

IMPRESSIONI, DIPINTI, VISIONI:
L'ITALIA NELL'IMMAGINARIO RUSSO

Patrizia Deotto

Con la politica culturale imposta da Pietro il Grande all'inizio del Settecento ha inizio la grande attrazione esercitata dall'Europa sui russi; per gran parte dell'*intelligencija* l'Europa diventa una meta ambita, un pellegrinaggio in un paese dal passato ricco di storia, tra i valori di un'antica civiltà (cf. Lappo-Danilevskij 1995). Nell'Ottocento la passione russa per l'Occidente conosce fasi alterne; se all'inizio del secolo l'Europa è il modello culturale cui ispirarsi, negli ultimi due decenni i viaggi all'estero sono spesso fonte di delusione e tutte le speranze vengono riposte nella capacità della Russia di trovare una propria via originale di rinnovamento. Agli albori del Novecento la maggior parte degli intellettuali russi, combattuti tra forme autoctone ed aperture culturali, scelgono di nuovo l'Europa: il "problema russo" viene ripensato in relazione al destino universale europeo. All'ottica cosmopolita Muratov offre un prezioso contributo con le sue raffinate *immagini d'Italia: Obrazy Italii*. Libera da qualsiasi schema ideologico, qualità piuttosto rara nei testi russi dedicati all'Europa, quest'opera segna una svolta nella lettura russa dell'Occidente. L'Italia e la Russia, pur presentandosi come mondi integri nella loro individualità, trovano nelle pagine di Muratov una matrice comune che ha origine nella fusione tra mondo greco e romano ed è premessa di un rapporto culturale dialogico.

Obrazy Italii svolsero un significativo ruolo di mediazione fra le due culture, diventando uno dei libri prediletti degli intellettuali russi dell'epoca, come ricorda Bachrach nelle sue memorie:

...мои сверстники, еще хотя бы туманно помнящие предреволюционные годы, могут подтвердить, что едва ли среди интеллигенции была семья, на книжной полке которой не стояли бы муратовские "Образы Италии". Этот двухтомник был не только увле-

кательным чтением и свидетельством глубокой эрудиции их автора, но в придачу он сыграл немалую роль в деле русско-итальянского культурного сближения. Под его влиянием тысячи русских экскурсантов — студентов, учителей, людей самого скромного достатка — по смехотворно удешевленным тарифам ездили обозревать памятники итальянского Возрождения, бродили не только по Риму или Флоренции, но и бороздили городки Умбрии и Тосканы, о которых услышали впервые от Муратова (Бахрах 1980: 38).

Il mito della penisola soleggiata sboccia in Russia tra gli anni '30 e '40 del secolo scorso, quando numerosi pittori, che trascorsero lunghi periodi in Italia, fecero del paesaggio italiano il tema centrale delle loro opere e proiettarono sulle tele il loro desiderio di una bellezza ideale: "la solare armonia tra uomo, natura e storia rimane la principale chiave interpretativa del paesaggio italiano" (Poppi 1993: 35). I loro dipinti, dove l'Italia assume un contorno mitico, diventando la Terra Promessa cui aspirare per evadere dagli affanni quotidiani, suscitano nei russi il desiderio nostalgico per un paese conosciuto ma non visto, una nostalgia inspiegabile, fatta di "sentimento, intuizione, fede" (Toporov 1990: 61). Con le parole di Repin: "c'è in Italia qualcosa di così affascinante, attraente, delicato, che senza che lo si voglia, si stampa nell'anima, e, come i migliori sogni dell'infanzia, come il mondo della fantasia, attira a sé" (Lo Gatto 1971: 225).

Questo sentimento si intensifica all'inizio del Novecento, grazie anche al gruppo di artisti vicini a "Mir iskusstva" che, per la rivalutazione delle epoche passate come ideali di armonia e bellezza e per l'attenzione rivolta ai capolavori dell'arte, che di quelle epoche sono eterna testimonianza, contribuirono ad accrescere l'interesse per l'Italia, percepita come spazio estetico, manifestazione tangibile del bello.

Da sempre celebrata da poeti e narratori russi come luogo epifanico e consolatorio, la penisola diviene meta obbligata dell'*intelligencija* che, forte dell'immagine idillica formatasi nel secolo precedente, riesce a cogliervi, anche dietro l'aspetto a volte respingente del reale, i valori eterni della bellezza.¹ Se fino a quel momento poeti e scrittori

¹ Partono per l'Italia non solo i pittori vicini a "Mir iskusstva", ma nel 1907 anche gruppi di studenti dell'Università di San Pietroburgo, accompagnati dal professor I. M. Grevs, fondatore della scuola umanistica di teoria del viaggio, cui si deve il merito dell'iniziativa culturale (cf. Konečnyj-Kumpan 1991: 5-23 e Toporov 1990: 60-61). Nel 1909 anche a Mosca si assiste a un'iniziativa simile promossa

avevano affidato le emozioni scaturite dall'incontro tanto atteso con l'Italia a scritti in versi e in prosa oppure ad annotazioni di tipo diaristico, all'inizio del secolo si assiste all'affermarsi di un genere diverso: il diario di viaggio letterario, caratterizzato da un approccio soggettivo al reale, dalla prevalenza di considerazioni personali rispetto ad esperienze concrete. Al narratore convenzionale, che descrive in maniera oggettiva i propri spostamenti, volendo in tal modo offrire al lettore una conoscenza utile dei luoghi visitati, si sostituisce l'io lirico di un autore che filtra il mondo esterno attraverso la propria ricerca interiore. I titoli dei ricordi 'italiani' apparsi in Russia ai primi del Novecento indicano esplicitamente il carattere soggettivo di quanto narrato: *Moja Italija* dello storico dell'arte Aleksandr Trubnikov, *Ital'janskije vpečatlenija* di Vasilij Rozanov, *Putevye zametki* di Andrej Belyj, *Obrazy Italii* di Pavel Muratov.

Nell'introduzione a *Moja Italija* Trubnikov anticipa la mancanza di struttura del libro, composto di schizzi ed emozioni, e con l'uso dell'aggettivo possessivo limita le aspettative del lettore, concedendosi nello stesso tempo ampia libertà di esplicitare soltanto ciò che del viaggio è stato per lui significativo. Belyj ricorre al termine *appunti di viaggio*, per spaziare invece al di fuori dei limiti imposti dal genere letterario, per affermare il proprio diritto di viaggiatore di soffermarsi su ciò che lo colpisce e suscita in lui una reazione; e nei suoi *appunti* infatti non s'incontrano descrizioni, mentre largo spazio è concesso ad emozioni e riflessioni. Rozanov usa la parola *impressioni*, per sottolineare appunto la soggettività della sua reazione. E nel recensire il libro Muratov si sofferma proprio sul titolo, rilevando una discrepanza tra le impressioni annunciate – “malo zdes' prjamych vpečatlenij glaza, togo, čto francuzy nazyvajut *vision directe*” – e il contenuto effettivo, che è più simile a “mysli po povodu” (Muratov 1909: 158). Per Rozanov il paese in cui sta viaggiando non è tanto un mondo nuovo da vedere, quanto una terra che suscita riflessioni. Altrettanto Muratov, pur non trasfigurando le proprie impressioni alla luce di tematiche tanto personali come Belyj e Rozanov, opera comunque una scelta nel momento in cui caratterizza l'Italia attraverso alcune *immagini*, che corrispondono alla sua idea dell'Italia.

dalla commissione dell'O.R.T. Z (Obščestvo rasprostranenija techničeskich znaniij), fondata con lo scopo di organizzare viaggi di istruzione all'estero per insegnanti, di cui è promotrice la contessa V. N. Bobrinskaja.

L'approccio soggettivo che caratterizza questi scritti fa dello spazio geografico in quanto tale un elemento secondario: i ricordi non sono sistematizzati secondo un ordine cronologico e topologico, spariscono quasi del tutto le date, gli elementi comuni al viaggio sono ridotti, i luoghi sacri del turismo passano in secondo piano, e gli indici (fatta eccezione per il testo di Muratov) non riportano una descrizione esatta degli itinerari: ad indicazioni di tipo topografico si alternano considerazioni che esulano dal viaggio in sé. La memoria, custode di quelle immagini che hanno provocato nei viaggiatori le riflessioni, è lo strumento fondamentale per ricostruire a tavolino gli itinerari: la distanza tra il momento dell'impressione e quello della scrittura (nonché il confronto con una realtà diversa) si rivelano fattori essenziali per mettere a fuoco un'idea, per porsi da un'angolazione che apra rapporti nuovi con la realtà conosciuta e segni quindi un'evoluzione nella ricerca esistenziale di chi scrive. Come ha osservato lo studioso americano E. J. Leed: "allontanandosi l'individuo può arrivare a vedere la civiltà nella quale è nato, quella che una volta forniva le lenti e i significati con cui guardare il mondo, come un oggetto, una cosa, un fenomeno unificato e descrivibile... Un aspetto molto interessante di questa civiltà è che ti dà un'improvvisa visione nuova della tua civiltà" (1992: 64). L'elemento autobiografico gioca in questi testi un ruolo determinante: il viaggio risponde a un'esigenza interiore — non è solo scoperta di ciò che non si conosce, ma anche riscoperta di ciò che si conosce alla luce di nuove esperienze.

Per Trubnikov il viaggio in Italia risponde al desiderio di rivivere un sogno di bellezza attraverso un frammento di capitello, un affresco annerito dal tempo, un paesaggio lagunare. Belyj parte alla volta dell'Italia avido di luminosità. Rozanov vi chiarisce alcuni aspetti della propria ricerca religiosa:

Италия, которую я хотел бы еще раз посмотреть, так сказать "отворила двери" моего религиозного созерцания, но только отворила, а не повлекла куда-нибудь. Стало просторнее на душе. Не выезжав никогда из России, я со словом "русский" и "руссизм" сливал понятия: "христианин", "верующий", "христианство", "вера". Перевалив через Альпы, я прямо изумился увиденному. "А! так вот как еще можно верить, думать, молиться, созерцать — оставаясь христианином, а когда так можно, то еще можно и по-третьему", подумал я (Розанов 1994: 125).

Anche per Muratov, che con il suo libro ha contribuito a diffondere la conoscenza dell'Italia in Russia e ha adempiuto quindi in un

certo senso uno degli scopi delle guide tradizionali, il rapporto con la penisola ha un valore di ricerca personale; tale atteggiamento, sebbene non sia esplicitato direttamente nel testo, affiora nella lettera a Grifcov da Roma, dove confessa all'amico il desiderio di occuparsi delle icone (cf. Deotto 1994: 192-196). Il contatto con l'Italia funge da stimolo per guardare alla Russia e al suo passato con occhi diversi, per studiarne l'arte, riconoscendole il diritto di essere annoverata, al pari dell'Italia, tra le terre depositarie di un'antica cultura.

Un altro elemento caratterizzante questi 'diari' russi è il ruolo preminente affidato all'arte nella rievocazione dell'Italia sognata: l'arte come incarnazione terrestre di armonia e bellezza, l'arte come mediazione tra il viaggiatore e il mondo visitato. Più forte che in altri periodi si avverte tra i russi dell'inizio del secolo l'esigenza di recuperare la "bellezza del mondo", rivivendola attraverso le opere d'arte delle epoche precedenti, depositarie di valori eterni, non transitori. Come temendo che la cultura del bacino mediterraneo, rappresentato dall'Italia, possa essere annullata dall'affermarsi del progresso questi viaggiatori esprimono l'esigenza di delineare una 'topografia magico-storica' del paese visitato, per perpetuare e quasi rendere 'sacra' attraverso leggende, miti, storia ed arte l'essenza di quei luoghi, che altrimenti si ridurrebbero a puro spazio geografico.

In Trubnikov la contemplazione delle opere artistiche gioca un ruolo fondamentale nella percezione del mondo circostante.² Il suo non è un racconto realistico, ma una fiaba in cui prendono corpo le

² Il procedimento da lui privilegiato per ricostruire la sua visione della penisola fa parte della tradizione letteraria russa; ricorderò qui solo due esempi: Turgenev al ritorno dall'Italia, percepita come patria del Bello ideale e della sublime armonia, traspone le sue impressioni in *Tri vstreči*, prendendo spunto dalla visione degli affreschi di Raffaello alla Farnesina e rivisita il mito di Amore e Psiche alla luce di una sua mitologia personale. La percezione della penisola si concretizza per lo scrittore attraverso tre elementi: la musica, la natura mediterranea e l'arte. Musica ed arte sono il connettivo anche del racconto *Upyr'* di A. K. Tolstoj, ambientato tra la Russia e l'Italia; la narrazione è costruita su due storie parallele collegate dal ritratto di una donna che diventa chiave di lettura del reale. La contemplazione del dipinto sollecita l'evasione in una dimensione diversa, in cui i protagonisti sono messi nella condizione di cogliere il significato profondo delle vicende quotidiane: una volta percepita la "verità interiore dell'oggetto rappresentato che costituisce l'oggetto essenziale della rappresentazione" (cf. Belyj 1986: 167), chi guarda è in grado di caricare il mondo reale di significati che sfuggirebbero ad un'occhiata superficiale.

immagini rievocate dai capolavori dell'arte. Le sue riflessioni emotive sono suscitate da quei fantasmi notturni che assediano il sognatore mentre vaga alla ricerca di una bellezza antica. L'Italia di oggi balena solo per un istante sul treno che percorre la riviera verso San Remo e irrompe con la sua velocità nello spazio incantato della fiaba. Complici delle tenebre in questo *excursus* verso una mitica età dell'oro sono i quadri che riportano indietro nei secoli, facendo rivivere la storia. All'arte è affidato il compito di percepire l'immutabile nel mutevole mondo esterno, di trasporre sulla tela i significati ultimi della realtà, quei valori assoluti che definiscono l'essenza di una cultura.

Trubnikov non si sposta nello spazio, ma nel tempo: il suo cammino ha come punto di partenza la Ravenna dei mosaici bizantini e come punto di arrivo la Venezia del Settecento, sebbene egli affermi che la geografia del bello in Italia non ha confini (1908: 95). Il suo viaggio, come quello di Muratov, è circolare, cioè non reale, ma intellettuale: non è tanto uno spostamento fisico, quanto mentale alla ricerca del significato dei luoghi. Nel capitolo intitolato *Dve Venecii*, allusione alla città reale e a quella immaginata, Trubnikov tralascia la descrizione topografica e rivede Venezia nei suoi capolavori artistici; il quadro è l'unica realtà con cui l'autore sia disposto a dialogare. Si ha l'impressione che di giorno Trubnikov eviti quanto più possibile il contatto con il mondo del quotidiano, rifugiandosi nei musei, e anche quando distoglie lo sguardo dal dipinto per rivolgerlo all'esterno, la cornice della finestra delimita il suo campo visivo e la città gli si propone come quadro, come 'veduta': "se la si osserva dalla finestra, è un quadro di Canaletto".³ L'Italia di Trubnikov è tutta definita dalle opposizioni buio/luce e alba/tramonto; le tele e le reminiscenze letterarie collaborano alla reinvenzione di un paese che, uscito dalla tenebra dell'invasione barbarica, ha regalato al mondo una bellezza rinnovata.

Venezia è per lui l'ultima tappa di un viaggio sospeso tra realtà e fantasia, che si concretizza nelle due diverse percezioni della città: alla luce del giorno infonde tristezza, i suoi palazzi sono deserti, le scenografie delle sue piazze e delle sue vie sono inutili; la festa è

³ Scrive Dubbini in *Geografie dello sguardo* (1994: XVII): "l'invenzione del paesaggio occidentale coincide con l'elaborazione della *veduta*, spazio interno al quadro, ma che lo apre sull'esterno: è la scoperta di un'adeguata tecnica di incorniciamento e di definizione della profondità a segnare l'invenzione del paesaggio come spazio culturale, visibile in tutti i suoi aspetti"

ormai finita, il tempo non ha risparmiato neppure la Serenissima e gli unici suoni rimasti sono i rintocchi delle campane a morto. Il colore nero di gondole e merletti evoca la tonalità luttuosa della Pietroburgo di Anna Achmatova, il suo senso di precarietà sull'abisso. Venezia e la Palmira del Nord condividono la stessa origine: sorte su terreni paludosi e strappati alla natura, portano in sé qualcosa di artefatto, infondono disperazione. Invece allo scoccare della mezzanotte, nel silenzio, alla luce della luna che sembra riscaldare perfino le pietre e infondere il calore della vita ai fantasmi, si rianima la città del Settecento, rivisitata nel gusto dell'inizio del secolo. Venezia viene assimilata al mito di Pietroburgo e rivissuta attraverso le fiabe di Gozzi, le maschere del carnevale in piazza, si rianima non solo sulla scena, nei quadri o nelle opere letterarie, ma anche nella vita (Minc, Bezrodnyj, Danilevskij 1984: 87). La fisionomia delle due città è resa indefinibile dal continuo compenetrarsi di acqua e terra, da quel gioco di specchi che crea un'atmosfera oscillante tra reale ed illusorio. È il regno incantato del divertimento e della levità che Trubnikov riporta alla memoria attraverso i suoni dell'ultima epoca di fasti per la città dei dogi (1908: 86): le note di Haendel, di Gluck, di Mozart e di Scarlatti, i fruscii di sete, merletti e ventagli, lo scatto di tabacchiere e bomboniere, lo sciabordio delle onde, i passi che rimbombano sul selciato, i pianti e i sospiri che rimandono ai lugubri Piombi e alla fuga rocambolesca di Casanova. Gli oggetti menzionati evocano un'atmosfera di vita veneziana in cui si riconosce l'influenza dell'estetica di "Mir iskusstva" (Sarabianov 1990: 224); non è un caso che il capitolo sulla città lagunare sia dedicato a Sergej Makovskij, direttore della rivista "Apollon", punto di riferimento per i pittori del gruppo, il quale come Trubnikov si riconosceva nella definizione: "nei sentimenti preziosi e delicati riconosciamo la nostra estetica" (1908: 86). L'attenzione è rivolta a dettagli raffinati, la città è caratterizzata da uno stile di vita di altri tempi:

воспринимался преимущественно в том его внешнем театрализованном проявлении, которое заключали в себе различные светские или придворные ритуалы, совершающиеся на фоне дворцовых фасадов, парковых аллей или среди великолепных интерьеров (Неклюдова 1991:100).

La bellezza cui si aspira non è più la forza mistica che trasfigura l'orrore del mondo, ma la bellezza stilizzata di una realtà riproposta attraverso alcuni modelli artistici e culturali (cf. Minc 1991).

Un medesimo approccio alla città lagunare si incontra nel saggio *Venecija i venecianskaja živopis'* di Petr Percov, che tra la fine e l'inizio del secolo soggiornò a lungo in Italia per studiare l'arte del Rinascimento. Le chiese e i musei sono il punto di riferimento del critico, che rivive attraverso le tele dei grandi pittori del Rinascimento veneziano la sua "idea innata" della Serenissima: il doge, i procuratori di San Marco, il consiglio dei Dieci, i Piombi, lo sposalizio con il mare sono per lui tracce della grande repubblica marinara (1912: 73). Il critico si sofferma a lungo sulle tele delle figure più rappresentative dell'arte veneta per cogliervi la vita spirituale del passato nella convinzione che dal XIII al XVIII secolo l'arte italiana sia stata espressione del sentimento popolare. Nella scelta di ripercorrere attraverso i pittori le tappe storiche dello stato veneziano — dal momento della sua massima fioritura alla decadenza — si avverte l'influenza di Ruskin,⁴ da cui Percov tra l'altro mutua per Tiziano la definizione di "pittore-eco" (1912: 75).⁵ Dove Trubnikov rievocava la città settecentesca dei divertimenti e dei salotti, Percov si abbandona a una visione che emerge tanto dalle grandi tele di Tiziano e Tintoretto in cui affiora la loro visione del mondo, quanto dai quadri di genere di Canaletto e Longhi che descrivono eventi quotidiani o paesaggi.

Nel saggio di Percov Venezia emerge come un luogo non toccato dall'irruzione della civiltà moderna, è una città-fiaba sempre uguale a se stessa con le sue vie d'acqua solcate da nere carrozze a remi, le sue calli silenziose, dove il frastuono della vita cittadina assume toni smorzati; e nello stesso tempo è una città morta, la vita che si svolgeva nei suoi palazzi lungo i canali si è spenta per sempre. La città dei

⁴ Riferimenti a Ruskin e a *Le pietre di Venezia* (1852) si trovano anche negli scritti di altri autori russi. Blok in una lettera alla madre (7. V. 1909) lo ricorda insieme a Dante, Petrarca tra gli scrittori esposti nelle vetrine delle botteghe veneziane (1960, VIII: 284). Se ne percepisce l'eco in Rozanov, quando si sofferma ad osservare l'effetto singolare del marmo "bianco sporco, leggermente rosato", che contrariamente alle aspettative costituisce l'eleganza e la bellezza del palazzo dei dogi, oppure quando descrive San Marco attraverso le sfumature dei suoi marmi (1994: 118-120).

⁵ In *Pietre di Venezia* Ruskin sottolinea la religiosità di Bellini e l'interesse di Tiziano per i soggetti sacri solo "come temi per una mostra di retorica, di composizione e di colore... E questo non dipende dal loro carattere, ma dalla loro prima educazione. Bellini era cresciuto nella fede, Tiziano nel formalismo, e negli anni che corrono dalla nascita dell'uno a quella dell'altro morì la religione vitale di Venezia" (cf. Ruskin 1990: 66-67).

dogi è un anacronismo: gli abitanti attuali le sono estranei e rimangono stupiti di fronte alla sua bellezza. Come aveva scritto Trubnikov: "Udivlennye vošli novye ljudi v eto carstvo" (1908: 8). Lo nota anche Aleksandr Benois là dove nei suoi ricordi di viaggio accenna all'affievolirsi del rumore e alla tonalità 'da camera' dell'elegante spazio cittadino di Venezia:

Назойливого гомона, как в других городах Италии, в Венеции нет, даже на ее главном публичном торжище не слышать каких-либо резких криков. Газетчики предлагают свои 'Corriere' и 'Tribuna', продавцы спичек свои черини, лотерейные лавочки свои билеты, а продавцы 'карамель' свои нанизанные на палочки засахаренные черносливы или миндали, но все это делается в 'камерных' тонах. Впрочем, здесь и не приходится что-либо перекрикивать: ведь в Венеции нет грохота повозок или гудения конок и трамваев (1980: IV, 41).

Scritte sotto l'influsso dei diari di Ruskin, Pater e specialmente Vernon Lee, raffinata conoscitrice dell'Italia, queste opere rivelano una comune volontà di superare l'impatto visivo per cercare di "sentire la città", stabilire con essa un contatto vivo, percepirne tutti gli aspetti, anche i più reconditi. All'inizio del secolo punto di riferimento costante per i russi è il metodo proposto da Vernon Lee di considerare la città come un essere "non-umano", ma vivo, ricco di una sua anatomia, fisiologia, biografia, un essere di cui scoprire l'anima e la psicologia. Un "individuo collettivo" con le parole di I. M. Grevs, di cui studiare l'organismo storico-culturale (Konečnyj-Kumpan 1991).

Emblematica in questo senso è la rappresentazione topografica di Venezia data da Percov che cerca di cogliere la città in una visione di sintesi, in cui forma e contenuto si fondano per renderne più palpabile la natura profonda. Per comporre il suo disegno l'autore sceglie punti di osservazione diversi: da terra, dall'alto e dal basso. Il primo si focalizza su piazza San Marco, principale meta di chiunque sbarchi a Venezia. Descritta da terra, la repubblica marinara viene paragonata a una casa, di cui la piazza rappresenta il salone e in cui i visitatori/ospiti sono accolti al suono dell'orchestra.

Descrivere Venezia come città-casa significa per il critico percepirla come qualcosa che gli appartiene, che gli è familiare, come uno spazio dove si sente non solo a proprio agio, ma del tutto appagato. All'immagine della casa e del salone ricorre in un articolo del 1912 anche Michail Osorgin, applicando la prima a Venezia e la seconda all'intera penisola:

Иногда Италия представляется мне моей собственной квартирой. Вот ее приемная — Венеция... Вот моя библиотека и картинная галерея — Флоренция... Вот мой деловой кабинет — Милан... Вот Рим — моя святая святых, склад ценностей неизреченных, собранных моими предками и мной преумноженных... А вот мой балкон — это Неаполь (1912: 3).

Servendosi dell'equiparazione dell'Italia alla propria casa, i due autori ribadiscono così una visione simbolica dell'Italia, assimilata a ciò che l'uomo ha di più personale ed intimo. Una visione preannunciata da Gogol', che in Roma aveva riconosciuto la "patria della propria anima".

Se nella visione 'lineare' la città si configura per Percov come una casa, uno spazio legato alla terra, nella visione dall'alto emerge invece la sua natura marina, il suo legame indissolubile con l'acqua. Il critico sceglie come punto di osservazione il campanile di San Marco, considerato tradizionalmente il punto migliore per cogliere l'insieme urbanistico di Venezia.⁶ Lo sguardo segue prima i contorni della città che appare come una grande macchia dai margini indefinibili, circondata dall'acqua, poi è attratto dai colori che appaiono diversi rispetto a quelli proposti da una veduta da terra, più contrastanti. L'attenzione si focalizza quindi sul rosso dei tetti che ricoprono Venezia e si contrappongono all'azzurro pallido di aria ed acqua. I tetti ricoperti di "squame" le conferiscono inoltre le sembianze di un animale marino affiorato in superficie per godere con i suoi piccoli del calore del sole. L'elemento acqueo, contrapposto al rosso terrestre dei tetti e preponderante nella città lagunare, ribadisce secondo Percov la peculiarità di questo "regno marino" che le Alpi, come mura di una fortezza, separano dal resto del mondo. La visione dall'alto offre anche un panorama dei canali che appaiono, insieme agli edifici, elemento strutturante di Venezia ed uniche vie di comunicazione tra le diverse isole.

⁶ Sulla visione aerea di Venezia cf. Dubbini (1994: 43): "La visione elevata del de' Barbari sottrae la città alla piattezza lagunare, inevitabile per il viaggiatore che giunga via mare o dall'entroterra, che impedisce di cogliere la verità dell'*imago urbis*... Non è casuale che un osservatore attento come Thomas Coryat consigli a chiunque voglia avere un'immagine di Venezia, di salire sulla sommità del campanile di San Marco; perché soltanto 'da lassù potete vedere tutto il disegno e la forma della città *sub uno intuito* (...) potete avere una *synopsis*, cioè una veduta generale (...) della Gerusalemme della cristianità'".

Percov completa la sua descrizione della città con una passeggiata in gondola al Lido e seduto nell'imbarcazione tende ad abbandonarsi a una visione passiva: è il percorso stesso a proporre scorci sempre diversi del paesaggio circostante, là dove il punto di osservazione sopraelevato implicava una partecipazione attiva dell'osservatore. L'immagine così percepita è fluida, mutevole, dai contorni sfumati: il Lido si presenta come una striscia di terra che si confonde con il mare, avvolta da vapori azzurrini; qui la città perde la sua natura terrena e appare come un "caos" azzurro, in cui il turchese del mare inondato dal sole si confonde con il biancore della sabbia e la linea dell'orizzonte. Il dondolio della gondola invoglia anche il sogno: Venezia perde ogni legame con gli elementi terrestri e appare come una città eterea, di fiaba. Solo al ritorno l'antica capitale si riveste man mano dei suoi contorni reali: si delinea prima in lontananza in modo confuso attraverso le strisce di luce dei lampioni, poi è il campanile di San Giorgio che svetta nella notte, infine indicano l'entrata nel cuore di Venezia il Palazzo dei Dogi, la colonna con il leone, la Chiesa di San Marco. L'atmosfera rarefatta del mattino e l'oscurità illuminata dalla luce argentea della luna sfumano l'immagine geografica e fanno riaffiorare nella mente la città tante volte immaginata.

Questi primi tentativi di iniziare anche la Russia al genere dei diari di viaggio letterari trovano una compiuta realizzazione in *Obrazy Italii*, dove vengono riesaminati in una prospettiva di più ampio respiro quei tratti comuni alla visione russa dell'Italia: soggettivismo descrittivo, tratto autobiografico e ricerca di sintonia con le città attraverso la mediazione artistica.

Muratov non limita la sua attenzione a determinati luoghi, epoche o aspetti della cultura italiana, pur non nascondendo, da sottile interprete dei gusti del suo tempo, una marcata predilezione per la Venezia del Settecento, la campagna laziale e la natura siciliana, rivisitate alla luce del mito, e soprattutto per la Toscana rivissuta attraverso la figura di Dante. Il suo viaggio ha come scopo la conquista di un 'luogo del tempo' ed egli spazia lungo tutta la penisola, propone itinerari alternativi per individuare anche nel più piccolo dettaglio quegli elementi che rendano nella sua completezza una tradizione culturale diversa dalla propria. Come per Stendhal la sua Italia è "un luogo poetico rispondente ad una singolare geografia fondata sul *genio del luogo* più che sulla realtà dello spazio" (Crouzet 1991: 18), dove svolge un ruolo di primo piano il passato, percepito nella sua dimensione artistico-culturale.

OBRAZY ITALII COME PERCORSO VISIVO NELL'INCONSCIO

L'incontro con l'Italia fu fatale per Muratov, che fece della penisola la sua patria d'elezione e al ritorno in Russia avvertì l'esigenza di condividere con i suoi conterranei le intense emozioni ispirategli da quel viaggio. Scopo del libro non sono le informazioni turistiche, quanto il desiderio di risvegliare nei lettori quella passione che egli aveva provato per l'Italia, riconosciuta come "casa natale dell'anima", "pagina di vita" (III: 366).⁷ Infatti nelle descrizioni dei luoghi lo scrittore tralascia la descrizione di aspetti paesaggistici o di opere d'arte già trattati nelle guide turistiche e rivolge tutta la sua attenzione alla ricerca di angolazioni nuove, che colgano aspetti diversi di un paese tanto studiato e ammirato e ne esprimano con intensità l'anima. Suo intento è ricercare la bellezza, scoprire di ogni luogo il suo aspetto più vero e profondo, il *genius loci*, come aveva scritto in un articolo su Mosca:

...у Москвы есть свой "гений места", своя душа. Эта душа не так связана с местами исторического представительства, с Кремлем и Красной площадью, как с разными угольками и заго-улками, к которым надо приглядеться, привыкнуть и прижиться (*Красота Москвы*, "Московский еженедельник" 1909, 10 окт.).

Muratov raggiunse il suo intento: *Obrazy Italii* riuscirono a trasmettere le sue immagini d'Italia, divennero il colto Baedeker cui fece ricorso chiunque partisse per l'Italia o volesse vivere o rivivere attraverso quelle pagine il viaggio nella penisola. Il suo nome fu per sempre associato a quei volumi che rivelarono ai russi un paese ricco d'arte e storia, li invogliarono a scoprirne luoghi fuori degli itinerari abituali come le incantevoli cittadine umbre e toscane, dove ancora aleggiava uno spirito d'altri tempi.

Numerose sono le testimonianze che celebrano Muratov quale insostituibile guida spirituale per i russi che soggiornarono nel nostro paese. Il poeta V. I. Stražev in occasione di un viaggio in Italia nell'autunno del 1910 gli dedicò una poesia, in cui ricorda all'amico scene di vita quotidiana e in particolare un'immagine di paesaggio toscano cara ad entrambi:

Сижу, молчу и с потаенной лаской
Шепчу зачем-то: "милый, милый край!"

⁷ Le citazioni di *Obrazy Italii* sono tratte dall'edizione berlinese in 3 vv. del 1924.

А вот вчера, забрался на вершину,
Где монастырь в развалинах и тлен.
И целый вечер Божию картину
Глядел с зубчатых гордых, древних стен
(РГАЛИ, ф. 1647, оп. 3, ед. хр. 2).

Tra i giudizi entusiasti spicca quello di Blok che ricorda in un'annotazione del diario del 23 gennaio 1912 "l'ammaliante lettura" di *Obrazy Itali* e in una lettera a P. S. Suchotin del 1 aprile 1914 accenna a quanto il libro abbia significato per lui:

Передайте, пожалуйста, Павлу Павловичу Муратову мой поклон и мое искреннее уважение; по Италии я ездил в 1909 году, скоро после него, и местами находил его следы в виде надписей в книгах при музеях и церквях. С тех пор как-то часто я вспоминал его, не будучи знакомым, и время выхода его книг, особенно "Образов Италии" для меня памятно (1960-1963: VIII, 437).

Per scrivere della penisola Muratov, come confessa nella prefazione a *Obrazy Italii*, prese a modello le opere degli inglesi: la lettura delle visioni d'Italia narrate da quei viaggiatori sollecitò in lui il desiderio di offrire ai suoi conterranei una chiave di lettura più stimolante per descrivere un paese molto popolare in Russia, ma in realtà poco conosciuto nella sua globalità, più immaginato attraverso cliché che veramente compreso.

Здесь скажу лишь, что у английских писателей мне не только пришлось учиться Италии, но и учиться писать об Италии. Высокие примеры Джона Аддингтона Саймондса и Уолтера Патера были у меня всегда перед глазами. Моя благовейная признательность за все удачное в этом опыте их памяти (1911: I, 15).

Fece proprio il punto di vista di Vernon Lee, di cui apprezzò soprattutto la capacità di vedere forme e colori (1914a: 11) e da cui accolse la suggestione di riferirsi ad opere pittoriche, per esprimere la propria visione dell'Italia.⁸ Nel descrivere le città italiane Muratov cercò di coglierne il tratto distintivo, l'anima più autentica, quel ge-

⁸ Un altro esempio di viaggio 'pittorico' è il *Voyage en Italie* del disegnatore Cochin che soggiornò in Italia alla metà del XVIII secolo. Scopo del suo libro era presentare ai suoi conterranei un compendio sistematico di dipinti, sculture e pitture dei secoli XVI-XVIII, non un viaggio quindi, ma una guida pittorica ed artistica rivolta a un pubblico specializzato (cf. De Seta 1992: 73-74).

nius loci posto dagli antichi a tutela dei luoghi, che si manifesta nel paesaggio, nei suoni, nei colori, nell'arte e nella storia. I libri degli autori inglesi lo guidarono inoltre alla scoperta della Toscana che non faceva parte dell'Italia 'russa', mentre riscuoteva grande successo presso gli abitanti di Albione.

Dagli *Sketches in Italy* (Leipzig 1883) di S. A. Symonds apprese la tecnica compositiva dei suoi *obrazy*, cioè descrivere collocandosi in un punto focale preciso, per cogliere con un sol colpo d'occhio la prima impressione generale, un panorama globale del paesaggio e poi dedicarsi all'analisi dei dettagli, di singole opere d'arte, secondo quel suo particolare gusto di assimilare la città ai capolavori artistici e allo studio dei fenomeni storici.

Da Walter Pater derivò invece il modello stilistico, il gusto per il linguaggio elegante e la preoccupazione di formulare il pensiero con raffinatezza, come sottolinea in un articolo del 1926 in cui, parlando dello stile della prosa di viaggio e della memorialistica, nota:

Поль Валери, например, не только очень артистично пишет, но и очень артистично мыслит. «Эссеисты» вообще доказывают, что мысль может быть таким же элементом художественного дела-ния, как и слово, то важное обстоятельство, которое существенно признать... (Муратов 1926: 241)

Pur se suggestionato nell'analisi delle opere d'arte dai lavori critici di Berenson, Venturi o Wölfflin, ai cui giudizi spesso si rifà a conferma delle proprie opinioni, pronto talora anche a dissentire, Muratov si ispira per le sue *immagini* a un approccio meno specialistico e più poetico, sul modello di Pater:

Патер дал ему пример непринужденного соединения в одном тексте научных и художественных черт, соединения сюжетов литературы и искусства.... Он показал как можно создавать проникновенные творческие портреты художников, довольствуясь немногими их произведениями и мудро избегая лишних подробностей (Грашенков 1993: 311-312).

Se *Obrazy Italii* rappresentarono una novità dal punto di vista del genere, la loro originalità, e non solo nell'ambito della letteratura russa, va innanzitutto ricercata nella scelta dell'autore di servirsi delle opere d'arte per realizzare un approccio personale alle città e ai paesaggi italiani.

Fin dal medioevo si conservano resoconti di viaggi nella penisola mediati da testi letterari, attraverso i quali gli autori tentano di rico-

struire un'Italia della tradizione classica e umanistica, un'Italia indagata attraverso le epigrafi che si incontrano sulle vie consolari, ricostruita nei monumenti o nelle rovine (De Seta 1992). Sebbene affine all'atteggiamento di quei viaggiatori che, preparati dai testi letterari, arrivano nella penisola alla ricerca di una certa immagine con cui confrontarsi, la posizione di Muratov è diversa: punto di riferimento per lui è prima di tutto l'arte. I capolavori del passato sollecitano un "percorso visivo verso l'inconscio", verso "il luogo della visualizzazione interiore in cui sorgono e risorgono le immagini" (Ritter Santini 1994: 46), che vanno a comporre la geografia della "sua" Italia.

L'arte dunque è la molla che fa scattare l'interesse per l'Italia, e le opere artistiche conservate nelle diverse città determinano la scelta degli itinerari. Se si esamina la 'geografia' degli spostamenti di Muratov, ci si rende conto infatti che lo scrittore è prima di tutto alla ricerca di un godimento estetico, tant'è vero che ignora o quasi le località e le regioni prive di un legame significativo con l'arte, suo metro di misura insieme al paesaggio. Ricorda piccoli centri come Varallo, Saronno, Vercelli, in quanto ospitano gli affreschi di Gaudenzio Ferrari, Castelfranco per le tele di Giorgione conservate nel Duomo, e Bergamo, meta allora ignorata dal turismo, per le numerose chiese, tappe indispensabili di chi ama il bello. Il pellegrinaggio per i capolavori artistici trova il suo apice nelle città della Toscana, modelli di armonica fusione tra arte e natura.

Le *immagini d'Italia* di Muratov spesso rimandano più a uno spazio estetico che reale. L'amore per la bellezza detta le forme letterarie delle città, che solo raramente l'appassionato autore lascia insidiare dagli aspetti prosaici del quotidiano, per realizzare una felice fusione tra l'itinerario concreto e la ricerca del luogo sognato. La formazione di storico dell'arte sviluppa inoltre in Muratov una particolare sensibilità visiva, l'esigenza di narrare per immagini, di ritrovare in un dipinto, un frammento marmoreo o un mosaico la suggestione capace di animare lo spirito di un'epoca:

Мир, изображаемый художником, лучше мира "действительного", потому что — действительный мир для нас — это лишь тот, который мы видим собственными глазами, глазами не художника, воспринимаем собственным, низшим ощущением обыкновенного человека (III, 233).

Le *immagini d'Italia*, i luoghi da Muratov scelti per il suo percorso visivo, sono quindi evocate da un prototipo pittorico, da un ca-

polavoro dell'arte del passato, che gli consente reminiscenze storiche e letterarie. Emblematica della visione muratoviana dell'Italia è l'*Allegoria Sacra* di Giovanni Bellini, ispirata secondo il critico tedesco Ludwig da un poema francese del XVI secolo, intitolato *Peregrinazioni dell'anima*. L'evocazione di Venezia attraverso l'allegoria di Bellini segnala l'intento dell'autore di fare appello alle nostre emozioni e sentimenti, il suggerimento di renderci disponibili a cogliere il mondo intorno a noi non solo nel suo aspetto evidente, ma nella sua essenza.

Il quadro si articola in due piani divisi dal parapetto, ma uniti dalle porte che si aprono sul fiume, interpretato da Ludwig come il Lete, che consente l'accesso delle anime del Purgatorio al Paradiso terrestre. Pur mutuando l'immagine del Lete, Muratov sposta il centro focale del quadro sullo spazio che si stende al di là del parapetto. Le due porte che si aprono sul fiume sono segno di dinamicità, indirizzano lo sguardo, insieme alla cima dell'albero in primo piano, verso l'altra riva e verso l'alto, indicano il passaggio attraverso le acque dell'oblio, alludono a uno spostamento in una dimensione spirituale, esaltato dalla verticalità delle montagne che si stagliano sullo sfondo azzurro del cielo, tra le nuvole dorate. Il paesaggio che si stende sull'altra riva, popolato da centauri, pastori ed eremiti, disseminato d'immagini che sembrano tratte da parabole evangeliche, viene percepito da Muratov come un luogo di beatitudine sospeso tra cielo e terra, vagheggiato dal mito pagano dell'età dell'oro, incarnazione dell'Eden biblico, dove l'anima ritrova quello stato di felicità che, una volta ritornata sulla terra, luogo dell'esilio, rimpiange con profonda nostalgia.

Nell'interpretazione di Muratov il dipinto diviene metafora del viaggio italiano: l'attraversamento delle acque lagunari, che come quelle del Lete cancellano le preoccupazioni quotidiane e danno accesso alla terra "delle preghiere e degli incanti", costituisce il varco a quell'Italia sognata che nella visione dello scrittore assume le sembianze del Paradiso Terrestre e diventa la dimora della sua anima. Muratov riprende così uno dei cliché ricorrenti nella letteratura russa: l'immagine dell'Italia come Elisio terreno, come *zemnoj raj*, ma lo ripropone in modo originale, evita l'abituale descrizione della penisola – la bellezza dei suoi paesaggi inondati di sole, dove fioriscono il mirto, l'olivo o i limoni – e si serve invece di un dipinto che allegoricamente evoca la terra del sogno.

Il tema del passaggio da una dimensione all'altra suscita comunque una certa ambiguità: se da un lato si allude all'approdo in un luo-

go di eterna felicità, dall'altro si accenna al sonno dell'oblio, immagine della morte, con riferimento al passato scomparso dell'Italia, di cui Muratov intende riappropriarsi. Da quell'altra riva ha infatti inizio un viaggio a ritroso nel tempo alla ricerca dell'*anima italiana*, dell'anima di quel popolo che "in modo più pieno e vero si è espressa nell'arte antica, nel destino dei suoi eroi storici e nell'antico legame religioso con i quadri della natura circostante" (1911: I, 1).

Il tema del passaggio dalla vita alla morte ritorna anche nella seconda interpretazione che Muratov dà del quadro, in cui prende in considerazione quanto raffigurato in primo piano: nella donna con le spalle coperte da uno scialle nero vede l'incarnazione di Venezia, che traspare anche dai marmi colorati della terrazza, dalle acque immobili del Lete, dall'azzurro del cielo che si apre sulla linea delle montagne. Il punto centrale per la comprensione del dipinto è lo sguardo della donna rivolto al di qua del parapetto: Venezia, come le anime del Purgatorio dantesco, guarda con nostalgia alla terra e alle dolci cose perdute, mentre dà l'ultimo addio al mondo. L'autore accenna al motivo della fine, che riaffiora nella descrizione della città settecentesca tutta dedicata a una vita ancora festosa, ma già minata dai segni del declino.

All'immagine della Serenissima, come scenario vuoto di uno spettacolo su cui per sempre si sono spente le luci, si contrappone la visione di Firenze: qui lo scrittore, pur percependo la differenza con la città del Rinascimento, non avverte un'atmosfera di morte, bensì sente aleggiare ben vivo tra le sue vie lo spirito di quel passato ricco d'arte e di storia. Se a Venezia balena per un istante la realtà,⁹ a Firenze la lettura viene condotta in chiave puramente artistica; non c'è spazio per il reale, o meglio c'è spazio soltanto per il mondo rinascimentale. In *Obrazy Italii* Firenze è una città del Quattrocento, periodo assai apprezzato alla fine del secolo scorso, grazie agli studi del critico americano Berenson sui pittori fiorentini e al diffondersi dell'estetica dei preraffaelliti, cui furono particolarmente sensibili i simbolisti russi.

Muratov condivide con i suoi contemporanei la passione per l'arte di quel periodo, in particolare per Botticelli, rivisitato alla luce

⁹ Nel presentare la Serenissima Muratov limita molto lo spazio dedicato alla città reale, descritta per lo più attraverso stereotipi presenti anche in altri autori contemporanei come Blok, Belyj, Ivanov: la Piazzetta, San Marco e la Torre dell'Orologio, la gondola, gli specchi e le perline, l'atmosfera d'immane allegria e nello stesso tempo la sensazione che tutto questo sia solo una pallida ombra di un grande passato.

dell'interpretazione di Pater, e per la figura di Dante, uno dei punti di riferimento della pittura preraffaellita, nutrita di matrici poetiche (cf. Benedetti 1986). Il rinnovato interesse per i problemi spirituali e per il misticismo aveva infatti indirizzato l'attenzione dei simbolisti verso il medioevo, identificato con l'epoca ideale in cui si era realizzata l'unità di religione ed arte, e verso l'autore della *Divina Commedia* quale maggior rappresentante di quella cultura.¹⁰

In *Obrazy Italii* l'itinerario toscano ha inizio ai piedi della scala per San Miniato, dove sono scolpiti i versi del Purgatorio dedicati a Firenze, ed è caratterizzato da un movimento ascensionale, che non è solo adeguamento alla conformazione del paesaggio, ma ha soprattutto una valenza simbolica: ogni salita in Toscana è un riflesso dell'ascesa di Dante attraverso il Purgatorio e rimanda alla sua condizione di pellegrino, cioè di colui che si trova fuori dalla sua vera patria, afflitto dalla nostalgia per la città amata (cf. Toporov 1990: 78-79). Nella descrizione di Firenze che, colta "dall'alto di San Miniato" come suggeriscono le parole del titolo, appare immersa in un'atmosfera autunnale, Muratov riproduce quella sensazione di gioia frammentata a dolore che caratterizza il secondo regno ultraterreno, coglie il tempo dell'anima più adatto alla città, il tempo della malinconia, cui fa da contrappunto lo struggimento di Dante.¹¹

Ricorre spesso in Muratov il motivo del Purgatorio; a differenza dei simbolisti, attratti dai due regni estremi – l'Inferno, tappa inevitabile del cammino mistico per acquisire la conoscenza del peccato, e il Paradiso, luogo della raggiunta beatitudine (Davidson 1989: 19), – lo scrittore predilige il Purgatorio, dove le anime pur anelando alla patria celeste provano ancora nostalgia per le gioie dell'esistenza. Ed è una predilezione particolare, se si pensa che nella chiesa ortodossa

¹⁰ Ciò spiega anche l'interesse dei poeti russi per la pittura del Beato Angelico, di Lippi e dei preraffaelliti. In particolare il Beato Angelico affascina i simbolisti russi per il misticismo, la pulsione a scoprire nelle cose terrene significati reconditi, la profonda spiritualità: Blok lo cita in due poesie del ciclo italiano (1960: III, 535); Gumil'ev gli dedica una poesia, in cui rileva la sua capacità di trasfigurare il mondo delle cose alla luce del divino (1989: 219). Muratov nella monografia *Frate Angelico*, uscita presso la casa editrice Valori plastici di Roma nel 1929, scrive: "Fra' Angelico vedeva il mondo dell'aldilà così semplicemente, esattamente, serenamente e naturalmente, com'egli vedeva le cose terrestri" (1929: 77).

¹¹ Per un'analisi approfondita della recezione di Dante nel simbolismo russo cf. Davidson 1989.

la 'funzione' del Purgatorio non fa parte di alcuna pratica religiosa e devozionale. Forse la ragione va ricercata nell'amore dello scrittore, più volte ribadito, per questo mondo, per la bellezza della vita, che Dante immortalò nei suoi attimi fuggenti, trasformandoli nella poesia di un arcobaleno (Stazio), di una musica (Casella), di una luce crepuscolare. Nel rimpianto delle anime del Purgatorio si riflette anche lo stato d'animo dell'autore che, tormentato da una spiritualità complessa, sa di non poter gioire pienamente della "terra" in tutte le sue più piccole manifestazioni con quella semplicità e immediatezza che traspaiono dai dipinti di Gentile da Fabriano, Gozzoli o Ghirlandaio:

Там, где мы чувствуем себя как в гостинице, где недоверчиво располагаемся на несколько дней и ворчим на равнодушного хозяина, там флорентинец кватроценти чувствовал себя, как в своем родовом имении... Нас поражает чувство вечности, которым проникнуто искусство кватроценти, нам непонятна его на-стойчивая мысль о будущем (I, 199)

Il Purgatorio, chiave di lettura per la Firenze di Muratov come suggeriscono i versi danteschi (vv. 100-105) posti ad esergo, è la fonte d'ispirazione da cui lo scrittore trae le tematiche più incisive per costruire la fisionomia della città e della regione intorno: la natura, la poesia, l'arte e i motivi della 'soglia' e dell'esilio, che acquisiscono un significato universale nell'analisi della figura di Botticelli, emblema dell'uomo moderno. Muratov cerca di ricostruire un'immagine storico-culturale dell'epoca, che dal misticismo trecentesco passa all'umanesimo di Masaccio, all'intellettualismo di Pollaiuolo per approdare all'inquietudine esistenziale di Botticelli. Qui confluiscono le due linee del pensiero artistico fiorentino, quella intellettuale e quella che si rifà alla tradizione biblica, alle leggende cavalleresche medievali e ai miti,¹² e che trova spazio nella cosiddetta pittura di "cassone", cui lo stesso Botticelli si è dedicato. Ciò che più interessa Muratov è mettere in luce, nella figura e nell'opera del pittore, gli indizi di un cambiamento, il presentimento di trovarsi alla vigilia di eventi inquietanti. Una lettura che risente certo del pensiero di Pater, il quale nelle Vene-

¹² Sulla scia di Berenson, Muratov riscontra nell'arte fiorentina del Quattrocento il delinearsi di due correnti: quella più tradizionale, legata alle miniature, di cui facevano parte pittori come il Beato Angelico, Gozzoli, Piero di Cosimo, che introdussero nell'arte le leggende medievali; e quella innovativa dell'umanesimo, che tende invece alla spiritualizzazione della forma, focalizza la propria attenzione sull'uomo, elimina il decorativismo, e ha i suoi capostipiti in Donatello e Masaccio.

ri di Botticelli rileva un velo di tristezza, mentre legge ombre di morte nelle carni grigie e nei fiori pallidi (Pater 1946: 67). La *Primavera*, inno all'amore tra Giuliano de' Medici e Simonetta Cattaneo, è oscurata dalle ombre della sera, che insinuano funesti presagi. A questo senso di incertezza fa da contrappunto la figura di Lorenzo il Magnifico che nelle sue lodi alla bellezza dell'oggi nasconde l'incapacità di dominare il futuro, di sentire l'uomo come il regolatore dell'universo.

Muratov è attratto dall'opera di Botticelli, perché vi ravvisa i segni di un sentire vicino all'uomo moderno, la cui anima inquieta, minata dal dubbio, non è più in grado di abbandonarsi a un rapporto semplice e armonioso con il mondo. L'uomo è in esilio nel silenzio eterno degli spazi infiniti, e questo esilio è più angosciante di quello delle anime del Purgatorio che comunque hanno una speranza di luce; ricorda piuttosto la solitudine degli ignavi danteschi, che non sono degni né del Paradiso né dell'Inferno. La modernità di Botticelli è racchiusa per Muratov proprio in questa solitudine esistenziale, che trova una via di salvezza solo nell'arte, custode eterna dei valori spirituali dell'umanità:

Он был одним из первых героев нового человечества, обреченного жить под равнодушным небом и на опустошенной земле, усеянной обломками разбитых верований, пророчеств и обещаний (I, 239)

Lo scrittore è particolarmente attento ai pittori che per la loro complessità sono vicini al pensiero moderno. Gli affreschi di Pontormo nella Villa Medicea di Poggio Caiano gli offrono lo spunto per sottolineare che alla perfezione chiara e indiscutibile, ma senza vita, dell'opera di Raffaello, preferisce la tensione lirica espressa dal parapetto che attira lo sguardo nello spazio occupato dal cielo e dalla natura, rappresentazione della ricerca spirituale che non può essere limitata dalla perfezione della forma.

Il tema della 'soglia', della vigilia, ricorre di continuo in queste pagine e si manifesta non solo nella predilezione per il Purgatorio in quanto regno di transizione, dove le anime non hanno ancora raggiunto la loro destinazione, ma anche nell'attenzione dedicata alle epoche di passaggio: il tramonto del paganesimo, la Venezia del XVIII secolo, il Quattrocento fiorentino, che lo affascina per quella atmosfera dolce e lieve di impalpabile mistero, impedendogli di apprezzare un'opera come il Cenacolo, in cui "tutto è meditato, rigoroso, compiuto". Muratov in effetti dedica pochissimo spazio a Leonar-

do da Vinci, nonostante fosse uno dei personaggi più in voga in Russia all'inizio del secolo.¹³ Forse il genio leonardesco era troppo cerebrale e lucido per uno spirito come Muratov, ammaliato dal fantastico.

Nell'approccio muratoviano all'Italia, in cui il Rinascimento occupa un posto privilegiato, non poteva mancare una ricostruzione della vita di corte, che ha svolto un ruolo tanto importante nella storia culturale della penisola. E per rianimare quel mondo Muratov ripercorre i luoghi che testimoniano la presenza di Piero della Francesca e emblematicamente sceglie due tra le sue opere più note: i ritratti del duca Federigo da Montefeltro e della moglie Battista Sforza. Lo stesso procedimento sarà usato molti anni dopo anche dal critico Vladimir Vejdle per presentare la città e il palazzo di Urbino (1966: 58-65).

Attraverso i quadri di Piero della Francesca, dipinti da entrambi i lati – ogni ritratto presenta sul retro un Trionfo allegorico – lo scrittore sottolinea due elementi fondamentali della sua lettura della città: il paesaggio e il libro nella mano di Battista Sforza, elementi che hanno entrambi come punto di riferimento il palazzo ducale, “leggendario asilo” in epoca rinascimentale per artisti come Laurana, Bramante e Raffaello, nonché fulcro dell'immagine muratoviana della corte di Urbino. I paesaggi, che fanno da sfondo ai ritratti e ai Trionfi, sono presi dall'alto, a volo d'uccello e spaziano su un vasto territorio che per la sua conformazione geografica ricorda il lago Trasimeno e i monti umbro-laziali dalla nota forma conica.

Nell'interpretazione di Muratov questo paesaggio si delinea come scenario degli spostamenti del pittore dalla natia Sansepolcro verso Arezzo, Roma, Urbino. Nei Trionfi Federigo indossa l'armatura, segno della sua professione di condottiero, attività che non gli impedisce di essere un raffinato uomo di cultura e mecenate. Muratov vede nel duca l'incarnazione dell'uomo del Rinascimento, “felice in ogni esercitazione corporea e dedito a tutti gli esercizi della mente”. Il libro, che il duca tiene in mano, sollecita nel ricordo la ricca biblioteca di Federico II, ma soprattutto sottolinea la sensibilità artistica di Guido da Montefeltro, cui si deve la costruzione del raffinato palazzo di Urbino dalle eleganti finestre e dalle pregevoli porte intarsiate, che rievocano l'atmosfera di una vita dedicata al sapere e regolata dai ritmi

¹³ Era uscito in quegli anni il volume di A. L. Volynskij *Leonardo da Vinci* (Sankt-Peterburg 1900; Kiev 1909), cui Muratov aveva dedicato una recensione: *Leonardo Volynskogo* (“Moskovskij eženedel'nik” 1909, 28 novembre, n. 47, pp. 49-56).

della natura. La vista dal castello sul Monte Catria offre lo spunto a Muratov per ampliare la sua *immagine* della corte di Urbino, collegandola per la descrizione dello scorcio paesaggistico a *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e per la luce, per la sua "sfumata e argentea luminosità", ai personaggi delle dispute di Raffaello. La descrizione di Urbino si chiude con il ricordo di un altro famoso capolavoro di Piero della Francesca *La flagellazione di Cristo*, in cui riemergono le due componenti chiave della immagine muratoviana: lo sfondo architettonico di una via di palazzi rinascimentali e Oddantonio, fratello di Federico di Montefeltro, qui raffigurato tra i due mali consiglieri che istigarono le rivolte, in cui fu assassinato.

Come la corte dei Montefeltro a Urbino, così la corte degli Estensi a Ferrara viene ricostruita attraverso l'immagine cavalleresca della città antica: Ferrara è ormai simile a un cimitero, circondato da paludi dove pullulano i morbi della malaria, ma il suo nome evoca i versi di Boiardo, Ariosto e Tasso, che hanno per sempre immortalato nei loro scritti il sogno di eterna felicità agognato dalla corte ferrarese. Prendendo spunto dal verso di Carducci "Ecco Ferrara l'epica..", posto in esergo al capitolo, Muratov anima il passato della città nelle figure di cavalieri dipinti da Cossa sulle pareti di Palazzo Schifanoia, e nel San Giorgio di Cosmé Tura, santo cavaliere patrono della città. Anche a Ferrara la sua visita si svolge negli interni: il Palazzo Schifanoia, il Castello Estense e la casa Romei, dove lo scrittore trova materiale per sottolineare l'atmosfera festosa che illuminava quella corte rinascimentale. Gli affreschi di Cossa lo colpiscono per la libertà con cui il pittore tratta il tema del quotidiano. A differenza di Ghirlandaio, che nel rappresentare la vita del Quattrocento si attiene ad immagini bibliche, i pittori ferraresi prendono spunto direttamente dalla vita, come testimoniano gli affreschi di palazzo Schifanoia, e ripropongono scene di un mondo armonioso, in cui il lavoro dei campi assume agli occhi del pittore la stessa dignità degli impegni e svaghi della corte.

Soprattutto nella semplicità di casa Romei Muratov trova la giusta misura per giudicare la Ferrara rinascimentale, quando la raffinatezza dei costumi e la passione per il sapere lasciavano trasparire quel tratto di semplicità e naturalezza, così caratteristico della vita alla corte degli Estensi. L'immagine muratoviana, che coglie in una visione d'insieme le corti di Urbino, Ferrara e Mantova, nasce dall'entusiastica ammirazione per le famiglie aristocratiche, che seppero trasformare le loro piccole città in corti rinascimentali di alto livello culturale (III: 245).

Alla famiglia dei Gonzaga va, secondo Muratov, il primato per la devozione all'arte e al sapere, grazie al mecenatismo di Giovan Francesco II, che diede vita insieme all'umanista Vittorino da Feltre alla Casa Zoiosa, istituzione volta ad educare i giovani nel corpo e nello spirito secondo i canoni rinascimentali, e di Isabella d'Este che cercava di fare della sua corte un punto di incontro per gli artisti dell'epoca. La città reale, circondata dalle acque quasi immobili del Mincio, balena soltanto all'inizio del capitolo, per lasciare subito spazio ai palazzi, testimonianza della Mantova rinascimentale, soprattutto Palazzo Ducale e Palazzo Té, in cui Muratov vaga con la fantasia, lasciandosi irretire dal fascino di luoghi ed oggetti.

Obrazy Italii non rievocano solo l'Italia rinascimentale attraverso i suoi capolavori, ma animano delle loro presenze artistiche le differenti epoche rivisitate: i mosaici bizantini, le miniature senesi, i dipinti cinquecenteschi di Bronzino, i quadri di genere di Longhi. Le *immagini* di Muratov, sempre in bilico tra realtà e visione, sorgono in quello spazio estetico, in cui la presenza dell'elemento reale le rende più verosimili, invogliando il lettore ad aderirvi. Il libro non rappresenta tanto un viaggio, quanto un pellegrinaggio dell'anima alla casa natale, in quell'Italia prodiga di arte e gioia, dove il presente e il passato, l'individuale e l'universale si compenetrano armoniosi. Un identico percorso ideale suggerisce anche Grifcov in *Rim*:

Если бы от античной истории не осталось никаких литературных памятников, мы должны были бы восстанавливать ее по постройкам. И будет прекрасно, если хоть на некоторое время турист забудет о бытовых и экономических подробностях жизни и доверчиво отдастся зрительным впечатлениям.¹⁴ Путешествие по Италии тем и замечательно раньше всего, что человек получает возможность некоторое время прожить в области чистых идей, отдаваясь лишь тому существеннейшему, что нашло себе выражение в искусстве. Волнения, борьба, неудачи и радости так же наполняли дни античного человека, как и теперь (1914: 77).

La stesura di *Obrazy Italii* avviene in un'epoca che già lasciava presagire cambiamenti irreversibili: interpretando il desiderio dei suoi

¹⁴ A questo proposito vorrei ricordare che negli anni sessanta del secolo scorso lo studioso A. N. Veselovskij, come altri suoi contemporanei, sosteneva esattamente il contrario, convinto della necessità di proporre un'immagine dell'Italia realistica, da cui emergessero i problemi quotidiani e non una visione idilliaca. Cf. A. N. Veselovskij, *La bella Italia i naši severnye turisty*, "Ogni", kn.1, Petrograd 1916, pp. 7-18.

contemporanei, Muratov fissa per sempre l'immagine di un'Italia scomparsa o comunque destinata a scomparire, un'Italia agli albori dell'industrializzazione, fedele alle tradizioni di una civiltà millenaria e ancora ignara dell'irreparabile frattura tra presente e passato, propria del nostro secolo. È una memoria che si intreccia con il sogno e ricostruisce i luoghi secondo una visione ideale, fusione di sacro e di bello.

BIBLIOGRAFIA

- Benedetti M. T.
 1986 I Preraffaelliti. — Art Dossier 5 (1986).
 Crouzet M.
 1991 Stendhal e il mito dell'Italia. Bologna 1991.
 De Seta C.
 1992 L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe. Napoli 1992.
 Davidson P.
 1989 The poetic imagination of Wyacheslav Ivanov. Cambridge 1989.
 Deotto P.
 1994 Lettere di P. P. Muratov a B. A. Grifcov. — Europa Orientalis XIII (1994) 1: 189-206.
 Dubbini R.
 1994 Geografie dello sguardo. Torino 1994.
 Leed E. J.
 1992 La mente del viaggiatore. Bologna 1992.
 Lo Gatto E.
 1971 Russi in Italia. Roma 1971.
 Pater W.
 1946 Il Rinascimento. Napoli 1946.
 Poppi C.
 1993 Verità e sentimento nell'Italia dipinta dai pittori "romantici" russi. — In: Viaggio in Italia. La veduta italiana nella pittura russa dell'800, Milano 1993, pp. 28-37.
 Ritter Santini L.
 1994 Ritratti con le parole. Bologna 1994.
 Ruskin J.
 1990 Le pietre di Venezia. Milano 1990.

Sarabianov D. V.

1990 Arte russa. Milano 1990.

Valsecchi M.

1062 Raffaello. Milano 1962.

Бахрах А.

1980 По памяти, по записям. Париж 1980.

Белый А.

1922 Путевые заметки. Москва-Берлин 1922.

1986 Il colore della parola. Napoli 1986.

Бенуа А

1980 Мои воспоминания. Москва 1980.

Блок А. А.

1960-63 Собрание сочинений в 8 тт. Москва-Ленинград 1960-1963.

Вейдле В.

1966 Урбино. — Новый журнал 84 (1966): 58-65.

Грашенков В. Н.

1993 П. П. Муратов и его “Образы Италии”. — П. Муратов, Образы Италии, Москва 1993, Т. I, с. 290-314.

Грифцов Б.

1914 Рим. Москва 1914.

Гумилев Н. С.

1989 Стихотворение и поэмы. Москва 1989.

Конечный А. М.- Кумпан К. А.

1991 Петербург в жизни и трудах Н. П. Анциферова, — Н. П. Анциферов, Непостижимый город, Ленинград 1991, с. 5-23.

Лаппо-Данилевский К. Ю.

1995 Итальянский дневник Н. А. Львова. — Europa Orientalis XIV (1995) 1: 57-93.

Минц З. Г.

1991 К изучению периода “кризиса символизма” (1907-1910). — Блоковский сборник X (1991): 3-20.

Минц З. Г.- Безродный М. Б.- Данилевский А. А.

1984 Петербургский текст и русский символизм. — Семиотика города и городской культуры, Тарту 1984, с. 78-92.

Муратов П. П.

1909 В. Розанов, Итальянские впечатления, СПб.1909. — Русская мысль (1909) 6, отд. II, с. 158-159.

1911 Образы Италии. Москва 1911, т. I.

1914a Предисловие. — В. Лее, Италия, Москва 1914, с. 7-11.

1914б Гаудензио Феррари.— София 1 (1914): 33-39.

- 1926 Искусство прозы. — Современные Записки XXIX (1926): 240-58.
1929 Frate Angelico. Roma 1929.
- Неклюдова М. Г.
1991 Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX-начала XX века. Москва 1991.
- Осоргин М.
1912 По этапам экскурсионных мытарств. — Русские Ведомости 147 (1912): 3.
- Перцов П. П.
1912 Венеция и венецианская живопись. Москва 1912.
- Розанов В. В.
1994 Итальянские впечатления (1909). — Среди художников, Москва 1994.
- Топоров В. Н.
1990 Италия в Петербурге. — Италия и славянский мир: советско-итальянский символизм, Москва 1990, с. 49-81.
- Трубников А. А.
1908 Моя Италия. Москва 1908.