



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Dandismo e classicità nella prosa di Michail Alekseevič Kuzmin.

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Donatella Possamai

Correlatore

Ch. Prof. Dmitrij Novokhatskij

Laureando

Fabrizio Piva

Matricola 821005

Anno Accademico

2013 / 2014

Indice

Автореферат.....	5
1 Introduzione.....	15
1.1 Il dandismo nella tradizione culturale occidentale: l'avversione all'eroe romantico.....	20
1.2 Il dandismo nella tradizione culturale russa.....	25
2 Biografia essenziale	33
3 Michail Kuzmin, un dandy ellenico.....	40
3.1 Michail Kuzmin narratore.....	40
3.1.1 Della bellissima chiarezza.....	42
3.1.2 Influenze.....	48
3.1.3 Stilizzazione.....	54
3.1.4 Frammentazione e unità.....	57
3.1.5 La frammentazione mediante discrepanze temporali.....	65
3.2 Michail Kuzmin e l'ellenismo.....	68
3.2.1 Religione e bellezza.....	69
3.2.2 Amore e vita.....	75
3.2.3 Retrospektivismo.....	84
4 Conclusioni.....	90
5 Appendice.....	96
6 Bibliografia.....	106

Nota alle traduzioni e alle traslitterazioni.

Le citazioni di testi russi presenti nell'elaborato sono sempre riportate in lingua originale e seguite dalla traduzione in italiano. Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono state redatte appositamente per questo lavoro.

Per traslitterare il russo si sono seguite le regole della traslitterazione scientifica; alcune eccezioni si possono trovare laddove si è riportato un testo che segua un altro sistema di traslitterazione.

Автореферат

В данной работе речь идёт о прозе Михаила Алексеевича Кузмина и о его особом виде дендизма в связи с его большим интересом к классицизму. Поэт, писатель, драматург, критик, мемуарист, композитор и переводчик с нескольких древних и современных языков, Михаил Кузмин (1872-1936) сейчас знаменит только благодаря его репутации легкомысленного и поверхностного денди. Критики не обошли вниманием его склонность к классицизму в стихах, в то время как в прозе почти никто не интересовался этим; эта склонность остается малоизученной в прозе, за исключением романа *Крылья*, в котором несколько учёных отмечают сильное влияние Платона. Ещё одним ключевым аспектом состояния исследований творчества этого автора является необоснованное невнимание критиков к прозе; то есть к произведениям, которые могут дать ключ к пониманию его творчества в целом, и которые имеют иные характеристики, как в вопросах тематики, так и стиля. Таким образом, на основе анализа последних, эта работа направлена на привлечение

внимания к его прозе и на изучение его особого вида дендизма, далее называемого древнегреческим. Говорить, что такой динамичный автор носит ярлык денди или русского Оскара Уайльда — это неглубокое суждение. В самом деле, его творчество может быть переосмыслено в классическом ключе, то есть как продолжение парадигмы Аполлона.

Цель данного исследования — анализ прозы Кузмина и описание его дендизма по отношению к эллинизму.

Актуальность выбранной темы состоит в том, что этот автор часто описан как простой денди, но в действительности он не похож на своих современников-денди; кроме того, критика часто признает Кузмина только как поэта, хотя он был разносторонним художником.

Материалом для исследования послужили романы, рассказы и большинство работ Кузмина, а также критические статьи и биографии автора.

Работа состоит из четырёх частей: введения, двух глав и заключения.

Во вступлении говорится о ситуации в культурной жизни начала XX века и рождении нового интеллектуального класса модернистов. Концепция становления художника, не только в плане творчества, но и в плане эстетического аспекта его жизни, порождает неологизм

жизнетворчества, или волю художника творить самого себя и преодолевать монотонность повседневной жизни и общественные условности. Модернисты стали новыми людьми, способными создавать новую культуру, что, в сочетании с их интересом к красоте и эстетике, дало им прозвище денди.

Далее я обращаюсь к теме рождения денди в Европе как реакции на миф о романтическом герое. Практика самостоятельного творчества начинается с романтизма, который принял новые каноны и пересмотрел роль нарушения общественных правил, оригинальности, сексуальности и релятивизма в общей системе ценностей. Лицо романтического поэта соответствует образу гения, который бросил вызов системе ценностей христианской традиции. Во эпоху романтизма, искусство начинает считаться местом, где можно выйти за пределы обычного мира. Постепенно романисты начали видеть нечто ироническое в концепции героизма; миф о гении стал клише. Именно это осознание клише знаменует собой рождение дендизма. Парадоксально, что денди является героем, который признает смерть самого героя. На основе анализа некоторых легендарных денди, как например Бодлера, Уайльда и лорда Байрона, определяются основные черты денди. С точки зрения концепции красоты, эстетики хаоса, избытка, дисгармонии и развращения, денди стали

выступать против гармоничной и органической красоты. Вместе с присущим ему анти-героизмом, денди развивает провокационную идею особых отношений между внутренним содержанием и внешней формой искусства и художника. Легендарная мужественность романтического героя уступает место денди в неоднозначной сексуальной ситуации. С этой точки зрения дендизм является существенным признаком модернизма, пошатнувшим культурный и философский баланс, установленный романтическим героем, и признаком дихотомии между честью и правдой неоклассического и патриархального видения природы.

В последнем абзаце вступления анализируется феномен дендизма русской культуре. Начиная с героя Пушкина, который ввёл термин денди в культурную среду России в образе Онегина, и на примере Ставрогина Достоевского, я анализирую феномен денди в русской литературе. Эти модные мужчины со страстью к Европе отличаются от романтиков отношением к дуэли. Тогда в России дуэль и честь были ключевыми понятиями романтического героизма. Денди не проявляли интерес к дуэли, они даже не уважали её правил; у них нет желания сражаться на дуэли потому, что для них в ней нет никакой ценности. Русские декаденты усвоили образы поведения и внешнего вида в соответствии с их идеей создания, и считают красоту краеугольным камнем своей жизни: для них

красота была новым абсолютным идеалом.

Во второй главе рассматривается биография Кузмина. Дендизм Кузмина связан с его особой биографией. Он родился в Ярославле в знатной семье землевладельцев, получил классическое и музыкальное образование, он был студентом в консерватории Николая Римского-Корсакова. Чтобы найти себя, он путешествовал по Египту и Италии, а когда вернулся, решил уйти на длительное время в общину старообрядцев. По возвращении в Петербург он стал одним из самых известных денди города. Известность пришла к нему очень скоро, благодаря успеху его *Александрйских песен* и скандальной повести *Крылья*. Будучи в начале творчества близок к *Башне* Вяч. Иванова, он скоро отдалился от нее и начал длинное художественное и любовное объединение с молодым поэтом Юрием Юркуном. После революции его дендизм сразу был осуждён как слишком буржуазный. После смерти, его имя было забыто на долгие годы. Интерес критиков к этому разностороннему художнику начал возрождаться только после распада Советского Союза.

В первой части третьей главы говорится о стиле Кузмина в прозе. Критики часто недооценивает его прозу, хотя она составляет большую

часть его произведений. Сильную связь можно найти между тематикой его поэзии и прозы. Внимательно анализируя эту связь, можно заметить, что с течением жизни проза постепенно занимает более важное место в творчестве писателя, приобретая главную описательную функцию, ранее присущую только поэзии.

В 1910 году на страницах журнала «Аполлон» выходит очерк *О прекрасной ясности*, который сейчас считается манифестом Кузмина. В этом программном произведении он стремится к формальной простоте и предлагает использовать простой язык, чтобы подчеркнуть естественную красоту русского языка. Это естественная реакция на избыток символизма тех лет. Хотя он стремился к созданию собственной литературной школы, эта школа так никогда и не была создана, но создала много проблем в определении места этого автора в истории русской литературы: был ли он символистом, акмеистом или денди?

Он сам более или менее определённо признаёт, что очень зависит от литературы прошлого, и что находит свои образы в великих писателях классической литературы, в итальянском Ренессансе и французском восемнадцатом веке. Хотя его проза сохраняет свой простой внешний вид, в ней скрываются бесчисленные ссылки и цитаты из различных литературных традиций, что показывает огромный кругозор этого автора.

Одна из уловок, используемых Кузминым в прозе для сохранения этой ауры простоты — это стилизация; то есть описание некоторых героев, ситуаций или событий только в общих чертах без оттенков и деталей. Один из жанров, в котором часто работает Кузмин — плутовской роман: с его простой структурой подobaет ясности его манифеста.

Другой важной особенностью является постоянное присутствие фрагментации, которая играет центральную роль в творчестве писателя. Дихотомия фрагментация-единство присутствует в его текстах на многих уровнях, поставляет тематические материалы и создаёт структурные и композиционные рамки. Настойчивость, с которой Кузмин использует эту дихотомию, объясняется тем, что она прочно укореняется в его философских убеждениях и в его эстетике. Это не прошло незамеченным в критической литературе и было признано одной из основных особенностей его стиля. Тематическое представление дихотомии фрагментация-единства в творчестве Кузмина очень богато. Мотивы хаоса и космоса, смерти и воскресения, света являются постоянными. Можно проследить, как развивалась эта техника написания, начиная с незаконченных рассказов первого периода до достижения уровня организации отдельных частей, аналогично редактированию фильма. Из различных методов, используемых для фрагментации своего текста, Кузмин часто употребляет фрагментацию

времени. Под кажущимися простотой и ясностью, часто отмечаемыми критиками, скрывается тонкая сложность. Это можно увидеть, например, в одном из первых рассказов Кузмина: *Из писем девцы Клары Вальмон к Розалии Тутель Майер*.

В второй части третьей главы анализируются основные темы прозы Кузмина, которые относят к его эллинизму. Его концепция дендизма и концепция его современников разнятся в понятии красоты, связанной с религией. Мы можем, на самом деле, интерпретировать его эстетический поиск как попытку синтеза этих двух элементов, по-видимому противоречивыми. Кузмин не ищет простую гедонистическую красоту, но новый вид религии, которая приняла бы мир чувств. Его гомосексуальность, в том числе, толкнула его на поиск веры, которая могла бы принять любовь во всех её формах без осуждения. Эстетическая концепция Кузмина базируется на двух принципах: во-первых, языческое соединение веры и красоты, или религия, которую можно практиковать посредством чувственного мира. Во-вторых, поддержание баланса между религией и эстетикой, не придавая большего значения одной или другой. Его склонность к балансу, кажется, обусловила и его особенный дендизм и его колебание между верой и эстетикой. Эти два принципа в объединении баланса веры и красоты, производят гармонию. Эта концепция может быть

найдена в повести *Шар на клумбе* Кузмина.

Затем говорится о концепции любви Кузмина — основная тема его прозы и его жизни, как сказал он сам : «Любовь - всегдашняя моя вера». Для него любовь является символом эстетики, которая может бросать вызов ныне покойному миру условности. Его концепция любви подразумевает веру в сочетании с чувственным миром. Кузмин совсем не разделяет христианскую идею любви. Напротив, он отрицательно воспринимает христианскую концепцию любви как, например, в романе *Девственный Виктор*. Он хочет настоящей любви, в которой вера может смешиваться с удовольствиями чувственного мира. Также в повести *Крылья* говорится о древнегреческой концепции любви, которая резко противоречит браку и любви в аскетической христианской форме. Его концепция любви прочно связана с темой жизни; для него жизнь — эмпирический и сексуальный опыт, через который можно узнать и оценить мир. Его склонность к классической древности и к языческим религиям находит своё разумное основание в том, что Кузмин видит в ней жизнь, и способность любить без обязанности входить в христианскую парадигму брака.

Наиболее оригинальные характерные черты этого необыкновенного типа дендизма могут быть найдены в ориентации на классическое

совершенство и в интересе к древности. Он идеализировал классическую культуру как опыт, в котором чувственный мир не противоречит религиозной точке зрения. Этот интерес античной культуре был не только теоретическим и литературным, но затронул и аспекты привычной жизни автора. Его ретроспективное предпочтение древней культуры и эпохи Возрождения также связано с его интересом к деталям, к красивым вещам, которые погибли, но которые стоит ценить как вечные (вещизм). Кузмин заинтересовался конкретностью древних культур потому, что они были обращены к эстетике, а также он предпочитал культуру особых исторических периодов из-за их акцента на эфемерность жизни.

В Заключении содержатся результаты проведённой работы, делаются выводы и намечаются перспективы дальнейших исследований.

1 Introduzione

Con il ventesimo secolo anche l'*intelligencija* russa sente il bisogno di reagire alle convenzioni letterarie del vecchio secolo. In Russia, come in Europa, la letteratura inizia a rompere gli schemi dei generi tradizionali utilizzando un linguaggio complesso e intrecci innovativi, in poesia si abbandonano i metri classici prediligendo il verso libero. Questa spinta innovatrice trae il suo impulso dai cambiamenti sociali, dalle nuove idee filosofiche e dall'emersione di scienze quali la psicologia e la sociologia.¹

La critica propone diverse date come inizio di questo movimento, ma generalmente si fa riferimento all'articolo di Merežkovskij *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* (Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura russa contemporanea, 1893), nel quale egli mette a nudo il provincialismo della vita intellettuale russa nel decennio appena trascorso. Solo sei anni più tardi viene fondato da Džagilev il *Мир Искусства* (Mondo dell'arte), un circolo culturale di Pietroburgo che comprende artisti, scrittori, critici e musicisti. Successivamente appare una rivista omonima caratterizzata dall'altissima qualità grafica e dallo stile raffinato. In questo periodo iniziano anche a fiorire i caffè letterari, il più famoso dei quali era la *Бродячая Собака* (Cane Randagio), dove tutte le scuole letterarie s'intrecciavano e si confrontavano alimentandosi a vicenda.²

Questo rinnovamento si concretizza con il ventesimo secolo; ha inizio una nuova epoca per energia e vitalità, caratterizzata dall'abbondanza di produzioni di grande qualità artistica. Il primo decennio del secolo è contraddistinto dalla poetica di rovesciamento delle tecniche letterarie e dalla sempre maggiore attenzione nei confronti dell'estetica e della spiritualità. Fondamentale per questa nuova classe intellettuale modernista è il concetto di creazione dell'artista, inteso non solo come produzione del suo lavoro individuale, ma anche come costruzione estetica della propria vita: “Искусство есть творчество жизни” (l'arte è creazione della vita) scrisse Andrej Belyj.³

1 N. RIASANOVSKY, *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*, Bologna, Bompiani, 2010, pp. 444-445.

2 Si veda: B. LIVŠIČ, *Polutoraglazyj strelec*, Mosckva, Sovetskij pisatel', 1989. Trad. it. R. FRANCESCHI, *L'arciere da un occhio e mezzo*, Torino, Hopefulmonster, 1989.

3 A. BELYJ, *Araveski: Pesn' žizni*, München, Wilhelm Fink verlag, 1969 p. 43.

Il neologismo *жизнетворчество* - unione di *жизнь* (vita) e *творчество* (creazione o opera) - coniato da Lotman e Minc⁴ intende descrivere la tendenza della classe intellettuale modernista a concepire la propria vita come forma d'arte. Nasce qui il fondamentale concetto di auto-creazione, la volontà dell'artista di creare se stesso, superare la monotonia della vita quotidiana e le convenzioni sociali. Le origini di questo tentativo di auto generazione da parte dell'artista possono essere ricondotte all'archetipo del poeta romantico; i poeti romantici consideravano infatti il loro stile di vita come una parte essenziale nel processo di creazione artistica. La loro rappresentazione di vita era finalizzata a restaurare un ideale di vita attraverso la difesa iconoclastica dal mondo falso, antiestetico e stereotipato.⁵ Mentre le pratiche dei romantici erano principalmente incentrate sullo stile di vita individuale, l'auto-creazione dell'*intelligencija* modernista era più un tentativo di trasformare la realtà in quanto entità collettiva. I modernisti russi recuperano questa tradizione auto-creatrice trasportandola in una dimensione più religiosa e metafisica. Alcuni letterati, come per esempio Nikolaj Černyševskij e Aleksandr Hercen assunsero l'immagine di *uomini nuovi*, sfidando la vita quotidiana, corrotta e volgare, in favore dei loro ideali etici e civili.⁶

L'idea di *uomo anticonvenzionale* ha influenzato il pensiero modernista in modo universale ma in forme diverse. I modernisti russi rifiutavano di conformarsi ai *cliché* culturali e alla vita quotidiana⁷ mirando a diventare uomini nuovi capaci di creare una nuova cultura. Di fondamentale importanza nell'affermarsi del concetto di auto-generazione fu l'influenza di Friederich Nietzsche⁸ che nel suo *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra, 1885) affermò l'esigenza di liberarsi dai valori secolari della tradizione per costituire un uomo nuovo in grado di creare nuove tavole di valori: “Oh meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten tafeln!”⁹

Un'auto-creazione *anticonformista* spesso emerge in manifestazioni concrete nella vita degli intellettuali: molti artisti esprimono la propria concezione estetica attraverso la loro apparenza fisica. Per esempio il poeta contadino Nikolaj Kljuev indossava abiti del folklore

4 Per approfondire il significato di *žiznetvorčestvo* si veda: JU. LOTMAN, G. MINC, *Modernizm v iskusstve i modernist v žizni*, in: *Stat'i o russkoj i sovetskoj poezii*, Tallin, Eesti raamat, 1989.

5 Si veda: JU. LOTMAN, G. MINC, *Modernizm v iskusstve...*, cit., pp. 86-87.

6 I. PAPERNO, *Introduction*, in: I. PAPERNO, J. D. GROSSMANN, *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford CA, Stanford University Press, 1994, p. 5.

7 I. PAPERNO, *Introduction...*, cit., p. 8.

8 Per uno studio del mito del Oltreuomo di Nietzsche in Russia si veda: B. ROSENTHAL (Ed.), *Nietzsche in Russia*. New York, Princenton University Press, 1986.

9 F. NIETZSCHE, *Also Sprach Zarathustra*, Trad. It. M. MONTINARI, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 1987, p. 247.

russo per meglio impersonare la sua ideologia, altri come gli esteti vicini al gruppo *Мур Искусства*, praticavano questa forma di individualismo estetico assumendo modi raffinati ed aristocratici. Michail Kuzmin, che scrisse l'introduzione alla traduzione russa del libro di Barbey d'Aurevilly su George Brummell¹⁰, era famoso per la sua immensa collezione di gilet; allo stesso modo anche Zinaida Gippius e Aleksandr Blok erano fortemente interessati all'apparenza e allo stile. Successivamente i primi avanguardisti dimostrarono la loro attitudine anticonformista esibendosi in scandali pubblici concepiti in modo teatrale.

La cultura del dandismo fu un fenomeno molto influente che caratterizzò l'auto-creazione degli artisti russi nel tardo diciannovesimo e all'inizio del ventesimo secolo. La caratteristica più evidente dell'auto-creazione decadentista sta nell'esercizio dell'amoralismo e nell'apoteosi della bellezza. Per gli intellettuali di quest'epoca i concetti di estetica e di bellezza sono imprescindibili:

Надо, чтобы красота сопровождала вас повсюду, чтобы она обнимала вас, когда вы встаете, ложитесь, работаете, одеваетесь, любите, мечтаете или обедаете. Надо сделать жизнь, которая прежде всего уродлива,—прежде всего прекрасной.

(È necessario che la bellezza ti accompagni ovunque, che lei ti abbracci quanto ti alzi, ti sdrai, lavori, ti vesti, ami, sogni o pranzi. È necessario costruire una vita che prima di tutto sia mostruosa, che prima di tutto sia bella.)¹¹

Alcuni dei primi decadenti come Kostantin Bal'mont, Valerij Brjusov e Aleksandr Dobroljubov si servirono dell'immaginario demoniaco nel creare il proprio stile prediligendo gli abiti scuri e circondandosi di oggetti dall'aspetto macabro e cupo. Il loro interesse verso il demoniaco era inoltre collegato alla volontà di difesa della bellezza e dell'arte. I decadenti russi consideravano l'emancipazione dai vincoli morali della società come un gesto estetico.¹² Questo interesse verso la moda ed i comportamenti amorali in difesa delle bellezze ha spesso fatto guadagnare loro l'etichetta di Dandy. Nel suo trattato “Русские денди” (I dandy russi, 1918) Aleksandr Blok assegna il titolo di dandy ai decadenti che sostengono le idee di anticonvenzionalismo e di poesia pura.

10 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin*, in: *Žizn zamečatel'nych ljudej*, Moskva, Molodaja gvardija, 2013, p. 152; B. D'AUREVILLY, *Du dandysme et de George Brummell*, trad. Ru., M. KUZMIN, *Dendizm i Džorgž Bremmel'*, Moskva, Al'ciona, 1912.

11 Z. GIPPIUS, *Sovremennoe iskusstvo*. In O. RAZUMENKO (Ed.), *Literaturnyj dnevnik (1899-1907)*, Moskva, Agraf, 2000, p.74.

12 Si veda l'idea di bellezza di Alkesandr Dodroljubov in Z. GIPPIUS, *Sovremennoe iskusstvo...*, cit., p. 262.

— Неужели вас не интересует ничего, кроме стихов? почти произвольно спросил наконец я.

Молодой человек откликнулся, как эхо:

— Нас ничего не интересует, кроме стихов. Ведь мы—пустые, совершенно пустые. [...]

Так вот он—русский дэндизм XX века! Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; [...] Эдгара По, Бодлера, Уайльда; в нем был великий соблазн—соблазн «антимещанства»; да, оно попало кое-что на пустошах «филантропии», «прогрессивности», «гуманности» и «полезностей»; но, попав кое-что там, оно перекинулось за недозволенную черту.

(- È possibile che non vi interessiate a nulla oltre alla poesia? Chiesi alla fine quasi involontariamente

Il giovane rispose come un'eco:

- A noi nulla interessa oltre alla poesia. Dopo tutto noi siamo vuoti, completamente vuoti. [...]

Così è questo il dandismo russo del XX secolo! La sua fiamma divorante luccica irregolarmente della scintilla di una piccola parte dell'anima di Byron; [...] Edgar Allan Poe, Baudelaire, Oscar Wilde; in loro vi era una grande tentazione, la tentazione di “anticonvenzionalismo”; sì, ha bruciato qualcosa nel deserto della “filantropia”, della “natura progressista”, dell’ “umanità” e dell’ “utilità”; ma bruciando qualcosa lì, esso si è diffuso per una linea illecita.)¹³

Il dandismo decadente russo si esprime in forme differenti a seconda della personalità dei suoi singoli esponenti, ma si basa sostanzialmente su alcuni modelli rappresentativi. Una parte dei decadentisti si concentrava sul comportamento demoniaco anticonvenzionale, altri invece davano molta più importanza alla difesa dell'arte e della bellezza. Molti esteti decadenti erano interessati inoltre alle problematiche legate alla morale ed alla religione.

Le influenze dalla cultura occidentale nello sviluppo di questo movimento sono fondamentali e molto ampie. I dandy modernisti europei, compresi Charles Baudelaire e Oscar Wilde, hanno influenzato enormemente la cultura modernista russa¹⁴. Nonostante ciò il concetto di dandy comune tra i modernisti russi era differente da quello dei loro corrispettivi occidentali, come si potrà in parte dedurre da questo lavoro. In primo luogo bisogna

13 A. BLOK, *Sobranie sočinenie v vos'mi tomach*, Moskva – Leningrad, Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962, *Tom šestoj: proza 1918-1921*, pp. 56-57.

14 Si veda al riguardo: B.F. MOELLER-SALLY, *Oscar Wilde and the Culture of Russian Modernism*, “The Slavic and East European Journal”, (4) 1990, vol. 34 p. 459-472; E. BERESHEIN, *The Russian Myth of Oscar Wilde*, in L. ENGELSTEIN, S. SANDLER (Ed.), *Self and Story in Russian History*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, pp. 168-188; T. HUTTUNEN, *Oskar Uajl'd iz Penzy*, “Studia Rusica Helsigiensia et Tartuensia”, (10) 2006, vol. 2, pp. 259-375.

analizzare come essi abbiano percepito il dandismo occidentale: il processo di auto-creazione troverà vie del tutto differenti in Russia. Il fine di questo lavoro non è quello di confrontare il dandismo europeo con i decadenti russi. Si utilizzerà il punto di vista del dandismo europeo per fornire una prospettiva significativa nell'analisi della prosa di Michail Kuzmin.

1.1 Il dandismo nella tradizione culturale occidentale: l'avversione all'eroe romantico.

Nel *milieu* culturale europeo la pratica dell'auto-creazione inizia con il romanticismo. Come reazione al *background* dei valori neoclassici (la bellezza universale e le sue regole) e agli ideali cristiani (divinità e spirito), il romanticismo ha adottato nuovi canoni ridefinendo i ruoli di trasgressione, originalità, sensualità e relativismo nel comune sistema di valori. La figura dell'autore romantico corrisponde all'immagine di un genio che ha sfidato il sistema di valori della tradizione neoclassica e cristiana. Il genio romantico era anche associato all'idea di bellezza; egli era infatti principalmente descritto come un uomo attraente. L'adozione di un codice di bellezza implica un'idea archetipica di estetica come il rifiuto dei valori associati alla verità. Questa relazione tra l'individualismo romantico e la bellezza può trovare le sue radici nel mito di Lucifero della Bibbia, come sostiene Mario Praz “the Evil One definitely assumes an aspect of fallen beauty, of splendor shadowed by sadness and death”.¹⁵

Inoltre durante il romanticismo l'arte inizia ad essere considerata il luogo dove è possibile trascendere il mondo convenzionale.¹⁶ L'artista, e in particolare il poeta, era considerato una figura rappresentativa, individuo in grado di risolvere “l'alienazione sua e del mondo” e “stabilire un contesto di unità e perfezione”¹⁷

Gradualmente i romantici iniziarono a percepire qualcosa di ironico nel concetto di eroismo. Il mito del genio iniziò ad essere considerato come convenzionale, cosicché i romantici si liberarono da questo *cliché*. È proprio questa auto-consapevolezza del mito romantico inteso come *cliché* che sancisce l'inizio del dandismo; in questo senso Lord Byron è un esempio perfetto. Il suo lavoro autobiografico, *Childe Harold's Pilgrimage* (Il pellegrinaggio del giovane Aroldo, 1812), descrive un dandy romantico che coltiva una personalità originale attraverso comportamenti giocosi e stilizzazione di sé. In altre parole, il suo dandismo è stato un prodotto creato dall'autoironia di un poeta romantico.

15 M. PRAZ, *The Romantic Agony*, London, Oxford University Press, 1915, p. 56. Come citato in O. MATICH, *The Devil and the Poetry of Zinaida Gippius*, “The Slavic and East European Journal”, (2) 1972, vol. 16, p. 191.

16 R. CURIE, *Genius: An Ideology in Literature*, New York, Schocken Books, 1974, p. 43.

17 R. CURIE, *Genius: An Ideology...*, cit., p. 29.

Analogamente, il mito del romantico e la sua relativa ironia possono essere riscontrati anche nel periodo modernista. Nel modernismo infatti i canoni di bellezza e convenzionalità diventarono ben più complicati di quelli del romanticismo. I modernisti non solo rifiutavano la moralità in favore del demoniaco e dell'estetica, ma sfidavano anche la cultura positivista e utilitarista della borghesia e della classe media. In termini di concetto di bellezza, l'estetica di demoniaco, caos, eccesso, disarmonia e corruzione è emersa in opposizione alla bellezza armoniosa e organica. L'omosessualità interessava i modernisti in quanto reazione alla tradizionale società patriarcale. Con i loro codici molto complessi di *convenzione e bellezza*, i modernisti erano coinvolti nel mito del genio e dell'autoironia, come esemplificato dal dandismo di Baudelaire, in quanto successori della auto-creazione del romanticismo.

Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences; [...] Le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux mirmidons.)¹⁸

Paradossalmente il dandy è un eroe che riconosce la morte dell'eroe stesso.

Il dandismo di Baudelaire non era un mero concetto filosofico per definire lo stato ontologico del poeta moderno; egli praticava il dandismo vestendosi nella realtà con abiti scuri. L'ossessione del nero dimostra la completa rimozione dell'eroismo, classico sentimento distintivo della cultura romantica e borghese.

Stéphane Mallarmé incarna un altro esempio di dandismo come antieroisimo. Baudelaire raggiunse il dandismo nascondendosi (e allo stesso tempo distinguendosi nel nascondiglio) nel mondo della *modernità*: “La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.”¹⁹ In modo simile il dandismo di Mallarmé si manifesta nell'abbandono della figura eroica in cambio di una vita quotidiana ed ordinaria. Egli non costruì la propria biografia per potersi conformare a quella di un eroe romantico ma, al contrario, condusse una vita ordinaria del tutto anti-romantica come professore di liceo e padre di famiglia, creandosi un nome attraverso la sua abilità artistica. Svetlana Boym sostiene che nella sua autobiografia Mallarmé sottolinei il carattere casuale e

18 C. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, trad. It. G. GUGLIELMI e E. RAIMONDI, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004, p. 52.

19 C. BAUDELAIRE, *Le peintre... , cit.*, trad. It. G. GUGLIELMI e E. RAIMONDI, p. 28.

frammentario della sua scrittura, il che sfugge alla immagine unitaria e coerente di se stesso.²⁰

Al contrario, Mallarmé venerava l'arte come entità assoluta.

Anche il dandismo di Oscar Wilde mostra un'attitudine ironica nei confronti dell'eroe romantico. Il dandismo di Wilde si differenzia non poco da quello dei suoi predecessori francesi. Mentre i due francesi coltivavano un'attitudine solipsistica, Wilde prediligeva la performance pubblica e la teatralità: egli tenne delle letture durante le quali propagandava l'idea di *art-for-art's sake* e, talvolta, indossava costumi della Grecia classica e si adornava di fiori di lillà e girasoli.²¹ In contrasto con lo stoicismo auto-eclissante di Baudelaire e Mallarmé, il dandismo di Wilde era caratterizzato dall'eccessiva auto-propaganda e dal commercio dello scandalo. Entrambe le versioni di dandismo intendono comunque sovvertire la nozione tradizionale di poeta romantico. La distinzione tra il dandismo di Baudelaire e Wilde può essere meglio compresa alla luce degli studi di Jurij Lotman a riguardo del dandismo europeo. Lotman contrappone il dandismo di Brummell a quello di Byron. Nel suo articolo *Русский дендизм* (Il dandismo russo, 1994) Lotman afferma che il dandismo di Byron è caratterizzato da “романтическое бунтарство” (ribellione romantica), mentre Brummell è denotato dalla sua “изнеженная утонченность индивидуалиста” (delicata raffinatezza individualista):

Дендизм приобретал окраску романтического бунтарства. [...]

На противоположном полюсе находилась та интерпретация дендизма, которую развивал самый прославленный денди эпохи — Джордж Бреммер. Здесь индивидуалистическое презрение к общественным нормам выливалось в иные формы. Байрон противопоставлял изнеженному свету энергию и героическую грубость романтика, Бреммер — грубому мещанству «светской толпы» изнеженную утонченность индивидуалиста. Этот второй тип поведения Бульвер-Литтон позже приписал герою романа «Пелэм, или Приключения джентльмена» (1828) [...]

Герой Бульвера-Литтона, денди и нарушитель порядка, следуя принятому плану, культивирует «модную слабость», как герой Байрона — силу. [...]

Ценность поведению денди придает не качество поступка, а то, в какой степени он выпадает из общепринятых норм: крайней трусостью можно так же тщеславиться, как и крайней храбростью.

(Il dandismo acquistò il colore della ribellione romantica. [...])

20 S. BOYM, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991, p. 50.

21 E. BERESHEIN, *The Russian Myth of Oscar Wilde...*, cit., p. 171.

All'altro estremo vi è l'interpretazione di dandismo sviluppata dal più famoso dandy dell'epoca: George Brummell. Qui il disprezzo individualista per le norme sociali ha trovato sfogo in altre forme. Byron ha reagito all'energia effeminata e luminosa con la brutalità del romanticismo eroico, Brummell – al grezzo filisteismo ruvido della “folla laica” reagì con un individualismo elegante e raffinato. Bulwer-Lytton attribuì successivamente questo secondo tipo di atteggiamento al protagonista del suo romanzo del 1828 "Pelham, Avventure di un gentiluomo" [...]

L'eroe di Bulwer-Lytton, un dandy e un piantagrane, seguendo il piano adottato coltiva "la debolezza di moda", come l'eroe di Byron coltiva la forza. [...]

Il valore del comportamento del dandy non dà qualità di impresa a ciò che va oltre le norme accettate: l'estrema viltà, può anche essere presuntuosa come l'estremo coraggio.)²²

Nonostante Lotman utilizzi il termine *eroico* nella sua definizione del dandismo byroniano, egli non rappresenta l'eroismo romantico come derivato del mito del genio romantico. Al contrario, il Byron dandy definisce le convenzioni sociali come farebbe un dandy post-romantico. Di queste due varianti del dandismo, come vedremo, Kuzmin fu attratto maggiormente dal dandismo ribelle di Byron e Wilde.

Insieme al suo caratteristico antieroisimo il dandy sviluppa un'idea, particolarmente provocatoria, di una speciale relazione tra il contenuto interiore (idea e significato) e la forma esteriore (abbigliamento) dell'arte e dell'artista. Si verifica un capovolgimento della filosofia del vestito, atto con il quale il dandismo sancisce la venerazione della forma esteriore per sé, senza alcuna relazione con il contenuto e il significato universale. Secondo Baudelaire la bellezza giace in uno stato di completa artificiosità e non in un tentativo di imitazione della natura o di Dio²³. Secondo questa corrente di pensiero la maschera esteriore e lo stile del dandy non rappresentano un *medium* per esprimere il contenuto, ma sono fini a se stessi. Nel dandismo la forma esteriore è dunque un fatto autoreferenziale che non vuole nascondere l'assenza di un vero significato originale.

Inoltre, come ulteriore rifiuto di contenuto simbolico nell'arte e nell'artista, il dandy capovolge la convenzionale concezione di sessualità. Anche se l'omosessualità di per sé non può essere considerata come una caratteristica del dandismo, è possibile constatare che nel dandismo si verificò una forte tendenza verso l'omosessualità. Jessica Feldman sostiene che

22 JU. LOTMAN, *Russkij dandizm*, in *Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII- načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1994, p. 124.

23 C. BAUDELAIRE, *Le peintre... , cit.*, p. 56.

l'attrazione del dandy nei confronti dell'omosessualità è collegata al suo rifiuto di “the conventional opposition between the 'modern' bourgeois man and the ‘natural’ domestic woman”.²⁴ Oltre a ciò, in termini di antierismo, il dandy rappresenta un individuo castrato, ovvero il dandy è un eroe senza la simbologia dell'eroismo. La leggendaria mascolinità dell'eroe romantico viene infatti annullata e rifiutata lasciando il dandy in una situazione sessualmente ambigua. Da questo punto di vista il dandismo è un sintomo significativo della modernità, che capovolge il bilanciamento culturale e filosofico instaurato dall'eroismo romantico, dalla dicotomia tra onore e verità del neoclassico e dalla rappresentazione patriarcale della natura.

24 J. R. FELDMAN, *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1993, p. 116.

1.2 Il dandismo nella tradizione culturale russa.

La struttura del dandismo come rielaborazione ironica del mito del poeta romantico può essere facilmente riscontrata anche nel romanticismo russo. Il dandismo di Aleksandr Puškin rivela l'intenzione del poeta di allontanarsi dall'archetipo dell'eroe romantico ed è ben esemplificato dal suo interesse per lo stile e nella sua tendenza verso l'autoironia. Come riportato dai suoi biografi, Puškin era un dandy frivolo in giovane età e mantenne questo interesse anche più avanti nella sua vita.²⁵ L'eroe puškiniano *Евгений Онегин*, protagonista dell'omonimo romanzo in versi (Evgenij Onegin, 1825) responsabile di aver introdotto il termine dandy nel contesto culturale russo, si distingue dal tipico poeta romantico, rappresentato nel romanzo da Vladimir Lenskij. Esattamente come il dandy Dorian Gray uccide il pittore Hallward in *The Picture of Dorian Gray* (Il ritratto di Dorian Gray, 1891), Onegin assassina Lenskij durante un duello, impersonando l'attitudine ironica e distruttiva del dandy nei confronti dell'eroe romantico. Uno dei comportamenti più significativi dell'auto-creazione del poeta romantico, il duello, finisce per caratterizzare il dandismo antierico di Onegin. Nella cultura russa il duello era un importante strumento per gli individui, nobili prima e appartenenti a vari strati della società poi, per mantenere la loro indipendenza dallo stato; un modo per difendere e delineare il proprio spazio personale.²⁶ *Duello ed onore* erano concetti che rappresentavano l'eroismo individuale della personalità romantica. I decabristi prediligevano il duello in quanto simbolo della libertà individuale e dell'onore, incuranti del divieto statale su di essi. Inoltre, per i romantici come Aleksandr Bestužev (Marlinskij) il duello rappresentava l'ideale del *point d'honneur*.²⁷ In totale contrasto con i decabristi e con Marlinskij, il protagonista del romanzo di Puškin assume un atteggiamento totalmente differente nei confronti del duello. Onegin non trova alcuna ragione per duellare con Lenskij e infatti egli non si cura nemmeno di osservarne le regole.²⁸ Per lui l'espressione e la difesa della propria dignità non rappresentano valori fondamentali.

25 S. DRIVER, *The Dandy in Puškin*, "The Slavic and East European Journal", (3)1985, vol. 29, pp. 243-244.

26 I. REYFMAN, *Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature*, Stanford CA, Stanford University Press, 1999, p. 15.

27 I. REYFMAN, *Ritualized Violence...*, cit., pp. 188-189.

28 A. PUŠKIN, *Evgenij Onegin*, trad. it. P. Pera, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 303-307.

Questa inclinazione giocosa nei confronti della dignità individuale è una delle caratteristiche cardinali dei dandy nella cultura russa romantica e post romantica.

Stavrogin, il protagonista del romanzo *Бесы* (I demoni) di Fëdor Dostoevskij, è un dandy alla maniera di Onegin. Viene descritto come un uomo alla moda che ha vissuto in Europa:

Это был очень красивый молодой человек, лет двадцати пяти и, признаюсь, поразил меня. Я ждал встретить какого-нибудь грязного оборванца, испитого от разврата и отдающего водкой. Напротив, это был самый изящный джентльмен из всех, которых мне когда-либо приходилось видеть, чрезвычайно хорошо одетый, державший себя так, как мог держать себя только господин, привыкший к самому утонченному благообразию.

(Era un bellissimo giovane, sui venticinque anni e, lo confesso, mi colpì. Mi aspettavo di trovare un qualche sudicio straccione, esaurito dagli stravizi e puzzolente di acquavite. Al contrario, era il più elegante *gentleman* di quanti mi fosse mai capitato di vederne, straordinariamente ben vestito, e si comportava come poteva comportarsi solo un signore abituato alla grazia più raffinata.)²⁹

Come Onegin, Stavrogin non presenta nessun desiderio di duellare e non sembra attribuire nessun valore al codice d'onore. Dopo essere stato schiaffeggiato da Štatov Stavrogin non risponde all'offesa del suo antagonista e nel duello con Gaganov, del quale si apprende successivamente, egli si rifiuta di sferrare colpi diretti al suo sfidante. Però uccide esseri umani in duello senza per questo sentirsi colpevole in alcun modo. Per Stavrogin la morale basata sulla dignità dell'uomo non può esistere. Come nota Irina Reyfman “The duel’s function as a safeguard for human dignity is thus entirely lost on him (Stavrogin). [...] By toying with the honor code, [...] he creates an atmosphere of moral ambiguity that has a powerfully destructive effect on everyone around him.”³⁰

Stavrogin incarna l'ideale di bellezza demoniaca laddove emerge il relativismo e la sensualità. Il dandismo sta in questa bellezza amorale del personaggio. È interessante come la descrizione che Dostoevskij ci fornisce di Stavrogin sia ricca di reminiscenze del dandy occidentale, percepito come l'emblema dell'assenza di senso. Stavrogin è descritto come un uomo il cui bel viso non rappresenta nulla:

29 F. DOSTOEVSKIJ, *Besy*, trad. it. A. POLLEDRO, *I demoni*, Milano, Einaudi, 1965, pp. 39-40.

30 I. REYFMAN, *Ritualized Violence...*, cit., pp. 244-246.

Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые,—казалось бы писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску.

(Mi impressionò pure il suo viso: i suoi capelli erano anche troppo neri, i suoi occhi luminosi anche troppo tranquilli e limpidi, il colorito del viso anche troppo delicato e bianco, l'incarnato anche troppo vivo e puro, i denti come perle, le labbra come coralli; sembrava un quadro, ma nello stesso si sarebbe detto anche repulsivo. Dicevano che il suo viso ricordasse una maschera.)³¹

In altre parole, la bellezza del suo volto simile ad una maschera è posta in relazione alla venerazione della forma esteriore (ovvero lo stile) nel dandismo occidentale. Reyfman fa anche notare che “the narrator’s focus on Stavrogin’s face leaves the reader with the feeling that the face we see is not the one that is ‘an image of one’s personality (*личность*), of one’s spirit, of one’s dignity’ (Dostoevskii, 1994, Vol. 24. p. 153) but is something superficial that Stavrogin can change at will. In the narrator’s portrayal, it is less a face than a conglomeration of features”.³²

Questo concetto di bellezza come di icona non referenziale trova le sue origini già nel diciottesimo secolo. Nel suo *История государства Российского (Storia dello stato Russo)* del 1815 Nikolaj Karamzin suggerisce che l'impostore Grigorij Otrep'ev sia il “primo dandy (*Щеголь*, ovvero elegantone) russo” grazie al fatto che egli continui a ricoprire ruoli differenti cambiando i propri abiti.³³ Per Karamzin l'impostore dai molteplici volti che viene portato all'annullamento del volto originale ricorda la figura del dandy. Questo codice di falso zar riappare poi nei lavori di Dostoevskij. Ne *I demoni* Mar'ja Lebjadkina si riferisce a Stavrogin paragonandolo allo *carevič* Ivan e chiamandolo “Un impostore”.³⁴

Anche Michail Lermontov rappresenta a suo modo la figura del dandy antieroico. Nonostante il poeta tentò di creare per se stesso l'immagine di eroe romantico, continuava a

31 F. DOSTOEVSKIJ, *Besy...*, cit., trad. it. A. POLLEDRO, p. 40.

32 I. REYFMAN, *Ritualized Violence...*, cit., p. 240.

33 Grigorij Otrp'ev è uno dei falsi Dimitrij, successore dello zar Ivan IV.

N. KARAMZIN, *Istorija Gosudarstva Rossijskogo*, Tom. XI, S. Peterburg, Tip. N. Grecha, 1815. Cit. in: H. MURAV, *Representation on the Demonic: Seventeenth Century Pretenders and The Devils*, “The Slavic and East European Journal”, (1) 1991, vol. 35, p. 58.

34 F. DOSTOEVSKIJ, *Besy...*, cit., trad. it. A. POLLEDRO, p. 393,

resistere al modello romantico amovibile, soprattutto nel primo periodo della sua vita: Lermontov si presentava ai balli senza essere invitato, scriveva poemi satirici, insultava i suoi ammiratori e scriveva poemi erotici e scandalosi. Un tale comportamento provocatorio contraddice il tradizionale eroismo associato al poeta romantico.

Assieme a Lermontov anche alcuni decabristi si lasciarono tentare dal dandismo antieroitico. Nel suo articolo sul dandismo in Puškin del 1923 Leonid Grossman aggiunge alla lista dei dandy russi anche alcuni decabristi, come per esempio Batenkov e Lunin.

Русский дэнди́зм—явление не единичное и не случайное. К нему принадлежат немногие, но самые яркие представители нескольких поколений: Пушкин, Грибоедов, Чаадаев, Лермонтов. За ними идут менее заметные, но всегда облеченные даром широкой просвещенности и тонкого остроумия—князь Вяземский, Катенин, Гнедич, впоследствии Дружинин. Признаки дэнди́зма заметны на образах некоторых декабристов, например, Батенкова или Лунина.

(Il dandismo russo non è un fenomeno unitario né casuale. A lui appartengono non molti, ma i più brillanti, rappresentanti di diverse generazioni: Puškin, Griboedov, Čaadaev e Lermontov. Oltre a loro vi sono i meno visibili, ma sempre investiti dal dono dell'ampia illuminazione e della sottile arguzia, principe Vjazemskij, Katenin, Gnedič e successivamente Družinin. I segni del dandismo sono visibili anche nel carattere di alcuni decabiristi, come per esempio Batenkov o Lunin.)³⁵

Grossman non ci fornisce nessun criterio di dandismo, ma Reyfman afferma che per quanto riguarda il duello Lunin non era come gli altri tipici decabristi. Al contrario egli aveva un'attitudine piuttosto ironica nei confronti dell'auto-creazione eroica dei suoi colleghi. Molti scritti diaristici dell'epoca ci forniscono un'immagine di Lunin come frivolo, dallo spirito coraggioso, propenso al gioco con la morte e amante del pericolo.³⁶ Curiosamente il dandismo di Lunin è differente da quello di Onegin e Stavrogin nella sua attitudine nei confronti del duello. Laddove Onegin e Stavrogin si dimostrano riluttanti a battersi, Lunin ne è entusiasta. Ciò nonostante la sua attrazione nei confronti dei duelli non ha nulla in comune con l'idea di difesa dei valori e degli ideali aristocratici tipica del romanticismo. Esattamente come Onegin e Stavrogin si prestano al duello con noncuranza, Lunin lo considera una mera manifestazione di stile. Questa attitudine può essere riscontrata in quei dandy che fecero da modello per

35 L. GROSSMAN, *Etjudy o Puškine*, Moskva, Izdatel'stvo L. D. Frenkel', 1923, p. 7. Cit. in I. REYFMAN, *Ritualized Violence...*, cit.

36 I. REYFMAN, *Ritualized Violence...*, cit., pp. 78-79.

Puškin: Jakubovič e Liprandi erano due famosi *batteurs*³⁷ e dandy.³⁸ Zisserman afferma che Puškin gli ammirava entrambi per la loro eleganza e per la loro abilità come duellanti.³⁹

Possiamo affermare che, dei due tipi di dandismo europeo rilevati da Lotman, Lunin è più vicino al dandy byroniano in quanto caratterizzato dal романтическое бунтарство (ribellione romantica). Lunin, Lermontov e Puškin appartengono tutti al tipo byroniano per via del loro comportamento frivolo e incosciente. Questi dandy *ribelli* “demonstrate their bravery and experience the thrill of danger to prove that they are free human beings, and that the choice of whether to live or die is [...] not the state’s”.⁴⁰ Al contrario il dandismo dei personaggi letterari (in particolare quello di Stavrogin) può essere considerato più simile al tipo solipsistico di Brummel.

Per i dandy *ribelli* l'apparenza è molto importante. Laddove i dandy solipsistici si interessano allo stile in sé, i dandy *ribelli* si abbigliano per il gusto di oltraggiare il pubblico. Non sempre l'interesse nello stile è un fattore di primaria importanza nel determinare il dandismo. Per questo motivo Lermontov, il quale si vestiva in maniera troppo sobria per essere associato ad un dandy è invece considerato tale da Grossman (Pečorin invece è descritto come un giovane affascinante, in linea con le altre figure romantiche⁴¹). Il comportamento eccentrico e amorale del dandy *ribelle* emerge nell'auto-creazione verso l'*uomo demoniaco*, che caratterizza il dandismo demoniaco decadente russo. Come i suoi predecessori, il dandy decadente cerca di suscitare scandalo pubblico con i duelli; egli è maggiormente interessato ad avere un comportamento demoniaco più che a elaborare una dichiarazione di stile.

Così, nonostante in Russia non si sia mai sviluppata una vera e propria discussione filosofica sul sé e l'arte come accadde in ambiente europeo, l'idea di una bellezza giocosa antieroinica si è sviluppata in quel contesto culturale in relazione al dandismo romantico o come esempio negativo nell'estetica dell'ortodossia. Anche se ogni interpretazione del dandismo è leggermente differente dalle altre, la sua caratteristica imprescindibile sta nella disposizione ironica del dandy nei confronti del mito dell'eroe (romantico), il quale simboleggia valori universali del calibro di natura e storia.

37 I. REYFMAN, *Ritualized Violence...*, cit., p. 26.

38 S. DRIVER, *The Dandy in Puškin...*, cit., p. 251.

39 Cit. in S. DRIVER, *The Dandy in Puškin...*, cit., p. 251.

40 I. REYFMAN, *Ritualized Violence...*, cit., p. 80.

41 M. LERMONTOV, *Geroj našego vremeni*, trad. It. a cura di L. AVIROVIĆ, *Un eroe del nostro tempo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 16-19.

Il dandismo russo è dunque sempre attenuato dall'eroismo romantico. Soprattutto i dandy nella vita reale, come per esempio Lermontov e Lunin, vengono considerati figure di confine tra il dandy post-romantico e l'eroe del romanticismo. Harriet Murav afferma che Lermontov seppe mantenere la tensione tra il desiderio di diventare una figura romantica e la sua naturale tendenza all'ironia.⁴² Anche Lunin possiede le caratteristiche dell'eroe romantico (in questo caso decabrista) e quelle del dandy post-romantico.

Questa caratterizzazione del dandismo russo è causata dal particolare *milieu* culturale nel quale si è sviluppata. Il romanticismo in Russia conosce la presenza di diversi movimenti letterari e tendenze estetiche, consentendo la creazione di svariati codici e convenzioni. Stando a queste circostanze tanto il romanticismo quanto il dandismo erano considerati anticonvenzionali; nel contesto del dandismo europeo il romanticismo era percepito semplicemente come un *cliché*. Nel romanticismo russo i dandy del modello di Onegin apparivano, al contrario, come figure in contrapposizione al *cliché*. Allo stesso modo, le figure eroiche come i decabristi erano percepite in forte contrasto con il sé neoclassico del *honnête homme*. Anche Mills Todd III riscontra questo sincretismo tra le figure romantiche russe spiegando come i tre modelli del sé (decabristi, dandy e *honnête homme*) siano in relazione tra loro.

Decembrists chose to challenge the status quo and to make changes beyond those involving the gradual amelioration of manners. Writers close to the movement, such as Griboedov, redirected satire toward society itself. Other writers publicized heroic images more militant than the *honnête homme*, the man of feeling, or the dandy. [...] They had to appear at balls in order not to dance at them, take cognizance of social fashions in order to oppose them diametrically, and ultimately, contribute to the theatricality of society's behavior by staging scenes of latter-day Roman virtue in ways that did more to intensify the *honnête homme*'s image of Stoic virtue and self-control than to contradict it. [...] The Decembrists projected the enlightened gentleman's idea of independence onto all levels of Russian society.⁴³

Significativamente, come accennato sopra, il sincretismo di convenzioni si verifica nell'auto-creazione di una sola persona, come ben esemplificato da Lunin e Lermontov, i quali hanno l'aspetto dell'eroe romantico come quello del dandy post-romantico. A volte la stessa figura

42 H. MURAV, *Representation on the Demonic...*, cit., p. 67.

43 W. TODD, *Fiction and Society in the Age of Puškin: Ideology, Institutions and Narrative*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1986, pp. 40-41.

romantica utilizza i vari modelli del sé per confrontarsi con i diversi lettori. Per esempio Puškin amava giocare con varie forme di auto-creazione: come già accennato, Puškin era famoso per il suo comportamento alla dandy in stile Onegin. I suoi contemporanei lo ricordano però come un uomo che difendeva i valori aristocratici e il diritto dell'individuo di sfidare il regime zarista.

Le personalità multiple di Puškin venivano a galla in quelle situazioni culturali nelle quali all'autore era richiesto di coltivare una vasta gamma di sé per potersi confrontare con i propri lettori. A quei tempi iniziava a formarsi il concetto di lettori di massa oltre ai tradizionali letterati dell'aristocrazia.⁴⁴ Puškin doveva comportarsi a volte come dandy frivolo che rifiuta il ruolo tipicamente riservato al poeta romantico mentre altre volte si identificava con il poeta romantico stesso o con l'*honnête homme* che difende il proprio onore personale contro l'oppressione politica.

A questo modo, che il dandy consciamente decida di crearsi varie immagini di sé o che sia inconsciamente influenzato da vari modelli di auto-creazione, il dandismo russo spesso risulta essere attenuato da altri modelli di auto-rappresentazione. Questa speciale caratteristica del dandismo russo è riscontrabile anche nel periodo modernista⁴⁵. Come si vedrà nei capitoli successivi anche Michail Kuzmin non può essere considerato semplicemente un dandy come spesso accade nelle storie della letteratura. La sua auto rappresentazione del sé non solo si differenzia dagli altri dandy modernisti russi, ma non coincide nemmeno con quella dei dandy occidentali. Fondamentale per capire la sua filosofia è l'importanza che l'autore dà alla tradizione classica, oltre alle influenze dal mondo della religione e dal romanticismo.

A causa della complessità che sottende, il termine dandismo viene spesso utilizzato senza un'accurata definizione. Esistono dei criteri fondamentali grazie ai quali è possibile definire cosa è dandy, cosa è una sua variante e cosa invece non appartiene a questa categoria. In primo luogo il dandismo implica una creazione del sé con particolare attenzione all'apparenza e al comportamento in società, ma non ogni comportamento anticonvenzionale relativo all'aspetto può essere considerato dandismo. La caratteristica imprescindibile è radicata nel romanticismo occidentale e richiede la presenza di una ribellione concentrata sull'erosione della figura dell'eroe romantico. In Russia i concetti di dandismo rispecchiano quelli dei dandy occidentali nei personaggi letterari di fantasia come nell'auto-creazione reale. Dei due

44 W. TODD, *Fiction and Society in the Age of Puškin...*, cit., p. 76.

45 I. PAPERNO, *Puškin v žizni človeka serebrjanogo veka*, in G. GASPAROV, R. HUGHES, I. PAPERNO (Ed.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 34.

modelli di dandy europei, il dandy russo nella vita reale è più vicino al modello ribelle byroniano, in particolare nella tendenza al comportamento sprezzante ed antisociale. Egli ricerca libertà assoluta dalle forme imposte di moralità ed esprime questa ricerca attraverso il comportamento frivolo e l'apparenza eccentrica. Va però notato che il dandismo russo spesso si combina con le caratteristiche tipiche dell'eroe romantico.

Il dandismo decadente russo, al quale Kuzmin appartiene, è un ottimo esempio di questo ramo del dandismo "romantico". I decadenti russi sono i successori dei dandy in quanto adottano forme di comportamento e apparenza in accordo con la loro *weltanschauung* decadente, che dà la priorità all'amoralità e alla bellezza. Influenzati da vari modelli come il Superuomo di Nietzsche, i tradizionali dandy ribelli russi, i romantici e i dandy modernisti occidentali, i decadenti russi considerano come principio cardine della loro auto-creazione il demonismo, caratterizzato dall'assoluta emancipazione da ogni valore. Inoltre i decadenti russi difendevano la bellezza come il nuovo ideale imprescindibile. Il dandismo decadente russo è però attenuato da altri elementi di auto-creazione come esemplificato da quello dell'eroe romantico.

2 Biografia essenziale

Il dandismo di Kuzmin è legato alla sua singolare biografia¹. La singolarità di questo personaggio inizia già con la data di nascita. In vita Kuzmin gettò ombra sulla sua vera data di nascita che oggi si considera essere il 6 (18) ottobre 1872, anche se molti sostengono sia invece nato tre anni più tardi². Figlio di vecchi credenti della nobiltà russa vive i primi anni della sua vita diviso tra Jaroslav' e Saratov. Nel 1885 si trasferisce con la famiglia nella capitale dell'impero dove si iscrive al ginnasio. Tra i banchi di scuola stringe amicizia con G. V. Čičerin, il futuro capo della diplomazia sovietica, destinato ad avere una significativa influenza su di lui: i due giovani condividevano infatti la passione per la musica, il teatro e le arti. Attraverso Čičerin Kuzmin espande la sua conoscenza della filosofia, dedicandosi allo studio di Shopenhauer, Nietzsche, Renan e Taine. I due condividevano inoltre l'orientamento sessuale, come si evince dalla corrispondenza di Kuzmin anteriore all'anno 1893³. L'interesse per la musica lo spinge ad iscriversi al conservatorio di Pietroburgo dove segue le lezioni di composizione di Rimskij-Korsakov. Tre anni dopo abbandona gli studi, ma la passione per la musica rimane uno dei suoi punti fermi per l'intera esistenza. Sempre in questi anni inizia lo studio dell'italiano e del tedesco. Il tentativo di conciliare la propria sessualità con l'educazione religiosa lo porta a vivere un complesso decennio che lo vede in preda a crisi emozionali e a un tentativo di suicidio nel 1894.⁴ Per sfuggire alle difficoltà della vita decide di intraprendere con la madre un viaggio in Egitto che diverrà anche fonte di ispirazione per le sue *Александрйские песни* (Canti Alessandrini, 1910). Il soggiorno egiziano è seguito da un

1 Per un dettagliato resoconto biografico di Michail Kuzmin si veda: N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit.; M. KUZMIN, *Dnevnik 1934 goda*, Sankt-Peterburg, izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2011; M. KUZMIN, *Dnevnik 1908-1915*, Sankt-Peterburg, izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2005; M. KUZMIN, *Dnevnik 1905-1907*, Sankt-Peterburg, izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000; MALMSTAD J., BOGOMOLOV N., *Mikhail Kuzmin: A Life in Art*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1999; J. MALMSTAD (Ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24, Vienna, Gesellschaft zur Forderung Slawistischer Studien, 1989.

2 Per uno studio approfondito sulla data di nascita di Kuzmin si veda: K. SUVOROVA, *Archivist iščet datu, in Vstreči s prošlim. Sbornik neopublikovannykh materialov central'nogo gosudarstvennogo archiva literatury i iskusstva CCCP*, Vypusk 2, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1978, pp. 118-119.

3 J. BARNSTEAD, *Kuzmin, an Introductory Essay*, web.

4 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 25.

viaggio in Italia, esperienza fondamentale per la creazione dell'episodio italiano di *Крилья* (Ali, 1906; trad. it. Vanja). Il critico Vladimir Markov nel suo articolo *Italy in Mikhail Kuzmin's Poetry* del 1976⁵ descrive in maniera approfondita l'influenza che questo viaggio ha avuto sulla scrittura di Kuzmin: oltre che la seconda parte di *Vanja*, l'Italia fa da sfondo a vari racconti e poemi. Al ritorno da questi viaggi Kuzmin inizia lo studio di Plotino e si forma le prime idee sui concetti di natura ed arte. In questo periodo lo scrittore oscilla tra ottimismo e pessimismo, tra l'accettazione dell'idea romantica di artista isolato e il senso di colpa con il relativo bisogno di espiazione. In una lettera del novembre 1896 egli formula il suo primo credo artistico:

Чистое искусство зарождается и завершается в своем собственном, замкнутом, оторванном от всего мира круге с особыми требованиями, как мир больного безумца (хотя бы и идеальный, и стройный, но в своей обособленности и отвлеченности безумный).

(L'arte pura si genera e completa nel suo essere isolata e personale, è distaccata dal mondo intero ed ha i suoi particolari bisogni; è come il mondo di una vecchia pazza – anche se è ideale e ben costruito, nel suo essere distaccato e astratto risulta pazzo. –)⁶

Verso la fine del 1898 Kuzmin attraversa una crisi spirituale che lo porterà ad un viaggio di diversi anni nel nord della Russia immerso nell'ambiente dei Vecchi Credenti. Questo è il periodo della sua vita sul quale si hanno meno informazioni. Sicuramente in questi anni raffina le sue conoscenze per rientrare a Pietroburgo nel 1901 con una spiccata propensione alla letteratura. È durante questo periodo che decide di dedicare la sua vita alla bellezza.

Grazie alla mediazione dell'amico Čičerin esordisce nell'ambiente letterario del *Мир Искусства* riscuotendo da subito un discreto successo. Nel 1904 il volume *Зелёный сборник стихов и прозы* (Raccolta verde di poesia e prosa) pubblica tredici suoi sonetti e il lungo poema *История рыцаря d'Alessio* (Storia del cavalier d'Alessio, 1904). Già nel 1910 è una delle personalità letterarie più in vista della capitale grazie alla popolarità dei suoi *Canti Alesandrini* e allo scandaloso successo di *Vanja*, pubblicato nel 1906 sulla rivista “Весы” (La bilancia). La scelta di parlare apertamente di omosessualità nelle sue opere gli costò l'ira dell'*establishment* critico dell'epoca, probabilmente meglio rappresentato da G. S. Novopolin

5 V. MARKOV, *Italy in Mikhail Kuzmin's Poetry*, “Italian Quarterly”, (77) 1976, vol. 20, pp. 5-18.

6 J. MALMSTAD, V. MARKOV (Ed.) in M. KUZMIN, *Sobranie Stichtovorenij*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977, tom. 3, p. 33.

che nel suo *Порнографический элемент в русской литературе* (L'elemento pornografico nella letteratura russa, 1909) denunciò “la pubblicità schietta” data ad un “vizio innaturale” che si poteva incontrare nella zona del Caucaso (dove “tali pratiche erano diffuse”) tanto quanto “nei circoli aristocratici di entrambe le nostre capitali”.⁷ Il tentativo di boicottare l'opera di Kuzmin fallì però già al suo esordio. La rivolta nazionale conosciuta come la rivoluzione del 1905 spinse Nicola II a redigere il manifesto d'ottobre con il quale autorizzava un sistema parlamentare, legalizzava tutti i partiti politici e aboliva la censura preliminare di libri e riviste.⁸ A partire da quel momento la Russia ha vissuto un clima di tolleranza e libertà intellettuale mai sperimentato prima, un clima questo che rese possibile la pubblicazione di un romanzo come *Vanja*.

Interessante è notare come l'aspetto fisico di Kuzmin cambiasse a seconda del cambiamento della sua visione estetica. Nel suo periodo da Vecchio Credente portava una “long beard and wore a *poddevka* (a kind of long coat favored by merchants and coachmen) heavy peasant boots, and a peaked cap that fooled some into thinking he was an adherent of the Old Belief”.⁹ Egli stesso nota questa sua poliedricità nell'aspetto in uno dei suoi diari:

Я должен быть искрен и правдив хотя бы перед самим собою относительно того сумбура, что царит в моей душе. Но если у меня есть три лица, [...] одно из них, суть: с длинной бородой, напоминающее чем-то Винчи, очень изнеженное и будто доброе, и какой-то подозрительной святости; [...] второе, с острой бородкой, — несколько фатовское, франц<узского> корреспондента, более грубо-тонкое, равнодушное и скучающее, лицо; [...] третье, самое страшное, без бороды и усов, не старое и не молодое, 50-л<етнего> старика и юноши; Казанова, полушарлатан, полуаббат...

(Io devo essere veritiero, non fosse che di fronte a me stesso, per quel che riguarda il caos che regna nella mia anima. In me vi sono tre individui. [...] Il primo ha una lunga barba, che ricorda in qualche modo Leonardo, è molto tenero, buono e di una santità un po' sospetta [...] il secondo, con una barbetta a punta quasi da bellimbusto, da corrispondente francese, è il personaggio più rozzamente sottile, indifferente e annoiato [...] il terzo è il più terribile: senza barba e baffi, né anziano né giovane, di cianquant'anni, assieme vecchietto e giovanotto, Casanova, mezzo ciarlatano, mezzo abate...)¹⁰

7 Cit. in M. GREEN, *Mikhail Kuzmin: Past and Present*, in K. MOSS, S. KARLINSKY, *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature*, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1996, p. 116.

8 S. KARLINSKY, *L'omosessualità nella letteratura e nella storia russa dal XI al XX secolo*, trad. it a cura di S. TROMBETTA, in “Sodoma: Rivista omosessuale di cultura”, (3) 1986, p. 25.

9 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 56.

10 M. KUZMIN, *Dnevnik 1905...*, cit., 25 oktjabrja 1905 g. p. 61, trad. it., M. COLUCCI, P. PICCHIO, *Storia della*

Già nel 1907 il suo stile era diventato quello di un dandy occidentale, diversi conoscenti gli fanno notare come il suo stile fosse simile a quello di Oscar Wilde.¹¹ Anche Mstislav Dobužinskij notò questo cambio d'aspetto in Kuzmin:

В «башне» же впервые в 1906 году появился Кузмин. Удивила его тогдашняя внешность. Он носил синюю поддевку и своей смуглостью, черной бородой и слишком большими глазами, подстриженный «в скобку», походил на цыгана. Потом он эту внешность изменил (и не к лучшему)—побрился и стал носить франтовские жилеты и галстуки. Его прошлое окружала странная таинственность—говорили, что он не то жил одно время в каком-то скиту, не то был сидельцем в раскольничьей лавке, но что по происхождению был полуфранцуз и много странствовал по Италии

(Alla "Torre" Kuzmin apparve la prima volta nel 1906. Era sorprendente il suo aspetto di allora. Portava una *poddevka* blu, aveva la carnagione scura, la barba nera e gli occhi troppo grandi ed era pettinato, tra parentesi, come uno zingaro. Poi ha cambiato il proprio aspetto (e non per il meglio), sbarbato ha iniziato a indossare giacche eleganti e cravatte. Il suo passato era circondato da uno strano mistero, si diceva che egli non solo avesse vissuto in un qualche monastero un tempo, non solo che avesse fatto il commesso in una bottega di Vecchi Credenti, ma anche che aveva origini mezzo francesi e che aveva viaggiato molto in Italia.)¹²

come scrisse nei suoi ricordi a riguardo del poeta. Nel suo *essay Письма о Поэзии* (Lettere sulla poesia, 1908) Aleksandr Blok nota due aspetti di Kuzmin: quello del Vecchio Credente e quello dell'esteta di stampo occidentale.

как будто есть в Кузмине два писателя: один—юный, с душой открытой и грустной оттого, что несет она в себе грехи мира, подобно душе человека «древнего благочестия»; другой—не старый, а лишь поживший, какой-то запыленный, насмехающийся над самим собой не покаянно, а с какой-то задней мыслью, и немного озлобленный. Если развить первого из них—веет от него старой Русью, молчаливой мудростью и вещей скорбью. [...] И вдруг—все меняется.

(come se ci fossero due scrittori in Kuzmin: uno giovane, con l'anima aperta e triste in quanto porta in se i peccati del mondo, come l'anima dell'uomo "di antica pietà"; l'altro non è vecchio, solo un po' vissuto, un po' polveroso,

civiltà letteraria russa, Vol. 2: Il novecento, Torino, Utet, 1997, p. 120.

11 M. KUZMIN, *Dnevnik 1905...*, cit., p. 45.

12 M. DOBUŽINSKIJ, *Vstreči s pisateljami i poetami*. In G. STERNIN (Ed.) *Vospominanija*, Moskva, Nauka, 1987, p. 278.

prende in giro se stesso senza pentimento, ma con qualche secondo fine, è un po' iroso. Se si sviluppa il primo di essi, soffiandone via la vecchia Rus', la saggezza silenziosa e la tristezza delle cose.[...] All'improvviso tutto cambia.)¹³

Ritroviamo perciò Kuzmin come protagonista dei Mercoledì della *Башня* (La torre) di V. Ivanov, dove tra l'altro Kuzmin risiedeva in qualità di ospite; tutta la Pietroburgo artistica parla dei suoi leggendari trecentosessantacinque panciotti. La raccolta di versi *Сети* (Reti, 1908), che comprende i *Canti Alessandrini*, è pubblicata nel 1908, mentre l'anno successivo appare sulla rivista "Аполлон" (Apollon) il suo scritto teorico *О прекрасной ясности* (Della bellissima chiarezza, 1909). Il decennio successivo lo vede attivo in vari settori della vita culturale pietroburchese. Si dedica ad un'intensa attività in campo teatrale scrivendo testi, il suo *Венецианские безумцы* (I pazzi di Venezia, 1914), componimento in stile Commedia dell'arte, è uno dei successi della stagione, e componendo accompagnamenti musicali, tra i quali il più celebre per *Балаганчик* (Il baraccone dei saltimbanchi, 1906) di Blok, opera che ispirò il celeberrimo *Petruška* di Stravinskij e Djagilev. Oltre che nel teatro in questi anni è attivo nel campo della traduzione, tra lavori di Rimbaud, Shiller e Shakespeare, nel 1910 conclude la traduzione di *Fiammetta* del Boccaccio. Questi anni sono molto produttivi anche in prosa; vengono infatti pubblicati i primi racconti.

Sempre nel 1910 vediamo Kuzmin coinvolto in uno dei due più importanti rapporti amorosi della sua vita, quello con il poeta Vsevolod Knjazev che si uccide però solo tre anni dopo a causa del suo amore infelice per l'attrice Ol'ga Glebova-Sudejkina, figura simbolica del secolo d'argento. Nell'anno della morte di Knjazev, Kuzmin conosce il poeta Jurij Jurkun, destinato a sconvolgerne la vita. Da questo momento Kuzmin si allontana dalla "Torre" di V. Ivanov per cominciare una convivenza con Jurkun, la madre e, per un breve periodo, anche la moglie di quest'ultimo. Questa relazione durò fino alla morte del poeta nel 1936.

Kuzmin accolse con favore la Rivoluzione, venne nominato membro del *presidium* dell'unione degli scrittori di Pietrogrado. Gli anni della guerra civile gravano anche sulle vite degli intellettuali, come molti altri Kuzmin si trova costretto a dedicarsi maggiormente a traduzioni e articoli di critica per la rivista "Жизнь Искусства" (La vita dell'arte). Nel pieno della crisi editoriale legata alla guerra viene pubblicata la raccolta di poesie erotiche *Занавешанные картинки* (Immagini sotto il velo, 1920) in un'elegante edizione in carta

13 А. БЛОК, *Sobranie sočinenie...*, cit., *Том пятый: проза 1903-1917*, pp. 291-292.

pregiata, fatto che suscita molte polemiche tra i suoi detrattori.

Con l'avvento della NEP e la ripresa dell'attività editoriale le opere di Kuzmin vengono nuovamente pubblicate; inizia tuttavia un lento ed inesorabile processo di emarginazione del poeta da parte del nuovo regime. Nel suo *Литература и революция* (Letteratura e rivoluzione, 1923), L. Trockij definisce Kuzmin come un “emigrato interno della rivoluzione”¹⁴, da questo momento l'artista eclettico e sofisticato, il dandy di Pietroburgo viene definitivamente condannato al silenzio. Negli anni successivi una serie di duri attacchi sulle pagine di “Жизнь Искусства” ne criticano il rifiuto ad una sempre maggior pretesa di conformarsi allo stile imposto dal regime. A partire dal 1925 Kuzmin si avvicina al quegli scrittori che poco dopo fonderanno il gruppo degli *Oberjuty*, collaborazione che segna una svolta di maggiore sperimentalismo e ricerca di un pubblico sempre più selezionato. Sempre a quegli anni risale il tentativo di fondare un nuovo almanacco letterario “Абраксас” (Abraxas¹⁵, tre volumi tra il 1922 e il 1923) che nonostante il discreto successo chiuse subito dopo l'esordio.¹⁶ Il silenzio nel quale Kuzmin venne ridotto era però destinato ad essere interrotto ancora una volta, quando nel 1928 un gruppo di studenti dell'istituto letterario di Leningrado lo invitano per una conferenza dove leggerà con strabiliante successo una selezione della sue poesie. L'anno seguente esce la sua ultima raccolta, *Форель разбивает лёд* (La trota spezza il ghiaccio, 1929), una poesia del tutto nuova, diversa da quella degli anni pre-rivoluzionari, “tutta giocata su degli sbalzi psicologici, sui rovesciamenti di prospettiva ironica, volta ad innescare tensioni emotive continue corrette da brusche e ironiche spezzature”.¹⁷ Questa edizione è però ignorata dalla stampa o segnalata come “monumento della cultura morente”.¹⁸ Lo stato di salute del poeta si deteriora rapidamente, mentre per sopravvivere si dedica freneticamente all'attività di traduzione. È persino costretto a vendere i suoi ricchissimi diari ad un'istituzione sovietica nel 1933 per la considerevole cifra di 25000 rubli. L'accordo prevedeva che la pubblicazione di questo materiale sarebbe potuta avvenire solo dopo la morte di Kuzmin, ma i diari dovettero aspettare molti più anni per conoscere la

14 Cit. in P. FERRETTI, *Introduzione*, in M. KUZMIN, *Le imprese di Alessandro il Grande*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, p. XXXVI.

15 Il termine *Abraxas* di origine greca è carica di significati mistici e magici legati alla relazione del l'uomo con la divinità Sole. Anche dal titolo di questo almanacco risulta chiaramente l'interesse di Kuzmin verso la cultura classica.

16 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 284.

17 M. COLUCCI, D. RIZZI, *La reazione al simbolismo e l'acmeismo*, in M. COLUCCI, P. PICCHIO, *Storia...*, cit., p. 120.

18 P. FERRETTI, *Introduzione...*, cit., p. XXXVII.

fortuna editoriale. L'archivista che comprò i diari, Vladimir Bonč-Bruevič, fu presto accusato dal comitato centrale del partito comunista di aver sprecato soldi del popolo in “resoconti che nella maggior parte trattano di omosessualità e che non sono di nessun valore storico o artistico.”¹⁹ I diari contengono una grande varietà di informazioni riguardanti l'ambiente letterario contemporaneo di Kuzmin e dal punto di vista marxista-leninista rappresentavano senza dubbio “a vivid picture of the decady of the bourgeoisie at the end of the last century and, in particular, at the beginning of this one.”²⁰ Ormai completamente emarginato ed ostracizzato Michail Aleksevič Kuzmin muore di polmonite nel 1936 in un ospedale di Leningrado; viene seppellito al cimitero Volkovo della stessa città.

Dopo la sua morte viene totalmente dimenticato; le enciclopedie letterarie sovietiche lo citano a malapena, catalogandolo come “decadente”.²¹ Purtroppo questo dandy scettico e raffinato si trasforma presto in uno stereotipo facendo passare in secondo piano la sua più autentica vena poetica e letteraria. Michael Green nel suo *Mikhail Kuzmin: Past and Present* del 1996 racconta un episodio emblematico della completa scomparsa di Kuzmin in Unione Sovietica:²² in alcune ristampe di sue traduzioni il nome del traduttore veniva riportato come Kuz'min, cognome molto più diffuso della variante Kuzmin (senza segno debole). In questo modo il nome del poeta è caduto nell'oblio. Dal 1928, data della pubblicazione di *La trota spezza il ghiaccio* nessun volume riguardante Kuzmin viene pubblicato in Unione sovietica fino al 1989 quando, anche grazie al lavoro del critico Gennadj Šmakov, viene alla luce una candida selezione di versi e prosa seguita l'anno successivo da un'antologia delle sue opere e da una conferenza (con relativa pubblicazione degli interventi a questa) presso il museo Anna Achmatova dell'allora Leningrado dal titolo *Михаил Кузмин и русская культура XX века* (Michail Kuzmin e la cultura russa del XX secolo, 1990). Con la caduta dell'Unione Sovietica l'interesse verso Kuzmin si riaccende. Oggi la maggior parte dei suoi scritti sono stati ripubblicati e tradotti in svariate lingue occidentali.

19 M. GREEN, *Mikhail Kuzmin's Diaries – A Foretale*, in K. MOSS, S. KARLINSKY, *Out of the Blue...*, cit., pp. 122-126.

20 M. GREEN, *Mikhail Kuzmin's Diaries...*, cit., p. 122.

21 S. TROMBETTA, *Michail Kuzmin, ovvero un caso di censura per omosessualità*, “Sodoma: Rivista omosessuale di cultura”, (1) 1984, p. 109; da segnalare la totale assenza di una voce dedicata a Kuzmin all'interno della *Bol'saja sovetskaja enciklopedija*.

22 M. GREEN, *Mikhail Kuzmin: Past and Present...*, cit., p. 115.

3 Michail Kuzmin, un dandy ellenico.

3.1 Michail Kuzmin narratore

Occuparsi di Michail Kuzmin significa dover riordinare una vastissima produzione in versi, in prosa ma anche teatrale e musicale. La storia della critica letteraria a riguardo di questo scrittore sembra però concentrarsi unicamente sulla sua poesia, tralasciando quasi totalmente i suoi lavori in prosa. Già i suoi contemporanei sembravano preferire la poesia di Kuzmin, dimenticandosi a volte degli altri suoi lavori, come si evince dall'introduzione che Boris Ejchenbaum scrive al suo lavoro critico su Kuzmin: “Проза Кузмина еще не вошла в обиход - тем интереснее говорить о ней. Его знают и любят больше как поэта.” (La prosa di Kuzmin non è ancora entrata in circolazione, perciò è interessante parlarne. Egli è principalmente conosciuto e amato come poeta.)¹ Una frase simile potrebbe essere detta anche oggi, sulla sua poesia infatti sono stati redatti svariati saggi e articoli mentre la prosa, eccezione fatta per *Vanja*, è stata largamente sottovalutata. Un esempio può essere la ricezione del famoso manifesto di Kuzmin *Della bellissima chiarezza*, che fu inteso come una dichiarazione di estetica in riferimento ai suoi versi, nonostante l'esplicito sottotitolo “заметки о прозе” (appunti sulla prosa). Era la poesia che importava.

Già dall'inizio della sua carriera Kuzmin apportò importanti innovazioni in poesia e in prosa. I *Canti alessandrini* costituiscono la prima raccolta considerevole di versi liberi nella storia della letteratura russa, mentre il romanzo *Vanja* trattò per la prima volta la tematica dell'amore omosessuale all'interno di un'opera letteraria. Un'altra importante innovazione è la capacità con la quale egli riuscì a far confluire questi due generi letterari in un unico universo artistico. Molti dei suoi lavori in prosa nascondono infatti la poesia al loro interno; si veda per esempio *Тень Филлиды* (L'ombra di Fillide, 1907), *Повесть об Елевсиппе, рассказанная им самим* (Storia di Eleusippo, raccontata da egli medesimo, 1906), *Нежный Иосиф* (Il tenero

¹ В. М. ЕЧЕНБАУМ, *О прозе М. Кузмина*, in *О литературе*, Москва, Sovetskij pisatel', 1987, p. 348.

Josif, 1909) e *Приключения Эме Лебёфа* (Le avventure di Aymé Leboeuf, 1907). Altri sono direttamente associati a cicli paralleli di poesie; ad esempio il racconto *Картонный домик* (La casetta di cartone, 1907) è collegato al ciclo di poesie *Переванная повесть* (Racconto interrotto, 1907). Se questa complicata interazione che risulta da tali accostamenti forma l'ordito dei testi kuzminiani, la loro trama sarà dunque la relazione tra i vari testi in prosa. Evgenij Znosko-Borovskij, il primo biografo di Kuzmin e uno dei critici più sistematici ha notato che:

есть большая близость и в построении, и в настроениях между тремя большими вещами Кузмина, которые не один раз цитируются нами, именно: «Нежный Иосиф», «мечтатели», и «Тихий страж». Борьба, которая идет вокруг героев, защищаемых несколькими *тихими* стражами от посягательств дельцов, сближает эти романы до отдельных частей одной большой эпопеи.

(Vi è una grande vicinanza tra le strutture e gli umori nelle tre più grandi opere di Kuzmin, che sono spesso state citate da noi, ovvero *Il tenero Josif*, *I sognatori* e *La guardia tranquilla*. La lotta che si svolge attorno ai personaggi, i quali sono difesi da svariate guardie “tranquille” dall'invasione degli uomini d'affari, avvicina questi romanzi separati ad un'unica grande epopea.)²

È opportuno dimostrare in che modo molte delle narrazioni di Kuzmin possano essere così strettamente legate tra loro tanto da creare un'unica e complessa opera artistica. Tale opera sarebbe formata da racconti, fiabe e romanzi con ambientazioni totalmente differenti che potrebbero essere accomunati dalle tematiche trattate e dalla ricorrenza di alcuni personaggi, considerati come dei veri e propri prototipi nella produzione kuzminiana.³

John Barnstead⁴ nota che se prima del 1916 Kuzmin trattava lo stesso tema in poesia e in prosa, era il testo poetico ad essere prodotto prima. Tale modalità di lavoro può essere riscontrata in *Storia di Eleusippo, raccontata da egli medesimo* che comprende elementi del poema *Харикл из Милеты* (Cariclo di Mileto, 1904) e dei *Canti alessandrini* e nella già citata relazione tra il racconto *La casetta di cartone* e il ciclo di poesie *Racconto interrotto*. A partire dal 1916 però si può riscontrare un netto cambiamento: la prosa tanto quanto la poesia iniziarono ad attingere fascinazioni dai lavori giovanili dell'autore, un processo ben

2 E. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *O tvorčestve M. Kuzmina*, “Apollon”, (4-5) 1917, p. 36.

3 J. BARNSTEAD, *Kuzmin, an Introductory Essay...*, cit.

4 J. BARNSTEAD, *Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two stories by Mixail Kuzmin*, in J. MALMSTAD (Ed.), *Studies in the Life and Works...*, cit., p. 7.

esemplificato dal titolo dell'ultima raccolta poetica di Kuzmin *La trota spezza il ghiaccio* che deriva da un passaggio del romanzo *Il tenero Josif*:

Перескакивая через ручей, провалился, и мелкая серебряная форель билась, выброшенная водою на лед. Мокрый, стоя в воде, ловил он рыбу руками и снова пихал осторожно толстыми пальцами под нежный лед.

(Attraversando un ruscello vi sprofondò, una piccola trota argentata sospinta dall'acqua si dibatteva sul ghiaccio. Madido, rimanendo in acqua la afferrò con le mani e la spinse sotto il ghiaccio tenero, con le dita tozze, facendo attenzione.)⁵

Questo cambiamento è un chiaro segnale di come si siano modificate le rispettive funzioni di poesia e prosa: se prima del 1916 le inserzioni poetiche erano comuni nella prosa di Kuzmin, dopo quell'anno diventano sempre più rare. Al contrario abbiamo la *объяснительная проза* (prosa esplicativa) del ciclo vocale rococò di Kuzmin *Лесок. Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях* (Il boschetto. Poema lirico per musica con prosa esplicativa, in tre parti, 1922) nel quale la funzione di commento, originariamente riservata alla poesia è assunta dalla prosa.

Questa variazione riscontrabile nel metodo di lavoro di Kuzmin può rappresentare un cambiamento dei suoi interessi e dell'importanza attribuita a ciascun genere. È legittimo supporre che, nel corso della sua vita, la prosa abbia assunto una sempre crescente posizione dominante all'interno non solo della sua produzione artistica, ma anche dei suoi interessi di studio.

3.1.1 Della bellissima chiarezza

Nel 1909 il famoso giornale simbolista “Весы” cessò la sua attività lasciando il posto ad un altro giornale letterario, “Аполлон” la cui posizione estetica è chiara sin dal nome; nell'editoriale viene esplicitata la direzione verso la semplicità neoclassica della rivista: “как протест против бесформенных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности. (come protesta contro l'arte senza forma e irresponsabile che ha

⁵ M. KUZMIN, *Nežnyj Josif*, in M. KUZMIN, *Proza i esseistika: v trech tomach*, Moskva, Agraf, 1999, tom 1: proza 1905-1912 gg., p. 228.

dimenticato le leggi della continuità culturale)”.⁶ La reazione agli eccessi del simbolismo ebbe molti aspetti divergenti e coinvolse molte scuole, alcune reali ed altre esistenti solo nominalmente. La prima dichiarazione formale della nuova direzione culturale fu il saggio di Kuzmin *Della bellissima chiarezza* apparso nel quarto numero di “Аполлон”. Si tratta di un vero e proprio manifesto redatto in modo trasparente e con una programmatica asciuttezza⁷ che attraverso le simmetrie classiche, le metafore ben architettate e alcune polemiche nei confronti di V. Ivanov riassume le dinamiche compositive di Kuzmin. Qui la sua attenzione verso la visione apollinea del mondo si esprime in tutta la sua forza.

Nel suo manifesto Kuzmin dichiara esplicitamente che il suo interesse principale non è da ricercarsi nella *Weltanschauung* dell'artista e nemmeno nel punto di vista letterario attraverso il quale questo viene espresso, bensì nei problemi più concreti di sintassi e di giusta correlazione tra forma e contenuto. Egli propone l'adozione di un lessico che possa portare avanti la chiarezza naturale e lo spirito della lingua.⁸ Infatti, sebbene non lo dica esplicitamente, egli propone un'imitazione degli ideali stilistici caratteristici della letteratura Francese del periodo di Malherbe,⁹ i romanzieri che egli cita come esempi di buona scrittura sono quasi esclusivamente europei; dichiara invece l'origine classica della sua prosa, indicando in Apuleio il primo maestro dal quale prendere esempio:

И образцы рассказа и романа, начиная с Апулея, итальянских и испанских новеллистов - через аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера до Ан. Франса и, наконец, бесподобного Анри де Ренье, - нужно искать, конечно, в латинских землях.
(Le forme del racconto e del romanzo, iniziate con Apuleio e i romanzieri italiani e spagnoli, attraverso l'abbé Prévost, Lesage, Balzac, Flaubert fino a Anatole France e, alla fine, l'incomparabile Henri de Régnier, devono ovviamente essere cercate in terre latine.)¹⁰

Da questo elenco di nomi è chiaro che Kuzmin suggerisce un ritorno del romanzo ai suoi albori, alla funzione meno pretenziosa di raccontare bene una storia. A parte poche eccezioni, egli prescinderebbe volentieri dal romanzo di genere del diciannovesimo secolo, sovraccarico di psicologia, critica sociale, misticismo e simbolismo, per tornare invece a una narrazione

6 AA.VV., *Vstuplenie*, “Аполлон”, (1) 1909, p. 3.

7 M. COLUCCI, D. RIZZI, *La reazione al simbolismo...*, cit., p. 122.

8 M. KUZMIN, *O prekrasnoj jasnosti*, “Аполлон”, (4) 1910, pp. 5-9.

9 A. FIELD, *Michail Kuzmin: Notes on a Decadent's Prose*, “Russian Review”, (3) 1963, Vol. 22, p. 291.

10 M. KUZMIN, *O prekrasnoj...*, cit., p. 7.

ispirata a *L'asino d'oro*, le novelle del Boccaccio e ai racconti picareschi dei secoli diciassettesimo e diciottesimo. Non provengono dunque solo dalla classicità i modelli ai quali Kuzmin fa riferimento, ma sono tutti accomunati dall'interesse verso la riscoperta di una precisa chiarezza formale di stampo classico. Il *chiarismo*, movimento atto alla riscoperta della semplicità classica, in contrapposizione alle deformazioni letterarie del decadentismo e del simbolismo che Kuzmin teorizza nel suo articolo, non si trasformò mai in un movimento letterario a tutti gli effetti per, almeno, una semplice ragione: la nuova generazione artistica non comprendeva romanzieri.¹¹ Oltre a ciò, sebbene il tono generale dell'articolo incontrò larga approvazione, l'adesione a questo movimento prevedeva una profonda conoscenza dei classici e della letteratura europea del diciassettesimo secolo, conoscenze troppo esclusive e affini a quelle di Kuzmin: solo uno scrittore con la sua medesima formazione avrebbe potuto ambire a far parte di questa scuola letteraria.

Per lui la forma del romanzo picaresco era affascinante ed appropriata per esprimere la sua concezione di vita:

В романах строгих ясны все слова,
В конце — большая точка;
Известно — кто Арман, и кто вдова,
И чья Элиза дочка.

Но в легком беге повести моей
Нет стройности намека,
Над пропастью летит она вольней
Газели скока.

(Nei romanzi rigorosi è chiara ogni espressione,
alla fine un bel paragrafo puntato;
Chi sia Arman, chi la vedova è fuori questione,
così come chi Elisa abbia generato.

Ma nello spensierato cammino della mia narrazione
nemmeno un accenno di comprensibilità,
Vola libera sopra il burrone
come una gazzella dalla gran velocità.)¹²

Kuzmin non nasconde l'esistenza di un abisso (burrone) metafisico, ma non ci presta più

11 A. FIELD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 292.

12 M. KUZMIN, *Seti*, in *Stichotvorenija*, Cankt-Peterburg, Novaja biblioteka poeta, 2000, p. 73.

attenzione di quanto non facciamo noi nella nostra vita quotidiana. Nonostante ciò i suoi racconti riescono ad essere nello stesso momento stilizzazione frivola e profonda riflessione sulla vita.

Fu durante una lettura presso il caffè “Бродячая собака” nel 1914 che Kuzmin fornì il triplo approccio necessario per discutere la sua scrittura.¹³ Qui egli delinea tre sentieri della prosa russa contemporanea successiva al trionfo del modernismo degli anni novanta del diciannovesimo secolo e la conseguente chiusura di “Весы”. Tutti e tre i sentieri sono riscontrabili nei suoi lavori: la via della semplicità (Puškin), la via del colore russo e della stravaganza (Gogol' e Leskov) e la via della lingua ricercata dell'*intelligencija* (Turgenev e Čechov). Ogni vera innovazione in prosa sarebbe semplice; le novità nei generi sono transitorie. Kuzmin ritorna su questo concetto nella prefazione al romanzo di Jurij Jurkun *Шведские перчатки* (I guanti svedesi, 1914):

Роман может быть нов по сюжету, освещению, языку и методу творчества, к которому относится и язык, как частичное, дробное проявление. Новизна сюжета, к которой снова стали склоняться ленивые люди, уверяя, что они устали от обобщений и психологии, - самая дешевая и опасная новизна. Она похожа на погоню за редкими рифмами и очень истоцима. Пройден круг - и неизбежны повторения и неестественность, бросающаяся в глаза.

(Un romanzo può essere innovativo nel soggetto, nell'interpretazione, nella lingua e nel metodo creativo, al quale la lingua si riferisce come un fenomeno parziale e frammentario. L'innovazione del soggetto, alla quale i pigri hanno nuovamente iniziato a dedicarsi, ci assicura che essi si sono stancati delle generalizzazioni e della psicologia, è la più economica e pericolosa delle innovazioni. Assomiglia alla caccia a rime insolite e si estingue facilmente. Quando il cerchio è completo le ripetizioni e le artificiosità ovvie sono inevitabili.)¹⁴

In entrambi i testi Kuzmin sfida gli autori ad essere semplici nella forma, sinceri e complessi nel contenuto, sempre concependo forma e contenuto come entità assolutamente separate. Questa glorificazione di una dicotomia che era pressoché ignorata dai critici contemporanei è l'assunzione della stilizzazione, considerata a lungo la caratteristica più evidente della prosa kuzminiana. Paradossalmente questa dicotomia è un sintomo della percezione artistica che si

13 M. KUZMIN, *Kak ja čital doklad v “brodjačej sobake”*, “Sinij žurnal”, (18) 1914, p. 6.

14 M. KUZMIN, *Predislovie < k romanu Ju, Jurkuna «Švedskie perčatki» >*, in M. KUZMIN, *Proza i esseistika...*, cit., tom 3: *Esseistika i kritika*, p. 485. Prima edizione in JU. JURKUN, *Švedskie perčatki*, Sankt-Peterburg, S.I. Semenov, 1914.

aveva di Kuzmin nella società contemporanea: il suo rifiutarsi di aderire a qualsiasi scuola, movimento letterario o organizzazione con l'intento di nascondere l'individuo nell'arte.

In una discussione a riguardo del romanzo *Огненный ангел* (L'angelo di fuoco, 1908) di Brjusov, Kuzmin rivela un principio fondamentale per comprendere questo aspetto della sua opera:

Нам кажется, что мы не ошибемся, предположив за внешней и психологической повестью содержание еще более глубокое и тайное для `имеющих уши слышать' но уступим желанию автора, чтобы эта тайна только предполагалась, только веяла, и таинственно углубляла с избытком исполненный всяческого содержания роман.
(Ci sembra che non sia un errore affermare che oltre al racconto esterno e psicologico ci sia un contenuto più profondo e segreto, riservato a “coloro che hanno orecchi per intendere”, ma dobbiamo cedere al desiderio dell'autore che questo segreto rimanga solo supposto, solo suggerito e che darebbe profondità al romanzo con l'eccesso di contenuti.)¹⁵

In tale modo lo spazio enigmatico nella prosa di Kuzmin, generato dalle immagini virtuali e dai contenuti impliciti, incrementa l'effetto estetico dell'intera opera. Anche il critico Ejchenbaum giunge molto vicino a questa conclusione:

Рассказ становится загадочным узором, в котором быт и психология исчезают — как предметы в ребусе. Современность использована как фон, на котором резче выступает этот узор. Когда кажется, что Кузмин «изображает», — не верьте ему: он загадывает ребус из современности. (Il racconto diventa un ricamo enigmatico, nel quale la vita quotidiana e la psicologia scompaiono come gli oggetti in un rebus. La contemporaneità è usata come uno sfondo contro il quale questo ornamento risalta in maniera più evidente. Quando sembra che Kuzmin stia “descrivendo” non credetegli: sta componendo il rebus della contemporaneità.)¹⁶

Nella parte conclusiva del suo *Чешуя в неводе – только для себя* – (Squame nella rete – solo per sé –, 1922) Kuzmin sintetizza l'effetto che ricerca con la prosa: “Чтения к назиданию

15 M. KUZMIN, *Чудоэстетвенная проза 'Весов'*, “Аполлон”, (9) 1910, p. 39.

16 В. М. ЕЧЕНБАУМ, *О прозе М. Кузмина...*, cit., p. 348. Qui Ejchenbaum potrebbe riferirsi ad un passaggio dall'introduzione di Kuzmin a *I guanti svedesi* di Jurkun (cit., p. 486): “Ю. Юркун считает читателей за людей сообразительных и не тупых; конечно, эта доверчивость и любезность обуславливаются возрастом автора, но может оказать ему и плохую услугу. Я не хочу сказать, что он сознательно пишет ребусы, но внимания требует.” (Ju. Jurkun considera i suoi lettori persone sveglie e non ottuse; ovviamente questa fiducia e cortesia sono condizionate dall'età dell'autore, ma potrebbero rendergli un cattivo servizio. Non intendo dire che egli scriva consapevolmente dei rebus, ma richiede attenzione.)

светским, благочестивым же к развлечению людям” (La lettura per l'edificazione secolare, per il divertimento proprio dei devoti).¹⁷ Se il passare del tempo e la morte di quella cultura ci possono impedire di risolvere tutti i suoi enigmi, i principi con i quali essi sono costruiti possono essere ricostruiti. Fu infatti Znosko-Borovskij un giocatore di scacchi professionista e pertanto avvezzo ai rompicapo, a supporre per primo che il tema dell'amore fosse un tassello fondamentale per la costruzione del testo kuzminiano.¹⁸

Kuzmin, anche grazie alla poliedricità della sua produzione, è sempre sfuggito dal tentativo dei critici di collocarlo in movimenti o scuole; nelle storie della letteratura russa egli viene generalmente incastrato tra il simbolismo e l'acmeismo. Sebbene più vicino al primo movimento, non può essere propriamente detto un semplice prodotto del simbolismo e nemmeno un mero precursore dell'acmeismo. La sua relazione con i due movimenti e con i maggiori rappresentanti di essi era non poco complicata. Kuzmin delinea la caricatura di Fëdor Sologub nel suo racconto *La casetta di cartone*, ammirava Valerij Brjusov ma non manca di sottolineare la differenza nel loro modo di affrontare tematiche storiche. In un primo momento fu un entusiasta discepolo di Vjačeslav Ivanov, per poi distaccarsene gradualmente fino a raggiungere una linea estetica diametralmente opposta al simbolismo. Kuzmin è stato senza dubbio vicino al movimento acmeista: autore della prefazione alla prima raccolta di poesie di Anna Achmatova *Вечер* (La sera, 1912)¹⁹ e consigliere nella scelta del titolo della seconda raccolta di versi di Osip Mandel'stam *Тристия* (1922)²⁰. Sin dall'inizio si dimostrò stranamente riservato nel recensire Nikolaj Gumilëv e successivamente diventò sempre più critico nei confronti di questo movimento, avversione che si può evincere da saggi come *Парнасские заросли* (La vegetazione del Parnaso, 1923) e *Squame nella rete*. La sua opera, sebbene legata da migliaia di fili ai lavori di questi ed altri autori, rimane una tela fondamentalmente unica. La maggior parte dei critici contemporanei ha tentato di descrivere la particolare trama di questa tela facendo riferimento ai suoi dati biografici e alla sua concezione filosofica. Può tuttavia essere dimostrato che il tentativo di ridurre le due *povesti* *Vanja* e *La casetta di cartone* così come il romanzo *Плавающие-путешествующие*

17 M. KUZMIN, *Češuja v nevode*, “Strelec”, (3) 1922, p. 109.

18 E. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *O tvorčestve M. Kuzmina...*, cit., p. 33.

19 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 206.

20 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 299.

Qui risulta ancora una volta chiara la forte fascinazione che Kuzmin provava nei confronti dell'epoca classica, suggerendo al collega di intitolare il proprio lavoro come l'opera poetica di Ovidio dell'ottavo secolo d.C.

(Viaggiatori di terra e di mare, 1915) a romanzi a chiave o a tema non può che fallire.

3.1.2 *Influenze*

Nel romanzo *Vanja*, il personaggio autobiografico Vanja Smurov durante la visita al canonico cattolico italiano Mori viene colpito dalla vasta selezione di libri presenti nella biblioteca del religioso:

На полках стояли и лежали итальянские, латинские, французские, испанские, английские и греческие книги. Фома Аквинский рядом с Дон-Кихотом, Шекспир — с разрозненными житиями святых, Сенека — с Анакреоном.

(Sugli scaffali, alcuni in verticale, altri adagiati orizzontalmente, stavano libri italiani, latini, francesi, spagnoli, inglesi e greci. Tommaso d'Aquino accanto a *Don Chisciotte*, Shakespeare con varie vite dei santi, Seneca con Anacreonte.)²¹

La stessa biblioteca di Kuzmin quando viveva nella torre di Ivanov è descritta in maniera molto simile:

Много книг. Если посмотреть на корешки - подбор пестрый. Жития святых и Записки Казаковы, Рильке и Рабле, Лесков и Уайльд. На столе развернутый Аристофан в подлиннике.

(Molti libri. Una selezione variopinta guardandone i dorsi. *Le vite dei santi e Gli appunti dei cosacchi*, Rilke e Rabelais, Leskov e Wilde. Aperto sul tavolo un Aristofane in originale.)²²

L'apertura nei confronti della tradizione è lampante. La cultura occidentale e quella russa nelle sue manifestazioni antiche e moderne, eventi centrali e marginali, letteratura ed arte figurativa hanno largamente interessato lo scrittore e, in differenti gradi, hanno contribuito a formare la sua estetica e la sua pratica artistica. Già da ragazzino dimostra un vastissimo interesse nei confronti di letteratura, musica e teatro di diverse tradizioni. È importante ricordare che la lettura di vari autori era per Kuzmin selettiva. Egli tendeva infatti ad assimilare solo ciò che

21 M. KUZMIN, *Kryl'ja*, in M. KUZMIN, *Proza i esseistika...*, cit., tom 1: proza 1905-1912 gg, pp. 130-131, tad. It, S. TROMBETTA, *Vanja: Un'educazione omosessuale*, Roma, Edizioni e/o, 1993, p. 73.

22 G. IVANOV, *Peterburgskie zimy*, in *Sobranie sočinenii v trech tomach*, tom 3: "Memuary i literaturnaja kritika", Moskva, Soglasie, 1994, p. 98.

era congeniale alla sua visione del mondo ed alla sua sensibilità ed a scartare quello che invece non lo era.²³

Da vero umanista quale era, è possibile rintracciare all'interno della sua prosa citazioni e spunti dai testi più disparati, spesso abilmente nascoste per essere colte solo dal lettore più attento. Come gli scrittori dell'umanesimo italiano anche Kuzmin fa della cultura classica greca e latina la sua principale fonte di ispirazione; il Petrarca infatti afferma che il lavoro dello scrittore umanista è simile a quello della *mellificatio*, dove i fiori corrispondono ai testi classici, il lavoro svolto dall'ape è quello dell'autore e il miele corrisponde al nuovo testo.²⁴ Numerose sono le rivisitazioni dei miti e le ambientazioni classiche; ne è un esempio emblematico il romanzo *Подвиги Великого Александра* (Le imprese di Alessandro il grande, 1909) nel quale viene riproposta una leggenda feconda sin dall'antichità in svariati paesi del mondo, ovvero il romanzo greco detto dello pseudo-Callistene. Di esso si avevano due diverse versioni latine, quella di Giulio Valerio e la *Historia de praliis* di Leone Arciprete, a cui facevano eco le narrazioni orientali delle stesse vicende.²⁵ Probabilmente anche la versione di Plutarco della vita di Alessandro influenzò l'opera di Kuzmin; sappiamo infatti che egli conosceva il ciclo di romanzi *Le vite parallele* dello storico greco. Vite di Alessandro comparvero nei secoli in tutta Europa come in tutte quelle zone dell'Oriente che avevano ricordo del suo passaggio. Kuzmin riprende questa fortunata leggenda nella Russia *fin-de-siècle* con una “sapiente rifrazione degli echi delle letterature di tutti i paesi e le epoche, a cui egli attingeva a piene mani, usando dei prodotti dell'arte universale come di un esauribile patrimonio culturale”.²⁶

L'ambientazione del racconto *Два чуда* (I due miracoli, 1919) è ancora una volta d'epoca classica. Nonna, suora di un convento sperduto nel deserto Egiziano, è posseduta da un demone che la obbliga a mangiare incessantemente. Le preghiere non riescono a guarirla finché non le viene somministrata l'acqua con la quale sono stati lavati i piedi di un viandante. Quest'ultimo, agitato durante la procedura confessa di essere in realtà Paisij, un ladro latitante

23 Anche Bogomolov e Malmstad hanno riscontrato la selettività nelle letture di Kuzmin. Commentando il suo interesse nei confronti di Plotino scrivono: Читал Плотина Кузмин очень выборочно; подобно другим писателям, он брал у философа только то, что соответствовало уже сформировавшимся собственным взглядам. (Kuzmin leggeva Plotino a campione; similmente agli altri scrittori, egli prendeva dal filosofo solo quello che era conforme al suo punto di vista già formato). N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 41.

24 Teoria esposta da Petrarca in *Familiars* I,8; F. PETRARCA, *Le Familiars*, a cura di V. ROSSI, Firenze, Sansoni, 1933-1942.

25 P. FERRETTI, *Introduzione...*, cit., pp. XI-XII.

26 P. FERRETTI, *Introduzione...*, cit., p. XII.

che programmava di derubare il convento. Ma gli effetti della cura miracolosa di Nonna hanno influenza anche su di lui, convertendolo. Il personaggio di Paisij è storicamente esistito ed è conosciuto come Paisij il grande, un ladro che lasciò Alessandria nel 286 a.C. alla volta del deserto dove si convertì e diventò un famoso monaco eremita²⁷. Questo racconto ha una forte caratterizzazione di parodia e di scambio tra verità storica e leggenda che dimostrano il profondo interesse che Kuzmin nutriva anche per la storia della chiesa. Questo suo interesse per le civiltà cristiane degli albori ritorna prepotentemente nel romanzo incompiuto *Римские Чудеса* (Prodigi romani, 1922), che descrive le gesta delle civiltà cristiane primordiali che muovono i loro primi passi in una città permeata dal mito di Antinoo. I motivi italiani sono al centro di moltissime delle sue opere in prosa²⁸ ed in esse le esperienze di viaggio si traforano in rappresentazioni fortunate e vivide. Già nella raccolta del debutto letterario di Kuzmin, *Miscellanea verde di versi e prosa* era presente il poema drammatico *Storia del cavalier d'Alessio* di ambientazione italiana.

Il racconto *Образчики доброго Фому* (I campioni del buon Tommaso, 1915) è una narrazione delle inverosimili avventure del protagonista che, fra travestimenti, fughe e scambi di personalità perde la propria innocenza sentimentale collezionando in un solo viaggio a Firenze i ricordi per un'intera vita. Anche in una tale prosa dal marcato gusto picaresco Kuzmin non rinuncia alla citazione colta dall'antichità classica. Il cantante Caliani, impegnato ad ostacolare l'amore dei due personaggi, sembra non notare il fatto che *Piramo e Tisse*, l'opera da lui interpretata, non è altro che la rielaborazione della tematica degli amanti contrastati. Sempre di ambientazione italiana è il racconto *Мачеха из Скарперии* (La matrigna di Scarperia, 1916) nel quale è narrata la vicenda di Valeria, gentildonna fiorentina che disseppellisce la testa dell'amante ucciso per collocarla in un vaso di basilico; qui il riferimento alla novella del Boccaccio *Elisabetta da Messina*²⁹ non può che saltare agli occhi anche del lettore più disattento. Boccaccio era infatti uno degli autori prediletti di Kuzmin, il quale curò la traduzione dell'*Elegia a madama Fiammetta* in russo.

Il passato è saldamente radicato sotto forma di un conglomerato complesso ed originale di tradizioni letterarie che, come specificato da Ejchenbaum, combina l'occidente

27 J. BARNSTEAD, *Stylization as Renewal...*, cit., p. 13.

28 Si vedano al riguardo: V. MARKOV, *Italy in Michail Kuzmin...*, cit.; P. FERRETTI, *Tre apprendisti dei sensi nell'Italia di Kuzmin*, in M. KUZMIN, *Tre racconti italiani*, Brescia, L'obliquo, 1997.

29 G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1976, Vol. 4, pp. 392-396.

latino (Henri de Regnier e Anatole France tra i moderni, Lesage, Prevost e Sorel tra i maestri del romanzo picaresco) con l'esoticismo dell'antica Russia, formato principalmente su modello di Leskov che, sempre secondo Ejchembaum, rappresenta l'unico maestro russo di Kuzmin:

Так сразу определились две линии в прозе Кузмина - изящного, забавного рассказчика, каким он остается в своих мелких вещах, имеющих иногда вид простых анекдотов ("Реплика", "Машин рай", "Предрассудок"), а иногда заразительно-смешных, озорных, как "Антракт в овраге" или "Шар на клумбе", и загадочного, несколько сумбурного бытописателя, не лишенного тенденциозности - линии, кстати сказать, характерные и для творчества Лескова.

(A questo modo si determinano immediatamente due linee nella prosa di Kuzmin: la prima è quella dell'elegante, del narratore divertente, come egli è nei suoi lavori più brevi che a volte assumono l'aspetto di semplici aneddoti - *La risposta*, *Il paradiso di Maša* e *Il pregiudizio*- e altre volte quello di aneddoti, del divertente in maniera contagiosa come in *Entracte nel dirupo* e *La sfera nell'aiuola*. La seconda linea è quella del cronista enigmatico, un po' caotico e non privo di tendenziosità. Si potrebbe dire che queste linee sono caratteristiche anche dell'opera di Leskov.)³⁰

Markov nota che nella sua poesia *Мои предки* (I miei antenati, 1907) lo stesso Kuzmin adotta l'idea di *двойственность* (dualità) trovando la sua strada tra le varie correnti letterarie,³¹ la primitiva formulazione di questo termine va però ricercata nel passato, ovvero nella lettura pubblica di Vjačeslav Ivanov dell'aprile 1907 *Пути и цели современного искусство* (I percorsi e gli scopi dell'arte contemporanea)³². La dualità come schema per classificare Kuzmin come scrittore russo o non russo si presenta solo nella prima parte della sua carriera, mentre si trovava sotto l'influenza di V. Ivanov. Infatti più avanti questa caratteristica non si presenterà più né nelle discussioni sull'estetica, né tanto meno come chiave di lettura delle sue opere. Come nota Kuzmin in svariati lavori in poesia come in prosa: "Где двое связаны, третье рождается" (Dove due sono legati, nasce un terzo).³³ I poemi *Муза* (La musa, 1922) e *В раскосый блеск зеркал* (Nello sbieco bagliore degli specchi, 1922) pubblicati nella raccolta di versi *Параболы* (Parabole, 1923) sono stati interpretati, unitamente alla biografia dell'autore, come una forte opposizione alla dualità di Vjačeslav Ivanov in quanto possono

30 В. М. ЕЧЕНБАУМ, *О прозе М. Кузмина...*, cit., p. 350.

31 V. MARKOV, *Poezija Michaila Kuzmina*, in M. KUZMIN, *Sobranie Stichov*, München, Fink, 1977, tom. 3, p. 402.

32 Poi stampato in "Золотое руно" con il titolo *О веселом ремесле и умном веселии* (Dell'artigiano allegro e dell'allegro intelligente).

33 M. KUZMIN, *Lesenka*, in *Stichotvorenija...*, cit., p. 512.

essere letti in luce dell'implicita unità, tratto caratteristico della seconda fase della produzione di Kuzmin.³⁴

Oltre all'elenco di autori ai quali Kuzmin ammette di ispirarsi³⁵ possono essere riscontrate una serie di similitudini con scrittori a lui contemporanei. La prosa di Kuzmin riesce a trascendere i suoi limiti grazie al continuo dialogo con la poesia ed ai continui e sistematici rimandi a se stessa; nelle migliori pagine raggiunge quelle qualità auspiccate da Jurij Živago:

Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают.

(Per tutta la vita aveva sognato un'originalità sobria, smussata, irriconoscibile all'esterno, nascosta sotto il velo di una forma ovvia e consueta; per tutta la vita aveva mirato all'elaborazione di quel linguaggio semplice e discreto in virtù del quale lettore e ascoltatore s'impadroniscono del contenuto senza accorgersi del modo in cui lo assimilano.)³⁶

Egli infatti è un prosatore poetico tanto quanto lo era Pasternak. Con il francese André Gide condivide l'utilizzo di spunti biografici all'interno della narrazione oltre alla pratica della scrittura diaristica. Entrambi gli scrittori raggiunsero la popolarità grazie alla franchezza con la quale affrontarono il tema dell'omosessualità; Gide ne *L'immoraliste* (L'immoralista, 1902) e Kuzmin in *Vanja* del 1906. Un'altra importante caratteristica che i due scrittori hanno in comune è l'ammirazione nei confronti di Dostoevskij che trova la sua espressione attraverso la parodia: Lefcadio de *Les caves du Vatican* (I sotterranei del Vaticano, 1914) può essere visto come una parodia di Raskol'nikov mentre questa caratteristica può essere riscontrata in diversi lavori di Kuzmin. Il suo brillante racconto *Кушетка тётки Сони* (Il divanetto della zia Sonja, 1907) è una parodia della falsa narrazione realistica. Il narratore è un sofà e l'azione prende vita in un'anticamera dostoevskiana nella quale gruppi di di personaggi agitati dalla

34 Per un'approfondita analisi di queste poesie in relazione alla raccolta *Cor Ardens* di Ivanon si veda: J. BARNSTEAD, *Kuzmin, an Introductory Essay...*, cit.

35 Si veda la nota 10 del presente capitolo.

36 B. PASTERNAK, *Doktor Živago*, Moskva, Eksmo, 2009, p. 459, trad. it. P. ZVETEREMICH, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 472.

monotonia delle loro vite si ritrovano a sedersi sul già citato divanetto. Il soggetto potrebbe venire da *Le sofa* dello scrittore francese del diciottesimo secolo Claude-Prosper Crébillon³⁷. Questo non è l'unico esempio in cui Kuzmin fa di Dostoevskij oggetto di satira; in *Тихий страж* (La guardia tranquilla, 1916) la struttura della narrazione Kuzminiana è una chiara parodia dei *Братья Карамазовы* (i fratelli Karamazov, 1880).³⁸ Questo romanzo rappresenta la posizione morale ed estetica finale di Kuzmin. Il protagonista, Pavel Miusov, personaggio caratterizzato da una forte religiosità, prova un amore intenso e puro nei confronti del fratello maggiore Rodion e, quando quest'ultimo viene coinvolto in un affare poco rispettabile che mette a repentaglio la sua vita, Pavel decide di sacrificarsi per salvare il fratello. Esiste una chiara e precisa analogia tra i personaggi di *La guardia tranquilla* e quelli de *I fratelli Karamazov*.³⁹ La domanda se sia opportuno usare la forza per rendere qualcuno felice è parallela al quesito di Ivan Karamazov sulla giustificazione del paradiso alle spese della sofferenza di un bambino. Kuzmin “corregge considerevolmente Dostoevskij: Kolja Zajcev, lo Smerdjakov di se stesso, uccide padre Aleksej, gesto con il quale rimuove la rappresentazione dell'ateismo come dell'ortodossia dalla narrazione”,⁴⁰ l'invalida Ljuba guarisce mentalmente e fisicamente grazie all'amore per Pavel al quale finirà in sposa. L'intero romanzo è pervaso, in netto contrasto con il suo modello, da un'atmosfera di serenità e controllo. Come *Vanja* si conclude con la lettera del protagonista per Stroop, così *La guardia tranquilla* termina con la lettera d'addio di Pavel per Rodion; Pavel comprende che ha fatto molto per il fratello e che permettergli di realizzarsi come individuo è il servizio migliore che gli potrà mai offrire. *La guardia tranquilla*, come il resto della prosa kuzminiana è un lavoro che subisce molto la fascinazione di ciò che il suo autore leggeva, ma non abbandona mai la sua voce personale ed originale, anche nel metodo di imitazione.

Nei confronti del passato Kuzmin non crea fratture, esso è infatti sempre presente in modo organico e sistematico. Ciò si può evincere dall'analisi dei meccanismi di relazione intertestuale tra le prose che mostrano una certa continuità tra i lavori pre-rivoluzionari e quelli successivi alla rivoluzione, testi pervasi da un senso di *недосказанность*, l'enigmatica incompletezza che si può riscontrare in *Storia di Elusippo*, *L'ombra di Fillide* e *Флор и*

37 S. TROMBETTA, *Postfazione*, in M. KUZMIN, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, p. 94.

38 H. WALSH, *Stylization and Parody on Dostoevskian Themes*, “Rocky Mountain Review of Language and Literature”, (4) 1991, Vol. 45, pp. 217-230.

39 Per una lista completa dei personaggi e dei loro corrispettivi nel romanzo di Dostoevskij si veda: A. FIELD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 300.

40 A. FIELD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 299.

разбойник (Florus e il Bandito, 1908) o in *Vanja, Двойной наперсник* (Doppio confidente 1908), *Высокое искусство* (L'arte eccelsa, 1911), *Il tenero Josif, Мечтатели* (I sognatori, 1912), *Viaggiatori di terra e di mare* e *La guardia tranquilla*, per nominare due dei principali gruppi. Questa chiave di lettura aiuta anche a cogliere un significato più profondo di racconti che possono sembrare a prima vista più superficiali come, per esempio, *Дама в желтом тюрбане* (La dama col turbante giallo, 1916) un'elaborazione successiva di un singolo dettaglio di *Viaggiatori di terra e di mare*, analisi della problematica della prospettiva che viene poi trattata in maniera più approfondita nella favola *Высокое окно* (L'alta finestra, 1914).

L'unicità della visione kuzminiana del mondo risiede nella sua accettazione o, per meglio dire, nel suo consenso nei confronti dell'infantile cultura borghese nella quale vive. L'orgoglio aristocratico della propria raffinatezza e dell'eredità culturale non spingono Kuzmin ad utilizzare il passato come via di fuga dalla realtà quotidiana, come fecero i simbolisti prima di lui. Al contrario egli riscopre il passato (in particolare l'età classica e il diciottesimo secolo) per sopravvivere al presente. La prosa di Kuzmin è una miscela improbabile di sensibilità e leggerezza, ingenuità e decadenza, gaiezza e mal di vivere; in questo senso le sue virtù finiscono per essere anche i suoi limiti.⁴¹ L'arte di Kuzmin è elegante e pettinata, pienamente decadente anche se presenta una profondità stupefacente e significati sofisticati nascosti sotto al mantello che egli definisce *bellissima chiarezza*.

3.1.3 Stilizzazione

L'inizio del ventesimo secolo in Russia è spesso stato associato alla stilizzazione che è considerata una delle sue caratteristiche principali.⁴² L'apparente semplicità della prosa kuzminiana ha influito sul quasi totale disinteresse della critica nei suoi confronti; i suoi lavori in prosa vennero letti come inezie curiose e senza senso⁴³ come specificato anche da Ejchenbaum: “Лучшая проба таланливости — писать ни о чем” (La migliore prova di

41 A. FIELD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 289.

42 A. JI YOUNG, *Problema «stilizacii» v russkoj dramaturgii načala XX v.: «Mir iskusstva» i stilizacija pod «balagan» M. Kuzmina*, “Toronto Slavic Quarterly”, (1) 2002, web.

43 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 89.

talento è scrivere del nulla).⁴⁴ Questa sua propensione verso la semplicità formale ha spesso condotto la critica a valutare la stilizzazione come caratteristica fondamentale dei suoi lavori in prosa. Come ha scritto Susan Sontag: “Stylization is what is present in a work of art precisely when an artist does make the, by no means, inevitable distinction between matter and manner, theme and form.”⁴⁵

Il migliore utilizzo di questa tecnica di rappresentazione dei personaggi e delle vicende in maniera sintetica, senza eccessiva attenzione alle sfumature e ai dettagli, emerge nel romanzo *Viaggiatori di terra e di mare*, nel quale il modello di narrazione del diciottesimo secolo viene utilizzato per narrare una storia contemporanea. Il romanzo è diviso in capitoli brevi ognuno dei quali narra un episodio nelle vite di un gruppo di pietroburghesi indifferenti. Il titolo si riferisce alla vuotezza e alla mancanza di speranza delle loro vite, dominate da intrighi, relazioni illecite e attività fini a se stesse. Kuzmin enfatizza il parallelo che desidera delineare: “Полина Аркадьевна и таскала все время с собой первый том «Жиль-Блаза», удивляясь, как примитивны в своих требованиях были наши предки” (Polina Arkad'evna portava sempre con sé il primo volume di *Gil Blas*, meravigliandosi di come fossero primitive le necessità dei nostri antenati).⁴⁶ Ognuno dei personaggi è alla ricerca della vita eccellente che è il mito del settecento e che non potranno mai trovare in quanto inesistente. Essi sono incapaci di amare ed ogni loro sforzo per raggiungere l'apoteosi di questo sentimento rivela la natura banale delle loro relazioni. Il romanzo ci fornisce un ritratto vivido ed ironico della società letteraria dei caffè della Pietroburgo pre-rivoluzionaria:

— Вы здесь долго пробудете? Вы должны обещать прийти ко мне. Я живу на Подьяческой. У меня есть красивые материи. Я буду декламировать «Александрийские песни» Кузмина, а вы будете танцевать или просто лежать в позе. Будет много, много цветов. Мы будем задыхаться от них. И наши друзья, только самые близкие друзья, поймут, как это прекрасно. У моих знакомых есть коврик из леопардовых шкур, я его достану и он будет служить мне костюмом.
(– Starà qui a lungo? Deve promettermi di venire a trovarmi. Vivo sulla Pod'jačeskaja. Ho delle cose molto belle. Declamerò i *Canti alessandrini* di Kuzmin e lei ballerà o semplicemente si metterà in posa. Ci saranno molti, molti fiori. Soffocheremo di questi. E i nostri amici, solo gli amici intimi, capiranno quanto ciò sia bello. Alcuni conoscenti hanno un tappeto di pelle

44 В. М. ЕИЧЕНБАУМ, *О прозе М. Кузмина...*, cit., p. 350.

45 S. SONTAG, *On style*, in *Against Interpretation*, New York, Dell, 1966, p. 19.

46 М. КУЗМИН, *Плавајушчје-путештвујушчје*, in М. КУЗМИН, *Проза и есеистика...*, cit., том 2: проза 1912-1915 гг., p. 310.

di leopardo, me lo procurerò e ne farò il mio costume.)⁴⁷

I principi sottostanti alla stilizzazione utilizzata in molti dei suoi primi lavori si possono ricercare nel manifesto *Della bellissima chiarezza*. È inoltre possibile riscontrare una transizione dalla predominanza della stilizzazione fine a se stessa alla serie di lavori caratterizzati dalla parodia (e dall'auto-parodia) del periodo che Markov ha definito il suo “халтурный период” (periodo grafomane)⁴⁸ che inizia con la raccolta *Покойница в доме. Сказки* (La defunta in casa e fiabe 1914) e la raccolta, per culminare con *La guardia tranquilla*. Quest'aspetto di stilizzatore è stato talmente caratterizzante per la figura di Kuzmin che persino Vladimir Nabokov, nel suo *Eye*, ne traccia una parodia attraverso i suoi personaggi Vanja e Smurov. Va notato qui che Vanja Smurov è il nome del protagonista del romanzo *Vanja*; Nabokov divide il personaggio kuzminiano in due lasciando a Vanja⁴⁹ il ruolo femminile e a Smurov quello maschile, l'autore sottolinea in questo modo l'ambiguità sessuale del romanzo di Kuzmin.⁵⁰

Questo processo di stilizzazione viene spesso associato alla romanzo picaresco dei secoli diciassettesimo e diciannovesimo. Le avventure del protagonista: un cittadino di bassa estrazione sociale che, attraverso una serie di azioni poco nobili, dimostra la sua indole di bontà e correttezza, riuscendo infine ad ottenere il successo, vengono narrate in prima persona con un tono di apparente autobiografia. Le peripezie ed i viaggi che accompagnano il protagonista nella sua crescita lo portano a contatto con personaggi curiosi di tutte le estrazioni sociali. Il romanzo picaresco è il romanzo borghese per definizione in quanto descrive, in termini semiseri, la scalata al successo di un personaggio dalle umili origini; sancisce a questo modo la sua distanza dal romanzo epico cavalleresco.⁵¹ Spesso i personaggi di Kuzmin, in pieno stile picaresco, sono tratteggiati come giovani incapaci di controllare le proprie azioni, risultando pertanto passivi e trascinati nelle vicissitudini che incontrano durante il loro cammino. Questa caratteristica si può chiaramente riscontrare, per esempio, in *Le avventure di Aymé Lebouf* nel quale il diciottenne Jean Aymé Ulysse Bartholome Lebeuf

47 M. KUZMIN, *Plavajušćie-putešestvujušćie...*, cit., p. 258.

48 V. MARKOV, *Beseda o proze Kuzmina*, in M. KUZMIN, *Proza*, Berkley, Berkley Slavic Specialities, 1984, Tom. 1, p. xiii.

49 In russo Vanja può riferirsi sia ad un uomo che ad una donna.

50 O. SKONEČNAJA, “People of the Moonlight”: *Silver Age Parodies in Nabokov's The Eye and The Gift*, “Nabokov Studies”, (3)1996, pp. 36-38.

51 V. M. KOŽEVNIKOV, P. A. NIKOLAEV (Ed.), *Literaturnyj enciklopedičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1987, p. 280.

viene trasportato in una serie di variopinte avventure tra la Francia e l'Italia del diciottesimo secolo. Per Kuzmin è più importante la persona in sé piuttosto che le sue azioni.⁵² La caratterizzazione dei personaggi risulta essere di primaria importanza, perciò gli eroi di Kuzmin sembrano spesso essere in balia degli eventi. Questa tematica si può riscontrare anche in *Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам* (Il viaggio di Sir John Fairfax in Turchia ed in altri straordinari paesi, 1910), dove il personaggio principale è ancora una volta un giovane marcatamente passivo. In *Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро* (La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro, 1916) Giuseppe non agisce mai, ma è sempre lo strumento della volontà di Lorenza. Questa caratterizzazione non è riscontrabile nei romanzi d'ispirazione classica come, per esempio in *Le imprese di Alessandro il grande*, dipinge Alessandro come un uomo d'azione che finisce per marciare con il proprio esercito anche quando non rimangono più nemici da battere né obiettivi da raggiungere. Ciò potrebbe essere dettato dal fatto che Kuzmin associava l'ellenismo con l'equilibrio e quindi non conforme alle caratteristiche del personaggio picaresco.

3.1.4 Frammentazione e unità.

L'utilizzo della frammentazione ricopre una posizione di centrale importanza nell'opera kuzminana. La dicotomia frammentazione - unità è presente nei suoi testi su molteplici livelli, fornendo materiali tematici e creando cornici strutturali e compositive. La perseveranza di Kuzmin nell'utilizzo di questa dicotomia è giustificata del fatto che essa è saldamente radicata nelle sue convinzioni filosofiche e nella sua estetica. Ciò non è passato inosservato nella letteratura critica sull'autore, anzi è stata assunta come una delle caratteristiche fondanti della sua scrittura. Per esempio A. Sinjavskij nel suo articolo "*Panorama s vynoskami*" *Michaila Kuzmina* (Il "panorama con note" di Michail Kuzmin, 1987) collega la composizione del ciclo di poesie *La trota spezza il ghiaccio* che egli definisce "разорванная или складная" (lacerata o coerente) con l'intera visione esistenziale di Kuzmin:

Тема этой книги — победа над смертью.

52 A. FIELD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 293.

Соответственно, первостепенную роль играет здесь разорванная или складная композиция. При этом оба эпитета- "разорванная"⁹¹ и "складная" — тесно взаимодействуют, так что разорванная композиция превращается в складную. Кузмин как бы выхватывает разрозненные куски бытия, заимствованные из разных пластов времени и пространства, а затем эти куски соединяет, иногда самым причудливым образом. Мир у нас на глазах то распадается, то снова воссоздается в сближении и смешении удаленных друг от друга эпох, стилей, вещей, персонажей. Но это не просто формальный прием, использованный Кузминым во множестве вариаций. В этом проявляется, как он полагал, метафизическая природа искусства. Это, можно сказать, поиски божественного взгляда на вещи. Ведь, согласно пониманию Кузмина, истинно-целостным восприятием обладает один Бог. Мир же сам по себе лежит в смертной раздробленности, и в таком раздробленном виде он достается художнику. Но художник, повинувшись Божьей воле (или, что то же самое, голосу любви), собирает эти разорванные части, рассеянные по всему свету, и стремится их воскресить в целостном — т.е. божественном — образе. Художник уподобляется богине Изиде, которая ходит по земле и собирает разрубленное на части тело своего мужа Озириса. Когда она сложит эти части воедино — Озирис оживет в обновленном виде...

(Il tema di questo libro è la vittoria sulla morte.

Di conseguenza un ruolo di primaria importanza è giocato qui dalla composizione lacerata o coerente. Inoltre entrambe gli aspetti "lacerato" e "coerente" interagiscono serratamente in modo che la composizione lacerata si converta in coerente. È come se Kuzmin strappasse pezzetti disparati della realtà prendendoli da vari strati temporali e spaziali per poi collegarli a sua volta nel modo più fantasioso. Assistiamo ad un mondo che si disgrega e che nuovamente si ricrea nella riunione e nella mescolanza di epoche, stili, oggetti e personaggi distanti tra di loro. Ma ciò non è un semplice metodo formale utilizzato da Kuzmin in molte varianti. In questo si riflette, come egli riteneva, la natura metafisica dell'arte. Si potrebbe dire che è la ricerca dello sguardo divino nelle cose. Infatti, secondo la concezione kuzminiana, una percezione veramente completa possiede un solo Dio. Il mondo stesso sta in una mortale frammentazione e in una forma così frammentata giunge all'artista. Ma l'artista, in obbedienza alla volontà di Dio (o, alla stessa maniera, alla voce dell'amore) raccoglie questi pezzi sparsi, dispersi in tutta la terra, e prova a ridonare loro l'interezza, ovvero la forma divina. L'artista è paragonato alla dea Iside, la quale camminando per la terra raccoglierà il corpo diviso in parti del marito Osiride. Quando ella avrà riunito tutti questi pezzi Osiride rinascerà in un aspetto rinnovato...)⁵³

In questo passaggio Sinjavskij affronta diversi argomenti utili nella discussione sulla frammentazione del testo kuzminiano. In primo luogo egli nota che i processi di

53 A. SINJAVSKIJ, "Panorama s vynoskami" Michaila Kuzmina, "Sintaksis", (20) 1987, pp. 58-59.

frammentazione e unione sono complementari, nel senso che questi sono interconnessi e che uno presuppone sempre l'altro. In secondo luogo egli sottolinea che i testi di Kuzmin vanno interpretati come analogia alle leggi universali, in quanto nella loro struttura essi imitano la frammentazione e la riunificazione dell'esistenza. Ciò, dal punto di vista di Sinjavskij, rivela la concezione metafisica delle arti di Kuzmin. Lo studioso dimostra poi che i frammenti di esistenza che Kuzmin seleziona per i suoi testi sono spesso appartenenti a differenti piani temporali e spirituali, enfatizzando così la capacità dell'arte di superare i limiti del tempo e dello spazio. Inoltre l'effetto tematico generale che Kuzmin ottiene grazie a una tale tecnica di frammentazione e unità può rappresentare il trionfo della vita sulla morte.

La rappresentazione tematica della dicotomia frammentazione e unità nell'arte di Kuzmin è molto ricca.⁵⁴ I motivi di caos e cosmo, morte e resurrezione, luce e riflesso sono una costante della sua produzione. Allo stesso modo si può notare come questa tecnica di scrittura si sia sviluppata a partire dalle narrative interrotte del primo periodo fino a raggiungere un livello di organizzazione delle singole parti simile al montaggio cinematografico.

La frammentazione può essere vista come una tendenza caratteristica della letteratura (ma anche, più in generale, dell'arte) del ventesimo secolo, anche se strutture frammentate possono essere ritrovate anche in tradizioni culturali precedenti, come per esempio nel Romanticismo. In termini evolucionistici, le narrative frammentarie rappresentano una profonda rottura con la tradizione letteraria realista, nella quale gli elementi narrativi erano saldati fra loro da circostanze temporali o spaziali. Nella prosa russa l'inizio della frammentazione organizzata e ricercata si fa coincidere generalmente con i lavori di V. Rozanov, il quale pensava ai suoi lavori come ad una significativa “fine della letteratura”.⁵⁵ Anche la sempre maggior attenzione nei confronti dell'arte cinematografica, che in Russia raggiunge il suo apogeo negli anni '10 e '20, influenza tutte le altre arti con la tecnica del montaggio, che diventa uno dei maggiori principi strutturali in diversi media.⁵⁶ La teoria che spiega la nascita del cinema sottolinea il fatto che per sviluppare un *medium* artistico autonomo, la nuova arte ha dovuto prendere in

54 Alcuni esempi possono essere trovati in: S. TCHIMICHKIAN-JENNERGREN, *L'art en tant que résurrection dans la poésie de M. Kuzmin*, in J. MALMSTAD (Ed.), *Studies in the Life and Works...*, cit., pp. 47-56.

55 V. ROZANOV, *Mysli o literature*, Moskva, Sovemennik, 1989, passim.

56 “Монтажное мышление и монтажные принципы широко представлены во всех видах искусств” (Il pensiero ed i principi del montaggio sono state ampiamente rappresentate in tutte le forme d'arte) ha commentato Ejzenštejn a riguardo dell'influenza del cinema sulle altre arti. Oltre ad essere il principale regista dell'epoca, egli è stato anche il primo teorico del montaggio. S. EJZENŠTEJN, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970. Vol. 2, p. 188.

prestito elementi da altre forme d'arte. Essa sottolinea inoltre come la cinematografia si sia sviluppata in un contesto culturale che si stava già dirigendo nella direzione che oggi potremmo chiamare di “cinematografizzazione”. Analizzando la frammentazione in Kuzmin è importante tener a mente che essa rappresenta tanto la tendenza alla frammentazione della letteratura russa del ventesimo secolo quanto le influenze che il montaggio cinematografico ha avuto su di essa, quest'ultimo punto risulta più valido in relazione all'ultima fase della produzione kuzminiana.

La tendenza di Kuzmin è quella di mettere in relazione i propri testi con un contesto più ampio, generalmente letterario, culturale o riferito ai suoi lavori precedenti. Un tale continuo rimando a concetti esterni al testo permette a Kuzmin di infondere alle sue opere un marcato senso di apertura ed elasticità. Dopo una prima impressione di semplicità le complessità del suo lavoro appaiono attraverso il processo di pesatura e di giustapposizione che il lettore è invitato a portare a termine. Nel caso della scrittura di Kuzmin però siamo testimoni di un elevato grado di dipendenza dal contesto storico e culturale. Il significato primario dei suoi testi è nascosto sotto la loro apparente semplicità e può essere scorto anche grazie al confronto tra un testo e l'altro. Nella strutture frammentarie di Kuzmin il significato è generato dalla giustapposizione e dal confronto dei vari frammenti tra loro.

Le strutture frammentarie possono essere viste in termini dialettici, ovvero come sintesi di due tendenze opposte: frammentazione ed integrazione. Ognuna di queste tendenze è rappresentata da un piano separato ma sovrainposto.

A disjointed surface structure is built upon a unifying deep structure which is based on the principle of equivalence. Or, seen from an opposite viewpoint, a system of semantic correlations is superimposed upon a sequence of divergent and contrasting motifs, loosely connected by spatial-temporal relations.⁵⁷

Questi due livelli sono quasi sempre presenti nei testi di Kuzmin: uno manifesto, mentre l'altro latente. Il primo disorienta il lettore (e lo porta a chiedersi quale sia il significato di questi brani sconnessi) o lo intrattiene con una serie di quadri colorati e piacevoli. Il secondo piano taciuto dall'autore deve essere ricostruito dal lettore attento e sensibile.

Le strutture frammentarie utilizzate da Kuzmin sono di vario tipo. I primi esempi sono

57 M. SCHREURS, *Montage as constructing principle in cinematic and narrative art: Eizenstein and Babel*, “Russian Literature”, (2) 1986, Vol. 19, p. 204.

quelli della narrazioni interrotta e non continua. Questi sono testi più o meno tradizionali costruiti come una serie di episodi. Essi, collegati solo debolmente sul piano temporale, sono in relazione tra loro grazie ad un principio sotteso che deve essere evinto dal lettore per comprenderne il significato reale. In molte delle prose del primo periodo come *Le aventures di Aymé Leboeuf*, *Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тутель Майер* (Dalle lettere della fanciulla Clara Valmont a Rosalie Tuetel Mayer, 1907) e altri, la presenza di due piani testuali separati, uno visibile e l'altro nascosto, è già riscontrabile. Spesso i testi frammentari sono di argomento biografico, come nel caso di *Le imprese di Alessandro il grande* e *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro*. Questa tendenza a rendere la vita del protagonista una successione di episodi isolati e selezionati dall'autore è già percettibile nel primo romanzo di Kuzmin, *Vanja*. Tale selezione avviene sulla base di un principio elusivo che il lettore è invitato a stabilire per conto suo. In un racconto della seconda parte della sua carriera, *Из записок Тивуртия Пенцля* (Dagli appunti di Tiburzio Penzl, 1921), scritto in pieno stile anni '20, la tendenza alla frammentazione è totalmente realizzata. In esso, più che in altri testi semi-biografici, gli episodi appaiono irrilevanti o arbitrariamente selezionati, in quanto non sembrano coincidere con il presunto significato della vita del protagonista. Tali testi richiedono pertanto uno sforzo maggiore per essere compresi ed interpretati. Kuzmin spesso riuniva i suoi racconti in cicli dei quali ogni storia rappresenta una variante di un qualche principio interiore che unisce tutti i racconti della raccolta; anche ciò è sintomatico della sua tendenza alla frammentazione; ad esempio si vedano le raccolte *La defunta in casa. Fiabe e Военные рассказы* (Racconti di guerra, 1915). Anche le sue poesie sono frequentemente organizzate in cicli, ed i cicli in poemi. Spesso essi sono uniti da un principio o un tema invisibile, che solo in alcuni rari casi è esplicito nel titolo. I poemi semi-narrativi *La trota spezza il ghiaccio* e *Лазар* (Lazzaro, 1928) sono strutturati anch'essi in cicli. Nonostante la connessione spazio-temporale non sia totalmente assente, i loro elementi costitutivi come situazioni, tematiche ed immagini sono collegati nella maggior parte dei casi per associazione. La coesione tra questi elementi manca ad un primo sguardo, il testo appare disomogeneo e frammentario. Ancora più frammentari sono lavori di genere misto, che comprendono caratteristiche della commedia, come *Прогулки Гуля* (Le passeggiate di Hull, 1924) e *Il boschetto*. La loro struttura è ricca di rimandi al montaggio cinematografico con frammenti (scene) che descrivono brevemente una situazione o una *mise-en-scène*.

Anche la prosa degli anni '20 è caratterizzata da una marcata frammentazione. I racconti

come *Подземные ручьи* (Ruscelli sotterranei, 1922) e *Голубое ничто* (Il nulla azzurro, 1923) sono costruiti come un *patchwork* di frammenti distinti. Uno degli ultimi lavori di Kuzmin in prosa è *Печка в бане. Кафельные пейзажи* (La stufa nella Banja, paesaggi di piastrelle, 1926), questo presenta un vasto mosaico di divertenti aneddoti autonomi ognuno dei quali inserito in un particolare contesto culturale. Solo alla fine di tale raccolta viene rivelato al lettore che i racconti rappresentano la narrazione relativa ad una serie di raffigurazioni presenti sulle mattonelle della stufa di una *banja*: qui il termine *collage* sembra essere significativamente appropriato. Ejchenbaum definisce in maniera calzante il testo di Kuzmin attraverso il termine “rebus”, nel quale i significati complessi ed ambigui sono criptati attraverso una combinazione di semplici rappresentazioni grafiche.⁵⁸

I diari che Kuzmin compilava costantemente durante tutto il corso della sua vita possono essere visti come un ampio testo basato sulla frammentazione, ovvero una sequenza di note giornaliera. La considerevole mole di questa produzione vista in relazione alla totalità delle sue opere, così come l'importanza che lo stesso autore attribuiva alla propria scrittura diaristica enfatizzano la sua tendenza generale alla scrittura frammentaria. Si può supporre che la natura frammentaria intrinseca del genere diaristico abbia portato Kuzmin a prediligere questo metodo di scrittura. Simile ad un diario è la raccolta di estratti sparsi e di appunti a margine delle sue letture intitolata *Squame nella rete* che imita chiaramente il genere delle “foglie cadute”⁵⁹ sviluppato da Rozanov, l'autore di testi frammentati per eccellenza.

Il metodo della pluralità testuale è stato formulato da Kuzmin nella sua introduzione al romanzo *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro* dove egli scrive:

Мне важно то место, которое занимают избранные герои в общей эволюции, в общем строительстве Божьего мира, а внешняя пестрая смена картин и событий нужна лишь как занимательная оболочка, которую всегда может заменить воображение, младшая сестра ясновидения.

(Per me è importante il posto che i personaggi prescelti occupano nell'evoluzione generale, nell'ordine universale del Mondo Divino, mentre il variopinto, esteriore susseguirsi di scene ed eventi è necessario solo come un involucro attraente, che può sempre essere sostituito dall'immaginazione, sorella minore della chiaroveggenza)⁶⁰

58 B. M. EJCHENBAUM, *O proze M. Kuzmina...*, cit., p. 350.

59 Dal titolo del romanzo di V. ROZANOV, *Opavšie list'ja*, Moskva, AST, 2003.

60 M. KUZMIN, *Čudesnaja žizn' Iosifa Bal'zamo, grafa Kaliostro*, in *Podzemnye ruč'i (sbornik)*, Sankt Peterburg, Severo-Zapad, 1994, p. 563, trad. it. P. FERRETTI, *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di*

Ciò nonostante il livello superficiale del romanzo è costruito come una sequenza caleidoscopica di quadri d'intrattenimento, mentre il fine ultimo del lavoro è quello di descrivere l'evoluzione spirituale del personaggio. Questo romanzo è stato pensato da Kuzmin come il primo di una serie di biografie di personalità storiche e culturali, doveva dunque rappresentare una variante di un unico percorso dello spirito: “многобразные пути Духа, ведущие к одной цели” (i molteplici percorsi dell'anima che portano ad un unico intero).⁶¹ Il progetto includeva “целая вереница жизней” (tutta una serie di vite),⁶² per usare un verso dal poema *Il boschetto*; qui Kuzmin intendeva descrivere le vite di circa quaranta persone includendo, come riportato da Bogomolov e Malmstad, le seguenti personalità:

Эта повесть задумывалась как первый том большой повествовательной серии «Новый Плутарх», среди героев которой, по планам Кузмина, должны были быть также Александр Македонский, Шекспир, Декарт, Вергилий, Сведенборг, Моцарт, Гофман, Ходовецкий, Глюк, Суворов, Фридрих (очевидно, Фридрих Великий), Павел I, Сомов, Дебюсси, Анатоль Франс, Судейкин, Мусоргский, Боровиковский, Ван Гог, Бальзак, Верлен, Пушкин, Гёте, мадам Гюйон, Якоб Бёме, Клиnger, Микеланджело, Боттичелли, Марко Поло, Лесков, Палестрина, Калло, Клиnger, Вебер, Данте, Кавальканти, актриса Рашель.

(Questo romanzo breve è stato concepito come il primo volume della grande serie narrativa *Il nuovo Plutarco*, una serie di eroi che, secondo i piani di Kuzmin, doveva comprendere anche Alessandro il macedone, Shakespeare, Cartesio, Virgilio, Swedenborg, Mozart, Hoffman, Chodowiecki, Gluck, Suvorov, Friedrich (ovviamente Federico il grande), Pavel I, Somov, Debussy, Anatole France, Sudejkin, Musorgskij, Borovikovskij, Van Gogh, Balzac, Verlaine, Puškin, Goethe, madame Guyon, Jakob Böhme, Klinger, Michelangelo, Botticelli, Marco Polo, Leskov, Palestrina, Cullen, Weber, Dante, Cavalcanti, l'attrice Rachelle.)⁶³

Il principio della dualità del testo si ispira alla vita stessa; il fondamento dell'esistenza, il suo significato non è rivelato immediatamente, ma si nasconde dietro ad una serie di eventi sconnessi e variegati, di episodi e volti. La determinazione della vita aldilà delle impressioni momentanee ed il riconoscimento della sua trama invisibile costituiscono, secondo l'autore, il

Cagliostro, Palermo, Sellerio, 1991, p. 10.

61 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., pp. 222-223.

62 M. KUZMIN, *Lesok*, in *Stichotvorenija*, Mosckva, Eksmo, 2011, ebook (I.4). Il verso si riferisce al titolo di un romanzo non pubblicato di Jurkun.

63 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 222.

fine di una vita ben vissuta. Le vite delle personalità famose in *Новый Плутарх*⁶⁴ (Il nuovo Plutarco) furono minuziosamente pianificate da Kuzmin come ricerca e scoperta di tali trame. Ciò che costituisce il dramma della vita di Cagliostro, nell'unico romanzo scritto della serie, è che egli fallisce nell'identificare la propria vita nella sua totalità come variante di un unico percorso divino. La sua deviazione dal percorso destinatogli e la scomparsa finale corrispondono al suo declino morale come al rifiuto della società. Nella visione kuzminiana la vita è come un testo: le persone si relazionano alla propria esistenza come ad un libro. Come il lettore deve ricostruire la rete di relazioni sotterranee per stabilire il significato ultimo di un testo, così l'individuo che legge la propria “vita-libro”⁶⁵ fatica nel sistemare i singoli episodi in un ordine coerente per poterne cogliere la vera essenza. Ovviamente questo è l'atteggiamento che Kuzmin ha anche nei confronti della propria vicenda personale. Il titolo pensato per il ciclo di romanzi non è casuale, esso fa infatti riferimento al Plutarco, famoso per le sue *Βιοι Παράλληλοι* (Vite parallele, I secolo d.C.), una raccolta di vite di uomini illustri della classicità. Come spiega nella nota introduttiva in *Αλεξάνδρου* (Alessandro), egli non era interessato alla storia, ma agli aspetti positivi e negativi dello sviluppo della vita degli uomini grandi.⁶⁶ Nel quattordicesimo secolo, con la riscoperta della cultura classica, molti furono quelli che decisero di redigere una propria serie narrativa dedicata ai grandi della storia. Ad esempio Petrarca iniziò a scrivere *De viris illustribus* (Vite degli uomini illustri, 1337)⁶⁷ che rimase incompiuto e che riprende il titolo di un'opera simile del latino Cornelio Nepote (*De viris illustribus*, I secolo a.C.). Anche il Boccaccio, che Kuzmin apprezzava particolarmente, scrisse una sequela di vite di grandi personaggi, questa volta dedicata però alle donne celebri: *De mulieribus claris* (Le donne famose, 1362) nel cui proemio dichiara di non interessarsi alla vita delle sante, bensì alle grandi donne pagane, fino a quel momento poco apprezzate.⁶⁸ Questa scelta segna la sua inequivocabile vocazione umanista e classicista. La scelta di Kuzmin di intraprendere un ciclo di romanzi di questo genere lo colloca dunque in un contesto culturale che volge lo sguardo alla classicità e alla sua riscoperta.

64 Il secondo romanzo doveva narrare la vita di Virgilio, solo alcuni capitoli di tale romanzo vennero pubblicati con il titolo *Златое небо* (Il paradiso d'oro, 1923) in “Abraksas”, (3) 1923, pp. 4-10. J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 281.

65 Si veda a riguardo: O. RONEN, *Simvolika Michaila Kuzmina v svjazi c ego koncepciej knigi žizni*, in *Readings in Russian Modernism: To Honor V. F. Markov*, Moskva, Nauka: Vostočnaja literatura, 1933, pp. 291-298.

66 PLUTARCO, *Vite*, a cura di D. MAGNINO, Torino, Utet, 1996, Vol. 4, p. 325.

67 Anche il Petrarca dedica parte della sua opera ad Alessandro il grande. Si veda: F. PETRARCA, *De Alexandro Macedone*, in *De viris illustribus*, Firenze, Sansoni, 1964, Vol. 1, pp. 58-71.

68 G. BOCCACCIO, *De Mulieribus claris*, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere...*, cit., Vol. 10, pp. 23-29.

3.1.5 La frammentazione mediante discrepanze temporali.

Dei vari metodi adottati per frammentare il proprio testo Kuzmin spesso utilizza quello della discrepanza temporale. Come notato da Barnstead nel suo saggio *Stylization as Renewal* sotto all'apparente *простота* (semplicità) e *яснот* (chiarezza) spesso evidenziate dai critici si nasconde una sottile complessità.⁶⁹ Ciò si può riscontrare, per esempio, in uno dei primi racconti di Kuzmin: *Dalle lettere della fanciulla Clara Valmont a Rosalie Tuetel Mayer*, che fu premiato con 100 rubli e la pubblicazione nell'edizione del gennaio 1907 come miglior racconto nel concorso sulla tematica del diavolo indetto dalla rivista Золотое Руно.⁷⁰

Ad un primo sguardo nulla sembra più semplice di questo racconto epistolare: attraverso le lettere scritte da una fanciulla all'anziana zia veniamo progressivamente a conoscenza della storia d'amore di Clara e Jacques, garzone nella bottega di calzolaio del padre della giovane. Sedotta e fecondata la ragazza viene abbandonata dall'amato e partorisce un bambino “весь в шерсти, без глаз и с ясными рожками на голове.” (Coperto di peli, senza occhi, e con due evidenti cornetti sulla testa).⁷¹ Durante il battesimo, al momento del contatto con l'acqua santa il neonato sparisce lasciando al suo posto un grande rafano nero. In tutta la città vengono bruciate le scarpe fabbricate da Jacques, ormai identificato con il diavolo, ad eccezione di un paio, posseduto da un orologiaio ebreo che dichiara di tenere più ad un paio di scarpe che a delle stupide superstizioni. Ma, come Clara scrive nella sua lettera finale, “конечно, он был еврей и безбожник, не заботящийся о спасении бессмертной души” (ovviamente era un ebreo e senza Dio, e non si preoccupava della salvezza dell'anima immortale).⁷²

L'apparente semplicità del racconto viene a mancare non appena si presta attenzione ad alcuni dettagli che sembrano irrilevanti per lo sviluppo della trama. Perché Rosalie spedisce a Clara una pelliccia in piena estate? “Благодарю Вас, милая тетушка, за присланную Вами шубку” (Vi ringrazio, zia cara, per la pelliccia che mi avete mandato);⁷³

69 J. BARNSTEAD, *Stylization as Renewal...*, cit., pp. 7-14.

70 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 141.

71 M. KUZMIN, *Iz pisem devcy Klary Val'mon k Rozalii Tjutel' Majer*, in *Podzemnye ruč'i...* cit., p. 473, trad. it. S. TROMBETTA, *Dalle lettere della fanciulla Clara Valmont a Rosalie Tuetel Mayer*, in M. KUZMIN, *Racconti d'amore...*, cit., p. 11.

72 M. KUZMIN, *Iz pisem devcy...*, cit., p. 474, trad. it. S. TROMBETTA p. 12.

73 M. KUZMIN, *Iz pisem devcy...*, cit., p. 471, trad. it. S. TROMBETTA p. 8.

soprattutto quando nella lettera precedente Clara scrive “простите, что мало пишу — ужасно некогда и к тому же такая жара, что у меня вся шея мокрая.” (Perdonatemi se non scrivo molto, ma il tempo è poco e inoltre fa un tale caldo che ho il collo tutto sudato)⁷⁴. Perché l'unico personaggio che rifiuta la natura di Jaques è un orologiaio? “Лишь старый часовщик Лимозиус отказался дать свои сапоги” (Soltanto il vecchio orologiaio Limozio si è rifiutato di dare i propri stivali).⁷⁵ Gli anacronismi e il controllo del tempo sono degli indizi che l'autore distribuisce in tutto il testo per indicare al lettore che egli utilizzerà la distorsione temporale per ottenere una profonda caratterizzazione e per spiegare la complessità della trama che richiede una particolare attenzione per essere compresa correttamente. La più evidente tra queste discrepanze temporali è stata notata da molti critici⁷⁶ e riguarda la data del parto di Clara, ovvero il 22 maggio. Ciò implica che il bambino sia stato concepito circa tre mesi prima di quanto ella dichiara, la giovane infatti accenna al rapporto sessuale nella lettera datata 2 ottobre. Interessante è notare la particolarità della data del concepimento; supponendo una normale gestazione di 38 settimane, questo sarebbe avvenuto all'incirca il 16 agosto, il giorno seguente alla festa dell'assunzione, data che ha apparentemente un significato mistico per Kuzmin, come si evince dal dialogo nel romanzo *Viaggiatori di terra e di mare*:

- Какое сегодня число?
- Шестнадцатое августа.
- Сегодня сделаны два шага.
- А может быть, и три, Лаврик.
- (— Che giorno è oggi?
- Il sedici di agosto.
- Oggi due passi sono stati fatti.
- Potrebbe essere anche tre, Lavrik.)⁷⁷

Anche l'inserimento di poesia nel testo è usato per complicare la cronologia dell'opera e per caratterizzare con più precisione la protagonista. Due versi sono inseriti alla fine della terza lettera, una posizione quindi centrale del racconto costituito da sei lettere:

Любви утечи длятся миг единый,
Любви страданья длятся долгий век.

74 M. KUZMIN, *Iz pisem devcy...*, cit., p. 471, trad. it. S. TROMBETTA p. 8.

75 M. KUZMIN, *Iz pisem devcy...*, cit., p. 474, trad. it. S. TROMBETTA p. 12.

76 Si veda: A. FIELD, *Michail Kuzmin...*, cit., p. 295; J. BARNSTEAD, *Stylization as Renewal...*, cit., p. 10.

77 M. KUZMIN, *Plavajušćie - Putešestvujušćie...*, cit., p. 397.

(Plaisir d'amour ne dure qu'un moment
Chagrin d'amour dure toute la vie)⁷⁸

Questi sono i versi di apertura del poema *Любви ymexu* (Le gioie dell'amore, 1906) e sono la traduzione di una canzone contenuta nella novella del 1784 *Célestine, Nouvelle Espagnole* di Jean-Pierre Claris de Florian, per la quale Giovanni Paolo Martini scrisse successivamente la musica.⁷⁹ Clara non poteva conoscere un componimento del 1784 in quanto le lettere sono datate negli anni venti di quel secolo. Kuzmin conosceva troppo bene la poesia e la musica del diciottesimo secolo per commettere un errore così grossolano; l'anacronismo è inserito volontariamente e mette in discussione l'intera cronologia dell'opera, forse per suggerire che la protagonista sapeva qualcosa di più sul conto del suo amato Jacques di quanto non volesse ammettere.

Un ulteriore strato di distorsione temporale si può trovare nel titolo: *Dalle lettere della fanciulla Clara Valmont a Rosalie Tuetel Mayer* che implica l'intervento di un editore tra le lettere originali e il lettore: c'è stata una selezione. Ciò è evidente anche dalla censura di alcune righe dalla quinta lettera, immediatamente successive al consiglio del sacerdote di purificare il corpo di Clara dopo il contatto con il demonio; presumibilmente la descrizione del rito da eseguire. Gli espedienti utilizzati in questo racconto dimostrano che la narrazione epistolare è particolarmente favorevole alla rappresentazione di una trama complessa in maniera più elegante ed apparentemente semplice, sebbene con molti elementi presenti solo in forma implicita.

78 M. KUZMIN, *Iz pisem devcy...*, cit., p. 377, trad. it. S. TROMBETTA p. 10.

79 J. BARNSTEAD, *Stylization as Renewal...*, cit., p. 11.

3.2 Michail Kuzmin e l'ellenismo

Il dandismo ellenico di Kuzmin diventa decisamente più chiaro quando messo in relazione all'estetica occidentale, in particolare al concetto di *art-for-art's sake*. L'estetica di Kuzmin, esattamente come succede con i decadenti, condivide alcune caratteristiche con quella occidentale, mentre allo stesso tempo mantiene una distanza con la sua controparte europea. Nei suoi anni giovanili egli considerava negativamente il concetto europeo di *art-for-art's sake*. Kuzmin scrive a G. Čičerin che non apprezza l'isolamento dalla vita che ha riscontrato nel concetto di arte pura, come esemplificato dal lavoro di Shelly.⁸⁰ Nonostante ciò egli aveva più familiarità con i tratti caratteristici del modernismo occidentale che non con quelli degli altri modernisti russi, e conosceva in modo approfondito le opere di una delle più grandi figure iconiche dell'estetismo occidentale: Oscar Wilde. L'opinione di Kuzmin a riguardo di Wilde mutò con l'evolversi della sua concezione di religione ed estetica, ma non perse mai totalmente l'interesse nell'estetica e nell'auto creazione del mito del dandy irlandese. Durante il periodo passato con i Vecchi Credenti Kuzmin dichiarò di non apprezzare Wilde e di non capire il motivo per il quale V. Ivanov e i suoi amici proiettassero la figura di Cristo su di lui;⁸¹ lo scrittore inglese era infatti considerato un esempio per tutti i dandy pietrobughesi che ne veneravano la figura e ne elogiavano la vita. Già nel 1907 la sua idea di Wilde subì un radicale cambiamento e Kuzmin iniziò a tradurre alcuni dei suoi lavori e lo inserì nella lista dei suoi scrittori prediletti.⁸²

Tralasciare lo stile in un discorso sul dandy potrebbe essere una grave mancanza; infatti come dimostrato nel primo capitolo del presente lavoro, il modo di abbigliarsi rappresenta una parte fondamentale nel processo di auto-creazione del dandy. Anche Kuzmin provava un profondo interesse nei confronti della moda che inizia in primo luogo come dimostrazione del rifiuto del mondo estetico convenzionale che non approva il mondo dei sensi: per Kuzmin la bellezza rappresenta un oggetto effimero concreto. Per questa ragione il suo interesse nei dettagli estetici, o più comunemente stile, potrebbe venir interpretato come un chiaro segno di dandismo. A differenza dei suoi contemporanei Kuzmin indossava abiti dai

80 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 28.

81 M. KUZMIN, *Dnevnik 1905...*, cit., p. 166.

82 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 139.

colori accesi e vantava una vastissima collezione di panciotti dalle stoffe particolari.⁸³ Questa sua passione per i colori rivela la differente natura dall'abito nero dei dandy decadenti: quest'ultimo infatti rappresenta il loro orientamento decadente verso il malvagio, la disarmonia e la morte,⁸⁴ la scelta colorata di Kuzmin esprime lo stato ellenico armonioso dove il mondo dei sensi è bilanciato con la calma dello spirito. Inoltre la scelta di vestirsi con colori molto accesi incarna l'attitudine antieroica, gioiosa e rilassata nei confronti del mondo dell'arte, in netto contrasto con l'attitudine seria ed eroica dei poeti decadenti. L'attenzione nei confronti dei colori di Kuzmin non può nemmeno essere considerata una semplice rappresentazione della moda dei dandy occidentali. Lo stile nel dandismo occidentale enfatizza infatti la separazione dell'aspetto esteriore di un oggetto estetico dal suo significato interno; lo stile di Kuzmin rappresenta una combinazione del mondo effimero con una visione universale. In più la combinazione kuzminiana di stile e significato non coincide con la classica concezione di *mimesis*, come caratteristica di un uomo che esprime il suo essere interiore e spirituale attraverso una forma esterna, una moda, l'apparenza. Mentre lo stile dei dandy occidentali rifiutava l'espressione di un significato interiore, l'attitudine di Kuzmin verso la moda rinnega la struttura bipartita di interno ed esterno. Per lui il *gilet* colorato era il luogo dove poteva conoscere e apprezzare l'eterno.

3.2.1 Religione e bellezza.

Il passaggio da Vecchio Credente a dandy occidentale ha lasciato delle importanti tracce nella filosofia di Kuzmin; egli infatti cercherà per tutta l'esistenza di unire due aspetti a suo parere fondamentali: ovvero religione e bellezza. La sua ricerca estetica può essere letta come il tentativo di sintesi tra questi due elementi apparentemente contraddittori.⁸⁵

83 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Mikhail Kuzmin...*, cit., p. 143..

84 T. HUTTUNEN, *Understandig explosion: The case of the Russian dandy*, "Slavica Helsingiensia", (35) 2008, p. 70.

85 Kuzmin smette di identificarsi nel dandy alla fine della prima decade del nuovo secolo. Nel 1909 si rende conto degli aspetti d'imitazione propri del dandismo, come nota nella prefazione al libro sul dandismo di *Barbey d'Aurevilly*. In quel periodo si tagliò i baffi e iniziò la ricerca per un equilibrio nella sua estetica. Nelle sue memorie, *Peterburgskie zimy*, Georgij Ivanov scrive:

Когда в 1909 году я познакомился с Кузминым, Кузмин только что сбрил бороду [...] Еще точнее: перестал интересоваться своей внешностью, менять каждый день цветные жилеты, маникюрить руки [...] Короче: апостол петербургских эстетов, идеал дэнди с солнечной стороны Невского стал

Così come il viaggio in Italia che, sebbene non riuscì a sanare la crisi spirituale ed emotiva dello scrittore, gli restituì una certa salute dal punto di vista fisico, lo studio degli gnostici e del neoplatonismo gli servì per alleviare il suo senso di isolamento dal mondo.⁸⁶ Tali esperienze lo spinsero alla ricerca di un utopico sistema di valori assoluti, che si tradussero presto nella sua concezione di arte:

Не в том ли цель, чтобы пробуждать дремлющее творчество в каждом человеке? И чем избраннее человек, тем глубже он воспринял, тем сильнее искусство? Но тогда, кто знает, чем оно пробуждает? Это уже совершенно неопределенно и менее осознанно, чем абсолютная красота, которая, раз постигнутая интуитивно, уже пребывает, хотя бы по воспоминанию...

(Non è l'obiettivo da ricercarsi nel risvegliare la creatività latente in ognuno di noi? E più la persona è eletta, più profondamente egli comprende, tanto più forte sarà l'arte? Ma poi, chissà che cosa lo risveglia? Ciò è completamente incerto e meno conscio della bellezza assoluta, la quale, una volta ottenuta intuitivamente, già rimane, almeno nella memoria...)⁸⁷

Ciò che gli sfuggiva era l'unione tra cristianità e classicità, consapevolezza che gli avrebbe permesso di mantenere la sua fede religiosa e accettare gli aspetti della sua personalità che la religione condanna. Nei suoi primi anni da Vecchio Credente iniziò a sentire l'esigenza di un nuovo tipo di religione, in quanto percepiva delle forti mancanze nell'ortodossia. Nel suo romanzo autobiografico *Vanja* ci illustra quale fosse la sua percezione dell'estetica cristiana. Il suo alterego letterario, Vanja Smurov, rinuncia alla vita ascetica dei Vecchi Credenti per dedicarsi al mondo della bellezza. In particolare Vanja è affascinato dall'ellenismo che il suo mentore spirituale, Larion Stroop, professa come un'alternativa al giudaismo, il quale rifiuta apparentemente l'arte e la bellezza: “Мы—эллины: нам чужд нетерпимый монотеизм иудеев, их отвертывание от изобразительных искусств.”(Noi siamo Elleni: a noi è estraneo l'intransigente monoteismo dei giudei, il loro rifiuto delle arti figurative).⁸⁸ È tuttavia

равнодушен и к дэндизму и к эстетизму. Перестал. Но костюмы элегантного покроя еще остались, запах “Астриса” из хрустящей бумаги еще не выветрился. (Quando nel 1909 conobbi Kuzmin, egli si era appena rasato la barba [...] Più precisamente non era più interessato al proprio aspetto, a cambiare ogni giorno gilet colorati, a curare le proprie mani [...] In breve: l'apostolo degli esteti di San Pietroburgo, il Dandy ideale del lato soleggiato del Nevskij era diventato indifferente al dandismo e all'estetismo. Aveva smesso. Ma gli abiti dal taglio elegante erano rimasti, l'aroma di “Astris” non era ancora stato eroso dalla carta crespata.) G. IVANOV, *Peterburgskie zimy...*, cit., pp. 100-101.

86 N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit. p. 47.

87 Da una lettera indirizzata a Čičerin del 28 agosto 1898, riportata da N. BOGOMOLOV, J. MALMSTAD, *Michail Kuzmin...*, cit. pp. 62-63.

88 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., p. 91, trad. it. S. TROMBETTA, p. 27.

importante comprendere che per Kuzmin l'estetismo non è l'unica alternativa alla cristianità riconosciuta. Egli non cerca una mera bellezza edonistica, ma un nuovo tipo di religione, più precisamente un credo misto all'estetica. In questo senso l'estetica kuzminiana si differenzia dal movimento decadente e dalla sua enfasi anti-religiosa. I gruppi decadenti sfidarono l'insalubrità e l'assenza di vitalità del mondo cristiano venerando la bellezza interpretata come soluzione di un mondo antiestetico che si avvicina alla morte. Per loro la devozione alla bellezza è incentrata sulla distruzione della morale riconosciuta.

L'estetica ellenica al contrario comprende la religione e la bellezza come un *unicum* inseparabile, dove la congiunzione o l'unione di bellezza e spirito viene descritta come produzione di armonia, completezza ed unità. Insieme al concetto di armonia, Kuzmin ha spesso utilizzato parole come felicità, amore e conoscenza, che rappresentano lo stato dello spirito mescolato a sensibilità e bellezza.⁸⁹

Per questa ragione Kuzmin preferiva il concetto pagano di religione, dove gli estetismi non sono separati dalla religione. L'inclinazione kuzminiana verso il paganesimo si può ritrovare anche nella sua biografia: durante l'infanzia fu esposto alla culture dell'Italia e dell'Egitto e, influenzato dall'atteggiamento religioso della propria famiglia, ha potuto sviluppare una consapevolezza di tali credi non convenzionali come il settarismo russo, il cattolicesimo e la cristianità delle origini.⁹⁰ Per questa ragione non fu mai attratto dalla filosofia di Nietzsche, ostile alla religione. In questi tipi di religione non convenzionale, Kuzmin vedeva invece la possibilità di un mondo religioso alternativo, libero dalla fede convenzionale moderna.⁹¹

Un altro elemento cruciale che ha determinato la sua inclinazione verso l'ellenismo è stata l'influenza subita da Plotino e dai filosofi tedeschi della scuola di Johann Georg Hamann e Johann Jakob Wilhelm Heinse. Essi hanno suggerito a Kuzmin l'idea di una fede acquisita attraverso l'appagamento dei sensi, mentre i loro pensieri filosofici hanno aiutato la formazione dell'estetica di Kuzmin.⁹² Anche il suo orientamento sessuale lo ha portato ad interessarsi all'estetica ellenica: già dall'infanzia ha provato sentimenti ambivalenti nei confronti della propria omosessualità, non accettata dall'ortodossia tradizionale. Per questa

89 Lettera non datata di Kuzmin in J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 54.

90 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., pp. 36-37.

91 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 50.

92 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., pp. 72-79; G. ŠMAKOV, *Blok i Kuzmin*, in G. MINTC, *blokovskij sbornik. Trudy vtoroj naučnoj konferencii, posvyjaščennoj izučeniju žisni i tvorčestva A.A. Bloka*, Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, Vol. 2, pp. 352-353.

ragione ha ricercato una nuova fede che l'approvasse. Nell'ellenismo egli ha trovato l'idea che connette l'omosessualità con il mondo del divino.⁹³ In sostanza, Kuzmin ha trovato nell'ellenismo un *nuovo* mondo dove religione e bellezza sono combinate e l'omosessualità approvata.

In termini di auto formazione ha cercato nuovi modelli che trascendessero i limiti dell'uomo religioso (nel suo caso, quelli dei Vecchi Credenti) e i limiti del decadentismo. Inoltre ha dovuto trovare un nuovo modello che combinasse la bellezza (in armonia con la religione) con l'omosessualità. Il dandy di stampo ellenico è il modello che unisce questi due mondi. Il caso di Kuzmin è particolare nella misura in cui il modello estetico emerge dalla sua biografia, ovvero nei suoi interessi privati a riguardo di fede, bellezza e omosessualità. È però difficile dire che la sua estetica rappresenta la risposta letteraria di una nuova generazione di esteti a quelli di vecchia generazione. Ad ogni modo, il suo interesse per l'ellenismo esemplifica il modello culturale e letterario del periodo. Il suo rifiuto della tradizione ortodossa e la ricerca di una religione estetica riflette la mentalità degli intellettuali della Russia *fin-de-siècle*, “an age of inorganic disunity”.⁹⁴ Come già notato, anche molti dei suoi contemporanei si scontrarono con il conflitto tra bellezza e religione. Kuzmin ha costantemente modificato la sua concezione di bellezza/religione, anche dopo aver accettato la priorità che la religione deve avere sull'estetica.

L'omosessualità di Kuzmin rappresenta l'ideale estetico del secolo d'argento russo. Per molti dei modernisti russi gli omosessuali, o per lo meno le figure sessualmente ambigue, rappresentavano la combinazione dell'estetica di Nietzsche con la religione.⁹⁵ In breve, le fondamentali biografiche dell'estetica di Kuzmin sono uniche, ma allo stesso tempo riflettono la struttura culturale del periodo. Presumibilmente quando entrò in contatto con le idee estetiche prevalenti nella società intellettuale i suoi interessi personali cominciarono ad unirsi con il discorso culturale dominante del periodo. E, come molti studiosi notano, le sue concezioni fornirono le basi concettuali per la formazione del nuovo movimento culturale di quegli anni: l'acmeismo. Kuzmin non era il solo a ricercare l'unione tra sesso, amore e religione. Olga Matich descrive le teorie decadenti sulla sessualità nella Russia *fin-de-siècle*, analizzandole nel contesto europeo soffermandosi particolarmente sulla singolare strada

93 D. C. GILLIS, *The Platonic Theme in Kuzmin's Wings*, “The Slavic and East European Journal”, (3) 1978, Vol. 22, p. 278.

94 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 53.

95 O. MATICH, *Androgyny and the Russian Silver Age*, “Pacific Coast Philology”, (14) 1979, pp. 42-50.

percorsa dagli intellettuali russi che li ha condotti ad un inquadramento unico delle teorie decadenti in termini religiosi e filosofici.

An interrogation of the life practices of the decadent Utopians reveals a fundamental difference between Russian and Western views of sexuality. Instead of locating the sex drive in the individual unconscious, as did Freud and most European psychoanalysts, they introduced a theory of erotic love that transcended the individual and focused on collectivity beyond the family unit. [...] The key difference between the Russian erotic utopia and Freud's theory, however, is its grounding in a profoundly religious as well as utopian vision of life instead of individual psychology. Rejecting the nineteenth-century positivist tradition, the decadent Utopians elevated eros to the metaphysical sphere. The greater importance of religion in Russia and the religious revival among some of the cultural elites at the turn of the century explain their turn to metaphysics at the expense of psychology.⁹⁶

Matich affronta l'influenza del pensiero di Vladimir Solov'ev nell'enfasi del religioso e del metafisico, più che sull'aspetto psicologico. Vorrei tuttavia suggerire che un tale sviluppo fu una conseguenza logica non solo del pensiero di Solov'ev, ma anche della tradizione liturgica ortodossa; i lavori di Kuzmin enfatizzano questa eredità culturale.

Come visto nel secondo capitolo del presente lavoro, sebbene aspirasse al bilanciamento armonioso tra fede e bellezza, Kuzmin sperimentò su se stesso il vacillare tra bellezza e religione; il suo cambiamento di obiettivi estetici può essere dimostrato dall'aspetto contraddittorio del poeta. Tuttavia i suoi aspetti conflittuali non sono in totale contraddizione tra loro. Infatti anche nel periodo più incline all'acmeismo o alla religione, Kuzmin non si è mai allontanato dalla dicotomia fede e bellezza. Persino durante il ritiro con i Vecchi Credenti egli non aveva escluso l'elemento estetico. Nella lettera al suo amico G. Čičerin dichiara che la sua concezione della religione dei Vecchi Credenti è fondata su un collegamento organico tra arte e vita, in contrasto con l'ortodossia ufficiale che, secondo lui, rifiutava l'arte.⁹⁷ Per questa ragione l'esperienza da Vecchio Credente consistette non solo nella devozione spirituale alla religione, ma anche dalla sua espressione personale attraverso l'estetica, come caratterizzato dalla scelta di indossare abiti da vecchio credente. Remizov ricorda il poeta prima che questo smettesse i suoi abiti russi e diventasse un dandy occidentale:

96 O. MATICH, *Erotic Utopia, The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005, p. 5.

97 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 58.

Кузмин тогда ходил с бородой—чернющая!—в вишневой бархатной поддевке, а дома. [...] появлялся в парчевой золотой рубахе на выпуск, [...] и очень душился розой—от него, как от иконы в праздник.
(Kuzmin portava all'epoca una barba nera come il carbone! Indossava una *poddevka* di velluto color ciliegia e in casa [...] si presentava con una scollata camicia di broccato dorato [...] e molto profumo di rosa veniva da lui, come da un'icona in festa.)⁹⁸

Per Kuzmin la fede ha degli aspetti estetici che possono però essere sperimentati solo empiricamente. La concezione estetica di Kuzmin deriva da due principi: il primo è l'incorporazione pagana di fede e bellezza, ovvero di una religione professata attraverso il mondo dei sensi. Il secondo è il bilanciamento tra religione ed estetica, senza dare troppa importanza all'una o all'altra parte. Il suo impulso verso il bilanciamento sembra aver dato origine tanto al suo peculiare dandismo quanto al suo oscillare tra fede ed estetica. Questi due principi riassunti in incorporazione e bilanciamento di fede e bellezza producono armonia. Un tale concetto può essere ritrovato nella prosa di Kuzmin nel racconto *Шар на клумбе* (La sfera nell'aiuola, 1914) in cui uno specchio dalla forma sferica rappresenta l'oggetto centrale della vicenda. Esso contiene l'intero universo in sé, nella sfera la fine e l'inizio si fondono fino a perdersi; è uno dei vari simboli utilizzati da Parmenide nel descrivere l'essere, che Kuzmin utilizza nella sua ricerca di riconciliazione tra cristianità e platonismo.⁹⁹

A partire dal 1909 Kuzmin inizia a produrre una serie di lavori che trattano il problema dell'obbligo dell'uomo nei confronti dei suoi simili. Affermate le sue personali posizioni religiose e sessuali Kuzmin inizia a riflettere sul diritto di una persona di rendere felice un altro essere vivente. La questione è spesso resa in termini di relazione tra un personaggio debole e uno molto forte. Nel racconto *Опасный Страж* (La guardia pericolosa, 1910) seguiamo le vicende di una madre che, tentando di intromettersi nella storia d'amore della figlia finisce per distruggerla. Kuzmin qui rifiuta l'edonismo in quanto moralmente inaccettabile anche se, nel racconto, il risultato è benefico anche nei confronti di chi subisce l'azione. La tematica della priorità dell'esecuzione passiva del volere di Dio rispetto alla gratificazione terrena è affrontata in tre diversi lavori in prosa: *Il tenero Iosif*, *I sognatori* e *La guardia tranquilla*. Questi romanzi brevi furono concepiti come parti di una trilogia; sono

98 A. REMIZOV, *Kukcha: rozanovy pis'ma*, New York, Serebrjanyj vek, 1978, p. 106.

99 J. BARNSTEAD, *Kuzmin, an Introductory Essay...*, cit.

infatti ambientati nella contemporaneità, presentano trame molto affini tra di loro e spiccano per l'alta concentrazione di dialoghi e per la fitta coltre di mistero che avvolge le vite dei personaggi. Al centro di ognuno di essi vi è un giovane personaggio di stampo parsifaliano il cui cammino viene deviato dai suoi nobili scopi da una serie di contro personaggi amorali. Nell'ultimo di essi nelle vesti di una vedova che seduce e sposa Josif, il protagonista, esclusivamente per il suo denaro. Grazie agli sforzi di una figura guida, in questo caso l'ufficiale Anderj Fonvizin, l'eroe, sempre tranquillo e passivo, non devia dal suo percorso di redenzione per mezzo dell'amore. Nelle pagine finali del romanzo troviamo il nostro Josif a Pietroburgo, dove, abbandonata la moglie, condivide l'appartamento con una famiglia di Vecchi Credenti,¹⁰⁰ commercianti di oggetti religiosi, e veniamo a conoscenza del suo imminente viaggio per Roma.

Roma, dove anche molti altri romanzi di Kuzmin prendono luogo, è la città della sensualità e della decadenza, ma anche, ovviamente, la città della cristianità e rappresenta la perfetta sintesi tra questi due universi nel pensiero kuzminiano.

3.2.2 *Amore e vita.*

Delle molte tematiche che costituiscono l'estetica di Kuzmin, l'amore risulta essere la più importante. Come già notato, fu Znosko-Borovskij ad accorgersi per primo che l'amore rappresenta la tematica centrale nelle opere di Kuzmin:

И вот - если принять основной стихией Кузмина - любовь, а он сам говорит: «Любовь - всегдашняя моя вера» («Сети» - «Радостный путник») и в этом более прав, чем в любом другом утверждении, - то эволюция этого чувства в его произведениях представляется очень значительной.

(E così, se si accetta l'amore come elemento fondamentale di Kuzmin, come egli stesso ha affermato "l'amore è la mia fede costante" e in ciò egli ha più ragione che in ogni altra affermazione, allora l'evoluzione di questo sentimento nelle sue opere si mostra molto significativa.)¹⁰¹

Certamente analizzando questa predisposizione dell'autore nei confronti dell'amore, non si

100 Secondo Malmsdat e Bogomolov la famiglia Kazakov, vecchi amici di Kuzmin, è il modello che ha ispirato questi personaggi. J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 151.

101 E. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *O tvorčestve M. Kuzmina...*, cit., p. 33.

può prescindere dalle riflessioni di Kuzmin stesso a riguardo di questa tematica:

Можно подобрать рассказы о рабочих, о духовенстве, о студентах, о сановниках, о сектантах - что я знаю? - наконец, ненависть, скупость, гордость, все семь смертных грехов могут служить таким объединяющим мотивом, но любовь - кто же не пишет о любви? не все ли написано ею и о ней? [...] Тема так широка и обща, что под ее флагом можно было бы пустить почти все выходящие в свет книги.

(Si possono scegliere racconti che parlano di lavoratori, di clericali, di studenti, di funzionari, di adepti ad una setta o che so io. Alla fine odio, avarizia, orgoglio e tutti i sette peccati capitali possono servire da motivo “unificatore”; ma l'amore? Chi non scrive dell'amore? Non è tutto scritto da esso e su di esso? [...] È una tematica così ampia e generale che sotto al suo vessillo potrebbero rientrare quasi tutti i libri pubblicati al mondo.)¹⁰²

Per lui l'amore simboleggia un'estetica capace di sfidare l'ormai deceduto mondo delle convenzioni. Allo stesso modo, la sua concezione di amore implica la fede combinata al mondo sensuale. Come dimostrato in precedenza la concezione ellenica di Kuzmin non condivide nessuna nozione con l'idea cristiana di amore. Al contrario, la concezione dell'amore cristiano è vissuta come negativa in quanto legata al mondo convenzionale del matrimonio e del patriarcato. In *Девственный Виктор* (Viktor il casto, 1916), la zia di Viktor ed un sacerdote cercano di far sposare il protagonista, il quale si rifiuta di prender moglie. Egli desidera invece un amore genuino nel quale la fede si possa mescolare ai piaceri del mondo sensuale. Anche *Vanja* tratta la tematica dell'amore ellenico in opposizione al matrimonio e all'amore ascetico di stampo cristiano. La considerazione negativa che Stroop ha dell'ebraismo non si riferisce solo alla sua linea anti-estetica, ma anche al suo orientamento verso il matrimonio e la procreazione.

Во всей Библии нет указаний на верование в загробное блаженство, и единственная награда, упомянутая в заповедях (и именно за почтение к давшим жизнь)—долголетен будешь на земле. Неполезный брак—пятно и проклятье, лишаящее даже права на участие в богослужении, [...] Любовь не имеет другой цели помимо себя самой; природа также лишена всякой тени идеи финальности. Законы природы совершенно другого разряда, чем законы божеские, так называемые, и человеческие. Закон природы—не то, что данное дерево должно принести свой плод, но что при известных условиях оно принесет плод, а при других—не принесет и даже погибнет само так же

102 M. KUZMIN, *Zametki o russkoj belletristike*, “Apollon”, (6) 1910, p. 43.

справедливо и просто, как принесло бы плод. Что при введении в сердце ножа оно может перестать биться; тут нет ни финальности, ни добра и зла.

(In tutta la Bibbia non c'è alcuna indicazione che inviti a credere nella felicità d'oltretomba, e l'unica ricompensa menzionata nei comandamenti (e proprio per rispetto a chi ha dato la vita) è questa: vivrai a lungo sulla terra. Il matrimonio senza frutti è un peccato e una maledizione che priva anche del diritto a prendere parte alle messe; [...] L'amore non ha altro scopo al di fuori di se stesso; anche la natura è priva di ogni parvenza di finalità. Le leggi della natura appartengono a una categoria completamente diversa da quelle cosiddette divine e da quelle umane. La legge della natura non sostiene che una determinata pianta deve dare frutti, ma che darà frutti in determinate condizioni, e che invece non ne produrrà in altre condizioni, e che la stessa pianta, così come avrebbe potuto dare frutti, altrettanto giustamente e semplicemente morirà. Se si introduce un coltello nel cuore, il cuore può smettere di battere E qui non c'è finalità, non c'è bene, non c'è male.)¹⁰³

Un alto principio fondamentale nella struttura estetica kuzminiana è la vita. Per lui la vita rappresenta un'esperienza empirica e sessuale attraverso la quale è possibile conoscere ed apprezzare il mondo. La sua inclinazione verso l'antichità classica e le religioni pagane trova ragione di essere nel fatto che Kuzmin vede in loro la vita. La relazione con i Vecchi Credenti, in contrasto, rese Kuzmin scontento della loro fondamentale concezione estetica. *Vanja* ci racconta lo sviluppo e il fallimento della ricerca del protagonista di una fede presso i Vecchi Credenti. Sulla base di ciò che gli aveva confessato Stroop, Vanja era convinto di trovare all'interno di questa setta religiosa una forte propensione verso la bellezza; ben presto però il ragazzo si rende conto di non poter condividere il suo interesse per il mondo dei sensi con la gente della Volga, eccezione fatta per Maria, che invece crede fermamente nell'amore dei sensi. La morte di Saša Sorokin implica l'irreparabile scissione della religione e dell'estetica nella fede dei Vecchi Credenti. Saša comprende che i religiosi della Volga sono legati troppo saldamente al loro piccolo mondo, ignorando tutto ciò che succede al di fuori della loro comunità, nel mondo reale. Egli con fermezza dice a Vanja che, nonostante la sua estetica si possa in un futuro ipotetico combinare con la fede dei Vecchi Credenti, questi non saranno mai in grado di accettare il mondo di bellezza di Vanja. Perciò il protagonista parte per l'Italia dove troverà una maggior comprensione del mondo sensibile nella concezione di stampo paleocristiano del Mori:

103 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., pp. 91-92, trad. it. S. TROMBETTA, pp. 27-28.

Саша Сорокин, темнея у красневшего вечернего окна, продолжал говорить:— Трудно это совместить. Как один из наших говорил; “Как после театра ты канон Иесу читать будешь? Легче человека убивши.” И точно: убить, украсть, прелюбодействовать при всякой вере можно, а понимать “Фауста” и убежденно по лестовке молиться—немыслимо, [...] Вот вам со стороны, может быть, понятней и видней, чем нам самим наша жизнь, вера, обряды, и люди наши вами поняты могут быть, а вы ими—нет, или только одна ваша часть, не главнейшая, поймется тятенькой или стариками нашими, и всегда вы бы были чужанин, внешний.

(Saša Sorokin, una macchia scura accanto alla finestra infuocata dal tramonto, continuava a parlare: - È difficile conciliare queste cose. Uno dei nostri ha detto: «Come fai a leggere dopo il teatro la preghiera a Gesù? È più facile pregare dopo aver ucciso un uomo». È esatto: si può uccidere, rubare, commettere adulterio sotto ogni fede, ma capire il *Faust* e pregare devotamente con il rosario è impensabile, [...] Ecco, per voi, come osservatore, forse è più comprensibile e chiara la nostra vita, la fede, i riti, e voi potete capire la nostra gente. Loro però non vi capiscono oppure soltanto una parte di voi, e non la più importante, è comprensibile per la zia o per i nostri vecchi e voi sarete sempre un estraneo, diverso.)¹⁰⁴

Kuzmin, in modo significativo, confronta costantemente il concetto di amore/vita tipico del pensiero decadente con la sua controparte ellenica. Il romanzo *Viaggiatori di terra e di mare* dimostra chiaramente la differenza sostanziale tra l'amore decadente e il concetto kuzminiano di questo sentimento. Polina Arkad'evna Dobroljubova-Černikova e la sua sostenitrice Elena Aleksandrovna rappresentano la tipica decadenza demoniaca nietzscheana; la ricerca del malvagio legata ad un approccio caotico ed entusiasta verso l'amore come antidoto alla vita borghese anti-estetica. Nella loro idea di amore la sofferenza, il capriccio e il nervosismo sono premiati e ricercati:

Я не потому ищу бури, что, там есть какой-то покой, я именно потому, что там никакого покоя не может быть. Я люблю бурю за то, что она буря [...] Да чем же жить, как не обманом, что бы без него была наша жизнь? И любовь, и искусство, разве это не обман? [...] Не все ли равно, хоть день, хоть час прожить полно, интересно, красиво! Вот в чем главное... Красиво и трепетно.

(Io non cerco le tempeste perché vi è una qualche quiete in loro, anzi, le cerco perché non vi può essere alcuna quiete. Amo la tempesta proprio perché è una tempesta [...] Di cosa si dovrebbe vivere se non d'inganno;

104 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., pp. 114-115, trad. it. S. TROMBETTA, pp. 54-55.

cosa sarebbe la nostra vita senza di esso? L'amore, la vita non sono questi degli inganni? [...] È davvero importante se anche solo per un giorno, solo per un'ora si vive pienamente, in maniera interessante e meravigliosa! Questa è la cosa principale: vivere in maniera meravigliosa e trepidante.)¹⁰⁵

Tuttavia la loro filosofia di amore/vita viene presentata come limitata. Al termine del romanzo tutti gli uomini comprendono di essere stati delle mere pedine della scacchiera amorosa di Elena e Polina. La stessa Elena si rende conto che la propria ossessione per l'amore era vana e si dedica ad alla teosofia, sua nuova fede. In contrasto con questo amore demoniaco e decadente si pone la relazione tra il protagonista Lavrik e suo zio Orest Pekarskij. Alla fine del romanzo vediamo questi due personaggi trasformarsi in veri viaggiatori imbarcandosi per l'Inghilterra, la terra di Wilde. Lavrik e Orest evidenziano che il loro amore è basato sull'armonia del mondo combinata con pace e gioia, e la loro ricerca della “высшее человеческое счастье” (più alta felicità umana)¹⁰⁶ si discosta dall'amore di Elena e Polina che è invece basato sulla futile agitazione dei nervi: una concezione totalmente differente di amore/vita.

Я уверен, а что касается того, что мы цыгане, так вы же знаете, что мы всегда в пути и что кто останавливается, тот гибнет. И не в таком пути, как Елена Александровна или знакомая нам Полина (они мечутся, как угорелые зайцы в загородке, и в сущности остаются на той же площадке), а мы идем прямым путем вперед, хотя бы и медленно. (Ne sono sicuro, e per quanto riguarda il nostro essere zingari, lei sa che siamo sempre in viaggio e che chi si ferma è perduto. Ma non sullo stesso cammino di Elena Aleksandrovna o della nostra conoscente Polina (loro corrono di qua e di là come irritabili lepri in un recinto: sostanzialmente rimangono sempre nello stesso spiazzo), noi procediamo per un cammino dritto, anche se lentamente.)¹⁰⁷

Queste due distinte concezioni di amore non sono relegate al solo ambito letterario ma caratterizzavano la vita dello stesso Kuzimn. Per molti dei decadenti russi dell'epoca, gruppo che vede come esempi ideali Valerij Brjusov e Konstantin Bal'mont, la vita corrispondeva ad una esplorazione intensa e nervosa della disarmonia del mondo; per Kuzmin invece la vita rappresentava la felicità armoniosa nella quale l'edonismo è accompagnato dalla pace

105 M. KUZMIN, *Plavajuščie - Putešestvujuščie...*, cit., p. 317.

106 M. KUZMIN, *Plavajuščie - Putešestvujuščie...*, cit., p. 317.

107 M. KUZMIN, *Plavajuščie - Putešestvujuščie...*, cit., p. 417.

spirituale.¹⁰⁸ Le celebri relazioni amorose (idilli) dei poeti decadenti, che spesso terminavano in tragedia, hanno fortemente caratterizzato il tipo di amore intensamente nervoso che Kuzmin ha raffigurato nel suo romanzo.

Il punto centrale del romanzo è il suicidio di Zoja Lilenfeld, una famosa attrice, unico personaggio che possiede il completo controllo dei propri sentimenti e delle proprie azioni. Il suo gesto inatteso da voce alla disperazione di tutti i personaggi. Come ci dimostra *Viaggiatori di terra e di mare*, nella concezione kuzminiana del mondo le relazioni omosessuali sono rappresentate come la perfetta sintesi tra pace e gioia, quindi l'armonioso equilibrio di amore e vita. In contrasto, le relazioni eterosessuali, compreso l'amore erotico e il matrimonio tradizionale, vengono raffigurate da Kuzmin come sbilanciate, situazioni in cui amore e vita non si trovano in armonia tra loro. L'omosessualità rappresenta una posizione centrale in ogni tentativo di critica dell'opera di Kuzmin. L'utilizzo di questa tematica non influisce sui suoi lavori da un punto di vista estetico grazie alla misura con la quale l'argomento viene trattato. I personaggi omosessuali, che siano essi uomini di mondo acculturati o giovani sensibili, non vengono mai descritti come depravati o eccessivamente effeminati, ma sono presentati con estrema naturalezza e comprensione. La principale giustificazione delle relazioni omosessuali, come già visto, è lo scarso valore attribuito da Kuzmin a quelle eterosessuali. In *Vanja* la relazione tra Stroop e una donna di nome Ida Goldberg viene giustapposta alla relazione omosessuale tra Vanja e lo stesso Stroop. Il pensiero di Kuzmin riguardo l'amore e il matrimonio ci viene riportato da Stroop che distingue l'amore omosessuale di stampo ellenico dal surrogato di amore associato al tradizionale concetto ebraico di matrimonio, riferendosi a quest'ultimo come ingorda “похоть” (lussuria).

И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являются только пошлую похоть, и дальше, дальше всего от истинной идеи красоты.

(E coloro che collegano il concetto di bellezza alla bellezza della donna manifestano solo una volgare lascivia e sono lontani mille miglia dalla vera idea di bellezza.)¹⁰⁹

Andrebbe inoltre notato che nella concezione di Kuzmin la relazione omosessuale non è mai

108 N. BOGOMOLOV, *Ljubov' – Vsegdašnjaja moja vera*, in *Stichotvorenija...*, cit., p. 8.

109 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., p. 92, trad. it. S. TROMBETTA, p. 28.

una semplice relazione sessuale, ma viene descritta come un miscuglio di eros ed estasi religiosa. In *Viktor il casto*, il protagonista prega per la guarigione del suo amante Andrej; la scena ci viene descritta da Kuzmin con immagini che ricordano il rapporto sessuale.

Виктор не помнил о страхе, он готов был прикрыть гостя чем угодно, согреть собственным дыханьем, телом [...]. И как прежде Андреевы губы похолодели в поцелуе, так теперь все разгорались и палили Виктора, будто в него переливая то пламя, что не угасло от геенского огня.

(Viktor si dimenticò della paura, era pronto a coprire il suo visitatore con qualunque cosa, a scaldarlo con il proprio fiato, con il proprio corpo [...]. Come prima le labbra di Andrej si sono raffreddate in un bacio, ora bruciavano, scottavano Viktor, come se lo infondessero di quelle fiamme che non si sono estinte nel fuoco dell'inferno.)¹¹⁰

Allo stesso modo in *Viaggiatori di terra e di mare* la scena dei due uomini che si incontrano nella foresta è descritta in maniera talmente ambigua che è impossibile determinare se si tratti di un incontro sessuale o di un rito religioso.

Топот лошадей все приближался, и на дорогу выехал два всадника, из которых в одном Лаврик без труда узнал Стока; другой был тем офицером, очевидно, который тогда здесь же проезжал с англичанином в бричке. По-видимому, поляна, на которой находился Лаврик, была конечною целью всадников, потому что, выехав на нее, они спешились и, привязав лошадей у въезда, медленно пошли к месту, где, спрятанный теперь в кустах, находился Пекарский. [...] К тому же его поразили лица приезжих; не столько лица, сколько их выражения: они были до крайности спокойны и вместе с тем являли какую-то напряженность, почти восторженную. [...] И между тем это не были лица людей, отрешенных от всех волений и человеческих чувств... Наоборот, казалось, что они выражали предел стремления и желания, но очень просветленного и чем-то преображенного. На их скрытого зрителя нашел как бы столбняк, и неизвестно, сколько бы времени он продолжался, если бы внезапный поворот, внешний, но не менее изумительный, не спутал еще более его мыслей. [...] в ту же минуту, как он увидел, что младший, став на колени, поцеловал руку другому, он услышал явственно его слова:

— Боже мой, Боже мой! Неужели это будет завтра?! На что старший ответил: — Да, так мне написали из Праги. Тогда первый, подняв в какой-то радостном исступлении руки к небу, громко сказал:

— Как могут жить люди, не знавшие таких минут?!

110 M. KUZMIN, *Devstvennyj Viktor, Vizantijskij rasskaz*, in *Podzemnye ruč'i...*, cit., p. 641.

Затем они поцеловались и молча направились к своим лошадям.

(Il calpestio dei cavalli si fece più vicino e sulla strada apparvero due cavalieri, dei quali in uno Lavrik riconobbe senza difficoltà Stock; l'alto era evidentemente quell'ufficiale che era passato prima con l'inglese nella carrozza. La radura sulla quale si trovava Lavrik sembrava essere la destinazione finale dei cavalieri in quanto entrandovi essi smontarono e, legati i cavalli all'ingresso, si avviarono lentamente in direzione del luogo dove ora Pekarskij era nascosto tra i cespugli. [...] Allo stesso modo i volti dei due uomini lo impressionarono; non tanto i volti quanto la loro espressione: essi erano estremamente calmi ma mossi da una qualche tensione quasi esaltata. [...] E nonostante ciò non erano i volti di persone isolate da ogni entusiasmo e dai sentimenti umani... Al contrario, sembravano esprimere il limite dell'aspirazione del desiderio, ma illuminato e in qualche modo trasfigurato. Il loro osservatore nascosto sembrava pietrificato e chissà quanto questa situazione sarebbe continuata su una svolta improvvisa, esterna, ma non meno sorprendente, non avesse confuso ulteriormente i suoi pensieri. [...] proprio quando vide il più giovane dei due, in ginocchio, baciare la mano dell'altro, egli riuscì a sentire chiaramente le sue parole:

- Dio mio, Dio mio! Sarà davvero domani?

Al quale rispose il più vecchio:

- Sì, così mi hanno scritto da Praga.

Poi il primo, alzando le mani al cielo in una sorta di estasi gioiosa disse ad alta voce:

- Come può vivere la gente senza conoscere questi tormenti?!

Poi si baciaron e si mossero verso i loro cavalli in silenzio.)¹¹¹

I motivi omosessuali sono costantemente presentati in connessione con la religione; in *Vanja*, Mar'ja afferma di essere entrata a conoscenza dell'omosessualità leggendo le vite dei santi.¹¹² Anche il negozio di antiquariato di Zasadin che Stroop e Vanja visitano viene descritto come un luogo misterioso dove religione e sensualità sono mescolate in modo bizzarro: Zasadin mostra a Vanja una ristampa del *Лимонарь*, una collezione di vite dei santi in uso presso le comunità dei Vecchi Credenti, poco dopo si scopre che il negozio di antiquariato altro non è che una sauna frequentata da soli uomini.¹¹³ A questo proposito molte furono le critiche mosse a Kuzmin per aver rappresentato il mondo delle saune e della prostituzione maschile. Possiamo trovare riferimenti all'attività sessuale che prendeva luogo nelle saune pubbliche in diari di molti omosessuali *fine-de-siècle* (Petr Čajkovskij, Kostantin Romanov e lo stesso Kuzmin, per nominarne qualcuno),¹¹⁴ ma Kuzmin ebbe il coraggio di parlarne in prosa.

111 M. KUZMIN, *Plavajuščie - Putešestvujuščie...*, cit., pp. 381-282.

112 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., p. 103.

113 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., pp. 94-97.

114 J. MALMSDAD, *Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings*, "Journal of

Interessante la reazione di Rozanov nella sua recensione di *Vanja* sulla rivista simbolista “Золотое руно”: “Адриана и Антиноя вероятно стошнило бы от омерзительного банщика Бориса <так!> и банных приключений: неужели древние *это* любили?” (Adriano ed Antinoo probabilmente avrebbero il vomito al pensiero del disgustoso attendente della *banja* Boris <sic!> e delle avventure in sauna: è possibile che *questo* piacesse agli antichi?).¹¹⁵ Nonostante le accuse per l'esplicita descrizione del luogo di ritrovo degli omosessuali, il lettore moderno non può che percepire un'estrema eleganza nelle descrizioni associate alla tematica dell'amore omosessuale nella prosa come nella poesia di Kuzmin. Anche grazie alla forte influenza che ebbero su di lui autori come J. Hainse, con la sua teoria “dell'*eros* come mezzo fondamentale dell'illuminazione estetica”¹¹⁶ si può affermare che l'omosessualità rappresenta l'estetica kuzminiana dell'unione ideale di sentimento e religione.

In uno dei suoi ultimi romanzi *Il paradiso d'oro* Kuzmin sembra fare una dichiarazione definitiva a riguardo del ruolo dell'*eros* nella sua opera:

Эрос - божество благое и мудрое. Многие считают его древнейшим разделителем хаоса, отцом гармонии и творческой силы. И действительно, без соединяющей любви многое в мире распалось бы на части... Бог не виноват, что люди его свойства, его дары обращают во зло и называют любовью беспорядочные и гибельные страсти. (Eros è una divinità buona e saggia. Molti lo considerano il più antico divisore del caos, il padre dell'armonia e della forza creatrice. E veramente senza l'azione unificatrice dell'amore molto del mondo cadrebbe a pezzi... Dio non è responsabile delle persone che gettano le sue proprietà e i suoi doni al male e chiamano amore passioni disordinate e fatali.)¹¹⁷

Qui il dio al quale l'autore si riferisce all'inizio del suo *Della bellissima chiarezza* viene riconosciuto come un'unione tra Eros e Jehovah. Questa è la riconciliazione finale tra platonico e cristiano, l'ultimo grado di quel percorso che Kuzmin descrive in *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro*:

Главным образом меня интересуют многообразные пути Духа, ведущие

the History of Sexuality”, (1-2) 2000, Vol. 9, pp. 85-104; E. BERŠTEJN, *Angličanin v ruskoj bane: k postroeniju istoričeskoj poetiki ruskoj gej-literatury*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, (111), pp. 148-161, web; D. HEALEY, *Masculine Purity and “Gentlemen's Mischief”: Sexual Exchange and Prostitution between Russian Men, 1861-1941*, “Slavic Review”, (2) 2001, vol. 60, pp. 233-265.

115 V. ROZANOV, *Maestro. To že, no drugimi slovami*, “Zolotoe runo” (1) 1907, p. 56.

116 M. COLUCCI, D. RIZZI, *La reazione al simbolismo...*, cit., p. 121.

117 M. KUZMIN, *Zlotoe nebo*, “Abraksas”, (3) 1923, p. 10.

к одной цели, иногда не доводящие и позволяющие путнику свертывать в боковые аллеи, где тот и заблудится несомненно.

(A me interessano in particolar modo le multiformi vie dello Spirito, che portano ad un'unica meta, che a volte non conducono il viandante fino in fondo, gli permettono di svoltare per viali laterali, in cui egli finirà per smarrirsi.)¹¹⁸

Questa condizione è magistralmente riassunta in un passaggio di *Squame nella rete*:

Не тайна ли Троицы? Бог - Полнота, Творчество, Единство. Как только творчество - сейчас же два: Творец и творимое. Разделение. Сейчас же - любовь как соединение и деятельная полнота.

(Non è questo il segreto della Trinità? Dio è Pienezza, Creazione, Unità. Non appena vi è la creazione si hanno due: il Creatore e il creato. Una divisione. Ma immediatamente c'è l'amore come unificatore e pienezza attiva.)¹¹⁹

3.2.3 *Retrospektivismo.*

I tratti originali più caratteristici del particolare tipo di dandismo kuzminiano possono essere l'orientamento classico e l'interesse nei confronti dell'antichità. Egli aveva idealizzato la cultura classica come un'esperienza nella quale il mondo dei sensi non entra in contraddizione con l'aspetto religioso. Questo interesse per la cultura classica non era solo teorico e letterario, ma coinvolgeva anche aspetti della vita quotidiana dell'autore; ad esempio egli amava vestirsi in abiti dalla foggia arcaica o disegnarsi un neo finto sulla guancia, alla maniera delle damine del XVII secolo.¹²⁰ Alcuni dei suoi contemporanei descrissero Kuzmin addirittura come un uomo di un'altra epoca antica:

Я не верю (искренно и упорно), [...] что вырос он в Саратове и Петербурге, Это только приснилось ему в “здешней” жизни. Он родился в Египте, между Средиземным морем и озером Мереотис, на родине Эвклида, Оригена и Филона, в солнечной Александрии, во времена Птолемеев. Он родился сыном эллина и египтянки, и только в XVIII в. влилась в его жилы французская кровь, а в 1875 году— русская. Все это забылось в цепи превращений, но осталась вещая память подсознательной жизни.

118 M. KUZMIN, *Čudesnaja žizn' Iosifa Bal'zamo...*, cit., p. 563, trad. it. P. FERRETTI, p. 9.

119 M. KUZMIN, *Češuja v nevode...*, cit., p. 107.

120 M. KUZMIN, *Dnevnik 1905...*, cit., p. 178.

(Non credo (sinceramente e tenacemente) [...] che egli sia cresciuto a Saratov e San Pietroburgo, ciò è soltanto il suo sogno della vita “locale”. Egli è nato in Egitto, tra il mare Mediterraneo e il lago Maryut, la patria di Euclide, Origene e Filone, nella soleggiata Alessandria, al tempo di Tolomeo. Egli è nato figlio di elleni ed egiziani e solo nel XVIII secolo si è versato nelle sue vene il sangue francese, e nel 1875 quello russo. Tutto questo è stato dimenticato nella catena di trasformazioni, ma è rimasta la memoria profetica della vita inconscia.)¹²¹

Oltre a Kuzmin, l'intero gruppo del “Мир искусства” era profondamente affascinato dalla Russia del XVIII secolo e dalla cultura francese.¹²² Indossavano abiti del diciottesimo secolo in quanto consideravano la cultura russa di quel periodo come l'apice della loro estetica.¹²³ Per esempio anche il suo contemporaneo Konstantin Vaginov dimostra di subire una forte fascinazione nei confronti della classicità, anche se più per l'aspetto decadente che per il modello di armonia apollinea.¹²⁴ Nel rapporto tra Vaginov e Kuzmin va notato che proprio sulle pagine della rivista “Абраксас” Vaginov pubblica un racconto dalla forte matrice classicista: *Монастырь Господа нашего Аполлона* (Il monastero di nostro Signore Apollo, 1922).¹²⁵ Nell'ottica dell'estetica di stampo ellenico del retrospettivismo¹²⁶ il ricreare un particolare periodo storico invece di un altro non faceva differenza: diversi modelli di cultura arcaica potevano essere accettati purché si dimostrassero in contrasto con la contemporanea estetica del mondo convenzionale della cristianità e dell'utilitarismo. Il dandy di stampo ellenico era alla ricerca di ideali di estetica nella cultura Orientale,¹²⁷ all'interno delle comunità dei Vecchi Credenti, nei periodi della classicità antica, come l'epoca latina e quella alessandrina, e nella cultura russa del diciottesimo secolo.

Insieme al retrospettivismo, un'altra nozione fondamentale per il dandismo di Kuzmin è la parola вещи (cose), attorno alla quale una filosofia spesso definita tramite il termine вещизм¹²⁸ può essere elaborata. I suoi lavori, ed in particolare la sua produzione poetica, sono caratterizzati da un'eccessiva enfasi nei dettagli. Nel suo articolo *Преодолевшие символизм*

121 E. GOLLERBACH, *Radostnyj putnik*, “Kniga i revoljucija”, (3) 1922, vol. 15, p. 43.

122 Si veda JU. DEMIDENKO, *Kostjum i stil' žizni. Obraz russkogo chudožnika načala XX veka*, “Panorama iskusstv”, Moskva, Sovetskij chudožnik, (13) 1990, pp. 80-81.

123 JU. DEMIDENKO, *Kostjum i stil' žizni...*, cit., pp. 80-82.

124 D. POSSAMAI, *L'ultimo cantore*, “In forma di parole”, 1994, vol. 3, p. 42.

125 K. VAGINOV, *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, “Abraksas”, 1922, vol. 1, trad. it. D. POSSAMAI, Il monastero di nostro Signore Apollo, “In forma di parole”, 1994, vol. 3, pp. 22-30.

126 A. JI YOUNG, *Problema «Stilizacii»...*, cit., web.

127 S. KARLINSKY, *Kuzmin, Gumlijev, Cvetaeva ad Neo-romantic Playwrights*, in J. MALMSTAD (Ed.), *Studies in the Life and Works...*, cit., p. 23.

128 E. ERMILOVA, *Teorija i obraznyj mir russkogo simbolizma*, Moskva, Nauka, 1989, pp. 123-125.

(Il simbolismo superato, 1924), Viktor Žirmunskij scrive che le opere di Kuzmin prestano talmente tanta attenzione ai dettagli da mettere in ombra la personalità dell'autore.¹²⁹ Anche Blok ha criticato lo stravagante utilizzo dei dettagli negli scritti kuzminiani, descrivendoli come “щоголеватая вульгарность” (volgarità da dandy).¹³⁰ L'attenzione che Kuzmin dedica ai dettagli non è semplicemente un tentativo di descrivere la condizione borghese, come imputatogli dalla critica sovietica ma, al contrario, il suo вещизм deriva dalla consapevolezza che il modo empirico è un sito propizio nel quale la sua sintesi estetica tra senso e spirito si può realizzare. L'esaltazione del mondo estetico può esistere solo attraverso il concreto apprezzamento del mondo dei sensi.

Come i lavori letterari consistono in questi dettagli concreti, l'apparizione dell'uomo e il suo posto al fianco di questi oggetti estetici non è altro che la creazione dell'arte in sé. Per via di questa enfasi smisurata nei dettagli e senza dimenticare il dandismo autoimposto di Kuzmin, molti dei suoi personaggi vengono presentati come estetizzanti, prestando molta attenzione allo spazio e al dettaglio. La casa di Stroop è cosparsa da una vasta collezione di pezzi d'antiquariato così come l'arrivo di Vanja in Italia è descritto esattamente come quello di un dandy.¹³¹ Allo stesso modo il garofano rosso all'occhiello di Ugo è una reminiscenza del dandismo di Oscar Wilde.¹³²

Kuzmin era interessato non solo alla concretezza del mondo materiale degli oggetti, ma anche alla sua caducità. Egli riflette spesso sulla mortalità degli oggetti terreni: i suoi *Canti alessandrini* esemplificano la sua consapevolezza a riguardo della provvisorietà del mondo e degli oggetti terreni:

Разве меньше я стану любить
эти милые хрупкие вещи
за их тленность?
(Come posso amare meno
queste care piccole cose
per la loro fragilità?)¹³³

La sua predilezione retrospettiva per la cultura antica e per quella rinascimentale è inoltre

129 V. ŽIRMUNSKIJ, *Preodolevšie simbolizm*, in V. ŽIRMUNSKIJ, *Poetika ruskoj poezii*, Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2001, p. 370.

130 G. ŠMAKOV, *Blok i Kuzmin...*, cit., p. 346.

131 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., p. 125.

132 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., p. 126.

133 M. KUZMIN, *Seti...*, cit., p. 122.

legata a due aspetti del вещизм. Kuzmin era interessato alla concretezza delle culture arcaiche nel loro essere orientate verso l'estetica, così come prediligeva le culture di determinati periodi storici grazie alla loro enfasi sull'aspetto effimero della vita. In particolare era affascinato dai lavori di Konstantin Somov rappresentanti il diciottesimo secolo in Italia e Francia: di questi quadri lo colpiva sicuramente l'attenzione verso la caducità dell'esistenza, la маскарад (mascherata), la teatralizzazione della vita e l'illusione.¹³⁴

L'interesse di Kuzmin verso i dettagli effimeri e l'esistenza fugace è connotato negativamente da molti dei suoi contemporanei. Per esempio Georgij Ivanov sosteneva che il successo letterario di Kuzmin non poteva durare a lungo a causa dell'evidente mancanza di contenuti nei suoi lavori, descriveva il mondo di Kuzmin come опасная легкость (leggerezza pericolosa).

После 1905 года вкусы русской “передовой” публики начали меняться. Всевозможные “дерзания” ее утомили. После громов первых лет символизма хотелось простоты, легкости, обыкновенного человеческого голоса. Кузмин появился как нельзя вовремя. (Dopo il 1905 i gusti del pubblico “all'avanguardia” cominciarono a cambiare. Tutti i tipi possibili di “provocazione” l'avevano stancato. Dopo i tuoni dei primi anni del simbolismo si desiderava semplicità, leggerezza, l'ordinaria voce umana. Kuzmin apparve al momento giusto come nessun'altro.)¹³⁵

L'estetica ellenica di Kuzmin, bilanciata tra religione e bellezza, non si concentra semplicemente sul mondo della leggerezza. Sicuramente il вещизм trova ragione di essere nella caducità dell'esistenza, ovvero nella concezione ellenica del mondo dei sensi. I suoi *Canti alessandrini* tradiscono l'interesse del poeta verso la natura effimera degli oggetti terreni. Nonostante ciò il poeta è in una continua ricerca dell'aspetto ellenico. Più precisamente vacilla tra significato e spirito, il poeta non tenta di risolvere la tensione tra i due mondi. In particolare Kuzmin descrive questa sintesi tra effimero ed eterno con il tema ricorrente dell'eterno vagabondare. Mr. Stock di *Viaggiatori di terra e di Mare* confida a Lavrentiev la sua filosofia di effimero ed eterno. Egli afferma che il pieno apprezzamento di tutto ciò che è effimero può avvenire tramite l'immediato distacco dal momento precedente e il piacere può essere connesso con l'eterno solamente attraverso questo costante risveglio.

134 A. JI YOUNG, *Problema «Stilizacii»...*, cit., web.

135 G. IVANON, *Peterburgskie zimy...*, cit., p. 107.

— На всю жизнь! Сколько раз мы говорим самим себе и другим эту фразу, и мы не лжем, хотя знаем, что десять раз говорили то же самое совсем по другим поводам. Вы, конечно, еще слишком молоды, вы, может быть, еще в первый раз говорите: «навсегда». Я нисколько не хочу вас разочаровывать, но потом вы увидите, что я был прав. И удивительнее всего, что повторность этого сознания нисколько не мешает его свежести, а даже как будто наоборот—прибавляет ее. В этом залог нашей живучести, нашей способности к жизни; и, говоря в двадцатый раз: «навсегда», вы верите сильнее и острее в свою искренность, чем когда вы это сказали в первый раз. Без этого немислимо жить... И это относится не только к любви... Всякий раз после пожара мы строим новый дом и думаем: он простоит до нашей смерти,—определенно зная, что он погибнет от первого нового пожара. Мы вечные плотники и постоянные путешественники... Кто бы мог сказать неделю тому назад, что я буду заниматься ботаникой, и заниматься так, как будто я буду увлечен этим всю жизнь? Хотя я отлично знаю, что эти занятия продолжатся не более года. Без этого сознания «навсегда» ничему нельзя отдавать свою душу, потому что получится одно легкомысленное равнодушие и разочарованность.

(Per tutta la vita! Quante volte diciamo questa frase a noi stessi o ad altri, e non mentiamo, nonostante sappiamo di aver detto la stessa cosa una decina di volte a tutto un altro proposito. Lei ovviamente è ancora troppo giovane, lei potrebbe dire «per sempre» per la prima volta. Non intendo deluderla, ma più avanti capirà che ho ragione. E la parte più sorprendente è che la ripetitività di questa consapevolezza non interferisce in nessuna maniera con la sua freschezza, anzi è come se, al contrario, l'accrescesse. Questo è il pegno della nostra vivacità, della nostra capacità di sopravvivenza; e anche dicendo per la ventesima volta «per sempre» si crede alla sua sincerità ancora più fortemente e nettamente della prima volta che lo si è detto. Senza ciò vivere sarebbe impensabile... E ciò non riguarda solo l'amore... Ogni volta dopo un incendio costruiamo una nuova casa e pensiamo: rimarrà in piedi fino alla nostra morte, ben consapevoli che crollerà con il primo incendio. Siamo eterni carpentieri e viaggiatori costanti... Chi avrebbe detto una settimana fa che mi sarei interessato di botanica, e interessato a tal punto da portarla avanti per tutta la vita? Sebbene io sappia perfettamente che questo interesse non durerà più di un anno. Senza questa consapevolezza di «per sempre» non si potrebbe dedicare la propria anima a nulla, perché tutto quello che ne risulterebbe sarebbe spensierata indifferenza e disillusione.)¹³⁶

In altre parole, per lui i concetti di momentaneo ed eterno sono connessi attraverso la consapevolezza della transitorietà del mondo, concetto questo che ricorda molto la particolare religiosità di Kuzmin, ovvero l'esperienza delle fedi attraverso la percezione dei

136 M. KUZMIN, *Plavajušćie - Putešestvujušćie...*, cit., pp. 271-272.

sensi.

Di conseguenza il *вещизм* di Kuzmin costituisce l'aspetto di un'estetica che si distingue da quella decadente e simbolista. Il suo interesse verso il mondo empirico non si basa sull'aspetto effimero degli oggetti terreni come prevede la filosofia decadente. Allo stesso modo, ciò non corrisponde alla posizione estetica simbolista, secondo la quale il nostro mondo simboleggia la visione eterna di un altro mondo. Come nota E. V. Ermilova il *вещизм* di Kuzmin si colloca tra l'attenzione assoluta sulla caducità degli oggetti terreni e il loro potenziale simbolico.¹³⁷

137 E. ERMILOVA, *Teorija i obraznyj...*, cit., p. 124.

4 Conclusioni

La definizione di dandy ellenico descrive in maniera approfondita l'estetica di Michail Alekseevič Kuzmin, che spesso viene liquidato dalla critica con la semplice definizione di Dandy o di Oscar Wilde russo. Non si vuole negare l'evidente dandismo di questo poliedrico autore, che in termini di auto-creazione e di cura del proprio aspetto possiede tutte le caratteristiche necessarie a meritarsi l'etichetta dandy. L'aggiunta dell'aggettivo ellenico intende descrivere la distanza che separa Kuzmin dagli altri modelli di dandismo suoi contemporanei. Era un convinto promotore della bellezza ellenica, ricercata in un logo in cui la visione spirituale non entrasse in conflitto con il modo effimero. Secondo Kuzmin, spirituale e sensoriale sono due campi che devono esser valutati equamente, caratteristica questa assente negli altri dandy. Nella sua concezione tanto il decadentismo demoniaco quanto l'estetismo occidentale erano pertanto esteticamente inadeguati e necessitavano di essere completati con l'unione di queste due realtà per lui così irrinunciabili. Il decadentismo demoniaco era troppo ribelle, incline alla mancanza di morale per Kuzmin; allo stesso modo egli prese le distanze dall'estetismo di stampo occidentale in quanto questo enfatizzava troppo la parte effimera dell'esistenza.

La relazione dell'estetica di Kuzmin con gli altri gruppi di esteti del suo tempo risulta manifesta nel suo percorso di auto-creazione. Prima di tutto l'immagine auto-costruita di Kuzmin è differente da quella di un dandy. Il suo romanzo *Viaggiatori di terra e di mare* dimostra chiaramente che l'autore non approva il modello di dandy decadente. Questa categoria, incarnata nel romanzo da Polina Arkad'evna Dobroljubova-Černikova e dalla sua sostenitrice Elena Aleksandrovna, è descritta negativamente, ovvero come composta da persone nervose alla ricerca dell'aspetto caotico della vita. Differente era l'attitudine di Kuzmin, e di quei suoi personaggi che più lo rappresentano, che viveva in modo estremamente personale il suo dandismo, in maniera naturale e gioiosa, non interessato alla ricerca di un aspetto demoniaco o anti-convenzionale a tutti i costi. In questo senso il dandismo di Kuzmin condivide caratteristiche di anti-eroismo gioioso con i dandy occidentali con i quali però dissente nel discorso sull'importanza della spiritualità: mentre la prospettiva

fondata sull'ellenismo di Kuzmin si basa sull'unione tra bellezza e religione, il dandismo europeo è caratterizzato dalla netta separazione del mondo dei sensi da quello della spiritualità, con maggiore attenzione nei confronti del primo di essi. Questa attitudine è evidente in Lord Henry¹, personaggio alla ricerca della mera bellezza, che dimostra una totale indifferenza nei confronti della fede.

Si narra che Kuzmin amasse leggere il proprio diario nei salotti letterari che frequentava. Come dimostrano Bogomolov e Malmstad la selezione dei passaggi da leggere in pubblico dei propri diari creava “diversi Kuzmin”, ma questo mettersi in mostra non è paragonabile alla costruzione di una “doppia vita” caratteristica di Wilde² per via dell'estrema naturalezza che si percepisce dalla lettura dei suoi diari.

Kuzmin si distinse anche dai simbolisti. Nonostante egli fosse profondamente affascinato dalla cultura religiosa, il poeta non si auto-investì mai del ruolo di пророк (profeta). Come nota la studiosa Ermilova³, l'attenzione di Kuzmin si sposta costantemente dal mondo dei sensi a quello dello spirito e viceversa. Il suo вещизм si può collocare tra l'interesse nei confronti degli oggetti terreni e corruttibili e la loro potenziale capacità di riferirsi al simbolico. Lotman e Minc descrivono in modo simile le caratteristiche distintive di Kuzmin nell'atto di auto-creazione in relazione ai decadenti ed ai simbolisti.

Для преакмеистов (поэт М. Кузмин, художники из группы “Мир искусства” и другие) и для акмеистов “жизнетворчество” свелось к настроениям художественной богемы: художник имеет право жить не так, как все, а особой, чисто эстетической жизнью. Художник теперь не представляется обязательно “дьяволом,” которой ненавидит или презирает людей, как это было у декадентов. Но он тем более и не пророк или герой, который, “сгорает на костре страсти,” чтобы указать людям путь к Красоте, как мечтал Вяч. Иванов и многие другие символисты в годы революции. Человек искусства—не “погубитель,” но и не “спаситель” человечества. Он просто не такой, как все, и, чтобы писать стихи или картины или сочинять музыку, он должен жить своей, особой, богемной жизнью.

(Per i pre-acmeisti (il poeta M. Kuzmin, gli artisti del gruppo *Mir iskusstva* e altri) e per gli acmeisti l'“auto-creazione” si è ridotta ad uno spirito artistico *bohémien*: l'artista ha il diritto di vivere, non come tutti gli altri, ma un'esistenza peculiare, puramente estetica. Ora l'artista non è obbligatoriamente il “diavolo”, ovvero colui che odia o disprezza la gente,

1 Personaggio di *The Picture of Dorian Gray* di Wilde, considerato l'archetipo del dandy occidentale.

2 J. MALMSTAD, N. BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art...*, cit., p. 122.

3 E. ERMILOVA, *Teorija i obraznyj...*, cit., p. 125.

com'era per i decadenti. Nè tanto meno un profeta o un eroe che “brucia nel fuoco della passione” per mostrare al popolo la via della Bellezza, come sognavano Vjačeslav Ivanov e molti altri simbolisti negli anni della rivoluzione. L'uomo d'arte non è un “distruttore” e nemmeno un “salvatore” dell'umanità. Semplicemente egli non è come gli altri, deve vivere la propria vita *bohémien* per scrivere poesie, dipingere o comporre musica.)⁴

Anche il culto di Kuzmin nei confronti di Puškin dimostra che il dandismo di stampo ellenico kuzminiano possiede delle caratteristiche peculiari nel confronto con il dandismo decadente. Grazie al loro orientamento retrospettivista Kuzmin e gli artisti del gruppo “Мир искусства” imitavano la cultura del secolo d'oro russo. Puškin, in particolare, veniva presentato come modello di estetismo ellenico. Gli artisti della Torre di V. Ivanov, Kuzmin incluso, usavano soprannomi come quelli dei membri dell'*Arzamas* di Puškin. La sede della rivista “Аполлон” fu soprannominata *Дом на Мойке* (La casa sulla Mojka), riprendendo il nome della casa dove il poeta romantico visse gli ultimi anni della sua vita. Inoltre Kuzmin si identificava con Puškin, enfatizzando la sua bassa statura e la pelle scura.⁵ Infatti, nella cultura modernista russa, Kuzmin era spesso descritto come *мавр* (moro), *мулат* (mulatto) *цыган* (zingaro), esattamente gli stessi termini usati per riferirsi al poeta del secolo d'oro.⁶ Per Kuzmin Puškin non rappresentava meramente l'unione tra il mondo dei sensi e quello dello spirito, bensì il simbolo della grandezza in letteratura. Per questa ragione si identificava con lui: ricercava la figura del dandy creatore più che quella del dandy demone. Il suo dandy creatore di stampo ellenico e puškiniano è caratterizzato da un'attitudine antieroica, gioiosa e rilassata nei confronti dell'arte e del mondo. Ricercava dunque la bellezza armoniosa, una religione che non contraddicesse il mondo dei sensi. In termini di auto-creazione Kuzmin non si identifica con i dandy seri, alla ricerca di un aspetto amorale e demoniaco, bensì con un dandy allegro che anela un mondo bilanciato tra sensi e spirito. I gilet colorati rappresentavano il desiderio dell'autore di un mondo ellenico che approvasse la sua omosessualità senza però dover rinunciare all'aspetto religioso ed estetico.

Kuzmin ricercava tale idea di semplicità e tranquillità anche nel suo modo di scrivere; la sua concezione della scrittura come un'attività apparentemente frivola è infatti rilevante in questa chiave di lettura. Nelle sue memorie Georgij Ivanov scrive che Kuzmin non sembra

4 JU. LOTMAN, G. MINC, *Modernizm v iskusstve...*, cit., pp. 106-107.

5 I. PAPERNO, *Dvojničestvo i ljubovnij treugol'nik: poetičeskij miš kuzmina i ego puškinskaja proekcija*, in J. MALMSTAD (Ed.), *Studies in the Life and Works...*, cit., pp. 79-80.

6 I. PAPERNO, *Puškin v žizni čeloveka...*, cit., p. 35.

prendere sul serio l'attività di scrittore: a volte scrive poesie a letto o addirittura per strada, senza poi prendersi la briga di riscriverle:

— Как вы думаете, включать мне эти стихи в книгу? — спрашиваю я у Кузмина.

Кузмин смотрит удивленно

— Почему же не включать? Зачем же тогда писали? Если сочинили — так и включайте. Он сам “включает” все, что написалось. [...]

На самом деле собирался идти сниматься. За завтраком у Альбера—об этом проекте заговорили, пришла рифма весна—Боасона, а там и весь “стишок” Придя домой, Кузмин аккуратно переписал его в тетрадку. Собирая новую книгу—не забыл вставить и этот. [...]

Сочиняет стихи на ходу. Шел к вам—вот сочинил по дороге. Пишет музыку—в комнате, где играют дети сестры. Басы на рояле ему не нужны: дети колотят по басам изо всей силы. А с другого бока, на клавишах повыше, Кузмин подбирает новую песенку, стряпает свою “музычку с ядом” Прозу пишет прямо набело.—Зачем же переписывать, у меня почерк хороший?

(— Cosa ne pensa, li inserisco questi versi nel libro?)

Chiesi a Kuzmin.

— Perché mai non inserirli? Perché allora li ha scritti? Se li ha composti allora li inserisca.

Egli stesso “inserisce” tutto ciò che è scritto [...]

Durante la colazione da Albert si parlava di quel progetto ed è venuta la rima primavera/Boason, ed ecco tutta la “poesia”. Arrivato a casa, l'ha trascritta accuratamente su di un quadernetto. Non dimentica di inserire anche questa. [...]

Compone poesie mentre cammina. Viene a trovarvi ed ecco che ha composto per strada. Scrive la musica nella camera dove giocano i figli della sorella. I bassi al pianoforte non gli servono: i bambini battono i bassi con tutte le loro forze. E dall'altra parte, sui tasti superiori, seleziona una nuova canzoncina, prepara la propria “musichetta con veleno”. La prosa la scrive direttamente in bella copia,

-Perché riscrivere se ho una buona calligrafia?)⁷

L'attitudine apparentemente frivola di Kuzmin sembra essere correlata alla sua resistenza manifesta all'approccio serio alla scrittura dei decadenti che professavano la completa consacrazione della propria vita all'arte. Anche Georgij Ivanov pone il mondo di Kuzmin in contrasto con i *nobili* mondi dei simbolisti, i successori dei decadenti; nonostante le parole di Kuzmin attraessero le persone stanche dei simbolisti e del loro mondo nobile, è il mondo della *chiarezza pericolosa* che richiede rigidità.

⁷ G. IVANON, *Peterburgskie zimy...*, cit., pp. 103-104.

Все устали от слога высокого, все хотели “прекрасной ясности,” которую провозгласил Кузмин. [...]

Но:

...Зачем же переписывать — у меня почерк хороший...

...Если написали — так и включайте...

...Он выстрадал свою философию...

...В начале будущей недели пойдем сниматься к Боасона...

Прекрасная ясность—опасная легкость.

У Кузмина было все, чтобы стать замечательным писателем. Не хватало одного—твердости.

(Tutti erano stanchi dello stile elevato, tutti volevano la “bellissima chiarezza” proclamata da Kuzmin. [...])

Ma:

... Perché riscrivere se ho una buona calligrafia...

... Se li ha composti allora li inserisca...

... Lui ha sofferto la sua filosofia...

... All'inizio della prossima settimana andiamo a farci fotografare da Boason...

La bellissima chiarezza è una leggerezza pericolosa

Kuzmin aveva tutte le caratteristiche per diventare uno scrittore conosciuto. Ne mancava solo una: la durezza.)⁸

Nonostante i dubbi che G. Ivanov nutriva a riguardo del mondo della *chiarezza* del poeta, l'attitudine kuzminiana non si rivelò mai pericolosa, come dimostrato dalla profondità della sua prosa. Probabilmente anche a causa di questa leggerezza apparente l'interesse della critica nei confronti di questi lavori in prosa è minore rispetto a quello riservato alla sua poesia.

L'orientamento sessuale di Kuzmin potrebbe essere stato una discriminante nella sua relazione con gli altri modelli estetici dell'epoca. Come dimostrato precedentemente egli trovò nell'ellenismo una nuova religione che accettava senza riserve la sua omosessualità. Molti dei dandy decadenti russi associavano l'omosessualità ad un mero pretesto per sovvertire la convenzionale idea di relazione amorosa. Al contrario, i dandy europei, come esemplificato da Wilde, condividevano l'idea kuzminiana di omosessualità come bellezza. Ma nell'estetica occidentale riassunta dal motto *art-for-art's sake*, l'interesse verso l'omosessualità risiede nell'idea ellenica di bellezza, ovvero temporaneità e corporalità, l'estetica ellenica di Kuzmin invece si associa all'omosessualità attraverso un'ottica spirituale, con reminiscenze delle

8 G. IVANOV, *Peterburgskie zimy...*, cit., pp. 107-108.

nozioni platoniche di bellezza e amore.⁹ Questo estratto dal suo più celebre romanzo *Vanja*, come già visto caratterizzato da una forte matrice autobiografica, potrebbe essere interpretato come una dichiarazione di poetica di Kuzmin, infatti vi ritroviamo in maniera esplicita l'associazione dell'omosessualità in relazione all'idea classica di bellezza ed armonia, e il suo interesse nella ricerca delle radici classiche anche nelle cose nuove. Attraverso la voce del suo personaggio Kuzmin si dichiara ellenico:

И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являются только пошлую похоть, и дальше, дальше всего от истинной идеи красоты. Мы – эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни [...] есть праотчизна, залитая солнцем и свободой, с прекрасными и смелыми людьми, и туда, через моря, через туман и мрак, мы идем, аргонавты! И в самой неслыханной новизне мы узнаем древнейшие корни, и в самых невиданных сияньях мы чуем отчизну! (E coloro che collegano il concetto di bellezza alla bellezza della donna manifestano solo una volgare lascivia e sono lontani mille miglia dalla vera idea di bellezza. Noi siamo Elleni, amanti del bello, baccanti della vita futura [...] esiste un'antica patria, inondata di sole e libertà, popolata da uomini bellissimi e arditi; ed è là, attraverso i mari, le nebbie e le tempeste che noi andiamo, o argonauti! E anche fra le cose nuove sapremo riconoscere le antichissime radici, a anche fra straordinarie meraviglie riconosceremo la patria!)¹⁰

9 D. C. GILLIS, *The Platonic Theme...*, cit, pp. 340-341.

10 M. KUZMIN, *Kryl'ja...*, cit., p. 92, trad. it. S. TROMBETTA, p. 28.

5 Appendice

L'assenza di una bibliografia sistematica della vasta e complessa produzione di Kuzmin rende l'approccio allo studio di questo autore non poco complicato. Vari critici hanno tentato di redarre elenchi delle sue opere, elenchi questi che presentano però svariate lacune. Di seguito si propone una lista in ordine alfabetico, il più completa possibile, di tutti i lavori in prosa di Kuzmin che è stato possibile reperire. Di ogni titolo si segnala la prima edizione e l'eventuale edizione italiana.

Аврорин бисер (Le perline dell'aurora), “Лукоморье”, 1916(2), pp. 1-4.

Ангел северных врат (L'angelo della porta settentrionale), “Биржевые ведомости”, № 14470 del 2(15) novembre 1914, pp. 2-3.

Английское семейство (La famiglia inglese), “Огонек”, 1917(7), pp. 100-104.

Антракт в овразе (Entracte nel dirupo), “Жатва” 1915(VI-VII), pp. 57-86.

Бабушка Маргарита (Nonna Margherita), “Огонек”, 1915(33), pp. 1-6.

Бабушкина шкатулка (Il cofanetto della nonna), “Лукоморье”, 1916(19), pp. 2-8.

Балетное либретто (Libretto per un balletto), “Аргус”, 1917(1), pp. 11-10.

В пустыне (Nel deserto), Ed. V. MARKOV, nella raccolta *Проза*, Berkeley, Berkeley slavic specialties, 1990, tom VIII, pp. 239-240.

Ванина родинка (Il neo di Vanja), “Аполлон”, 1912, pp. 67-77.

Волнения госпожи Радованновой (Le ansie della signora Radovannova), “Лукоморье”, 1915(49), pp. 5-8.

Воображаемый дом (La casa immaginaria), “Аргус”, 1917(11-12), pp. 66-80.

Воспитание Нисы (L'educazione di Nisa), “Солнце России”, 1916(350), pp. 2-10.

«*Высокое искусство*» («L'arte eccelsa»), “Трех”, 1911, pp. 77-100.

Высокое окно (L'alta finestra), nella raccolta *Покойница в доме. Сказки*, Petrograd, Semenov, 1914. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 69-78.

Где все равны (Dove tutti sono uguali), “Русская мысль”, 1913(4), pp.170-174. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 55-62.

Гололедица (La superficie ghiacciata), nella raccolta *Бабушкина шкатулка. Рассказы*, Petrograd, M. Semenov, 1918.

Голубое ничто (Il nulla azzurro), “Петроград”, 1923(1), pp.122-130.

Дама в желтом тюрбане (La dama col turbante giallo), “Лукоморье”, 1916(31), pp. 2-6. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 77-88.

Два брата (Due fratelli), “Лукоморье”, 1914(23), pp. 2-7.

Два чуда (I due miracoli), “Творчество”, 1919(5-6), pp. 9-12. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 28-38.

Двое и трое (I due ed i tre), “Лукоморье”, 1915(36), pp. 1-4.

Двойной наперсник (Doppio confidente), “Золотое руно”, 1908(10), pp. 27-37.

Девственный Виктор (Viktor il casto), “Северные записки”, 1916(9), pp. 55-65.

Дочь Генуэзского купца (La figlia del mercante genovese), “Огонек”, 1913(39), pp. 2-6.
Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 35-44.

Забывтый параграф (Un paragrafo dimenticato), “Лукоморье”, 1916(23), pp. 2-5.

Завтра будет хорошая погода (Domani ci sarà bel tempo), “Лукоморье”, 1914(3), pp. 1-4.

Зачем пекут пироги (Per cosa si cucina la torta), “Вечернее слово”, 1918(50), p. 3.

Зеленый соловей (L'usignolo verde), “Лукоморье”, 1915(14), pp. 2-5. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 63-70.

Златое небо (Il paradiso d'oro), “Абракас”, 1923(3), pp. 4-10.

Золотое платье (Il vestito d'oro), “Русская мысль”, 1913(4), pp. 165-170. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 45-54.

Из записок Тивуртия Пенцля (Dagli appunti di Tiburzio Penzl), “Под искусств”, 1921(1), pp. 14-20. Trad. It., P. FERRETTI, *Tre racconti italiani*, Brescia, L'obliquo, 1997, pp. 71-88.

Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер (Dalle lettere della fanciulla Clara Valmont a Rosalie Tuetel Mayer), “Золотое руно” 1907(1), pp. 37-38. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 7-12.

Измена (L'adultera), “Стрелец”, 1915(1), pp. 61-65. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 71-76.

Исполненный совет (Il consiglio adempito), “Солище России”, 1916(338/32), pp. 1-4.

Капитанские часы (L'orologio del capitano), “Петербургские вечера”, 1913(2), pp. 115-174.

Картонный домик (La casetta di cartone), “Белые ночи”, 1907, pp. 113-151.

Кирикова лодка (La barca di Kirikov), nella raccolta: *Военные рассказы* (Racconti di guerra), Petrograd, Lukomor'e, 1915.

Княгиня от Покрова (La principessa da Pokrov), “Нива”, 1918(10), pp. 157-159, (11), pp. 170-174, (12), pp. 188-190.

Косая бровь (Sopracciglio obliquo), “Огонек”, 1916(42), pp. 2-8.

Крылья (Le Ali, Trad. It. Vanja, un'educazione omosessuale), “Весы” 1906(11), pp. 1-81. Trad. It. S. TROMBETTA, Roma, Edizioni e/o, 1993.

Кушетка тети Сони (Il divanetto di Zia Sonja), “Весы” 1907(10), pp.19-30. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 48-62.

Лекция Достоевского. Святочный рассказ (La lezione di Dostoevskij. Racconto di Natale), “Синий Журнал”, 1913(52), pp. 2-3.

Летний сад (Il giardino d'estate), “Сатирикон”, 1913(31), pp. 2-3.

Любви господ Ивановых отца и сына (Gli amori dei signori Ivanov padre e figlio), “Сатирикон”, 1913(34), pp. 9-10.

Мачеха из Скарперии (La matrigna di Scarperia), “Аргус”, 1916(10), pp. 9-17. Trad. It., P. FERRETTI, *Tre racconti italiani*, Brescia, L'obliquo, 1997, pp. 55-70.

Машии рай (Il Paradiso di Maša), “Лукоморье”, 1916(40), pp. 1-6.

Медный зал (Il salone di rame), Ed. V. MARKOV, nella raccolta Проза, Berkeley, Berkeley slavic specialties, 1990, tom VIII, pp. 241-242.

Мечтатели (I sognatori), “Нива”, 1912 (44), pp. 866-873, (45), pp. 886-891, (46), pp. 906-913, (47), pp. 926-933, (48), pp. 946-953, (49), pp. 966-973, (50), pp. 986-993.

Набег на Барсуковку (Attacco a Barsukovka), “Свободный журнал”, 1914(11), pp.13-28.

Напрасные удачи (Inutile fortuna), “Лукоморье”, 1914(15), pp.1-6.

Не тот Николай (Non quel Nikolaj), “Огонек”, 1916(32), pp. 2-6.

Невеста (La fidanzata), “Лукоморье”, 1915(39), pp. 1-10.

Невеста. Римский рассказ (La fidanzata. Racconto romano), “Москва”, 1920(4), pp. 4-6.

Нежный Иосиф. Повесть в четырех частях (Il tenero Iosif. Racconto in quattro parti), “Золотое руно”, 1909 (1), pp. 49-55, (2-3), pp. 58-76, (4), pp. 37-50, (5), pp. 35-44, (6), pp. 42-56, (7-9), pp. 104-125, (10), pp. 19-27.

Неразлучимый Модест, (L'indistinguibile Modest), “Аргус”, 1916(3), pp. 43-52.

Нечаянный провиант (Viveri inaspettati) nella raccolta *Третья книга рассказов*, Moskva, Skorpion, 1913.

О совестливом лапландце и патриотическом зеркале (Il lappone coscienzioso e lo specchio patriotico), “Сатирикон” 1913(46), pp. 6-7. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 63-68.

Образчики доброго Фомы (I campioni del buon Tommaso), “Стрелец”, 1915(1), pp. 133-

154. Trad. It., P. FERRETTI, *Tre racconti italiani*, Brescia, L'obliquo, 1997, pp. 31-54.
- Обыкновенное семейство* (Una famiglia ordinaria), “Лукоморье”, 1915, pp. 313-340.
- Опасный страж* (La guardia pericolosa), “Аполлон”, 1910(11), pp. 25-34.
- Остановка* (La fermata), “Огонек”, 1915(10), pp. 1-6.
- Отличительный признак* (Segno distintivo), “Огонек”, 1915(28), pp. 13-15.
- Охотничий завтрак* (La colazione della caccia), “Женщина”, 1910(2), pp. 71-80.
- Папаша из дымовой трубы* (Il padre dal comignolo), “Москва”, 1918(1), pp. 8-12.
- Пастырь воинский* (Pastore militare), “Огонек”, 1914(40), pp. 2-16.
- Петин вечер* (La sera di Petja), “Аргус”, 1915(12), pp. 95-103.
- Печка в бане. Кафельные пейзажи* (La stufa nella Banja. Paesaggi di piastrelle) “Аполлон-77” Parigi, 1977, pp. 191-193.
- Плавающие-путешествующие* (Viaggiatori di terra e di mare), Petrograd, Semenov, 1915.
- Платоническая Шарлотта* (Platonica Charlotte), “Огонек”, 1914(23), pp. 10-17.
- Повесть об Елевсиппе, рассказанная им сами* (Storia di Elusippo, raccontata da egli medesimo), “Золотое руно”, 1906(11-12), pp. 68-79.
- Подвиги Великого Александра. Повесть в четырех книгах* (Le imprese di Alessandro il Grande. Racconto in quattro libri), “Весы” 1909(1), pp. 19-41, (2), pp. 17-34. Trad. It. P. FERRETTI, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

Подземные Ручьи (Ruscelli sotterranei), “Новая Россия”, 1922, pp. 23-38.

Покойница в доме (La defunta in casa), “Русская мысль”, 1913(7), pp. 1-33, (8), pp. 154-195.

Портрет с последствиями (Un ritratto con conseguenze), “Лукоморье”, 1916(7), pp. 1-6.

Последняя капля (L'ultima goccia) “Лукоморье”, 1916(12), pp. 2-6.

Послушный подпасок (Il pastorello ubbidiente), nella raccolta *Покойница в доме. Сказки*, Petrograd, Semenov, 1914. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 79- 96.

Похороны мистера Смита (Il funerale di Mr. Smith), Ed. N. BOGOMOLOV, “Новое литературное обозрение”, 1997(24), pp. 277-278.

Правая лампочка (La lampadina destra), “Биржевые ведомости”, № 14538 del 6(19) dicembre 1914.

Предрассудок (Il pregiudizio), “Биржевые ведомости”, №15113, 1915, p. 2.

Приключения эме Лебефа (Le avventure di Aymé Leboeuf), Sankt-Peterburg, 1907. Trad It. (1) A. PASQUINELLI, *Le avventure di Aimé Lebouf e Il viaggio di Sir John Fairfax in Turchia ed in altri straordinari paesi*, Brescia, L'obliquo, 1991, pp. 9-46. Trad. It (2) P. FERRETTI, Palermo, Sellerio, 1993. Trad. It. (3) D. DI SORA, *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2000, pp. 10-54.

«*Пример ближним*» (D'esempio al prossimo), “Биржевые ведомости”, №5309 del 6(19) gennaio 1916, pp. 2-3.

Принц-желание (Il principe Desiderio), “Галченко”, 1912(45), pp. 2-5. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 3-14.

Прогулка в сумерках (Passeggiata nel crepuscolo), “Огонек”, 1916(48), pp. 1-5.

Прогулки, которых не было (Passeggiate che non ci furono), “Аргус”, 1917(3), pp.19-28.

Прощальная середа (Mercoledì di commiato), “Биржевые ведомости”, №14793, 1915, p. 2.

Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам (Il viaggio di Sir John Fairfax in Turchia ed in altri straordinari paesi), “Аполлон”, 1910(5), pp.11-64. Trad. It. (1) A. PASQUINELLI, *Le avventure di Aimé Lebouf e Il viaggio di Sir John Fairfax in Turchia ed in altri straordinari paesi*, Brescia, L'obliquo, 1991, pp. 49-87. rad. It. (2) D. DI SORA, *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2000, pp. 56-114.

Пять мартовских день (Cinque giorni di marzo), “Лукоморье”, 1915(18), pp. 7-12.

Пять путешественников (Cinque viaggiatori), “Лукоморье”, 1915(2), pp. 1-7.

Пять разговоров и один случай (Cinque conversazioni e un'occasione), Ed. J. MALMSTAD, “Wiener slawistischer Almanach”, vol. 14, 1984, pp. 372-382.

Радостный отдых (Il riposo allegro), “Сатирикон”, 1913(52), pp. 2-3.

Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле (Racconto su Xanto, cuoco del re Alessandro, e Calla, moglie sua), nella raccolta Третья книга рассказов, Moskva, Skorpijon, 1913. Trad. It. P. FERRETTI, *Le imprese di Alessandro il Grande*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 67-71.

Реплика (La risposta), “Биржевые ведомости”, №14608 del 13(127) gennaio 1915, p. 2.

Решение Анны Мейер (La decisione di Anna Meyer), “Весы”, 1908(1), pp. 25-38.

Римские чудеса. Главы из романа (Prodigi romani, capitoli dal romanzo), “Стрелец”, 1922(3), pp. 8-22.

Родственный визит (La visita dei parenti), nella raccolta *Антракт в овразе*, Petrograd, M. Semenov, 1916.

Рыцарские правила (Le regole cavalleresche) “Новое слово”, 1912(10), pp. 22-24. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 15-24.

Своему делу мастер (Maestro del proprio mestiere), “Биржевые ведомости”, №14741 del 22 marzo (4 aprile) 1915, p. 5.

Секрет О. Гervasия (Il segreto di O. Gervasij), “Лукоморье”, 1915(29), pp. 2-6.

Серенада Гретри (La serenata di Grétry), “Аргус”, 1914(20), pp. 65-71.

Синний ридикюль (La borsetta blu) nella raccolta *Антракт в овразе*, Petrograd, M. Semenov, 1916.

Слава в плюшевой рамке (La gloria nella cornice di peluche), nella raccolta *Антракт в овразе*, Petrograd, M. Semenov, 1916.

Смертельная поза (Posa letale), “Северные записки”, 1917(1), pp. 7-19.

Снежное озеро (Il lago innevato), “Завтра”, 1923(1), pp. 20-34.

Совпадение (La coincidenza), “Биржевые ведомости”, №14877, 1915, p. 2.

Соперник (L'avversario), “Аргус”, 1914(22), pp. 71-75.

Талый след (L'impronta sciolta), “Часы”, 1922(1), pp. 8-29.

Те же глаза (Gli stessi occhi), “Огонек”, 1917(13), pp. 199-203.

Тень Филлиды (L'ombra di Fillide), “Золотое руно”, 1907(7-9), pp. 83-87. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 13-27.

Тихий страж (La guardia tranquilla), Petrograd, M. Semenov, 1916.

Третий вторник (Il terzo martedì), “Лукоморье”, 1915(5), pp. 8-12.

Федра (Fedra), “Огонек”, 1915(25), pp. 1-5.

Федия-фанафарон, (Fedija il fanfarone), “Аргус”, 1917(6), pp. 100-104; (7), pp. 33-51.

Флор и разбойник (Florus e il bandito), “Весы”, 1908(9), pp. 13-19. Trad. It. S. TROMBETTA, *Racconti d'amore e mistero*, Roma, Voland, 1998, pp. 39-47.

Хорошая подготовка (Un'ottima preparazione), “Лукоморье”, 1916(51), pp. 2-6.

Четыре масти (I quattro semi), “Нива”, 1916(11), pp. 306-311.

Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро (La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro), “Стрелец”, 1916(2), pp. 1-103. Trad. it. P. FERRETTI, Palermo, Sellerio, 1991.

Шар на Клумбе (La sfera nell'aiuola), “Петроградские вечера”, 1914(3), pp 183-209.

Шелковый дождь (Pioggia di seta), “Эпоха”, 1918(1), pp. 99-135.

Шесть невест короля Жильберт (Le sei fidanzate di re Gilberto), “Новое слово”, 1913(4), pp. 57-60. Trad. It. P. FERRETTI, *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 25-34.

6 Bibliografia

Primaria:

KUZMIN M., *O prekrasnoj jasnosti*, "Apollon", (4)1910.

KUZMIN M., *Zametki o russkoj belletristike*, "Apollon", (6) 1910, p. 43-44.

KUZMIN M., *O Chudožestvennaja proza 'Vesov'*, "Apollon", (9) 1910, pp. 35-41.

KUZMIN M., *Kak ja čital doklad v "brodjačej sobake"*, "Sinij žurnal", (18) 1914.

KUZMIN M., *Češuja v nevode*, "Strelec", (3) 1922.

KUZMIN M., *Sobranie Stichov*, München, Fink, 1977.

KUZMIN M., *Proza, v 12 tomach*, Berkley, Berkley Slavic Specialities, 1984.

KUZMIN M., *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro*, trad. it. P. FERRETTI, Palermo, Sellerio, 1991.

KUZMIN M., *Le avventure di Aymé Lebouf e Il viaggio di Sir John Fairfax in Turchia ed in altri straordinari paesi*, trad. it. A. PASQUINELLI, Brescia, L'obliquo, 1991.

KUZMIN M., *Il principe Desiderio ad altre fiabe*, trad. It. P. FERRETTI, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

KUZMIN M. *Le imprese di Alessandro il Grande*, trad. It. P. FERRETTI, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

KUZMIN M., *Vanja, un'educazione omosessuale*, Trad. It. S. TROMBETTA, Roma, Edizioni e/o, 1993.

KUZMIN M., *Podzemnye ruč'i (sbornik)*, Sankt Peterburg, Severo-Zapad, 1994.

KUZMIN M., *Tre racconti italiani*, trad. it., P. FERRETTI, Brescia, L'obliquo, 1997.

KUZMIN M., *Racconti d'amore e mistero*, Trad. It. S. TROMBETTA, Roma, Voland, 1998.

KUZMIN M., *Proza i esseistika: v trech tomach*, Moskva, Agraf, 1999.

KUZMIN M., *Dnevnik 1905-1907*, (N. BOGOMOLOV, V. ŠUMICHIN, Ed.), Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000.

KUZMIN M., *Stichotvorenija*, Sankt-Peterburg, Novaja biblioteka poeta, 2000.

KUZMIN M., *Dnevnik 1908-1915*, (N. BOGOMOLOV, V. ŠUMICHIN, Ed.), Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2005.

KUZMIN M., *Dnevnik 1934 goda*, (G. MOROEV, Ed.), Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2011.

KUZMIN M., *Stichotvorenija*, Moskva, Eksmo, 2011.

Secondaria:

AA.VV. *Vstuplenie*, "Apollon", (1) 1909, pp. 3-4.

BARNSTEAD J., *Mikhail Kuzmin's "On beautiful Clarity" and Viacheslav Ivanov: A Reconsideration*, "Canadian Slavonic Papers", (1) 1982, vol. 24, pp. 1-10.

BARNSTEAD J., *Kuzmin, an Introductory Essay*, 1999, web:

http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro_essay_english_uni.html

(Ultima visita 29 gennaio 2015)

BAUDELAIRE C., *Le peintre de la vie moderne*, trad. It. G. GUGLIELMI e E. RAIMONDI, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004.

BELYJ A., *Araveski: Pesn' žizni*, München, Wilhelm Fink verlag, 1969.

BERŠTEJN E., *Angličanin v ruskoj bane: k postroeniju istoričeskoj poetiki ruskoj gejliteratury*, "Novoe literaturnoe obozrenie", (111) 2011, pp. 148-161.

BLOK A., *Sobranie sočinenie v vos'mi tomach*, Moskva – Leningrad, Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962.

BOCCACCIO G., *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1979, Vol. 4, 10.

BOGOMOLOV N., *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.

BOGOMOLOV N., MALMSTAD J., *Michail Kuzmin*, in: *Žizn zamečatel'nych ljudej*, Moskva, Molodaja gvardija, 2013.

BOYM S., *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.

CURIE R., *Genius: An Ideology in Literature*, New York, Schocken Books, 1974.

DEMIDENKO JU., *Kostjum i stil' žizni. Obraz ruskogo chudožnika načala XX veka*, "Panorama iskusstv", Moskva, Sovetskij chudožnik, (13) 1990, pp. 71-84.

DOSTOEVSKIJ F., *Besy*, trad. It. A. POLLEDRO, *I demoni*, Milano, Einaudi, 1965.

DRIVER S., *The Dandy in Puškin*, "The Slavic and East European Journal", (3) 1985, vol. 29, pp. 243-244.

EJCHENBAUM B.M., *O proze M. Kuzmina*, in *O literature*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987.

EJZENŠTEJN S., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970. Vol. 2.

ENGELSTEIN L., SANDLER S. (Ed.), *Self and Story in Russian History*, (Ed.), Ithaca, Cornell University Press, 2000.

ENIŠERLOV V., *Černaja bezdna očej Antinoja*, "Naše Nasledie", (95) 2010, pp. 113-114.

ERMILOVA E., *Teorija i obraznyj mir ruskogo simbolizma*, Moskva, Nauka, 1989.

FELDMAN J.R., *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1993.

FILED A., *Michail Kuzmin: Notes on a Decadent's Prose*, "Russian Review", (3) 1963, vol. 22, pp. 289-300.

GILLIS D.C., *The Platonic Theme in Kuzmin's Wings*, "The Slavic and East European Journal", (3) 1978, Vol. 22, pp. 336-347.

GOLLERBACH E., *Radostnyj putnik*, "Kniga i revoljucija", (3) 1922, vol. 15.

GROSSMAN L., *Etjudy o Puškine*, Moskva, Izdatel'stvo L. D. Frenkel', 1923.

HEALEY D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2001.

HEALEY D. *Masculine Purity and "Gentlemen's Mischief": Sexual Exchange and Prostitution between Russian Men, 1861-1941*, "Slavic Review", (2) 2001, vol. 60, pp. 233-265.

HUTTUNEN T., *Oskar Uajl'd iz Penzy*, "Studia Rastica Helsingia et Tartuensia", (10) 2006, vol. 2, pp. 259-375.

HUTTUNEN T., *Understandig explosion: The case of the Russian dandy*, "Slavica Helsingiensia", (35) 2008, pp. 68-76.

IVANOV G., *Peterburgskie zimy*, in *Sobranie sočinenii v trech tomach*, tom 3 "Memuary i literaturnaja kritika", Moskva, Soglasie, 1994, pp. 5-220.

IVANOV V., *O proze M. Kuzmina*, "Apollon", (7) 1910.

IVANOV V., *Sobranie sočinenii v 4 tomach*, Brussels, Foyer Oriental Chretien, 1974, vol. 2.

Ji YOUNG A., *Problema «stilizacii» v russkoj dramaturgii načala XX v.: «Mir iskusstva» i stilizacija pod «balagan» M. Kuzmina*, "Toronto Slavic Quarterly", (1) 2002, web:

<http://sites.utoronto.ca/tsq/01/rusdram.html>

(Ultima visita 29 gennaio 2015)

JURKUN JU., *Švedskie perčatki*, Sankt-Peterburg, S.I. Semenov, 1914.

KARAMZIN N., *Istorija Gosudarstva Rossijskogo*, Tom. XI, S. Peterburg, Tip. N. Grecha, 1815.

KARLINSKY S., *L'omosessualità nella letteratura e nella storia russa dal XI al XX secolo*, Trad. It. S. TROMBETTA, "Sodoma: Rivista omosessuale di cultura", (3) 1986, pp. 104-133.

LERMONTOV M., *Geroj našego vremena*, trad. It. a cura di L. AVIROVIĆ, *Un eroe del nostro tempo*, Torino, Einaudi, 1998.

LIVŠIĆ B., *Polutoraglazij strelec*, Mosckva, Sovetskij pisatel', 1989. Trad. it. R. FRANCESCHI, *L'arciere da un occhio e mezzo*, Torino, Hopefulmonster, 1989.

LOTMAN JU., *Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII- načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1994.

LOTMAN JU., MINC G., *Modernizm v iskusstve i modernist v žizni*, in: *Stat'i o russkoj i sovetskoj poezii*, Tallin, Eesti raamat, 1989.

MALMSTAD J., *The Mystery of Iniquity: Kuzmin's "Temnye ulitsy rozhdaiut temnye mysli"*, "Slavic Review", (1) 1975, vol. 34, pp. 44-64.

MALMSTAD J. (Ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24, Vienna, Gesellschaft zur Forderung Slawistischer Studien, 1989.

MALMSTAD J., BOGOMOLOV N., *Mikhail Kuzmin: A Life in Art*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1999.

MALMSTAD J., *Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings*, "Journal of the History of Sexuality", (1-2) 2000, vol. 9, pp. 85-104.

MARKOV V., *Italy in Mikhail Kuzmin's Poetry*, "Italian Quarterly", (77) 1976, vol. 20, pp. 5-18.

MATICH O., *The Devil and the Poetry of Zinaida Gippius*, "The Slavic and East European Journal", (2) 1972, vol. 16, pp. 184-192.

MATICH O., *Androgyny and the Russian Silver Age*, "Pacific Coast Philology", 1979, Vol. 14, pp. 42-50.

MATICH O., *Erotic Utopia, The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.

MEREŽKOVSKIJ D., *Večnye sputniki*, Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2007.

MOELLER-SALLY B.F., *Oscar Wilde and the Culture of Russian Modernism*, "The Slavic and East European Journal", (4) 1990, vol. 34, pp. 459-472.

MOSS K., S. KARLINSKY S., *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature*, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1996.

MURAV H., *Representations of the Demonic: Seventeenth Century Pretenders and The Devils*, "The Slavic and East European Journal", (1) 1991, vol. 35.

NIETZSCHE F., *Also Sprach Zarathustra*, Trad. It. M. MONTINARI, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 1987.

PANOVA L., PRATT S., *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany*. Bloomington, Slavica Publishers, 2011.

PAPERNO I., *Puškin v žizni čeloveka serebrjanogo veka*, in G. GASPAROV, R. HUGHES, I. PAPERNO (Ed.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 19-51.

PAPERNO I., GROSSMANN J. D. (Ed.), *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford CA, Stanford University Press, 1994.

PASTERNAK B., *Doktor Živago*, Moskva, Eksmo, 2009, trad. it. P. ZVETEREMICH, Milano,

Feltrinelli, 2005.

PETRARCA F., *De viris illustribus*, Firenze, Sansoni, 1964.

PETROV V., *Kaliostro. Vospominanija i razmyšlenija o M. A. Kuzmine*, "Novyj žurnal" (163) 1986, pp. 81-116.

PLUTARCO, *Vite*, a cura di D. MAGNINO, Torino, Utet, 1996, Vol. 4.

POSSAMAI D., *L'ultimo cantore*, "In forma di parole", 1994, vol. 3, pp. 41-44.

PRAZ M., *The Romantic Agony*, London, Oxford University Press, 1915.

PUŠKIN A., *Evgenij Onegin*, trad. it. P. PERA, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 303-307.

RAZUMENKO O. (Ed.), *Literaturnyj dnevnik (1899-1907)*, Moskva, Agraf, 2000.

REMIZOV A., *Kukcha: rozanovy pis'ma*, New York, Serebrjanyj vek, 1978.

REYFMAN I., *Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature*, Stanford CA, Stanford University Press, 1999.

RONEN O., *Simvolika Michaila Kuzmina v svjazi s ego koncepciej knigi žizni*, in *Readings in Russian Modernism: To Honor V. F. Markov*, Moskva, Nauka: Vostočnaja literatura, 1933, pp. 291-298.

ROSENTHAL B. (Ed.), *Nietzsche in Russia*. New York, Princenton University Press, 1986.

ROZANOV V., *Maestro. To že, no drugimi slovami*, "Zolotoe runo" (1) 1907, pp. 56-60.

RZHEVSKY N., *Leonitiev's Prickly Rose*, "Slavic Review", (2) 1976, vol. 35, pp. 258-268.

ŠATALOV, A., *Predmet vlyublennych meždometij. Ju. Jurkun i M. Kuzmin k istorii literaturnych otnošenij*, "Voprosy literaturi", (6) 1996, web:

<http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/shatalov.html>

(Ultima visita 29 gennaio 2015)

SCHIRÒ C.M., *Appunti a margine della raccolta poetica Seti di M.A. Kuzmin*, Palermo, Edizioni Caracol, 2006.

SCHIRÒ C.M., *Eros e Mistero nella prosa di Michail Alekseevič Kuzmin*, Palermo, Edizioni Caracol, 2011.

SCHREURS M., *Montage as constructing principle in cinematic and narrative art: Eizenstein and Babel*, "Russian Literature", (2) 1986, Vol. 19 , pp. 193-254.

SINJAVSKIJ A., "Panorama s vynoskami" Michaila Kuzmina, "Sintaksis", (20) 1987, pp. 58-71.

SKONEČNAJA O., "People of the Moonlight": Silver Age Parodies in Nabokov's *The Eye* and *The Gift*, "Nabokov Studies", (3) 1996, pp. 33-52.

ŠMAKOV G., *Blok i Kuzmin*, in G. MINC, *blokovskij sbornik. Trudy vtoroj naučnoj konferencii, posvyjaščennoj izučeniju žisni i tvorčestva A.A. Bloka*, Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, Vol. 2, p. 341-364.

SONTAG S., *Against Interpretation*, New York, Dell, 1966.

STERNIN G., (Ed.) *Vospominanija*, Moskva, Nauka, 1987.

ŠUMICHIN S., *Tri inskripta Michaila Kuzmina*, "Naše Nasledie", (95) 2010, pp. 110-112.

SUVOROVA K., *Archivist iščet datu*, in *Vstreči s prošlim. Sbornik neopublikovannyh*

materialov central'nogo gosudarstvennogo archiva literatury i iskusstva CCCP, Vypusk 2, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1978.

TCHERKASSOVA F., *Mikhail Kuzmin: Witness to His Age*, "The Slavic and East European Journal", (4) 2001, vol. 45, pp. 747-751.

TODD W., *Fiction and Society in the Age of Puškin: Ideology, Institutions and Narrative*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1986.

TROMBETTA S., *Michail Kuzmin, ovvero un caso di censura per omosessualità*, "Sodoma: Rivista omosessuale di cultura", (1) 1984, pp. 109-110.

VAGINOV K., *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, "Abraksas", 1922, vol. 1, trad. it. D. POSSAMAI, *Il monastero di nostro Signore Apollo*, "In forma di parole", 1994, vol. 3, pp. 22-30.

VISHEVSKY A., *The Other among Us: Homosexuality in Recent Russian Literature*, "The Slavic and East European Journal", (4) 1998, vol. 42, pp. 723-729.

WALSH H., *Stylization and Parody on Dostoevskian Themes*, "Rocky Mountain Review of Language and Literature", (4) 1991, Vol. 45, pp. 217-230.

ŽIRMUNSKIJ V., *Preodolevšie simvolizm*, in V. ŽIRMUNSKIJ, *Poetika russkoj poezii*, Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2001, p. 370.

ZNOSKO-BOROVSKIJ E., *O tvorčestve M. Kuzmina*, "Apollon", (4-5) 1917, pp. 25-44.

Di consultazione:

COLUCCI M., PICCHIO P. (Ed.), *Storia della civiltà letteraria russa*, Vol. 2: Il novecento, Torino, Utet, 1997.

RIASANOVSKY N., *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*, Bologna, Bompiani, 2010.

NIKOLAEV P.A. (Ed.), *Russkie pisateli 1800-1917 - Biografičeskij slovar'*, Moskva, Naučnoe izdatel'stvo «bol'saja rossijskaja enciklopedija» naučno-vnedrenčeskoe predprijatie fianit, 1994.

KOŽEVNIKOV V.M., NIKOLAEV P.A. (Ed.), *Literaturnyj enciklopedičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1987.