



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 24/2025

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

Editore: Università degli Studi di Trento, via Calepina 14, 38122 Trento (TN)

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università Pegaso)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Pegaso), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macori (Sapienza) Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

INDICE DEL FASCICOLO

Sotto la lente

Antonella Anedda. Spazi, luoghi, paesaggi

A cura di
Claudia Crocco
Marco Villa

Introduzione	7
Antonella Anedda: spazi, luoghi, paesaggi <i>Claudia Crocco</i> <i>Marco Villa – Università di Siena</i>	
«Il posto del paesaggio» nella poesia di Antonella Anedda <i>Emma Pavan – Università di Cagliari</i>	II
Le geografie oscillanti Mappe etiche e mappe cartografiche nell'opera di Antonella Anedda <i>Martina Mileto – Sorbonne Université</i>	39
Modern Landscapes, Modern Spaces La prospettiva classicistica di Anedda <i>Michela Davo – Università di Siena</i>	61

Saggi

Echi pastorali da Longo a Kuzmin Tradizione e rinnovamento nel ciclo poetico <i>Le stagioni dell'amore</i> <i>Alessandra Elisa Visinoni – Università degli Studi di Bergamo</i>	79
«Gli europei non hanno fortuna nei rapporti con i cinesi» La ricezione di Goethe nell'opera di Alfred Döblin <i>Claudia Cippitelli – Università di Trento</i>	97
Virginia Woolf and Dostoevsky's «Great Dialogue» Reading An Unwritten Novel as Cross-Cultural Conversation <i>Letizia Dolcini – Università di Trento</i>	121
Modernismo letterario e pensiero antidigitale nella filosofia di Byung-Chul Han <i>Andrea Rondini – Università di Macerata</i>	139
L'architettura nell'opera di Francesco Pecoraro <i>Nicolò Cudini – Università di Siena</i>	179
«Dentro quali sguardi ti muovi?» Strategie fototestuali ne <i>La Resistenza delle donne</i> di Benedetta Tobagi <i>Caterina Miracle Bragantini – Università Roma Tre-ENS Lyon</i>	203
Giulio Mozzi e la realtà «avvenuta-non-avvenuta» <i>Alberto Casadei – Università di Pisa</i>	223

Teoria e pratica della traduzione

(Un)gewolltes Aufbegehren (Dis)adattamento linguistico nelle traduzioni tedesche di Giuseppe Ungaretti <i>Giovanni Giri – Università degli Studi di Firenze</i>	243
---	-----

T₃

Saggi

ECHI PASTORALI DA LONGO A KUZMIN

TRADIZIONE E RINNOVAMENTO NEL CICLO POETICO *LE STAGIONI DELL'AMORE*

ALESSANDRA ELISA VISINONI – *Università degli Studi di Bergamo*

Lo studio analizza l'influenza del romanzo ellenistico *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista (III sec.) sul ciclo poetico *Kuranty ljubvi* (*Le stagioni dell'amore*, 1910) di Michail Alekseevič Kuzmin, figura centrale del simbolismo russo. La ricerca prende le mosse da un'annotazione del diario di Kuzmin del 15 settembre 1905 che costituisce l'unica evidenza documentaria diretta del collegamento tra le due opere. Attraverso un'analisi comparativa sistematica, lo studio dimostra come Kuzmin abbia operato un consapevole "rovesciamento" del modello classico: mentre Longo celebra l'unione eterosessuale tra Dafni e Cloe, il ciclo kuzminiano racconta la liberazione del protagonista maschile dai vincoli convenzionali per raggiungere un'autentica consapevolezza di sé. Entrambe le opere condividono la struttura stagionale, l'atmosfera bucolica dionisiaca, il ruolo centrale della musica e danza, e la concezione dell'arte come sintesi di linguaggi espressivi diversi. La trasformazione più significativa riguarda l'episodio narcisistico dell'Estate, dove l'incontro del fanciullo con il proprio riflesso diventa epifania di autoconsapevolezza anziché tragedia. La figura di Cloe, presente nell'Inverno kuzminiano, rappresenta non più la compagna predestinata ma l'ostacolo all'amore autentico. L'operazione illustra una modalità sofisticata di ricezione della tradizione classica, dimostrando come un modello letterario possa rigenerarsi attraverso interpretazioni creative che ne mantengono la vitalità formale trasformandone il significato esistenziale.

This study analyzes the influence of the Hellenistic novel *The pastoral loves of Daphnis and Chloe* by Longus Sophista (3rd century) on the poetic cycle *The Chimes of Love* (1910) by Mikhail Alekseevitch Kuzmin, a central figure of Russian Symbolism. The research stems from an entry in Kuzmin's diary dated September 15, 1905, which constitutes the only direct documentary evidence of the connection between the two works. Through systematic comparative analysis, the study demonstrates that Kuzmin operated a conscious "reversal" of the classical model: while Longus celebrates the heterosexual union between Daphnis and Chloe, the Kuzminian cycle narrates the male protagonist's liberation from conventional bonds to achieve authentic self-awareness. Both works share a seasonal structure, Dionysiac bucolic atmosphere, the central role of music and dance, and the conception of art as a synthesis of different expressive languages. The most significant transformation concerns the narcissistic episode of Summer, where the youth's encounter with his own reflection becomes an epiphany of self-awareness rather than tragedy. The figure of Chloe, present in Kuzmin's winter, no longer represents the destined companion but rather the obstacle to authentic love. This operation illustrates a sophisticated mode of reception of the classical tradition, demonstrating how a literary model can regenerate itself through creative interpretations that maintain its formal vitality while transforming its existential meaning.

I INTRODUZIONE

La ricerca esplora il dialogo tra la tradizione pastorale ellenistica, rappresentata dagli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista (III sec.) e la lirica russa del Novecento attraverso l'analisi del ciclo poetico *Le stagioni dell'amore*¹ di M.A. Kuzmin (1872-1936). Il confronto prende avvio dall'atmosfera bucolica che permea entrambe le opere: se Longo descrive una primavera in cui «tutto esplodeva di profumi e colori: gli alberi con i loro frutti, i campi

¹ Gli archivi della Russkaja Nacional'naja Biblioteka conservano schizzi per una suite dal titolo «Vremena goda» (lett. Le Stagioni), risalenti già al 1903. Vedi RNB, f. 400, op. 305, 151. Cfr. anche RNB, f. 400, op. 305, 56; RNB, f. 400, op. 305, 57.

con le loro messi»;² il fauno kuzminiano proclama che «la selva festosi esempi ci dona, / Primavera dei versi il metro ci addita».³ Tuttavia, dietro questa apparente continuità si cela un rovesciamento profondo. Come avremo modo di approfondire nel corso dell'analisi, infatti, l'episodio centrale dell'*Estate*, in cui il fanciullo si rivolge al proprio riflesso – «Resta con me, indugia un po', / O volto che s'infrange»⁴ – trasforma la tragedia narcisistica in un'epifania di autoconsapevolezza.

Michail Kuzmin si inserì nel panorama letterario all'apice del Simbolismo russo, movimento che attingeva sistematicamente alla cosiddetta *antičnost'* – la cultura classica greco-latina. In tale prospettiva, una delle principali opere di riferimento fu proprio *Gli Amori pastorali di Dafni e Cloe*, che Dmitrij Sergeevič Merežkovskij definì «un'opera di una cultura tarda e raffinata, scritta non da un elleno, bensì da un ellenista, per il quale l'Ellade non è più realtà, ma ombra, non è più il presente, ma un passato più o meno remoto».⁶ Questa condizione di «ellenisti» invece che di «elleni» avvicinava i simbolisti russi agli autori della tarda antichità.

Nel romanzo longhiano Merežkovskij individuava una sintesi perfetta tra paganesimo e cristianesimo: «Nel buon pastore Dafni c'è qualcosa che ricorda alcune immagini delle catacombe romane. Lo spirito della pastorale allora aleggiava sul mondo, manifestandosi allo stesso modo nell'oscurità soffocante delle catacombe e nella soleggiata Lesbo».⁷ Questa visione dell'arte antica come ponte tra sensibilità pagana e spiritualità cristiana influenzò profondamente la generazione simbolista.

In questo contesto culturale, dove la sintesi tra paganesimo e cristianesimo apriva nuove possibilità espressive, Michail Kuzmin emerse come una delle voci più audaci e controverse.

Già con il romanzo d'esordio, *Kryl'ja* (Ali, 1905), aveva dimostrato il coraggio di affrontare temi considerati tabù: per la prima volta nella letteratura russa, l'amore omosessuale veniva trattato con naturalezza e profondità psicologica. L'opera divise la critica - i modernisti ne applaudirono l'audacia mentre molti simbolisti la giudicarono moralmente inaccettabile - ma trovò di-

² LONGO, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, Milano, KITABU 2014, p. II.

³ MICHAÏL ALEKSEEVICH KUZMIN, *Le stagioni dell'amore*, Bari, Stilo Editrice 2020, pp. 34-36.

⁴ Ivi, pp. 56-57.

⁵ Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941) fu poeta, romanziere, critico e teorico letterario, considerato uno degli iniziatori del simbolismo russo (*starsie simvolisty* - simbolisti maggiori). Nel suo saggio programmatico *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* (Sulle cause della decadenza e sulle nuove tendenze della letteratura russa contemporanea, 1893) teorizzò un'arte che fondesse misticismo, sensualità e ricerca spirituale. Nella trilogia romanzesca *Christos i Antichrist* (Cristo e Anticristo, 1896-1905) esplorò il conflitto tra paganesimo e cristianesimo. La sua raccolta di saggi *Věčnye sputniki* (Compagni di viaggio eterni, 1897) include un'importante analisi del romanzo di Longo Sofista, in cui individuava una sintesi tra sensibilità pagana e spiritualità cristiana, visione che influenzò profondamente i simbolisti russi. Emigrò nel 1919 e morì a Parigi nel 1941.

⁶ DMITRIJ SERGEEVIČ MEREŽKOVSKIJ, *Věčnye sputniki: Portrety iz vseмирnoj literatury* [Compagni di viaggio eterni: Ritratti dalla letteratura mondiale], Sankt-Peterburg, Nauka 2007, p. 16.

⁷ Ivi, pp. 28-29.

fensori illustri in Valerij Brjusov⁸ e Aleksandr Blok. Questa ricerca di una legittimazione esistenziale attraverso l'arte sarebbe diventata centrale nella poetica kuzminiana. Sin dalla giovinezza, Kuzmin si distinse come autentico cultore del classicismo europeo, coltivando questa passione insieme all'amico, nonché interlocutore e mentore, Georgij Vasil'evič Čičerin.⁹ Fu così che la vasta erudizione di Kuzmin, magistralmente intrecciata nelle sue composizioni con immagini della vita quotidiana, gli aprì le porte dei circoli intellettuali più elitari e prestigiosi, come, ad esempio, la cerchia degli Hafiziti¹⁰ che faceva capo al *mladšij simvolist* Vjačeslav Ivanovič Ivanov.¹¹ Il riconoscimento del suo valore è testimoniato dalle parole di Aleksandr Blok¹² nel 1920: «Nella Vostra persona desideriamo custodire [...] qualcosa della cultura russa che è

⁸ Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924) fu poeta, romanziere, traduttore e critico letterario, considerato il leader del simbolismo russo (*staršie simvolisty*). Fondatore e direttore della rivista «Vesy» (La Bilancia, 1904-1909), principale organo del simbolismo russo, trasformò la pubblicazione in un ponte tra la cultura russa e quella europea occidentale. Teorico del verso libero russo e sperimentatore di forme metriche innovative, pubblicò raccolte poetiche fondamentali come *Tertia Vigilia* (1900) e *Urbi et Orbi* (1903). Traduttore poliglotta, rese accessibili al pubblico russo opere di Verlaine, Verhaeren, D'Annunzio e Poe. Il suo romanzo *Ognennyj angel* (L'angelo di fuoco, 1908) divenne un classico del simbolismo russo. Nonostante le differenze estetiche con Kuzmin, ne sostenne coraggiosamente l'opera, pubblicando *Kryl'ja* su «Vesy» nel 1906 e difendendolo dalle polemiche moralistiche. Dopo la Rivoluzione aderì al regime sovietico, dirigendo la sezione letteraria del Commissariato del popolo per l'istruzione. Morì a Mosca nel 1924, lasciando un'eredità letteraria complessa che spaziava dal decadentismo simbolista all'impegno civile sovietico.

⁹ Georgij Vasil'evič Čičerin (1872-1936) fu amico fraterno e mentore intellettuale di Michail Kuzmin, con cui condivise fin dalla giovinezza la passione per il classicismo europeo. Proveniente da una famiglia aristocratica, Čičerin fu raffinato cultore della musica (pianista dilettante di alto livello), della letteratura classica e delle arti. La sua vasta erudizione e sensibilità estetica influenzarono profondamente la formazione culturale di Kuzmin. La loro corrispondenza, conservata negli archivi della Biblioteca Nazionale Russa e pubblicata parzialmente, documenta un intenso dialogo intellettuale durato decenni (1889-1914), spaziando dalla filosofia alla letteratura classica, dalla musica alla questione dell'identità omosessuale nell'arte. Non va confuso con l'omonimo Georgij Vasil'evič Čičerin (1872-1936), commissario del popolo per gli affari esteri sovietico.

¹⁰ La cerchia degli Hafiziti era un gruppo di intellettuali e artisti che si riunivano attorno al poeta simbolista Vjačeslav Ivanovič Ivanov. Il circolo prendeva il nome dal poeta persiano Hafez, la cui opera era particolarmente apprezzata da Ivanov. Gli incontri si svolgevano regolarmente nell'appartamento pietroburghese di Ivanov, noto come la «Torre» (bašnja), dove si discuteva di letteratura, filosofia e arte. Cfr. NIKOLAJ ALEKSEVIČ BOGOMOLOV, *Peterburgskie gafizity* [Hafiziti pietroburghesi], in Id., *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 67-98.

¹¹ Vjačeslav Ivanovič Ivanov (1866-1949) fu poeta, filosofo, filologo classico e teorico del simbolismo russo. Esponente di spicco dei cosiddetti *mladšie simvolisty* (simbolisti minori o di seconda generazione), elaborò una complessa teoria estetica basata sul culto dionisiaco e sulla dimensione mistica dell'arte. Il suo appartamento pietroburghese, noto come "la Torre" (Bašnja), divenne tra il 1905 e il 1912 il principale salotto letterario del simbolismo russo, frequentato da Blok, Belyj, Kuzmin e altri intellettuali dell'epoca. Teorizzò il concetto di *sobornost'* (comunionalità organica) applicato al teatro, concepito come rito collettivo di partecipazione mistica. Tra le sue opere principali: le raccolte poetiche *Kormče zvezdy* (Astri piloti, 1903) e *Cor ardens* (1911), e i saggi teorici raccolti in *Po zvezdam* (Seguendo le stelle, 1909). Dopo la Rivoluzione emigrò in Italia, dove si convertì al cattolicesimo e continuò i suoi studi filologici fino alla morte a Roma nel 1949.

¹² Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921) fu il più importante poeta del simbolismo russo. Esponente dei *mladšie simvolisty*, evolvette da una poesia mistica e visionaria (*Stichi o Prekrasnoj Dame* - Versi sulla Bellissima Dama, 1904) verso tematiche sociali e apocalittiche. La sua opera maggiore, il poema *Dvenadcat'* (I dodici, 1918), interpretò la Rivoluzione d'Ottobre come catarsi spirituale. Drammaturgo innovativo (*Balagančik* - La baracca dei saltimbanchi, 1906), collaborò con Mejerchol'd e con Kuzmin alla realizzazione di opere teatrali d'avanguardia. Nel 1920, durante un evento dell'Unione panrussa dei poeti, rese omaggio pubblico a Kuzmin celebrando *Kuranty ljubvi* e i *Canti alessandrini* come espressioni essenziali della cultura russa da preservare. Morì nel 1921, disilluso dalla direzione presa dalla rivoluzione bolscevica.

esistita, esiste ed esisterà», riferendosi specificamente ai «*Canti alessandrini* come pure *Le stagioni dell'amore* [modifica dell'autore], i medesimi che hanno lambito, imbevuto ed arso con la salsedine di onde musicali gli animi di parecchi di noi durante serate e notti [...] nella torre di Vjačeslav Ivanov». ¹³

Tuttavia, la perfetta padronanza del latino e del greco antico non costituì per Kuzmin mera erudizione, bensì autentica ricerca esistenziale: nel mondo antico aveva trovato quella legittimazione ad un orientamento omosessuale che la rigida educazione religiosa legata ai Vecchi Credenti gli aveva negato - una tensione già manifesta nella coraggiosa franchezza di *Ali*. ¹⁴

Ma il simbolismo russo abbracciava con particolare fervore anche le teorie wagneriane sull'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*). Il concetto, elaborato da Wagner negli scritti teorici *Die Kunst und die Revolution* (L'arte e la rivoluzione, 1849) e *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'opera d'arte dell'avvenire, 1850), postulava la fusione delle «tre arti sorelle primigenie» - poesia, musica e danza - in una sintesi superiore capace di rigenerare la società attraverso l'esperienza estetica ¹⁵. Wagner teorizzava che l'artista perfetto dovesse «uscire da se stesso per assumere una personalità estranea» e che «il bisogno più urgente dell'uomo perfetto e artista è di comunicare se stesso in tutta la pienezza della sua natura all'intera comunità [...] mediante il dramma» ¹⁶. Il wagnerismo russo, diffusosi a partire dagli anni 1890, non si limitò alla ricezione passiva delle teorie tedesche ma le reinterpretò alla luce della tradizione ortodossa e della filosofia religiosa russa. Come osserva Bernice Glatzer Rosenthal, i simbolisti russi videro in Wagner non solo il riformatore del teatro musicale, ma il profeta di una nuova religione dell'arte capace di trasfigurare la realtà. ¹⁷ Vjačeslav Ivanov, in particolare, elaborò una sintesi originale tra l'estasi dionisiaca wagneriana e il concetto ortodosso di *sobornost'*, teorizzan-

¹³ CLAUDIO MARIA SCHIRÒ, *Fili. Appunti a margine della raccolta poetica Seti di M.A. Kuzmin*, Palermo, Caracol 2006, p. 184.

¹⁴ I Vecchi Credenti (in russo *starovery* o *starobirjadcy*) sono un movimento religioso russo che si separò dalla Chiesa ortodossa russa nel 1666-1667 in segno di protesta contro le riforme ecclesiastiche introdotte dal Patriarca Nikon, che miravano ad allineare i riti russi con quelli greci dell'epoca. La famiglia di Kuzmin era profondamente legata a questa setta, caratterizzata da un rigido conservatorismo religioso e morale. Tale educazione ebbe un impatto significativo sulla formazione del poeta: la severa ortodossia dei Vecchi Credenti, con la loro condanna intransigente di qualsiasi deviazione dalla norma morale tradizionale, negava categoricamente qualsiasi legittimazione all'orientamento omosessuale. Questa tensione tra l'educazione religiosa ricevuta e la propria natura intima spinse Kuzmin a cercare nel mondo classico greco-romano quella legittimazione esistenziale che la tradizione religiosa familiare gli negava, trovando nell'antichità pagana modelli di armonia spirituale e accettazione della diversità erotica. Cfr. SIMON KARLINSKY, *Kuzmin, Gumilëv, Cvetaeva as Neo-romantic Playwrights*, in JOHN MALMSTAD (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989, p. 23; NIKOLAJ ALEKSEEVIC BOGOMOLOV, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 14-16.

¹⁵ RICHARD WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand 1850; trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli 1963, pp. 45-67. Per il concetto di *Gesamtkunstwerk* si veda anche JULIET KOSS, *Modernism after Wagner*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2010, pp. 1-32.

¹⁶ R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 150-151.

¹⁷ BERNICE GLAZER ROSENTHAL, *Wagnerism in Russia*, in DAVID CLAY LARGE, WILLIAM WEBER (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca-New York, Cornell University Press 1984, pp. 198-245. Si veda anche ROSAMUND BARTLETT, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press 1995, pp. 87-143.

do una peculiare concezione di «Teatro-Tempio»¹⁸ dove l'opera d'arte totale diventava liturgia collettiva. In tale prospettiva, Kuzmin si considerava il più autentico interprete russo di questa estetica, individuando proprio in *Le stagioni d'amore* il suo maggior risultato. Come osservava il critico acmeista Nikolaj Stepanovič Gumilëv,¹⁹ l'opera possiede «una particolare solennità ed eleganza, accessibile solo ai suoni puri» e incarna l'ideale dei «frammenti lirici, inni all'amore e sull'amore» che caratterizzava la migliore produzione simbolista. L'opera non solo possiede «una particolare solennità ed eleganza, accessibile solo ai suoni puri», incarna l'ideale dei «frammenti lirici, inni all'amore e sull'amore»²⁰ che caratterizzava la migliore produzione simbolista.²¹ Grazie alla fusione armonica dei suoi elementi costitutivi, il ciclo poetico si configura quale autentico esempio di *Gesamtkunstwerk*: la componente poetica è arricchita dalle composizioni musicali create dallo stesso Kuzmin per accompagnare i versi, mentre la dimensione visiva prende forma negli acque-

¹⁸ Cfr. nota 39.

¹⁹ Nikolaj Stepanovič Gumilëv (1886-1921) fu poeta, critico letterario e teorico dell'acmeismo, movimento poetico da lui fondato nel 1912 insieme a Sergej Gorodeckij in opposizione al simbolismo. Marito di Anna Achmatova (1910-1918) e mentore di Osip Mandel'stam, Gumilëv propugnò una poesia della «bella chiarezza» (*prekrasnaja jasnost'*), caratterizzata da concretezza di immagini, precisione formale e rifiuto del misticismo simbolista. Viaggiatore instancabile (compì tre spedizioni in Africa), tradusse dal francese e dall'inglese, e fu autore di raccolte poetiche fondamentali come *Zemčuga* (Le perle, 1910) e *Ognennyj stolp* (La colonna di fuoco, 1921). Critico acuto, pubblicò regolarmente recensioni nella rubrica *Pis'ma o russkoj poëzii* (Lettere sulla poesia russa) sulla rivista «Apollon» (1909-1917), dove, pur essendo ideologicamente distante dal simbolismo, riconobbe il valore artistico di autori come Kuzmin. Fu fucilato il 26 agosto 1921 con l'accusa di partecipazione a un complotto monarchico (il cosiddetto «affare Tagancev»), diventando uno dei primi martiri intellettuali del regime sovietico. La sua opera fu proibita in URSS fino al 1986. Nonostante le divergenze estetiche tra acmeismo e simbolismo, Gumilëv fu tra i pochi critici a riconoscere immediatamente il valore di *Le stagioni dell'amore*: nell'opera, infatti, riconosceva la realizzazione di quell'ideale di «frammenti lirici, inni all'amore e sull'amore» che trascendeva le divisioni di scuola per toccare l'essenza stessa della poesia. Significativamente, compose anche un omonimo componimento poetico ispirato al ciclo di Kuzmin, testimoniando così l'impatto profondo che l'opera ebbe anche su chi militava in campi estetici opposti. Cfr. NIKOLAJ STEPANOVİČ GUMILËV, *Pis'ma o russkoj poëzii* [Lettere sulla poesia russa], Moskva, Sovremennik 1990, pp. 52-53. La recensione apparve originariamente su «Apollon», 8 (1910), pp. 35-37. Per il componimento di Gumilëv ispirato a Kuzmin si veda NIKOLAJ ALEKSEEVİČ BOGOMOLOV, *Gumilëv i Kuzmin*, in Id., *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 107-113. Sull'atteggiamento di Gumilëv verso il simbolismo cfr. M. BASKER, *Gumilëv's "Akteen": A Forgotten Manifesto of Acmeism*, in «Slavonic and East European Review», 43 (1985), pp. 498-517.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. A. KUZMIN, *Le stagioni dell'amore*, cit., pp. 34-36.

relli di Sergej Sudejkin²² e Nikolaj Feofilaktov²³ appositamente creati per l'edizione del 1910. Nel 1908 Kuzmin elaborò anche una versione teatrale, completando così l'unione di poesia, musica, arti visive e teatro. Tuttavia, l'esperimento fu accolto freddamente sia dal pubblico sia dalla critica, con le sole eccezioni di Aleksandr Blok²⁴ e il già citato Gumilëv. Blok aveva mostrato interesse per l'opera già nel 1907, come testimonia l'annotazione del 7 maggio nel diario di Kuzmin: «Blok ha trascritto “L'amore tende le sue reti” [verso tratto dalle bozze di *Le stagioni d'amore*] come ciò che gli era più necessario». Nonostante il sostegno di queste voci autorevoli, l'insuccesso della rappresentazione teatrale ebbe conseguenze devastanti: l'opera scivolò rapidamente nell'oblio, compromettendo paradossalmente proprio quell'aspirazione all'eternità dell'arte tanto celebrata nel pensiero wagneriano, che Kuzmin aveva cercato di realizzare.²⁵

Questo fallimento segnò profondamente l'autore, che considerava il ciclo pastorale la sua più compiuta realizzazione dell'ideale della «sintesi delle arti».

2 STRUTTURA E TEMI DI *LE STAGIONI DELL'AMORE*

Le stagioni dell'amore si articola in una quadripartizione che rispecchia l'alternarsi dei momenti annuali, incarnando l'ideale wagneriano dell'opera d'arte totale. Il titolo evoca la dimensione temporale quale matrice delle diverse fasi dell'eros, proiettando sul divenire della natura l'«Eterno ritorno» nietzschiano dell'Amore.

²² Sergej Jurevič Sudejkin (1882-1946) fu pittore, scenografo e grafico, allievo della Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca (da cui fu espulso per disegni considerati osceni). Esponente del movimento Mir iskusstva (Il mondo dell'arte), si distinse per uno stile decorativo raffinato influenzato dall'estetismo fin de siècle. Collaborò con i Ballets Russes di Djagilev e con il Metropolitan Opera, creando scenografie e costumi per numerose produzioni. Per *Le stagioni dell'amore* realizzò gli acquerelli che accompagnarono l'edizione del 1910. Fu amante di Michail Kuzmin dal 1906 circa, e il ciclo poetico gli è dedicato. Nel 1907 sposò Ol'ga Glebova, causando una crisi nella relazione con Kuzmin e fornendo la matrice biografica del triangolo amoroso che permea l'opera. Emigrò dopo la Rivoluzione e morì negli Stati Uniti nel 1946.

²³ Nikolaj Petrovič Feofilaktov (1878-1941) fu pittore, incisore e illustratore attivo nei circoli simbolisti russi. Collaborò con le principali riviste letterarie dell'epoca, tra cui «Vesy» (La bilancia) e «Zolotoe runo» (Il vello d'oro), creando vignette e illustrazioni caratterizzate da un uso distintivo dei simboli e da una forte influenza dell'arte europea di fine Ottocento e inizio Novecento. Per l'edizione del 1910 di *Le stagioni dell'amore* realizzò, insieme a Sergej Sudejkin, le illustrazioni che accompagnavano il testo poetico, contribuendo alla dimensione visiva dell'opera come *Gesamtkunstwerk*. Il suo stile grafico, raffinato e allusivo, si integrava perfettamente con l'estetica decadente e simbolista del ciclo kuzminiano.

²⁴ Il sostegno di Valerij Brjusov e Aleksandr Blok ad *Ali* fu particolarmente significativo nel clima di scandalo suscitato dall'opera. Brjusov, che aveva pubblicato il romanzo a puntate sulla sua rivista «Vesy» (La Bilancia) nel 1906, difese pubblicamente Kuzmin dalle accuse di immoralità, sottolineando il valore artistico dell'opera e la sua importanza nel rinnovamento della prosa russa. In una lettera del novembre 1906, Brjusov scrive che il romanzo rappresenta «un nuovo tono nella letteratura russa, una nuova sincerità». Blok, dal canto suo, pur mantenendo riserve sulla tematica, riconobbe la maestria stilistica di Kuzmin e la novità della sua voce letteraria. Nel suo diario del 1907, Blok annotò che Kuzmin possedeva «un dono raro di trasformare la vita in arte senza perdere l'immediatezza del vissuto». Cfr. N.A. BOGOMOLOV, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 184-185; ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ BLOK, *Dnevnik 1901-1913*, Moskva, Sovetskaja Rossija 1989, pp. 112-113.

²⁵ Cfr. M.A. KUZMIN, *Dnevnik 1905-1907*, cit., p. 357; N.A. BOGOMOLOV, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 107-113.

La prima sezione, *Primavera*, rappresenta l'inizio dell'amore sotto il segno dionisiaco. Il Fauno introduce la stagione con toni ritualistici: «La selva festosi esempi ci dona, / Primavera dei versi il metro ci addita, / Degli uccelli il canto d'amor risuona / E il sangue ardente alle danze invita».²⁶ Questa esortazione evoca l'immaginario dei Baccanali.

La fanciulla si presenta come ingenua e innocente, esprimendo il desiderio dell'amore attraverso immagini notturne e stellari: «Dí notte nel languor mi son desta, / Una stella alla finestra brillava / E casta, modesta, / Io sin qui giungeva. / Chi la mano mi prenderà?».²⁷ La purezza virginale si coniuga con l'attesa erotica in quella sintesi di sacro e profano propria dell'estetica simbolista.

Il fanciullo introduce invece una nota di malinconia profetica con il suo flauto solitario: «Il canto del mio flauto risposta non avrà: / Inverno fuggì, così Primavera, e l'Estate passerà».²⁸ Questa voce «sempre mesta»²⁹ anticipa la transitorietà dell'esperienza amorosa e suggerisce una consapevolezza superiore che trascende l'innocenza della fanciulla.

La seconda sezione, *Estate*, contempla l'apice della passione e la sua trasformazione in consapevolezza. La fanciulla annuncia la perdita dell'amato con lucidità profetica: «Ecco perché l'occhio stamane prudeva: / Per l'ultima volta l'amato mio vedeva. [...] Lo so, lo so, il sogno s'è avverato: / Nell'acqua profonda s'è affogato».³⁰

Il momento cruciale è rappresentato dall'episodio narcisistico in cui il fanciullo si rivolge al proprio riflesso: «Resta con me, indugia un po', / O volto che s'infrange, / Ovunque ti seguirò / Fino all'ultimo mio istante».³¹ Questo dialogo con l'immagine speculare rappresenta non l'autodistruzione tradizionale del mito, bensì l'epifania dell'autoconsapevolezza.

L'addio finale - «Addio, terra, boschetti, fiumi, addio: / Mai più vi rivedrò. Sono tuo, amor mio!» — segna non la morte ma la trasformazione: il fanciullo abbandona il mondo delle convenzioni per abbracciare la propria autentica natura.

La terza sezione, *Autunno*, rappresenta il declino attraverso la voce della fanciulla che piange l'amato scomparso e l'osservazione distaccata del passante, testimone esterno del dramma amoroso. Il ritornello «E piangevo amaramente!» scandisce ritmicamente questa sezione, mentre i ricordi si susseguono: «Così intenso fu il bacio d'addio, / Si spezzò la catena del medaglione mio. [...] Ogni sera proprio qui sedevamo / Il canto degli usignoli ascoltavamo!».³²

La rottura della catena del medaglione ha un profondo valore simbolico: rappresenta la dissoluzione del vincolo che legava il fanciullo a un amore con-

²⁶ Ivi, pp. 3-5.

²⁷ Ivi, pp. 2-3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ M. A. KUZMIN, *Le stagioni dell'amore*, cit., pp. 12-13.

³¹ Ivi, pp. 56-57.

³² Ivi, pp. 18-19.

tro la sua vera natura. Mentre la fanciulla vive questo evento come perdita, esso anticipa la liberazione che si compirà in *Inverno*.

La quarta sezione, *Inverno*, apre con la custode che evoca la dimensione ctonia: «Il regno d'Ade ricorda la fredda stagione, / Il regno d'ombre privo d'amore e di gioia radiosa. / Ah! quanto remoti i rivi e i boschetti ameni».³³ Il riferimento ad Ade introduce immediatamente la dimensione infera della stagione, evocando implicitamente il mito di Persefone, la cui storia di separazione ciclica struttura simbolicamente l'alternanza delle stagioni. Questa discesa agli Inferi rappresenta, nella concezione ivanoviana del teatro dionisiaco, il necessario contrappunto dialettico all'estasi amorosa - quella fase di *catabasi* che, secondo la teoria della *sobornost'*,³⁴ è condizione necessaria alla rinascita spirituale. Non a caso, è proprio in questo regno invernale che appare Cloe: «Cloe guarda cupa dalla finestrella ghiacciata. / Per molto ancora tremerai sotto le pesanti vesti invernali?». Il nome acquista qui una risonanza simbolica complessa: «Cloe» (Χλόη, «verde germoglio») era infatti uno degli epiteti culturali di Demetra e Persefone, legato alla rinascita primaverile della vegetazione.³⁵ Ma mentre la Persefone mitica attende negli Inferi il ritorno ciclico alla luce e all'amore materno, la Cloe kuzminiana («cupa», avvolta nelle «pesanti vesti invernali») rappresenta una figura bloccata, separata dal «tenero amante» senza possibilità di ricongiungimento. Il nome classico segnala così la trasformazione radicale del modello: non più la Cloe bucolica di Longo destinata all'unione finale, né la Persefone del mito destinata al ritorno primaverile, ma figura cristallizzata dell'amore convenzionale da cui il protagonista si è definitivamente liberato attraverso la metamorfosi estiva. Questa discesa agli Inferi rappresenta, nella concezione ivanoviana, il necessario contrappunto dialettico all'estasi amorosa. Per Ivanov, infatti, il culto dionisiaco non era solo celebrazione estatica e gioia, ma comprendeva un duali-

³³ *Ibidem*.

³⁴ Il concetto di *sobornost'* riveste un ruolo centrale nella teorizzazione del «Teatro-Tempio» di Ivanov. Termine di difficile traduzione, derivato dal russo *sobor* (assemblea, concilio), la *sobornost'* designa un principio di «unità organica» o «comunalità» elaborato originariamente dal filosofo slavofilo Aleksej Stepanovič Chomjakov (1804-1860) e successivamente sviluppato dal pensiero religioso russo. Nella concezione teatrale ivanoviana, la *sobornost'* rappresenta quel momento di comunione spirituale collettiva che dovrebbe realizzarsi durante la rappresentazione scenica, trasformando il teatro da luogo di mero intrattenimento a spazio sacralizzato di esperienza mistica condivisa. Secondo Ivanov, il teatro moderno ha progressivamente perso la sua originaria funzione rituale, presente invece nel teatro dionisiaco dell'antica Grecia, dove spettatori e attori partecipavano unitamente all'esperienza estatica collettiva. Nel saggio *O suščestve tragedii* (Sull'essenza della tragedia, 1912), Ivanov teorizza che «la tragedia nasce dallo spirito della musica dionisiaca e deve ritornare a questo spirito attraverso il superamento del *principium individuationis*. Il «Teatro-Tempio» mira precisamente a recuperare questa dimensione liturgica della rappresentazione teatrale, in cui il pubblico non è più relegato al ruolo passivo di spettatore, ma diviene parte integrante dell'azione drammatica (*dejstvo*). Attraverso l'esperienza estatica dionisiaca mediata dall'arte, il singolo individuo trascende il proprio isolamento per fondersi nell'unità organica della comunione collettiva, realizzando così quella *sobornost'* che costituisce il cuore della spiritualità russa ortodossa. L'estasi dionisiaca, il cui principale veicolo è identificato da Ivanov nella forza travolgente di Eros, diviene dunque strumento di superamento dell'isolamento individuale e di accesso all'esperienza della totalità, verso quella reintegrazione dell'io nell'unità cosmica che rappresenta l'autentico fine dell'arte teatrale. In *Le stagioni dell'amore*, questa concezione si manifesta nella coesistenza di figure mitologiche e personaggi quotidiani, nella struttura rituale delle quattro stagioni, e nella trasformazione finale del fanciullo in Amore stesso - momento di epifania in cui l'individuale si dissolve nell'universale. Cfr. V.I. IVANOV, *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy*, Sankt-Peterburg, Ory 1909, pp. 195-230; FAUSTO MALCOVATI, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze, La Nuova Italia 1983, pp. 44-47.

³⁵ Cfr. WILLIAM C. GREENE, *The Return of Persephone*, «Classical Philology», LVII, 41 (1946), pp. 105-107.

smo fondamentale: da un lato l'estasi, l'elevazione, la gioia vitale (rappresentata dalla dimensione olimpica di Dioniso); dall'altro la discesa agli inferi, il dolore, la morte. L'apparizione di Cloe - «Cloe guarda cupa dalla finestrella ghiacciata. / Per molto ancora tremerai sotto le pesanti vesti invernali?»³⁶ - evoca non la Cloe bucolica di Longo ma una figura in attesa, separata dal «tenero amante». Il nome classico assume qui una funzione diversa, segnalando la trasformazione del modello originario.

Il ciclo culmina con l'apparizione di Amore al Poeta: «Prendi, padrone, il tenero dono, / Ricompensa della notte è ancora quella saetta! / Chi è vecchio nel cuore, nuovo ardore aspetta».³⁷ Il «prodigioso fanciullo»³⁸ dell'estate ritorna trasformato in Amore stesso, esortando il Poeta a seguire il sentiero dell'autoconsapevolezza.³⁹ Mentre Cloe resta prigioniera del suo inverno, il fanciullo ha completato la propria metamorfosi, transcendendo sia il modello pastorale di Longo sia quello mitico di Persefone per affermare una nuova forma d'amore.

La coesistenza di figure mitologiche (fauno, Amore) e personaggi ordinari (custode, passante) realizza l'ideale simbolista di fusione tra cultura alta e sensibilità popolare, integrandosi in una struttura unitaria che riflette quella liturgia teatrale teorizzata da Ivanov per il rinnovamento dell'esperienza artistica attraverso il principio della *sobornost'*.

3 IL MODELLO DI LONGO SOFISTA

Gli amori pastorali di Dafni e Cloe di Longo Sofista rappresentano l'unico romanzo pastorale completo pervenutoci dall'antichità greco-romana. L'opera si distingue fin dall'*incipit* per una concezione rivoluzionaria che anticipa i principi dell'arte totale. Longo dichiara di aver visitato una grotta delle Ninfe sull'isola di Lesbo dove ha ammirato un affresco: «Ma più piacevole era il dipinto, un vero capolavoro artistico che rappresentava vicissitudini d'amore [...]. Erano ritratte donne in atto di partorire e altre che avvolgevano in fasce i neonati, bambini esposti, animali del gregge che li allattavano, pastori che se li prendevano, giovani che si scambiavano promesse».⁴⁰

Da questa visione pittorica nasce l'ispirazione letteraria: «A forza di osservare ammirato queste e molte altre scene, tutte d'argomento amoroso, mi prese il desiderio di metterle per iscritto».⁴¹ Questo passaggio dalla pittura alla letteratura costituisce il fondamento teorico dell'opera, realizzando quella compenetrazione delle arti che sarà poi teorizzata da Wagner e adottata dai simbolisti.

³⁶ Ivi, pp. 25-26.

³⁷ Ivi, p. 26.

³⁸ Ivi, pp. 92-93.

³⁹ La trasformazione del fanciullo in Amore stesso può essere letta anche come trasfigurazione poetica della relazione con Sergej Sudejkin, dedicatario dell'opera, elevata dalla contingenza biografica all'universalità del simbolo.

⁴⁰ LONGO, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, cit., p. 2.

⁴¹ Ivi, p. II.

Il romanzo presenta una natura che non è semplice sfondo ma protagonista attiva dell'esperienza amorosa. La descrizione dell'ambiente primaverile che accende la passione dei due giovani evoca una dimensione estatica: «Tutto esplodeva di profumi e colori: gli alberi con i loro frutti, i campi con le loro messi. Dolce era il canto delle cicale, soave la fragranza dei frutti, piacevole il belato delle greggi. Sembrava che anche i fiumi, con il loro corso tranquillo, cantassero e che i venti, soffiando tra i pini, suonassero il flauto».⁴²

Questa fusione tra natura e sentimento, in cui «le mele parevano cadere a terra innamorate e il sole, amante della bellezza, spingeva tutti a spogliarsi»,⁴³ realizza quella totalità cosmica che i simbolisti ricercheranno nella loro estetica. L'ambiente naturale diventa specchio e catalizzatore delle emozioni umane, anticipando quella sensibilità che ritroveremo in Kuzmin.

La musica riveste un ruolo centrale nel romanzo come mediatore privilegiato dell'esperienza amorosa. Il flauto pastorale diventa strumento di seduzione e rivelazione: «Il giorno seguente, giunti al pascolo, Dafni si sedette sotto la solita quercia e iniziò a suonare, sorvegliando nel contempo le sue capre che, accovacciate ai suoi piedi, sembravano quasi ascoltare la musica; Cloe, intanto, seduta lì vicino, teneva lo sguardo rivolto alle pecore, ma ancor più aveva occhi per Dafni».⁴⁴

La musica opera una trasfigurazione estetica del pastore: «di nuovo le pareva bello mentre suonava, e per la seconda volta si convinse che causa di quella bellezza fosse la musica».⁴⁵ Questo potere trasformativo del suono musicale sembrerebbe preludere a quella concezione wagneriana dell'arte che influenzerà profondamente l'estetica simbolista e, attraverso di essa, l'opera di Kuzmin.

La dimensione coreografica completa la sintesi delle arti. I personaggi manifestano i propri sentimenti attraverso danze mimiche che rappresentano miti antichi: «Dafni imitava Pan, Cloe era Siringa: lui la invitava a cedere, lei, non curandosene, rispondeva con un sorriso. Allora la inseguiva, correndo sulla punta dei piedi come fossero gli zoccoli del capro, mentre lei faceva la parte di quella che è stanca di fuggire».⁴⁶

Il culmine di questa rappresentazione è la trasformazione simbolica: «Alla fine, Cloe andò a nascondersi nel bosco come Siringa nella palude; Dafni intanto prese il grande flauto di Fileta e ne produsse un suono lamentoso (che fosse sfogo al suo amore), sensuale (nel tentativo di convincerla), di richiamo (come se la cercasse)».⁴⁷ La metamorfosi di Siringa nel flauto costituisce una raffinata metafora della consumazione erotica che risuonerà nelle rielaborazioni successive.

Il romanzo integra costantemente riferimenti pittorici che amplificano la dimensione estatica dell'esperienza. La descrizione del giardino di Lamone illustra questa tecnica: «Al suo interno il santuario aveva dipinti legati al cul-

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 7.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 28.

⁴⁷ *Ibidem*.

to di Dioniso: il parto di Semele, il sonno di Arianna, Licurgo incatenato, Penteo fatto a pezzi [...]. Dappertutto Satiri che pigiavano l'uva, dappertutto Baccanti che danzavano in coro; non mancava neanche Pan: se ne stava seduto su una roccia a suonare il flauto, come se desse il ritmo contemporaneamente al gruppo che vendemmiava e a quello che ballava». ⁴⁸

Questa *ekphrasis* dionisiaca collega l'esperienza amorosa dei protagonisti alla dimensione sacra del culto bacchico, realizzando quella fusione di eros e misticismo che caratterizzerà l'estetica simbolista russa.

La fortuna moderna del romanzo è testimoniata dal giudizio entusiastico di Goethe che influenzò profondamente la riscoperta ottocentesca dell'opera: «Bisognerebbe scrivere un intero libro per celebrare tutti i grandi meriti di questo poema. È bene rileggerlo una volta all'anno per trarne sempre nuovi insegnamenti e provare di nuovo l'impressione della sua grande bellezza». ⁴⁹

Questa ammirazione fu condivisa dai simbolisti russi: oltre al già citato Merežkovskij, anche Vjačeslav Ivanov dedicò al romanzo il ciclo poetico *Pesni Dafnisa* (Canzoni di Dafni, 1925), mentre Konstantin Somov ne illustrò la traduzione russa del 1931.

La struttura dell'opera, con la sua alternanza di episodi autonomi ma interconnessi, la sua fusione di realismo psicologico e dimensione mitica, la sua integrazione di diverse forme artistiche, lo rese un modello ideale per quell'opera d'arte totale teorizzata da Wagner e perseguita dai simbolisti. In questo contesto si comprende l'interesse di Kuzmin per il romanzo di Longo come fonte di ispirazione per la propria sperimentazione artistica, che tuttavia - come vedremo - si configurerà non come imitazione ma come consapevole rovesciamento del modello classico.

4 ANALISI COMPARATIVA SISTEMATICA

L'ipotesi di una derivazione diretta di *Le stagioni dell'amore* dal romanzo di Longo trova il suo fondamento in una cruciale annotazione del diario di Kuzmin del 15 settembre 1905: «Leggendo il Dafni, vedo chiaramente quanto il mio risultato sarà diverso, e ne sono felice e lo accolgo con gioia» ⁵⁰. Questa affermazione rivela due elementi fondamentali: primo, che Kuzmin stava effettivamente lavorando a un progetto ispirato al romanzo di Longo proprio nel periodo di gestazione delle *Stagioni*; secondo, che l'operazione prevedeva una consapevole trasformazione del modello originario.

Il dettaglio apparentemente marginale - Kuzmin cita solo "Dafni", omettendo Cloe - anticipa quella centralità del protagonista maschile che caratterizzerà il ciclo poetico russo. La presenza del nome "Cloe" in *Inverno* conferma il collegamento, ma in una funzione radicalmente diversa rispetto all'idillio pastorale antico.

Entrambe le opere condividono l'impianto stagionale e l'atmosfera bucolica dionisiaca. Come già osservato, sia Longo sia Kuzmin presentano una natura rigogliosa che coinvolge i protagonisti nell'ebbrezza amorosa. Tuttavia,

⁴⁸ Ivi, p. 43.

⁴⁹ JOHANN PETER ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino, G. Einaudi 2008, pp. 375-376.

⁵⁰ MICHAİL ALEKSEVIČ KUZMIN, *Dnevnik 1905-1907* [Diario 1905-1907], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha 2000, p. 42.

mentre nel romanzo antico la natura accompagna armoniosamente i giovani verso l'unione, nel ciclo russo essa diventa teatro di una progressiva separazione. Questa similarità atmosferica rivela come Kuzmin abbia assorbito la lezione formale del romanzo antico - l'integrazione organica tra paesaggio interiore ed esteriore - per veicolare contenuti diametralmente opposti.

Analogamente, il ruolo della musica subisce una trasformazione significativa. Nel romanzo antico, il flauto di Dafni opera quella trasfigurazione estetica che avvicina i due amanti. Nel ciclo russo, invece, il flauto del fanciullo, che risuona liberamente in primavera con la sua voce «sempre mesta», ammutolisce significativamente durante gli incontri con la fanciulla, segnalando l'incompatibilità di quest'unione con la sua vera natura artistica. Il silenzio del flauto rappresenta il rifiuto divino di benedire un'unione contro natura.

Sia Longo sia Kuzmin mettono in scena l'iniziazione amorosa di giovani adolescenti sotto la guida di figure divine. Negli *Amori pastorali*, Pan, le Ninfe e Amore intervengono direttamente per guidare i protagonisti verso la consapevolezza reciproca. Nelle *Stagioni* viene mantenuta questa struttura, il fauno introduce la primavera, Amore appare al Poeta in inverno, ma con un significato rovesciato: la guida divina conduce non all'unione eterosessuale bensì alla separazione e all'autoconsapevolezza.

Mentre in Longo la progressione narrativa conduce Dafni e Cloe verso l'unione definitiva, nel ciclo pastorale russo una serie di eventi simbolici segnala la dissoluzione progressiva del vincolo eterosessuale. La rottura della catena del medaglione durante il bacio d'addio rappresenta emblematicamente questa dissoluzione. La consapevolezza profetica della fanciulla - «Ecco perché l'occhio stamane prudeva: / Per l'ultima volta l'amato mio vedeva» - testimonia come la separazione fosse presagita e inevitabile. Ciò che ella vive come perdita («E piangevo amaramente!») rappresenta per il protagonista maschile l'inizio di un percorso di liberazione.

Particolarmente significativa è l'inversione del mito di Pan e Siringa. Nel romanzo di Longo, la danza mimica di Dafni e Cloe celebra questo mito, con la trasformazione di Siringa nel flauto che costituisce una raffinata metafora della consumazione sessuale. Nelle *Stagioni* questo simbolismo si inverte completamente: il flauto ammutolisce proprio quando dovrebbe celebrare l'unione.

La relazione di Kuzmin con Sergej Sudejkin, dedicatario dell'opera, e la successiva "intrusione" di Ol'ga Glebova (1885-1945)⁵¹ nella loro relazione, fornisce la chiave biografica per comprendere la trasformazione del modello classico. Il triangolo amoroso Dafni-Cloe-famiglie nobili (che in Longo si risolve armoniosamente) diventa in Kuzmin il triangolo poeta-amante-donna, destinato alla rottura.

Le stagioni dell'amore prefigura così quella tematica del triangolo amoroso che raggiungerà piena espressione in *Förel' razbivaet lëd* (La trota rompe il

⁵¹ Ol'ga Afanas'evna Glebova-Sudejkina fu attrice, danzatrice e figura centrale della bohème artistica petroburghese. Celebre per la sua bellezza e il suo talento scenico, si formò presso il Teatro Aleksandrinskij e collaborò con il Teatro-Studio di Mejerchol'd. Nel 1907 sposò il pittore Sergej Sudejkin, allora amante di Michail Kuzmin, diventando così la "terza incomoda" nel triangolo amoroso che ispirò la dimensione tragica di *Le stagioni dell'amore*. La sua presenza segnò dolorosamente la vita sentimentale di Kuzmin anche in relazioni successive: fu nuovamente causa di separazione tra il poeta e Vsevolod Knjazev. Musa di numerosi artisti e poeti (incluso Aleksandr Blok), Anna Achmatova le dedicò versi aspri. Emigrò dopo la Rivoluzione e morì a Parigi nel 1945.

ghiaccio, 1925-1928):⁵² due uomini separati dall'intrusione dell'amore femminile verso uno di essi. Il ciclo poetico trasforma l'esperienza biografica in paradigma esistenziale e artistico universale.

Il ciclo culmina con l'epifania invernale di Amore: «Prendi, padrone, il tenero dono, / Ricompensa della notte è ancora quella saetta! / Chi è vecchio nel cuore, nuovo ardore aspetta». Il fanciullo "annegato" ritorna trasformato in Amore stesso, esortando il Poeta a seguire il sentiero dell'autoconsapevolezza. Questa metamorfosi rovescia completamente il significato della "perdita": ciò che appariva come tragedia si rivela come nascita di una consapevolezza superiore. Il Poeta dell'inverno rappresenta l'artista maturo che ha superato le illusioni dell'amore convenzionale per accedere a una creatività autentica.

L'operazione compiuta da Kuzmin illustra una delle modalità più sofisticate di ricezione della tradizione classica. Come Longo trasformò un affresco in romanzo, così Kuzmin trasforma il romanzo antico in ciclo poetico moderno. Mantenendo la struttura formale (progressione stagionale, atmosfera bucolica, guida divina), Kuzmin sovverte radicalmente il contenuto, creando un'opera che dialoga con il modello attraverso la sua negazione.

Questo rovesciamento consapevole rappresenta il contributo più originale del poeta russo alla tradizione pastorale, dimostrando come un canone letterario possa rigenerarsi attraverso interpretazioni che ne mantengono la vitalità formale trasformandone il significato esistenziale. La dichiarazione diaristica iniziale trova così il suo pieno compimento: il «risultato diverso» di cui Kuzmin si rallegrava non consisteva nel tradimento del modello classico, ma nella sua reinvenzione creativa, capace di conservare la bellezza formale dell'originale veicolando una verità esistenziale completamente nuova.

5 CONCLUSIONI

L'analisi comparativa tra le opere in oggetto ha rivelato una delle modalità più sofisticate di ricezione della tradizione classica. L'annotazione del settembre 1905 testimonia un processo di trasformazione consapevole che va oltre la semplice influenza letteraria. In tale prospettiva, *Le stagioni* di Kuzmin offrono, infatti, un modello paradigmatico per comprendere i meccanismi della ricezione creativa. L'operazione dimostra che l'autenticità del rapporto con la tradizione non si misura sulla fedeltà imitativa ma sulla capacità di rigenera-

⁵² L'opera rappresenta il culmine della riflessione kuzminiana sul triangolo amoroso già prefigurato in *Kuranty ljubvi*. Il romanzo, ambientato nella Pietroburgo degli anni Venti, narra la storia di due uomini legati da profonda amicizia - alcuni critici parlano di "amore fraterno" con sottintesi omoerotici - la cui relazione viene compromessa quando una donna si innamora di uno di loro. Il titolo, metaforicamente, allude alla trota che rompe la superficie ghiacciata del fiume per emergere: così l'irruzione del desiderio femminile spezza l'equilibrio della relazione maschile. La struttura narrativa riecheggia la progressione stagionale di *Kuranty ljubvi*, ma con esiti più tragici: mentre nel ciclo poetico del 1910 il fanciullo trova la liberazione attraverso la metamorfosi in Amore stesso, in *Forel'* i protagonisti maschili rimangono intrappolati in un doloroso compromesso sociale. Il romanzo sviluppa così quel paradigma del "terzo incomodo" che in *Kuranty ljubvi* era incarnato dalla figura di Cloe: la donna non come compagna ma come elemento perturbatore di un'armonia maschile preesistente. L'opera, scritta in un periodo di maggiore repressione sociale verso l'omosessualità nella Russia sovietica, trasforma l'ottimismo simbolista delle *Stagioni* in una malinconica meditazione sull'impossibilità dell'amore autentico in una società conformista. Cfr. JOHN E. MALMSTAD, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1999, pp. 287-312; NIKOLAJ ALEKSEEVIC BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin v «Forel' razbivaet led»: popytka analiza*, in «Literaturnoe obozrenie», XI (1991), pp. 81-92; GLEB MOREV, *Kazus Kuzmina*, in MICHAEL ALEKSEEVIC KUZMIN, *Dnevnik 1934 goda*, Sankt-Peterburg, Ivan Limbach 1998, pp. 11-48.

zione interpretativa. Il «risultato diverso» di cui il poeta si rallegrava rappresenta la forma più alta di omaggio alla tradizione: quella che la mantiene viva trasformandola.

Questo paradigma può orientare future ricerche sui rapporti tra letteratura classica e moderna, suggerendo che la ricezione più feconda avviene quando l'autore moderno non si limita a imitare il modello antico ma lo reinventa per esprimere verità esistenziali contemporanee. La lezione di Kuzmin indica che la tradizione classica rimane vitale non come museo di forme immutabili, ma come repertorio di strutture creative capaci di rinnovarsi attraverso successive interpretazioni.

In questo senso, il ciclo kuzminiano costituisce non solo un esempio trascurato ma esaustivo dell'essenza del wagnerismo russo, che con il simbolismo trovò la sua più felice espressione, ma anche un contributo metodologico agli studi sulla continuità e trasformazione dei modelli letterari, dimostrando come l'arte possa onorare il passato reinventandolo per il futuro.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BASKER, MICHAEL, *Gumilëv's "Akteon": A Forgotten Manifesto of Acmeism*, in «Slavonic and East European Review», LXIII (1985), pp. 498-517.
- BARTLETT, ROSAMUND, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press 1995.
- BETA, SIMONE, *Le Dieu Pan Fait Pan Pan Pan De Son Pied De Chèvre: Daphnis and Chloe on the Stage at the End of the Nineteenth Century*, in MARÍLIA P. FUTRE PINHEIRO e STEPHEN J. HARRISON (eds.), *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel*, vol. 2, Groningen, Barkhuis Publishing & Groningen University Library 2011, pp. 157-168.
- BLOK, ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ, *Dnevnik 1901-1913*, Moskva, Sovetskaja Rossija 1989.
- ID., *Jubilejnoe privetstvie M. Kuzminu*, in Id., *Sobranie sočinenij*, t. VI, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1962, pp. 439-440.
- BOGOMOLOV, NIKOLAJ ALEKSEVIČ, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie 1995, pp. 181-191.
- ID., *Vjačeslav Ivanov i Kuzmin: k istorii otnosenij*, «Voprosy literatury», 1 (1998), pp. 226-242.
- ID., *Iz perepiski M.A. Kuzmina i G.V. Čičerina (1905-1914)*, «Issledovanija po istorii russkoj mysli: Ežegodnik» (2004), pp. 281-450.
- CALEBICH CREAZZA, GIOVANNI, *Aspetti della trascendenza nel pensiero ontologico di Vjačeslav Ivanov*, in FAUSTO MALCOVATI, *Vjačeslav Ivanov estetica e filosofia*, Firenze, La nuova Italia Editrice 1983, pp. 51-62.
- ECKERMANN, JOHANN PETER, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino, Einaudi 2008.
- FERRINI, MARIA FERNANDA, *Longo nell'età moderna: diffusione e fortuna*, in Ead., *Bibliografia di Longo, Dafni e Cloe. Edizioni e traduzioni*, Macerata, Università di Macerata 1991, pp. 7-53.
- GREENE, WILLIAM C., *The Return of Persephone*, «Classical Philology», LVII, 41 (1946), pp. 105-107.
- GUMILËV, NIKOLAJ STEPANOVIČ, *Pis'ma o russkoj poëzii*, Moskva, Sovremennik 1990.
- IVANOV, VJAČESLAV IVANOVIČ, *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, vol. 1, Moskva, Nauka 1971.
- KARLINSKY, SIMON, *Kuzmin, Gumilëv, Cvetaeva and Neo-romantic Playwrights*, in JOHN MALMSTAD (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989, pp. 17-30.
- KOSS, JULIET, *Modernism after Wagner*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2010, pp. 1-32.
- KUSMIN, MICHAEL, *Spieluhr der Liebe*, Munich, Musarion Verlag 1920.
- KUZMIN, MICHAEL ALEKSEVIČ, *Dnevnik 1905-1907*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha 2000.
- ID., *Le stagioni dell'amore*, Bari, Stilo 2020.
- LONG, *Dafnis i Chloja. Perevod i predislovie Polja-Lui Kur'e, akvareli i risunki Konstantina Somova*, Peterburg, Trianon 1931.
- LONGO, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, Milano, Kitabu 2014.
- MALMSTAD, JOHN (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989.

- MARITZ, JESSIE, *The Role of Music in Daphnis and Chloe*, in HEINZ HOFMANN (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel IV*, Groningen, Egbert Forsten 1991, pp. 57-67.
- MEREŽKOVSKIJ, DMITRIJ SERGEEVIČ, *Věčnye sputniki: Portrety iz vseмирnoj literatury*, Sankt-Peterburg, Nauka 2007, pp. 15-29.
- MORRIS, SIMON, *The Origins of Daphnis et Chloé (1912)*, «19th-Century Music», XXVIII, 1 (2004), pp. 50-76.
- PANOVA, LADA E SARAH PRATT (eds.), *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany*, Bloomington, Ind., Slavica 2011.
- PERSI, UGO, *La parola in liberty. Il Liberty letterario fra Russia e Occidente*, Milano, Guerini e Associati 1989.
- PIL'D, LEA LEMBITOVNA, *Mocartovskie i blokovskie motivy v poëtičeskom cikle Michaila Kuzmina «Puti Tamino»*, «Acta Slavica Estonica», XIV (s.d.), pp. 76-92.
- ROSENTHAL, BERNICE GLATZER, *Wagnerism in Russia*, in DAVID CLAY LARGE e WILLIAM WEBER (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, New York, Cornell University Press 1984, pp. 198-245.
- SANNICANDRO, LISA, *Dafni e Cloe nel balletto del XX e XXI*, in CHRISTINE WALDE e CHRISTIAN STOFFEL (Hrsgg.), *Caesar's Salad: Antikerezeption im 20. und 21. Jahrhundert = «thersites»*, I (2015), pp. 156-178.
- SARAB'JANOV, DMITRIJ VLADIMIROVIČ, *Istorija russkogo iskusstva konca XIX - načala XX vekov*, Moskva, MGU 1993.
- SCHIRÒ, CLAUDIO MARIA, *Fili. Appunti a margine della raccolta poetica Seti di M.A. Kuzmin*, Palermo, Caracol 2006.
- ID., *Eros e mistero nella prosa di Michail Alekseevič Kuzmin*, Palermo, Caracol 2011.
- ID., *Lettere, demoni, fanciulle: un pastiche di Michail Kuzmin*, in MARGHERITA COTTONE e ELEONORA CHIAVETTA (a cura di), *La scrittura epistolare in Europa dal Medio Evo ai nostri giorni*, Acireale-Roma, Bonanno 2010, pp. 159-176.
- SHMAKOV, GENNADY, *Mixail Kuzmin i Rixard Wagner*, in JOHN MALMSTAD (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989, pp. 31-45.
- TESKE, DÖRTE, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Téchne in Daphnis und Chloe*, Münster, Aschendorff 1991.
- TIMENČIK, ROMAN DAVIDOVIČ, *Kuzmin Michail Alekseevič*, in PETR ALEKSEVIČ NIKOLAEV (a cura di), *Russkie pisateli 1800-1917*, t. III, Moskva, Bolšaja Rossijskaja Enciklopedija 1994pp. 204-207.
- TIMOFEEV, ALEKSANDR GEORGIEVIČ, *Materialy M.A. Kuzmina v rukopisnom otdele Puškinskogo Doma. (Někotorye dopolnenija)*, «Ežegodnik Rukopisnogo otdela na 1991 god» (1993), pp. 37-71.
- ID., *M.A. Kuzmin i G.V. Čičerin: perepiska*, Sankt-Peterburg, Miry 2018.
- WAGNER, RICHARD, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli 1963.



PAROLE CHIAVE

Kuzmin; Longo; pastorale; Gesamkunstwerk; amori; stagioni



NOTIZIE DELL'AUTORE

Alessandra Elisa Visinoni è dottore di ricerca in Slavistica. I suoi interessi spaziano dalle relazioni interculturali italo-russe alla sintesi delle arti nel Simbolismo russo, con particolare attenzione all'opera di Michail Kuzmin e ai fenomeni di transcodificazione nella cultura digitale russofona. Ha condotto ricerche anche sulle presenze russe all'Accademia Carrara e sull'archivio delle relazioni culturali tra Bergamo e la Russia. È stata cultore della materia per Letteratura russa presso l'Università degli Studi di Bergamo dal 2010 al 2022; attualmente ricopre un ruolo analogo presso l'Università degli Studi di Udine. Ha insegnato Cultura russa presso l'Università degli Studi di Milano e Lingua russa presso le Università di Trento e di Bergamo.



COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRA ELISA VISINONI, *Echi pastorali da Longo a Kuzmin: tradizione e rinnovamento nel ciclo pastorale Le stagioni dell'amore*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 International**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.