

La trilogia di Dmitrij Merežkovskij *Cristo e l'Anticristo*

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 396-413 ◇

BREVE NOTA

DI GIORGIA RIMONDI

IL saggio di Zara Minc si occupa del pensiero di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941), uno dei principali fondatori e teorici del simbolismo russo, e in particolare della trilogia *Cristo e l'Anticristo*, in cui lo scrittore cerca di esprimere la propria concezione religiosa e filosofica, formatasi su influenza di Nietzsche, secondo la quale la storia è una lotta tra due principi: la religione dello spirito (cristianesimo) e la religione della carne (paganesimo). L'opera di Merežkovskij illustra il percorso storico dell'umanità verso il futuro "regno dello Spirito" o "Terzo Regno", sintesi di paganesimo (regno del Padre, Vecchio Testamento) e cristianesimo (regno del Figlio, Nuovo Testamento). Le parti della trilogia sono espressione dei momenti di congiunzione di Cristo e Anticristo in diverse epoche storiche: tarda antichità, Rinascimento, regno di Pietro I. Nel primo libro, *Giuliano l'Apostata* (1895), figura centrale è l'imperatore romano Giuliano, che tenta di ristabilire il politeismo antico nel momento in cui il cristianesimo è già religione ufficiale a Roma, ricordando per certi versi il superuomo nietzscheano. A un altro "superuomo" è dedicato il secondo libro *Gli dei risorti. Leonardo da Vinci* (1902), incentrato sull'immagine dell'artista geniale in cerca di una sintesi che non riesce a raggiungere. La rivoluzione spirituale nell'Italia rinascimentale viene rappresentata dall'autore non come emancipazione della cultura dalla concezione ascetica e cristiana del mondo, ma come nuovo volgersi al politeismo pagano e alla religione della carne (Leonardo cerca la sintesi nella verità scientifica). Nell'ultimo libro *L'Anticristo. Pietro e Alessio* (1905), infine, Merežkovskij pone in primo piano la figura dello zar Pietro I come incarnazione dell'Anticristo.

Nella trilogia lo scrittore russo non solo cerca di comprendere il percorso storico del cristianesimo, il cui pieno sviluppo non si è reso possibile in passato, ma anche di esprimere l'intuizione escatologica che nel futuro la sintesi dei due "abissi", Dio-uomo e uomo-Dio, Cristo e Anticristo, unite in un unico spirito, realizzerà il regno di una superiore armonia e conciliazione dei due aspetti (cristiano e pagano) di un'unica verità.



L'OPERA di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, scrittore russo di talento, pubblicista, poeta e traduttore (Pietroburgo 1866 – Parigi 1941), è poco

nota al lettore sovietico contemporaneo. Per quasi settant'anni le sue opere non sono state riedite in URSS, e fino al 1986 nel nostro Paese non sono neppure usciti lavori dedicati al Merežkovskij scrittore¹.

Nella *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija* [Breve enciclopedia letteraria] si legge: "Nel 1920 Merežkovskij emigrò e visse principalmente a Parigi. La sua posizione nei confronti dell'Unione Sovietica era decisamente ostile [...] Durante gli anni della Seconda guerra mondiale assunse una posizione collaborazionista". I fatti contenuti nella voce riportata sono esatti. In effetti Dmitrij Merežkovskij e la moglie Zinaida Gippius, famosa poetessa, prosatrice e critica, respinsero la rivoluzione incondizionatamente e con fermezza. Essi si contrapponevano non solo a coloro che volevano comprendere la verità della Rivoluzione di ottobre (come Aleksandr Blok, Valerij Brjusov, Andrej Belyj), o raccapazzarsi nelle complesse e tragiche collisioni della storia russa (come ad esempio Nikolaj Berdjaev). Il percorso di Merežkovskij non si incrociò nemmeno con quello degli scrittori emigrati che avevano fatto ritorno in patria (Aleksandr Kuprin) o avevano partecipato al movimento di opposizione (Elizaveta Kuz'mina-Karavaeva). Gli orientamenti dei Merežkovskij negli anni Venti-Quaranta erano di fatto filofascisti.

È proprio così. Ma ne consegue forse che l'enorme patrimonio artistico di Merežkovskij debba essere cancellato dalla memoria della nostra cultura? No di certo. È ben noto che il talento di un artista costituisce la più sicura garanzia del fatto che la sua esperienza, i suoi occhi e le sue orecchie sono ne-

ty and is granted by Juri Lotman Semiotics Repository of Tallinn University.

¹ Nel 1986 è apparso l'articolo di S. Povarcov *Traektorija padenija (O literaturno-kritičeskich koncepcijach D. Merežkovskogo)*, "Voprosy literatury", 1986, 11, pp. 153-191.

cessari ai contemporanei e ai loro successori, non importa quanto i loro punti di vista siano lontani dalle opinioni dello scrittore. Ciò è tanto più vero nei confronti di Merežkovskij, il cui profondissimo *pathos* creativo coincide con uno sguardo acuto sul futuro e sui suoi contorni oscuri ma minacciosi, che suscitano nello scrittore entusiasmo e sgomento. I romanzi storici di Merežkovskij sono tutti scritti “dal punto di vista del futuro”. In essi si coniugano in modo originale speranze utopiche e intuizioni distopiche. Merežkovskij definì “profeta della Rivoluzione russa” il suo scrittore prediletto, Fëdor Dostoevskij, e “muto profeta” il maestro Vladimir Solov’ëv. Ma come vanno intese le profezie di Merežkovskij alla luce di quasi un secolo di esperienza storica?

E ancora una riflessione. È strano pensare che ogni nuovo passo di un uomo sia fatalmente pre-determinato da quelli precedenti. L’opera di Merežkovskij si è sempre distinta per un’estrema compattezza. “Non una serie di opere, ma una sola, pubblicata in più parti soltanto per comodità. Una sola, su una cosa sola”, dirà di sé negli anni Dieci². Tuttavia, il suo percorso fu estremamente dinamico e determinato non solo da circostanze esterne (storiche, biografiche, ecc.): un ruolo non minore ebbe ciò che Blok definì “il senso del cammino”, la volontà e la vitalità spirituale della persona. L’evoluzione di Merežkovskij fu ricca di svolte brusche e inaspettate, ogni fase del suo lavoro ebbe un significato a sé. Di conseguenza, la posizione di Merežkovskij tra il 1917 e il 1941 (che richiede anch’essa un approccio attento e differenziato) non può in alcun modo cancellare la quasi quarantennale attività letteraria tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Nel Merežkovskij dei decenni successivi è difficile riconoscere il poeta esordiente del 1880, autore dei versi progressisti, ma fiacchi e tradizionali:

Ti nascondi forse, natura, da me
sotto una maschera seducente,
affinché io possa tornare a essere schiavo, docile e dimentico
di tutte le piaghe della povertà,
di tutti gli orrori della dissolutezza
e dell’appello indignato e vendicativo
per il fratello, il fratello che muore! (1883)³

² D. Merežkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva 1914, p. V.

³ “Ужель ты прячешься, природа, от меня / Под оболъстительную маску. / Чтоб стал я вновь рабом, смирясь и позабыв / Все язвы

Nondimeno, già nel 1892 Merežkovskij è autore di un articolo che suscita grande scalpore, *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj rus-skoj literatury* [Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura russa contemporanea], pubblicato nel 1893 e accolto come il primo manifesto dei decadenti russi (i simbolisti della prima generazione). Nello stesso decennio compone la raccolta *Simvolj* [Simboli, 1892] e poesie di spirito nietzscheano, molte delle quali – *Pesnja Solnca* [La canzone del Sole], *Deti noči* [I figli della notte] del 1894, e altre – divennero programmatiche per i simbolisti di ‘fine secolo’. E sempre allora scrive la trilogia *Christos i Antichrist* [Cristo e l’Anticristo, 1895-1905], che segna l’apice della produzione in prosa di Merežkovskij, e la dilogia filosofico-pubblicistica *L. Tolstoj i Dostoevskij* [Tolstoj e Dostoevskij, 1901-1902]. Merežkovskij diventa l’ideologo degli scrittori Pietroburghesi che si raccoglievano attorno alla prima rivista che aveva offerto asilo ai decadenti, “Severnyj vestnik” [L’araldo del nord].

All’inizio del XX secolo Merežkovskij è il maestro riconosciuto non solo dei tardo-simbolisti, ma anche dei giovani simbolisti (di Andrej Belyj e, per un certo periodo, di Blok). Ed ecco una nuova svolta. Merežkovskij si converte al ‘neo-cristianesimo’, al ‘rinnovamento’ della Chiesa ortodossa russa, alla creazione di un ‘società religiosa’ improntata al pensiero critico (la rivista “Novyj put’”, 1903-1904, l’organizzazione delle riunioni filosofico-religiose a Pietroburgo, 1901-1903, poi trasformatesi nella Società filosofico-religiosa). Tutto ciò lo allontana gradualmente dalla ‘nuova arte’ (e in parte anche dall’arte in generale). Del culto simbolista della Bellezza l’artista conserva solo il profondo amore per la cultura, per l’arte, ma ora cerca i più alti valori della cultura nella religione, nell’etica.

La sua posizione muta in modo significativo durante gli anni della prima Rivoluzione russa. Egli si sente vicino al sovversivismo socialista rivoluzionario e a Boris Savinkov (Ropšin), terrorista socialista-rivoluzionario, in seguito scrittore. Merežkovskij, Zinaida Gippius e Dmitrij Filosofov pubblicano al-

нищеты, все ужасы разврата / И негодующий и мстительный призыв / За брата, гибнущего брата!..”, Ivi, XXII, p.10.

l'estero *Car' i russkaja revoljucija* [Lo zar e la Rivoluzione russa, 1907, tradotto anche in diverse lingue europee]. Merežkovskij ora rintraccia le origini della Rivoluzione russa nei movimenti popolari religiosi degli *staroobrjadcy* [vecchi credenti] e dei *sektanty* [settari].

Del tutto atipica è la posizione di Merežkovskij nel 1907-1917. L'idea, diffusa nell'ambiente intellettuale russo fra gli anni Venti e i primi anni Cinquanta, di un completo distacco della letteratura russa dalle tradizioni democratiche nel periodo 1907-1917 non corrisponde alla realtà. Tuttavia, negli anni del reazionarismo di Stolypin molti artisti avvertivano un senso di depressione e di pessimismo. Un curioso paradosso: Blok, futuro autore del poema *Dvenadcat' [I dodici, 1918]*, dopo un tumultuoso entusiasmo per i sentimenti democratici nel 1907-1908, a partire dalla primavera del 1909 perde ogni speranza nella possibilità di un cambiamento in Russia. Il 13 aprile 1909, alla vigilia della partenza per l'Italia, scrive alla madre: "Con tutte le mie forze cercherò di dimenticare definitivamente qualsivoglia 'politica' russa [...] O si deve rinunciare del tutto a vivere in Russia, sputare sul suo muso ubriaco, o si deve tenersi lontani dall'*umiliazione*: tanto dalla politica, quanto dalla 'società' (*obščestvennost'*), dalla partiticità (*partijnost'*)"⁴. L'ultima frase è evidentemente indirizzata alla 'società religiosa' di Merežkovskij. Lo stesso Merežkovskij, pur essendo nemico giurato dell'Ottobre, in questi anni è un attivo avversario del reazionarismo. Compose la *pièce* storica *Pavel I* [Paolo I, 1908], per la quale finisce in tribunale, e il romanzo *Aleksandr I* [Alessandro I, 1913], in cui l'autocrazia russa viene definita una forza "demoniaca", "generata dall'Anticristo", e viene nettamente respinta. Merežkovskij si oppone alle idee della raccolta *Vechi* [Pietre miliari, 1909]. Con Zinaida Gippius critica la letteratura di fine Novecento accusandola di decadenza e "pornografia". E negli anni Dieci i Merežkovskij sono forse gli unici simbolisti russi a vedere nel conflitto mondiale soltanto l'abominio della brutalità.

Quanto si è detto finora è sufficiente per convincer-

si dell'originalità del percorso di Merežkovskij: egli è stato uno dei fondatori del simbolismo russo, dal nietzscheanismo ha intrapreso il percorso della ricerca etico-religiosa e ha cercato di unire cristianesimo e rivoluzione; è stato un avversario della reazione governativa nel decennio prerivoluzionario, e infine un artista e pubblicista profondamente originale, meritevole di grande attenzione e interesse.

Torniamo ora al periodo di massima fioritura del talento di Merežkovskij prosatore, tra gli anni Novanta e l'inizio del Novecento, il periodo di *Cristo e l'Anticristo*.

La trilogia di Merežkovskij ha avuto uno strano effetto sui contemporanei. Non assomiglia molto a un romanzo storico russo del XIX secolo, di norma ricco di 'misteri' e inattese svolte dell'intreccio, e con persistenti tratti non solo della poetica romantica, ma anche di quella preromantica.

Un generale interesse per la storia, la rivelazione di legami tra l'epoca e l'individuo, la tormentata aspirazione a risolvere le più universali 'questioni maledette' dell'esistenza sono chiaramente orientati alla 'grande' letteratura russa: a Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, Tjutčev e altri. È assolutamente evidente che la trilogia di Merežkovskij non avrebbe potuto essere creata al di fuori del realismo russo del XIX secolo. Espressione esteriore di tale legame sono le numerose citazioni della poesia e della prosa russe, che 'permeano' letteralmente l'intero testo di *Cristo e l'Anticristo*.

E tuttavia non è affatto casuale che tale relazione non sia stata colta dai contemporanei. La critica metteva in luce soltanto la parentela tra il tema del romanzo su Giuliano e il frammento di Puškin *Cezar' putešestvoval* [Cesare viaggiava, 1835], nonché tra la problematica generale della trilogia e la *Leggenda del Grande Inquisitore* di Dostoevskij. L'elenco potrebbe essere ampliato menzionando, in relazione a *Voskresšie bogi* [La rinascita degli dei, 1900], le puškiniane *Sceny iz rycarskich vremën* [Scene di epoche cavalleresche, 1837], *Malen'kie tragedii* [Piccole tragedie, 1830] (in particolare *Pir vo vremja čumy*, [Il festino in tempo di peste]) e, in relazione alla concezione di stato e popolo, la tragedia *Boris Godunov*. Ma sono i tratti generali della

⁴ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, VIII, Moskva-Leningrad 1963, p. 281.

trilogia di Merežkovskij – l'‘universalità’ degli spazi in cui si svolgono i suoi intrecci, l'arco temporale degli eventi, che abbraccia quindici secoli, il tema europeo dei primi due romanzi, lo spostamento della problematica principale dall'ambito storico-sociale a quello filosofico-religioso, ecc. – a rendere *Cristo e l'Anticristo* un'opera unica nella letteratura russa.

Il tema, il tempo e l'ambientazione dell'azione, gli eventi e i personaggi di *Smert' bogov* [La morte degli dei, 1895] e *La rinascita degli dei* trovano un numero significativo di parallelismi nell'arte dell'Europa occidentale⁵.

La quantità di opere su Giuliano l'Apostata nella letteratura europea è notevole, e ancora di più lo è quella delle opere su Leonardo da Vinci. È curioso che soltanto un anno prima della pubblicazione su rivista del romanzo di Merežkovskij *Otveržennyj* [Il rinnegato], primo titolo di *La morte degli dei*, sia apparsa in Russia la traduzione dal tedesco del libro di Felix Dahn *Giuliano l'Apostata*.

Tuttavia, a questa letteratura Merežkovskij è legato principalmente per genere e tema, e non per la realizzazione artistica. Ad esempio, mentre la tradizione prosastica della raffigurazione di Giuliano l'Apostata sottintendeva una critica nei suoi confronti in quanto apostata del cristianesimo, Merežkovskij crea invece una vivida immagine tragica di un precoce precursore del Rinascimento, condannato a perire. Altrettanto nuovi sono sia l'interpretazione della figura di Leonardo da Vinci, sia l'idea generale di *Cristo e l'Anticristo*, sia infine il carattere unitario della trilogia. Nella letteratura europea si può forse ricordare soltanto un'opera a cui la trilogia è geneticamente collegata. Si tratta del ‘dramma universale’ di Henrik Ibsen *Cesare e Galileo* (terminato nel 1873), per tema vicino al romanzo *La morte degli dei* (*Giuliano l'Apostata*), mentre l'idea generale⁶

e una serie di caratteristiche strutturali si avvicinano all'impianto complessivo di *Cristo e l'Anticristo*.

Eppure, nemmeno questa connessione elimina quella sensazione di ‘un qualcosa che non assomiglia a nient'altro’ che la trilogia ha suscitato nei suoi primi lettori, e che a volte suscita tuttora.

In ciascuna delle parti della trilogia l'intreccio è subordinato al corso degli eventi storici narrati, rappresentati con grande erudizione e in generale in modo abbastanza accurato (anche se naturalmente Merežkovskij inserisce sia episodi inventati, sia un'interpretazione fortemente personale dei fatti rappresentati). Ciò indebolisce, per così dire, la funzione artistica primaria e informativa dell'intreccio, che in sostanza è dato, ancor prima dell'inizio della lettura, dal corso stesso della storia, ben noto al lettore.

Allo stesso tempo, l'intreccio è ‘appesantito’ da descrizioni dettagliate e a volte molto precise della vita e dei costumi dell'epoca, da lunghe citazioni tratte da testi di giurisprudenza, religiosi, filosofici, scientifici, da opere d'arte, ecc. Il linguaggio della trilogia è ricco di storicismi, barbarismi, esotismi, che per giunta non di rado vengono spiegati o tradotti in modo molto pedante dall'autore. Ciò avvicina Merežkovskij alla tradizione del ‘romanzo archeologico’ dell'Europa occidentale. Tuttavia, la somiglianza qui è del tutto apparente. La trilogia non persegue affatto fini ‘educativi’, mentre spesso dettagli e *realia* risultano essere dei simboli. Dietro il flusso di ciò che si può vedere e udire si schiude il mondo delle essenze spirituali.

Altrettanto insoliti sono i personaggi di Merežkovskij. Per le pagine della trilogia vagano alcune strane figure che, quasi fossero prive di peso, si librano su una quotidianità delineata nel dettaglio. I personaggi della trilogia, pur ricordando gli eroi romantici per la loro eccezionalità, non conoscono l'impulsività dei sentimenti, il gioco delle ‘passioni fatali’. Non sanno neppure innamorarsi per davvero: gli incontri degli innamorati ricordano dispute filosofiche, più che veri e propri convegni amorosi.

⁵ Cfr. E. Heinzl, *Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst: Literatur und Musik*, Wien 1956.

⁶ La somiglianza di singole scene e immagini si spiega non soltanto con l'influenza del dramma di Ibsen, ma anche con il richiamo a fonti comuni (ad esempio, alla *Storia* dello storico romano del IV secolo Ammiano Marcellino). In ogni caso la conoscenza di Merežkovskij del testo del ‘dramma mondiale’ (verosimilmente in traduzione tedesca) è indubbia. *Cesare e Galileo* era ben noto anche alla critica russa degli anni Ottanta del XIX secolo. Si vedano ad esempio: A. Veselovskij, *Genrich Ibsen (Ètjud)*, in G. Ibsen, *So-*

branie sočinenij, V, Sankt-Peterburg 1897, p. XXXII; N. Minskij, *Ibsen, ego žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, Sankt-Peterburg 1896, pp. 38-39; Z. Vengerova, *Literaturnye charakteristiki*, I, Sankt-Peterburg 1897, p. 277.

Ancora più profonda è la differenza tra queste 'strane figure' e i personaggi del romanzo realistico ottocentesco. Nonostante tutta la loro complessità spirituale, gli eroi della trilogia sono quasi privi di vita interiore (psicologica). La motivazione psicologica delle loro azioni è superficiale; interessa poco all'autore ed è data a tratti, con deliberata negligenza. Né la capacità di osservazione di Tolstoj, né le intuizioni psicologiche di Dostoevskij si sono rivelate una profonda tradizione a cui attingere per la trilogia di Merežkovskij. Ma, al tempo stesso, l'atmosfera di *Cristo e l'Anticristo* è profondamente emotiva, permeata di una eccitazione contagiosa, di inquietudine. Non sono 'passioni del cuore', sono 'passioni della mente'. Gli eroi di Merežkovskij cercano il significato più alto della vita, i suoi scopi ultimi. Intavolano lunghe e complesse dispute sulle questioni più astratte, espongono dettagliatamente l'uno all'altro il significato dei più complessi sistemi filosofici e religiosi. Ma non solo: vivono, soffrono e muoiono per la verità, ricordando così i 'ragazzi russi' dei romanzi di Dostoevskij.

Il centro e il fine dell'opera è l'enunciazione poetica del sistema di idee storiosofiche di Merežkovskij. Proprio un'idea è infatti il personaggio principale della trilogia, e la sua realizzazione è la molla dell'intreccio del romanzo. *Cristo e l'Anticristo* è un romanzo del pensiero (cfr. la definizione di *Cesare e Galileo* come 'dramma di idee'), una pietra miliare nel percorso della letteratura russa e mondiale dal romanzo 'polifonico' (Michail Bachtin) di Dostoevskij al romanzo 'concettuale' del XX secolo.

Le idee di Merežkovskij sono abbastanza complesse, e complessa è anche la loro genesi. Lo stesso Merežkovskij, in seguito, definirà così l'idea centrale dell'opera e la sua evoluzione: "Quando ho iniziato la trilogia [...] mi sembrava che esistessero due verità: il cristianesimo — la verità sul cielo — e il paganesimo — la verità sulla terra —, e che la pienezza della Verità religiosa consistesse nel futuro ricongiungimento di queste due verità. Ma mentre terminavo di scriverla sapevo già che il ricongiungimento di Cristo con l'Anticristo era una menzogna blasfema, che entrambe le verità [...] erano già unite in Gesù Cristo, [...] che in Lui — che è Uno — risiede non

soltanto la Verità compiuta, ma anche la Verità che eternamente si compie ed eternamente cresce, e non sarà altra"⁷.

Tale formulazione dell'opera, precisa e nel suo complesso adeguata, non esaurisce certo tutti i problemi della trilogia e, come qualsiasi autodescrizione, deve essere rivista dall'esterno. In questi romanzi Cristo e l'Anticristo non sono allegorie univoche del cristianesimo e del paganesimo, ma profondi simboli artistici e storiosofici. Il loro significato è vicino soprattutto a quelli che nei romanzi di Dostoevskij vengono definiti i principi 'divino-umano' e 'umano-divino' nell'uomo.

Le opinioni di Merežkovskij negli anni Novanta si formano sotto l'influenza di due dottrine filosofiche molto diverse tra loro: quelle di Vladimir Solov'ëv e Friedrich Nietzsche. Terreno comune di tali sistemi è la ricerca di un ideale nel futuro, uno sguardo sul mondo 'dal punto di vista del domani'; per tutto il resto si possono invece definire contrapposte.

Solov'ëv vede il mondo come realizzazione dell'idea divina nelle forme della triade hegeliana. L'"essere prenaturale"⁸ spirituale racchiude in sé l'idea divina di *vseedinstvo* [unitotalità], "sintesi di Verità, Bene e Bellezza". Lo stadio dell'antitesi ha inizio con l'atto della creazione del mondo materiale, che inizialmente contrappone all'unitotalità la "molteplicità creata"⁹ con la sua inautenticità, sofferenza e caoticità. Ma nel corso della storia naturale, e poi umana, si assiste a una progressiva "incarnazione dell'idea divina nel mondo"¹⁰ il movimento dalla creazione priva di spirito al dio-uomo, e quindi al *bogočelovečestvo* [divinumanità], alla grande 'sintesi' di spirito e materia, 'cielo' e 'terra', al regno della Verità, del Bene e della Bellezza incarnati.

Questo quadro di un universo vivente, divino per sua natura, in Merežkovskij si accosta contraddittoriamente all'individualismo romantico di Nietzsche. Quest'ultimo contrapponeva all'uomo contemporaneo, che deve necessariamente essere 'superato' nel corso del suo successivo sviluppo, il futuro 'supe-

⁷ D. Merežkovskij, *Sobranie*, op. cit., I, p. VI.

⁸ V. Solov'ëv, *Sobranie sočinenij*, III, Sankt-Peterburg 1901, p. 124.

⁹ Ivi, p. 131.

¹⁰ Ivi, p. 135.

uomo'. Gli uomini moderni celano la loro debolezza interiore, la paura della vita, dietro ai dogmi dell'etica cristiana, mentre il 'superuomo' è assolutamente libero. Egli è "al di là del bene e del male", ama la vita e vive secondo le leggi dell'arbitrio, della forza e della Bellezza. Il mondo è per lui un "fenomeno estetico". Un tale uomo è un 'anticristiano', se non addirittura l'Anticristo (titolo dell'opera di Nietzsche, ripreso da Merežkovskij nella trilogia).

All'influenza di Solov'ëv in Merežkovskij si sovrappongono le idee di Dostoevskij e inoltre, con ogni evidenza, una concezione positivista della felicità universale quale 'sintesi' di tutte le conquiste del 'progresso storico' (cfr. l'ideale di "personalità armonica" del critico populista Nikolaj Michajlovskij). Il nietzscheanesimo si arricchisce dell'interesse per le dottrine misteriche dualistiche pseudocristiane (gnosticismo), per l'occultismo con il suo *čelovekobog* [uomo-dio] e per la teosofia, nonché delle influenze della 'nuova arte' europea.

Da dove proviene, in Merežkovskij, la combinazione 'contronatura' di idealismo oggettivo e soggettivismo, cristianesimo e 'anticristianesimo', *pathos* etico ed estetismo?

La crisi dell'umanesimo positivista e dell'ottimismo in Europa alla fine del XIX secolo ha posto le questioni angoscianti e tragiche della 'sità' della persona, dei suoi diritti non solo esteriori ma anche interiori, della ribellione contro lo Stato, il mondo e Dio (il *pathos* 'pagano' del Parnasso francese, di Rimbaud, del simbolismo europeo in generale, di Wagner e Nietzsche). In Russia è la crisi del populismo che diviene crisi della 'coscienza etica', e le idee nietzscheane negli anni Ottanta e Novanta hanno in un certo senso sancito il *pathos* del 'superamento dell'etica'. Ma la Russia, a differenza dell'Europa di fine secolo, doveva ancora attraversare l'epoca dell'entusiasmo per la 'sità' non solo personale, ma anche nazionale. Al crepuscolo degli anni Novanta tutte le nuove idee si tingevano dei toni di un'atmosfera 'prerivoluzionaria'. E per l'epoca che precedeva la rivoluzione il fascino delle idee nietzscheane consisteva nel fatto che nel generale concetto di 'estetico', come abbiamo visto, rientrava l'affermazione della libertà e della dimensione eroica (inclusa l'apoteo-

si della fine tragica dell'uomo in lotta con il fato: l'*amor fati*). D'altronde, nella Russia di fine Ottocento anche l'"estetismo" poteva manifestarsi come ribellione contro le brutture e l'"assenza di eroismo" del meschino mondo piccolo borghese.

Per la cultura russa di fine secolo fu inoltre importante il fatto che la voce di Dostoevskij, da poco scomparso, facendosi largo attraverso la polifonia di un'aspra lotta di idee genialmente percepita, affermava l'inevitabilità dell'imminente vittoria della 'divinumanità' (dell'umanesimo cristiano). Ma la dottrina morale di Tolstoj, che in quello stesso periodo aveva scosso la Russia, concepiva l'etica come "non resistenza al male" e totale negazione dell'individualismo, e l'arte e la cultura come menzogna della civiltà. Ne scaturiva una contraddizione in un certo qual modo insormontabile: o la bellezza, la libertà della persona, l'esaltazione eroica della lotta e il rifiuto delle costrizioni dell'etica, o la sottomissione dell'Io a valori etici extrapersonali, autolimitazione e "non resistenza al male".

Per Merežkovskij l'inevitabilità di tale alternativa confliggeva con l'ideale della "sintesi di Verità, Bene e Bellezza". E tuttavia, nella storia umana egli non vedeva la possibilità di raggiungere l'unitotalità'. In modo ancora più deciso di Solov'ëv (più precisamente, nello spirito del tardo Solov'ëv), Merežkovskij spostava l'incarnazione delle idee di 'sintesi' in un'epoca post-storica, quando, secondo la profezia apocalittica, l'attuale terra "passerà"¹¹ e vi saranno "una nuova terra e un nuovo cielo". La storia invece appare come eterna lotta di due estremi: il Bene (Cristo, "abisso dello spirito") e la Bellezza (l'Anticristo, "abisso del corpo"). Dal punto di vista della 'grande sintesi' nessuno di tali principi è completo, dunque non è perfetto. Dal punto di vista della realtà terrena, storica, una 'sintesi' è irraggiungibile.

Per questo la posizione dell'autore in *Cristo e l'Anticristo* è da un lato 'riconciliazione con il mondo' nella sua non integrità, compresa la riconciliazione con il suo male, e dall'altro ardente fede escatologica nella fine di 'questo' mondo e nell'inizio del regno di Dio sulla terra. Non a caso l'escatologismo di Merežkovskij all'inizio del XX secolo sfocia

¹¹ Citazione da Apocalisse 22:1 [N.d.T.].

nell'idea dell'inevitabilità della 'rivolta russa'.

In questa svolta del tema della 'sintesi' consiste l'eccezionale originalità della concezione filosofica e poetica del mondo di Merežkovskij. Nel dramma di Ibsen *Cesare e Galileo*, sopra menzionato, la verità ultima è inoltre legata all'unificazione del 'regno di Cristo' con il 'regno dell'Anticristo'. Il dialogo di Giuliano con il suo maestro pagano, il filosofo Massimo, ha per oggetto la 'duplice natura' del futuro Messia:

Giuliano. [...] Né imperatore, né redentore?

Massimo. Ambedue in uno solo, e uno in due.

Giuliano. Imperatore-dio;... dio-imperatore. Imperatore nell'impero dello spirito [...] e dio in quello della carne.

Massimo. È *quello* il terzo impero, Giuliano!¹²

Tuttavia, sia in questo dialogo, sia in generale nel dramma di Ibsen, il 'terzo regno' viene concepito come intreccio dialettico dei 'regni' di Cesare e di Cristo, quello materiale e quello spirituale, vale a dire, in sostanza, come conciliazione degli opposti. Così talvolta la critica contemporanea a Merežkovskij e la critica letteraria 'di denuncia' degli anni 1920-1970 hanno interpretato anche la trilogia. Con un approccio di questo tipo, però, ciò che è fondamentale in *Cristo e l'Anticristo* — la drammaticità, la conciliazione dell'inconciliabile, la trasformazione di entrambi i principi in una sintesi a venire, l'idea di un legame fra escatologia e rivoluzione, morte e rinascita — rimane incomprensibile. Nondimeno, la complessità dei pensieri e delle valutazioni di Merežkovskij trova nella trilogia un'espressione molto chiara, persino schematica.

Il primo romanzo della trilogia, *La morte degli dei (Giuliano l'Apostata)*, per struttura concettuale è più vicino alla sopra citata descrizione di *Cristo e l'Anticristo*, fatta dal suo stesso autore. Merežkovskij ci conduce nel mondo dell'intensa lotta tra cristianesimo e paganesimo, nell'epoca dell'imperatore romano Giuliano l'Apostata (331-363), che durante il suo regno (361-363) tentò di ripristina-

re il culto degli dei dell'Olimpo dopo tre secoli di cristianesimo.

Il cristianesimo nelle sue più alte manifestazioni viene presentato nel romanzo come la religione del Bene assoluto, che è inattuabile sulla terra e che ripudia tutto ciò che è terreno. Il regno di Cristo "non è di questo mondo". Non è un caso che nelle catacombe paleocristiane il fulcro di ogni cosa sia costituito dalle "innumerevoli tombe", e che il significato delle iscrizioni lapidarie sia "d'amore e di gioia". Il "fascino immacolato" della fanciulla morente Mirra: ecco il volto luminoso del cristianesimo.

Ma i cristiani respingono 'questo' mondo. Sono severi, ascetici ed "estranei a tutto ciò che è umano". In risposta alle veementi bestemmie blasfeme della madre del giovane cristiano Gioventino ("Maledetti coloro che separano i figli dalla madre [...], servi del Crocifisso, che odiano la vita, distruttori di tutto ciò che è santo e grande nel mondo!") risuonano le parole di Didimo¹³ discepolo di Cristo può diventare solo colui che odia "il padre e la madre, la moglie, i figli, i fratelli, le sorelle e la sua stessa vita"¹⁴. Cristo e la vita sono inconciliabili.

Altrettanto unilaterale è la cultura pagana. Alla periferia dell'Impero Romano, nel castello di Marcello in Cappadocia, il giovane Gallo e il ragazzo Giuliano, cugini dell'imperatore Costanzo e suoi possibili eredi (quindi da eliminare), vivono nella costante paura della morte. Giuliano, sognatore e volitivo, odia non soltanto Costanzo, ma anche quella cultura cristiana nel cui nome è costretto a sottomettersi al nemico. All'umiltà e all'abnegazione Giuliano contrappone l'amore appassionato per la bellezza terrena, incarnata per lui nella meravigliosa arte dell'Ellade¹⁵. Egli gode avidamente della bellezza del tempio di Afrodite, dell'eleganza della casa del sacerdote pagano Olimpodoro, della grazia di sua figlia. La bellezza dell'Ellade è inseparabile dalle gioie di 'questo' mondo, dalle risate, dal divertimento, dai giochi. Ma, soprattutto, il paganesimo sembra con-

¹² H. Ibsen, *Cesare e Galileo*, in Idem, *Opere teatrali (1873-1881)*, Milano 1985, p. 219. L'autrice Z. Minc fa riferimento alla traduzione russa dell'opera di Ibsen *Kesar' i Galilejanin* in G. Ibsen, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, III, trad. russa di A. e P. Ganzen, Moskva 1957, pp. 5-270. La citazione riportata si riferisce alla pagina 210 [N.d.T.].

¹³ Riferimento al Vangelo apocrifo di Tommaso 55 [N.d.T.].

¹⁴ Citazione dal Vangelo (Luca 14: 26).

¹⁵ Le riflessioni sul significato universale dell'Ellade e sull'incarnazione ellenica della bellezza erano profondamente vicine a Merežkovskij, soprattutto al tempo del suo viaggio in Italia e in Grecia. Cfr. D. Merežkovskij, *Večnye sputniki*, Sankt-Peterburg 1897.

ferire a Giuliano il diritto alla forza, al coraggio, alla lotta contro il nemico non per la vita, ma fino alla morte.

Come nel Bene cristiano vi è una bellezza ‘non terrena’, così nel paganesimo può esservi una bontà semplice e ‘terrena’: non è un caso che proprio la famiglia di Olimpodoro sostituisca per Giuliano la casa e la famiglia. Ma l’essenza del paganesimo è anticristiana; la Bellezza non si sottomette alle norme dell’etica. Il maestro del giovane Giuliano, il ‘mago’ Massimo di Efeso, dice: “I frutti delle Esperidi dorate sono sempre acerbi e duri. La misericordia è la tenerezza e la dolcezza dei frutti troppo maturi e marcescenti”. Gli fa eco la bella Arsinoe: gli dei dell’Olimpo sono “spietati, terribili [...] gioiscono del sangue delle vittime e delle sofferenze dei mortali”.

La dualità, la non integrità dell’esistenza terrena è evidente in tutto: persino alla domanda sui percorsi verso l’Uno, verso l’armonia e la completezza, ci sono due risposte. Il ‘mago’ Massimo di Efeso afferma che “il regno del Diavolo è uguale al regno di Dio”, la verità sta nello scegliere uno dei due percorsi e seguirlo fino alla fine. È il percorso nietzscheano, soggettivistico. Non c’è da stupirsi che il ‘mistero ultimo’ si riveli lungo questo percorso: non ci sono dei, l’ideale è incarnato solo dalla ‘superpotenza’ dei personaggi. I cristiani sono convinti che la Verità sia una, impersonale e divina, e che la strada per raggiungerla passi attraverso il sacrificio.

La maledizione della non integrità si riflette anche nello sviluppo della storia. A seguito del ‘mago’, l’‘Anticristo’ Giuliano muore nella guerra con la Persia. Il suo successore è il cristiano Gioviano. I tentativi di ristabilire il paganesimo sono vani soprattutto perché il politeismo si è esaurito, sono alle porte i secoli del cristianesimo, e solo il Rinascimento riprenderà l’idea della rinascita degli dei. In sostanza tale ciclicità è la stessa della lotta dei ‘due abissi’ all’interno della medesima epoca.

L’umanità soffre nella sua condizione di dissociazione e cerca di fondere insieme gli ‘abissi’: il corpo e lo spirito. Ma il caos della vita storica snatura le idee di ‘unitotalità’, sostituendole con una serie di ‘false sintesi’. Il cristianesimo si fa coinvolgere dal corso delle cose terrene, e il paganesimo aspira a diventare

dottrina morale. In ultima analisi, il cristianesimo tradisce la propria natura, intromettendosi nel mondo dell’Anticristo, il mondo dello stato, santificando il dispotismo, la violenza, il tradimento, dichiarando sacrilegamente ‘divini’ gli imperatori romani o tramutandosi nella fede della folla venale e fanatica (nelle ultime immagini si rivela lo spirito romantico-nietzscheano del libro). Ma anche il paganesimo perde il suo significato profondo, sconfinando nella metafisica del Bene. Sono ridicoli e squallidi i tentativi dell’imperatore Giuliano di trasformare artisti circensi, legionari ubriachi e prostitute in antiche baccanti e menadi, conservando l’elevato spirito etico della festa. E altrettanto assurdi (agli occhi sia degli esteti ellenisti che del popolo) appaiono la beneficenza di Giuliano o i sermoni morali dei sacerdoti negli antichi templi.

Merežkovskij, come si è già osservato, pone in relazione l’incarnazione dell’ideale di pienezza con la ‘fine del mondo’. Ma i suoi eroi prediletti scorgono tale ideale già sulla terra. Il fanciullo Giuliano non vede solo un cristianesimo che odia la vita. Sul bassorilievo di un sepolcro del primo cristianesimo “gentili Nereidi, pantere, tritoni gioiosi” sono accostati alle figure di Mosè e Giona nel ventre della balena; tra i “semplici simboli della fede dei bambini” c’è il Buon Pastore, Cristo, il “giovane scalzo”: egli è “gioioso e semplice”. Tutto questo è una sorta di presentimento profetico del regno di Dio sulla terra. Intuizioni simili sono nelle parole della morente Mirra.

Eppure, la ‘grande sintesi’ negli anni Novanta sembra a Merežkovskij approssimarsi “sotto le insegne della Bellezza”. Nel finale dell’opera gli amici del defunto Giuliano, tornando per mare dalla Persia alla loro terra natale, odono contemporaneamente il salmodiare dei monaci a poppa della nave e i “suoni puri dello *svirel*¹⁶ del pastore” che volano fin lì da un’isoletta senza nome, *l’Inno vespertino al dio Pan*. Per ora queste onde musicali si confondono soltanto, ma Arsinoe, artista e scultrice che ha appena modellato “dalla cera [...] una figura ambigua e seducente con un bellissimo *corpo* olimpico, con una tristezza *celestiale* sul volto”, vive del fatto che

¹⁶ Strumento tradizionale russo, sorta di flauto diritto con imboccatura e varie intonazioni [N.d.T.].

nel suo cuore e in quello degli amici “come un sole che non tramonta, v'era già la grande allegrezza del Rinascimento”.

L'eterna speranza umana della sintesi sembrerebbe essere destinata a concretizzarsi nella seconda parte della trilogia, *La rinascita degli dei* (*Leonardo da Vinci*) (1900). In quest'opera il talento dell'artista si rafforza. Quello che nella prima parte poteva apparire come la stravaganza o l'inesperienza di un allievo che non padroneggia l'arte dell'intreccio o del ritratto psicologico, ora si presenta come uno stile di scrittura originale e maturo. L'immagine si è fatta più vivace e plastica (alla qual cosa contribuisce anche il carattere dell'epoca descritta). Il ‘romanzo di pensiero’ si propone come genere capace di coinvolgere la mente e il cuore del lettore.

Tuttavia, la novità nella *Rinascita degli dei* è dovuta principalmente all'approfondimento degli umori nietzscheani. Ciascuno dei principi della vita storica si manifesta (come anche nel primo romanzo), per così dire, in due ipostasi: nel mondo ‘sovrumano’ degli eroi e dei geni, dove l'‘abisso’ si spalanca nei fatali contrasti che gli sono connaturati, e nel mondo della ‘folla’, dove tutto ciò che è elevato viene volgarizzato, caoticamente mescolato.

L'‘abisso del corpo’ è il mondo dell'Anticristo, il mondo della Bellezza e del male. Protagonista della *Rinascita degli dei* non è il “dilettante dell'anticristianesimo”, il sognatore, il romantico Giuliano, che ama l'antichità come tutto ciò che è destinato a perire, che cerca la verità non in se stesso ma negli dei dell'Olimpo, e solo alla fine del suo viaggio comprende la terribile idea di uomo-dio come vita *senza* un dio; i protagonisti sono i titani del Rinascimento. Sono personalità dello Stato e della Chiesa (Cesare Borgia e suo padre, papa Alessandro VI), brillanti pensatori (Niccolò Machiavelli) e artisti geniali, che realizzano nel mondo la Bellezza come vita “al di là del bene e del male”. Merežkovskij non solo non abbellisce i suoi eroi, ma sembra intensificare volutamente gli episodi che ne rivelano l'egoismo, l'indifferenza verso il male, l'assenza di principi morali, e talvolta anche le mostruose atrocità.

Il più terribile mondo dell'Anticristo è lo Stato. Ludovico il Moro, che uccise il nipote, il conte Gian

Galeazzo, per conquistare il trono di Milano; un depravato che, a letto con la moglie, in preda a una “perversa esaltazione” immagina di “abbracciare un'altra” – Ludovico il Moro è solo una squallida mediocrità rispetto ai reali protagonisti dell'epoca: Cesare Borgia e papa Alessandro VI, fratricidi, traditori, incestuosi. Il male dello Stato si presenta come l'eterno male della vita terrena. È per questo che la raffigurazione dell'Italia dei secoli XV-XVI non solo viene proiettata da Merežkovskij in epoche successive, ma suona come una profezia anche per il lettore moderno.

Eppure, l'autore non giudica i suoi eroi. Attraverso lo stile oggettivo ereditato dalla prosa degli anni Ottanta emerge l'apologia decadente del male. Ovviamente Merežkovskij non esalta il male concreto, il male dell'esistenza quotidiana: ciò che viene raffigurato è di per sé sufficientemente terribile e non viene assolutamente proposto come normalità. Mostra, piuttosto, l'ineluttabilità storica del ‘complesso dell'Anticristo’ e del suo fascino tentatore.

Come in Nietzsche, la negazione dell'etica corrisponde al trionfo dell'estetico. A cominciare dall'eccezionale bellezza di Cesare, di Lucrezia e di papa Alessandro VI, dall'“incantevole cortesia” e raffinatezza di Cesare, fino al munifico mecenatismo dei Borgia a favore delle scienze e delle arti, tutto in questi personaggi è, per così dire, al servizio della Bellezza. Sono belli sia la suprema audacia di Cesare, sia la sua enorme forza virile, sia la generosità.

Il punto è però un altro: tutto ciò che non serve espressamente l'etica appartiene alla Bellezza. Merežkovskij sottolinea con insistenza l'extramoralità di Conoscenza e Creazione. Sia la scienza che l'arte sono risultato dell'esperienza, della contemplazione, e la contemplazione non implica giudizi morali. Leonardo da Vinci osserva con uguale interesse persone e ragni, raffigura uomini belli e mostruosi, studia le espressioni di felicità e disperazione sui volti umani. Il mondo dell'Anticristo è il mondo di tutto ciò che è storicamente complesso, che non rientra in norme univoche. Si compie il sogno-parabola dal significato profondo, narrato da Machiavelli: dapprima egli capita in una “assemblea [...] di schiavi, storpi e idioti” che sono destinati al “regno dei cieli”,

poi nel luogo in cui si trovano i grandi “comandanti, imperatori, papi, legislatori, filosofi”, respinti da Dio per avere “amato la saggezza di questo mondo [...] E mi chiesero dove volevo andare, all’inferno o in paradiso? ‘All’inferno’, esclamai, ‘certo, all’inferno, dai saggi e dagli eroi!’”. La giustificazione dei Titani del Rinascimento consiste anche nel fatto che essi “non sanno quello che fanno”, vivono in modo impulsivo, seguendo la propria natura. Essi sono autentici ‘figli della natura’, benché la loro natura non sia affatto quella degli uomini della ‘folla’.

C’è infine un’ultima giustificazione, la più decadente. Nel romanzo Machiavelli dimostra l’importanza del ruolo di Cesare con il fatto che egli è amato dal popolo. Conquistando piccoli centri abitati, Borgia compie un’impresa storicamente necessaria per l’Italia. Le simpatie nietzscheane di Merežkovskij nella seconda metà degli anni Novanta lo condussero (per qualche tempo) al machiavellismo, all’accettazione del totalitarismo; ai sovrani, come a tutti i grandi uomini (e come anche a Ivan Karamazov), “tutto è permesso”. Lo stalinismo nietzscheano, che rivelò le proprie sanguinose potenzialità nel XX secolo, fu introdotto per la prima volta nella grande letteratura russa da Merežkovskij (*Pietro I* di Aleksej Tolstoj è solo una prosecuzione di questa tradizione). Lo stesso Merežkovskij, tuttavia, alla fine della trilogia respingerà il *pathos* dell’Anticristo – dello Stato.

L’abisso dello spirito’ è rappresentato nel romanzo dal famoso predicatore fiorentino Savonarola e dagli Inquisitori. Il Savonarola di Merežkovskij è un uomo di grande purezza di spirito, di incondizionato altruismo. Il suo ideale è la Repubblica di Gesù Cristo, la vita, ascetica ma al tempo stesso vicina alla natura, della “fratellanza” monastica. Odiava il mondo del papa-Anticristo e rifiuta con veemenza il cappello cardinalizio offertogli da Alessandro VI, preferendo il “copicapo rosso della morte, la corona insanguinata [...] dei martiri”, la morte sacrificale.

Savonarola, però, non è solo un umile fratello; Firenze ne conosce il secondo volto di minaccioso accusatore e profeta. L’idea che il rifiuto cristiano del mondo sia denso non solo di sacrificio, ma anche di ribellione, era già presente nella *Morte degli dei*, e

nei sermoni di Savonarola tale rifiuto si rivela nella sua forza terribile, derivante dalla fervida attesa di una meravigliosa vita futura. L’escatologia di Savonarola è il punto di contatto tra le sue opinioni e quelle di Merežkovskij.

Tuttavia, l’ideale di Savonarola è lineare. Egli rifiuta tutto ciò che è complesso: la storia, lo Stato, l’autorità papale, la scienza (che “dà agli uomini pietre invece che pani”) e l’arte. Dalla pittura esige “che ogni dipinto sia utile [...], istruisca gli uomini ai pensieri salvifici dell’anima”. E se il consiglio di rifuggire le tentazioni dell’arte “con il digiuno e la preghiera”, che Savonarola dà al suo allievo, conduce a ‘Boris Godunov’, più in generale nella figura del predicatore fiorentino trapela il volto minaccioso del profeta contemporaneo di Merežkovskij: Lev Tolstoj.

Il rifiuto degli ideali di Savonarola da parte di Merežkovskij è particolarmente evidente negli episodi “del falò delle vanità e degli anatemi”, in cui vengono distrutte antiche statue e consegnate al fuoco straordinarie opere dell’arte rinascimentale. La distruzione delle statue da parte dei “piccoli inquisitori”, il pentimento di Sandro Botticelli, che getta i suoi disegni nel fuoco, la *Leda* di Leonardo da Vinci in preda alle fiamme svelano un’altra importante idea della trilogia: l’ascetismo portato all’estremo si trasforma in una gioiosa festa ‘diabolica’ di distruzione. Nella danza notturna dei devoti sostenitori di Savonarola si intravede un baccanale, e nel volto gentile e calmo dell’inquisitore generale Giorgio da Casale, “che ricorda il volto di San Francesco”, improvvisamente balena un’espressione tale che “era impossibile stabilire chi fosse più pazzo: i giudici o gli imputati?”. Gli estremi coincidono. Ma anche questa è una ‘falsa sintesi’: uno scatenarsi di malvagie forze elementari, senza Bellezza.

Se il mondo dell’Anticristo si oppone apertamente alla ‘folla’, tutta la drammaticità dello spirito di sacrificio sta nel suo essere rivolto al popolo. Savonarola è l’ideologo della gente comune della sua città, e i fiorentini sembrano amarlo. Ma la ‘folla’ tradisce il profeta. Gli ex soldati del ‘Sacro esercito dei piccoli inquisitori’ infilano schegge di legno nella passerella lungo la quale Savonarola va al patibolo con i suoi confratelli; un devoto vecchietto accende il rogo per

bruciare i corpi dei giustiziati. Tutta la scena della morte di Savonarola si ispira alla passione di Cristo. D'altronde, neppure una virtuosa medietà – “non siamo né neri né bianchi, solo grigi” – attrae l'artista: anche il grigiore è un ‘abisso’, e forse il più terribile, l'abisso del vuoto.

Come si vede, la struttura concettuale della *Rinascita degli dei* si avvicina al primo libro della trilogia. Qui, tuttavia, c'è anche qualcosa di sostanzialmente nuovo. Al centro dell'opera c'è la figura del geniale pittore Leonardo da Vinci, c'è la concezione dell'arte.

La vita di Leonardo nel romanzo viene tracciata dal 1494 (con l'inserimento di episodi tratti dall'infanzia) fino alla morte. Il lavoro all'*Ultima Cena* e alla *Battaglia di Anghiari* viene descritto in modo dettagliato, e al tempo trascorso “sotto il segno della Gioconda” è dedicato il diciannovesimo libro del romanzo. Merežkovskij cita ampiamente le opere di Leonardo da Vinci, inserisce nel testo annotazioni dal suo diario, ecc. Nonostante l'oggettività dello stile, si avverte l'ammirazione dello scrittore sia per la pittura che per la personalità dell'artista; Leonardo da Vinci è una figura simbolica che riflette il concetto di genio e la posizione centrale del Creatore nel mondo artistico della trilogia.

Quella di Leonardo è una figura indiscutibilmente poliedrica. Talvolta ci troviamo di fronte all'immagine tradizionalmente romantica del genio solitario tutto proteso verso i suoi allievi (che egli però porta fatalmente alla rovina: pensiamo alla follia di Zoroastro, al suicidio di G. Beltraffio) e condannato alla solitudine eterna. Machiavelli dice all'artista: “Al cospetto dei tiranni e della folla, dei piccoli e dei grandi, ovunque voi e io siamo estranei, superflui”. Così accade nel romanzo: l'artista perde sia gli allievi che l'amore; davanti ai suoi occhi viene distrutto il suo ineguagliabile Cavallo, e sembra inevitabile la distruzione dell'*Ultima cena*.

Ma in Leonardo Merežkovskij vede anche una contraddizione più terribile. Buono, “mite” nella vita, spesso per disposizione d'animo e pensieri è vicino al cristianesimo, e non è un caso che Machiavelli rintracci in questo artista, che è così lontano dalla Chiesa e disprezza i santi padri, le idee dell'“amore

supremo”. L'artista è umile, mansueto: nel momento in cui la ‘massa’ infuriata, eccitata dalle voci sull'avvelenamento del conte Gian Galeazzo per mano dell'Anticristo-Leonardo, vorrebbe ucciderlo, egli pronuncia parole di “grande umiltà e ubbidienza”, rivolgendosi al deistico “Motore immobile” con le parole del Padre nostro: “sia fatta la tua volontà, così in cielo come in terra”.

E tuttavia Leonardo da Vinci, contemplatore disinteressato, lontano da tutto ciò che è meschino, ricolmo di tenerezza, di mansuetudine, è un genio e un Creatore. E genio e creatività per Merežkovskij sono nella loro essenza demoniaci. L'artista-titano che crea, secondo le parole di Nikolaj Minskij, una “nuova umanità”¹⁷, è un Demiurgo, ed è sempre un rivale di dio.

L'ispirazione di Leonardo si manifesta ugualmente nei magnifici disegni e nei progetti di strabilianti cannoni. Ma l'annotazione a margine di un disegno, che recita: “Questa palla di cannone [...] esploderà nel tempo che serve a recitare un'Ave Maria”, suscita in Giovanni Beltraffio un terribile sospetto: che il suo amato e buon maestro non sia l'Anticristo? Per un altro allievo Leonardo è “Giano bifronte: un volto è rivolto a Cristo, l'altro all'Anticristo”.

I demoni della Bellezza e della Conoscenza richiedono sacrifici terribili. La storia della creazione della *Gioconda* in Merežkovskij è una leggenda romantica e decadente sul potere dell'arte sulla vita. Il “grande amore” di Leonardo che invecchia è corrisposto: la Gioconda lo ama. Questo sentimento elevato, distante tanto dalla bassa lussuria quanto dalle idee alla moda sul ‘platonismo’, cresce come una sensazione di unità spirituale¹⁸: Leonardo e la Gioconda sono l'uno il doppio dell'altra, specchi che si riflettono l'uno nell'altro all'infinito. Ma l'artista teme che l'amore per la Gioconda reale uccida la sua coscienza creativa, e quando comprende l'atrocità del suo errore la Gioconda non è già più tra i vivi.

Il costante balenare dell'uomo nel genio, del Titano nell'uomo trova una risoluzione nelle opere di Leonardo da Vinci. Qui, per la prima volta nella tri-

¹⁷ N. Minskij, *Starinnyj spor*, “Zarja”, 29.08.1884, 193.

¹⁸ Per rappresentazioni simili del ‘nuovo amore’ cfr. Z. Gippius, *Novye ljudi: rasskazy*, Sankt-Peterburg 1896.

logia, compaiono estese immagini di un'autentica 'sintesi' futura (una loro anticipazione è Arsinoe, che si dedica alla scultura). Si tratta delle macchine volanti, tentativo di realizzare il sogno a un tempo demoniaco e divino del volo dell'uomo in cielo (il volo è uno dei motivi simbolici trasversali della *Rinascita degli dei*). Questa fusione è ancora più evidente nei dipinti di Leonardo: le immagini della *Madonna delle rocce* sono "terrene" e "celesti", e nell'ultima di esse la figura di Giovanni Battista rimanda enigmaticamente a Bacco. Il mistero di queste immagini, immerse nella famosa "luce crepuscolare" di Leonardo, sta nel presentimento di una possibile fusione futura dei principi cristiani e pagani. Significativamente, una tale sintesi per Merežkovskij non è una chimera: anticipando il corso della cultura umana, i dipinti di Leonardo da Vinci sono stati creati, esistono realmente. Il panestetismo simbolista della trilogia pone la realtà dell'arte al di sopra della realtà della storia, conferisce alle opere d'arte il carattere di anticipazione profetica dei percorsi storici dell'umanità.

Altre due immagini compaiono nella trilogia per la prima volta, rafforzando sensibilmente i contrasti del libro, ma anche preannunciando la svolta del pensiero dell'autore nell'ultimo romanzo: il cercatore di Dio e il popolo. Cercano Dio tutti i personaggi di 'grande levatura spirituale'; nella ricerca di Dio è il significato principale della trilogia, ma Giovanni Beltraffio è la figura del 'cercatore' per eccellenza, 'eroe del cammino'. Tenace ma fisicamente debole e affatto titanico nello spirito, Giovanni si dibatte tra il mondo dell'arte (Leonardo) e dell'etica (Savonarola). Venuto a conoscenza da un'amica, la 'demoniaca' fanciulla Cassandra, della dottrina degli Ofiti gnostici sulla corrispondenza di 'cielo superiore' e 'cielo inferiore', non riesce a comprendere questo terribile mistero. Egli conquista la sintesi solo nel delirio mistico e nella morte.

Le rappresentazioni del popolo nel romanzo sono, per così dire, periferiche, ma in realtà molto importanti. Nell'articolo (poi libro) *Puškin* (1869) Merežkovskij sottolinea la contrapposizione da parte di Puškin di 'popolo' – i miti e saggi 'figli della natura' – e 'folla' (sia quella ignorante che quella 'monda-

na')¹⁹. Lo vediamo anche nella *Rinascita degli dei*: è la folla a raccogliere il denaro per il santuario di Maria Vergine Madre; figlia di questo stesso popolo è anche Caterina, la madre di Leonardo, e proprio a lei il genio "deve [...] tutto ciò che ha". In embrione tale pensiero artistico è presente anche nella *Morte degli dei*: si vedano le immagini della nutrice di Giuliano, Labda, o dei guerrieri barbari fedeli all'imperatore. Ma anche lì il significato di tali immagini non era ancora chiaro.

Nella parte finale della trilogia, *L'Anticristo (Pietro e Alessio)*, si assiste a quella svolta nella visione del mondo di Merežkovskij di cui si è detto sopra. Il mondo terreno è ancora il regno di 'abissi' inconciliabili, ma ora la posizione dell'autore diventa etica, cristiana.

L'evoluzione di Merežkovskij determina in gran parte gli sviluppi generali del simbolismo russo. Se il 'rifiuto del mondo' era individualistico (estetico) negli anni della reazione, l'approssimarsi del 1905 pose le questioni etiche del popolo, dei 'tutti'. I coniugi Merežkovskij, dopo aver sperimentato la svolta verso il 'neo-cristianesimo' e aver visitato nel 1902 il lago Svetlojar²⁰ (al quale sono legati la leggenda di Kitež e gli annuali dibattiti sulla fede), compresero le basi cristiane della concezione popolare del mondo. Di qui le nuove riflessioni, nell'*Anticristo*, sul ruolo del popolo nel movimento storico verso l'ideale ultimo.

Nei primi romanzi della trilogia, come si è osservato sopra, già traspariva l'antitesi tra 'uomini della natura' e 'massa', 'folla'. Entrambi, in sostanza, facevano soltanto da sfondo alle azioni degli Eroi, ma la 'massa', con il suo grigiore e i suoi tradimenti, nei romanzi svolge sicuramente un ruolo più importante rispetto, ad esempio, ai fedeli soldati di Giuliano.

Nell'*Anticristo* il popolo – i contadini – diventano un tema a sé. Il popolino delle città, invece, è parte della Rus' popolare (Dokukin) o 'massa' (il 'nuovo Cam'²¹, il piccolo borghese). Ma nel romanzo la

¹⁹ D. Merežkovskij, *Puškin*, in *Filosofskie tečenija v russkoj poëzii*, a cura di P. Percov, Sankt-Peterburg 1896.

²⁰ Cfr. Z. Gippius, *Svetloe ozero*, "Novyj put'", 1904 (1-2).

²¹ Riferimento al personaggio biblico Cam (in russo Cham), uno dei figli di Noè che diffamò il padre riferendo ai fratelli di averlo visto nudo e ubriaco. Da qui deriva il concetto russo di *chamstvo* (e i

'massa' popolare non ha già più un ruolo sostanziale. Per questo, se nelle scene di massa della *Rinascita degli dei* attraverso la narrazione oggettiva si intravedono l'ironia e la farsa, nell'*Anticristo* prevalgono toni poetici. Le immagini del popolo come portatore del 'principio di Cristo' sono diventate molto più complesse. Si tratta sempre di persone miti, pronte alla morte sacrificale (Dokukin, gli autoimmolatori²²); ora, però, queste persone possiedono quella terribile carica negativa, quel *pathos* escatologico che prima avevano soltanto i profeti. Le parole simboliche della canzone dell'idiota Ivanuška –

L'ascia di guerra sta ai piedi dell'albero,
sono giunti gli ultimi tempi...²³

– hanno in sé una fede nell'imminenza del Giudizio universale non minore di quella della profezia di Savonarola. E il discorso dello *starec* Kornilij sulla 'fine del mondo' – "Accendiamo [...] i fuocherelli! La Russia intera brucerà, e con essa l'intero universo!" – preconizza il celebre "incendio universale" di Blok, afferma l'escatologia popolare come grande, potente forza nella lotta contro l'Anticristo, come distruzione del vecchio mondo²⁴. Protagonista della storia diventa il popolo.

A ciò si aggiunge un altro aspetto. Alle belle aristocratiche subentra l'immagine della serva della gleba Eufrosina, la 'Venere russa' che scatena nello zarevič Aleksej un amore "forte come la morte". Il popolo, in tal modo, si rivela portatore sia della 'verità sul cielo' che della 'verità sulla terra' (la for-

za, la Bellezza). È proprio nel popolo che risiede la promessa della futura sintesi.

Per ora questa è soltanto una promessa; i percorsi del popolo cercatore di dio sono complessi e spesso non sono condivisi da Merežkovskij (autoimmolazione, estasi che raggiunge il martirio). Ma il tempo delle incarnazioni finali 'è alle porte'.

A differenza del popolo, la Chiesa viene rappresentata come allontanata da Cristo. Secondo Merežkovskij, nell'epoca di Pietro I essa, come le chiese occidentali, serve lo stato-Anticristo. Nel romanzo sono abbondantemente presenti decreti di Pietro e altre testimonianze della grave sopraffazione dello Stato sulla Chiesa, vengono descritte le figure di ecclesiastici 'atei', scaltri ed egoisti (Fedoska Janovskij, Feofan Prokopovič) che distruggono volontariamente l'ortodossia pre-petrina. Il culmine di questa linea del romanzo è l'obbligo per i sacerdoti di riferire alla Cancelleria segreta i crimini di stato scoperti in confessione. Vittima di tale decreto è lo zarevič Aleksej che, accusato di tradimento, mentre sta morendo per le torture grida al prete: "Infami, infami tutti fino all'ultimo! [...] Avete venduto la Chiesa all'Anticristo!". Il mondo degli 'infami' ora non è la 'massa' popolare, ma la Chiesa dell'Anticristo.

Al centro del mondo dell'Anticristo vi è Pietro I, lo stato petrino. La figura di Pietro I è complessa; Merežkovskij ne mostra anche la personale generosità, la fede nella necessità per la Russia di una sua propria impresa – della "verità di Pietro", fatalmente scissa dalla verità del popolo.

Pietro appartiene alla stirpe degli "dei terreni". Raffigurandolo nell'unica tradizione che interessa a Merežkovskij, quella di Puškin, l'autore inserisce nel *Dnevnik frejliny Arnejejm* [Diario di freulein Arnheim] le parole del poema *Poltava* "Lui [...] è meraviglioso". Pietro è un *bogatyř* dotato di una forza eccezionale. Durante un'inondazione, mentre cerca di salvare la gente, agisce come se vi fosse in lui "qualcosa di non umano, che ha potere sulle persone e sugli elementi naturali, forte come il fato". Pietro giustifica la sua mostruosa crudeltà (l'esecuzione degli strelizzi, l'assassinio dello zarevič, la costruzione della "città fatale" San Pietroburgo "su

suoi derivati *cham, chamit'*), variamente reso come villania, sfacciataggine, insolenza, che indica l'irrispettosità nei confronti di divieti culturali, a cui si aggiunge il significato di certezza dell'impunità, spavalderia nell'oltraggiare il prossimo. Il riferimento è anche all'articolo di Merežkovskij *Grjaduščij Cham* [Il Cam incombente, 1905], letto da molti come una profetica anticipazione degli eventi del 1917, in cui l'autore parla di due Russie, due estremi culturali opposti [N.d.T.].

²² Riferimento al movimento religioso russo dei vecchi credenti (*starovery*) e alle autoimmolazioni di massa sul rogo nei secoli XVII-XIX [N.d.T.].

²³ "Секира лежит при корени, / Пришли времена последние...".

²⁴ Merežkovskij era un profondo conoscitore della letteratura sull'Anticristo. Gli erano certamente noti i primissimi e più significativi scritti di S. Irineo di Lione e S. Ippolito di Roma, ripubblicati a più riprese in Europa ma disponibili anche in traduzione russa, cfr. K. Nevostruev, *Slovo Svjatogo Irineja ob antichriste*, Moskva 1869; *Tvoenija Sv. Ippolita, episkopa Rimskogo*, Kazan' 1898.

mucchi d'ossa"²⁵, sulla palude su cui incombe la fatale maledizione “Questo luogo resterà vuoto!”) con la necessità storica: “Soffrirà forse l'incudine sotto il martello. Lui, lo zar, fu [...] quel martello che forgiò la Russia [cfr. in *Poltava*: “Così il pesante martello, / frantumando il vetro, / forgia la spada” – Z.M.]. Non fosse stato per lui, la città sarebbe sprofondata in un sonno mortale fino ai nostri giorni”. Ma se papa Alessandro VI, che il popolo considerava l'Anticristo, veniva giustificato da Merežkovskij, Pietro invece – l'Anticristo, agli occhi del popolo – per lo scrittore è un apostata della verità di Cristo, della verità della storia.

Nel romanzo viene descritta nel dettaglio l'immagine che il popolo ha di Pietro, sia mitologica (le leggende sul ‘vero zar’, sui ‘marchi di Caino’ che contrassegnano le reclute), sia razionale, terrena (“lo stato ha distrutto tutto”, “si prende le ultime vite”, “il sangue verrà versato sulle loro teste”). È la condanna della forza ‘demoniaca’ dell'autocrazia russa.

L'ordinamento statale di Pietro non è popolare anche per un altro motivo: i suoi percorsi non corrispondono al ruolo che la Russia è destinata a svolgere nella storia del mondo. L'antitesi Russia – Occidente (risalente al messianismo di Dostoevskij) compare già nella *Rinascita degli dei*. All'inizio del XX secolo questa antitesi viene così interpretata da Merežkovskij: l'idea più alta dell'Occidente, il suo contributo alla futura armonia mondiale è la Bellezza, che porta la felicità terrena (e tuttavia, alla fine del mondo la Bellezza viene in un certo senso disgiunta dal “complesso dell'Anticristo”, così come l'anima del mondo solov'ëviana dagli “abbracci del Caos primigenio”). La più alta missione della Russia è “la verità di Cristo”. Nella *Rinascita degli dei* tale verità si presentava come l'idea di Mosca Terza Roma, ora invece si presenta come l'immagine tjutčeviana di un Cristo povero nella Russia povera. L'Occidente è correlato con il mondo nella sua realtà storica, la Russia lo è con il mondo del futuro. Quest'ultima

(come in Dostoevskij) è l'erede dell'Occidente. A essa è collegata la futura ‘unitotalità in Cristo’.

Pietro crede nel grande futuro della Russia, è vicino al pensiero di Leibniz sulla Russia che “unirà la Cina all'Europa”. Ma egli sostituisce l'autonoma incarnazione messianica dell'idea russa con l'allineamento all'Europa. Tuttavia, perdendo il ‘proprio’, la Russia petrina non è in grado di afferrare l'essenza dell'‘altrui’.

Lo stato petrino è un'imitazione dell'Occidente. I palazzi maestosi e i parchi di Pietroburgo sono soltanto una facciata della città “funesta” e misera. La meravigliosa festa in onore dell'arrivo a Pietroburgo della statua di Venere si tramuta in un'orrenda orgia. Durante il banchetto si assiste a risse, ingiurie blasfeme, alla ripugnante danza della vecchia giullare Rževskaja. E le farsesche cerimonie petrine che parodizzano la messa sono in fondo un'involontaria parodia della grande allegria del carnevale europeo. *Non avendo realizzato il Bene, la Russia petrina non può realizzare la Bellezza.*

Questa commistione di russo ed europeo (la ‘falsa sintesi’, già più volte rappresentata nella trilogia) si ritrova anche in Pietro stesso. Nella sua bellezza traspare non solo l'aspetto terribile (come in Cesare), ma anche quello comico, grottesco (Kotabrys). Lo stesso proverbiale ascetismo dello zar (la predilezione per “i pasti frugali dei soldati”, il rammenando delle calze) viene inaspettatamente interpretato come incapacità di “vivere nella Bellezza”: nel virtuoso signore inizia a emergere il capitano olandese, vale a dire il borghese europeo. Così il *chamstvo* [volgarità] in Russia si rivela essere il risultato della commistione caotica di ‘proprio’ e ‘altrui’, incapacità di incarnare il ‘proprio’.

A Pietro si contrappone lo zarevič Aleksej. Vittima dapprima dell'amore infinitamente severo di Pietro, poi del suo freddo distacco, e infine di un odio e una malvagità spietati, Aleksej percorre “il cammino di Cristo”. Non a caso ama così tanto il popolo (“per il bene del popolo!”), e il popolo gli è fanaticamente devoto e vede in lui la sola salvezza dall'Anticristo (“senza di te siamo perduti, o nostro amato! Abbi pietà di noi!”).

Ma i percorsi terreni sono difficoltosi. Aleksej ap-

²⁵ Riferimento alla credenza popolare, poi confermata dagli storici, per cui San Pietroburgo sarebbe stata costruita sulle ossa di migliaia di uomini stroncati dalla fatica durante i lavori di costruzione della città in un territorio ostile, sulla palude, che ne sancì il mito della duplice anima, armoniosa e maledetta [N.d.T.].

pare non solo debole e immiserito. Su di lui non può non aleggiare l'ombra dell'appartenenza al mondo 'dell'Anticristo' a cui appartiene lo Stato (sogni del trono, fuga in Europa e progetti di lotta contro Pietro per il potere). Questo tema tornerà in seguito nel romanzo *Alessandro I*.

Lo zarevič Aleksej ovviamente non è un 'figlio del popolo', la sua immagine ricorda piuttosto l'*intelligent* 'amante del popolo' contemporaneo di Merežkovskij, e la sua relazione amorosa con Eufrosina il rapporto tra 'popolo e *intelligencija*'.

L'autentico 'cammino di Cristo' per lo zarevič ha inizio con l'ingiusto processo contro di lui e si conclude con il suo martirio. Qui Aleksej raggiunge l'estrema vicinanza spirituale al popolo. Come il popolo, quando ha perso tutto e non spera più in nulla in 'questo' mondo, egli maledice Pietro, il suo Senato e la chiesa. Merežkovskij mette in bocca ad Aleksej anche una terribile profezia, il cui compimento all'inizio del XX secolo è fatalmente vicino: "E ricadrà questo sangue di capo in capo, fino agli ultimi zar, e tutta la nostra stirpe perirà nel sangue!". In ciò consiste l'estremo perdono di Aleksej al padre, l'ultimo tributo. Nel delirio prima della morte, ad Aleksej appare "un vecchietto canuto", "intriso dell'odore" tutto terreno di "miele e cera" – Giovanni, figlio del Tuono²⁶ –, che lo comunica. Non nel nome della Chiesa ufficiale ma da Giovanni (Merežkovskij in questi anni apologizza "il Vangelo bianco, di Giovanni", "il terzo Testamento", l'Apocalisse) il moribondo accoglie la fede nel fatto che "non vi è né sofferenza, né paura, né dolore, né morte, ma solo la vita eterna, il sole eterno: Cristo".

Il cammino verso la verità è rappresentato dal cercatore di Dio Tichon Zapol'skij. Quasi a continuare la linea di Beltraffio, benché in modo più coraggioso e deciso, Tichon si allontana dal percorso tradizionale del nobile russo (istruzione, viaggio in Europa) e lega i suoi vagabondaggi spirituali al popolo.

Cristo e l'Anticristo ha avuto un ruolo fondamentale nella formazione della problematica e della poetica del simbolismo russo, così come (sia attraverso il simbolismo, sia direttamente) nella storia della prosa russa di inizio XX secolo. Dell'influenza

della trilogia sulla letteratura russa del XX secolo si può parlare a lungo, osservando ad esempio la continuità tematica (*Pietroburgo* di Andrej Belyj), compositiva (strutture ricorrenti nella prosa da Belyj ai prosatori degli anni Venti), di intreccio (la linea di Tichon e *Confessione* di Gor'kij), e così via. Si possono mettere in luce sia le influenze, sia le polemiche (*Pietro I* di Aleksej Tolstoj). Ma il punto è un altro. Proprio Merežkovskij coniugò per primo l'universalismo del quadro simbolista del mondo con l'interesse per la storia, e con ciò stesso portò l'intera corrente sulla via maestra della cultura russa novecentesca.

La trilogia è un 'dizionario' originale dei temi chiave del simbolismo: 'cielo e terra', 'vita e morte', 'amore e morte', l'uomo e Dio (lotta contro Dio, ricerca di Dio, sottomissione a Dio), l'uomo e le antinomie della storia (Cristo e Anticristo), la fine del mondo, il ruolo della Russia nel processo mondiale, Pietroburgo come enigma della storia russa, popolo e mondo, popolo e stato, popolo e *intelligencija*, ecc. La trilogia è inoltre un 'dizionario' dei fondamentali motivi del simbolismo ('fuoco', 'acqua', 'passione', 'due abissi', 'tramonti', 'specchio', ecc.).

Merežkovskij (e con lui Fëdor Sologub) è il fondatore della poetica della prosa simbolista, di grandi strutture artistiche nelle quali fluiscono i processi di formazione simbolica. Nei romanzi della trilogia vi sono simboli di due generi; i primi nascono da un larghissimo utilizzo del repertorio simbolico della cultura universale: immagini tratte dall'antica mitologia orientale, da quella cristiana e da altre mitologie, o da opere di grandi artisti (solitamente Puškin, Dostoevskij, Tjutčev). Nel suo romanzo Merežkovskij, tramite procedimenti artistici, crea sapientemente una particolare poetica delle citazioni, le quali diventano un particolare 'deposito' di simboli, e al tempo stesso introducono nel romanzo il tema della cultura come 'terza realtà'. E quest'ultima per il simbolista è più importante della 'seconda', empirica, ed è in relazione con la 'prima realtà' (con l'idea divina) come lo è la profezia con la sua futura realizzazione.

La seconda modalità di creazione di simboli è intratestuale: ripetizioni, autocitazioni, scene parallele. Il sostrato panteistico della concezione del mondo di

²⁶ Citazione da Marco 3: 17 [N.d.T.].

Merežkovskij lo spinge a cercare ovunque nel mondo corrispondenze (in Leonardo ‘traspare’ Giuliano, nella spassionata curiosità di Pietro traspare Leonardo; l’intreccio ‘Aleksej — sua moglie Šarlotta — Eufrosina’ corrisponde alla linea ‘Moro — Beatrice — amante di Moro’, e così via). Ripetendosi in diverse varianti, tali corrispondenze riempiono il lessico e gli episodi quotidiani di un significato nuovo, misterioso, quasi ‘abissale’, li rendono simbolici. Al tempo stesso conferiscono un’altra importantissima idea alla trilogia: l’idea della complessa unitarietà del processo storico universale. Ma non di soli simboli vive l’‘anima’ dell’opera. Non a caso Čukovskij definì Merežkovskij “il mistico della cosa”. Le cose, la quotidianità sono portatrici non soltanto di significati simbolici. Abbiamo già detto che Merežkovskij rifiuta e nel contempo accetta la storia. Alla fine della storia ‘tutto’ sarà giustificato. Le cose recano con sé l’aroma della storia, della vita, la loro poesia, la loro irripetibilità.

Nella Bibbia, nel libro dei Numeri, si narra di come il profeta Valaam si accingesse a proferire una maledizione, ma la lingua non gli obbedì, e invece di maledire benedisse. Qualcosa di simile è accaduto anche all’autore della trilogia *Cristo e l’Anticristo*. Merežkovskij, persona di grandissima erudizione, uno degli uomini più colti della sua epoca e al tempo stesso uno degli iniziatori del modernismo russo, si era proposto di rinnegare l’intera tradizione culturale precedente, come l’imperatore Giuliano il cristianesimo. Seguace di Nietzsche, si era proposto di rinnegare la tradizione umanistica della cultura, e con essa il suo fondamento europeo, il cristianesimo, per esaltare l’estetismo della forza elementare dei titani, la bellezza dell’amoralismo e la libertà di distruzione dell’umanesimo. E come il profeta Valaam, egli sollevò la mano per maledire, e invece benedisse. Voleva celebrare la bellezza della personalità forte, e invece celebrò la saggezza dell’anima popolare.

Questa è una delle ragioni per cui la trilogia di Merežkovskij ancora oggi non si percepisce come un’opera appartenente per intero al passato: il destino dell’umanesimo, il destino della cultura sono temi senza tempo. Di più: la trilogia di Merežkovskij si è rivelata per certi versi profetica. Nessuno

più profondamente di Merežkovskij ha avvertito quel mondo di idee nietzscheane che è servito da punto di partenza per la trilogia. E fu proprio lui, forse senza esserne del tutto consapevole, ad annunciare il terribile percorso che conduce dall’estetismo decadente al totalitarismo, percorso di fronte al quale lo stesso Nietzsche sarebbe forse indietreggiato.

Merežkovskij ha mostrato in modo obiettivo quanto sia pericoloso giocare alla ‘negazione della cultura’. Solo poco tempo dopo, l’ideologo nazista Rosenberg avrebbe annunciato il rifiuto del cristianesimo (“svigorente emanazione dell’umanesimo europeo”) a favore del paganesimo, “mito del XX secolo”. Il pericoloso gioco alla mitologia pseudo-pagana e la cancellazione della tradizione umanistica secolare, inclusa quella cristiana, ancor oggi non ha perso attrattiva. E come Giuliano in Merežkovskij, i creatori di miti del XX secolo respingono la realtà storica come priva di fondamento, e cercano supporto nei ‘miti del XX secolo’. Il romanzo di Merežkovskij è un monito.

Esistono numerose leggende sui profeti ciechi. Merežkovskij era cieco. La capacità di intuizione artistica non ne ha cancellato l’ingenuità politica, alimentata dalla mancanza di tatto umano, dalla tendenza al dottrinarismo ‘da camera’, dallo sconfinato amor proprio. Tali qualità lo condussero negli ultimi anni di vita nei più oscuri corridoi della vita europea. Ma il talento, la vasta cultura, la capacità di raffigurazione storica fortunatamente hanno reso la sua trilogia più ampia e più significativa delle sue intenzioni iniziali. La trilogia *Cristo e l’Anticristo* è indubbiamente una delle più alte vette dell’opera di Merežkovskij, e gli dà il diritto indiscutibile a un posto nella storia della letteratura russa e all’attenzione del lettore moderno.

◇ **Z. Minc, *The Thrilogy Christ and Antichrist by Merežkovskij*** ◇
Translated by **Giorgia Rimondi**

Abstract

Italian translation of *O trilogii D.S. Merežkovskogo* Christos i Antichrist by Zara Minc.

Keywords

Merežkovskij, Christ and Antichrist, Thrilogy.

Author

Z. Minc (1927-1990) was one of the most prominent scholars dealing with Russian symbolism. A member of the Tartu-Moscow Semiotic School, she worked at the University of Tartu and wrote several seminal essays, focusing especially on the poet Aleksandr Blok. Some of her most important essays were collected in three posthumous volumes (*Blok i rusckij simvolizm*, Sankt-Peterburg 1999-2004).

Translator

Giorgia Rimondi PhD (Slavistic studies), kandidat nauk (Pedagogy), is contract professor of Russian language and translation at the University of Parma and of Russian culture at the University of Milan. She is a member of A.F. Losev commission of the council "Istorija mirovoj kul'tury" (Russian Academy of Sciences). Her research interests range from Russian philosophical thought of the 1920s (in particular, A.F. Losev and the relationship between philosophy and literature) to teaching Russian as a foreign language. She recently published *Filosofskie i mirovozzrenčeskie osnovy chudožestvennoj prozy A.F. Loseva. Simvoličeskoe i muzykal'noe vyraženie smysla* (Vodolej, Moskva 2019).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Giorgia Rimondi