

# L'ORRORE SUBLIME

## Il Vesuvio tra attrazione turistica e *locus horridus*

MICHAELA BÖHMIG  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

**Abstract** – Southern Italy, particularly Campania, has long been associated with stereotypical descriptions such as “Earthly Paradise”, “Arcadia” and “Eden”, but it also has a dark and disturbing, not to say perturbing, side, with places which fall into the category of *locus horridus*, and are associated with the experience of “sublime horror”. A long excursus is devoted to the genesis, in the British context, of the modern interpretation of notions such as “horror” and “the sublime”, which come together in the oxymoronic concept of “sublime horror”. In order to illustrate the itinerary, we will consider a number of paintings, travelogues and poems by Russian travellers who, following in the footsteps of those who preceded them, especially Goethe and Gregorovius, are confronted with a series of “horrible places”: grandiose spectacles of untamed Nature. The essay focuses in particular on descriptions of Vesuvius, a volcano capable of evoking the emotion of “sublime horror”, and perhaps the most emblematic *locus horridus*.

**Keywords:** Vesuvius; *locus horridus*; sublime horror; travelogue.

### 1. L'uomo e la natura, ovvero la trasformazione della natura in paesaggio

Nell'eterno conflitto tra l'uomo e la natura si apre un nuovo capitolo a partire all'incirca dal Sei-Settecento, quando si assiste alla convergenza di due processi che sembrano in contraddizione, ma a un esame più attento si rivelano come strettamente intrecciati e, direi, complementari. Da una parte, le scoperte scientifiche depotenziano l'uomo, estromettendolo dalla sua posizione centrale nell'universo. Come per riscattare la sua crescente marginalità e insignificanza, l'uomo si rifugia nella *hybris* della sua superiorità intellettuale. Dall'altra, le esplorazioni del globo terrestre e lo sfruttamento delle sue risorse demitizzano la natura, togliendole l'aura sacrale. La natura – una volta misteriosa antagonista dell'uomo – è sottoposta a una serie di manipolazioni: o è violentata nello sfruttamento delle sue risorse oppure è ammansita, addomesticata con la ‘coltivazione’ agricola o, ancora, è sottoposta a un processo di estetizzazione che la trasforma in gradevole e inoffensivo ‘paesaggio’. È questo il periodo in cui si sviluppano giardini e parchi, soprattutto quelli di tipo italiano e francese, nei quali la

‘natura’ è riprodotta con ruscelli e cascate artificiali, monti in miniatura, grotte finte; esiste perfino un parco della seconda metà del Settecento, quello di Woerlitz nella Sassonia-Anhalt, che ospita un ‘Volcano’ a imitazione del Vesuvio, che grazie a un complesso meccanismo può simulare un’eruzione. Una natura, privata del suo potenziale minaccioso, non trasmette emozioni forti, che suscitino sensazioni allo stesso tempo eccitanti e angosciose. Ad eccezione delle poche vere catastrofi, è fonte – almeno per i benestanti – di piacere, offrendosi come oggetto di contemplazione e godimento. Questo aspetto è riflesso sia nella letteratura bucolica sia nella pittura su soggetti pastorali e idilliaci, che contribuiscono alla creazione del *topos* letterario e pittorico del *locus amoenus* (basta pensare alla pittura di Poussin e Lorrain).

## 2. L’altra faccia della medaglia: il *locus horridus*

La contemplazione disinteressata di luoghi ameni non è però uno stato che possa soddisfare l’uomo. Sempre alla ricerca di nuove sfide, il suo animo inquieto ha bisogno di emozioni violente, che lo confrontino con rischi e pericoli (veri o ipotetici) e lo elevino nello spirito.

Per contrastare o, meglio, riscattare la propria marginalità, piccolezza e vulnerabilità, l’essere umano si lancia in esplorazioni avventurose, spesso anche rischiose, alla ricerca di luoghi rimasti inviolati, che si sono sottratti al pieno dominio dell’uomo, non sono ancora toccati dal ‘progresso’ e appaiono refrattari alle coercizioni della ‘civiltà’. Sono luoghi percepiti come ostili e minacciosi, che incutono terrore e, in un mondo profano (o profanato), riescono ancora a suscitare un tremito primordiale.

Tra Seicento e Settecento diventano di moda (sia nella realtà, sia nelle arti) i luoghi orridi. L’“orrido” diventa oggetto di riflessione filosofica e trova espressione pratica nei viaggi del *grand tour*, nati in ambito britannico, che portano i più intraprendenti – aristocratici colti e danarosi, soprattutto uomini, ma anche qualche donna – a visitare non solo le città d’arte, ma anche gli spettacoli offerti dalla natura. Il confronto con una natura ancora intatta in paesi considerati selvaggi o arretrati dovrebbe ridestare le emozioni di chi è viziato dagli agi o si sente oppresso dalla civiltà. I luoghi “orridi” sono le selve della Germania, le montagne, in particolare le Alpi, i mari in tempesta, i deserti riarsi, i vulcani in eruzione, tutti luoghi di cui sono ricche alcune regioni meridionali (innanzitutto Napoli e dintorni).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La parola ‘vulcano’ per monti ignivomi si consolida, nei vari idiomi nazionali, solo nel XVI secolo, che è anche il secolo della nascita della vulcanologia, prima nel portoghese e nello spagnolo, per passare poi al francese, all’inglese e al tedesco. In italiano il termine è attestato dal

L'“orribile naturale”, che incute terrore per la sua vastità e imprevedibilità e minaccia di stordire e soggiogare l'uomo, non è direttamente fruibile e, tanto meno, godibile. Per permettere che si tinga di piacere, il terrore deve essere sottoposto a una operazione di estetizzazione, ‘poeticizzazione’. Inoltre, l'“orribile naturale” deve presentarsi come ‘spettacolare’ nella doppia valenza di scena vistosa e ad effetto e della presenza di uno spettatore/osservatore che non sia coinvolto direttamente nei pericoli, ma vi partecipi a distanza di sicurezza, sperimentandone l'effetto solo psicologicamente.

### 3. L'“orrore sublime”

Riscattato attraverso un processo di “sublimazione estetica”, l'“orribile naturale” si tramuta in “orrido estetico”, che si apre al “sublime”. Dalla convergenza di due concetti apparentemente inconciliabili, l'“orribile”/“orrido” e il “sublime”, nasce la categoria estetica ambivalente, per non dire ossimorica, dell'“orrore sublime” (Bodei 2008).

In epoca moderna, le riflessioni intorno al “sublime” legato all'“orrore” suscitato dai luoghi “orridi” sorgono in ambito britannico, forse non a caso il paese che con l'industrializzazione ha iniziato per primo ad abbrutire l'uomo e a violentare la natura. In queste riflessioni, il “sublime” non è più legato alla retorica (come in Longino), alla letteratura o all'arte, ma alla natura.

Un precursore dei ragionamenti sulla bellezza delle brutture è il pittore secentesco Salvator Rosa, che in una lettera del 13 maggio 1662, di fronte alle Cascate delle Marmore, che avrebbero affascinato anche altri viaggiatori, parla di “orrida bellezza”.

Il trattato più articolato, incisivo e influente per la discussione sul sublime legato all'orrore è *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) di Edmund Burke. In questo scritto, l'autore distingue il bello, che sarebbe femminile, dal sublime, ritenuto virile. Il primo è considerato espressione di grazia, armonia, simmetria, equilibrio e donerebbe “piacere puro” (Bodei 2008, p. 41), mentre il secondo, il sublime (virile ed eroico), si manifesterebbe in quello che è vasto, sconfinato, smisurato, irregolare, bizzarro, potenzialmente annientante e perfino distruttivo, producendo terrore. Queste dimensioni incommensurabili suscitano, secondo Burke, sensazioni dalle indubbe sfumature religiose, che sfociano nell'esperienza del sublime, come “religious horror”, “delightful horror, which is the most genuine effect, and

XVI secolo in opere tradotte dal portoghese o dallo spagnolo e, in opere originali, non prima del XVIII secolo (Zanotti 2007, pp. 2679-2680).

truest test of the sublime”, “sacred horror” e “delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror” (Burke 1757, pp. 50, 52, 70, 129).<sup>2</sup>

Il bello, banalizzato in ‘gradevole’, si ritrova nel *locus amoenus*, mentre il sublime, riferito in epoca moderna sostanzialmente alla natura, è rappresentato dal *locus terribilis* o *locus horridus*.

Le idee di Burke sono riprese da Kant nella *Kritik der Urteilkraft* (*Critica del giudizio*, 1790). Nel capitolo *Passaggio dalla facoltà del giudizio del bello a quella del sublime*, il filosofo sostiene che, di fronte al sublime, l’animo è alternativamente attratto e respinto, per cui “il piacere del sublime non è tanto una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato un piacere negativo” (Kant 1922, p. 88; Kant 1970, p. 92). E anche per Kant il sublime è legato alla natura e alle sensazioni che desta nell’animo umano: “[...] la natura suscita soprattutto le idee del sublime nel suo caos, nel suo maggiore e più selvaggio disordine e nella devastazione, quando però presenti insieme grandezza e potenza” (Kant 1922, p. 89; Kant 1970, p. 93). Kant precisa, inoltre, che il principio del “sublime naturale”, contrariamente a quello del “bello naturale” intrinseco alla natura, è da cercare nell’uomo e nel suo modo di pensare, che “rende sublime la *rappresentazione* della natura” (Kant 1922, p. 90; Kant 1970, p. 94; corsivo mio – M.B.). Tra gli esempi di fenomeni naturali legati a sensazioni del sublime Kant elenca rocce che sporgono audaci in alto, nuvole di temporale che si ammassano in cielo, uragani devastanti, l’immenso oceano sconvolto dalla tempesta e, per la prima volta, vulcani che scatenano tutta la loro potenza distruttrice (Kant 1922, p. 107; Kant 1970, p. 112).

Nel solco di queste riflessioni si inserisce Friedrich Schiller con due scritti dedicati al “sublime”. Nel primo, *Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen* (*Del sublime. Per un ulteriore sviluppo di alcune idee kantiane*, ca. 1793), che fin dal titolo esplicita i suoi riferimenti, l’autore sostiene che l’uomo considera “sublime” un oggetto, nella cui *rappresentazione* sente la propria soggezione fisica, riscattata dalla propria superiorità morale e ideale. Poi anche Schiller elenca le realtà che la ragione o l’intelletto riconoscono come “sublimi”:

Un abisso [...], un temporale, un vulcano in fiamme, un complesso roccioso [...], una tempesta sul mare, un inverno inclemente [...], un’estate nelle zone calde, animali feroci o velenosi, una inondazione, ecc. (Schiller 1793, p. 351).\*

<sup>2</sup> Nell’edizione del 1823 (*A Philosophical Enquiry...*, Thomas M’Lean, London, p. 93), si parla anche di “divine horror” che il profeta Davide sperimenta di fronte alla perfezione dell’essere umano.

\* Qui e in seguito le traduzioni sono mie se non sono indicate versioni italiane accreditate – M.B.

Nel secondo trattato di poco successivo, *Über das Erhabene* (Del sublime, 1801), Schiller non parla più genericamente di vulcano, ma del Vesuvio e del suo “insidioso cratere” (tückische[r] Krater) e dei piaceri particolari provocati dal “fantastico caso” (toller Zufall) e dal “caos privo di leggi dei fenomeni [della natura]” (gesetzloses Chaos von Erscheinungen [der Natur]) (Schiller 1801, p. 81; Richter 2007, p. 81).

#### 4. *Campania felix*?

Nelle descrizioni della Campania da parte dei viaggiatori forestieri che da paesi freddi e brumosi giungono nella soleggiata Italia del Sud, abbondano paragoni come “Paradiso terrestre”, “Eden”, “Arcadia”, *Kraj čudes*. In particolare la Campania, fin dall’antichità, si è meritata l’appellativo di *Campania felix*.

Questi stereotipi rischiano di lasciare in ombra gli aspetti meno idillici di molti luoghi dell’Italia meridionale, luoghi che celano un lato inquietante, per non dire perturbante. Proprio dalla coesistenza e dal violento contrasto tra *loci amoeni* e *loci terribiles* o *loci horridi* deriva il fascino che questa regione ha esercitato su generazioni di viaggiatori. Nel corso del tempo, sono proprio gli ‘spettacoli’ allo stesso tempo grandiosi e terrificanti di luoghi considerati primordiali e, soprattutto, di una di natura percepita come selvaggia ad avere un forte impatto su chi è alla ricerca di sensazioni forti.

La Campania, fino all’avvento del turismo di massa che ha arginato i pericoli e mitigato le fatiche, è un ‘concentrato’ di *loci horridi* tra mare (spesso agitato e percorso da imbarcazioni di fortuna, sostituiti solo nel Novecento dai più sicuri vaporetto), Campi flegrei, Vesuvio e siti come Paestum, Pompei ed Ercolano, che fanno affiorare aspetti più cupi e minacciosi rispetto ai cliché di una realtà idilliaca, condivisi e tramandati di viaggiatore in viaggiatore. Così si forma una duplice immagine della regione campana, imperniata sui poli di paradiso e inferno, vita e morte, antinomie presenti anche negli scritti dei viaggiatori russi, imbevuti dei ‘classici’ del viaggio in Italia. I russi spesso si muovono sulle orme di chi li ha preceduti e anche le loro impressioni e le conseguenti descrizioni sono fortemente influenzate soprattutto da *Italienische Reise* (Viaggio in Italia, 1816 e 1817) di Goethe e da *Wanderjahre in Italien* (Anni di peregrinazioni in Italia, 1856-1877) di Gregorovius, opere che fungevano come una sorta di Baedeker per le persone colte. In esse, le descrizioni puramente paesaggistiche cedono spesso il passo a grandi affreschi poetico-filosofici, nei quali i luoghi acquistano spessore metaforico.

Negli spettacoli della natura ricchi di contrasti come appunto quelli offerti dalla Campania, in cui convivono simbioticamente la bellezza del

golfo di Napoli e le lande desolate del Vesuvio, generazioni di viaggiatori hanno visto l'unione di paradiso (o Eden) e inferno, bellezza e orrore, delizia e terrore, un legame dal quale nascono sensazioni ambivalenti. Il piacere della catastrofe è un tema trasversale della letteratura di viaggio e Goethe, il 6 marzo 1787, di fronte al Vesuvio ritiene che “l'imminenza di un pericolo ha qualche cosa di attraente” (Goethe 1957, p. 171; Goethe 1970, p. 351). Nella nuova visione ‘estetizzata’, i cataclismi naturali non appaiono più come giudizio divino, ma come spettacolo dagli innegabili tratti teatrali. Goethe, rimarcando la ‘debita distanza’, sostiene infatti che “lo *spettacolo* [offerto dal Vesuvio] era grandioso, emozionante”, affermazione ancora più chiara nell'originale tedesco, nel quale l'autore parla di “großes, *geisterhebendes Schauspiel*” (lett.: spettacolo grande, *spiritualmente elevato*) (Goethe 1970, p. 351; Goethe 1957, p. 170; corsivo mio – M.B.).<sup>3</sup>

Queste impressioni si ritrovano in tante rappresentazioni letterarie e artistiche, che privilegiano aspetti della natura che ne mostrano il volto indomito e selvaggio con montagne minacciose, antri sinistri, lande deserte e il loro equivalente del mare in tempesta e degli abissi marini. Sull'asse temporale, ai luoghi non ancora toccati dalla presenza umana corrispondono quelli ormai abbandonati dall'uomo: i templi antichi, i ruderi e le rovine, le città morte e le necropoli, minacciate di scomparsa dall'avanzata della natura. Su tutti questi *loci horridi* aleggia la morte, presente anche in quelli ameni, come ci ricorda il motto “Et in Arcadia ego”, usato come titolo in alcuni dipinti del Sei-Settecento e preposto come epigrafe al *Viaggio in Italia* di Goethe. Secondo Burke, proprio la morte è il sommo “orrore sublime”, il “king of terrors” (Burke 1757, p. 44; Bodei 2008/2013, p. 45).

Le rovine, eterno *memento mori*, sono la testimonianza della caducità e vanità degli sforzi dell'uomo. In questo senso, Albano, giovane nobiluomo, protagonista del romanzo *Titan* (1800-1803) dello scrittore tedesco Jean Paul, il quale a suo tempo era popolare quanto Goethe e Schiller, racconta le forti impressioni vissute nel golfo di Napoli, nel quale in uno spazio circoscritto sono uniti contrasti che in altri luoghi si escluderebbero:

Giovinezza e rovine, passato che crolla ed eterna pienezza di vita ricoprivano il litorale di Miseno e tutta la sconfinata costa – l'allegra lieve onda e l'eterno sole lambivano le urne cinerarie degli dèi morti, i templi frantumati di Mercurio, Diana – vecchi solitari pilastri di ponti nel mare, solitarie colonne e volte di templi pronunciavano la parola severa nel rigoglioso splendore della vita – gli antichi nomi sacri dei Campi Elisi, dell'Averno, del mare morto abitavano ancora sulla costa – frammenti di rocce e templi giacevano l'uno

<sup>3</sup> Il verbo *erheben*, qui nella forma del participio I, è etimologicamente imparentato con *erhaben*, che ha due significati: 1. in rilievo, elevato; 2. sublime.

sopra l'altro sulla lava colorata – tutto fioriva e viveva [...] (Jean Paul, 1800-1803a, p. 615).

Molto simile è la descrizione che Albano, giunto alla capanna dell'eremita sul Vesuvio, fa del paesaggio circostante:

Case di campagna e una pianura ridente di fronte all'eterna fiaccola di morte – in mezzo ad antiche e sacre colonne di templi si svolge una allegra danza, il semplice monaco e il pescatore – e i massi incandescenti si accatastano come un muro di protezione intorno ai vigneti e sotto l'animata Portici si trova Ercolano vuoto e morto (Jean Paul, 1800-1803c, p. 644).

Le riflessioni filosofiche sull'“orrore sublime” favoriscono la nascita, significativamente di nuovo in Inghilterra, della letteratura dell'orrore (o gotica) e anche di una pittura su cataclismi naturali come inondazioni, tempeste, naufragi oppure – soggetto popolarissimo all'inizio dell'Ottocento – l'eruzione di vulcani, in particolare del Vesuvio. Basta pensare a opere come *Vesuvius in Eruption* (1817) di William Turner (Totaro 2022), *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (1822) di John Martin, le scenografie di Alessandro Sanquirico per l'opera di Giovanni Pacini *L'ultimo giorno di Pompei* (1825), una serie di cui fa parte anche il romanzo storico *The Last Days of Pompeii* (1834) di Edward Bulwer-Lytton. In queste opere (soprattutto nei dipinti), l'uomo è assente o piccolissimo ed è potenziata al massimo la furia degli elementi naturali, che sembrano voler coinvolgere direttamente lo spettatore.

In Russia, la corrente del ‘catastrofismo’ trova la sua espressione più appariscente nella tela di grandi dimensioni *Poslednij den' Pompei* (L'ultimo giorno di Pompei, 1833) di Karl Brjullof. Qui il Vesuvio è lasciato fuori dalla scena di un dipinto di marcato impianto teatrale, che pone l'accento sugli effetti distruttivi della eruzione (il fumo nero, le fiamme rosse, i lampi gialli) e sulla reazione di terrore delle figure. Non appare casuale la presenza, nel titolo, dell'aggettivo “ultimo”, come se si trattasse del giorno del “Giudizio finale”. In questa rappresentazione, in ritardo sia cronologico sia ideologico sulle visioni degli artisti inglesi, la furia degli elementi, resa con violenti contrasti di rosso, nero e giallo, risente del romanticismo, mentre la raffigurazione delle persone è ancora debitrice della poetica neoclassica, che vieta l'infrazione della legge della bellezza anche in figure dilaniate dal dolore.

Una curiosità che riguarda la matrice ‘britannica’ di questo *trend* è la banalizzazione dell'“orrore sublime” da parte di chi aveva contribuito a crearlo. Verso la fine dell'Ottocento, quando il Vesuvio è preso d'assalto dal turismo di massa, sono di nuovo gli inglesi che gestiscono il fenomeno con la compagnia Thomas Cook & Son, la quale monopolizza le infrastrutture per

portare i turisti in cima al Vesuvio, all'inizio con la Funicolare, poi con la Ferrovia del Vesuvio, affiancate da un albergo (Richter 2007, pp. 93-95).

## 5. Il Vesuvio come *locus horridus*

Lungo questo percorso, alcuni *realia* della Campania – innanzitutto il Vesuvio (dal quale un'ombra funesta si posa anche sui luoghi idillici, perfino su Capri [Böhmig 2005a; Thiergen 2005]), insieme ai Campi flegrei e alle città morte di Pompei ed Ercolano – diventano l'espressione massima del *locus horridus*, luogo metaforico-simbolico, fonte di “orrore sublime”.

Goethe sale sul Vesuvio per ben tre volte e ne dà un circostanziato resoconto nel suo *Viaggio in Italia*. Durante la seconda salita (6 marzo 1787) parla di “mostro” (*Ungetüm*), definendolo non solo brutto ma anche pericoloso e aggiungendo che “l'imminenza di un pericolo ha qualche cosa di attraente ed eccita l'uomo a sfidarlo [...]” (Goethe 1957, p. 171; Goethe 1970, p. 351). In occasione della terza ascesa (20 marzo 1787) lo scrittore usa paragoni come “bolgia infernale” (nell'originale *Höllensprudel*; lett.: insoglio infernale) e “bocca d'inferno che si erge nel mezzo di un paradiso” (nell'originale *Höllengipfel*; lett.: cima infernale) (Goethe 1957, p. 191; Goethe 1970, p. 363). Nelle parole conclusive degli appunti del 20 marzo riecheggia il contrasto tra “orribile” e “bello”, che nella visione di Goethe conduce a una sorta di appiattimento: “L'orribile accostato al bello, il bello all'orribile, si annullano a vicenda e finiscono per produrre una sensazione d'indifferenza” (Goethe 1957, p. 191; Goethe 1970, p. 364).

Jean Paul, nel già citato romanzo *Titan*, descrive il Vesuvio in maniera particolarmente plastica attraverso gli occhi di Albano che, inebriato d'amore e stordito dagli straordinari spettacoli della natura campana, esordisce: “Oh qui in questo luogo grandioso [...], dove c'è posto per tutto, per i paradisi e i neri lidi dell'Orco fatti di lava – e il dolce mare – e la grigia testa di Gorgone del Vesuvio” (Jean Paul 1800-1803b, p. 637). Fermatosi nella capanna dell'eremita, Albano scrive all'amata di vivere ancora sul “sublime inferno” e, durante una passeggiata fino a Portici, osserva “l'epica fusione greca, che attraversa questo paesaggio sublime, del mostruoso (*des Ungeheuern*) con il gaio (*mit dem Heitern*), della natura con gli uomini, dell'eternità con l'attimo”. Le impressioni si fanno più cupe quando Albano parla della “cenere dei secoli”, del “silenzio di tomba” e conclude: “[...] non ero né nel paese della morte, né in quello dell'immortalità”. Infine aggiunge di sentirsi di fronte a una “officina del giorno del giudizio”, una “mostruosa montagna di cocci del tempo, ma inesauribile, immortale come uno spirito maligno”, una “nuvola infernale” (*Höllens-Wolke*) (Jean Paul 1800-1803c, pp. 644-646). Nel ricordo, il Vesuvio appare accanto alla “splendente Portici” come “rogo e

angelo della morte” (Jean Paul 1800-1803c, p. 652).

La stessa ambivalenza si ritrova in Gregorovius, che è a Napoli nel 1853. Fin dalle prime righe del capitolo su Capri degli *Anni di peregrinazioni in Italia*, egli si riattacca a Jean Paul, citando un passo dal *Titan*, nel quale l'isola di Capri è paragonata con una sfinge (Gregorovius 1868, p. 1; Jean Paul 1800-1803a, p. 613).<sup>4</sup> Tutto il testo degli *Anni di peregrinazioni* è giocato sull'antitesi tra paradiso (la Campania) e inferno (il Vesuvio), ma emergono con maggiore evidenza le componenti 'sublimi' del *locus horridus*. Di fronte al Vesuvio (guardato dal Monte Somma), il viaggiatore tedesco descrive la prima impressione come violento contrasto tra i “ridenti paesaggi della Campania” e la “grigia rigidità cadaverica del deserto della morte” (*graue leichenstarre Todeswüste*). Gregorovius stenta a trovare le parole per esprimere le sensazioni prodotte dalla vista della “montagna di cenere”, che “d'un tratto sembrava salire con mostruosità demonica dalla tetra bocca dell'inferno, mandando fiamme di zolfo” (Gregorovius 1875, p. 52). Questo spettacolo, che provoca l'“ammirazione per il sublime” e la “delizia” per le linee e i colori belli e delicati del vulcano, porta l'autore alla constatazione che non c'è altra vista della natura che presenti una unione altrettanto perfetta di quel che è “terribile” (*des Furchtbaren*) con quanto appare come “incantevole” (*des Reizenden*), visto che “nel paradiso di tutte le delizie è posto il demone della distruzione” (Gregorovius 1875, pp. 54-55).

Uno dei più frequenti paragoni è quello del Vesuvio con l'inferno, articolato anche con il ricorso alla *Divina Commedia*. Così, Chateaubriand, nel suo *Voyage en Italie* (1804; pubbl. nel 1827), tradotto ripetutamente in russo nella parte riguardante il Vesuvio fin dall'inizio dell'Ottocento (Šatobrian 1803; Šatobrian 1806; Šatobrian 1817<sup>5</sup>), dedica l'appunto del 5 gennaio 1804 alla salita sul Vesuvio, richiamandosi all'*Inferno* di Dante, dal quale cita alcuni versi (XIV, 8-9, 28-30). Anche Chateaubriand riporta l'impressione del “paradiso [il golfo di Napoli] visto dall'inferno [il Vesuvio]” e parla dell'orrore e del terrore ispirati dal luogo (Chateaubriand 2010, pp. 134-135, 136-137).

Nell'Ottocento, le impressioni più immediate di sempre nuove generazioni di viaggiatori si modellano sulle descrizioni che altri autori, soprattutto Goethe e Gregorovius, avevano dato dei luoghi visitati, descrizioni che si riflettono non solo sulla scelta dei siti, ma anche sulla percezione e perfino sulle narrazioni, che talora hanno innegabili tratti epigonali.

<sup>4</sup> Il capitolo *Die Insel Capri 1853*, incluso nel primo volume della prima edizione (ma non in tutte le successive) di *Wanderjahre in Italien* del 1856, uscirà in edizioni singole dal 1868 con il titolo *Die Insel Capri* oppure *Die Insel Capri. (Eine) Idylle vom Mittelmeer*.

<sup>5</sup> La parte sul Vesuvio è ripresa da Greč nei suoi appunti di viaggio in una propria traduzione (Greč 1843, pp. 179-185).

Andrebbe, pertanto, indagato se sono gli spettacoli naturali di per sé a suscitare determinate emozioni o se non sono piuttosto le descrizioni letterarie e le raffigurazioni pittoriche a conferire a questi spettacoli un significato che esula dalle caratteristiche fisiche dei luoghi.

## 6. Le riflessioni sul “sublime” in Russia

In Russia, le riflessioni sulla questione del “sublime”, reso con gli aggettivi sostantivati *velikoe*, *vysokoe*, *vozvyšennoe*, *veličestvennoe*, arrivano con oltre mezzo secolo di ritardo e sono esposte in scritti sul bello (*izjaščnoe*), che analizzano il “sublime” nell’ambito della estetica (e non della natura). Già dalla scelta di vocaboli come *vysokoe* e *vozvyšennoe* si può dedurre che il discorso filosofico russo e il relativo lessico sono debitori soprattutto del pensiero tedesco, nel quale “sublime” è reso con *erhaben*, derivante da *erheben* (alzare, innalzare in senso letterale o metaforico).

In alcune delle trattazioni russe sul sublime non mancano i riferimenti diretti a Burke, citato soprattutto in due dissertazioni: *Ob izjaščnom* (Del bello, 1815; pubblicato nel 1818) del consigliere segreto e senatore Avksentij Gevlič e nella ben più sostanziosa rassegna *O različnyh mnenijach ob izjaščnom* (Diverse opinioni sul bello, 1829) dello studioso, storico, filosofo di orientamento romantico Ivan Srednij-Kamašëv. Certamente, si tratta di dissertazioni, un genere che in Russia può avere un grande impatto (basta pensare alla sorte che avrebbe avuto nel 1855 la dissertazione di Černyševskij), ma sembra che gli scritti di Gevlič e Srednij-Kamašëv non si siano spinti molto oltre la soglia accademica, se si considera l’apertura tardiva e piuttosto limitata delle lettere russe a descrizioni di stati d’animo riconducibili al “sublime”.

Per Gevlič i concetti di *vysokoe/velikoe* sono legati a forza, grandezza, immensità, entità che colpiscono e fanno inorridire (i verbi usati sono *poražat’* e *užasat’*), producendo stupore e paura. Come esempi egli elenca una catena montuosa, una roccia di silicio che pende sul mare, il mare sconfinato, possibilmente agitato, un lampo che squarcia nuvole nere, la volta celeste. Quando parla di fenomeni che rientrano nella categoria del *veličestvennoe*, Gevlič menziona anche il Vesuvio con i suoi nugoli di fumo e i vortici di fiamme (Gevlič 1974, pp. 331, 333-334, 337).

Nella sua ampia rassegna dei trattati estetici da Platone fino alle ramificazioni moderne, Ivan Srednij-Kamašëv si sofferma, tra altri autori, anche su Burke, dando una breve descrizione delle principali tesi sul bello e sul sublime e rilevando che Burke si occupa soprattutto dell’effetto prodotto da determinati fenomeni naturali sull’animo umano, ammesso che l’uomo sia ‘spettatore’ e non si trovi direttamente coinvolto (Srednij-Kamašëv 1974; pp.

389-392).

## 7. Il Vesuvio nella prosa e nella poesia russe

Per i viaggiatori russi, il Vesuvio rimane a lungo un'attrazione "esotica", che suscita stupore, un *locus horridus*, che evoca sensazioni come "orrore", parola che compare a partire dalle prime descrizioni di fine Seicento (Lebedeva 2011, pp. 30-31). Nel corso dell'Ottocento, il Vesuvio assurge a dominante paesaggistica e simbolica se non di tutta l'Italia, certamente di Napoli e dintorni. Così, nella poesia *Pompei* (1861) di Lev Mej, l'io lirico chiede alla città morta se non ricordasse e non sapesse che il cuore dell'Italia è il Vesuvio. A lungo la componente del sublime rimane assente o affiora solo indirettamente in casi sporadici, messa in secondo piano da descrizioni paesaggistiche o soverchiata da riflessioni filosofiche e implicazioni simboliche, che sullo sfondo della realtà russa del tempo sono spesso riferite a problemi o eventi politici del momento storico. Ci vuole tempo prima che dalle descrizioni di fatti reali o desiderati si passi al coinvolgimento psicologico-emotivo dell'osservatore. Solo in alcuni scritti di fine Ottocento-inizio Novecento la visione del *locus horridus* fa affiorare, anche nelle lettere russe, sfumature riconducibili a sensazioni che si avvicinano all'esperienza dell'"orrore sublime".

I brani in prosa nascono da un confronto diretto con il Vesuvio e si soffermano su dettagliate descrizioni dei *realia* del paesaggio, annotati molte volte durante o dopo la faticosa salita sul monte. Nei componimenti poetici, invece, il Vesuvio funge soprattutto da metafora che illustra gesta eroiche compiute o da compiere, per diventare, sullo scorcio dell'Ottocento, l'interlocutore di un io lirico che lo interroga su questioni esistenziali o filosofiche.

Una delle prime descrizioni del Vesuvio da parte di un viaggiatore russo è quella dello *stol'nik* Pëtr Andreevič Tolstoj, che negli appunti della sua missione di fine Seicento esprime la propria meraviglia di fronte a un monte che "brucia dalla creazione del mondo", di giorno emette "fumo" e di notte esala "fuoco" (Tolstoj 1992, pp. 126 e 133). Il Vesuvio si imprime nell'immaginario dei russi come montagna "sputafuoco" e come tale, con molte sfumature, rimarrà al centro della loro attenzione.

Grande impatto sulla fantasia dei russi hanno sia le notizie riportate dai giornali sull'eruzione del 1766, sia le raffigurazioni grafiche del Vesuvio nelle stampe popolari del *lubok*, che rappresentano, a volte in maniera piuttosto fantastica da parte di autori che non sono mai stati in Italia, il Vesuvio in eruzione come picco tozzo con una specie di strascico di fiamme,

che serpeggia alle sue pendici, e numerose lingue di fuoco che spuntano lungo tutto il suo perimetro (Lebedeva 2011, ill. p. 29).

Descrizioni più attendibili iniziano quando i viaggi in Europa diventano regolari, quasi un obbligo per aristocratici, scrittori e artisti, e l'Italia è tra le mete privilegiate. Il traduttore e pubblicista Vladimir Jakovlev compie un viaggio in Italia nel 1847. La consolidata contrapposizione di paradiso e inferno fa da sfondo a un Vesuvio, “gigante che fuma in eterno” e domina il paesaggio. Al viaggiatore, che osserva le “fauci mostruose” dalle quali si riversano “fiotti infernali”, il Vesuvio si presenta come un “minaccioso spirito delle tenebre in mezzo al luminoso, ridente Eden” o anche come un “cupo Ahriman di questo radioso Eden” (Jakovlev 1855, cit. in Lebedeva 2011, pp. 41-42).

Aleksandr Herzen, che è a Napoli nel 1848 per seguire da vicino i moti insurrezionali, in una lettera del 25 febbraio 1848 si abbandona a considerazioni sul luogo che sfociano in riflessioni filosofiche:

Penso che se ovunque ci fosse questa aria, questo clima e questa natura, ci sarebbero molti meno santi e saggi e molti più peccatori felici e spensierati. Dal punto di vista religioso, non si può ammettere che la gente viva su questo litorale sensuale e forse, chi lo sa, le zelanti preghiere dei primi cristiani hanno contribuito non poco alla eruzione del Vesuvio che ha portato Pompei ed Ercolano alla rovina? Infatti, qui, nella tiepida, umida aria vulcanica, il respiro, la vita sono voluttà, godimento, qualcosa che fiacca, che è passionale (Gercen 1954-1966b, p. 108).

E con un paragone tra Roma e Napoli prosegue:

Roma ricorda la caducità delle cose, il passato, la morte, questo eterno *memento mori*; Napoli invece – l'inebriante incanto del presente, la vita, il *carpe diem*. Roma, come una vedova, fedele al passato, non si stacca dal cimitero, non dimentica quanto ha perduto [...]. Napoli è devota al godimento, al presente, ruzza e danza sopra Ercolano, cioè su una pietra tombale; il Vesuvio fumante le ricorda che bisogna godere la vita adesso, prima della lava (Gercen 1954-1966b, p. 110).

Ancor prima di immergersi in una realtà come quella dell'Italia del Sud, Herzen era intervenuto più volte sul dipinto di Brjullof *L'ultimo giorno di Pompei*, chiedendosi da dove un pittore russo, che pure aveva creato il suo capolavoro a Napoli, abbia tratto l'ispirazione per un dipinto che raffigura una forza della natura (Herzen usa la parola tedesca *Naturgewalt*) talmente selvaggia, irragionevole e ottusa da trascinare gli uomini nella rovina. La risposta di Herzen è sempre la stessa: non può che essere stata l'atmosfera di Pietroburgo (Gercen 1954-1966a, pp. 40, 229 [Nota di diario del 22.9.1842]; Herzen 1954-1966, p. 138).

Una lunga descrizione del Vesuvio si trova negli appunti della scrittrice

e traduttrice Nadežda Luchmanova, che nel 1898 compie un viaggio in Italia, durante il quale si ferma per quattro mesi a Napoli. Le sue impressioni della città, dei suoi abitanti, di usi, costumi, superstizioni e raggiri le ispirano il libro *V volšebnoj strane pesen i niščety. Očerki* (Nel paese magico dei canti e della miseria. Saggio, 1899), esempio unico nella letteratura di viaggio russa di scritto interamente dedicato alla città partenopea. La Luchmanova parla ripetutamente delle “bocche infernali del Vesuvio” (Luchmanova 1899, pp. 6 e 107), aggiungendo che la sua “cima fumante ricorda in eterno all’uomo la terribile forza distruttrice, le città morte, [...] le migliaia di vite umane perite per un unico suo respiro” (Luchmanova 1899, p. 7). Confessa che né il Colosseo, né la cattedrale di San Pietro hanno suscitato in lei il brivido e l’“orrore sacro” dei monti intorno a Napoli, “giganti di pietra che si aggrappano l’uno all’altro e si arrampicano, come sembra, fino al cielo” (Luchmanova 1899, pp. 11-12). Per il Vesuvio non mancano gli accostamenti con “caos”, “inferno”, che incutono “orrore fantastico”. La Luchmanova riferisce anche che l’anima sperimenta una tale sensazione di infinita nullità, piccolezza di fronte a quella “forza elementare, sconosciuta, inesplicabile” da essere presa dal terrore. E mentre Napoli dorme, il Vesuvio “vive, respira e prepara di nuovo la sua impresa terribile, distruttiva” (Luchmanova 1899, pp. 115-117). Anche da queste brevi citazioni si intuisce che le sensazioni sperimentate dalla scrittrice sono vicine alla percezione del “sublime”.

Un altro viaggiatore, il medico e artista, critico e storico di arte, letteratura e teatro Sergej Glagol’, nel suo diario di viaggio *Na jug. Iz letnej poezdki v Konstantinopol’, Afiny, Neapol’, Rim i Veneciju* (Verso il Sud. Viaggio estivo a Costantinopoli, Atene, Napoli, Roma e Venezia, 1900), descrive molto prosaicamente le fatiche di una salita sul Vesuvio, gigante che incute “rispetto” (*počtenie*) ma anche una “sensazione di spavento” (*žutko*) (Glagol’ 1900, pp. 169-170). Glagol’ paragona il pendio ricoperto di cenere con un riarso deserto africano (e ricordiamo che il deserto era uno dei luoghi che permettevano di sperimentare l’“orrore sublime”) e, come molti prima di lui, nota il “silenzio di tomba”, rilevando l’impressione strana e spaventosa (*žutkoe*) prodotta da questo spettacolo (Glagol’ 1900, p. 175-176).

Un saggio dedicato al Vesuvio non manca nella sterminata ed eterogenea produzione dello scrittore e pensatore Vasilij Rozanov, che è in Italia nel 1901. L’eloquente titolo *Čudovišče* (Il mostro, 1901), mutuato forse dall’*Ungetim* di cui parlava Goethe, fornisce la chiave di lettura di un bozzetto, pubblicato più volte, nel quale il Vesuvio personificato si vanta della sua potenza, affermando: “Io domino su tutto, nulla domina su di me”, mentre il narratore esclama: “Oh, orribile vecchio, quanto sei vivo e quanto sei terribile” (Rozanov 1909, p. 142). Al cospetto di questa potenza, l’osservatore sente un angoscioso vacillamento più psichico che fisico, il quale ribalta il panorama che si dipana davanti ai suoi occhi, e, interrogandosi

su sé stesso, constatata di non essere altro che “un puntino, un atomo”, conscio della propria impotenza. E benché si renda conto di essere al sicuro e di poter fare affidamento sulla scienza, che avrebbe studiato e previsto tutto, conclude: “Ma ho terribilmente paura, [sono preda] di un particolare terrore metafisico, temo la mia piccolezza e questa enormità” (Rozanov 1909, p. 142). La contrapposizione tra un imponente spettacolo della natura e la consapevolezza dell’osservatore della propria irrilevanza e nullità sono esattamente i termini che caratterizzano l’esperienza dell’“orrore sublime”.

Per i russi, le caratteristiche principali del Vesuvio sono, fin dalle prime immagini, il fumo e il fuoco, che nei componimenti poetici acquistano un significato simbolico, associato a imprese eroiche. L’ode *Na vzjatje Izmaila* (La presa di Izmail, 1790-1791) di Gavriil Deržavin, nella quale il poeta canta la conquista della fortezza di Izmail da parte dell’esercito russo, inizia con i versi: “Vezuvij plamja izrygaet, / Stolp ognennyj vo t’me stoit, / Bagrovo zarevo zijaet, / Dym černyj klubom vverch letit; [...]”. Anche Puškin, nella sua poesia incompiuta *Vezuvij zev otkryl* (Il Vesuvio spalancò le fauci, 1834), ecfrasi del dipinto di Brjullov, si richiama indirettamente ad alcune immagini poetiche di Deržavin, ma capovolge la glorificazione di una vittoria in appello alla rivolta. Così, nei versi iniziali, l’immagine di fumo e fuoco è usata in funzione di paragone: “Vezuvij zev otkryl – dym chlynul klubom – plamja / Široko razvilos’, kak boevoe znamja”. Il cataclisma naturale, che fa tremare la terra, diventa espressione figurata delle sommosse che hanno scosso l’Europa dopo la Rivoluzione francese, irradiandosi fino in Russia con la rivolta dei decabristi e tenendo viva la speranza in riscosse future.

Un nuovo capitolo nell’atteggiamento nei riguardi del Vesuvio si apre sullo scorcio del XIX secolo con la diffusione delle poetiche moderniste, decadenti e simboliste e, soprattutto, grazie al confronto diretto con il vulcano. Sono pochi i componimenti poetici dedicati al Vesuvio, non più di tre-quattro, una piccola minoranza nella massa dei versi “italiani”, che cantano i luoghi idillici dell’Italia in generale e della Campania in particolare. E sono due poeti simbolisti, Nikolaj Minskij e Dmitrij Merežkovskij, che compongono versi sul Vesuvio, lo personificano e, lontani dai postulati del “sublime”, lo elevano a simbolo di fiera volontà di opposizione (Minskij) o dell’orgoglio di resistere a minacce e pericoli (Merežkovskij).

Minskij è autore di una serie di componimenti poetici “italiani”, tra i quali due sono dedicati al Vesuvio, *Vezuvij* del 1881 e *Vezuvij* del 1891, nei quali sono descritte due salite sul vulcano.

Nel primo componimento, l’io lirico ricorda la sua solitaria ascesa sul monte che, annerito e minaccioso, si erge in mezzo al ridente paesaggio. Giunto in cima, l’io lirico si rivolge al Vesuvio con “ti saluto distruttore di città” (*gubitel’ gorodov*), un appellativo che, come altri dettagli, richiama alla

mente *La ginestra o il fiore del deserto* (1836) di Leopardi:

Qui su l'arida schiena  
Del formidabil monte  
Sterminator Vesevo,  
[...]

Coinvolgendo il vulcano in un dialogo filosofeggiante, l'io lirico lo esorta a preservare l'ira celata nel suo petto, perché il mondo lo glorifica solo per la sua ferocia e nessuno lo conoscerebbe se la sua vetta sonnacchiasse inoffensiva sul mare. A metà componimento è collocata una strofa più breve di solo tre parole che formano una domanda retorica, che acquista pienezza di significato se letta nel contesto delle convinzioni ideologiche di Minskij, all'epoca ancora fautore dell'idea di un riscatto del popolo all'insegna della verità, sebbene ne intuisse già la irrealizzabilità:

Счастлив, чей пламень внутренний нашел  
Исход наружу, лавой вытекаая.  
Но горе тем, в ком сила спит немая,  
В ком дремлет гнев, как раненый орел.  
Кто знает их?

Dieci anni dopo, Minskij stava elaborando la sua dottrina del “meonismo”, una sorta di religione del “non-essere” o di culto dell’“inesistente”, situato tra atarassia e nirvana. Partendo dalla presa di coscienza della profonda crisi che coinvolge l'uomo e la cultura contemporanei ed è provocata dall'acuta sensazione della perdita di senso della vita, il poeta sviluppa l'assunto di una forma superiore dell'essere, l'essere inesistente, che esercita una irresistibile attrazione sull'essere, il cui unico desiderio sarebbe quello di superare sé stesso per passare dall'essere al non-essere, dall'esistente al non-esistente. Lungo la tortuosa via per giungere al non-essere eterno, l'anima umana prende atto del carattere caduco, fuggente e transitorio del reale, con la conseguente indifferenza per i desideri, la relativizzazione delle convinzioni e la rivalutazione dei valori, per approdare a una finale sensazione di completa indipendenza e libertà (Böhmig 2005b).

Il secondo componimento dedicato al Vesuvio sembra annunciare la svolta ideologica nel pensiero di Minskij. Nella descrizione della faticosa escursione sul vulcano, questa volta con una compagna di viaggio, l'io lirico sprofonda in meditazioni di rassegnato pessimismo e si chiede dove siano rimasti gli alti ideali dei giorni passati (la libertà, la patria, la sacralità della lotta) e il Vesuvio era apparso come la forza che aveva dato al mondo un nuovo destino. Mentre l'io lirico si duole che il sangue si sia gelato nel cuore della gente e la vita si sia fatta pallida, domandando chi avrebbe ridestato gli

uomini, risuona la voce della sua compagna per introdurre una parabola sul godimento di uno, pagato con l'infelicità di un altro:

Как тяжело по этой пыли знойной  
Тащиться лошадям на скат крутой!  
И так всегда. Нет в мире наслажденья,  
Не купленного чьей-нибудь бедой.

Dopo una serie di interrogativi esistenziali, il discorso si conclude con la constatazione che è impossibile servire i più alti ideali (Dio, il bello, il bene) senza far soffrire qualcun altro, una conclusione che preannuncia uno dei capisaldi del meonismo, l'autoimmolazione per il bene altrui, espresso in *Pri svete sovesti. Mysli i mečty o celi žizni* (Alla luce della coscienza. Pensieri e sogni sullo scopo della vita, 1897) e riassunto nella considerazione: “Senza il terrore della morte non potremmo conoscere il non-essere dei meoni, né comprendere la grandezza del sacrificio fatto per noi” (Minskij 1897, p. 224).

Solo nell'ultima strofa risuonano note più fiduciose, quando il Vesuvio legge la domanda muta celata nell'anima dell'io lirico e risponde:

Есть живая сила!  
Я верю, мир ей будет обновлен.  
Пусть голосом озлобленным пророки  
Вещают про смиренье, мысли сон  
Баюкая, увы, без них глубокий!  
Пока живут страданья, злоба, страх, –  
И жалость не умрет в простых сердцах.  
Когда-нибудь она придет, нахлынет,  
Исчезнет скорбь и смоеся позор.

Dell'altro autore simbolista che si confronta con il Vesuvio, Dmitrij Merežkovskij, si conosce la poesia *Vezuvij* (1891), lontana dalla rassegnazione che aleggia nei versi di Minskij. L'io lirico esordisce rivolgendosi al vulcano con “Ti saluto, oh antico / Grande Caos, Antenato dell'universo!” (con le maiuscole), parole ripetute leggermente variate anche in chiusura del componimento:

Привет тебе, о древний,  
Великий Хаос, Праотец вселенной!  
Я счастлив тем, что нет в душе смиренья  
Перед тобой, слепая власть природы!..  
Меня стереть с лица земли ты можешь,  
Но все твое могущество – ничто  
Перед одной непобедимой искрой,  
Назло богам зажженной Прометеем

В моем свободном сердце!..  
 Я здесь стою, никем не побежденный,<sup>6</sup>  
 И, к небесам подняв чело,  
 Тебя ногами попираю,  
 О древний Хаос, Праотец вселенной!

Nella constatazione che la “cieca forza della natura” è capace di cancellare l’io lirico dalla faccia della terra, ma è impotente a spegnere la scintilla accesa da Prometeo nel suo cuore libero, più della riverenza davanti all’“orrido”, risuona l’antica *hybris* della superiorità morale e intellettuale dell’uomo di fronte alle manifestazioni più terrificanti della natura. È un passo indietro rispetto alla sublimazione dell’orrore ed è compiuto nel momento in cui l’orgoglio smisurato si sostituisce alla sensazione di sacro terrore che l’essere umano, prendendo atto della propria vulnerabilità, dovrebbe sperimentare al cospetto di un *locus horridus*.

## 8. Conclusione

Da questa panoramica emergono due modi di confrontarsi con il Vesuvio: i viaggiatori occidentali, che hanno alle spalle una lunga tradizione di riflessioni sul “sublime”, nelle quali i vulcani in generale e il Vesuvio in particolare rivestono un ruolo centrale, vedono nel Vesuvio il *locus horridus* per eccellenza, fonte di sensazioni come “orrore sublime”.

I viaggiatori russi, evidentemente meno sensibili al sublime in collegamento con fenomeni naturali, incontrano il Vesuvio all’inizio come fenomeno esotico, per farne poi l’incarnazione di una forza della natura dalla potenza distruttiva, che annienta l’esistente, dando agli oppressi la speranza di un futuro riscatto, ma rappresenta pure una cieca violenza nemica, che lancia la sua sfida all’uomo, al quale non resta che la presa di coscienza della propria vulnerabilità o la fuga nella *hybris*.

**Bionota:** Michaela Böhmig, professoressa ordinaria all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, dove fino a novembre 2017 ha insegnato Letteratura russa. È studiosa della cultura russa del XIX e XX secolo, autrice di numerosi articoli, saggi e monografie, nonché curatrice di diversi Atti di convegni internazionali. Tra le sue principali pubblicazioni si annoverano antologie e contributi sull’avanguardia russa, sulle relazioni tra letteratura e arti visive e sull’emigrazione russa a Berlino. Per molti anni, ha condotto

<sup>6</sup> Sarebbe interessante indagare se Merežkovskij conoscesse le celebri parole “Sto qui, non posso agire diversamente” che Lutero avrebbe pronunciato alla Dieta di Worms, affermando il diritto di non abiurare alla propria dottrina e tenendo testa ai pericoli per la sua incolumità fisica.

ricerche sulla vita e l'opera di artisti e letterati russi in Italia, come anche sul mito dell'Italia del Sud nella letteratura e nelle arti russe.

**Recapito autrice:** [michaelabohmig@gmail.com](mailto:michaelabohmig@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

- Bodei R. 2008, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano.
- Böhmig M. 2005a, *Cenere sul paradiso. L'immagine di Capri nella letteratura russa moderna*, in Böhmig M. (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Collana di "Europa Orientalis", Salerno-Napoli, pp. 179-198.
- Böhmig M. 2005b, *Le poesie 'italiane' di Nikolaj Minskij tra allegoria civile e meonismo filosofico*, in Zabjek A. (a cura di), *Studi in onore di Aleksandr Wilkon*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" Editrice, Napoli, pp. 25-38.
- Burke E. 1757, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. and J. Dodsley, London. <https://archive.org/details/enqphilosophica100burkrich/page/n5/mode/2up> (17.06.2023).
- Chateaubriand F.-R. de 2010, *Viaggio in Italia*, Carocci, Roma.
- Gercen A. 1954-1966a, *Moskva i Peterburg*, in Gercen A., *Sobranie sočinenij v 30-ti tt.*, Izd-vo AN SSSR, Moskva, vol. II, pp. 33-42.
- Gercen A. 1954-1966b, *Pis'mo sed'moe da Pis'ma iz Francii i Italii*, in Id., *Sobranie sočinenij v 30-ti tt.*, Izd-vo AN SSSR, Moskva, vol. V, pp. 108-122.
- Gevlič A. 1974, *Ob izjaščnom*, in Kamenskij N. (pod red.), *Russkie estetičeskie traktaty pervoj tret'i XIX veka v 2-ch tt.*, Iskusstvo, Moskva, vol. I, pp. 325-339.
- Glagol' S. 1900, *Na jug. Iz letnej poezdki v Konstantinopol', Afiny, Neapol', Rim i Veneciju*, I. Knebel', Moskva.
- Goethe J.W. 1957, *Italienische Reise*, in Goethe J.W., *Reisen in Italien, in der Schweiz, in Frankreich und in Deutschland*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt a. M., pp. 7-412.
- Goethe J.W. 1970, *Viaggio in Italia*, in Goethe J.W., *Opere*, Sansoni, Firenze, pp. 247-542.
- Greč N. 1843, *Pis'ma s dorogi po Germanii, Švejcarii i Italii*, Tipografija Greča N., S.-Peterburg, vol. II.
- Gregorovius F. 1868, *Die Insel Capri*, A. Dürr, Leipzig.
- Gregorovius F. 1875-1878, *Wanderjahre in Italien*, F.A. Brockhaus, Leipzig, vol. III. <https://archive.org/details/wanderjahreinita03greg/page/16/mode/1up> (17.06.2023).
- Herzen A. (Iskander) 1954-1966, *Nouvelle phase de la littérature russe*, in Gercen A., *Sobranie sočinenij v 30-ti tt.*, Izd-vo AN SSSR, Moskva, vol. XVIII, pp. 122-170.
- Jakovlev V. 1855, *Italija. Pis'ma iz Venecii, Rima i Neapolja*, Tipografija koroleva I komp., S.-Peterburg.
- Jean Paul 1800-1803a, *Titan*, Achtundzwanzigste Jobelperiode, 109. Zykel. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Romane+und+Erz%C3%A4hlungen/Titan/Vierter+Band/Achtundzwanzigste+Jobelperiode/109.+Zykel> (17.06.2023).
- Jean Paul 1800-1803b, *Titan*, Neunundzwanzigste Jobelperiode, 112. Zykel. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Romane+und+Erzählungen/Titan/Viert+er+Band/Neunundzwanzigste+Jobelperiode/112.+Zykel> (17.06.2023).
- Jean Paul 1800-1803c, *Titan*, Neunundzwanzigste Jobelperiode, 114. Zykel. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Romane+und+Erzählungen/Titan/Vierter+B+and/Neunundzwanzigste+Jobelperiode/114.+Zykel> (17.06.2023).
- Kant I. 1970, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari.
- Kant I. 1922 (5a ed.), *Kritik der Urteilskraft*, F. Meiner, Leipzig.
- Lebedeva O. 2011, "Groznyj duch t'my posredi svetlogo, ulybajuščegosja Ėdema": *Vezuvij v zapiskach russkich putešestvennikov XVIII-pervoj poloviny XIX vekov*, in

- d'Amelia A. (a cura di), «*Bespokojnye muzy*»: *K istorii russko-ital'janskich otnošenij XVIII-XX vv.* / “*Le muse inquietanti*”: *Per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX*, Collana di “Europa Orientalis”, Salerno, pp. 25-52.
- Luchmanova N. 1899, *V volšebnoj strane pesen i niščety*, Parovaja tipolit. M. Rosenoer, S.-Peterburg.
- Minskij N. 1897 (2<sup>a</sup> ed.), *Pri svete sovesti. Mysli i mečty o celi žizni*, Ju. Ėrlich, S.-Peterburg.
- Richter D. 2007, *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*, K. Wagenbach, Berlin.
- Rozanov V. 1909, *Čudovišče*, in Rozanov V., *Ital'janskije vpečatlenija*, A. Suvorin, S.-Peterburg, pp. 127-143. Prima pubblicazione in “*Novoe vremja*”, 26.9.1901, n. 9182.
- Šatobrian F.-R. 1803, *O ognedyšuščej gore Vezuvij (iz pis'ma odnogo putešestvjuščego angličanina)*, in “*Detskoe čtenie dlja serdca i razuma*”, parte 7, pp. 93-96.
- Šatobrian F.-R. 1806, *Putešestvie na Vezuvij (iz Moniteur'a)*, in “*Vestnik Evropy*”, parte 29, n. 20, pp. 262-273.
- Šatobrian F.-R. 1817, *Vospominanija ob Italii, Anglii i Amerike*, v Universitetskoj tipografii, Moskva.
- Schiller F. 1793, *Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen*. [https://de.wikisource.org/wiki/Vom\\_Erhabenen](https://de.wikisource.org/wiki/Vom_Erhabenen) (17.06.2023).
- Schiller F. 1801, *Über das Erhabene*. [www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+das+Erhabene](http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+das+Erhabene) (17.06.2023).
- Srednij-Kamašev I. 1974, *O različnyh mnenijach ob izjaščnom*, in Kamenskij N. (pod red.), *Russkie èstetičeskie traktaty pervoj tret'i XIX veka v 2-ch tt.*, Iskusstvo, Moskva, vol. II, pp. 368-409.
- Thiergen P. 2005, *Ivan Bunin: “La morte a Capri”*, in Böhmig M. (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Collana di “Europa Orientalis”, Salerno-Napoli, pp. 199-206.
- Tolstoj P. 1992, *Putešestvie stol'nika P.A. Tolstogo po Evrope 1697-1699*, Nauka, Moskva.
- Totaro N. 2022, *Turner, il pittore genio del sublime*, in “*Villegiardini*”, 27.04.2022. <https://www.villegiardini.it/william-turner-il-pittore-genio-del-sublime/> (17.06.2023).
- Zanotti P. 2007, *Vulcano*, in Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, pp. 2679-2682.

## Allegati

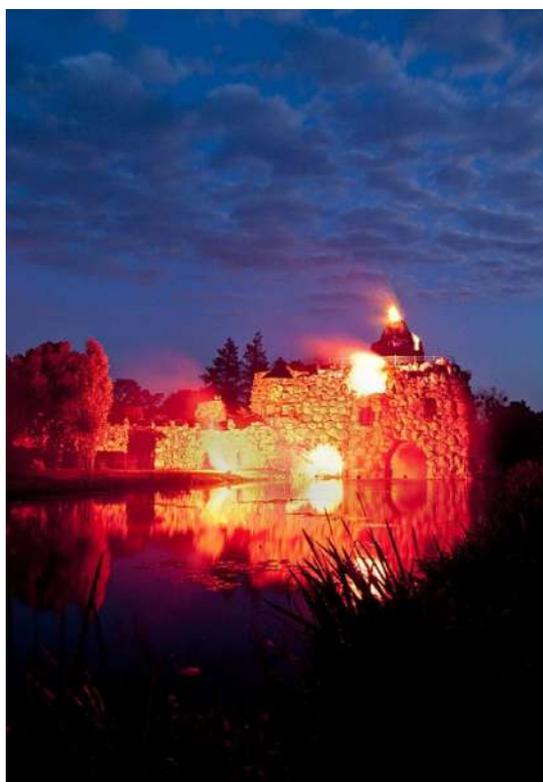


Figura 1

Vesuvio artificiale nel parco di Wörlitz (Sassonia), al centro di un paesaggio “napoletano”, realizzato negli anni 1788-1804 dall’architetto Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf su ordine del principe Leopoldo III, Friedrich Franz von Anhalt-Dessau.



Figura 2

William Turner, *Mount Vesuvius in Eruption*, tra il 1817 e il 1820; acquerello, gomma su carta.



Figura 3

John Martin, *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, 1822; olio su tela.



Figura 4

Alessandro Sanquirico, *Sotterraneo destinato al supplizio de' rei*, bozzetto per l'opera di Giovanni Pacini *L'ultimo giorno di Pompei*, andata in scena al San Carlo di Napoli nel 1825 e alla Scala nel 1827; acquatinta colorata a mano.



Figura 5  
Karl Brjullov, *L'ultimo giorno di Pompei*, 1833; olio su tela

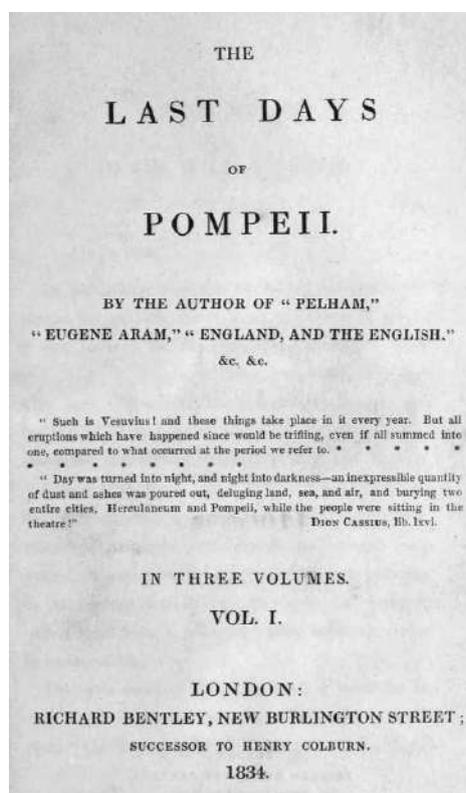


Figura 6  
Frontespizio del romanzo di Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, 1834.



Figura 7  
Johann Wolfgang Goethe, *Eruzione del Vesuvio*, 1787; pennino nero su tracce a matita, acquerello.



Figura 8  
Ferdinand Gregorovius, *Il Vesuvio visto dal monte Somma*, 1853; matita su carta.



Figura 9  
Lubok sull'eruzione del Vesuvio del 4 aprile 1766, XVIII sec.