



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue e Letterature Europee e Americane  
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Forme del desiderio e dell'omosessualità  
fuori dalla vergogna: un'analisi di Kryl'ja  
di Michail Kuzmin*

Relatrice  
Prof.ssa Claudia Criveller

Anno Accademico 2021/ 2022

Laureanda  
Sara Deon  
' matr.1210246 / LMLLA



## INDICE

<b>Introduzione</b>	<b>5</b>
<b>1. Russia e omosessualità: politicizzazione e forme del desiderio tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo</b>	<b>19</b>
1.1. Il mito dell'innocenza nazionale e l'estraneità dell'omosessualità in Russia	19
1.2. La creazione dell'omosessuale russo e la criminalizzazione del privato: un breve excursus storico-giuridico	24
1.3. L'"Altra Russia": letteratura e omosessualità tra <i>fin de siècle</i> e l'inizio del XX secolo	28
<b>2. Omosessualità, letteratura e canone letterario</b>	<b>35</b>
2.1. Il dibattito intorno al canone letterario: mantenere, riformare o decostruire? Dall'elegia per il Canone di Harold Bloom alle <i>canon wars</i>	35
2.2. La problematizzazione, riscrittura e frammentazione del canone letterario negli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti	39
2.3. Letteratura omosessuale e coscienza della differenza: ipotesi e definizioni sulle sue forme letterarie	46
<b>3. Michail Kuzmin (1872-1936): pioniere della letteratura omosessuale russa</b>	<b>53</b>
3.1. Breve premessa su Michail Kuzmin e l'interrelazione tra arte e biografia	53
3.2. L'"Oscar Wilde russo": un breve excursus biografico	56
3.3. "О прекрасной ясности": il manifesto kuzminiano per una riforma poetica e le sue influenze	68

<b>4. Крылья di Michail Kuzmin: analisi di un romanzo gay a lieto fine escluso dal canone omosessuale</b>	<b>73</b>
4.1. La visione radicale di Kuzmin: l'omosessualità lontana dall'ingiuria	73
4.2. Un'educazione culturale e sentimentale gay: analisi del romanzo	74
4.2.1. Le "ali" del titolo: una citazione platoniana	74
4.2.2. Estraneità alla Russia e ricerca della bellezza: trama e personaggi del romanzo	76
4.2.3. Una <i>coming-out novel</i> ante-litteram: la questione formale	86
4.2.4. La trasformazione estetica della vita: le tematiche del romanzo	89
4.3. Un <i>succès de scandale</i> : la ricezione del romanzo	94
4.3.1. Obsolescenza, decadenza morale e pornografia: alcune delle principali critiche al romanzo	96
4.3.2. Degenerazione e individualismo: la critica marxista	101
4.3.3. Aleksandr Blok in difesa di Michail Kuzmin	102
4.4. Pornografia e omosessualità: un leitmotiv letterario	103
4.5. I luoghi del vizio: il caso delle баня	105
4.6. Figure del romanzo omosessuale a confronto: <i>Крылья</i> di Michail Kuzmin e i limiti del canone letterario gay	112
4.6.1. <i>From the Closet</i> : narrazioni di un desiderio represso tra Michail Kuzmin e Oscar Wilde, André Gide e E. M. Forster	117
4.6.2. "Il vizio innominabile dei Greci": il recupero della cultura classica	130
4.6.3. Possibilità o impossibilità di un lieto fine nel romanzo omosessuale	132
<b>Conclusion</b>	<b>139</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>145</b>
<b>Краткое изложение диссертации</b>	<b>157</b>

## Introduzione

Dagli anni Settanta del secolo scorso abbiamo assistito a un crescente interesse per lo studio e il recupero di letterature che sono state a lungo escluse dal canone, come la letteratura delle donne e la letteratura queer<sup>1</sup>. Infatti, complici anche l'allentamento delle misure legislative e la decriminalizzazione della sodomia nel mondo anglosassone e nell'Europa settentrionale, alla fine del secolo scorso si è verificato un boom di studi di opere letterarie omosessuali. In Occidente, la pubblicazione di numerose opere queer ha messo in luce l'ingente presenza di una storia e di una letteratura gay e lesbica, fino a tempi recenti oggetto di censura e repressione.

Dall'altro lato, il rapporto tra la Russia contemporanea e l'omosessualità negli ultimi anni ha subito un'involuzione drammatica. Infatti, solo lo scorso ottobre la Duma ha proposto un disegno di legge che inasprirebbe la già controversa legge del 2013, nota come la legge sulla propaganda gay<sup>2</sup>. Se la legge del 2013 puniva la diffusione di "propaganda omosessuale" tra i minori, considerandola una minaccia per i valori tradizionali russi, la nuova proposta viene estesa anche agli adulti<sup>3</sup>. I nuovi divieti previsti dalla legge riguardano soprattutto la sfera culturale, in particolare i media e la pubblicità, ma anche la letteratura e il cinema. Sempre lo scorso ottobre, in occasione dell'incontro del Club Valdai, il Presidente Vladimir Putin ha menzionato le teorie di genere diffuse in Occidente, sostenendo che costituiscono "un crimine contro l'umanità"<sup>4</sup>. La narrazione russa della comunità LGBTQ+ e l'oppressione della comunità queer nazionale è parte di una battaglia culturale tra la Russia e l'Occidente, dove il governo di Putin afferma di volere proteggere i propri cittadini dal degrado e dall'estinzione di matrice statunitense ed europea. In tal senso, l'identità queer – gay, lesbica, bisessuale e trans – non costituirebbe solo un pericolo per la famiglia tradizionale, ma una minaccia diretta all'ordine e integrità nazionale. Tale visione, tuttavia, ha delle radici storiche e culturali

---

<sup>1</sup> Nel presente lavoro abbiamo utilizzato l'aggettivo "queer" come termine ombrello per definire la comunità LGBTQ+.

<sup>2</sup> Il titolo ufficiale della legge è "per lo scopo di proteggere i minori dalle informazioni che promuovono una negazione dei valori familiari tradizionali".

<sup>3</sup> <https://edition.cnn.com/2022/10/27/europe/russia-gay-propaganda-law-toughened-intl/index.html> - Ultima consultazione 11/11/2022

<sup>4</sup> È possibile consultare la trascrizione dell'intero intervento al seguente link: <https://valdaiclub.com/events/posts/articles/vladimir-putin-meets-with-members-of-the-valdai-discussion-club-transcript-of-the-18th-plenary-session/> - Ultima consultazione 11/11/2022

ben precise e che saranno approfondite nel presente elaborato. Infatti, nonostante i tentativi di rimozione delle componenti gay e queer dal passato nazionale, anche la Russia di fine XIX secolo ebbe il proprio Oscar Wilde nazionale, ovvero il poeta e scrittore Michail Kuzmin. Pertanto, il presente studio ha l'obiettivo di analizzare il romanzo a tema omosessuale *Крылья* di Michail Kuzmin, pubblicato per la prima volta in Russia nel 1906 e che fu un immediato *succès de scandale*<sup>5</sup>. Infatti, si tratta del primo romanzo dichiaratamente gay della letteratura russa. Per descrivere la natura radicale dell'opera, John Malmstad disse: "è indubbio che nessun lettore in Russia o in Europa occidentale abbia mai incontrato un'opera simile prima"<sup>6</sup>. Invero, esso costituisce uno dei primi romanzi dichiaratamente omosessuali della storia letteraria occidentale e uno dei primi romanzi gay a lieto fine. Particolarità della visione kuzminiana è che l'omosessualità non è legata né alla vergogna, né all'ingiuria. Quest'ultimo punto differenzia in modo importante il romanzo di Kuzmin dai classici della letteratura gay europea. Nonostante queste premesse, però, fuori dalla Russia l'opera è pressoché sconosciuta.

Obiettivo della presente ricerca è dimostrare la portata innovativa e rivoluzionaria del romanzo di Michail Kuzmin non solo nel contesto culturale russo di inizio XX secolo, bensì nel più ampio contesto europeo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Infatti, il nostro lavoro è innovativo proprio perché approfondisce e confronta i temi e le rappresentazioni dell'omosessualità nel romanzo russo di Kuzmin e in delle opere scelte di Oscar Wilde, André Gide e E. M. Forster, rispettivamente *Il ritratto di Dorian Gray*, *Corydon* e *Maurice*, ovvero autori e opere appartenenti al canone letterario. Infatti, se da un lato le opere a carattere omosessuale di tali celebri scrittori hanno contribuito a formare uno specifico immaginario letterario dell'esperienza omosessuale, spesso legato alla vergogna, al mostruoso, alla paura e all'ingiuria, la radicalità del romanzo di Kuzmin è stata invece esclusa da uno studio più ampio. Invero, finora non è mai stato condotto un confronto tra il romanzo di Kuzmin e alcune opere del cosiddetto canone omosessuale occidentale.

---

<sup>5</sup> Per la stesura di questo elaborato si utilizzeranno le seguenti edizioni: Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015; Kuzmin M., *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo* (trad. di Sergio Trombetta), Roma, Edizioni e/o, 1981.

<sup>6</sup> Malmstad J., "Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 86.

A tale scopo, l'apparato teorico preso in considerazione per condurre l'analisi comparativa e, più in generale, presentare uno studio introduttivo delle caratteristiche principali della letteratura omosessuale è principalmente di provenienza statunitense e francese. In particolare, abbiamo utilizzato concetti provenienti dalla *queer theory* elaborati dai filosofi francesi Michel Foucault e Didier Eribon, e dalla critica statunitense Eve Kosofsky Sedgwick. Più nello specifico, abbiamo ripreso il concetto letterario di *closet* sedgwickiano, il discorso di rimando foucaultiano e gli studi sulla letteratura omosessuale di fine XIX e inizio XX secolo di Eribon. Infatti, nel caso russo vi è un evidente "theory gap" concerne lo studio e l'interpretazione di opere artistiche queer, come è stato descritto dallo studioso Brian James Baer<sup>7</sup>. Con tale definizione lo studioso adduceva all'ambivalenza proprio verso la base teoretica che regola aree di ricerca come i *women's studies*, *gender studies* e *gay studies*. Infatti, le ricerche russe dedicate ai *gay-queer studies* hanno spesso testimoniato un disinteresse per una ricostruzione storica dell'evoluzione dell'omosessualità nazionale, modello di approfondimento invece molto diffuso in Occidente nella medesima area di ricerca. Una resistenza di lunga data nei confronti delle correnti teoretiche occidentali ha quindi segnato la ricerca russa, molto ambivalente circa la validità di considerare orientamento sessuale o identità di genere come categorie dell'analisi e della comprensione storica e letteraria. Pertanto, il ricorso a un apparato teorico di origine statunitense e francese per il presente lavoro si è rilevato imprescindibile per potere fornire un'analisi più approfondita della rappresentazione dell'omosessualità non solo nel romanzo di Michail Kuzmin, ma anche nell'analisi più ampia tra i testi presi in esame.

A tale scopo, il presente lavoro si compone di quattro capitoli.

Nel primo capitolo abbiamo approfondito il rapporto storico tra Russia e omosessualità tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Infatti, con il crollo dell'Unione Sovietica si è assistito all'apertura di numerosi archivi un tempo preclusi al pubblico e alla ricerca. Questa svolta ha inaugurato un nuovo, ricco filone di studi sulla storia dell'omosessualità in Russia. Tra gli storici più importanti vi sono Simon Karlinsky, Dan Healey e Laura Engelstein, i cui studi sono stati centrali nella nostra analisi<sup>8</sup>. Il rapporto

---

<sup>7</sup> Baer B. J., *The Other Russia: Re-Presenting the Gay Experience*, in *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Volume 1, Number 1, Winter 2000 (New Series), p. 187.

<sup>8</sup> Tra i loro studi più rilevanti ai fini del presente elaborato citiamo Engelstein L., *The Keys to Happiness: Sex and The Search for Modernity in fin-de-Siecl Russia*, Londra, Cornell University

storico tra la Russia e l'omosessualità ha delle peculiarità interessanti. Grazie ai loro contributi, infatti, abbiamo individuato e analizzato due concetti ricorrenti, ovvero il mito dell'innocenza nazionale e l'estraneità dell'omosessualità in Russia. Da un lato, la Russia possiede una propria mitologia di purezza e innocenza nazionale, ovvero un'immagine di sé come una nazione incontaminata ed eteronormata. Dall'altro, considera l'omosessuale come uno straniero, cioè un elemento alieno alla propria cultura e sfera valoriale nazionale. Tuttavia, tale mitologia di innocenza nazionale costituisce un falso mito che rinforza l'eterosessualità come unico pattern naturale nel tessuto nazionale. Inoltre, ascrivere la pederastia ai propri vicini non è una peculiarità russa ma più diffusamente europea. Nel caso russo, il sospetto era rivolto sia a Oriente che a Occidente. Infatti, da un lato tale sospetto verso Oriente era rivolto soprattutto agli uomini del Caucaso in Asia centrale, considerati primitivi, nonché alla tradizione islamica di separare le donne dagli uomini, che avrebbe così favorito l'omosessualità.

Dall'altro lato, il sospetto verso Occidente era orientato specificamente all'Europa Occidentale. Infatti, nella visione russa l'Europa era da un lato fonte di civilizzazione, dall'altro anche il locus del suo disagio civile. In particolare, i primi studi medici russi sull'omosessualità guardavano con preoccupazione all'immorale dimensione sociale urbana delle grandi città europee. Tuttavia, tale visione all'epoca ignorava che alla fine del XIX secolo, a San Pietroburgo fossero già diffusi disparati luoghi di incontro clandestini tra uomini omosessuali.

Riassumendo, abbiamo messo in luce come la civiltà russa si sentiva sospesa tra due minacce contrapposte: da un lato la primitività orientale, dall'altro la perversa ipercivilizzazione occidentale. Come abbiamo sottolineato nel presente lavoro, tale visione di epoca zarista e poi sovietica si è mantenuta fino all'estremo contemporaneo. Infatti, anche nella Russia contemporanea la stigmatizzazione dell'omosessualità ha trasformato il gay o la lesbica in un capro espiatorio. Dal potere politico costoro sono

---

Press, 1992; Healey D., "Active, Passive, and Russian: The National Idea in Gay Men's Pornography.", *The Russian Review*, vol. 69, n. 2, 2010, pp. 210–230; Healey D., "What can We learn from the History of Homosexuality in Russia?", *History Compass*, vol. 1, n. 1., Blackwell Publishing, 2003, pp. 1-6; Healey D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago, University of Chicago Press, 2001; Healey D., *Russian Homophobia from Stalin to Sochi*, New York, Bloomsbury Academic, 2018; Karlinsky S., "Russia's Gay Literature and Culture: The Impact of the October Revolution", *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (a cura di Duberman M., Vicinus M., Chauncey G.), Londra, Penguin Books, 1991.



considerati rappresentanti della cultura occidentale, pertanto in netto contrasto con la società russa e la sua cultura.

Dopo avere analizzato questi due miti nazionali, si è approfondito il rapporto tra potere russo e omosessualità attraverso un breve excursus di carattere storico-giuridico. Infatti, in Russia la cosiddetta “nascita” del soggetto omosessuale fu complessa. Il sistema giudiziario russo iniziò a regolare pubblicamente gli atti omosessuali a partire dagli Articoli Militari del 1716, noti anche come il Codice di Pietro. Per la prima volta nella storia russa fu proibito il sesso consensuale fra due uomini, sebbene la legge coinvolgesse solo i soldati in servizio. Successivamente, la penetrazione anale tra due uomini divenne nota con la parola “мужеложество”. La proibizione di tale pratica fu sancita con l’Articolo 995 del codice legislativo dello Zar Nicola I. In ogni caso, tra Ottocento e Novecento, la persecuzione legale verso gli omosessuali era in realtà piuttosto rara e la tolleranza pubblica sufficientemente alta.

La rivoluzione del 1917 segnò un punto di rottura importante anche per la storia omosessuale russa, perché la legge anti-sodomia fu abrogata, come del resto tutti i codici giuridici di epoca zarista. A questo proposito, sono rilevanti gli studi di Simon Karlinsky, che individua nella rivoluzione del 1917 l’inizio di un’era di profonda repressione sessuale e puritana. Secondo lo storico, l’unico periodo di relativa libertà di parola e pensiero fu quello tra la rivoluzione del 1905 e quella del ’17. In quel breve periodo storico, infatti, molti membri dei partiti rivoluzionari accettarono l’idea di una liberazione sessuale. Come abbiamo approfondito nel presente elaborato, infatti, fu proprio il periodo di attività letteraria di maggiore successo per lo stesso Michail Kuzmin.

Abbiamo concluso il primo capitolo con un’analisi del rapporto tra Stato e scrittori omosessuali. Infatti, in Russia gli scrittori gay e le scrittrici lesbiche storicamente hanno dovuto lottare non solo per il diritto di potere parlare in quanto artisti gay e lesbiche, ma anche in quanto gay e lesbiche di nazionalità russa. A riprova di ciò, ancora oggi in Russia l’ipotesi dell’esistenza di una letteratura queer genera molte critiche. Infatti, come già sottolineato, la ricerca russa si è sempre dimostrata poco incline a considerare l’orientamento sessuale o l’identità di genere di un autore come categorie utili all’analisi e comprensione storico-letteraria. In tal senso, non è casuale che anche le introduzioni all’opera di autori queer come Michail Kuzmin o Zinaida Gippius omettano informazioni sulla loro non conformità di genere, sebbene proprio questa sia spesso centrale nelle loro

opere. A riprova ulteriore del suddetto “theory gap”, abbiamo analizzato tre testi russi di fine anni Novanta che analizzano l’omosessualità in chiave storiografica e letteraria: *Другой Петербург* di Konstantin Rotikov (1998), *Любовь без границ*, la prima antologia russa sulla narrativa omoerotica a cura di Vitalij Dumenkov (1997), e *Лунный свет на заре* del sociologo Igor Kun’ (1997). Nonostante alcune problematiche metodologiche e di approccio all’oggetto di studio, questi tre testi inaugurarono un importante corrente di studi sull’identità, la rappresentazione e l’esperienza queer russa.

Infine, abbiamo preso a esempio un’importante antologia come *Out of the Blue: Being Gay in Hidden Russia* a cura di Kevin Moss per mettere in luce come l’inizio del XX secolo abbia rappresentato un’epoca di vivace fioritura per la letteratura omosessuale russa. Infatti, i primi scrittori queer fecero la loro comparsa in Russia prima della presa del potere sovietico. Si trattò quindi di un periodo storico in cui numerose figure dell’intelligencija russa erano dichiaratamente omosessuali o bisessuali, e tali desideri e identità divennero l’oggetto di disparate opere letterarie. Tra queste figure vi furono Michail Kuzmin, Zinaida Gippius, Marina Cvetaeva, Nikolaj Kljuev, Sergej Esenin e Lidija Zinov’eva-Annibal. Tuttavia, protagonista di questa stagione fu la pubblicazione nel 1906 del romanzo *Крылья* del poeta e scrittore Michail Kuzmin. Nonostante la tiratura di copie limitata, il racconto di formazione di Kuzmin ebbe un ampio successo tra i suoi lettori russi, e ad oggi è ancora considerato un classico della letteratura queer russa. Come si è detto, Michail Kuzmin non fu l’unico poeta e scrittore omosessuale a cavallo tra il XIX e XX secolo, ma fu il primo a indagare l’identità omosessuale senza vergogna e con ottimismo.

Prima di approfondire l’opera di Kuzmin e la sua rappresentazione dell’omosessualità era tuttavia necessario introdurre e approfondire il concetto di canone letterario, passando poi alla sua problematizzazione e alla formulazione successiva di un canone letterario gay come contro-discorso a quello dominante. Tale passaggio teorico era imprescindibile per approfondire successivamente attraverso un’analisi comparata il romanzo di Kuzmin con alcune opere del cosiddetto canone letterario gay.

Pertanto, abbiamo in primis introdotto il concetto di canone letterario. Si tratta di una definizione di ambito anglosassone, nata negli atenei statunitensi nell’ambito dei *syllabus* universitari e delle antologie. Solo successivamente questo concetto è arrivato in Europa e in Italia in tempi ancora più recenti. Lo scontro culturale a proposito del canone

letterario ha origine negli Stati Uniti già tra gli anni Sessanta e Settanta, ma diventa particolarmente rilevante negli anni Novanta in seguito alla pubblicazione de *Il canone occidentale* di Harold Bloom, uno dei massimi critici letterari occidentali. Il canone bloomiano è una lista di una trentina circa di autori e delle loro rispettive opere, considerate “canoniche” per la loro originalità e singolarità artistica. Per Bloom, la definizione del canone risponde a una semplice domanda: a che letture si dovrebbe affacciare il lettore che ha ancora voglia di leggere? Tuttavia, è evidente come il criterio selettivo del canone sia per sua stessa natura un criterio esclusivo e pertanto escludente. Infatti, non è casuale che i primi tentativi di decostruire il canone siano stati pronunciati da comunità a lungo escluse da questo, come donne, soggetti razzializzati e queer. È proprio a partire da questo conflitto epistemologico che emergono le prime problematizzazioni del canone, tanto che in quegli anni si parlò di una vera e propria “*war of canons*”<sup>9</sup>. Prendendo in esame gli studi di Jan Gorak e E. Dean Kolbas, abbiamo messo in luce le principali critiche al concetto di canone. Così facendo, abbiamo sottolineato come tale graduale demistificazione abbia contribuito alla nascita ex novo non di un solo canone, ma di più canoni, come il canone femminista, il canone queer, il canone afro-americano, ecc.

Una volta fornita una definizione precisa sul concetto di canone letterario e sui suoi limiti, abbiamo indagato il concetto di “letteratura omosessuale”, allo scopo di fornirne una chiara definizione ed elencare le sue principali caratteristiche. Nel presente studio abbiamo circoscritto il campo queer alla sola letteratura gay, e concluso che sono due le principali correnti della letteratura omosessuale: testi che abbiano personaggi o contenuti omosessuali, oppure testi scritti da autori che si identificano come omosessuali. Nella prima categoria rientrano, quindi, anche testi scritti da autori non queer; mentre nella seconda rientrano anche testi privi di contenuti omosessuali. In questo caso, abbiamo deciso di focalizzarci sulla categoria di opere letterarie dal contenuto omosessuale, composte da scrittori omosessuali. È questo, infatti, il caso dello scrittore oggetto della nostra tesi, Michail Kuzmin, e degli altri autori che abbiamo preso in esame successivamente.

---

<sup>9</sup> Gorak J., *The Making of a Modern Canon. Genesis and crisis of a literary idea*, Londra, Athlone, 1991, p. 1.

Per comprendere più approfonditamente cosa si intende per letteratura omosessuale, è stato cruciale rintracciare i motivi della sua emersione come contro-discorso. A tale fine, abbiamo riportato un breve excursus sull'evoluzione dell'omosessualità a partire dal concetto di "inversione sessuale", concentrandoci sulla sessuologia e sulle sue definizioni ed evoluzioni nel linguaggio medico-psichiatrico di fine Ottocento. Infatti, accanto alla nascita del concetto moderno di omosessualità alla fine del XIX secolo, alcuni intellettuali europei ipotizzano la nascita di una tradizione letteraria a essa relativa. In questo periodo fu centrale il coraggioso contributo dello scrittore e giurista tedesco Karl Heinrich Ulrichs, considerato il primo uomo gay a fare un coming out pubblico. Egli infatti nel 1862 fondò il culto dell'Uranismo, e stilò un manifesto antesignano del movimento di liberazione omosessuale tedesca. Tra i principali obiettivi vi era la creazione di un'apposita letteratura uraniana, e la pubblicazione di opere e autori conformi al movimento. L'obiettivo di Ulrichs era duplice: da un lato rivendicare visibilità per il proprio sentire, dall'altro creare un senso di identità condivisa e compresa. Si trattava dunque di uno dei primi tentativi di creare una controcultura omosessuale dove gli uomini gay potessero esprimere liberamente e senza senso di colpa o vergogna il proprio desiderio.

Abbiamo poi dedicato il terzo capitolo all'analisi della vita e dell'opera di Michail Kuzmin (1872-1936), considerato il pioniere della letteratura omosessuale russa. Abbiamo ritenuto importante fare una premessa iniziale sull'autore e l'interrelazione tra arte e biografia. Infatti, nel primo capitolo abbiamo visto come la tradizione letteraria russa abbia considerato per molto tempo irrilevanti all'analisi letteraria le informazioni biografiche sull'autore, quali l'orientamento sessuale o l'identità di genere. In opposizione a tale approccio, nel capitolo abbiamo deciso di fornire alcune importanti coordinate biografiche su Michail Kuzmin, enfatizzando l'insufficienza di analizzare la sua produzione letteraria prescindendo dalla sua identità di omosessuale dichiarato. Ciò non significa che le sue opere e in particolare *Крылья* siano un banale romanzo a tesi, bensì si intendeva mettere in luce come alcuni elementi biografici dell'autore abbiano influenzato direttamente il suo corpus letterario. Il corpus di informazioni biografiche su Kuzmin raccolto da studiosi come John Malmstad e Nikolaj Bogomolov è rafforzato dalla presenza dei suoi diari, nonché delle sue corrispondenze private. Ma è soprattutto il diario a permettere l'individuazione delle ibridazioni tra vita e arte. La costruzione estetica di

Michail Kuzmin rivelò inoltre una vicinanza col concetto modernista di *жизнетворчество*, inteso come la trasformazione della propria vita in un'opera d'arte. Tuttavia, abbiamo sottolineato la distanza tra autore biografico e autore lirico, enfatizzando come la personalità lirica e quella biografica di Kuzmin non coincidano pienamente. A riprova di quest'ultimo punto, abbiamo illustrato la teoria degli "scrittori con biografia" e degli "scrittori senza biografia" di Boris Tomaševskij, e il concetto di "литературная личность" di Jurij Tynjanov. Abbiamo concluso che in vita Michail Kuzmin abbia costruito una "biografia ideale", riscrivendo immaginativamente esperienze realmente vissute e impiegandole in un secondo momento come dispositivo narrativo. Creando un'ambiguità nel confine tra vita e opera letteraria, Kuzmin ha comunque sempre rivendicato il tema dell'amore omosessuale tanto nelle sue opere quanto nella sua vita.

Successivamente abbiamo ricostruito un breve excursus sulla vita e le opere dell'autore, mettendone in luce le tappe biografiche e artistiche più rilevanti per il presente lavoro. Infatti, Kuzmin è noto principalmente come poeta, ma è stato un artista eclettico e poliedrico. Oltre alla poesia, egli si è dedicato alla prosa, alla drammaturgia, alla critica letteraria, alla composizione musicale e alla traduzione. Nato nel 1872 da una famiglia di Vecchi Credenti a Jaroslav', da bambino con la famiglia ha vissuto diversi trasferimenti fino a quello definitivo a Pietroburgo nel 1884. La più europea delle città russe sarà il contesto cosmopolita dove il poeta trascorrerà gran parte della sua vita.

Tra gli eventi più significativi della gioventù di Kuzmin abbiamo approfondito l'incontro e la relazione con Georgij Čičerin. Abbiamo poi ricostruito brevemente il percorso artistico di Michail Kuzmin, che ha inizio nel 1891 con l'iscrizione al Conservatorio di San Pietroburgo. Tuttavia, la sua permanenza si limita solo a tre dei sette anni previsti dal corso, e Kuzmin inizia a dedicarsi alla poesia e alla prosa. A partire dagli anni Novanta vive un forte dualismo a causa dell'apparente inconciliabilità tra le sue tensioni religiose e la sua identità omosessuale. Il suo interesse per il mondo classico lo spinge a fare due grandi viaggi, il primo in Egitto e il secondo in Italia. Entrambi hanno una grande influenza sulle sue opere successive: l'Egitto per *Александрійские песни* (1910) e l'Italia per *Крылья* (1906). Alla fine del secolo, Kuzmin inizia a rivolgersi all'estetica dandy e alle opere di Oscar Wilde e Aubrey Beardsley. È interessante riportare che Kuzmin sia stato spesso definito "l'Oscar Wilde russo". In realtà, egli non apprezzava

tale definizione, anzi. Il motivo non era legato tanto all'opera wildeiana, quanto a ciò che Kuzmin percepiva come un tradimento dell'amore omosessuale al processo contro di lui.

Nel 1901 Kuzmin debutta nel panorama artistico russo, esibendosi alle «Вечера современной музыки» ed entra in contatto anche con «Мир Искусства». Il suo ingresso ufficiale nel mondo letterario avviene però nel 1904, con la pubblicazione di un ciclo di sonetti nell'almanacco «Зелёный сборник стихов и прозы», insieme al poema *История рыцаря Д'Алессиво* (Storia del cavaliere D'Alessio). Tuttavia, è l'anno 1906 a costituire il vero punto di svolta per la carriera di Kuzmin. Infatti, quell'anno viene pubblicato *Крылья*, il primo romanzo dichiaratamente gay russo, ed è subito uno scandalo letterario. In generale, gli anni tra il 1904 e il 1910 furono ricchi per Kuzmin, che pubblicò tre volumi di opere drammaturgiche, quattro raccolte di versi e una decina di opera in prosa.

Uno degli aspetti più interessanti della personalità artistica di Michail Kuzmin è la difficoltà a incasellarlo in una delle correnti artistico-letterarie dell'epoca. Infatti, nonostante la sua produzione voluminosa sia prosaica che poetica, Kuzmin sembra essere sempre riuscito a eludere una classificazione netta come adesione artistica. Come sottolineato da John Barnstead, è interessante come due tra gli studi sulla poetica kuzminiana siano rispettivamente intitolati *Блок и Кузмин* e *Ахматова и Кузмин*, la cui denominazione suggerirebbe non solo la sua statura poetica, ma anche una certa limitatezza critica nel situarlo artisticamente o nel Simbolismo o nell'Acmeismo.

Nel 1917 scoppia la rivoluzione russa e in un primo momento Kuzmin la accoglie con un certo grado di entusiasmo, escludendo l'emigrazione come fecero molti altri intellettuali e scorgendo in essa l'energia risvegliata delle masse silenziose con cui aveva a lungo simpatizzato. Tale visione presto muta, tanto che il poeta inizia a vedere il bolscevismo come la distruzione della vita privata in tutte le sue manifestazioni. In quegli anni, il poeta si immerge nell'arte per alienarsi dalla violenza del potere sovietico. La sua ultima pubblicazione risale al 1929 ed è una raccolta di poesie intitolata *Форель разбивает лед*, considerata da molti contemporanei come il suo *magnum opus*.

Michail Kuzmin muore nel 1936 di polmonite. La sua morte avviene alla vigilia delle grandi purghe staliniane, durante le quali subiscono la deportazione e l'uccisione molti omosessuali tra i quali l'ex amante dell'autore, Jurij Jurkun.

Abbiamo concluso il terzo capitolo con un'analisi del suo manifesto poetico, *О прекрасной ясности*, pubblicato sulla rivista «Аполлон». Il testo costituisce un appello

per una splendida chiarezza artistica. Anche se non ha mai portato alla nascita di un movimento letterario *tout court*, ha sancito comunque un importante punto di rottura e di riflessione sull'eredità e i limiti del Simbolismo russo, offrendo una nuova direzione per l'arte e la letteratura.

Dopo avere approfondito la vita e le opere di Kuzmin, nonché avere preso in esame le origini e le caratteristiche della letteratura omosessuale occidentale, abbiamo concluso il presente studio con il quarto capitolo. Esso è dedicato all'analisi approfondita del romanzo *Крылья* di Michail Kuzmin, e al suo confronto con alcune opere del canone letterario omosessuale. In primo luogo, era importante enfatizzare il suo speciale statuto rispetto al resto della letteratura gay occidentale: pubblicato per la prima volta in Russia nel 1906, il romanzo di Kuzmin è uno dei primi romanzi gay a lieto fine della storia letteraria occidentale.

Infatti, abbiamo poi sottolineato come molti classici della letteratura omosessuale tra fine XIX e inizio XX secolo in realtà o non dichiarino mai esplicitamente l'elemento omosessuale, o rappresentino l'omosessualità come vergogna e sofferenza. In *Крылья*, invece, per la prima volta uno scrittore gay descriveva con gioia e senza vergogna "l'amore che non osa dire il suo nome"<sup>10</sup>.

Allo scopo di questa analisi, abbiamo in primis analizzato l'intertestualità presente già nel titolo. Infatti, le "ali" sono un riferimento al mito della biga alata ne *Il Fedro* di Platone. Tale immagine di libertà è ricorrente e fortemente simbolica all'interno del romanzo, e viene più spesso citata.

In secondo luogo, abbiamo riassunto la trama e i personaggi principali dell'opera. In breve, il romanzo narra le vicende di Vanja Smurov, un giovane ragazzo orfano che si trasferisce dalla provincia a Pietroburgo e si avvicina gradualmente a un mentore più anziano, di nome Larion Dmitrievič Štrup. Quest'ultimo introduce l'adolescente al mondo delle idee e della bellezza classica, iniziandolo a un percorso conoscitivo che trasformerà anche la sua stessa identità.

Abbiamo messo in luce la struttura del romanzo, che è circolare e divisa in tre sezioni. Ogni sezione è ambientata in un luogo diverso: la prima a Pietroburgo, la seconda a Vasil'skursk sulla Volga, la terza in Italia tra Roma e Firenze. Tra i disparati personaggi abbiamo approfondito in particolare la figura di Štrup, soprattutto il legame tra la sua

---

<sup>10</sup> Douglas A., *Two loves and Other Poems: a Selection*, Londra, Benneth & Kitchel, 1990.

“non-russicità” e quanto affrontato in una prospettiva storico-sociale nel capitolo primo. Infatti, la natura da “mezzo inglese” dell’uomo è frequente oggetto di menzione nel corso del romanzo. Come abbiamo visto, l’omosessualità in Russia è stata a lungo interpretata come un fenomeno estraneo e di importazione esterna. Non sorprende, allora, che tale narrazione nazionale sia riprodotta nel romanzo dallo stesso Kuzmin. Da un lato, quindi, l’autore riproduce tale visione storico-nazionale introducendo un personaggio omosessuale non russo, dall’altro non vi è nessuna connotazione negativa circa il personaggio, giacché lo stesso Kuzmin era dichiaratamente omosessuale. L’idea dell’omosessualità come elemento d’importazione è enfatizzata, in questo caso, dal fatto che è proprio Štrup a innescare nel protagonista un percorso che lo porterà a riconoscere e accettare la propria omosessualità.

Inoltre, abbiamo messo in luce l’apparente inconciliabilità, per Vanja, tra estetismo e passioni carnali, tra amore spirituale e impeto bestiale. Ciò costituisce il principale ostacolo perché il protagonista accetti la propria natura. Abbiamo successivamente indagato quale sia il genere di appartenenza del romanzo, poiché la questione formale è stata a lungo oggetto di opinioni discordanti. Analizzando le osservazioni critiche dell’epoca, abbiamo stabilito che *Крылья* costituisca l’antesignano della “coming-out novel”. Nonostante la natura fortemente filosofica del testo, è corretto affermare che si tratta di un Bildungsroman dove è centrale il concetto di “diventare” in chiave omosessuale. In quanto variante queer del tradizionale romanzo di formazione, la *coming-out story* o *novel* raggiunge il proprio climax narrativo nell’accettazione liberatoria, da parte del protagonista, del proprio sé. Ciò avviene in maniera eloquente nel finale del romanzo kuzminiano, dove la scelta del protagonista di Vanja di partire con Štrup e, quindi, di accettare la propria omosessualità è simboleggiata dall’immagine delle ali e della strada inondata da un sole splendente.

In terzo luogo, abbiamo messo in luce le principali tematiche del romanzo. Tra queste vi sono l’estraniamento del soggetto omosessuale, l’apparente inconciliabilità tra le aspirazioni artistiche-intellettuali e i desideri più terrestri e il rapporto tra estetica ed eros. Abbiamo approfondito la visione “filo-ellenica omosessuale” di Štrup e l’influenza del suo circolo su Vanja. Grazie all’introduzione dell’uomo e l’aiuto del professore di greco Daniil Ivanovič, Vanja scopre infatti il programma che questi cercano di realizzare. Profondamente influenzato dalla cultura classica, l’obiettivo è la trasformazione estetica



della vita, attraverso il ritorno alla legge della natura e il rifiuto delle istituzioni come il matrimonio e la famiglia. Inoltre, abbiamo illustrato il rapporto tra estetica e bellezza dello stesso autore analizzando i suoi diari, e concluso che la visione estetica di Štrup e quella di Kuzmin coincidono. È solo attraverso tali disquisizioni e dialoghi di carattere filosofico che si intervallano nel corso del romanzo che Vanja gradualmente inizia non solo a riconoscere il suo amore per Štrup, ma anche ad accettare implicitamente la componente sessuale intrinseca nel desiderio umano.

In quarto luogo, abbiamo approfondito la ricezione del romanzo. Alla sua pubblicazione nel 1906, il romanzo fu un vero *succès de scandale*. È indubbio che il romanzo scatenò reazioni contrastanti, e in questo paragrafo abbiamo riportato alcune tra le principali. Secondo alcuni, segnò una nuova e necessaria franchezza nella letteratura russa. Secondo altri, fornì le prove inequivocabili della corruzione e decadenza morale dell'intero movimento simbolista. Egli fu accusato di promuovere la decadenza morale, l'individualismo e la pornografia, anche da autori come Zinaida Gippius e Dmitrij Filosofov. Uno dei pochi autori a difenderlo fu Aleksandr Blok, che sottolineò la singolarità senza precedenti in Russia di un autore come Kuzmin.

Abbiamo poi approfondito il rapporto di lunga durata tra la letteratura omosessuale e l'accusa di pornografia, sottolineando come tali accuse siano infondate nel romanzo kuzminiano, giacché non vi è la minima traccia di erotismo. A un'analisi approfondita, infatti, sembrerebbe che la sola trattazione letteraria di un amore omosessuale sia sufficiente per classificare un'opera come promiscua, pornografica o degenerata. A confermare il panico morale a proposito dell'omosessualità, abbiamo approfondito la rappresentazione delle баня tra fine XX e inizio XIX secolo. Le saune erano infatti considerate i luoghi del vizio omosessuale, e tale dibattito si inasprì in seguito alla pubblicazione del romanzo di Kuzmin. Per una sola menzione delle saune, infatti, il romanzo fu soprannominato “банная тема” e diversi feuilleton e caricature dell'epoca ridicolizzavano lo scrittore come un deviato sessuale.

Infine, nell'ultimo paragrafo del nostro lavoro abbiamo analizzato e confrontato le figure letterarie più ricorrenti nel romanzo di Kuzmin con alcune opere del canone letterario gay, al fine di mettere in luce i limiti di quest'ultimo. A questo scopo, abbiamo selezionato *Il ritratto di Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde, *Corydon* di André Gide (1920) e *Maurice* di E. M. Forster (scritto originariamente nel 1914, pubblicato nel 1971).

È evidente che prima di essere autori del canone gay, questi tre scrittori erano già autori del canone occidentale tout court. Essi hanno contribuito a cristallizzare l'esperienza omosessuale in un dato periodo storico in Occidente attraverso il ricorso a specifiche immagini e figure letterarie.

Abbiamo infine effettuato un'analisi comparativa tra le opere, mettendo in luce le affinità e differenze tematiche ed espressive tra di loro, con particolare attenzione alle occorrenze nelle opere e ai loro campi semantici. In particolare, abbiamo focalizzato la nostra attenzione sulla modalità e forma di narrazione del desiderio represso, la presenza o assenza della vergogna e della negazione di sé, il ruolo della cultura classica (in particolare l'influenza del Platonismo), e la possibilità o impossibilità di un lieto fine nel romanzo gay. Abbiamo concluso che sebbene abbiamo individuato diverse affinità e altrettante differenze tra il romanzo di Michail Kuzmin e le opere analizzate di Wilde, Gide e Forster, l'opera kuzminiana presenta un coraggio tematico e formale che gli altri tre non hanno avuto. È possibile dunque concludere che sebbene *Крылья* sia stato escluso dal canone omosessuale occidentale per ragioni storiche e geografiche, esso rappresenta una rivoluzionaria visione positiva, naturale e a lieto fine dell'omosessualità, tanto più evidente quando confrontata con altri grandi autori omosessuali del XIX-XX secolo. Kuzmin ha rappresentato l'esperienza e l'amore omosessuale libero dalla vergogna e dalla paura che ha a lungo determinato la rappresentazione letteraria dell'omosessuale; anche per questa ragione è stato aspramente criticato in patria. Tuttavia, sempre grazie ai diari dell'autore è noto anche che ci fosse una porzione del pubblico russo che fu riconoscente a Kuzmin per avere dato voce al loro desiderio e senso di solitudine, come il lettore che in una lettera del 1907 lo ringraziò per “avergli dato le ali”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, p. 101.

## Capitolo 1

### Russia e omosessualità: politicizzazione e forme del desiderio tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo

#### 1.1. Il mito dell'innocenza nazionale e l'estraneità dell'omosessualità in Russia

Il presente capitolo intende analizzare la costruzione del discorso russo intorno all'omosessualità, in particolare tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Focalizzandosi su alcuni specifici fenomeni culturali e sociali, l'obiettivo è mettere in rilievo alcune osservazioni dell'epoca in merito all'omosessualità in Russia, e l'evoluzione letteraria della medesima in questo periodo storico. Infatti, negli ultimi trentacinque anni il contributo degli accademici è stato cruciale nella scoperta – o riscoperta – non solo della storia dell'omosessualità in Russia, ma anche della sua letteratura gay e lesbica. Con il crollo dell'Unione Sovietica nel 1991, infatti, si è assistito all'apertura di numerosi archivi: questa svolta culturale, unitamente all'evoluzione globale dei *queer studies*, ha permesso che alcuni argomenti un tempo considerati tabù diventassero oggetto di studio. La storia dell'omosessualità in Russia è uno di questi argomenti<sup>12</sup>.

La storia queer russa costituisce un esempio interessante seppure non unico in Europa, poiché si fa interprete dell'idea di una nazione intrinsecamente pura ma costantemente minacciata da forme di corruzione esterna. In questo senso, sono due i fenomeni socioculturali che si diffondono in quegli anni e che risultano interconnessi tra di loro: da un lato il mito di una nazione innocente e incontaminata (ossia sessualmente etero-

---

<sup>12</sup> Per approfondire la storia dell'omosessualità in Russia e URSS si vedano Clements, B., Friedman, R., Healey, D., *Russian Masculinities in History and Culture*, New York, Palgrave Publisher, 2002; Engelstein L., *The Keys to Happiness: Sex and The Search for Modernity in fin-de-Siecl Russia*, Londra, Cornell University Press, 1992; Essig L., “‘Bury Their Hearts’: Some Thoughts on the Specter of Homosexuality Haunting Russia.”, *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, vol. 1, n. 3, 2014, pp. 39–58; Essig L., *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999; Healey D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago, University of Chicago Press, 2001; Healey D., *Russian Homophobia from Stalin to Sochi*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

normata), dall'altro la visione del soggetto omosessuale come straniero<sup>13</sup>. Come afferma lo storico Dan Healey, l'idea che la propria nazione sia innocente rispetto all'amore e al desiderio omosessuale è un falso mito che aiuta a imporre nella coscienza collettiva un'immagine dell'eterosessualità come unico pattern naturale nel tessuto nazionale<sup>14</sup>. Tuttavia, come sottolinea lo storico, ascrivere la pederastia ai propri vicini non è una peculiarità russa, ma un vizio più ampiamente europeo: i francesi la chiamavano *le vice anglais*, i finlandesi accusavano gli svedesi di importare l'omosessualità e la Germania la vedeva come un'ossessione fiorentina<sup>15</sup>.

A partire dal XIX secolo, tuttavia, anche la Russia zarista iniziò a guardare all'omosessualità come un fenomeno che accadeva altrove. In relazione alla vicina Europa, i russi consideravano il proprio Paese relativamente giovane. E, ancora, in relazione all'omosessualità i russi tendevano a immaginare la "giovane" Russia come relativamente intoccata dal concetto di differenze sessuali. Infatti, emblema della purezza russa era il contadino, il simulacro della mitologia della purezza nazionale. Nel XIX secolo in Russia i contadini rappresentavano in patria l'incarnazione della decantata semplicità nazionale, per la loro ingenuità, la grande tolleranza per la fatica e la loro fecondità. Semplici e legati alla madre patria, i contadini si ponevano in netta contrapposizione con la sporca e artificiosa varietà sessuale, ascrivibile in seguito soprattutto alla dimensione urbana. Dunque, il binarismo prevedeva da un lato mondo rurale e urbano, purezza e semplicità contro degenerazione e promiscuità.

Solo dopo la sanguinosa rivoluzione del 1905, la visione romanticizzante dei contadini russi subì un ridimensionamento<sup>16</sup>. Tuttavia, l'idea comune che la perversione sessuale fosse aliena alla maggioranza dei russi continuò a persistere. Allora chi era, nell'ottica russa, il vicino colpevole di pederastia? Delineando una "geografia della perversione"<sup>17</sup>, il sospetto in Russia era rivolto sia a Oriente che a Occidente.

Da un lato, il sospetto verso Oriente era rivolto in particolare agli uomini del Caucaso in Asia centrale, considerati primitivi dai russi. Nella prospettiva russa, la tradizione islamica di isolare le donne dagli uomini avrebbe favorito l'omosessualità. Inoltre, alcuni

---

<sup>14</sup> Healey D., "What can We learn from the History of Homosexuality in Russia?", *History Compass*, vol. 1, n. 1., Blackwell Publishing, 2003, p. 1.

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> Ivi, p. 2.

<sup>17</sup> Ibidem

luoghi di aggregazione maschile nella società caucasica erano visti come nuclei di parassitismo e pigrizia tali da avvicinare uomini e ragazzini, favorendo anche la prostituzione minorile; nella visione russa, è questo il caso per le чайкане (le case del tè uzbeke), così come per i bazaar persiani e le saune e i ristoranti nei centri commerciali in Armenia, Georgia e Azerbaijan<sup>18</sup>. Era convinzione diffusa che in alcune aree del Caucaso la pederastia non fosse il risultato di un disordine biologico in una sparuta minoranza di uomini, bensì un vizio universale prodotto dalle circostanze sociali. Pertanto, solamente attraverso un impiego ingente di decreti legislativi i bolscevichi avrebbero potuto correggere questo vizio così diffuso. Un altro degli aspetti che preoccupavano il potere sovietico era il traffico di prostituti minorenni, detti бачи, che venivano spesso reclutati con la connivenza dei genitori o dei tutori, per poi essere trafficati in bordelli o compagnie di ballerini; questo fenomeno era particolarmente diffuso nei territori dell'Uzbekistan e del Turkmenistan<sup>19</sup>. L'intento dichiarato nella visione bolscevica era quello di eradicare anche questa forma di prostituzione maschile, intesa come il sintomo della sopravvivenza di tradizioni primitive in queste regioni, alla stregua della poligamia e il prezzo della sposa<sup>20</sup>.

Dall'altro lato, il sospetto verso l'Occidente si articolava su supposizioni completamente differenti. Nella visione russa, l'Europa occidentale era considerata come la fonte della civilizzazione, ma allo stesso tempo anche il locus del suo disagio civile, in particolare per ciò che concerneva le perversioni sessuali.

Infatti, era l'immorale dimensione sociale urbana delle grandi città europee a preoccupare i primi studi medici russi sull'omosessualità, perlomeno rinfrancati dal fatto che a San Pietroburgo non ci fosse “una società di pederasti perfettamente organizzata come a Parigi”<sup>21</sup>. Questa visione era senz'altro vera, tuttavia negli ultimi trent'anni del XIX secolo nella capitale russa erano già diffusi luoghi d'incontro clandestini, gergo ‘pederasta’ e prostituzione maschile<sup>22</sup>. Dal punto di vista biomedico, le prime spiegazioni

---

<sup>18</sup> Healey D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 156.

<sup>19</sup> Ivi, p. 158.

<sup>20</sup> Ibidem

<sup>21</sup> Meržeevskii V., *Sudebnaia ginekologija. Rukovodstvo dlja vračei i iuristov*, San Pietroburgo, 1878, p. 208.

<sup>22</sup> Healey D., “What can We learn from the History of Homosexuality in Russia?”, *History Compass*, vol. 1, n. 1., Blackwell Publishing, 2003, p. 3.

dell'omosessualità in Russia proponevano una connessione fra la degenerazione e la pederastia, e interpretavano l'effeminatezza come un segno di debolezza. Questo livello interpretativo ebbe, fra le diverse implicazioni culturali, l'esito che i medici russi preferivano allora ignorare o non descrivere eventuali segni di effeminatezza nei propri pazienti; le stesse forme di deviazione dalla norma di genere venivano espresse ricorrendo ai casi di pazienti stranieri dalla Germania, Austria e Francia, ma molto raramente nei pazienti domestici.

Quest'ultimo ricorso alla casistica extra-nazionale fornì un altro vantaggio culturale: in Russia si poteva così affermare che le perversioni sessuali fossero importate proprio da quei Paesi, e che fossero stati i loro cittadini a infettare gli uomini russi. In quel caso, San Pietroburgo si configurava come l'apogeo di questa tendenza straniera e perversa, proprio in virtù della sua vita urbana e culturale e per essere sempre stata la provincia più occidentale dell'impero russo.

È evidente che si è di fronte a un doppio cortocircuito. Innanzitutto verso l'Oriente, dove nella prospettiva russa l'omosessualità è concepita come se la stessa organizzazione della società predisponesse gli uomini all'omosessualità, una forma endemica e primitiva di depravazione da parte della popolazione non cristiana; il prodotto, e non l'anomalia, di tradizioni e usi arcaici e primitivi. In secondo luogo verso l'Occidente, dove invece l'omosessualità sarebbe stata una condizione medicalizzata e propria solo di una circoscritta minoranza: l'anomalia, non l'universalità. Riassumendo, la civiltà russa era percepita come sospesa fra due poli opposti e minacciosi: da un lato l'arretratezza orientale, dall'altro la perversa ipercivilizzazione occidentale. Scrive Dan Healey a questo proposito:

Serrata fra un Occidente nevrastenico e tifico, e un Oriente naturalmente predisposto alla pederastia, la Russia ha creato per sé una mitologia sessuale nazionale che celebrava la propria purezza naturale, in netto contrasto e costantemente minacciata dai pericoli dell'Europa occidentale e del suo est<sup>23</sup>.

Ancora di più, da questa geografia contraddittoria dell'omosessualità tra Europa e periferia caucasica si può evincere una più ampia rappresentazione russa

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 4.

dell'omosessualità come fattore straniero e *straniante*. Ciò che in parte lega la rappresentazione dell'omosessualità dalla Russia zarista, quella sovietica fino alla Russia contemporanea è la possibilità (non esclusivamente russa) di proiettare l'omosessualità fuori dai propri confini geografici e quindi, di riflesso, fuori dalla propria ideologia; sia essa quella zarista, sovietica o post-sovietica<sup>24</sup>. Più nello specifico del caso russo, la visione dell'omosessualità come contaminazione esterna perdura anche nell'estremo contemporaneo, con una riproposizione delle mitologie nazionali di purezza e conformità<sup>25</sup>. La politicizzazione statale dell'omosessualità nella coscienza collettiva trasforma quest'ultima in una forza politica sovversiva, oggi capace di influenzare le elezioni e mutare lo status quo politico. La stigmatizzazione dell'omosessualità ha portato alla creazione di un capro espiatorio, che vede gli omosessuali russi come presunti rappresentanti della cultura occidentale, in netto contrasto con la società russa e i suoi valori<sup>26</sup>. Nel campo letterario, come verrà analizzato nel successivo paragrafo, questo fenomeno si è storicamente tradotto nell'ingente ricorso alla censura, trascinando così il privato nella dimensione pubblica criminalizzandolo, schernendolo o favorendone un maggiore straniamento. Tanto che lo storico Brian James Baer ha parlato di un "silenzio discorsivo"<sup>27</sup> intorno alla storia dell'omosessualità e della letteratura omosessuale in Russia e Unione Sovietica.

---

<sup>24</sup> La sovrapposizione tra appartenenza nazionale e appartenenza etnica e di genere non è esclusiva della Russia. Per approfondire questo concetto, si veda Fejes N. e Balogh A., *Queer Visibilities in Post-Socialist Cultures*, Intellect Ltd, Chicago, 2013, Edizione ebook (numerazione pagine nel formato epub assente). Come sottolinea Eszter Timár analizzando il caso ungherese, il discorso assimilazionista nazionale è stato così persuasivo da trasformare con successo l'identità nazionale in una performance visibile e leggibile culturalmente, espressa in un'identità etnica che vede nell'omogeneità e uniformità pubblica la garanzia simbolica e facilmente riconoscibile della nazione ungherese. Secondo la studiosa, attraverso questo meccanismo ogni forma di differenza finisce per rappresentare un'espressione di dissenso dalla nazione, in quanto elemento che minaccia di infrangere l'uniformità nazionale. In questa ottica, un gesto come il *coming out* come omosessuale o lesbica viene letto come elemento di rottura con la società patriarcale e cristiana. In questo modo, il soggetto omosessuale è un paria: un alieno, una figura estranea e dissidente al sistema valoriale e culturale dominante.

<sup>25</sup> Sleptcov N., "Political Homophobia as a State Strategy in Russia", *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, Vol. 12, n. 1, articolo 9, 2017, pp. 140-161.

<sup>26</sup> Ivi, p. 151.

<sup>27</sup> Baer B. J., "Russian Gay and Lesbian Literature", in McCallum E. L., *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 421.

## 1.2. La creazione dell'omosessuale russo e la criminalizzazione del privato: un breve excursus storico-giuridico

La correlazione tra pratiche omosessuali e identità omosessuale storicamente non fu immediata, soprattutto nel caso russo. Facendo riferimento alla medesima situazione negli Stati Uniti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, tale correlazione fu ammessa come risultato della ricerca e cooperazione di biologici, medici e psicologi. Pertanto, nell'ambito della sessuologia, gli esperti identificarono un "altro" sessuale – inteso come soggetto sessualmente deviante –, che a sua volta imparò ad auto-identificarsi come tale<sup>28</sup>. Di conseguenza, le identità sessuali difformi furono determinate in un primo momento da un soggetto esterno, e in un secondo momento dal soggetto in prima persona. Tuttavia, tale identificazione non avvenne senza complicazioni, come sarà approfondito nei capitoli successivi.

In Russia, la nascita del soggetto omosessuale fu più complessa. Le pratiche omosessuali portarono solo successivamente alla formazione di un'identità omosessuale; anche allora, il soggetto omosessuale era considerato un'aberrazione temporanea, ovvero un individuo che poteva essere curato o riabilitato grazie al progresso socialista<sup>29</sup>. Il sistema giudiziario russo iniziò a regolare pubblicamente gli atti omosessuali a partire dagli Articoli Militari del 1716, noti anche come il Codice di Pietro. Per la prima volta nella storia russa fu proibito il sesso consensuale fra due uomini, sebbene il codice coinvolgesse solo i soldati in servizio e facesse riferimenti solo agli atti omosessuali<sup>30</sup>.

Successivamente, la penetrazione anale tra due uomini divenne nota con la parola "мужеложство" ("un uomo che giace con un altro"). La proibizione di questa pratica fu sancita con l'articolo 995 del codice legislativo dello Zar Nicola I<sup>31</sup>. Tuttavia, tale proibizione rendeva illegale solo la penetrazione anale, non altre pratiche omosessuali.

---

<sup>28</sup> Essig L., *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999, p. 4.

<sup>29</sup> Ivi, p. 5.

<sup>30</sup> Simon Karlinsky sostiene che l'omosessualità in Russia fosse "diffusa e tollerata in tutti gli strati della società" prima dell'influenza occidentale di Pietro il Grande. Lo storico afferma che il codice riguardava solo i soldati in carica e non fu mai rinforzato. Karlinsky S., "Russia's Gay Literature and Culture: The Impact of the October Revolution", *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (a cura di Duberman M., Vicinus M., Chauncey G.), Londra, Penguin Books, 1991, p. 348.

<sup>31</sup> In *Resurrezione* (cap. XXI), Lev Tolstoj menziona lo Statuto 995 e ciò che sarebbe accaduto a un uomo omosessuale giudicato colpevole per averlo violato. Tolstoj L., *Resurrezione*, Milano, Garzanti, 2002.



Nel 1872, il codice russo anti-sodomia fu interpretato come etimologicamente e tradizionalmente pertinente solo alla sfera maschile<sup>32</sup>. Tuttavia, come i codici legali inglesi e statunitensi, fino ad allora i mutamenti giuridici russi non si espressero circa le relazioni omosessuali tra donne<sup>33</sup>. Anziché perseguirle legalmente, gli esperti russi erano più interessati a curare le donne considerate sessualmente trasgressive<sup>34</sup>. Tra Ottocento e Novecento, la persecuzione legale verso gli omosessuali era in realtà piuttosto rara e la tolleranza pubblica sufficientemente alta. Nei circoli letterari e artistici, molti uomini e donne esplorarono i propri desideri omoerotici; i nomi di alcuni intellettuali verranno presi in esame nel paragrafo successivo.

La rivoluzione del 1917 segnò un punto di rottura importante anche per l'omosessualità in Russia, poiché la legge anti-sodomia – così come tutti i codici giuridici di epoca zarista – fu abrogata<sup>35</sup>. A questo proposito, sono rilevanti le ricerche di Simon Karlinsky, che si oppose alla posizione di storici come Lauritsen e Thorstadt, i quali videro nella Rivoluzione russa la promozione, tra le altre, della libertà sessuale<sup>36</sup>. Karlinsky identifica come periodo di relativa libertà di parola e di pensiero quello tra la rivoluzione del 1905 e quella del 1917, durante il quale molti membri dei partiti rivoluzionari arrivarono ad accettare l'idea di una liberazione sessuale<sup>37</sup>. Invece, egli individua nella rivoluzione dell'ottobre 1917 l'inizio di un'era di profonda repressione sessuale, durante la quale i bolscevichi riprodusero un punto di vista puritano sul sesso, di matrice ottocentesca<sup>38</sup>. Come afferma lo storico:

---

<sup>32</sup> Essig L., *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999, p. 4.

<sup>33</sup> Ibidem

<sup>34</sup> Come riporta Laurie Engelstein a proposito delle donne sessualmente trasgressive: “Men who desired other men became criminals because they were citizens; women were treated as less than full legal subjects, weaker and therefore more susceptible both to perverse desires and their necessary correctives” - Engelstein L., *The Keys to Happiness: Sex and The Search for Modernity in fin-de-Siecl Russia*, Londra, Cornell University Press, 1992, p. 92.

<sup>35</sup> Lo storico Simon Karlinsky pone l'accento sulla repressione sessuale contemporanea alla rivoluzione russa del 1917, mettendo in luce come la legge anti-sodomia sia stata abrogata non per un desiderio di liberazione sessuale, bensì perché minima parte di un intero codice di leggi imperiali che nella visione leninista-marxista andava abolito. In Karlinsky S., “Omosessualità nella letteratura e nella storia russa dall'XI al XX secolo”, in Kuzmin M., *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2022, p. 214.

<sup>36</sup> Si veda Lauritsen J., Thorstadt D., *The Early Homosexual Rights Movement (1864-1935)*, New York, Times Change, 1974, pp. 62-70.

<sup>37</sup> Karlinsky S., “Omosessualità nella letteratura e nella storia russa dall'XI al XX secolo”, in Kuzmin M., *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2022, pp. 214-215.

<sup>38</sup> Ibidem

«L'illuminata legislazione sovietica sull'omosessualità», di cui in occidente occasionalmente si legge e si parla è qualche cosa che semplicemente non è mai esistita. Come ogni altra cosa nella società marxista-leninista, il destino degli omosessuali russi tra il 1917 e il 1923 dipese dai pregiudizi e dai capricci personali dell'oligarchia governante. Questi pregiudizi furono infine codificati nell'incriminazione ufficiale delle pratiche omosessuali con le leggi approvate nel 1933, leggi che vennero salutate da Maksim Gorkij sulle pagine della Pravda come un trionfo dell'«umanesimo proletario». Queste leggi furono molto più feroci rispetto a quelle esistenti sotto gli Zar. Il vecchio articolo 995 del codice penale, entrato in vigore negli anni '30 dell'800 ed abrogato con tutti gli altri codici nel 1917, puniva soltanto i rapporti anali fra uomini<sup>39</sup>.

Infatti, successivamente alla rivoluzione esperti legali e medici sovietici presto iniziarono a cercare delle cure atte a radicare questa “malattia degenerativa terminale borghese”<sup>40</sup>. Per la prima volta nella storia del Paese, omosessuali prominenti furono incoraggiati a cercare moglie, o a farsi ricoverare in istituti psichiatrici. Secondo la prospettiva ideologica bolscevica, l'omosessualità – e altre forme sessuali non atte alla riproduzione – non aveva spazio nella nuova società sovietica<sup>41</sup>. È a partire da questo momento storico che si viene a creare una frattura interpretativa dell'omosessualità tra Occidente e URSS: il primo interpreta l'omosessualità come indicativa di una personalità deviante, il secondo la interpreta come un crimine collettivo contro la Patria. Scrive a questo proposito Laurie Essig:

Sotto il potere sovietico, l'omosessuale era finalmente nato in Russia, ma nacque come criminale. L'omosessualità non era solo un crimine contro la natura ma anche contro la società. Gli atti omosessuali costituivano tradimento nella (dis)utopia dello Stato dei Lavoratori<sup>42</sup>.

Essenzialmente, trasgredire lo status quo etero-normato patriarcale significava trasgredire in un'ottica culturale-nazionale, pertanto gli omosessuali erano il prodotto di una cultura borghese che non poteva essere ammessa nel nuovo stato sovietico. Questa tendenza al controllo e alla correzione statale si intensificò sotto il regime staliniano a

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 27.

<sup>40</sup> Essig L., *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999, pp. 5-6.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> “Under the Soviets, the homosexual person was finally born in Russia, but he came out as a criminal. Homosexuality was a crime not just against “nature” but against society. Homosexual acts were treasonous in the (dis)utopia of the Workers’ State” – la traduzione è mia. Essig L., *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999, p. 5.

partire dalla fine degli anni Venti, quando il быт<sup>43</sup> sovietico divenne una questione di stato. Nel “panopticon”<sup>44</sup> della Russia stalinista, le pratiche sessuali non erano più espressione del solo individuo, bensì manifestazioni di un più ampio sistema politico-culturale. In questo periodo storico, la sfera sessuale divenne politica e fu politicizzata. Se in Occidente l’omosessualità era considerata una minaccia per la famiglia tradizionale, in Unione Sovietica era considerata una minaccia diretta al governo<sup>45</sup>. Infatti, il 17 dicembre del 1933 fu approvata una legge anti-sodomia che criminalizzava il sesso omosessuale, e l’1 di aprile dell’anno seguente fu approvato l’Articolo 154 (poi 121) che introdusse una pena fino a cinque anni di lavori forzati<sup>46</sup>. Di particolare interesse è che il promotore di questa legge al pubblico fu lo scrittore e intellettuale Maksim Gor’kij. Infatti, in un articolo pubblicato in data 23 maggio 1934 sia sulla «Правда»<sup>47</sup> che su «Известия», Gor’kij definì “malato” il mondo capitalistico, e affermò che l’omosessualità fosse il risultato di influenze perniciose derivate dalla borghesia occidentale e dal fascismo tedesco<sup>48</sup>. L’articolo 154 divenne uno strumento di persecuzione del dissenso politico: nel gennaio del 1934, molti omosessuali furono arrestati nelle principali città sovietiche, inclusi molti artisti, attori e musicisti<sup>49</sup>.

Come riportato in un articolo dal titolo *Gay in the gulag* dell’artista dissidente e scrittore omosessuale Jaroslav Mogutin, dalla metà degli anni Trenta centinaia di uomini furono deportati nei campi di lavoro con l’accusa di intrattenere rapporti omosessuali. Tuttavia, come sottolineato dallo stesso Mogutin, le storie di questi uomini non trovarono spazio nelle narrazioni in prima persona dal lager come *Arcipelago Gulag* di Aleksandr

---

<sup>43</sup> «Il быт è l’espressione russa pressoché intraducibile che indica la nostra esperienza di vita quotidiana» da Lotman J., *Conversazioni sulla cultura russa*, Firenze, Bompiani, edizione ebook.

<sup>44</sup> La definizione di “panopticon” per descrivere l’ingerenza dell’URSS di Stalin nei confronti della sfera del desiderio dei suoi cittadini è stata impiegata da Laurie Essig in *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999, p. 6.

<sup>45</sup> Citazione del dissidente Valerij Čalidze in Kozlovskij V., *Argo Russkoj Gomoseksyual’noi Subkul’tury: Source Materials*, Chalidze Publications, 1986, edizione ebook.

<sup>46</sup> Mogutin J., *Gay in the Gulag*, “*Gay’s the word in Moscow*” (*Index on Censorship*), n. 162, Londra, 1995, pp. 66-69.

<sup>47</sup> L’articolo di Gor’kij, intitolato “*Proletarskij Gumanizm*” è comparso nel n. 140 della *Pravda*, in data 23 maggio 1934 - <https://electro.nekrasovka.ru/books/6181732/pages/3>

<sup>48</sup> Mogutin J., *Gay in the Gulag*, “*Gay’s the word in Moscow*” (*Index on Censorship*), n. 162, Londra, 1995, p. 66.

<sup>49</sup> Ibidem

Solženicyn o *I racconti della Kolyma* di Varlam Šalamov<sup>50</sup>, e sino a tempi recenti la loro persecuzione fu considerata un tabù. Nei successivi cinquant'anni, anche dopo la morte di Stalin, permase la visione dell'omosessualità come una perversione più prevalente nei Paesi capitalisti. La persecuzione e deportazione degli omosessuali si ridusse dopo gli anni Trenta, tuttavia l'omosessualità non venne più menzionata, diventando “il peccato innominabile”<sup>51</sup> e invisibile nello spazio pubblico.

### 1.3. L'”Altra Russia”: letteratura e omosessualità tra *fin de siècle* e l'inizio del XX secolo

Circoscrivendo il campo d'indagine al periodo contemporaneo all'autore oggetto della presente tesi – Michail Kuzmin (1872-1936) –, è importante mettere in luce il rapporto tra Stato e omosessualità, e tra Stato e scrittori omosessuali. Proprio per il suo storico statuto di estraneità rispetto alla cultura nazionale, in Russia gli scrittori gay e le scrittrici lesbiche hanno dovuto lottare non solo per il diritto di potere parlare in quanto artisti gay e lesbiche, ma anche in quanto gay e lesbiche di nazionalità russa<sup>52</sup>. Questo aspetto è particolarmente rilevante, in quanto fornisce la chiave di lettura anche di alcune delle scelte impiegate dallo stesso Michail Kuzmin nella stesura del suo romanzo *Кривля* (1906), come l'ambigua provenienza di Štrup.

Ad oggi, molti accademici – non solo in Russia – rifiutano l'ipotesi dell'esistenza di una letteratura omosessuale, o che l'omosessualità possa essere utilizzata come una lente interpretativa attraverso cui studiare la letteratura e i paradigmi culturali del passato<sup>53</sup>. Tuttavia, la pubblicazione di ricerche estensive sulla storia dell'omosessualità e della letteratura omosessuale in Russia e Unione Sovietica da parte di ricercatori occidentali come Dan Healey e Simon Karlinsky negli anni immediatamente successivi alla fine

---

<sup>50</sup> Come riportato da Jaroslav Mogutin: “Most dissident authors, while exposing the inhumanity of life in the camps, hold on firmly to camp attitudes in their contemptuous dismissal of gays and homosexuality in general. Until very recently the issue remained taboo. Even when revelations about Stalinist repressions began to emerge, not a single human rights activist, neither in the USSR nor abroad, was seriously prepared to tackle the problem.” Ivi, pp. 66-67.

<sup>51</sup> Kon I., *Sexual Minorities, Sex and Russian Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, edizione ebook.

<sup>52</sup> Baer B. J., Russian Gay and Lesbian Literature, in McCallum E. L., *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 422.

<sup>53</sup> La medesima tendenza è riscontrabile nel campo degli studi di genere, studi sul femminismo e *critical race theory*.

dell'Unione Sovietica, ha permesso l'accesso a fonti prima d'allora proibite. Ciò nonostante, è importante evidenziare come uno degli aspetti peculiari della storiografia omosessuale russa è la presenza, secondo accademici come Brian James Baer e lo stesso Dan Healey, di un "theory gap"<sup>54</sup>. Con questa definizione, si intende l'ambivalenza – ad oggi ancora presente in Russia – verso la base teoretica che regola aree di ricerca come i *women's studies*, *gender studies* e *gay studies*. Infatti, le ricerche russe dedicate ai *gay-queer studies* hanno spesso testimoniato un disinteresse per una ricostruzione storica dell'evoluzione dell'omosessualità nazionale, modello di approfondimento invece molto diffuso in Occidente nella medesima area di ricerca. Una resistenza di lunga data nei confronti delle correnti teoretiche occidentali ha quindi segnato la ricerca russa, molto ambivalente circa la validità di considerare orientamento sessuale o identità di genere come categorie dell'analisi e della comprensione storica e letteraria. Non è casuale, infatti, che anche introduzioni a cura di critici e editori all'opera di rinomati autori queer<sup>55</sup> come Michail Kuzmin o Zinaida Gippius omettano di menzionare la loro non conformità di genere; aspetto che è invece rilevante nelle loro opere<sup>56</sup>. Le motivazioni dietro queste scelte editoriali o aree di ricerca vanno ricercate in un più ampio disinteresse da parte della ricerca russa nei confronti della sfera del desiderio e della sessualità. Infatti, gli aspetti più intimi della vita privata di autori, autrici e personaggi storici sono stati a lungo considerati triviali e irrilevanti se confrontati con i grandi eventi storici della Russia a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento. Secondo questa prospettiva, gli aspetti relativi al dissenso sessuale erano relegabili alle polemiche, al discorso medico e al giornalismo; pertanto, non oggetto di interesse storiografico o letterario.

A proposito del suddetto "theory gap", Baer approfondisce tale posizione fornendo tre tentativi russi di organizzazione di un corpus omoerotico storiografico o letterario: *Другой Петербург* di Konstantin Rotikov (1998), *Любовь без границ*, la prima antologia russa sulla narrativa omoerotica a cura di Vitalij Dumenkov (1997), e *Лунный свет на заре* del sociologo Igor Kun' (1997). L'analisi di Baer è particolarmente rilevante, in quanto per tutti e tre i volumi mette in luce gli aspetti positivi e negativi. Per

---

<sup>54</sup> Baer B. J., *The Other Russia: Re-Presenting the Gay Experience*, in *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Volume 1, Number 1, Winter 2000 (New Series), p. 187.

<sup>55</sup> Nel presente lavoro di tesi, la definizione di "queer" è da intendersi come termine-ombrello per tutte quelle identità di genere e orientamenti sessuali al di fuori dell'eteronormatività (gay, lesbiche, trans, bisessuali, ecc).

<sup>56</sup> Ivi, p. 198.

esempio, il pregio di *Другой Петербург* di Rotikov è quello di rappresentare la prima ricostruzione storica dell'omosessualità nella città di San Pietroburgo, priva di una dimensione di vergogna; tuttavia, Rotikov talvolta rivendica alcuni artisti come omosessuali, seppure in assenza di prove concrete (si veda Konstantin Batjuškov)<sup>57</sup>. Inoltre, un altro aspetto problematico del volume di Rotikov è la sua struttura, più simile a una raccolta di brevi biografie di artisti gay e lesbiche, piuttosto che una ricostruzione storiografica dell'omosessualità russa che ne documenti i mutamenti cronologici. Pertanto, l'approccio metodologico di Rotikov sarebbe molto diverso dai suoi equivalenti occidentali come *One Hundred Years of Homosexuality* di David Halperin o *Gay New York* di George Chauncey. Dall'altro lato, la prima antologia russa sulla narrativa omoeorotica – *Любовь без границ* – a cura di Vitalij Dumenkov include opere in traduzione russa di narrativa in prosa e versi provenienti da diverse culture e periodi storici (dall'Antica Grecia al presente). Uno dei contributi più importanti dell'antologia, secondo Baer, è la compresenza di autori russi e dell'Europa orientale e autori occidentali per la letteratura gay e lesbica: i nomi di autori come Michail Kuzmin, Sergej Esenin o Eduard Limonov sono accostati a Marcel Proust, Thomas Mann e Oscar Wilde. Tuttavia, uno dei maggiori limiti di questa antologia è la pressoché totale assenza di artiste donne: sono presenti solo Saffo e Lidija Zinov'eva-Annibal, e non vengono menzionate Sofija Parnok, Marina Cvetaeva e Zinaida Gippius. Infine, *Лунный свет на заре* a cura del sociologo e sessuologo Igor' Kon introduce il pubblico russo alle discussioni teoretiche contemporanee occidentali sull'omosessualità (cercando di colmare il “theory gap”). Kon studiò e fece ricerca anche negli Stati Uniti e in Germania e ciò si evince dalla sua conoscenza delle teorie sull'identità omosessuale. Come Dumenkov, il merito di Kon consiste nell'aver integrato la storia omosessuale russa in una prospettiva più globale, senza troppo ibridizzare le peculiarità russe con quelle anglosassoni. Infatti, era convinto che anche la Russia avrebbe sviluppato le proprie peculiari istituzioni gay e lesbiche. Riassumendo, la comparsa alla fine degli anni Novanta in Russia di questi tre esempi riportati da Baer segnalò l'inizio di un importante studio sull'identità, la rappresentazione e l'esperienza queer russa.

In generale, il disinteresse per questa sfera personale nella storia russa ha trasformato l'omosessualità in un tabù, rinforzando il mito di una naturale eterosessualità nazionale e

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 187.

rinvigorendo il rapporto tra una mascolinità dominante e una femminilità a esso subordinata. In aggiunta a ciò, c'è un problema più ampio relativo al consenso intorno a una definizione di "letteratura omosessuale", che verrà analizzato nel capitolo secondo.

Dall'altro lato, come sottolineato da Brian James Baer, per molti omosessuali, lesbiche e bisessuali russi della Russia di oggi, gli anni immediatamente successivi alla rivoluzione del 1905 sono visti come una sorta di Età dell'oro, e non senza ragione<sup>58</sup>, tanto che anche lo studioso Simon Karlinsky ha parlato di "un'autentica liberazione gay nella letteratura e nelle altre arti in Russia all'inizio del secolo"<sup>59</sup>. A questo proposito, si prenda per esempio un'antologia come *Out of the Blue: Being Gay in Hidden Russia* a cura di Kevin Moss, dove è proprio l'inizio del XX secolo a essere contrassegnato come l'epoca di fioritura di una letteratura omosessuale russa. Infatti, le prime soggettività queer fecero la loro comparsa in Russia prima della presa del potere sovietico. Si tratta di un periodo storico-letterario in cui diverse figure prominenti dell'intelligencija russa erano dichiaratamente omosessuali o bisessuali, e temi come l'attrazione omoerotica e l'identità di genere furono appropriati da artisti che li hanno ampiamente esplorati nelle proprie opere. Il dibattito intellettuale sull'omosessualità si concentrò su come definire questo orientamento sessuale dal punto di vista artistico, fornendo disparati e peculiari esempi<sup>60</sup>. Infatti, i nomi di Michail Kuzmin, Zinaida Gippius, Marina Cvetaeva, Nikolaj Kljuev, Sergej Esenin e Lidija Zinov'eva-Annibal<sup>61</sup> divennero noti anche per avere trattato il desiderio e l'amore omosessuale nelle loro opere<sup>62</sup>. Per esempio, Lidija Zinov'eva Annibal fu considerata l'alterego femminile<sup>63</sup> di Michail Kuzmin grazie alla pubblicazione di *Тридцать три урода* (1906)<sup>64</sup>, romanzo lesbico che rappresentò tale

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 183.

<sup>59</sup> Karlinsky S., "Omosessualità nella letteratura e nella storia russa dall'XI al XX secolo", in Kuzmin M., *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2022, p. 171.

<sup>60</sup> Si veda Watton, L., "Constructs of Sin and Sodom in Russian Modernism, 1906-1909.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 4, n. 3, 1994, pp. 369-394 per un'analisi dell'opera di Michail Kuzmin e Vasilij Rozanov circa il rapporto tra sodomia, omosessualità e spiritualità.

<sup>61</sup> In particolare, Lidija Zinov'eva Annibal (1866-1907) fu considerata l'alter-ego femminile di Michail Kuzmin:

<sup>62</sup> Essig L., *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999, p. 95.

<sup>63</sup> In realtà, la stessa Zinov'eva Annibal rigettò il parallelismo con Michail Kuzmin, poiché il suo romanzo non rappresentò un "catechismo lesbico" per nessuno, al contrario di *Kril'ja*, e il *male gaze* di cui è intrisa l'opera non fu rappresentativo della reale esperienza lesbica. Si veda Healey D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 102.

<sup>64</sup> Il romanzo di Zinov'eva Annibal fu uno scandalo letterario alla sua uscita, tanto che venne subito censurato. Il breve romanzo racconta la passione travolgente tra la protagonista e Vera,

amore e desiderio con tenerezza e passione<sup>65</sup>. Dall'altro lato, il poeta Nikolaj Kljuev ebbe una relazione amorosa con Sergej Esenin, così come le poetesse Marina Cvetaeva e Sofija Parnok<sup>66</sup>.

Come scrive Simon Karlinsky nel suo saggio *Omosessualità nella letteratura e nella storia russa dall'XI al XX secolo*:

Questa spettacolare profusione di grandi poeti oggi non potrebbe essere messa in discussione da nessuno studioso della poesia russa del primo '900. Quello che è molto meno compreso è che tre delle grandi poetesse del tempo (Anna Achmatova, Marina Tsvetaeva, e Zinaida Gippius) avevano precise componenti bisessuali nel loro orientamento personale che veniva espresso nella loro poesia; che l'opera dell'altra maggiore poetessa, Sofija Parnok è un'eccellente e possente relazione sulla situazione di un'artista lesbica in una società maschilista; che due fra i più importanti poeti, Michail Kuzmin, Nikolaj Kljuev, furono quello che oggi viene definito un gay e che altri due, Vjačeslav Ivanov e Sergej Esenin, erano bisessuali e la loro esperienza gay si riflesse nella loro poesia<sup>67</sup>.

Tuttavia, il protagonista di questa stagione del desiderio omosessuale è rappresentato dalla pubblicazione di *Крылья* del poeta e scrittore Michail Kuzmin nel 1906. Nonostante la tiratura di copie limitata, il racconto di formazione di Kuzmin ebbe un ampio successo tra i suoi lettori russi, e ad oggi è ancora considerato un classico della letteratura queer russa<sup>68</sup>. Come si è detto, Michail Kuzmin non fu l'unico poeta e scrittore omosessuale a cavallo tra il XIX e XX secolo, ma fu il primo a indagare l'identità omosessuale senza vergogna e con ottimismo, pubblicando il primo romanzo di formazione omosessuale a lieto fine nel 1906. Il successo fu tale, che *Крылья* rappresentò "il catechismo dell'uomo gay russo"<sup>69</sup>. La sua ultima pubblicazione nel corso della vita dell'autore coincise con il 1923, quando una casa editrice russa portò il manoscritto a Berlino<sup>70</sup>. Dopo gli anni Venti,

---

un'attrice dispotica e prepotente. Lo stesso marito dell'autrice, Vjačeslav Ivanov, trattò il desiderio e l'amore omosessuale nella sua raccolta poetica *Cors Ardens* (1911).

<sup>65</sup> Karlinsky S., "Russia's Gay Literature and Culture: The Impact of the October Revolution", *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (a cura di Duberman M., Vicinus M., Chauncey G.), Londra, Penguin Books, 1991, pp. 354-355.

<sup>66</sup> Il tema amoroso e lesbico viene trattato nelle opere di Cvetaeva e Parnok, tanto che quest'ultima venne definita la "Saffo russa"; si veda Burgin D. L., "Sophia Parnok and the Writing of a Lesbian Poet's Life", *Slavic Review*, Vol. 51, No. 2, 1992.

<sup>67</sup> Karlinsky S., "Omosessualità nella letteratura e nella storia russa dall'XI al XX secolo", in Kuzmin M., *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2022, p. 172.

<sup>68</sup> Ivi, p. 96.

<sup>69</sup> Karlinsky S., "Russia's Gay Literature and Culture: The Impact of the October Revolution", *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (a cura di Duberman M., Vicinus M., Chauncey G.), Londra, Penguin Books, 1991, p. 354.

<sup>70</sup> Ibidem



il romanzo di Kuzmin non fu più ripubblicato fino alla sua riscoperta negli anni Settanta, quando fu tradotto in diversi paesi europei<sup>71</sup>.

La vita e le adesioni artistiche di Michail Kuzmin, il tema dell'identità omosessuale nel romanzo *Крылья* e la ricezione dell'opera tra l'intelligencija dell'epoca saranno ampiamente analizzati nel capitolo terzo e quarto.

---

<sup>71</sup> In Italia, la prima edizione del romanzo di Michail Kuzmin, tradotto con il titolo "*Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo*", comparve nel 1981 grazie alla casa editrice e/o. L'edizione in traduzione italiana consultata per la stesura del presente lavoro è Kuzmin M., *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo*, Roma, Edizioni e/o, 1981.



## Capitolo 2 Omosessualità, letteratura e canone letterario

### 2.1. Il dibattito intorno al canone letterario: mantenere, riformare o decostruire? Dall'elegia per il Canone di Harold Bloom alle *canon wars*

Lo scopo che si prefigura il seguente paragrafo è dare definizione al concetto di canone letterario, allo stesso tempo problematizzandolo, riportando il dibattito che negli Stati Uniti negli anni Sessanta e Settanta si è configurato come un vero e proprio conflitto culturale nei luoghi dell'Accademia. Scontro culturale ancora insoluto, la problematizzazione e decostruzione del canone letterario occidentale ha avuto origine negli atenei statunitensi, arrivando in Europa e in Italia in tempi più recenti. Delineandosi in un primo momento per mezzo di forme di dissidenza provenienti da minoranze a lungo invisibilizzate nel campo letterario (persone queer e razzializzate, donne e migranti), il dibattito ha visto una netta polarizzazione tra coloro che difendevano strenuamente il canone e chi augurava una sua riforma.

Risale agli anni Novanta un dibattito che inquadra efficacemente l'intensità del dibattito che in quel periodo mirava a mettere in discussione il concetto di canone letterario negli Stati Uniti: si tratta dello scontro tra Harold Bloom, uno dei maggiori critici letterari statunitensi, e Toni Morrison, prima scrittrice afroamericana a ricevere sia il Premio Pulitzer che il Premio Nobel. Da un lato, l'accademico che ammonisce dai rischi di una lettura etica dell'opera d'arte, dall'altro una scrittrice afroamericana per cui l'opera d'arte non può prescindere da una missione etica. D'altronde, Toni Morrison si inserisce nell'orizzonte di un nuovo genere letterario statunitense, formulato per la prima volta da Bernard W. Bell<sup>72</sup> nel 1987, chiamato "Neo-Slave Narrative", che mirava a interrogarsi sulla veridicità della storiografia ufficiale, riempire i vuoti lasciati da quest'ultima, dare primo piano alle prospettive e voci di soggetti marginalizzati e contribuire così alla costruzione di una società post-razziale. Dunque, in quegli anni il dibattito avviene fra due poli opposti circa la natura e lo scopo – etichetta che Bloom ha più volte rifiutato categoricamente – dell'opera d'arte, soprattutto in campo letterario.

---

<sup>72</sup> Bell B. W., *The Afro-American Novel and its Tradition*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1987.

Questo scontro ritorna nella grande letteratura americana contemporanea, nel romanzo *La macchia umana* dello scrittore americano di origine ebraiche Philip Roth, citato a esempio proprio nel capitolo “*Insegnare la solitudine*” de *Il canone occidentale*, emblemizzato nelle figure di Coleman Silk e Delphine Roux. Se da un lato Coleman Silk è l’espressione del “Grande Umanista”, dall’altro lato Delphine Roux ne è la sua antitesi. Formatasi in Francia con gli insegnamenti europei di Lacan, Derrida e Foucault, la professoressa Roux mira ad affermare all’Athena College una metodologia decostruzionista, intenzionata a rovesciare ciò che di più prezioso custodisce il professore Silk: il Canone della grande letteratura occidentale<sup>73</sup>.

Non deve sorprendere che i riferimenti letterari siano soprattutto di matrice statunitense: in Italia, infatti, l’influenza dei *Cultural Studies* in ambito accademico è stata più limitata rispetto all’area anglofona, dove il dibattito si è svolto principalmente a proposito dei programmi universitari. Il canone, infatti, è riprodotto soprattutto nei syllabus dei corsi universitari di letteratura, ed è proprio intorno a questi che è diventato oggetto di accese polemiche<sup>74</sup> e rivendicazioni.

Tuttavia, prima di entrare più nello specifico nelle posizioni contrastanti propugnate dai due, è necessario fornire alcune informazioni su Harold Bloom, ovvero il critico letterario che negli anni Novanta veniva da un lato celebrato come il gigante americano della critica letteraria e dall’altro era oggetto di feroci critiche.

Autore di oltre quaranta libri, di cui più di una ventina di critica letteraria e professore di letteratura a Yale, il nome di Harold Bloom arriva all’orecchio del grande pubblico nel 1994, anno di pubblicazione del suo discusso saggio *Il canone occidentale*. Nella sua opera, il professore di Yale si concentra su ventisei scrittori per enunciare il suo canone occidentale, tra cui Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth,

---

<sup>73</sup> Bloom H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell’età*, Milano, BUR, 2013, pp. 8-9.

<sup>74</sup> Dagli anni Sessanta, sono state disperate le rivendicazioni da parte del corpo studentesco di una revisione del canone nei programmi di letteratura. Uno dei casi più emblematici ebbe luogo nel 1987 alla Stanford University, quando un gruppo di studenti manifestò disappunto per un programma introduttivo denominato “Western Culture”, criticato da questi per la sua mancanza di diversità e le letture soprattutto eurocentriche. Gli studenti spinsero per un curriculum che includesse le opere di donne e minoranze etniche, e l’iniziativa raggiunse il culmine il 15 gennaio 1987, quando – accompagnati dal reverendo Jesse Jackson – gli studenti marciarono lungo Palm Drive cantando: “Hey hey, oh oh, Western City has got to go”. La mobilitazione ebbe un eco nazionale, fino a che nel 1989 il corso fu rimpiazzato da “Culture, Ideas, & Values”, dove furono incluse opere più inclusive rispetto alla razza, classe e genere. – Fonte: <https://exhibits.stanford.edu/stanford-stories/feature/1980s>

Dickens, Tolstoj, Joyce e Proust, Molière, Borges, Neruda, Whitman, Dickinson, Ibsen, Beckett, Austen, Eliot, Joyce e Woolf. Inoltre, nelle quattro appendici dell'opera, Bloom estende la sua lista a un centinaio di altri nomi ascrivibili al canone. Con scrupolosa metodologia filologica, Bloom divide il suo canone in quattro periodi: L'Età Teocratica (2000 a.C.-1321 d.C.), L'Età Aristocratica (1321-1832), L'Età Democratica (1832-1900) e infine l'Età Caotica (XX secolo).

Preconizzando eventuali critiche all'arbitrarietà del suo metodo di selezione, Bloom giustifica questa lista come tutt'altro che arbitraria: per lui, tale selezione era influenzata sia dalla sublimità delle loro opere, che dal loro carattere rappresentativo.

Interrogandosi più approfonditamente su cosa renda canonici questi autori e le loro opere, Bloom sostiene che ciò sia dovuta alla loro originalità e singolarità, che o non può essere assimilata, o diventa un fatto così abituale da impedire ai lettori di vederne l'originalità.

Tuttavia, prima delle motivazioni circa l'inclusione ed esclusione di alcuni autori dall'Età Classica alla contemporaneità, il critico letterario statunitense chiarisce le ragioni genealogiche dietro la formulazione del Canone occidentale. Come postula nel primo capitolo del saggio, *Un'elegia per il Canone*, la definizione del Canone risponde a una domanda: a che letture si dovrebbe affacciare il lettore che ha ancora voglia di leggere?

Se fossimo letteralmente immortali, o se la durata della nostra vita venisse raddoppiata a centoquarant'anni, potremmo rinunciare a qualsiasi discussione sui canoni. Tuttavia, abbiamo a disposizione solo un intervallo, poi il nostro luogo non ci riconoscerà più, e colmare quell'intervallo con una scrittura scadente in nome di una qualsiasi giustizia sociale non mi sembra il compito del critico letterario<sup>75</sup>.

Chi legge deve compiere una scelta, e tale scelta implica un'esclusione. Secondo Bloom, essenziale per il Canone occidentale è il principio di selettività, elitario solo nella misura in cui si fonda su criteri rigorosamente artistici<sup>76</sup>. Bloom rigetta l'idea, propugnata da quelli che definisce "i detrattori del Canone"<sup>77</sup>, che la formazione di un canone implichi sempre un'ideologia, escludendo dunque che la creazione del suddetto sia

---

<sup>75</sup> Bloom H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Milano, BUR, 2013, p. 60.

<sup>76</sup> Ivi, p. 51.

<sup>77</sup> Ibidem

sempre un atto intrinsecamente ideologico<sup>78</sup>. Ad allarmare Bloom, come egli dichiara apertamente, è la diffusione della “fuga dall’estetico”<sup>79</sup> che osserva verificarsi fra molti suoi ex studenti, diventati dottorandi e docenti: “leggere al servizio di un’ideologia significa, a mio parere, non leggere affatto”<sup>80</sup>. È importante sottolineare la natura dell’opera letteraria nell’ottica bloomiana: riprendendo la citazione di Oscar Wilde sul fatto che l’arte è perfettamente inutile, Bloom afferma che leggere gli scrittori migliori non farà della gente migliori cittadini; la critica letteraria, per lui, è per definizione elitaria, essendo un’arte. Il punto cruciale del suo pensiero giace nell’idea che quest’arte non mira a migliorare la società, né tantomeno a rendere migliori o più eticamente consapevoli i suoi fruitori. La grande letteratura del Canone, per il critico letterario di Yale, è quella che sopravvive grazie alla forza inerente dei suoi poeti: questa forza si manifesterebbe attraverso la loro influenza su altri poeti forti. Un’influenza che attraversi più di due generazioni di poeti forti tende a diventare parte della tradizione, quando non la tradizione stessa<sup>81</sup>.

Un altro elemento che eleva un romanzo o una raccolta poetica alla canonizzazione rispetto al resto del campo letterario, è il processo di rilettura<sup>82</sup>. Come afferma Bloom, “per il canonico, rimane inesorabilmente valido un antico banco di prova: l’opera non è canonica a meno che non richieda una rilettura”<sup>83</sup>. Questo processo è particolarmente rilevante se si considera che, secondo Bloom, le opere che mirano a una “catarsi sociale”<sup>84</sup> non possono prestarsi a una rilettura “poiché il loro contributo al progresso sociale è la disponibilità a offrirsi per un rapido consumo e un’eliminazione altrettanto rapida”<sup>85</sup>. Come afferma Bloom, la letteratura deve essere trasformativa, il suo compito è quello di ampliare un’esistenza solitaria, non trarne un piacere immediato o espiare colpe sociali<sup>86</sup>.

---

<sup>78</sup> Ibidem

<sup>79</sup> Ibidem

<sup>80</sup> Ibidem

<sup>81</sup> Questa visione del Canone e dei classici, Harold Bloom la enunciò già nel 1975, in *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali, 1997.

<sup>82</sup> Bloom H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell’età*, Milano, BUR, 2013, pp. 58-60.

<sup>83</sup> Ibidem

<sup>84</sup> “Catarsi sociale” è una definizione a cui ricorre frequentemente Bloom in *Il canone occidentale*, sollevando obiezioni su ciò che è da lui percepito come lo snaturamento della letteratura a documento sociale. Secondo Bloom, questa tendenza è propria di una lettura femminista, afro-centrica, marxista, decostruttivista e neo-storica.

<sup>85</sup> Ivi, p. 59

<sup>86</sup> Ivi, p. 555

Per esemplificare la sua posizione, si avvale come esempio di *Meridian* di Alice Walker, seconda scrittrice afroamericana dopo Toni Morrison a ottenere il Premio Pulitzer. Nella seconda lettura dell'opera di Walker, Bloom afferma di avere scorto chiaramente "il nuovo principio implicito negli slogan di coloro che desiderano l'apertura del Canone"<sup>87</sup>. Da questa affermazione si può già dedurre una distinzione forte nel diverso modo di intendere l'arte. D'altra parte, il contributo di Alice Walker non si è limitato a quello di romanziera: nell'autunno del 1972, presso l'Università del Massachusetts Walker inaugura la prima cattedra nazionale di Letteratura Femminile Afro-Americana, con il dichiarato intento di riscoprire autrici marginalizzate e dimenticate dal canone letterario statunitense<sup>88</sup>.

Individuato questo conflitto epistemologico, si potrebbero riassumere le posizioni di Bloom e dei detrattori del Canone (o la "Scuola del Risentimento"<sup>89</sup>, come la battezza successivamente) in una dicotomia netta, che vede contrapposte da un lato l'etica e dall'altro l'estetica, da un lato la critica culturale e dall'altro la critica letteraria. Nella *Conclusione elegiaca del Canone occidentale*, Bloom afferma:

Dopo una vita trascorsa a insegnare Letteratura in una delle maggiori università americane, ho poca fiducia nella possibilità che l'istruzione letteraria sopravviva al suo attuale malessere. Iniziai la mia carriera didattica oltre cinquant'anni fa in un contesto accademico in cui predominavano le idee di TS. Eliot, idee che mi mandavano su tutte le furie e contro le quali ho lottato con tutte le mie forze. Oggi mi ritrovo circondato da professori di hip-hop, da cloni della teoria gallico-germanica, dagli ideologi del genere e di vari credi sessuali, da innumerevoli multiculturalisti, e mi rendo conto che la balcanizzazione degli studi letterari è irreversibile<sup>90</sup>.

## **2.2. La problematizzazione, riscrittura e frammentazione del canone letterario negli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti**

Come preso in esame nella prefazione del libro, il ricorso all'espressione «balcanizzazione» risponde a una funzione specifica: il campo semantico si sposta in territorio bellico, quello proprio delle cosiddette "war of canons" degli anni Ottanta e

---

<sup>87</sup> Ibidem

<sup>88</sup> Ross J. L., *Interview with Barbara Smith*, Voices of Feminism Oral History Project, Northampton, 2003.

<sup>89</sup> Bloom H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Milano, BUR, 2013, p. 52.

<sup>90</sup> Bloom H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Milano, BUR, 2013, p. 555.

Novanta. Dall'ultimo ventennio del secolo scorso, infatti, all'interno dell'accademia statunitense si ravvisa l'emergere di una corrente polemica che mira a problematizzare lo statuto d'eccellenza e universalità del canone letterario occidentale, ponendo l'accento su quello che definiscono un elitarismo basato sull'esclusione di autori marginalizzati sulla base del sesso, dell'orientamento sessuale e dell'etnia, considerati non conformi agli interessi della cultura egemone. Come si è sottolineato precedentemente riprendendo la visione di Harold Bloom a tal proposito, per canone occidentale si allude al corpus di lavori assurti a classici dell'arte e della letteratura, ovvero l'acme raggiunto dalla cultura occidentale. Tuttavia, è in questi anni che tale voluminoso corpus d'élite, un tempo immaginato come senza tempo e universale, diventa oggetto di scrutinio e demistificazione all'interno dell'accademia.

Come rilevato dallo studioso Jan Gorak nel suo volume *The Making of a Modern Canon*<sup>91</sup> del 1991, sono due gli approcci decostruzionisti nei confronti del concetto di canone<sup>92</sup>: il primo è quello proprio di molti scrittori, per cui il canone opererebbe come uno strumento di esclusione sistematica, rinforzando pregiudizi etnici e sessuali e riflettendo pertanto l'ethos e l'ideologia di una società o di un gruppo sociale. Il secondo approccio è quello istituzionale: molti critici del canone lo interpretano come un vincolo o strumento per la trasmissione di un ordine fisso di valori ortodossi. Adempiendo a questa funzione, il canone sarebbe funzionale a un apparato teorico di critica letteraria legato ai meccanismi che mantengono il potere culturale nelle mani di un'esigua minoranza conservatrice (europea, caucasica e maschile). Come afferma Robert von Hallberg<sup>93</sup>, il canone è comunemente interpretato come il prodotto di persone un tempo potenti, che ora richiede di essere dissezionato, demistificato o eliminato del tutto. Un altro elemento da tenere in considerazione è che la demistificazione come passo cruciale annunciato da von Hallberg, rivela anche il sistema complesso di politiche e ideologie dietro ad autori indiscutibilmente canonizzati,<sup>94</sup> laddove è possibile evincere che per

---

<sup>91</sup> Gorak J., *The Making of a Modern Canon. Genesis and crisis of a literary idea*, Londra, Athlone, 1991, 1.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 1-2.

<sup>93</sup> Von Hallberg R., *Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1984.

<sup>94</sup> Jan Gorak cita a esempio lo studio di Tompkins J., *Sensational Design. The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*, Oup USA, 1986, dove la studiosa statunitense prende in esame le decisioni politiche e strategiche che Nathaniel Hawthorne ha consapevolmente messo in atto per perseguire la sua fama letteraria.



accedere al canone, un autore agirebbe sempre in conformità con gli interessi del gruppo intellettuale e politico dominante. Come sostiene ancora Gorak, da *Paradiso perduto* di John Milton a *Moby-Dick* di Herman Melville, le opere canoniche si alleano con uno spettro di disparati interessi, che includono la dominazione maschile, l'ortodossia Anglo-Cattolica, l'autodefinizione nazionale e la *grandeur* professionale<sup>95</sup>. Se, come afferma Richard Ohmann, il contesto per l'egemonia culturale viene portato avanti dietro le quinte, in una pretesa di apparente spazio neutrale, l'approccio istituzionale sostiene che sia inesatto e intellettualmente disonesto affermare che il canone letterario sopravvive solo in virtù del suo merito intrinseco e la qualità del suo lavoro<sup>96</sup>. Tuttavia, come sostiene E. Dean Kolbas, l'analisi sociologica del canone letterario tende a sovra-enfatizzare i processi istituzionali e politici dietro la formazione del canone, trascurando o ignorando gli aspetti estetici e distintivi delle opere istituzionalizzate. È proprio a questo proposito che obietta Harold Bloom ne *Il canone occidentale*, rigettando parzialmente la lettura sociologica e contestuale di un'opera d'arte come unica base per la validità o meno della stessa. Pur ammettendo che il capitale è necessario per coltivare i valori estetici, l'idea promossa dai detrattori del canone che ciò serva sempre gli interessi e gli obiettivi sociali e politici delle classi benestanti della società occidentale, è negativamente definita da Bloom come “un rimorso elitario”<sup>97</sup>.

Tuttavia, è importante rilevare che la demistificazione del canone è stata funzionale per l'emergere di un dibattito contemporaneo che dai monumenti letterari del vecchio ordine ha contribuito alla nascita ex novo non di un solo, nuovo canone, ma di più canoni. Nel suo saggio *Critical Theory and the Literary Canon*<sup>98</sup> del 2001, lo studioso E. Dean Kolbas mette in luce come fino ai primi anni Ottanta le rivendicazioni politiche statunitensi (come il Civil Rights Movement) non erano interessate esplicitamente al canone letterario, sebbene si invocasse una riforma curricolare dell'istruzione. La richiesta di aprire il canone sembra essere stata pronunciata per la prima volta nel 1979<sup>99</sup>, con il primo forum nel 1982 allo scopo di problematizzare il concetto di canone letterario. Fino a quel momento storico, l'assenza nelle antologie letterarie e nei syllabus di donne,

---

<sup>95</sup> Gorak J., *The Making of a Modern Canon. Genesis and crisis of a literary idea*, Londra, Athlone, 1991, pp. 3-4.

<sup>96</sup> Von Hallberg R., *Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1984, p. 397.

<sup>97</sup> Bloom H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Milano, BUR, 2013, p. 61.

<sup>98</sup> Kolbas E. D., *Critical Theory and The Literary Canon*, New York, Perseus, 2001.

<sup>99</sup> Ivi, p. 36.

omosessuali, minoranze etniche e autori della classe operaia aveva fatto emergere un malcontento diffuso fra alcuni teorici, che tuttavia trova finalmente espressione esplicita solo in quegli anni. Al valore estetico, inizia gradualmente a opporsi il valore culturale e identitario, riscoprendo e dando voce ad autrici e autori storicamente considerati subalterni (per l'appunto, donne, omosessuali, minoranze etniche) ed esclusi dal canone. Come rivela Kolbas, in quegli anni le personalità accademiche critiche nei confronti del canone sembrano essere più interessate a leggere diversamente quest'ultimo, piuttosto che ampliarlo o ridurlo. Un metodo dei più esemplificativi messi in atto in quegli anni consiste nel situare i lavori canonizzati nei loro contesti storici, spesso studiandoli e comparandoli con altre opere a essi contemporanee che non sono state canonizzate. Un'operazione simile è stata suggerita dalla studiosa e docente di *Women's and Gender Studies* Charlotte Pierce-Baker, che l'ha definita come un nuovo *quilting*<sup>100</sup> narrativo di voci nell'insegnamento della letteratura, allo scopo di valorizzare autori, autrici e opere sottovalutate, studiandoli e confrontandoli simultaneamente con opere canonizzate considerate classici<sup>101</sup>. Come afferma Pierce-Baker, un'analisi comparata di questo tipo sarebbe più produttiva e utile, piuttosto che limitarsi ad analizzare solo le opere canonizzate. Come esempio di analisi comparata, l'accademica ricorre a un confronto<sup>102</sup> tra il classico vittoriano *Jane Eyre* di Charlotte Brontë e *Incidents in the life of a slave girl* di Harriet Jacobs<sup>103</sup>, o tra *Il Grande Gatsby* di F. Scott Fitzgerald e *Their eyes were*

---

<sup>100</sup> Si è deciso di mantenere "quilting" in inglese in quanto la traduzione italiana in "trapunta" avrebbe perso il significato originario. "To quilt", infatti, allude a un'arte afro-americana che consiste nel trapuntare diversi tipi di tessuto insieme. Questa tecnica è stata ampiamente descritta dalla scrittrice Alice Walker (cfr. il racconto *Everyday Use*, 1973), citata in questo capitolo in opposizione a Harold Bloom. Poiché uno dei campi di ricerca di Charlotte Pierce-Baker è la letteratura afroamericana, il rimando a questa tecnica artistica allude all'atto di cucire insieme voci letterarie eterogenee.

<sup>101</sup> Pierce-Baker C., "A Quilting of Voices: Diversifying the Curriculum/Canon in the Traditional Humanities", in *College Literature: The Politics of Teaching Literature*, n. 17.2/3, Giugno-Ottobre 1990, pp. 152-161.

<sup>102</sup> Ivi, p. 154.

<sup>103</sup> *Incidents in the life of a slave girl* (1861) è la testimonianza dell'ex schiava afroamericana Harriet Jacobs: uno dei più rappresentativi esempi del genere della *Slave Narrative*, diffusosi negli Stati Uniti in particolare nella prima metà del Novecento e promosso dalla propaganda abolizionista per suffragare la propria causa nel corso della Guerra Civile americana. Ciò che Charlotte Pierce-Baker vuole suggerire con questa analisi comparata, è di confrontare come due personaggi che hanno vissuto nello stesso periodo storico (*Jane Eyre* nell'Inghilterra vittoriana, Harriet Jacobs negli Stati Uniti schiavisti) possano avere vissuto due esperienze femminili completamente diverse, e come solamente una delle due sia stata memorializzata e celebrata nella letteratura occidentale.

*watching God* di Zora Neale Hurston<sup>104</sup>. La stessa Toni Morrison, citata all'inizio del presente capitolo, riafferma questa posizione rispetto alla letteratura statunitense, affermando che l'estensione dello studio della letteratura nazionale a uno spettro più ampio – uno che includa la questione razziale come componente essenziale nella formazione del canone – avrebbe reso la letteratura un campo molto più complesso e rappresentativo del sapere<sup>105</sup>.

Seguendo la metodologia suggerita da queste diverse proposte, è possibile individuare come il loro principale obiettivo fosse la maturazione di una sensibilità critica, più conscia del pluralismo culturale e del contesto storico-sociale dell'opera letteraria, lontana da ipotizzare un'eliminazione del canone letterario tout court. In questa ottica, l'apertura del canone l'avrebbe reso più democratico e rappresentativo della vera eterogeneità sociale.

È importante sottolineare che ciò che E. Dean Kolbas mette in luce, alla fine del suo volume, è che il discorso a favore o sfavore del canone è meno oppositivo di quello che sembra. Secondo il teorico, infatti, le due correnti condividono concezioni piuttosto uniformi del canone, da un lato come peculiare eredità di eccellenza artistica, dall'altro come corpus artistico elitario il cui stato di privilegio deve essere smantellato, per essere ricostruito in nome della giustizia sociale. Va specificato che per la formazione di qualsiasi canone sono necessari la riproduzione culturale e la legittimazione istituzionale. Infatti, la premessa principale del canone è l'idea che certe opere artistiche siano più meritevoli di essere imitate rispetto ad altre. Emerge che ambedue le posizioni teoriche ambiscono a un'appropriazione reciproca del canone per perseguire i propri interessi, estetici o etici che siano.

Finora, i termini del dibattito rilevati in questo capitolo indicano una concezione diffusa del canone come creato e preservato principalmente dall'autorità delle istituzioni educative come le scuole e le università. Infatti, come è stato sottolineato precedentemente, questo dibattito si è acuito proprio a proposito della scelta dei programmi scolastici e dei syllabus universitari. Come sottolineato da Jan Gorak, sarebbe

---

<sup>104</sup> *Their eyes were watching God* è l'opera più famosa della scrittrice afroamericana Zora Neale Hurston, fortemente innovativa per il ricorso linguistico al cosiddetto *Black English*, detto anche "inglese vernacolare afro-americano". Il filo rosso che permette un'analisi comparata tra il capolavoro di Fitzgerald e quello di Hurston è il tema dell'amore e il suo perseguimento, anche in questo caso in due contesti storico-spaziali alquanto differenti.

<sup>105</sup> Morrison T., *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Random House, 2007, edizione ebook.

impossibile e falso avanzare l'idea che il canone lo crei il giudizio del singolo; pertanto, è evidente che vi sono una serie di fattori e istituzioni precise che sono necessarie alla sua formazione, e che devono essere riconosciute in quanto tali<sup>106</sup>. Interrogarsi su quali fattori siano prevalsi su altri in diversi periodi storici richiede pertanto un'indagine di carattere storico-sociologico. Uno dei più noti ed efficaci approcci sociologici in questo senso è quello postulato dal sociologo e teorico culturale francese Pierre Bourdieu<sup>107</sup>. Infatti, la sua teoria della riproduzione culturale enunciata già negli anni Settanta rappresenta una delle teorie più interessanti rispetto al concetto di egemonia culturale, con l'obiettivo di riprodurre la cultura della classe dominante per mantenere lo status quo politico, economico e sociale. Interessato a indagare il complesso rapporto fra cultura e potere, la teoria della riproduzione culturale rivela che il prestigio e la riproduzione di opere canoniche è dipeso da un processo di familiarizzazione culturale, che è a sua volta dipeso dalla conferma sociale e da un'ampia istituzionalizzazione. Secondo Bourdieu, dunque, la scuola è ben lungi dall'essere uno spazio neutrale rispetto al conflitto sociale: secondo il teorico, il sistema educativo, come quello politico, si basa sulla conservazione e riproduzione del mondo sociale<sup>108</sup>. Per il paradigma bourdieusiano, la scuola e il sistema educativo sarebbero una manifestazione dell'esercizio del potere simbolico, poiché al suo interno privilegi e disuguaglianze si perpetuano di generazione in generazione senza che questa condizione susciti una presa di consapevolezza o una forma di opposizione<sup>109</sup>.

Se da un lato è innegabile che la continua conferma sociale sia necessaria per la canonizzazione di qualsiasi opera, il rischio dell'approccio sociologico di Pierre Bourdieu è quello di una lettura troppo ristretta dell'opera d'arte. Secondo E. Dean Kolbas, la sociologia letteraria fallisce poiché incapace di conferire adeguata importanza al contenuto estetico delle opere canonizzate.

Dall'inizio del dibattito intorno al canone, sono state disperate le modalità anti-canoniche intraprese in campo letterario. Tra quelle più creative e note, si ravvisa la riscrittura dei classici in una prospettiva completamente lontana dall'originale. Questo procedimento è soprattutto diffuso in ambito post-coloniale e femminista, dove tra i principali esempi di riscrittura ci sono *La Tempesta* di Aimé Cesar e *Wide Sargasso Sea*

---

<sup>106</sup> Kolbas E. D., *Critical Theory and The Literary Canon*, New York, Perseus, 2001, pp. 59-60.

<sup>107</sup> Paolucci G., *Bourdieu dopo Bourdieu*, Torino, UTET, 2010, p. 219.

<sup>108</sup> Paolucci G., *Bourdieu dopo Bourdieu*, Torino, UTET, 2010, pp. 219-220.

<sup>109</sup> Ibidem

di Jean Rhys, entrambi ambientati ai Caraibi. Un'altra modalità creativa è quella di riscoprire nuovi soggetti esclusi dal canone dei classici: scrittrici<sup>110</sup>, scrittori omosessuali, autori migranti o minoranze etniche. Più in generale, le opere letterarie che si oppongono all'egemonia del canone potrebbero essere interpretate alla luce delle teorie del sociologo Stuart Hall circa la lettura oppositiva<sup>111</sup>. Hall elabora una teoria su come le persone leggono e interpretano le immagini, in particolare quelle che hanno un carattere per loro conflittuale. Infatti, le immagini sono codificate e riportano dei messaggi. La domanda che si pone Stuart Hall è – chi è ricevente di tali messaggi-immagini, le decodifica alla stessa maniera di chi le ha prodotte? Questa decodificazione avviene in maniera passiva o attiva, e secondo quali modalità<sup>112</sup>? Hall postula tre tipologie di lettura: la prima è quella detta egemonica e dominante, dove il ricevente si identifica perfettamente con il messaggio inviato e creato dal dominante; la seconda è quella detta di negoziazione, dove il ricevente può negoziare un'interpretazione da una tale immagine e dal suo significato dominante; la terza e ultima, è quella detta oppositiva, dove il ricevente può sviluppare una lettura oppositiva o esprimendo completa distanza e disaccordo con la posizione ideologica veicolata e iscritta in un'immagine, oppure rifiutarla completamente ignorandola.

Sebbene Stuart Hall abbia postulato questa teoria facendo riferimento alla cultura visuale, è possibile accostarla anche alla lettura di un'opera letteraria-artistica, con un linguaggio proprio inteso come sistema di rappresentanza culturale. Infatti, come è già stato sottolineato in questo capitolo, le posizioni di decostruzione o ampliamento del canone testimoniano un desiderio altro, una diversa percezione estetica e poetica dell'esistenza.

---

<sup>110</sup> Uno dei casi più esemplificativi di riscoperta letteraria è rappresentato da Alice Walker, citata precedentemente in questo capitolo in relazione a Harold Bloom, che nella sua raccolta di saggi *In search of Our Mother's Garden* (1983) ha portato alla riscoperta di Zora Neale Hurston (1891-1960), antropologa afroamericana e scrittrice dell'Harlem Renaissance.

<sup>111</sup> <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100252118> – ultima visita 15/06/2021

<sup>112</sup> Per un'analisi più approfondita della cultura visuale e del concetto di encoding/decoding enunciato da Stuart Hall, cfr. Sturken M., Cartwright L., *Practices of Looking. An introduction to visual culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

### 2.3. Letteratura omosessuale e coscienza della differenza: ipotesi e definizioni sulle sue forme letterarie

Lo scopo che si prefigura il presente paragrafo è di indagare il concetto di “letteratura omosessuale” e le sue caratteristiche. A partire dagli anni Sessanta e Settanta, si è assistito a un’esplosione di studi su testi letterari omosessuali. In particolare, l’allentamento delle misure legislative di repressione dei rapporti omosessuali nel mondo anglofono e nell’Europa settentrionale, ha permesso un più ampio accesso alla produzione culturale gay e lesbica. Di conseguenza, tale distensione culturale ha contribuito a un aumento nella pubblicazione, traduzione e diffusione di testi primari, arte e immagini, che hanno condotto alla formulazione di un corpus in crescita negli studi della cultura omosessuale.

Negli Stati Uniti e in Inghilterra si assiste alla presenza di una storia letteraria e culturale omosessuale ben definita, persino di un canone – o più canoni (gay, lesbico, trans). Tuttavia, è evidente che in Occidente non tutte le letterature nazionali godono di una tradizione letteraria omosessuale riconoscibile o bene radicata. Questo è sicuramente il caso dell’Italia, dove tuttavia recentemente diverse pubblicazioni provenienti da ricercatori e docenti universitari stanno contribuendo ad ampliare il discorso circa la cultura omosessuale nazionale<sup>113</sup>. Queste recenti operazioni di riscoperta di autori, autrici e testi omosessuali a lungo ignorati rivelano diversi livelli di censura, repressione, distribuzione e diffusione dei materiali tra diversi Paesi. Tuttavia, l’apparente assenza di questo corpus letterario non deve essere confusa con una reale assenza di testi omosessuali, anzi: queste operazioni di riscoperta rivelano proprio il contrario, ossia una loro presenza finora occultata per diverse ragioni.

---

<sup>113</sup> Tra le più recenti pubblicazioni in Italia rivelatrici di un rinnovato interesse per la cultura queer meritano menzione Leonardi G., *L’arte del desiderio. Omosessualità, letteratura, differenza*, Bologna, Il Mulino, 2015, che raccoglie il dialogo e confronto tra diversi studiosi italiani emerso in occasione di un’iniziativa della Provincia di Firenze contro le discriminazioni, provocatoriamente intitolata «Liberté, Fraternité, Differenza» e che si configura come un confronto sul rapporto tra scrittura e omosessualità; Starita L., *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Firenze, effequ, 2021, che tenta di formulare un canone per una letteratura queer italiana; Giartosio T., *Non avere mai finito di dire. Classici gay, letture queer*, Macerata, Quodlibet, 2017, dove Giartosio interroga disparati classici per analizzare la trattazione letteraria dell’omosessualità: Mishima, Isherwood, Proust, Dante, Manzoni e altri; De Leo M., *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Milano, Einaudi, 2021, che costituisce la prima opera storiografica completa delle sessualità e identità LGBT+ in Occidente, dal XVIII secolo al presente contemporaneo.

Prima di analizzarne le caratteristiche, è rilevante porre un interrogativo tutt'altro che scontato: che cosa si intende per letteratura omosessuale? Specificando che il presente lavoro di tesi si focalizza unicamente sulla letteratura omoerotica, non lesbica, bisessuale o transgender, l'interrogativo in partenza può essere esteso a tutte le identità queer.

Sono due le caratteristiche tipicamente riconducibili alla letteratura omosessuale: testi che abbiano personaggi o contenuti omosessuali, oppure testi scritti da scrittori che si identificano pubblicamente come omosessuali, o che sono noti per essere tali. Rientrano nella prima classificazione testi scritti da scrittori omosessuali o eterosessuali, dove ad accomunarli è la presenza di elementi gay: l'attrazione dei personaggi o la rappresentazione di un determinato tipo di sensibilità. Pertanto, non è necessaria una sovrapposizione identitaria tra narratore e autore per rientrare nel genere della letteratura omosessuale, né questa mancata coincidenza identitaria ha storicamente leso la capacità artistica di minare la credibilità di personaggi queer<sup>114</sup> (seppure vi siano disperate eccezioni).

Rientrano invece nella seconda classificazione testi scritti solamente da autori e autrici omosessuali. Tuttavia, è importante sottolineare come questa categoria possa fornire testi letterari dal contenuto non omosessuale. Non di meno, questo insieme è particolarmente interessante poiché permette l'emergere della questione riguardante l'impatto che l'identità dello scrittore apporta nella sua narrazione. Anche in assenza di contenuti omosessuali, questi testi sono utili per analizzare le attitudini nelle diverse epoche storiche nei confronti di orientamenti sessuali o di generi non conformi, così come verso la censura e l'auto-censura<sup>115</sup> a cui si sottoponevano gli stessi autori, o per coercizione statale, o per la difficoltà psichica e interiore di ammettere la propria attrazione omosessuale.

In *Who's who in lesbian and gay writing?*<sup>116</sup>, volume che raccoglie numerosi scrittori appartenenti a una delle due categorie sopra citate, emerge anche il divario quantitativo tra testi della "cultura alta" e altri della "cultura popolare". È evidente che la cosiddetta

---

<sup>114</sup> A questo proposito si vedano romanzi contemporanei come Ebershoff D., *The Danish Girl*, Firenze, Giunti, 2016; Eugenides J., *Middlesex*, Milano, Mondadori, 2017; Proulx A., *Distanza ravvicinata – Storie del Wyoming / I*, Roma, minimum fax, 2019.

<sup>115</sup> Per uno studio approfondito sull'autocensura nella letteratura omosessuale inglese e francese si veda Stanco M., «*And love finds a voice of some sort*». *Omosessualità e (auto)censura nella letteratura inglese e francese (1870-1930)*, Roma, Carocci, 2020.

<sup>116</sup> Griffin G., *Who's who in gay and lesbian writing*, Routledge, 2002, edizione ebook.

letteratura alta ha portato con sé un volume maggiore di documentazioni e studi critici, rispetto ai testi popolari. Non di meno, però, la cultura popolare può testimoniare un notevole impatto per i suoi fruitori contemporanei, seppure spesso la qualità povera della carta e la sua limitata distribuzione non ne abbiano permesso il mantenimento nel tempo.

Consapevole che uno studio di ricerca su questo corpus popolare sarebbe interessante nel campo dei *queer studies*, il presente lavoro di tesi si concentrerà però soprattutto su opere canonizzate, in particolare di Oscar Wilde, E. M. Forster e André Gide. Come è stato problematizzato il concetto di canone per i classici nel paragrafo precedente partendo dalla visione di Harold Bloom, si ripeterà la medesima operazione nel capitolo successivo. Tuttavia, per potere effettuare questa operazione è cruciale acquisire consapevolezza sull'impatto che il suddetto canone ha avuto nel delineare nella coscienza collettiva l'esperienza omosessuale. Infatti, sebbene l'intento dichiarato del canone della letteratura omosessuale si costruisca come alterità rispetto al canone occidentale tradizionale, rappresentando nuove forme del sentire percepite come aliene rispetto al discorso classico, la letteratura omosessuale canonizzata incorre a sua volta nel rischio di una generalizzazione, alle volte fuorviante, dell'oggetto del desiderio che intende rappresentare.

Utile per comprendere in modo più approfondito cosa si intende per letteratura omosessuale, è l'interrogarsi sulle motivazioni dietro l'emergere di questo controdiscorso. Secondo lo studioso David M. Halperin, la nascita dell'omosessualità nella forma più vicina nota oggi è datata 1892<sup>117</sup>. Tale affermazione è da rintracciare nel lavoro di traduzione di C. G. Chaddock, il primo traduttore inglese del celebre trattato tedesco *Psychopathia sexualis* (1886) dello psichiatra tedesco Richard Freiherr von Krafft-Ebing<sup>118</sup>. Secondo l'Oxford English Dictionary, Chaddock avrebbe introdotto il sostantivo e aggettivo "omosessuale" nella lingua inglese nel 1892. A corroborare questa ipotesi, David M. Halperin afferma che "prima del 1892 non c'era l'omosessualità, solo l'inversione sessuale"<sup>119</sup>. In realtà, la prima nazione a coniare la parola "omosessualità" fu la Germania nel 1869 (quasi venticinque anni prima della sua introduzione nella lingua

---

<sup>117</sup> Halperin M., "One Hundred Years of Homosexuality." *Diacritics*, vol. 16, n. 2, Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 34-45.

<sup>118</sup> *Ibidem*

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 34.



inglese)<sup>120</sup>. Infatti, in quell'anno "Homosexualität" apparve per la prima volta all'interno di un opuscolo in lingua tedesca, dove veniva contestato lo statuto antisodomista prussiano<sup>121</sup>. A prescindere dalla sua traduzione in categoria ontologica socialmente definita e riconosciuta, è evidente che l'amore omosessuale come identità e orientamento sessuale preesiste il 1869, con la presenza di sottoculture omosessuali premoderne individuate in Germania, Olanda, Italia e Francia<sup>122</sup>, e in Inghilterra col fenomeno delle *molly houses*, taverne britanniche che costituivano un luogo di incontro per uomini omosessuali<sup>123</sup>.

Tuttavia, è solo a partire dal XIX secolo nel contesto cosmopolita delle grandi capitali europee che le sottoculture omosessuali moderne iniziano finalmente a emergere e a rivendicare visibilità. D'altronde, fu lo scrittore britannico W. H. Auden a definire Berlino all'inizio del Novecento come "il sogno a occhi aperti dei sodomiti"<sup>124</sup>. Questo storicamente è stato anche il caso della Russia, a cui si è dedicato lo storico Dan Healey focalizzandosi sul fenomeno in questione a Mosca e San Pietroburgo, in particolare relativo alla diffusione di incontri tra uomini omosessuali alla ricerca di rapporti sessuali nelle saune all'inizio del XX secolo, su cui si ritornerà nel capitolo successivo<sup>125</sup>.

Inoltre, è importante distinguere il concetto di "omosessualità" da quello di "inversione sessuale" (definizione più comunemente utilizzata nel XIX secolo). Con "inversione sessuale", ci si riferiva a un più ampio spettro di comportamenti di genere devianti, tra i quali l'omosessualità si configurava come uno dei suoi aspetti indistinti; mentre con "omosessualità" ci si riferiva a una più specifica forma di desiderio e orientamento sessuale. Questo mutamento di prospettiva alla fine del XIX secolo segna una differenza concettuale tra il desiderio omosessuale e il comportamento di genere deviante, rivelando una maggiore riconcettualizzazione della natura della sessualità umana, e il suo rapporto con il genere nonché il suo ruolo in una propria auto-definizione

---

<sup>120</sup> Uno degli studi più approfonditi sull'argomento è Beachy R., *Gay Berlin. L'invenzione tedesca dell'omosessualità*, Milano, Bompiani, 2014.

<sup>121</sup> Ivi, p. 12.

<sup>122</sup> Ivi, p. 13.

<sup>123</sup> Ibidem

<sup>124</sup> Ivi, p. 8.

<sup>125</sup> A questo proposito, si veda Malmstad J., "Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, pp. 85–104.

sociale<sup>126</sup>. Poiché difforme dai ruoli di genere socialmente e culturalmente stabiliti, basati su un netto binarismo di mascolinità e femminilità, il discorso intorno all'identità omosessuale era fortemente patologizzante.

Tuttavia, accanto alla nascita del concetto moderno di omosessuale alla fine del XIX secolo alcuni pensatori europei iniziano a ipotizzare la nascita di una tradizione letteraria relativa a questa forma del desiderio e dell'identità. Infatti, come afferma Gian Pietro Leonardi ne *L'arte del desiderio*:

Con l'invenzione di una terminologia specifica, in tutto il suo rigore tassonomico e polarizzante, l'interesse si sposta dalla pratica sodomitica sulla persona che la compie: l'omosessuale, non più un'entità astratta, ma una persona in carne e ossa, con delle specifiche caratteristiche, tratti somatici e psicologici specifici, modi di fare e abbigliamento specifici. E naturalmente con un linguaggio e una letteratura specifici<sup>127</sup>.

In questo senso, il contributo più cruciale in quegli anni fu quello di Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), scrittore, poeta e giurista tedesco del XIX secolo. Ulrichs è considerato il primo uomo omosessuale a fare un *coming out* pubblico, e nel corso della sua vita fu un vivace promotore della libertà sessuale in Germania. Nel 1862 fondò il culto dell'Uranismo, descrivendo la sua condizione come quella di "anima muliebris virili corpore inclusa": un'anima di donna confinata in quella di un uomo, una sorta di terzo sesso<sup>128</sup>. Sotto lo pseudonimo di Numa Numantius Ulrichs pubblicò cinque pamphlet, che unì in una raccolta intitolata *Forschungen über das Rätsel der mann männlichen Liebe* ("Ricerche sull'amore tra uomini")<sup>129</sup>. Successivamente ne pubblicò altri sette, dove affermava che l'omosessualità era una condizione innata. Pertanto, non si trattava di una malattia e non c'era una cura. Nella visione della proto-sessuologia di allora, l'omosessualità veniva interpretata come effeminatezza negli uomini e mascolinità

---

<sup>126</sup> Chauncey G. Jr, "From Sexual Inversion to Homosexuality: Medicine and the Conceptualization of Female Deviance," in *Homosexuality: Sacrilege, Vision, Politics*, a cura di Robert Boyers and George Steiner. Saratoga Springs, Skidmore College, 1983, pp. 114-46.

<sup>127</sup> Leonardi G., *L'arte del desiderio. Omosessualità, letteratura, differenza*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 14.

<sup>128</sup> Halperin M., "One Hundred Years of Homosexuality." *Diacritics*, vol. 16, n. 2, Johns Hopkins University Press, 1986, p. 34.

<sup>129</sup> Griffin G., *Who's Who in Lesbian and Gay Writing*, Londra, Routledge, 2002, p. 265.

nelle donne<sup>130</sup>. Infatti, lo psichiatra Richard von Krafft-Ebing, autore dello *Psichopathia Sexualis* e affascinato dalle teorie di Karl Heinrich Ulrichs, considerava l'omosessualità come la perdita della mascolinità a favore di un'eccedenza di effemminatezza<sup>131</sup>. L'associazione tra effemminatezza e omosessualità fu allora rinforzata dalla disciplina scientifico-psichiatrica nel campo di studio della sessualità, uniformando un orientamento sessuale che era tuttavia estremamente eterogeneo e non riducibile alla sola dicotomia tra mascolino e femminile.

Nel settembre del 1865, Karl Heinrich Ulrichs stilò una lista di norme per l'Unione Uraniana: una sorta di manifesto per un antesignano del movimento di liberazione omosessuale tedesca<sup>132</sup>. Tra i principali obiettivi prefigurati dall'Uranesimo c'era la creazione di un'apposita letteratura omosessuale, nonché favorire la pubblicazione di opere e autori conformi al movimento. Il contributo coraggioso di Ulrichs contribuì non solo a inaugurare una collaborazione tra la controcultura omosessuale tedesca dell'epoca e i professionisti della ricerca medica alla fine del XIX secolo, ma fu fondamentale nell'"invenzione dell'omosessualità"<sup>133</sup> nel cuore dell'Europa dell'Ottocento. Non solo neologismi come "Uraniano" e "omosessuale" entrarono nel lessico tedesco e in un secondo momento anche in quello delle altre lingue europee (seppure "Uraniano" fu poi sostituito totalmente da "omosessuale"), ma le sue teorie sul carattere innato dell'omosessualità orientarono i successivi studi sulla sessualità e alcune scuole progressiste di psichiatria tedesca a partire dagli inizi del 1900<sup>134</sup>. D'altro lato, furono moltissimi gli uomini tedeschi che scrissero a Krafft-Ebing esprimendo l'enorme sollievo nell'apprendere che le loro pulsioni sessuali erano condivise da qualcun altro, che per di più le rivendicava come uno stato di natura, non come un'aberrazione<sup>135</sup>. D'altronde, il desiderio di Ulrichs di favorire la pubblicazione e diffusione di opere e autori Uraniani aveva un duplice obiettivo, cioè da un lato rivendicare visibilità e il proprio sentire, dall'altro creare un senso di identità condivisa e compresa: una controcultura uraniana

---

<sup>130</sup> Reay B., "Writing the Modern Histories of Homosexual England." *The Historical Journal*, vol. 52, no. 1, 2009, p. 228.

<sup>131</sup> Ibidem

<sup>132</sup> Woods G., *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, New York, Yale University Press, 1999, p. 1.

<sup>133</sup> Beachy R., *Gay Berlin. L'invenzione tedesca dell'omosessualità*, Milano, Bompiani, 2014, p. 29.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>135</sup> Ivi, p. 60.

tedesca, dove gli uomini omosessuali tedeschi potessero esprimere liberamente e senza senso di colpa o disagio il proprio orientamento sessuale. L'ultimo, e forse il più ingente contributo erede dell'attivismo di Karl Heinrich Ulrichs, fu la fondazione del Comitato scientifico-umanitario (WHK) a Berlino nel 1897, solo due anni dopo la morte del giurista e intellettuale tedesco. Guidato dal medico tedesco Magnus Hirschfeld, il WHK fu la prima organizzazione al mondo per i diritti degli uomini omosessuali, teso a studiare scientificamente l'omosessualità e porre fine alle discriminazioni giuridiche<sup>136</sup>. Il lavoro del comitato fu così trasformativo e rivoluzionario che in pochi anni Berlino divenne la capitale dell'attivismo per i diritti degli omosessuali<sup>137</sup>.

Per concludere, come afferma Robert Beach in *Gay Berlin*:

In concreto, Ulrichs fu a capo di una rivoluzione concettuale che trasformò la percezione dell'amore erotico tra persone dello stesso sesso da devianza a vero e proprio orientamento sessuale dotato di sue qualità precipue e di un proprio carattere<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 85.

<sup>137</sup> Ibidem

<sup>138</sup> Ivi, p. 30.

## Capitolo 3

### Michail Kuzmin (1872-1936): pioniere della letteratura omosessuale russa

#### 3.1. Breve premessa su Michail Kuzmin e l'interrelazione tra arte e biografia

Nel capitolo precedente si è posto l'accento su come la tradizione letteraria russa abbia a lungo considerato non rilevanti ai fini dell'analisi letteraria l'orientamento sessuale o l'identità di genere dei suoi scrittori. In controtendenza a questa posizione, scopo del seguente capitolo è di fornire alcune importanti coordinate biografiche su Michail Kuzmin, enfatizzando l'insufficienza di analizzare la sua produzione letteraria prescindendo dalla sua identità di omosessuale dichiarato. Ciò non significa che il suo corpus artistico, in particolare *Крылья*, sia meramente riducibile a un romanzo a tesi, bensì si intende mettere in luce come taluni elementi autobiografici dell'autore influenzino direttamente il suo corpus letterario.

A proposito dell'interrelazione tra la vita di Michail Kuzmin e il suo corpus poetico e prosastico, John Malmstad ha parlato di “imperativo autobiografico”<sup>139</sup>:

The interrelation of the private life of a writer and the work that translates one into the other and 'writes' both in an act of simultaneous creation of life and text rarely offers so many fascinations as are to be found in the life and work of Mikhail Kuzmin (1872-1936). That is so because he was engaged in a project without precedent in Russian and, for that matter, contemporary European literature: living an openly gay life, making it the central subject of his art, and writing about it with absolute candour<sup>140</sup>.

Il corpus di informazioni biografiche su Kuzmin raccolto da studiosi come John Malmstad e Nikolaj Bogomolov è rafforzato dalla presenza dei suoi diari, nonché delle sue corrispondenze private<sup>141</sup>. Il documento diaristico, in particolare, permette di osservare e analizzare le ibridazioni tra vita e arte<sup>142</sup>. Infatti, il concetto di vita come creazione artistica non è estraneo a Kuzmin, iscritto artisticamente al Simbolismo russo.

---

<sup>139</sup> Malmstad J., “Mikhail Kuzmin and the Autobiographical Imperative”, *Slavonica*, vol. 4, 1997, pp. 7-26.

<sup>140</sup> Ivi, p. 7.

<sup>141</sup> Michail Kuzmin ha tenuto un diario per circa trent'anni, dal 1905 al 1934. Si tratta dei tre volumi *Dnevnik 1905-1907 gg.* (2000), *1908-1915 gg.* (2005), *1934 g.* (2007), pubblicati da Izdatel'stvo Ivana Limbacha a San Pietroburgo.

<sup>142</sup> John Malmstad analizza la relazione tra vita e testo letterario di alcune opere di Kuzmin, come in *Prervannaja povest'* (“Una storia ininterrotta”) e *Kartonnyj domik* (“La casetta di cartone”) in “Mikhail Kuzmin and the Autobiographical Imperative”, *Slavonica*, vol. 4, 1997, pp. 7-26.

Risultato sorprendente di questi studi è la franchezza con cui l'autore trasforma relazioni, dialoghi, viaggi ed esperienze autobiografiche in materia letteraria, senza mai negare la sua omosessualità o visione estetica del mondo. Inoltre, la costruzione etica ed estetica di Michail Kuzmin, sia sul profilo artistico che su quello personale, rivelò una vicinanza col concetto modernista di *жизнетворчество* (creazione della vita), inteso come il considerare – e costruire – la propria vita (*жизнь*) come un'opera d'arte (*творчество*), nozione già di matrice romantica<sup>143</sup>. Tale atto di auto-creazione costituiva idealmente una riforma della vita attraverso l'arte come pratica spirituale, mescolando religione, teosofia ed estetica, trasformando la realtà attraverso l'arte. Jurij Lotman e Zara Minc ne diedero questa definizione:

И так, художник творит не только свои книги, но и свою жизнь, делая из неё необыкновенное произведение искусства. Жизнь превращается в творчество. Творчество жизни - жинетворчество<sup>144</sup>.

E così, l'artista crea non solo i suoi libri, ma anche la sua vita, trasformandola in una straordinaria opera d'arte. La vita si trasforma così in un'opera. L'opera della vita è la creazione della vita.

Tuttavia, è importante fare una precisazione. Benché nel processo letterario Kuzmin abbia spesso attinto dalle sue esperienze biografiche, come evidenziato dagli studi di John Malmstad, è evidente come la sua personalità lirica e quella biografica non coincidano pienamente. Lungi dall'essere un'osservazione banale, la distanza tra autore biografico e autore lirico divenne oggetto di discussione a partire dagli anni Venti in Unione Sovietica. In un articolo del 1923 intitolato *Литература и биография*, il filologo e critico letterario russo Boris Tomaševskij affermò l'esistenza di due categorie: quella degli «scrittori con biografia» e quella degli «scrittori senza biografia»<sup>145</sup>. Secondo il critico, gli «scrittori con biografia» creano – consapevolmente o inconsapevolmente – un mito, che determina di riflesso la percezione delle loro opere; costoro sono particolarmente rappresentativi dell'età romantica. Dall'altro lato, gli «scrittori senza biografia» si differenziano perché le loro opere risultano come chiuse in loro stesse: non ci sono elementi della loro biografia

---

<sup>143</sup> Lotman M., Minc Z., “*Žizn 'etvorčestvo*”, *Stat' i o russkoj i sovetskoj poezii*, Tallinn, Eesti Raamat, 1989, pp. 86-109.

<sup>144</sup> Ivi, p. 87.

<sup>145</sup> Tomaševskij B., “*Literatura i biografija*”, *Kniga i revoljuzija*, vol. 4, n. 28, 1923, pp. 6-9. Si veda anche Èjchenbaum B., *Gor'kij: fisionomia di uno scrittore* (traduzione di Ornella Discacciati), Enthymema, n. XXIV, 2019, pp. 59-82.

che possono illustrare il significato delle loro opere. Secondo il critico, la biografia di questi ultimi è reale, tuttavia resta privata nella misura in cui non fornisce chiavi di interpretazione letteraria; costoro sono rappresentativi dalla metà del XIX secolo. Un anno dopo, il teorico formalista Jurij Tynjanov in *Литературный факт* introduce il concetto di “литературная личность” (personalità letteraria), indicando l’insieme di conoscenze biografiche che il lettore ricostruisce sulla base del corpus letterario dello scrittore<sup>146</sup>. Tali conoscenze possono essere il prodotto di un orientamento – consapevole o inconsapevole – diretto dall’autore.

Ritornando più nello specifico all’opera di Michail Kuzmin e prendendo in esame il suo voluminoso corpus letterario, emerge come l’autore abbia creato una biografia ideale, riscrivendo immaginativamente esperienze realmente vissute e utilizzandole come dispositivo narrativo. Fu lo stesso studioso John Malmstad a scrivere a questo proposito:

In describing the function of this device, especial attention needs to be devoted first to its connection with poetry insertion in Kuzmin's prose, and second to the role of intertextual ties in the creation of a peculiarly Kuzminian world of avatars, in which individual archetypal characters seem to be reincarnated from work to work, with the result that the boundaries between texts, as well as those between literature and reality, are attenuated<sup>147</sup>.

Nel paragrafo successivo sarà approfondito come egli non solo abbia esplorato ampiamente la tematica dell’amore omosessuale artisticamente, ma anche come l’abbia sempre rivendicata biograficamente. Pertanto, tale premessa sulla visione formalista russa del rapporto tra biografia e opera artistica è importante giacché nel quarto capitolo, dedicato al dibattito sul canone letterario e sulla letteratura omosessuale, si vedrà come nel contesto anglosassone sia spesso centrale il sé autoriale nel processo letterario, soprattutto per opere prodotte da comunità marginalizzate.

---

<sup>146</sup>Tynjanov J., *Literaturnyj fakt*, Mosca, *Vysšaja škola*, 1993, pp. 15-16.

<sup>147</sup>Malmstad J., *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Vienna, Wiener Slawistischer Almanach, 1989, pp. 7-8.

### 3.2. L'”Oscar Wilde russo”<sup>148</sup>: un breve excursus biografico e letterario

Benché in vita Michail Kuzmin<sup>149</sup> fosse noto principalmente come poeta, sarebbe riduttivo ascrivere la sua personalità eclettica a quella sola categoria: oltre alla poesia, infatti, Kuzmin si dedicò alla scrittura in prosa, alla drammaturgia, alla critica letteraria, alla composizione musicale e alla traduzione<sup>150</sup>.

Il mito e la leggenda intorno all'autore emergono già a partire dalla sua data di nascita: l'iscrizione nella sua tomba presso il cimitero di Volkov indica l'anno 1875, quando invece l'artista nacque nel 1872<sup>151</sup>. Infatti, Kuzmin nacque il 6 (18) ottobre 1872 nel

---

<sup>148</sup> Green M., *Mikhail Kuzmin: Past and Present*, in Moss K., *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature – An Anthology*, San Francisco, Sunshine Gay Press, 1997, p. 115.

<sup>149</sup> Per approfondire la biografia e le opere di Michail Kuzmin, si consultino Barnstead J., Kuzmin, *Vvodnaja stat'ja*, Kuzmin Collection (Dalhousie Electronic Text Working Group), [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro\\_essay\\_russian\\_multi.html](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro_essay_russian_multi.html); Bogomolov N. e Malmstad J., *Michail Kuzmin: isskustvo, žizn', epocha*, San Pietroburgo, Vita Nova, 2007; Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995; Ermilova E., *O Michaille Kuzmine*, 1989, disponibile presso: <http://kuzmin.lit-info.ru/kuzmin/kritika/ermilova-o-mihaile-kuzmine.html>; Kuzmin M., *Dnevnik 1908-1915*, Sankt-Peterburg, izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2005; Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907*, Sankt-Peterburg, izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000; Moreva G., *Michail Kuzmin i Russkaja Kul'tura XX Veka: tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g.*, Leningrado, Covet po Istorii Mirovoj Kul'turoj AN CCCP, 1990; Timenčik R., “Michail Kuzmin. Stichi”, *Rodnik*, n. 1, Riga, 1989, pp. 16-17; Malmstad J., *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Vienna, Wiener Slawistischer Almanach, 1989; Malmstad J. e Bogomolov N., *Mikhail Kuzmin: A Life in Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

<sup>150</sup> Essendo il nostro lavoro di ricerca focalizzato sul romanzo *Kryl'ja* e non sull'intero corpus kuzminiano, nel presente paragrafo sono state citate solo alcune delle opere prodotte dall'autore. Per un elenco esaustivo della produzione kuzminiana, si veda <http://kuzmin.lit-info.ru/>

<sup>151</sup> Per un approfondimento sulla data di nascita di Michail Kuzmin, si veda Suvorova K. N., “Archivist iščet datu”, in *Vstreči s prošlim. Sbornik neopublikovannykh materialov central'nogo gosudarstvennogo archiva literatury i iskusstva CCCP*, Vypusk 2, Mosca, Soveckaja Rossija, 1978, pp. 118-119. Come notò Nikolaj Bogomolov, la data di nascita sbagliata incisa nella tomba di Kuzmin divenne un simbolo per il mistero dell'arte e del suo rapporto con la vita: “Своеобразным символом загадок жизненных стал надгробный камень на могиле Кузмина с неверной датой рождения, а символом загадок творчества — судьба произведений, писавшихся в тридцатые годы, от которых до нас не дошло буквально ничего. И при этом следует помнить, что личность и творчество Кузмина связаны между собою на редкость тесно даже для той эпохи, в которую он жил и которая настаивала на единстве жизни и поэзии. Детские и юношеские увлечения, известные только самому поэту перипетии жизни, вкусы и пристрастия, прихотливые изгибы настроения создают особую атмосферу всего творчества. Читатель и исследователь должны принять это как аксиому.” in Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995. D'altra parte, la deliberata confusione a proposito della sua data di nascita mirava anche a modificare la sua posizione vicino ad altri poeti e artisti. Infatti, menzionando il 1872, ma anche il 1875 e il 1877, Kuzmin si avvicinava biograficamente ad artisti diversi fra loro: se fosse stata vera la prima, sarebbe stato un più anziano contemporaneo della generazione di Brjusov, ma



contesto provinciale di Jaroslav'. Il mistero intorno alla nascita dell'autore, voluto dal medesimo, contribuì alla creazione del suo mito letterario anche tra i suoi contemporanei, tanto che il poeta Maksimilian Vološin affermò a questo proposito: “Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: «Скажите откровенно, сколько вам лет?», но не решаешься, боясь получить в ответ: «Две тысячи»”<sup>152</sup>.

Il padre era un ex ufficiale della marina e la madre era figlia di proprietari terrieri; entrambi i genitori aderivano alle tradizioni dei Vecchi Credenti. Quando Kuzmin aveva solo due anni, la famiglia si trasferì a Saratov. Tuttavia, il trasferimento più importante e definitivo per la famiglia ebbe luogo nel 1884, quando i Kuzmin arrivarono a San Pietroburgo, la più europea delle città russe e il contesto cosmopolita dove il poeta trascorrerà la maggiore parte della sua vita.

Uno tra gli eventi più segnanti nei primi anni pietroburghesi dell'autore fu l'incontro con Georgij Čičerin (chiamato affettuosamente dall'artista “Juša”<sup>153</sup>), che conobbe al liceo. Futuro diplomatico sovietico e commissario per gli affari esteri, Čičerin ebbe una grande influenza sul poeta, avvicinandolo a filosofi come Schopenhauer, Renan, Nietzsche e Taine, nonché allo studio della lingua tedesca. Entrambi erano accomunati dalla passione per la letteratura e la musica classica (in particolare Mozart): è in questi anni che Kuzmin iniziò a comporre per la prima volta musica, che i due giovani poi suonavano dal vivo in occasione dei ritrovi familiari. Inoltre, i due divennero amanti, come confermato dalla corrispondenza conservata da Kuzmin e datata 1893<sup>154</sup>.

La figura di Georgij Čičerin è particolarmente interessante e controversa poiché, anche se omosessuale, la sua parabola biografica negli anni diverse drammaticamente da quella di Michail Kuzmin. Infatti, sebbene fosse stato manifestamente gay negli anni giovanili precedenti alla rivoluzione russa, Čičerin più tardi rinnegò la sua omosessualità. Successivamente si unì al Partito Bolscevico nel 1918: fu proprio questa svolta

---

anche vicino a Sologub e Merežkovskij; se fosse stata vera la seconda, sarebbe stato più vicino a Blok e a Belyj.

<sup>152</sup> «Quando vedi Kuzmin per la prima volta, vorresti chiedergli: “Mi dica sinceramente, quanti anni ha?”», ma non osi, perché temi di ottenere in risposta: “Duemila”».

Vološin M., *Liki Tvorčestva*, Leningrado, Leningradskoe Otdelenie, 1988, p. 485.

<sup>153</sup> Green M., *Mikhail Kuzmin's Diaries—A foretaste*, in Moss K., *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature – An Anthology*, San Francisco, Sunshine Gay Press, 1997, p. 123.

<sup>154</sup> Barnstead J., Kuzmin, *Vvodnaja stat'ija*, Kuzmin Collection (Dalhousie Electronic Text Working Group),

[https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro\\_essay\\_russian\\_multi.html](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro_essay_russian_multi.html)

carriera a imporre un importante cambiamento nella sfera personale del politico; infatti, fu allora che Čičerin negò la sua omosessualità ed eliminò i rapporti con Kuzmin e altri uomini gay. Tra il 1918 e il 1925, Čičerin inanellò una serie di vittorie per l'URSS, fino a quando nel '25 ottenne l'esonero dai suoi impegni lavorativi per motivi di salute, recandosi all'estero per cercare delle cure. Dal '25 al '30, il diplomatico si affidò a delle cliniche in Germania alla ricerca di “una cura per l'omosessualità”<sup>155</sup>, senza successo. Al suo ritorno, egli fu dispensato dal suo incarico governativo, ufficialmente per ragioni di salute. È rilevante mettere in luce come ad oggi Georgij Čičerin sia considerata una delle figure eminenti nella storiografia sovietica, senza però fare mai alcuna menzione della sua omosessualità.

Tornando agli anni formativi di Kuzmin è rilevante, in particolare, l'anno 1891, quando il giovane artista si iscrisse al Conservatorio di San Pietroburgo, dove tra i suoi docenti si annoverava anche Rimkij-Korsakov; tuttavia, vi rimase solo per tre dei sette anni previsti dal corso. In ogni caso, la musica continuò a rivestire un ruolo importante nella sua creazione artistica, rivelando un particolare interesse sinestetico per l'arte attraverso l'unione della parola scritta e la sinfonia musicale. Contribuì, infatti, anche alla colonna sonora per la commedia satirica di Aleksandr Blok, *Балаганчик* (La baracca dei saltimbanchi, 1905), nella produzione di Vsevolod Mejerchold.

Negli anni scolastici Kuzmin si interessò in particolare modo alla cultura europea e alle sue tradizioni, e ciò creò una tensione tra la sua formazione ortodossa da Vecchio Credente e la visione cosmopolita diffusa in quegli anni nella capitale russa. Nel corso della sua formazione, lo segnarono in particolare le opere di William Shakespeare ed Ernst Theodore Amadeus Hoffman, il *Don Chisciotte* di Cervantes, Molière e, infine, la letteratura greca classica. Fu un periodo segnato da un forte fervore religioso, caratterizzato da giorni di digiuno, servizi religiosi e rituali. Agli anni 1895 e 1896 corrisponde l'inizio dei suoi studi dell'opera di Plotino, e le sue prime formulazioni circa la natura dell'arte. È in questo periodo che iniziò a emergere un dualismo che vede l'autore confrontarsi con due poli contrapposti: pessimismo e ottimismo, il tragico destino dell'artista come solitario e la necessità di una catarsi artistica. In particolare, un forte

---

<sup>155</sup> Karlinsky S., “Omossessualità nella letteratura e nella storia russa dall'XI al XX secolo”, in Kuzmin M., *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2022, pp. 217-218.

senso di colpa iniziò a opprimere Kuzmin, dettato dalla presa di consapevolezza della sua omosessualità, e con essa dell'inconciliabilità tra le sue tensioni più mistico-religiose e la sua identità.

Dall'altro lato, il suo spiccato interesse verso il mondo classico e lontano dalla dimensione russa fu rinnovato in occasione di due viaggi. Il primo ebbe luogo nel 1895 in Egitto (in compagnia di un uomo appellato dall'autore come "il principe Georges"<sup>156</sup>), e il secondo nella primavera del 1897 in Italia. Entrambi i viaggi influenzarono due tra le opere più note del poeta: rispettivamente quello in Egitto contribuì alla stesura di *Александрійские песни* (Canti Alessandrini, 1910) e il viaggio in Italia al primo romanzo dichiaratamente omosessuale russo, *Крылья* (Ali, 1906); quest'ultimo fu uno scandalo, come sarà approfondito nel capitolo 4. In quegli anni, Michail Kuzmin soffriva di problemi di salute, stato di malessere aggravato da una forte crisi spirituale, che lo spinse persino a tentare il suicidio<sup>157</sup>. In tal senso, questi due viaggi si profilano come la possibilità di migliorare la propria salute grazie al clima mediterraneo, e risolvere questa *impasse* spirituale, senza tuttavia particolare successo. Tornato in Russia, Kuzmin volse la sua attenzione a nord, a cui corrispose un periodo della sua vita di cui poco è noto. Sembrerebbe che il suo interesse in quegli anni fosse particolarmente orientato ai precetti dei Vecchi Credenti, dei quali iniziò a studiare la musica e a collezionare icone, vivendo in disparate comunità monastiche nelle aree di Kostroma e Nižnij Novgorod. Il sofferto dualismo di quel periodo subirà una radicale mutazione nel passaggio al nuovo secolo, quando Kuzmin iniziò a rivolgersi all'estetica dandy, influenzata dallo studio delle opere di Oscar Wilde e Aubrey Beardsley. Già nel 1905, infatti, Kuzmin annotò nel suo diario un'osservazione ricevuta a proposito del suo nuovo stile: "Гриша в воскресенье спрашивал: «Вы обрились, чтобы походить на того англичанина, которого сослали?» (т. е. Уайльда)"<sup>158</sup>. Benché definito spesso "l'Oscar Wilde

---

<sup>156</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, p. 16.

<sup>157</sup> Colucci M., Rizzi D., "La reazione al Simbolismo e l'Acmeismo: Kuzmin", *Storia della civiltà letteraria russa (Il Novecento, vol. 2)*, Torino, UTET, p. 119.

<sup>158</sup> "Domenica, Griša mi ha chiesto: «Ti sei rasato i capelli per somigliare a quell'inglese che è stato esiliato?» (ossia Wilde)". In Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2000, pp. 44-45.

russo”<sup>159</sup> dai suoi contemporanei, Kuzmin non apprezzava tale identificazione. Infatti, in data 6 giugno 1906 scrisse nel suo diario:

[...] споры о Д<он> Кихотах и Д<он> Жуанах, огромный об Уайльде. В<ячеслав> И<ва- нович> ставит этого сноба, лицемера, плохого писателя и малодушнейшего человека, запачкавшего то, за что был судим, рядом с Христом — это прямо ужасно.<sup>160</sup>

[...] discussioni su *Don Chisciotte e Don Giovanni*, una enorme su Wilde. Vjačeslav Ivanov mette quello snob, ipocrita, pessimo scrittore e uomo pusillanime, che ha imbrattato ciò per cui è stato giudicato, accanto a Cristo. Ciò è assolutamente terribile.

Seppure successivamente l’opinione di Kuzmin sulla qualità dell’opera wildiana mutò, non fu lo stesso per le sue considerazioni su Wilde come individuo. Infatti, egli non poté mai perdonare il suo tradimento dell’amore omosessuale al processo<sup>161</sup>.

La sua concezione del mondo, in quel periodo, evolvse in una conciliazione tra quei due poli contrastanti che prima l’avevano segnato con un forte senso di colpa<sup>162</sup>. Infatti, Kuzmin delineò una visione personale nella quale il Cristianesimo poteva convivere con l’eredità classica, permettendogli di mantenere la sua fede religiosa e accettando, allo stesso tempo, gli aspetti della sua vita personale che il dogma religioso condannava, ossia l’omosessualità. Una descrizione del poeta suo contemporaneo Georgij Ivanov racconta efficacemente quegli anni giovanili alla fine del XIX secolo:

Раньше была жизнь, начавшаяся очень рано, страстная, напряженная, беспокойная. Бегство из дому в шестнадцать лет, скитания по России, ночи на коленях перед иконами, потом атеизм и близость к самоубийству. И снова религия, монастыри, мечты о монашестве. Поиски, разочарования, увлечения без счету. Потом — книги, книги, книги, итальянские, французские, греческие<sup>163</sup>.

Si trattava di una vita iniziata molto presto, appassionata, tesa, irrequieta. La fuga di casa a sedici anni, girovagando per la Russia, inginocchiato di notte davanti alle icone; poi

---

<sup>159</sup> Green M., *Mikhail Kuzmin: Past and Present*, in Moss K., *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature – An Anthology*, San Francisco, Sunshine Gay Press, 1997, p. 115.

<sup>160</sup> Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000, p. 166.

<sup>161</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, pp. 103.

<sup>162</sup> Depressione e pensieri suicidi non furono estranei a Michail Kuzmin in quegli anni; infatti, risale al 1894 un suo tentato suicidio. Si veda Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, p. 19.

<sup>163</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, p. 12.

l'ateismo e il tentato suicidio. E ancora la religione, i monasteri, fantasie di monachesimo. Le ricerche, delusioni, hobby a non finire. Poi i libri, libri, libri, italiani, francesi e greci.

Michail Kuzmin entrò a fare parte del panorama artistico russo a partire dal nuovo secolo. Vi debuttò prima come compositore e musicista nel 1901, esibendosi alle «Вечера современной музыки» (Serate del circolo musicale russo)<sup>164</sup>, dove suonarono anche compositori quali Igor Stravinskij, Sergej Prokof'ev, Claude Debussy, Maurice Ravel e altre figure insigni del panorama musicale dell'epoca. Attraverso i suoi organizzatori, entrò in contatto anche con «Мир искусства» (Mondo dell'Arte), in particolare con Sergej Djagilev, nonché con i pittori Leon Bakst e Konstantin Somov<sup>165</sup>. Il suo ingresso ufficiale nel mondo letterario, però, avvenne nel 1904, quando pubblicò un ciclo di tredici sonetti nell'almanacco «Зелёный сборник стихов и прозы» (Raccolta verde di versi e prosa), insieme al poema *История рыцаря Д'Алессуо* (Storia del cavaliere D'Alessio). È interessante come già in quest'ultima opera si evinca un interesse per la dimensione “non russa”: infatti, alcune scene dell'opera (la quarta, la quinta e la sesta) sono ambientate a Smirne, in Turchia. La fascinazione per l'Oriente nell'arte e in letteratura si diffuse anche in Russia, resa popolare da autori come Byron e Chateaubriand all'inizio del XIX secolo, portando alla rinascita del cosiddetto “Orientalismo dell'Età Romantica”<sup>166</sup>. Questo interesse non fu naturalmente esclusivo a Michail Kuzmin: lo stesso poeta acmeista Nikolaj Gumil'ëv si interessò all'Oriente e all'Africa, ambientando alcune sue opere nel mondo islamico, per esempio *Дитя Аллаха* (I figli di Allah, 1916). Già nell'Ottocento Puškin e Lermontov avevano subito il fascino del Caucaso come Oriente della Russia, e con la letteratura russa prerivoluzionaria ritornò questo vivo interesse, declinato in un desiderio di universalismo artistico, culturale, mistico-religioso: nell'opera di Brjusov echeggiano i temi assiri, armeni e latini, c'è il rilievo della Grecia e dell'Italia in quella di Ivanov, la Crimea per Vološin e Mandel'stam. Difficile dunque

---

<sup>164</sup> Porfirjeva A. L., *Evenings of Contemporary Music, musical society*, Saint Petersburg Encyclopaedia, <http://www.encspb.ru/object/2804033806?lc=en>

<sup>165</sup> Konstantin Somov fu autore di uno dei più celebri ritratti di Michail Kuzmin, intitolato proprio *Portret Poeta Michail A. Kuzmin*, 1909 - <https://www.wikiart.org/en/konstantin-somov/portrait-of-m-kuzmin>

<sup>166</sup> Malmstad J., *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Vienna, Wiener Slawistischer Almanach, 1989, p. 23.

affermare che il tema della “non russicità” sia estraneo alla letteratura russa di quel periodo storico<sup>167</sup>.

Tuttavia, fu il 1906 a costituire un vero punto di svolta per Kuzmin poeta con la pubblicazione del romanzo *Крылья*, il primo romanzo russo dichiaratamente omosessuale e dal lieto fine, nonché uno dei primi romanzi esplicitamente gay in Occidente. Nel 1908 pubblicò *Сети* (Reti), la sua prima raccolta di poesie, e nel 1910 il ciclo poetico *Александрйские песни*; quest’ultimo, in particolare, lo avvicinò al movimento simbolista russo. Gli anni tra il 1904, col suo ingresso ufficiale come poeta pubblicato, e il 1910 furono particolarmente ricchi per Kuzmin, che infatti pubblicò tre volumi di opere drammaturgiche, quattro raccolte di versi e una decina di opera in prosa<sup>168</sup>. È con il successo ottenuto dalla pubblicazione di questa raccolta che ebbe luogo la trasformazione di Kuzmin in dandy e fiore all’occhiello della casa editrice «Скорпион».

Uno degli aspetti più interessanti della personalità artistica di Michail Kuzmin è la difficoltà a incasellarlo in una delle correnti artistico-letterarie dell’epoca. Infatti, nonostante la sua produzione voluminosa sia prosaica che poetica, Kuzmin sembra essere sempre riuscito a eludere una classificazione netta come adesione artistica. Come sottolineato da John Barnstead, è interessante come due tra gli studi sulla poetica kuzminiana siano rispettivamente intitolati *Блок и Кузмин* e *Ахматова и Кузмин*, la cui denominazione suggerirebbe non solo la sua statura poetica, ma anche una certa limitatezza critica nel situarlo artisticamente o nel Simbolismo o nell’Acmeismo. Kuzmin non fu né un prodotto esclusivo del primo né meramente un precursore del secondo. La sua relazione con ambedue le correnti artistiche fu più complessa. Per esempio, il critico Viktor Žirmunskij definì Kuzmin “il leader della terza generazione di simbolisti”, che secondo lui includeva Nikolaj Gumil’ëv, Sergej Gorodeckij, Osip Mandel’stam e Anna Achmatova<sup>169</sup>. A testimoniare la poliedricità dell’artista ci sono le sue collaborazioni con

---

<sup>167</sup> Gumilëv N., *L’ombra della palma*, a cura di A. Ferrari, Milano, Greco & Greco editori, 1995, pp. 18- 20.

<sup>168</sup> Tra le opere più significative pubblicate da Kuzmin in questi anni, vale la pena menzionare *Куранты любви* (Le stagioni dell’amore), pubblicata in versione integrale per la prima volta nel 1909 sul dodicesimo numero della rivista *Весы* con il sottotitolo “Поэма”. Un anno dopo, l’opera fu pubblicata dalla casa editrice *Скорпион* in unico volume. Si veda Kuzmin M., *Le stagioni dell’amore*, Bari, Stilo Editrice, 2020.

<sup>169</sup> Žirmunskij V., *Preodolevsie Simvolism*, Voprosy teorii Literatury, Leningrad, 1962, p. 280.

diverse riviste dell'epoca: nel 1906 Kuzmin collaborava con «Золотое Руно» (Vello d'oro), ma già nella seconda metà del 1907 lasciò la redazione insieme a Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius e iniziò a collaborare alla rivista «Весы» (Bilancia), organo artistico del Simbolismo. Quando tale rivista cessò le sue attività, emerse «Аполлон», il cui nome risulta già una dichiarazione d'intenti vicina a Michail Kuzmin, ovvero un'invocazione per una nuova semplicità neoclassica. Inoltre, Kuzmin era un assiduo frequentatore delle serate organizzate dai giovani acmeisti, come Anna Achmatova e Osip Mandel'stam, e visse per un certo periodo presso la *bašnja* di Vjačeslav Ivanov, allora il centro della vita culturale pietroburghese<sup>170</sup>. Egli contribuì anche al primo numero dell'almanacco «Лучник» (L'arciere) nel 1915, insieme non solo a simbolisti, ma anche ad alcuni rappresentanti del Futurismo come Vladimir Majakovskij e Velimir Chlebnikov.

La visione artistica del poeta fu espressa nel suo manifesto poetico pubblicato proprio sulla rivista «Аполлон», intitolato *О прекрасной ясности* (Sulla splendida chiarezza, 1910), che sarà approfondito nel paragrafo successivo. Quindi, è opportuno affermare che le sue opere, sebbene legate e influenzate da molti scrittori del *Серебряный век*, presentano una certa autonomia artistica che Kuzmin, in vita, ha sempre rivendicato<sup>171</sup>. A questo proposito, commentò così l'opera in prosa kuzminiana il critico Boris Ėjchenbaum:

Как будто легкая, как будто не требующая от читателя ничего, кроме любви к чтению, проза его кажется, однако, странной, непривычной, загадочной. Французское изящество соединяется у него с какой-то византийской замысловатостью, «прекрасная ясность» — с витиеватыми узорами быта и психологии<sup>172</sup>.

Apparentemente leggera, come se non richiedesse nulla al lettore se non l'amore per la lettura, la sua prosa sembra, tuttavia, strana, insolita e misteriosa. Combina l'eleganza francese con una sorta di complessità bizantina, la "bella chiarezza" con motivi ornati della vita quotidiana e della psicologia.

---

<sup>170</sup> La "torre" di V. Ivanov è il suo appartamento a Pietroburgo, dove si stabilì nel 1905, e che divenne presto luogo della società letteraria pietroburghese, dove gli ospiti disputavano per lungo tempo di temi astratti, di scienze occulte e misticismo. Si veda Ripellino A. M., *Poesia Russa del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 18.

<sup>171</sup> Si vedano le osservazioni sull'opera di Fëdor Sologub, Valerij Brjusov e Osip Mandel'stam in Barnstead J., Kuzmin, *Vvodnaja stat'ija*, Kuzmin Collection (Dalhousie Electronic Text Working Group),

[https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro\\_essay\\_russian\\_multi.html](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro_essay_russian_multi.html)

<sup>172</sup> Ėjchenbaum B., "O proze M. Kuzmina", in *Ėjchenbaum B. M. O literature*, Mosca, Sovetskij Pisatel', 1987, p. 348. [http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eich\\_kuzmin.htm](http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eich_kuzmin.htm)

Tuttavia, la consacrazione di Kuzmin nel panorama letterario subì una profonda mutazione a partire dal 1908. Infatti, da allora sino al 1917 pubblicò solo due raccolte poetiche – *Осенние озера* (Laghi d'autunno) nel 1912 e *Глиняные голубки* (Colombi d'argilla) nel 1914, passando principalmente alla prosa. A differenza della poesia, la prosa di Kuzmin si contraddistingue per la sua trasparenza e programmatica asciuttezza<sup>173</sup>. Tra i numerosi racconti e romanzi che scrisse in quegli anni, vale la pena menzionare (oltre al già citato *Крылья*, oggetto della presente tesi) *Нежный Иосиф* (Il tenero Iosif, 1909), *Мечтатели* (I sognatori, 1912), *Плавающие-путешествующие* (Viaggiatori di terra e di mare, 1915), *Тихий страж* (Il quieto guardiano, 1916). Tra i racconti ambientati in Egitto o nella Roma del II secolo dopo Cristo ci sono *Повесть об Елевсиппе* (Storia di Eleusippo, 1906) e *Тень Филлиды* (L'ombra di Fillide, 1907). Inoltre, Kuzmin pubblicò anche dei racconti ambientati nel Medioevo e nel Seicento-Settecento, come *Приключения Эме Лебефа* (Le avventure di Aymé Leboeuf, 1907), *Решение Анны Мейер* (La decisione di Anna Mayer, 1908), *Подвиги Великого Александра* (Le imprese di Alessandro Magno, 1909), *Путешествие сэра Джона Фирфакса* (Il viaggio di Sir John Firfaks, 1910) e *Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро* (La vita meravigliosa di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro, 1919). Infine, vale la pena menzionare anche il ciclo di fiabe *Покойница в доме* (La defunta in casa, 1912).

Nel 1917 scoppiò la Rivoluzione russa e Kuzmin la accolse con un certo grado di entusiasmo, escludendo la possibilità di emigrare come fecero molti altri intellettuali russi. Nonostante il grande impatto che i viaggi in Egitto e in Italia ebbero su di lui alla fine del secolo precedente, in particolare sul piano artistico, Kuzmin non poteva immaginarsi lontano dalla sua patria. Si può avanzare l'ipotesi che il poeta associasse la rivoluzione con l'energia risvegliata di quelle masse silenziose con cui aveva a lungo simpatizzato, per lui simili ai Vecchi Credenti e coloro che esprimevano più pienamente la coscienza collettiva della Russia antica<sup>174</sup>. Tale visione presto mutò, tanto che il poeta iniziò a vedere il bolscevismo come la distruzione della vita privata in tutte le sue

---

<sup>173</sup> Colucci M., Rizzi D., “La reazione al Simbolismo e l'Acmeismo: Kuzmin”, *Storia della civiltà letteraria russa (Il Novecento, vol. 2)*, Torino, UTET, p. 122.

<sup>174</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, p. 42.



manifestazioni<sup>175</sup>. Tale nuova conformazione del potere era in aperto contrasto con Kuzmin, da sempre orgoglioso della propria indipendenza artistica e personale. In quel periodo, dunque, il poeta si immerse temporaneamente nell'arte per alienarsi dalla violenza e ingerenza del reale.

Quegli anni, sul profilo artistico, sembrano confermare la frenesia creativa e personale provata dal poeta, che infatti pubblicò quattro raccolte in versi e un romanzo. Tuttavia, la situazione mutò repentinamente a partire dalla metà degli anni Venti, quando pochi suoi volumi apparvero in pubblicazione e il bisogno finanziario lo costrinse a rivolgersi alla traduzione e alla cura di bozze come mezzo di mantenimento economico. Risale ai primi anni Venti l'inaugurazione dell'almanacco «Абркакас», con un interesse dichiarato verso la cultura classica; ma anche questo esperimento editoriale, dopo solo due volumi tra il '22 e il '23, è costretto a cessare. La sua ultima pubblicazione, *Форель разбивает лёд* (La trota rompe il ghiaccio) risale al 1929 ed è una raccolta di poesie composte dal '25 al '28. Quest'ultima fu considerata da molti suoi contemporanei il suo *magnum opus*, la poetessa Elena Švarc la definì persino “оправдание жизни”, ossia la giustificazione della sua vita<sup>176</sup>.

La stessa Švarc riservò queste parole all'ultima raccolta del poeta Kuzmin:

Мне кажется, что, чувствуя, что это его последний и самый сильный творческий всплеск, Кузмин в «Форе́ли» подводит итог миру, не себе, стремится описать его в полноте, увидеть его как «плерому». Это почти бухгалтерия подлунного мира — 12 месяцев, 7 дней недели, створки веера, может быть — и цвета радуги. [...]

В «Форе́ли» — полнота жанров: мистический детектив, сюжет экспрессионистического фильма, романтическая трагедия, гофманиада и трагический водевиль<sup>177</sup>.

Ho l'impressione che, sentendo che questo fosse il suo ultimo e più forte sfogo creativo, Kuzmin in “Форель” riassume il mondo, non sé stesso, cerchi di descriverlo per intero, di

---

<sup>175</sup> Ibidem

<sup>176</sup> Švarc E., “Zametki o Russkoj Poezii”, *Voprosy Literaturny*, n. 1, 2001 - <https://web.archive.org/web/20171211104939/http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/shvarz-pr.html> Nel commentare la raccolta, la stessa poetessa si concentra sull'acqua, per lei elemento caratterizzante della poetica kuzminiana: “Если за каждым поэтом стоит и через него говорит некая вполне определенная стихия, то очевидно, что у Кузмина это — вода. [...] Для Кузмина потоп не кончался. С самого начала и до конца — одна вода кругом. Название книг «Сети» (первой), «Осенние озера», «Форель разбивает лед» (последней). Вода во всех видах (лед, пар, гладь морская, речная) и все к ней относящееся: рыбы, сети, пароходы, лодки. В каждом стихотворении она — в блюдечке ли с чаем, в котором отражается Фудзияма, в луже, пруду, море, океане.” Ibidem

<sup>177</sup> Ibidem

vederlo come un «pleroma». È quasi una sora di contabilità del mondo sublunare: 12 mesi, 7 giorni della settimana, le ali di un ventaglio, forse, e i colori dell'arcobaleno. [...]

In “Форель” c'è la pienezza dei generi: un giallo mistico, la trama di un film espressionista, una tragedia romantica, le influenze di Hoffman e un tragico vaudeville.

Fu l'ultima raccolta di versi di Kuzmin a essere pubblicata; dopo di essa, le poesie stampate separatamente furono estremamente rare e ormai in quegli anni si occupava esclusivamente di traduzioni (Omero, Shakespeare, Byron, Goethe, Brecht), fatta eccezione per qualche sparuta collaborazione con i teatri<sup>178</sup>.

Michail Kuzmin morì nel 1936 di polmonite. A proposito della sua scomparsa, Anna Achmatova commentò: “Смерть его в 1936 году была благословением, иначе он умер бы еще более страшной смертью, чем Юркун, который был расстрелян в 1938 году”<sup>179</sup>. Infatti, l'anno della sua morte avvenne alla vigilia delle grandi purghe staliniane: poco dopo la sua scomparsa, l'ex amante Jurij Jurkun e molti altri omosessuali in vista dell'epoca furono arrestati e fucilati, o deportati nei campi di lavoro forzato. Prima della sua morte, Aleksandr Blok gli rivolse queste parole in un discorso pronunciato il 29 settembre del 1920 e che mette efficacemente in luce l'importanza e l'influenza dell'opera kuzminiana:

Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все те, от лица которых я говорю, радостно и с ясной душой приветствуют вас как поэта, но ясность эта омрачена горькой заботой о том, как бы вас уберечь. Потерять поэта очень легко, но приобрести поэта очень трудно; а поэтов, как вы, на свете сейчас очень немного.

В вашем лице мы хотим охранить не цивилизацию, которой в России в сущности еще и не было, и когда еще будет, а нечто от русской культуры, которая была, есть и будет. Ведь ни вы сам и никто из нас еще не может себе представить, как это чудесно, что, когда все мы уйдем, родятся новые люди, и для них опять зазвучат ваши "Александрейские песни" и ваши "Куранты любви", - те самые, которые омывали и пропитывали и жгли солью музыкальных волн души многих из нас по вечерам и по ночам, например на Таврической улице, в башне Вячеслава Иванова<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, pp. 43-44.

<sup>179</sup> “La sua morte nel 1936 fu una benedizione, altrimenti sarebbe morto di una morte ben più terribile di Jurkun [ndr: ex amante di Kuzmin], che fu fucilato nel 1938.” In Struve N., Vosem' časov s Annoj Achmatovoj, in Achmatova A., *Posle Vsego*, Mosca, Izdatelstvo MPI, 1989, p. 257.

<sup>180</sup> Il discorso fu pronunciato da Blok la sera del 29 settembre 1920, a nome dell'Unione Panrusa dei poeti, in occasione della quale Kuzmin fu accolto e ammirato come ospite d'onore.

Credo di non sbagliarmi se dico che tutti coloro a nome dei quali parlo, con gioia e animo limpido, la salutano come un poeta, ma tale chiarezza è offuscata da un'amara preoccupazione su come salvarla. Perdere un poeta è facile, ma acquisirne uno è difficile; e di poeti, come lei, ce ne sono pochissimi al mondo.

Nella sua persona, non vogliamo proteggere la civiltà, che in sostanza in Russia non è ancora esistita, e chissà quando ci sarà, bensì qualcosa della cultura russa che era, è e sarà. Dopotutto, né lei né nessuno di noi può ancora immaginare quanto sia meraviglioso che quando ce ne andremo tutti nasceranno nuovi individui, e le sue "Canzoni Alessandrine" e "Le stagioni dell'amore" riecheggeranno di nuovo per loro, proprio quelle che hanno lavato, impregnato e bruciato le anime di molti tra noi con il sale delle onde musicali di sera e fino a notte fonda, come per esempio in via Tavričeskaja, nella *bašnja* di Vjačeslav Ivanov.

Con la sua morte nel 1936, il nome di Kuzmin finì per molti anni nell'oblio letterario, giacché nessuna delle sue opere fu ristampata in Unione Sovietica. Per quanto concerne i diari dell'autore come preziosa fonte storica per gli studiosi, è interessante mettere in luce come fu lo stesso Kuzmin a venderli al Государственный литературный музей (Museo letterario di Stato) nel 1933 sotto la direzione di Vladimir Bonch-Brujevič per l'allora considerevole somma di venticinquemila rubli. Tuttavia, la condizione posta da Kuzmin al direttore fu di pubblicare i diari solo dopo la morte dell'autore o, se in vita, solo previo suo permesso esplicito. Riprendendo quanto affrontato nel paragrafo precedente circa il disinteresse russo per l'omosessualità russa, intesa come un aspetto irrilevante della sfera privata di un artista, Bonch-Brujevič fu aspramente criticato l'anno successivo dalla commissione d'indagine del Comitato del Partito Centrale con l'accusa di avere sprecato fondi pubblici per acquisire documenti "aventi perlopiù a che fare con temi omosessuali, che non hanno nessun valore storico o letterario"<sup>181</sup>.

È seppellito presso il cimitero di Volkov a San Pietroburgo, insieme ad altre figure eminenti della cultura russa come lo scrittore Ivan Turgenev e gli scienziati Dmitrij Mendeleev e Ivan Pavlov.

---

Blok A., "Jubilejnoe Privetsvie M. Kuzminu", *Sobranie sočinenij (T. IV), Proza: 1918-1921*, Leningrado, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962, pp. 439-440.

<sup>181</sup> Green M., *Mikhail Kuzmin's Diaries—A foretaste*, in Moss K., *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature – An Anthology*, San Francisco, Sunshine Gay Press, 1997, p. 122.

### 3.3. “О прекрасной ясности”: il manifesto kuzminiano per una riforma poetica e le sue influenze

Nel paragrafo precedente, è stata posta enfasi sull'ambiguità dell'adesione artistica di Michail Kuzmin: è stato definito come simbolista, acmeista, o persino leader di una “terza generazione dei simbolisti” come affermato da Žirmunskij<sup>182</sup>. Con il successo ottenuto in seguito alle sue pubblicazioni letterarie dopo il 1904, in un primo momento Kuzmin non sembrò intenzionato a dedicarsi a una personale teoria dell'arte. Per questa ragione, unitamente alla sua vicinanza agli intellettuali e alle riviste simboliste e acmeiste, risultava difficile inserirlo nel Simbolismo piuttosto che nell'Acmeismo, e viceversa. Tuttavia, come si è detto nel paragrafo precedente, Kuzmin non fu né un prodotto esclusivo del primo né meramente un precursore del secondo, poiché la sua relazione con ambedue i movimenti artistici fu più complessa.

D'altronde, l'esordio di Kuzmin ebbe luogo negli anni di crisi del Simbolismo russo, che raggiunse l'apogeo nel 1910, anno di pubblicazione del manifesto kuzminiano nel IV numero della rivista «Аполлон» e, poco dopo, della conferenza *Заветы символизма I precetti del Simbolismo* di Vjačeslav Ivanov, pubblicata nell'VIII numero della medesima rivista<sup>183</sup>. In occasione di quest'ultima, Ivanov criticò aspramente la natura e la ragione d'essere del movimento simbolista russo, mettendo in luce le profonde divisioni teoriche e di prassi letteraria fra gli stessi simbolisti. Tuttavia, a prescindere dalla crisi che in quegli anni coinvolse il movimento, i meriti di quest'ultimo erano disparati. Infatti, il Simbolismo aveva saputo assimilare la lezione dei maestri del decadentismo occidentale, da Baudelaire a Mallarmé, generando uno straordinario allargamento di sensibilità poetico-letteraria e collocando la poesia russa al crocevia delle più aggiornate correnti di pensiero europee, conferendole un ruolo di primo piano<sup>184</sup>. Dall'altro lato, all'interno del movimento emersero presto i suoi limiti e contraddizioni: infatti, se il Simbolismo aveva avuto origine dalla necessità di restituire l'arte a sé stessa, liberandola da compiti ideologico-sociali e conciliando l'inconciliabile, in breve tempo imboccò la strada opposta. Questo aveva portato l'arte simbolista a rimuoversi sempre più dalla realtà, e così anche uno dei suoi principali punti di forza, ossia il suo linguaggio poetico,

---

<sup>182</sup> Žirmunskij V., *Preodolevsie Simvolism*, Leningrad, Voprosy teorii Literatury, 1962, p. 280.

<sup>183</sup> Colucci M., Rizzi D., “La reazione al Simbolismo e l'Acmeismo: Kuzmin”, *Storia della civiltà letteraria russa (Il Novecento, vol. 2)*, Torino, UTET, pp. 114-115.

<sup>184</sup> Ibidem

si stava trasformando in un semplice involucro fonico, svuotato di ogni valore semantico<sup>185</sup>. Secondo una definizione di Boris Ėjchenbaum, il Simbolismo “превратился в мертвый диалект”, si trasformò cioè in un dialetto morto<sup>186</sup>.

Nella prefazione all'edizione inglese di *Крылья* a cura di Paul Bailey<sup>187</sup>, il critico britannico mise in luce come Michail Kuzmin avesse coniato un suo personale -ismo: il “Chiarismo”, in russo *Кларизм*. Tale denominazione deriva dal latino, “clarus” significa “trasparenza, chiarezza”, e la “прекрасная ясность” in tal senso si prefigurava come l'elemento essenziale della poetica kuzminiana negli anni prerivoluzionari. La teoria dell'arte delineata da Kuzmin fu pubblicata nel IV numero della rivista «Аполлон» nel 1910, con il titolo *О прекрасной ясности*<sup>188</sup>.

«Аполлон» emerse in seguito alla chiusura di «Весы», e fu attiva dal 1909 fino al 1917, rappresentando quanto di meglio producesse la Russia nei periodici culturali di quegli anni. La rivista, considerata organo ufficioso dell'acmeismo, pubblicò i principali documenti teorici di tale nuova corrente artistica, nonché in generale dette spazio alla loro produzione e circolazione. D'altro lato, è interessante mettere in luce come lo stesso direttore della rivista, Sergej Makovskij, similmente a Kuzmin, non si considerò mai un vero adepto del movimento, e di conseguenza ospitò anche materiale letterario estraneo all'acmeismo<sup>189</sup>. Il suo nome ne preannunciò già la linea editoriale, esplicitata nell'editoriale del primo numero pubblicato nel 1909: “Аполлон. В самом заглавии — избранный нами путь”<sup>190</sup>, ossia “Apollo. Nel titolo stesso c'è il percorso che abbiamo scelto”. Nell'editoriale, infatti, viene formulata una nuova direzione artistica, pensata come “то лишь как мимолетное увлечение или как протест против бесформенных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности. Действительно, этот протест ощущается теперь и в литературе, и в пластических искусствах, и возможно, что ему суждено определиться яснее, формальнее”<sup>191</sup> (“o come hobby temporaneo o come protesta contro l'arte dall'informe incoscienza che ha

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 15.

<sup>186</sup> Ėjchenbaum B., *О поэзии*, Leningrad, Sovetskij Pisatel', 1969, p. 81.

<sup>187</sup> Kuzmin M., *Wings* (foreword by Paul Bailey), Londra, Hesperus Press Limited, 2007.

<sup>188</sup> Kuzmin M., *О прекрасной ясности*, Apollon, n. 4, 1910, pp. 5-10.

<sup>189</sup> Colucci M., Rizzi D., “La reazione al Simbolismo e l'Acmeismo: Kuzmin”, *Storia della civiltà letteraria russa (Il Novecento, vol. 2)*, Torino, UTET, pp. 114-115.

<sup>190</sup> Red., *Vstuplenie*, Apollon, n. 1, 1910, p. 3.

<sup>191</sup> Ibidem

dimenticato le leggi della continuità culturale. In effetti, tale protesta è percepita adesso sia in letteratura che nelle arti plastiche, ed è possibile che sia destinata a definirsi in maniera più chiara e formale”).

In risposta agli eccessi del Simbolismo e alla sua conseguente crisi in quegli anni, il manifesto di Kuzmin *О прекрасной ясности*, si profilò come la prima dichiarazione formale a favore di una nuova direzione artistica<sup>192</sup>. Tale manifesto fu subito interpretato come un credo poetico, ma è interessante metterne in rilievo il sottotitolo: “ЗАМѢТКИ О ПРОЗѢ”, ossia “note sulla prosa”; non, dunque, sulla poesia.

Kuzmin dichiara esplicitamente di non essere interessato né alla *Weltanschauung* dell’artista, né tantomeno al punto di vista letterario attraverso il quale si esprime, bensì ai problemi più elementari di sintassi e la giusta correlazione fra forma e contenuto<sup>193</sup>. Egli propone l’adozione di un lessico russo che farà emergere la chiarezza nativa e, con essa, lo spirito della lingua.

In questo senso, è rilevante che i modelli da lui citati siano tutti europei:

И образцы рассказа и романа, начиная съ Апулея, итальянскихъ и испанскихъ новеллистовъ -- черезъ аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера, до Ан. Франса и, наконецъ, безподобнаго Анри де Ренъе -- нужно искать, конечно, въ латинскихъ земляхъ<sup>194</sup>.

Le forme sia del racconto che del romanzo, a partire da Apuleio e i romanzieri italiani e spagnoli, attraverso l’abbé Prévost, Lesage, Balzac, Flaubert fino a Anatole France e, infine, all’incomparabile Henry de Régnier, devono ovviamente essere ricercate in terra latina.

Dall’elenco di questi nomi, si evince come la posizione auspicata da Kuzmin fosse un ritorno del romanzo alla sua funzione degli albori, ossia raccontare bene e in maniera meno pretenziosa una storia. Nella sua visione, si doveva evitare il romanzo del XIX secolo, troppo appesantito di psicologia, critica sociale, Simbolismo e misticismo, rivolgendosi piuttosto all’*Asino d’oro*, alle novelle di Boccaccio e ai racconti picareschi del XVII e XVIII secolo<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> Field A., “Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent’s Prose”, *Russian Review*, vol. 22, n. 3, 1963, pp. 289-300.

<sup>193</sup> Ivi, pp. 289-290.

<sup>194</sup> Kuzmin M., *О прекрасной ясности*, Apollon, n. 4, 1910, p. 6.

<sup>195</sup> Field A., “Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent’s Prose”, *Russian Review*, vol. 22, n. 3, 1963, p. 290.

Il “Chiarismo” formulato da Kuzmin nel suo manifesto, dunque, invocava l’emergere di una prosa riformata da una squisita semplicità classica<sup>196</sup>. Tuttavia, la riforma prosaica auspicata dal poeta non divenne mai un movimento letterario formale e la motivazione principale è che la nuova generazione artistica non comprendeva romanzieri<sup>197</sup>. Inoltre, benché il manifesto fosse stato accolto con una generale approvazione, vi era una dissonanza tra l’esperienza di Kuzmin e il panorama più diffuso della letteratura russa. Infatti, i modelli letterari presenti nell’articolo erano troppo vicini alla formazione personale dell’autore, e lontani dal gusto più diffuso tra l’intelligencija russa dell’epoca. Per esempio, autori come Puškin, Gogol’, Turgenev, Dostoevskij e Tolstoj sono fondamentalmente assenti dalla lista dei suoi autori preferiti, che invece cita i nomi di Ostrovskij e Leskov<sup>198</sup>. Mostrando una predilezione per i classici e per la letteratura europea tra il XVII e il XVIII secolo, il movimento letterario auspicato da Kuzmin era forse troppo esclusivo e vicino al suo autore: solo un intellettuale con una formazione affine a Kuzmin avrebbe potuto aderirvi. Infatti lo scritto, col suo tono colto, di manifesto o invettiva aveva poco: nonostante l’attenzione che attirò su di sé, restò di fatto una “petizione di principio”<sup>199</sup>. Piuttosto, sarebbe più corretto definirlo come un appello perché non si introducessero nella narrativa elementi che erano a essa estranei, come il lirismo e il *pathos* emozionale, e perché i romanzi e i racconti rispondessero in primis alle leggi dell’equilibrio tematico e della chiarezza espositiva; ciò era possibile riprendendo come modelli i narratori italiani e spagnoli di epoca rinascimentale e barocca, fra gli altri<sup>200</sup>. Più concreta e strutturata fu, invece, l’evoluzione che ebbe l’attività di un gruppo di giovani poeti, che in breve tempo confluirono in una nuova corrente artistica nota come l’Acmeismo<sup>201</sup>.

Concludendo, sebbene l’appello sulla splendida chiarezza lanciato sulla rivista «Аполлон» non si sia mai concretizzato in un movimento letterario *tout court* per i motivi

---

<sup>196</sup> Green M., *Mikhail Kuzmin: Past and Present*, in Moss K., *Out of the Blue: Russia’s Hidden Gay Literature – An Anthology*, San Francisco, Sunshine Gay Press, 1997, p. 116.

<sup>197</sup> Field A., “Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent’s Prose”, *Russian Review*, vol. 22, n. 3, 1963, p. 292.

<sup>198</sup> Ibidem

<sup>199</sup> Colucci M., Rizzi D., “La reazione al Simbolismo e l’Acmeismo: Kuzmin”, *Storia della civiltà letteraria russa (Il Novecento, vol. 2)*, Torino, UTET, p. 115.

<sup>200</sup> Ibidem

<sup>201</sup> A proposito della riflessione sull’eredità e le contraddizioni del Simbolismo, si veda Gumilëv N., *Nasledie simvolizma i akmeizm, Apollon*, n. I, 1913, pp. 42-45.

sopra elencati, esso sancì comunque un importante punto di rottura e di riflessione sull'eredità e i limiti del Simbolismo russo, offrendo una nuova direzione per l'arte e la letteratura. Sebbene il testo kuzminiano avesse per sua stessa dichiarazione come bersaglio la prosa, come testimoniato dal sottotitolo, è evidente che il suo significato andasse ben al di là dei limiti della narrativa: esso poteva essere inteso anche come un'esortazione generale a ritornare, dopo tanta metafisica e metastoria, al tangibile e al visibile<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> Colucci M., Rizzi D., "La reazione al Simbolismo e l'Acmeismo: Kuzmin", *Storia della civiltà letteraria russa (Il Novecento, vol. 2)*, Torino, UTET, pp. 115-116.



## Capitolo 4

### ***Крылья* di Michail Kuzmin: analisi di un romanzo gay a lieto fine escluso dal canone omosessuale**

#### **4.1. Una visione radicale: l'omosessualità lontana dall'ingiuria**

*“Sono un prodotto dell’ingiuria.  
Un figlio della vergogna.”<sup>203</sup>”*

Pubblicato per la prima volta nel numero di novembre 1906 della rivista «Весь», *Крылья* di Michail Kuzmin è considerato il primo romanzo dichiaratamente omosessuale della storia letteraria russa. Benché largamente ignorato fuori dalla Russia fino a tempi recenti, il romanzo non si limita a tale primato nazionale: fu anche uno dei primi romanzi omosessuali occidentali a lieto fine. Nonostante venga spesso menzionato nelle enciclopedie letterarie omosessuali e omoerotiche degli ultimi trent'anni, non è mai stata condotta un'analisi che lo mettesse a confronto con altre celebri opere della letteratura gay occidentale. Pertanto, scopo del presente capitolo è condurre un approfondimento dell'esperienza omosessuale nel romanzo di Michail Kuzmin, nonché un'analisi comparata tra questo e alcune opere canonizzate della letteratura omosessuale tra XIX e XX secolo, allo scopo di delineare la sua portata radicale nell'affrontare l'identità omosessuale. Infatti, come affermato dallo studioso dell'opera kuzminiana John Malmstad a proposito di *Крылья*, “è indubbio che nessun lettore in Russia o in Europa occidentale abbia mai incontrato un'opera simile prima”<sup>204</sup>.

Infatti, benché considerato oggi un classico della letteratura omosessuale europea, in *The Picture of Dorian Gray* (Il ritratto di Dorian Gray, 1890) non è mai esplicitamente menzionato il desiderio omosessuale provato dal protagonista; tale è il caso anche di *L'immoraliste* (L'immoralista, 1902) di André Gide. In *Крылья*, invece, per la prima volta, uno scrittore omosessuale descriveva con gioia e senza vergogna “l'amore che non

---

<sup>203</sup> Eribon D., *Ritorno a Reims*, Firenze, Bompiani, 2017, p. 174.

<sup>204</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 86.

osa dire il suo nome”<sup>205</sup>. Inoltre, come sarà messo in luce nei successivi paragrafi, la scelta del campo semantico kuzminiano per descrivere le forme del suo desiderio è lontana dal marchio che ha segnato molta letteratura gay a cavallo tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, ovvero la vergogna e la reticenza. Infatti, il filosofo Didier Eribon parla di “shock dell’ingiuria”, descrivendo il momento iniziale e determinante della vita di una persona omosessuale<sup>206</sup>. Tale ingiuria si manifesta in “un verdetto: è una sentenza quasi definitiva, una condanna a vita con la quale si dovrà convivere”<sup>207</sup>. Storicamente, tale marchio ha segnato così profondamente la biografia di celebri autori gay da ripercuotersi anche nelle loro opere letterarie, rendendo indicibile o vergognoso quel “vizio innominabile”<sup>208</sup>. Tuttavia, molto differente è il caso del primo romanzo omosessuale russo, *Крылья* di Michail Kuzmin, come sarà messo in luce nel presente capitolo.

## 4.2. Un’educazione culturale e sentimentale gay: analisi del romanzo

### 4.2.1. Le “ali” del titolo: una citazione platoniana

Il titolo del romanzo in russo, “крылья”, significa “ali” ed è un riferimento a *Il Fedro* di Platone<sup>209</sup>. Infatti, le ali sono un’immagine ricorrente e carica di Simbolismo all’interno del romanzo. Per esempio, vengono citate per la prima volta dal personaggio di Štrup, che recita a Vanja: “И люди увидели, что всякая Красота, всякая любовь - от богов, и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья”<sup>210</sup>, ossia “e gli uomini videro che ogni bellezza, ogni amore deriva dagli dèi. E divennero liberi e coraggiosi e crebbero loro le ali”<sup>211</sup>. Sono oggetto di una seconda menzione, questa volta da parte di madame

---

<sup>205</sup> La celebre frase “the love that does not dare to speak its name”, spesso erroneamente attribuita a Oscar Wilde, è citata nel poema *Two loves* di Lord Alfred Douglas, composto nel settembre 1892 e pubblicato nella rivista di Oxford *The Chameleon* nel dicembre 1894. La frase fu pronunciata in occasione del processo a Wilde con l’accusa di indecenza e sodomia nel 1895, quando il procuratore chiese al poeta il significato della citazione. Si veda Douglas A., *Two loves and Other Poems: a Selection*, Londra, Benneth & Kitchel, 1990.

<sup>206</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariete, 2015, p. 21.

<sup>207</sup> Ibidem

<sup>208</sup> Ibidem, 169.

<sup>209</sup> Platone, *Fedro*, Firenze, Bompiani, 2017.

<sup>210</sup> Kuzmin M., *Kryl’ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015, p. 443.

<sup>211</sup> Kuzmin M., *Vanja. Pietroburgo: l’educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo*, Roma, Edizioni e/o, 1981, p. 25.

Monier, in un passaggio dove descrive il quadro di Segantini *L'amore alle sorgenti della vita*.

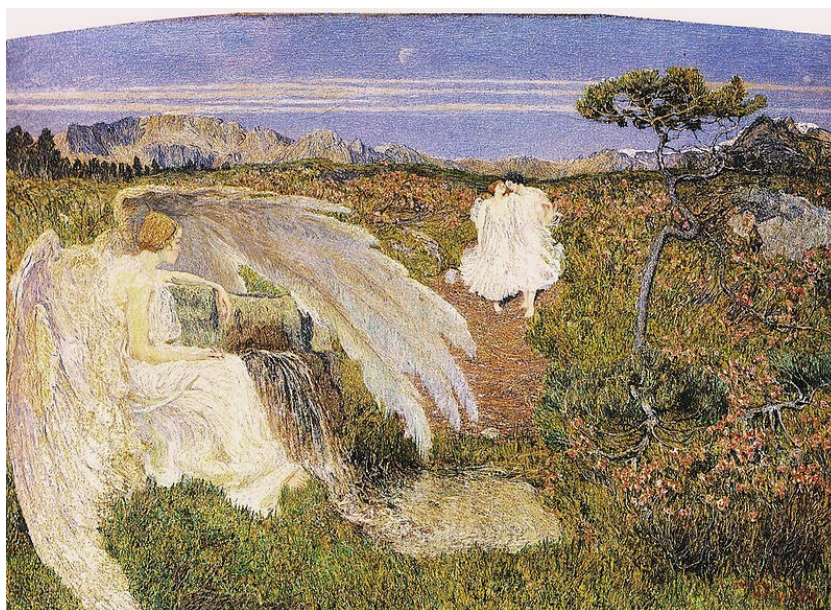


Immagine 1, capitolo 4.2.  
“L'amore alle sorgenti della vita” di Giovanni Segantini, 1896.  
(Galleria d'Arte Moderna, Milano)<sup>212</sup>

La madama afferma: “Помните, у Сегантини, гений с огромными крыльями над влюбленными, у источника на высотах? Это у самих любящих должны бы быть крылья, у всех смелых, свободных, любящих”<sup>213</sup> (“Ricorda in Segantini, il genio con le enormi ali sopra gli innamorati, presso la sorgente sui monti? Ecco, gli amanti dovrebbero avere le ali, tutti coloro che amano liberi e audaci”<sup>214</sup>). Infatti, Platone ricorre all'emblematica immagine della biga alata per descrivere l'anima umana. Si tratta di un carro guidato da un auriga e trainato da due cavalli: un cavallo nero e un cavallo bianco. Questi tre elementi rappresentano rispettivamente l'anima razionale e intellettuale (auriga), la parte più nobile e spirituale dell'anima irrazionale (cavallo bianco), che spinge la biga in alto verso l'Iperurano, e infine la parte più passionale e legata al desiderio fisico dell'anima irrazionale (cavallo nero), che traina il carro verso il mondo terrestre. Talvolta le ali dei cavalli si spezzano, facendo precipitare l'anima a terra e causandone l'incarnazione umana. Il particolare dell'anima dotata di ali è molto significativo, poiché

---

<sup>212</sup> Fonte dell'immagine: [https://it.wikipedia.org/wiki/L%27amore\\_alla\\_fonte\\_della\\_vita](https://it.wikipedia.org/wiki/L%27amore_alla_fonte_della_vita)

<sup>213</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015, p. 482.

<sup>214</sup> Kuzmin M., *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo*, Roma, Edizioni e/o, 1981, p. 93.

rappresenta la sua capacità di innalzare in cielo tutto ciò che è pesante nell'umano, rendendolo così partecipe del divino<sup>215</sup>. Il divino è ciò che è positivo, bello e sapiente: l'ala viene quindi nutrita dalla realtà divina, mentre la malvagità e la bruttezza la guastano. Dunque, è importante mettere in luce come Michail Kuzmin riprenda il mito platoniano della biga alata per descrivere la polarità tra eros ed estetica provata dal giovane protagonista di *Крылья*.

#### **4.2.2. Estraneità alla Russia e ricerca della bellezza: trama e personaggi del romanzo**

Il romanzo narra le vicende di Vanja Smurov, un giovane ragazzo orfano che si trasferisce da una piccola cittadina industriale a Pietroburgo e presto si lega a un mentore più anziano, Larion Dmitrievič Štrup. Quest'ultimo introduce l'adolescente al mondo delle idee e della bellezza classica, romantica e rinascimentale, iniziandolo a un percorso conoscitivo che trasformerà anche la sua stessa identità.

Il romanzo è suddiviso in tre parti. La prima parte ha inizio con l'arrivo in treno del protagonista a Pietroburgo, in compagnia del cugino Nikolaj Ivanovič Smurov. La struttura del romanzo è circolare: infatti, l'opera si apre e termina con un viaggio, anche se nell'incipit si tratta di un arrivo e nel finale dell'annuncio di una partenza. In ogni caso, già a partire dall'incipit è implicita l'idea di un viaggio fisico e metafisico, centrale allo svolgimento del romanzo:

[...] Скамейка, где сидел Николай Иванович Смуров с Ваней, казалась наиболее солидной и значительной из всего вагона. И крепко завязанные чемоданы, ремни с подушками, сидевший напротив старый господин с длинными волосами и с вышедшей из моды сумкой через плечо, - все говорило о более продолжительном пути, о менее привычном, более делающем эпоху путешествия<sup>216</sup>.

[...] Il sedile su cui stavano seduti Nikolaj Ivanovič Smurov e Vanja sembrava in un certo senso il più importante e ragguardevole di tutto il vagone: le valige legate strettamente con le cinghie imbottite, il vecchio signore che sedeva dirimpetto con i capelli lunghi e la

---

<sup>215</sup> Platone, *Fedro*, Firenze, Bompiani, 2017, pp. 14-15.

<sup>216</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015, p. 433.

borsa a tracolla fuori moda, tutto parlava qui di un viaggio più prolungato, di un cammino meno abituale, più determinante nella vita.<sup>217</sup>

Nella prima parte, ambientata interamente nella capitale russa, l'orfano Vanja si trasferisce a Pietroburgo presso la casa degli zii. Lascia dietro di sé la vecchia cittadina distrettuale dove tutto era più pulito, luminoso e intimo, mentre Pietroburgo gli appare noiosa e piovigginosa. Persino l'ingresso in città via treno si rivela un'enorme delusione. Infatti, costeggiando cimiteri, case popolari e oltrepassando una coltre di fuliggine, Vanja pensa con amarezza: “Так вот он - Петербург!”<sup>218</sup>.

Tra i parenti e le persone a lui vicine in questa nuova fase vi sono il già citato cugino Nikolaj (chiamato dal protagonista “zio Kolja”), Aleksej Ivanovič, Konstantin Vasil'evič, Anna Nikolaevna e Natalja Alekseevna, detta “Nata”. Si tratta di figure con una presenza volatile all'interno dell'opera, in particolare Anna Nikolaevna e “zio Kostja”, ovvero Konstantin Vasil'evič. Dall'altro lato, vi è l'incursione di un personaggio estraneo al nucleo familiare esteso che permette un maggiore approfondimento dei personaggi già citati: si tratta di Larion Dmitrievič Štrup, chiamato più frequentemente “Štrup”. Quest'ultimo costituisce, insieme a Vanja, il protagonista del romanzo.

In questa prima parte dell'opera, Vanja tenta di ambientarsi a Pietroburgo. Fin da questa sezione, dominano nel romanzo le disquisizioni culturali sul mondo ellenico, il concetto di bellezza e la sua ricerca, lo studio dei classici. In questa sezione è maggiore la presenza di Štrup, catalizzatore dell'azione: infatti, sarà lui a spingere Vanja a focalizzare i suoi studi sulla letteratura greca e il perseguimento del bello, nonché diventerà oggetto del desiderio e della competizione di due donne, ovvero Nata e Ida Holberg, fino al tragico suicidio della seconda alla fine della prima sezione.

È importante porre particolare attenzione al personaggio di Larion Dmitrievič Štrup, giacché è senza dubbio il più sfaccettato e colui che più spesso innesca l'azione nell'opera. Egli compare per la prima volta all'inizio del romanzo, descritto come “хорошо знакомую длинную фигуру, в мешковатом платье, Лариона Дмитриевича Штрупа”<sup>219</sup> (“la ben nota, snella figura, in un abito troppo largo, di Larion Dmitrievič

---

<sup>217</sup> Kuzmin M., *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo*, Roma, Edizioni e/o, 1981, p. 9.

<sup>218</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015, p. 434.

<sup>219</sup> Ivi, p. 436.

Štrup”)<sup>220</sup>. Presto Aleksej Ivanovič informa il protagonista di avere problemi di denaro, chiedendogli di domandare un prestito a Štrup. Questo costituirà il primo incontro formale tra Vanja e l’uomo.

È interessante come una delle caratteristiche più ricorrenti di quest’ultimo sia la sua ambigua origine. Infatti, la provenienza dell’uomo è oggetto di frequenti osservazioni e commenti da parte di disparati personaggi nel testo. Per esempio, la prima occasione in cui questa estraneità viene messa in luce ha luogo in un dialogo tra Vanja e lo zio Kostja:

- Кто он такой, дядя Костя?
- Кто, кто такой?
- Ларион Дмитриевич.
- Шtrup - и больше ничего. Полу-англичанин, богатый человек, нигде не служит, живет хорошо, даже отлично, в высшей степени образованный и начитанный человек, так что я даже не понимаю, чего он бывает у Казанских?<sup>221</sup>
  
- Ma chi è costui, zio Kostja?
- Chi?
- Larion Dmitrievič.
- Štrup. E basta. Un mezzo inglese, un uomo ricco. Non è impiegato da nessuna parte. Vive bene, anzi molto bene; è una persona colta e estremamente istruita, tanto che non riesco a capire perché frequenti i Kazanskie<sup>222</sup>.

L’enfasi sulla non-russicità di Štrup viene rimarcata in più occasioni nel corso del romanzo. Per esempio, ne fa menzione anche il servitore di quest’ultimo, Fëdor, in una conversazione con lo zio Ermolaj: “Он даже и не русский, кажется. Англичанин, что ли” (“sembra che non sia nemmeno russo, anzi sembra inglese”)<sup>223</sup>. Ancora, la sua cittadinanza inglese viene rimarcata sul giornale del mattino dove annunciano il suicidio di Ida Holberg<sup>224</sup>. Infine, in Italia Madame Monier annuncia a Vanja l’arrivo di Štrup, comunicandogli: “una novità! È giunto un vostro compatriota. Ma non è russo, benché arrivi da Pietroburgo; è un mio grande amico, inglese”<sup>225</sup>.

L’accento posto sulla sua estraneità nazionale, seppure privo di connotazioni negative, sembra delineare un’estraneità più ampia. Infatti, come è stato approfondito nel capitolo

---

<sup>220</sup> Kuzmin M., *Kryl’ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015, p. 436.

<sup>221</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 20.

<sup>222</sup> Ivi, p. 42.

<sup>223</sup> Ibidem

<sup>224</sup> Ivi, p. 47.

<sup>225</sup> Ivi, p. 94.

1.1, in Russia l'omosessualità è storicamente stata considerata un fenomeno si verificava altrove. Tuttavia, già negli ultimi trent'anni del XIX secolo nella capitale russa erano ampiamente diffusi luoghi d'incontro clandestini, così come il gergo 'pederasta' e la prostituzione maschile<sup>226</sup>. La diffusione di tali comportamenti considerati immorali veniva, in quei casi, ascritta alla dimensione sociale urbana delle grandi città come minaccia alla purezza nazionale delle campagne e della periferia. Da tale dicotomia si può evincere una più ampia e complessa rappresentazione russa dell'omosessualità come fattore tanto straniero quanto straniante. Pertanto, è possibile affermare che l'omosessualità in Russia sia stata a lungo interpretata come un fenomeno estraneo e di importazione esterna dai propri confini. In questo senso, tale narrazione tradizionale è viene mantenuta nel romanzo di Michail Kuzmin, sebbene sia assente qualsiasi forma di condanna o appello moralista. Da un lato, quindi, l'autore riproduce tale visione storico-nazionale introducendo un personaggio omosessuale non russo, dall'altro non vi è nessuna connotazione negativa circa il personaggio, giacché lo stesso Kuzmin era dichiaratamente omosessuale. L'idea dell'omosessualità come elemento d'importazione è enfatizzata, in questo caso, dal fatto che è proprio Štrup a innescare nel protagonista un percorso che lo porterà a riconoscere e accettare la propria omosessualità.

Tuttavia, c'è anche chi ha visto in Štrup una "figura Pateriana"<sup>227</sup>, ossia legata allo scrittore inglese Walter H. Pater (1839-1894), promotore dell'estetismo e decadentismo inglesi<sup>228</sup>. Secondo il filosofo Didier Eribon, in vita Pater rivolse un appello per la creazione di una subcultura specificamente omosessuale, con l'obiettivo di resuscitare gli ideali dell'antica Grecia e del Rinascimento<sup>229</sup>. Tale intenzione, implicita nella scuola Estetica di Oxford, sembra essere stata trasposta nel romanzo kuzminiano e reincarnata nella figura di Štrup e del suo circolo di colleghi ellenisti<sup>230</sup>.

---

<sup>226</sup> Healey D., "What can We learn from the History of Homosexuality in Russia?", *History Compass*, vol. 1, n. 1., Blackwell Publishing, 2003, p. 3.

<sup>227</sup> Polonsky R., *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 176.

<sup>228</sup> Bershtein E., "An Englishman in the Russian Bathhouse: Mikhail Kuzmin's "Wings" and the Russian Tradition of Homoerotic Writing", *The many facets of Mikhail Kuzmin: a miscellany* (a cura di Lada Panova e Sarah Pratt), Bloomington, Slavica, 2011, pp. 75-87.

<sup>229</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariete, 2015, pp. 170-171.

<sup>230</sup> Bershtein E., "An Englishman in the Russian Bathhouse: Mikhail Kuzmin's "Wings" and the Russian Tradition of Homoerotic Writing", *The many facets of Mikhail Kuzmin: a miscellany* (a cura di Lada Panova e Sarah Pratt), Bloomington, Slavica, 2011, p. 80.

Al di là della sua provenienza e di ciò che incarna nel romanzo, Štrup è un uomo colto e ricco, non ha bisogno di lavorare e non cerca una moglie. Nel corso del romanzo è in costante movimento, spostandosi tra la Russia, la Germania e l'Italia, marcando così una netta contrapposizione con l'apparente immobilismo degli altri personaggi. Sembra essere a suo agio in ogni luogo, allo stesso tempo senza appartenervi, come un *étranger*.

È un artista nella sua estetizzazione della sessualità e nella sua visione dell'amore omosessuale. Infatti, egli concepisce l'arte come un mezzo di rigenerazione, anche attraverso la liberazione dalle convenzioni morali e sociali. Inoltre, rifiuta i codici sessuali del suo tempo e le sue riflessioni e disquisizioni lo pongono al di fuori della massa. In un certo senso, si potrebbe affermare che il suo personaggio incarni appieno la tradizionale figura del dandy omosessuale di *fin de siècle*, ma il romanzo di Kuzmin si distacca dalla tradizione precedente del romanzo omosessuale wildeiano. Infatti, nonostante il suo dichiarato anticonformismo, Larion Dmitrievič non è una figura relegata ai margini della società, anzi, tanto che di lui viene detto: “Конечно, Лариону Дмитриевичу в высшей степени все равно, что о нем говорят”<sup>231</sup>, ovvero “certamente a Larion Dmitrievič è assolutamente indifferente ciò che si dice su di lui”<sup>232</sup>. In lui non vi è nessuno status di fuorilegge, ed egli si muove liberamente a Pietroburgo come fa a Roma, a Bari o a Firenze. Come insegnerà anche a Vanja, egli accetta la sua vita come naturale e serena. Il suo destino è per definizione anti-tragico.

La tragedia, tuttavia, sembra colpire invece i personaggi femminili. Infatti, nella prima parte del romanzo, Štrup è l'oggetto del desiderio sia di Natalja Alekseevna, sia di Ida Holberg. Tale interesse non è tuttavia reciprocato dall'uomo. Infatti, vi è un passaggio in questa prima sezione dove Vanja sta discutendo di questo argomento con Koka (a sua volta innamorato di Ida Holberg):

- Разве Штруп тоже в нее влюблен?
- Штруп?
- Ну, уж это атанде, у него нос не тем концом пришит! Он только разговоры разговаривает, а она-то на него чуть не молится. А влюбленности Штрупа, это - совсем другая, совсем другая область.
- Ты просто злишься, Кока!..

---

<sup>231</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015, p. 472.

<sup>232</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja*, 1906 via [http://az.lib.ru/k/kuzmin\\_m\\_a/text\\_0270.shtml](http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0270.shtml); traduzione in *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo*, Roma, Edizioni e/o, 1981, p. 75.



- Глупо!..<sup>233</sup>
- Forse anche Štrup è innamorato di lei?
- Štrup? Calma, calma. È un tipo molto particolare, lui. Ama semplicemente conversare con lei, mentre lei quasi l'adora. Ma gli amori di Štrup sono rivolti a tutt'altro, tutt'altro settore.
- Sei soltanto cattivo, Koka!
- Stupido!<sup>234</sup>

Nella conversazione con Vanja, Koka suggerisce di essere a conoscenza dell'orientamento sessuale di Štrup ("А влюбленности Штрупа, это - совсем другая, совсем другая область"). In generale, risulta evidente che disparati personaggi ne sono più o meno a conoscenza, per esempio l'insegnante di greco di Vanja, Daniil Ivanovič. Tuttavia, come nel caso di Koka, tale informazione acquisita non sembra ledere la stima che provano per Štrup, né questi formulano mai giudizi morali su di lui.

Tornando alla trama, la prima parte del romanzo si conclude con l'annuncio sul giornale del mattino del suicidio di Ida Holberg. La sera dell'accaduto, in realtà, oltre a Ida e Štrup vi erano altre tre persone presenti sulla scena: lo stesso Vanja, Nata, e Fëdor Vasil'evič Solov'ev. Infatti, Vanja assiste a una colluttazione tra Štrup e Nata:

Швейцара не было, двери на лестницу были открыты, и в переднюю доносился из затворенного кабинета гневный голос, чередуясь с молчанием, когда смутно звучал чей-то тихий, казалось, женский голос. [...] Донеслись явственно слова Штрупа: "Я не позволю, чтобы кто-нибудь касался этого! Тем более женщина. Я запрещаю, слышите ли, запрещаю вам говорить об этом!" Дверь снова затворилась и голоса снова стали глуше. [...] на стол были брошены дамские перчатки, но шляпы и верхнего платья не было видно. Двери опять с треском распахнулись, и Штруп, не замечая Вани, с гневным побледневшим лицом прошел в коридор; - через секунду за ним последовал почти бегом Федор в красной шелковой рубашке, без пояса, с графином в руке. "Что вам угодно?" - обратился он к Ване, очевидно, не узнавая его. Лицо Федора было возбужденно-красное, как у выпившего или нарумянившегося человека, рубашка без пояса, волосы тщательно расчесаны и будто слегка завиты, и от него сильно пахло духами Штрупа<sup>235</sup>.

Il portiere non c'era, la porta che dava sulla scala era aperta e nel corridoio giungeva dallo studio chiuso una voce irritata che taceva ogniqualvolta risuonava, bassa e indistinta, una voce che sembrava essere quella di una donna. [...] Giunsero chiaramente le parole di Štrup: "Non permetto che qualcuno si impicci di queste cose! Tanto meno una donna. Non vi permetto, capite, non vi permetto di parlare di questo!" [...] Sul tavolo era gettato un paio di guanti da donna, ma non c'era traccia di cappello né di soprabito. La porta si spalancò di nuovo rumorosamente e Štrup, senza fare caso a Vanja, col volto irritato e

<sup>233</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 443.

<sup>234</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 25.

<sup>235</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 456.

pallido passò nel corridoio; dopo un istante lo seguì, quasi correndo, Fëdor, con una camicia rossa di seta, senza cintura, con una caraffa in mano. “Cosa volete?” si rivolse a Vanja, evidentemente senza riconoscerlo. Il viso di Fëdor era rosso dall’eccitazione, come quello di un ubriaco o come se fosse truccato, la camicia senza cintura, i capelli pettinati con cura, quasi fossero stati appena arricciati e si sentiva forte su di lui il profumo di Štrup<sup>236</sup>.

Questa scena segna un punto di rottura nella narrazione. In primis, infatti, attraverso il punto di vista del protagonista si evince che Ida abbia scoperto l’identità di Štrup cogliendolo in un momento di intimità con il suo servitore Fëdor. Dall’altro lato, invece, questo momento segna profondamente anche Vanja. Infatti, egli poco tempo prima aveva origliato una conversazione tra Fëdor e zio Ermolaj, in cui i due discutevano del lavoro di Fëdor presso le saune<sup>237</sup>. Vanja, allora, intuisce che il servitore di Štrup sia stato impiegato presso le saune come prostituto. La figura di Fëdor Vasil’evič Solov’ev è di particolare importanza, perché la scoperta del rapporto tra questo servitore e il suo padrone Štrup segna uno dei principali ostacoli al percorso di auto-accettazione di Vanja; egli, infatti, per questa ragione prenderà le distanze da Štrup sino alla terza parte del romanzo.

Tutto ciò non viene mai rivelato esplicitamente: il protagonista assiste in *media res* alla situazione. Tuttavia, è possibile dedurlo dagli elementi descritti: la camicia senza cintura di Fëdor, i capelli spettinati, il viso arrossato per l’eccitazione, il profumo di Štrup sul corpo di Fëdor suggeriscono la natura del rapporto tra i due uomini. Il giovane servitore viene descritto da Vanja come effeminato, con i capelli tagliati alla paggetto e una bocca splendidamente modellata, uno sguardo malizioso e una figura snella e slanciata<sup>238</sup>.

La reazione di Vanja lascia intuire lo sgomento, la confusione e la gelosia per ciò a cui ha assistito: “Как во сне видел Ваня все это, чувствуя, что уходит в какую-то пропасть и все застилается туманом”<sup>239</sup> (“Vanja vide tutto ciò come in un sogno, si sentì precipitare in una voragine e ogni cosa veniva offuscata dalla nebbia”<sup>240</sup>). Infatti, in questo passaggio viene messa in luce la contraddizione, per il protagonista, tra gli ideali

---

<sup>236</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 46.

<sup>237</sup> Si veda il paragrafo “4.5. I nuovi luoghi del vizio: il caso delle баня” per un approfondimento a proposito dell’opinione pubblica sulle saune come luoghi del vizio omosessuale.

<sup>238</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>239</sup> Kuzmin M., *Kryl’ja: Poezia; Proza*, p. 454.

<sup>240</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 43.

elevati di Štrup e allo stesso tempo il suo desiderio carnale nei confronti di un giovane di basso rango come Fëdor.

Tornando alla trama, la seconda parte del romanzo si svolge a Vasil'skursk, un piccolo villaggio vicino alla Volga. Vanja si trova lì in villeggiatura, presso la casa di una famiglia di Vecchi Credenti. Tale sezione è dominata dalle giornate trascorse all'aria aperta, nonché a contatto con i precetti dei Vecchi Credenti. In particolare, un incontro con un eremita, noto come "il vecchio Leontij", estremizza la dicotomia tra le aspirazioni estetiche ed erotiche e quelle passionali e materiali già provata dal protagonista.

Inoltre, in questa sezione è influente la presenza di Marija Dmitrievna, una vedova di soli trent'anni che corteggia il giovane protagonista, per poi ricevere il suo rifiuto. È interessante mettere in luce come vengono descritte le donne nel romanzo di Kuzmin. Infatti, similmente alla scena della colluttazione tra Štrup e Ida Holberg, anche nella scena dove Marija cerca di baciare Vanja, quest'ultimo le risponde: "Да пусти же меня, противная баба!"<sup>241</sup> ("Ma lasciami stare, femmina disgustosa!"<sup>242</sup>). Tale connotazione nella scelta degli aggettivi enfatizza una visione misogina da parte dei protagonisti maschili, che subiscono le attenzioni femminili con esplicita irritazione.

Alla fine della sezione, Vanja incontra per caso il suo insegnante di greco, Daniil Ivanovič. L'anziano uomo gli comunica di avere ricevuto una piccola eredità e di avere deciso di realizzare un suo vecchio sogno: compiere un lungo viaggio ad Atene, Alessandria e Roma<sup>243</sup>. Allora chiede a Vanja se vuole accompagnarlo ed egli accetta. È interessante che a spingere il protagonista ad accettare tale proposta, oltre all'interazione con Marija Dmitrievna, sia un altro evento particolare. Infatti, in una giornata trascorsa al fiume con Saša Sorokin, viene rinvenuto un cadavere. Il corpo viene estratto dal corso del fiume, e Saša spiega a Vanja che si tratta di un ragazzo di sedici anni, scomparso tempo prima. Vanja è in preda al terrore e guarda "с ужасом на вспухший осклизлый труп с биформенным уже лицом"<sup>244</sup> ("con spavento il cadavere tumefatto e viscido, dal volto ormai informe")<sup>245</sup>. Da un lato, a turbare il protagonista è il contrasto tra quel corpo nudo

---

<sup>241</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 474.

<sup>242</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 78.

<sup>243</sup> Ivi, p. 74.

<sup>244</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 473.

<sup>245</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 77.

e tumefatto con i corpi rosa pallido dei ragazzi chiassosi intorno. Dall'altro, è sconvolto dal fatto che Arina, la madre del ragazzo scomparso, inizi a chiamare per nome suo figlio, che si scopre essere un suo omonimo: “Ваня! Ваня!”<sup>246</sup>. Come se questo evento costituisse un possibile specchio della sua esistenza, Vanja avverte la necessità di un radicale cambiamento nella sua vita. Infatti, la seconda parte dell'opera si chiude con Vanja e Daniil che discutono i dettagli della partenza, e “Ваня удивился, что он еще в Василе и что видна еще Волга и темные леса за нею”<sup>247</sup> (“Vanja si stupì di essere ancora a Vasil’ e di vedere ancora la Volga e i boschi scuri oltre il fiume”)<sup>248</sup>.

Infine, la terza e ultima parte del romanzo è interamente ambientata in Italia. Infatti, la scena si apre su un caffè romano dove si trovano Vanja, Daniil Ivanovič e il musicista italiano Ugo Orsini. L'indomani, le loro strade si sarebbero separate, poiché Daniil avrebbe proseguito il suo viaggio a Napoli e in Sicilia, mentre Vanja si sarebbe stabilito temporaneamente presso il monsignore Mori a Firenze. Come nelle prime due parti del romanzo, anche nella terza dominano le disquisizioni artistiche e letterarie.

Inoltre, sullo sfondo delle vicende nei salotti intellettuali si chiacchiera del triangolo amoroso tra un pittore russo, Anna Blonskaja e Veronica Cibo<sup>249</sup>. Senza apparente motivo, il pensiero di quel pittore dallo sguardo triste riporta alla mente di Vanja Štrup. Si può dedurre che tale triangolo amoroso gli ricordi la situazione affine tra lui, Štrup e Fëdor. È solo in questa ultima parte dell'opera, infatti, che Vanja finalmente affronta il motivo del suo allontanamento dall'uomo. Prima della sua partenza per Napoli, è Daniil Ivanovič a fare pressione perché Vanja spieghi cos'è successo. Il professore di greco, infatti, non comprende perché anche Vanja abbia abbandonato Štrup dopo lo scandaloso suicidio di Ilda Holberg. Inoltre, teme che anche lui abbia creduto alle voci sulla sua responsabilità nella vicenda. Vanja allora si difende spiegandogli che non lo accusa di nulla, ma che “нисколько не считаю себя вправе сердиться, но мне невыносимо жалко, что, помимо моей воли, узнавши некоторые вещи, я не могу по-прежнему относиться к Штрupu”<sup>250</sup> (“non mi sento affatto in diritto di adirarmi con lui, e mi

---

<sup>246</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 473.

<sup>247</sup> Ivi, p. 475.

<sup>248</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 80.

<sup>249</sup> Ivi, pp. 92-95.

<sup>250</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 478.

dispiace terribilmente di non essere più disposto come prima verso Štrup, dopo avere saputo certe cose”)<sup>251</sup>. Ciò a cui si riferisce Vanja è il rapporto tra Štrup e il giovane Fëdor e all’inconciliabilità, dunque, della sua figura tra estetismo e passioni carnali. Allora Daniil Ivanovič gli risponde:

Какой романтизм, если бы это не звучало заученным! Вы, как прежние "неземные" барышни, воображавшие, что кавалеры должны думать, что девицы не едят, не пьют, не спят, не храпят, не сморкаются. Всякий человек имеет свои отправления, несколько его не унижающие, как бы ни были неприятны для чужого взгляда. Ревновать же к Федору - значит, признавать себя равным ему и имеющим одинаковое значение и цель. Но, как это ни мало остроумно, все же лучше романтической щепетильности<sup>252</sup>.

Che cosa romantica, se però non suonasse artefatta! Voi siete come le signorine “ideali” di un tempo, convinte che i cavalieri dovessero credere che le fanciulle non mangiano, non bevono, non dormono, non russano e non si soffiano il naso. Ogni persona ha le sue necessità che non lo umiliano affatto, per quanto possano essere spiacevoli alla vista altrui. Consumarsi di gelosia per Fëdor vuol dire riconoscersi uguale a lui e avere lo stesso ruolo e significato. Ma per quanto tutto ciò sia poco spiritoso è sempre meglio che avere scrupoli romantici<sup>253</sup>.

Nella sua risposta a Vanja, il professore mette in luce l’ipocrisia del giovane nei confronti di Štrup. Infatti, egli ha finora proiettato un’immagine dell’uomo che non può corrispondere alla realtà, ovvero quella del puro asceta. Le pulsioni e desideri di Štrup, dunque, non dovrebbero minarne la stima. Tuttavia, a questo punto della narrazione Vanja non è ancora del tutto persuaso a riappacificarsi con Štrup. Il punto di svolta si verifica con l’annuncio dell’arrivo a Firenze di Štrup per bocca di madame Monier, a cui Vanja reagisce fuggendo spaventato con il monsignore. Tuttavia, presto i due si riuniscono e si riavvicinano. Nella scena finale, che sarà analizzata approfonditamente nel paragrafo successivo in relazione al genere letterario, Vanja accetta la proposta di Štrup di partire con lui. La decisione di intraprendere un viaggio con l’uomo simboleggia l’accettazione da parte del protagonista della propria omosessualità e del proprio desiderio nei confronti di Štrup.

---

<sup>251</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 87.

<sup>252</sup> Kuzmin M., *Kryl’ja: Poezia; Proza*, p. 478.

<sup>253</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 87.

### 4.2.3. Una *coming-out-novel* ante-litteram: la questione formale

*"I had decided to allow no room in the universe  
For something which shamed and frightened me."*<sup>254</sup>

Un ulteriore aspetto del romanzo di Michail Kuzmin a essere oggetto di analisi è il suo genere di appartenenza. Esso, infatti, è oggetto di opinioni discordanti. Per esempio, nel 1907 lo scrittore Dmitrij Filosofov criticò il romanzo sulla rivista «Русская мысль», definendolo come niente di più che “scatti della Kodak” e “curiosi piccoli documenti”<sup>255</sup>. Infatti, il carattere frammentario e fortemente dialogico dell’opera, nonché il suo contenuto omosessuale, divennero centrali nelle diverse interpretazioni.

Analizzando le prime osservazioni dell’epoca<sup>256</sup>, sembra che sia stato solo Georgij Čičerin a cogliere il sottotesto platoniano nell’opera di Kuzmin. Infatti, come è già stato evidenziato, il titolo del romanzo costituiva un chiaro riferimento al mito della biga alata nel *Fedro* di Platone; eppure, Čičerin fu uno dei pochi intellettuali a notare il legame concreto tra il romanzo di Kuzmin e l’opera platoniana. Più in generale, alla pubblicazione del romanzo Čičerin fu l’unico a mettere in luce la profonda influenza filosofica presente nel testo<sup>257</sup>. Seppure quest’ultimo abbia lamentato un eccesso di disquisizioni nell’opera, definì l’opera come un trattato filosofico sotto forma di romanzo, in cui le conversazioni soppiantano la trama e l’azione e dove l’autore afferma la sua visione dell’amore omosessuale<sup>258</sup>. A rinforzare questa considerazione, *Крылья* è stato definito anche un *roman à thèse* per il suo tentativo di conciliare eros ed estetica attraverso la sua visione dell’omosessualità<sup>259</sup>.

Un’altra considerazione sul suo genere è quella che vede nel romanzo di Michail Kuzmin un’anticipazione della *coming-out novel*<sup>260</sup>. Per “coming-out novel” si allude a

---

<sup>254</sup> Baldwin J., *Giovanni’s Room*, Londra, Penguin Books, 2001, pp. 24-25.

<sup>255</sup> Filosofov D., *Vesennij veter*, *Russkaja mysl’*, n. 12, 1907, p. 120.

<sup>256</sup> Si veda il paragrafo successivo (4.3.) e i rispettivi sottoparagrafi per un approfondimento sulla ricezione dell’opera all’epoca.

<sup>257</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's *Wings*.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, pp. 93-94.

<sup>258</sup> *Ibidem*

<sup>259</sup> Field A., “Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent’s Prose”, *Russian Review*, vol. 22, n. 3, 1963, pp. 297-299.

<sup>260</sup> Bershtein E., “An Englishman in the Russian Bathhouse: Mikhail Kuzmin's “Wings” and the Russian Tradition of Homoerotic Writing”, *The many facets of Mikhail Kuzmin: a miscellany* (a cura di Lada Panova e Sarah Pratt), Bloomington, Slavica, 2011, pp. 83-85.

una versione queer del più tradizionale Bildungsroman, che sarebbe diventata prominente nelle letterature anglosassoni nel XX secolo<sup>261</sup>, ma non nella stessa misura in letteratura russa. Infatti, laddove la marginalità e il sottosuolo esistenziale (inteso come “подполье”) vengono rifiutati nel romanzo di Kuzmin a favore di una normalizzazione dell’amore omosessuale senza vergogna o abnegazione, diverso è il caso delle opere di altri celebri autori omosessuali russi, in primis Evgenij Charitonov<sup>262</sup>. A tale proposito, il critico Evgenij Berštejn differenziò la produzione letteraria omosessuale russa in due tipologie. La prima, meno diffusa secondo il critico, consiste nell’apologia dell’amore omosessuale nella forma del romanzo di formazione e nell’accettazione da parte del protagonista della sua identità; sarebbe questo il caso del romanzo di Kuzmin. La seconda tipologia, invece, presenta caratteristiche più peculiari della prosa gay russa, tanto che la rinominò “розановщина”, in quanto influenzata dalle opere di Vasilij Rozanov. Secondo Berštejn, i testi influenzati da questa tipologia affrontano il tema omosessuale da un punto di vista metafisico, attraverso una struttura ricca, frammentaria e variegata sul piano estetico, ma scevra da qualsiasi forma di carattere sociopolitico<sup>263</sup>. Il contrasto più significativo tra i due modelli è che nel genere rozanoviano l’omosessualità è considerata un problema esistenziale, che non ha risoluzione<sup>264</sup>.

All’interno del genere menzionato, è centrale il concetto di “diventare”<sup>265</sup>. A riprova di questo focus sulla natura trasformativa del “divenire”, il romanzo di Michail Kuzmin narra nella forma del Bildungsroman il percorso di accettazione di Vanja del proprio desiderio e identità omosessuale, lungo un viaggio che inizia a Pietroburgo per arrivare in Italia<sup>266</sup>. In quanto variante queer del tradizionale romanzo di formazione, la *coming-*

---

<sup>261</sup> Si pensi per esempio a romanzi come *Maurice* di E.M. Forster (1914), *Giovanni's room* di James Baldwin (1956), *The City and the Pillar* di Gore Vidal (1948), *A Boy's Own Story* di Edmund White (1982).

<sup>262</sup> Si veda il suo manifesto, Charitonov E., *Pod domašnim arestom*, Glagol, Mosca 2005.

<sup>263</sup> Bershtein E., "An Englishman in the Russian Bathhouse: Mikhail Kuzmin's "Wings" and the Russian Tradition of Homoerotic Writing", *The many facets of Mikhail Kuzmin: a miscellany* (a cura di Lada Panova e Sarah Pratt), Bloomington, Slavica, 2011, pp. 83-85.

<sup>264</sup> Ibidem. In particolare, Berštejn sostiene che il modello rozanoviano sia stato di maggiore impatto nella successiva letteratura omosessuale russa, citando come esempi le opere di Evgenij Charitonov, Eduard Limonov, Aleksandr Il'ianen e Aleksandr Markin.

<sup>265</sup> Bershtein E., "An Englishman in the Russian Bathhouse: Mikhail Kuzmin's "Wings" and the Russian Tradition of Homoerotic Writing", *The many facets of Mikhail Kuzmin: a miscellany* (a cura di Lada Panova e Sarah Pratt), Bloomington, Slavica, 2011, pp. 83-85.

<sup>266</sup> In riferimento alla non-russicità di Štrup e alla visione dell’omosessualità come agente esterno ai confini nazionali, non è un caso che Vanja accetti la sua omosessualità proprio in Italia, fuori quindi dalla Russia.

*out story* o *novel* raggiunge il proprio climax narrativo nell'accettazione liberatoria, da parte del protagonista, del proprio sé<sup>267</sup>. Questo raggiungimento è particolarmente evidente nel romanzo di Kuzmin, incarnato dall'ecfrasi finale nella scena in cui Vanja viene investito dai raggi del sole. Tuttavia, non si tratta di una dichiarazione esplicita della propria identità, bensì tale accettazione viene suggerita implicitamente dalla presenza della luce e dalla sua scelta libera di partire con Štrup.

Он встал, после бессонной ночи, измученный и с головной болью, и, нарочно медленно одевшись и умывшись, не открывая жалюзи, у стола, где стоял стакан с цветами, написал, не торопясь: "Уезжайте"; подумав, он с тем же, еще не вполне проснувшимся лицом приписал: "Я еду с вами" и открыл окно на улицу, залитую ярким солнцем<sup>268</sup>.

Si alzò dopo una notte insonne, estenuato e col mal di testa e, dopo essersi vestito e lavato adagio a bella posta, senza aprire le persiane, si avvicinò al tavolo, dove c'era un bicchiere con dei fiori, e scrisse senza fretta: "Partite"; poi col medesimo volto non ancora completamente sveglio, aggiunse: "Io vengo con voi", e aprì la finestra sulla strada inondata da un sole splendente<sup>269</sup>.

Inoltre, l'immagine della finestra aperta sulla strada inondata da un sole splendente è rinforzata, sempre nel finale, dal ritorno dell'immagine delle ali. In questa scena, Štrup annuncia a Vanja la sua volontà di partire per Bari, comunicandogli che la sua partenza o permanenza è dipesa dalla volontà del giovane. L'uomo dà a Vanja tempo fino all'una per decidere. In tale preludio a una risposta, c'è il seguente scambio di battute:

- Еще одно усилие, и у вас вырастут крылья, я их уже вижу.
- Может быть, только это очень тяжело, когда они растут, - молвил Ваня, усмехаясь<sup>270</sup>.
  
- Ancora uno sforzo e vi cresceranno le ali. Le vedo già spuntare.
- Può darsi, ma fanno male quando crescono – disse Vanja, con un sorriso<sup>271</sup>.

Da un lato, la luce che illumina la strada segnala quindi il completamento del percorso di auto-accettazione inaugurato da Vanja dopo avere conosciuto Štrup. Dall'altro, la

---

<sup>267</sup> Xhonneux L., "The Classic Coming Out Novel: Unacknowledged Challenges to the Heterosexual Mainstream", *College Literature*, vol. 39, n. 1 (John Hopkins University Press, 2012), pp. 94-118.

<sup>268</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 492.

<sup>269</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 109.

<sup>270</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, p. 491.

<sup>271</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 107.



crescita delle ali ne rappresenta una tappa intermedia, dolorosa ma necessaria per liberarsi da una falsa identità e librarsi in cielo.

#### 4.2.3. La trasformazione estetica della vita: le tematiche del romanzo

Il presente paragrafo intende approfondire e mettere in luce i principali nuclei tematici presenti nel romanzo di Michail Kuzmin. Nei paragrafi precedenti sono già state menzionate o approfondite alcune delle tematiche principali, in primis l’“estraniamento” del soggetto omosessuale (come nel caso di Štrup), l’amore omosessuale e l’apparente inconciliabilità tra le aspirazioni estetiche e intellettuali e i desideri più terrestri. La seguente analisi è utile in primis a comprendere la visione dell’identità e del desiderio omosessuale da parte dell’autore, e in secondo luogo permette un confronto successivo con opere entrate nel canone della letteratura omosessuale nel medesimo periodo storico. Attraverso questa analisi si vuole quindi porre l’accento sulla forza radicale del romanzo russo di Kuzmin nella trattazione dell’omosessualità rispetto ad alcuni contemporanei occidentali.

Al centro del romanzo vi è infatti il rapporto tra estetica ed eros. Non a caso, Štrup è definito da Robert Aldrich come un “filo-ellenico omosessuale”<sup>272</sup>, infatti è a capo di un circolo pietroburghese di omosessuali dediti proprio al culto della cultura classica e interessati alla trasformazione estetica della vita. Ai loro incontri, Vanja viene a conoscenza del programma che costoro cercano di implementare. Tale programma è costituito da tre elementi principali: l’affermazione di una nuova vita basata sull’intensificazione sensuale dell’esperienza; un’esistenza di ispirazione ellenica, plasmata dai classici antichi; incorporare l’eros pederastico della classicità, instaurando dunque un profondo legame tra l’uomo adulto e l’adolescenza, tra il savio maestro e il suo curioso pupillo, ossia tra la saggezza e la bellezza. Tale progetto è esplicito nel monologo “Мы - эллины” (“Noi siamo Elleni”) nella prima parte del romanzo, in cui a nome del circolo Štrup rifiuta il monoteismo giudaico, l’istituzione matrimoniale e genitoriale, la purificazione cristiana dal peccato e l’idea di una finalità obbligata<sup>273</sup>. Al contrario, Štrup sembra abbracciare la legge della natura, poiché “Любовь не имеет

---

<sup>272</sup>Aldrich R., *The Seduction of the Mediterranean: Homosexual Writing, Art and Fantasy*, Londra, Routledge, 1993, p. 105.

<sup>273</sup> Kuzmin M., *Kryl’ja: Poezia; Proza*, p. 449.

другой цели помимо себя самой; природа также лишена всякой тени идеи финальности”<sup>274</sup>, ossia “l’amore non ha altro scopo al di fuori di se stesso; anche la natura è priva di ogni parvenza di finalit ”<sup>275</sup>. Infatti, la legge della natura non prescrive rigidi dogmi da seguire, per essa non esistono bene e male, n  finalit  imposte. Pertanto, l’uomo condanna chi considera l’omosessuale “противоестественно” (contronatura), poich  costoro “avanzano nella vita come ciechi, morti”, mentre l’omosessuale gode di una vita piena di ardore, in cui ogni piacere   portato all’estremo<sup>276</sup>. Prosegue il discorso:

Мы - эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни. [...] есть пратчизна, залитая солнцем и свободой, с прекрасными и смелыми людьми, и туда, через моря, через туман и мрак, мы идем, аргонавты! И в самой неслыханной новизне мы узнаем древнейшие корни, и в самых невиданных сияньях мы чуем отчизну<sup>277</sup>!

Noi siamo Elleni, amanti del bello, baccanti della vita futura. [...] esiste un’antica patria, inondata di sole e di libert , popolata da uomini bellissimi e arditi; ed   l , attraverso i mari, le nebbie e le tenebre che noi andiamo, o argonauti! E anche fra le cose nuove mai sentite sapremo riconoscere le antichissime radici, e anche fra straordinarie meraviglie riconosceremo la patria<sup>278</sup>!

Dai diari di Michail Kuzmin si evince come tale rapporto tra estetica e bellezza corrispondesse alla ricerca personale dell’autore stesso. Il 27 agosto 1905 scrive infatti:

Иногда трудно удержаться, чтобы не поцеловать совершенно незнакомое лицо, как укусил бы персик. Как я хотел бы передать людям все, что меня восторгает, что- бы и они так же интенсивно, плотью, пили малейшую красоту и через это были бы счастливы, как никто не смеет мечтать быть. Я был бы блажен, передав это. Часто я думаю, что иметь друга, которого любил бы физически и способного ко всем новым путям в искусстве, эстета, товарища во вкусах, мечтах, восторгах, немножко ученика и поклонника, путешествовать бы по Италии вдвоем, смеясь, как дети, купаясь в красоте, ходить в концерты, кататься и любить его лицо, глаза, тело, голос, иметь его — вот было бы блаженство<sup>279</sup>.

A volte   difficile resistere e non baciare un volto completamente sconosciuto, come si morde una pesca. Come vorrei trasmettere alle persone tutto ci  che mi delizia, cos  che anche loro bevano la minima traccia di bellezza con la stessa intensit , con la loro carne

---

<sup>274</sup> Kuzmin M., *Vanja*, pp. 34-35.

<sup>275</sup> Ivi, p. 35.

<sup>276</sup> Ibidem

<sup>277</sup> Kuzmin M., *Kryl’ja: Poezia; Proza*, p. 449.

<sup>278</sup> Kuzmin M., *Vanja*, pp. 34-35.

<sup>279</sup> Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel’stvo Ivana Limbacha, 2000, pp. 31-32.

e che per questo siano felici come nessuno osa sognare d'essere. Sarei felice se riuscissi a trasmetterlo. Spesso immagino di avere un amico che amerei fisicamente, capace in tutte le nuove strade dell'arte, un esteta, un compagno di gusti, sogni e delizie, un po' studente e ammiratore; viaggiare insieme a me per l'Italia ridendo come bambini, fare il bagno nella bellezza, andare a concerti, cavalcare e amare il suo viso, gli occhi, il corpo, la voce, averlo sarebbe una gioia.

Nel racconto diaristico di Kuzmin risulta evidente come il sensuale e il sessuale sono interconnessi con il principio estetico. In questo senso, Štrup rappresenta l'alter-ego letterario dell'autore, tanto che i loro programmi omoerotici ed estetici coincidono.

L'avvicinamento di Vanja alla cultura classica non è però immediato. Infatti, egli inizialmente non è interessato alla letteratura greca, che anzi trova noiosa. In uno dei primi incontri con Štrup presso il Giardino d'Estate, quest'ultimo gli chiede cosa stia studiando. Vanja risponde che sta leggendo Omero, ma che è "stanco soprattutto della lingua greca"<sup>280</sup>. Allora Štrup lo redarguisce e gli risponde che la sua è un'opinione limitata e che gli precluderebbe interi universi, "in particolare il mondo della bellezza, che occorre non solo conoscere, ma anche amare, e che è la base di ogni cultura"<sup>281</sup>. Štrup lo esorta a coltivare la passione per la traduzione, giacché leggere e cercare ogni parola nel vocabolario è fonte di un piacere indescrivibile. Allora egli afferma di intravedere già nel giovane le doti per diventare un "uomo veramente nuovo" ("настоящий новый человек")<sup>282</sup>, un uomo moderno. Quest'ultima definizione è particolarmente significativa, poiché permette di vedere nel personaggio di Štrup la personificazione di un nuovo Rinascimento auspicato dall'autore, e in Vanja il suo potenziale proselite<sup>283</sup>. Non è infatti un caso che il giovane venga introdotto alla filosofia e alla cultura classica proprio grazie a Štrup e al suo insegnante di greco Daniil Ivanovič. Proprio a quest'ultimo chiederà delle lezioni private per rafforzare la sua conoscenza della lingua e della cultura greca. Egli viene così introdotto anche a celebri esempi di amore omosessuale nel mito

---

<sup>280</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 18.

<sup>281</sup> Ibidem

<sup>282</sup> Ivi, p. 19.

<sup>283</sup> Bershtein E., "An Englishman in the Russian Bathhouse: Mikhail Kuzmin's "Wings" and the Russian Tradition of Homoerotic Writing", *The many facets of Mikhail Kuzmin: a miscellany* (a cura di Lada Panova e Sarah Pratt), Bloomington, Slavica, 2011, p. 77.

classico, come quello tra Achille e Patroclo<sup>284</sup>, Oreste e Pilade<sup>285</sup>, descritti come compagni o amici inseparabili. Tra i due a questo proposito ha luogo il seguente dialogo:

- В XV-м веке у итальянцев уже прочно установился взгляд на дружбу Ахилла с Патроком и Ореста с Пиладом как на содомскую любовь, между тем у Гомера нет прямых указаний на это.
- Что ж, итальянцы это придумали сами?
- Нет, они были правы, но дело в том, что только циничное отношение к какой бы то ни было любви делает ее развратом<sup>286</sup>.
  
- Nel XV secolo tra gli Italiani si formò la ferma convinzione che l'amicizia tra Achille e Patroclo, Oreste e Pilade, fosse un amore sodomitico, mentre in Omero non c'è nessun riferimento diretto.
- Vuol dire che gli Italiani se lo sono inventato?
- No, avevano ragione; ma il fatto è che soltanto un atteggiamento cinico verso qualsiasi amore lo degrada a perversione<sup>287</sup>.

Questa conversazione tra il docente di greco e Vanja introduce un altro tema al centro del romanzo kuzminiano, ovvero il rapporto tra “amore spirituale e impeto bestiale”<sup>288</sup>. Come già trattato, infatti, uno dei principali ostacoli nella narrazione sopraggiunge quando Vanja scopre che il servitore di Štrup, Fëdor, fornisce servizi sessuali presso le saune. Si convince allora che il giovane servitore sia pagato dall'uomo per fornirgli dei servizi affini. Vanja è geloso e profondamente deluso dall'apparente

---

<sup>284</sup> È interessante come l'ambiguità della relazione tra Achille e Patroclo abbia portato anche a degli esperimenti letterari e a un revival della rivisitazione mitologica: è questo il caso del romanzo d'esordio di Madeline Miller, *La canzone di Achille*. Anche se destinato soprattutto a un pubblico lettore adolescente (segmento del pubblico definito come “young-adult” in inglese), la rivisitazione del mito – spesso in chiave femminista o queer – è un genere in crescita negli ultimi anni, più spesso destinato a un pubblico giovanile. Si veda a questo proposito Miller M., *La canzone di Achille*, Milano, Marsilio, 2019 e della stessa autrice *Circe*, Milano, Marsilio, 2021.

<sup>285</sup> Si noti il modo di dire italiano “essere come Oreste e Pilade” con il seguente significato: “Essere amici inseparabili. Si dice anche per insinuare più o meno scherzosamente un rapporto omosessuale tra due uomini.” – <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/O/oreste.shtml> - ultima consultazione 14/10/2022

<sup>286</sup> Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, pp. 445-446.

<sup>287</sup> Kuzmin M., *Vanja*, p. 29.

<sup>288</sup> Ivi, p. 99. Un'altra menzione dei legami omosessuali legati alla cultura classica ha luogo in una conversazione tra il canonico Mori e Vanja alla fine della terza parte (p. 105). Il monsignore menziona infatti il legame tra Adriano e Antinoo, che definisce “ben lontano dall'amore paterno”, e della vita a Capri di Tiberio, come descritta da Svetonio. Aggiunge: “È spaventoso, avete ragione, amico mio! È spaventoso, e soltanto il cristianesimo, col suo santo insegnamento poté fare uscire il genere umano da quella degradazione, da quella cloaca!”. Questo dialogo è interessante se raffrontato con quello precedente tra Vanja e Daniil, poiché mostra due interpretazioni radicalmente differenti dell'amore omosessuale, dal punto di vista di un esteta di ispirazione ellenica (Daniil), dall'altro dal punto di vista di un monsignore (Mori).

contraddizione tra gli elevati insegnamenti e ideali di Štrup e le sue presunte pratiche private, come l'aver un giovane di rango inferiore come amante a pagamento. A creare maggiore disagio al protagonista, però, è soprattutto la difficoltà ad accettare l'aspetto fisico della sessualità e dell'amore in generale. È solo attraverso tali disquisizioni e dialoghi di carattere filosofico che si intervallano nel corso del romanzo che Vanja gradualmente inizia non solo a riconoscere il suo amore per Štrup, ma anche ad accettare implicitamente la componente sessuale intrinseca nel desiderio umano. Tali lezioni sono sempre mediate da personaggi omosessuali o comunque vicini all'ambiente esteta, come nel caso di Ivanovič e Ugo Orsini. A riprova di ciò, è proprio il musicista Orsini a spiegare a Vanja l'essenza dell'amore e questo passaggio costituisce forse il punto decisivo nel processo di auto-accettazione del protagonista. Vanja, infatti, gli comunica di pensare continuamente a Tristano e Isotta, considerandoli la più ideale rappresentazione dell'amore, l'apoteosi della passione. Interroga allora il suo interlocutore, chiedendogli se l'amore non sia la stessa cosa a prescindere dal modo in cui vi si approccia, sia esso amore spirituale o impeto bestiale<sup>289</sup>. Orsini allora gli risponde che ciò che conta è come ci si avvicina, poiché "il fatto più scandaloso, la situazione più inverosimile, possono diventare ammissibili e puri grazie all'atteggiamento che si ha"<sup>290</sup>. La visione di Orsini è la medesima di Štrup e Daniil Ivanovič, e può essere letta come il punto di arrivo del loro personale percorso di ricerca estetica e personale, mentre per Vanja esso costituisce un percorso graduale. È possibile allora affermare che nella visione utopistica di Michail Kuzmin – e per estensione quella di Štrup nel romanzo – non vi sia una separazione tra eros, bellezza e ricerca estetica della conoscenza. In questo senso, l'epilogo del romanzo con la scelta del protagonista di partire con Larion segna non solo l'accettazione di sé come omosessuale, ma la realizzazione di quel programma iniziatico declamato dallo stesso Štrup nel suo monologo "Мы - эллины". Vanja allora si sarebbe affermato come "настоящий новый человек", un uomo moderno libero e al di sopra delle norme sociali del suo tempo.

---

<sup>289</sup> Ibidem

<sup>290</sup> Ibidem

### 4.3. Un *succès de scandale*: la ricezione del romanzo

La prima volta che Michail Kuzmin lesse a voce alta dei passaggi dal romanzo *Крылья* fu la sera del 10 ottobre del 1905, in occasione di un incontro organizzato nell'appartamento a Pietroburgo di Alfred Nurok, con la cooperazione di «Мир Искусства» e «Вечера современной музыки». Scopo della serata era quello di dare spazio all'allora esordiente Michail Kuzmin, affinché leggesse dei frammenti da *Александрийские песни* (Canti Alessandrini) e dal suo manoscritto *Крылья*.

Una delle prime testimonianze sulla ricezione proviene proprio dal diario dell'autore. In data 10 e 11 dicembre, infatti, Kuzmin scrisse:

Читал свои песни и роман и даже не ожидал такого успеха и разговоров, где уже позабыли обо мне, как присутствующем авторе, а сейчас планы, куда поместить, что в переводе на франц<узский> это будет большой успех, т. к. то, что там есть в таком же роде, так низкопробно, сантиментально и цинично, что с моим «целомудренным» романом ничего общего не имеет. [...] Каратыгин говорил, что я произвел фурор и что Сомов, идя с ним домой, говорил, что он не читал и не ожидал ничего подобного<sup>291</sup>.

Non mi aspettavo un tale successo e una tale discussione, durante la quale si dimenticarono persino che l'autore, ossia il sottoscritto, si trovasse ancora lì, e immediatamente iniziarono a fare piani su dove piazzarli [le «Canzoni» e il romanzo], [dicendo] che nella traduzione in francese tutto questo godrà di un enorme successo giacché ciò che i francesi hanno già su questi temi è estremamente inferiore, sentimentale e indecente e che non ha nulla in comune con il mio «casto» romanzo. [...] Karatygin ha detto che ho fatto furore e che Somov, tornando a casa con lui, gli ha detto di non avere mai letto – o avere anticipato – qualcosa di simile.

Tale *succès de scandale* portò con sé numerose recensioni, sia positive che negative, per le più disparate ragioni. Tra le lodi e le critiche di pornografia e decadenza morale, è indubbio che il romanzo di Kuzmin costituì un evento senza precedenti per la storia letteraria russa di inizio secolo. Infatti, Valerij Brjusov, importante poeta simbolista e editor della rivista letteraria «Весь», decise di pubblicarvi il romanzo, dominando così l'intero numero di novembre del 1906<sup>292</sup>. Era la prima volta dopo tempo che un'opera di narrativa catturava totalmente l'attenzione dell'intelligencija: Brjusov affermò che mai, nella storia della rivista, c'era stata una simile domanda di copie<sup>293</sup>. Nella tarda primavera

---

<sup>291</sup> Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000, pp. 55-56.

<sup>292</sup> Malmstad J., «Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.», *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 86.

<sup>293</sup> Ibidem

del 1907, la casa editrice «Скорпион» pubblicò il romanzo come volume a sé. Quando la prima edizione fece il tutto esaurito in breve tempo, andò subito in ristampa<sup>294</sup>.

Come sarà preso in esame nel seguente paragrafo, l'apologia dell'amore omosessuale nel romanzo kuzminiano scatenò forti reazioni contrastanti. Secondo alcuni, segnò una nuova e necessaria franchezza nella letteratura russa; secondo altri, fornì le prove inequivocabili della corruzione e decadenza morale dell'intero movimento simbolista. Tuttavia, è indubbio che nella storia della letteratura russa la pubblicazione di *Крылья* segnò un evento senza precedenti: come già sottolineato, per la prima volta uno scrittore omosessuale descriveva con gioia e senza vergogna "l'amore che non osa dire il suo nome"<sup>295</sup>. Infatti, né nelle opere di Oscar Wilde, né Marcel Proust, né André Gide o E.M. Forster l'omosessualità è dichiarata esplicitamente, limitandosi a suggestioni implicite o scrivendo romanzi o racconti destinati al cassetto. Non solo Kuzmin dichiarò apertamente l'identità omosessuale del suo protagonista nel romanzo, ma affrontò la tematica con candore e senza traccia di moralismo, sfidando il clima di segretezza. Questo atteggiamento si inserisce nel contesto storico-politico contemporaneo all'autore, quando l'omosessualità veniva relegata alla sfera privata perché fosse lontana dall'occhio pubblico, e gli uomini omosessuali in Russia dovevano comunque fare fronte all'opinione collettiva e alla legge. La cultura dominante, allora, aveva sancito arbitrariamente i confini dei comportamenti accettabili in seno alla società, e tutto ciò che ne esulava veniva regolato da Codice penale (si veda il capitolo 1.2. per un excursus storico-giuridico sulla regolamentazione del мужеложство).

Sebbene l'orientamento sessuale di Michail Kuzmin fosse noto tra i suoi colleghi, ed egli poteva essere se stesso nel suo gruppo di amici, gay o etero, la situazione socioculturale era molto diversa. Infatti, nella maggiore parte dei segmenti sociali l'omosessualità veniva considerata una trasgressione morale, condannata risolutamente dalla Chiesa e dallo Stato, relegata quindi a un tabù<sup>296</sup>. I diari di Kuzmin mettono in chiaro che una sottocultura gay esistesse già nella Pietroburgo dell'epoca, con incontri frequenti nel parco dietro il Palazzo Tavričeskij (il posto preferito del poeta per le sue "escapades",

---

<sup>294</sup> Ivi, p. 87.

<sup>295</sup> Douglas A., *Two loves and Other Poems: a Selection*, Londra, Benneth & Kitchel, 1990.

<sup>296</sup> Si vedano Watton L., "Constructs of Sin and Sodom in Russian Modernism, 1906-1909.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 4, n. 3, 1994, pp. 369-394 e Karlinsky S., "Omossessualità nella letteratura e nella storia russa dall'XI al XX secolo", in Kuzmin M., *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2022.

come lui e i suoi amici chiamavano gli incontri di sesso occasionale), così come taverne e caffè, fino alle saune<sup>297</sup>. Tuttavia, in quegli anni Kuzmin si rese conto che era necessaria discrezione, giacché diversi suoi amici con incarichi governativi avevano il timore di essere “outed”, ossia che il loro orientamento sessuale diventasse di dominio pubblico<sup>298</sup>. Questa premessa è utile per comprendere come un pietroburghese gay dell’epoca potesse condurre le proprie socializzazioni, pur con discrezione, trovando anche tolleranza o indifferenza in società.

Tuttavia, nessuno, prima di Kuzmin, fece dell’amore omosessuale un intero soggetto artistico. Inoltre, nessun poeta prima di Kuzmin affrontò in modo simile il tema dell’amore gay, ovvero affermando che non vi fosse nulla di immorale o peccaminoso; al contrario, sostenendo che l’amore omosessuale potesse essere potenzialmente superiore sul piano spirituale<sup>299</sup>.

#### **4.3.1. Obsolescenza, decadenza morale e pornografia: alcune delle principali critiche al romanzo**

È probabile che fu proprio l’apparente leggerezza e l’assenza di ingiuria e vergogna con cui Kuzmin trattò la tematica omosessuale ad attirare molte delle critiche che furono mosse al suo romanzo. Per esempio, tra i primi detrattori di *Крылья* vi fu Dmitrij Filosofov, che aveva contribuito alla fondazione di «Мир Искусства». Nel 1907, criticò il romanzo di Michail Kuzmin sulla rivista «Русская мысль» (Mente russa), giudicando negativamente da un lato l’assenza di tragicità nel romanzo, dall’altro ciò che considerava

---

<sup>297</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, pp. 87-88.

<sup>298</sup> In lingua inglese, ci sono due espressioni per definire l’orientamento gay, lesbico, bisessuale o trans di una persona: “to come out” e “to be outed”; nella lingua italiana non vi sono equivalenti, tanto che si mantiene la forma inglese. Tra le due espressioni, vi è una differenza di *agency* fondamentale: “to come out”, infatti, implica che l’individuo in questione decida attivamente, e di sua iniziativa, di dichiarare in pubblico il proprio orientamento sessuale. “To be outed”, invece, implica che quell’*agency* sia invece negata all’individuo, con qualcun altro che, al posto suo, informa il pubblico dell’orientamento sessuale dell’individuo in questione. Quest’ultimo caso, spesso, implica una violenza sull’individuo, che potenzialmente non voleva che informazioni circa la sua identità fossero diffuse. Il Cambridge Dictionary fornisce la seguente definizione: “[outed] to publish the fact that a famous person is gay, especially when that person does not want it to be known:” Via

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/outed>

<sup>299</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 90.



“un estetismo obsoleto”<sup>300</sup>. Secondo lo scrittore, la pubblicazione del romanzo era stata possibile solo grazie all’allentamento della censura in quegli anni, permettendogli di affrontare in maniera inedita il tema dell’amore gay. Tuttavia, nonostante la provocatorietà insita nel soggetto trattato, secondo Filosofov non ci sarebbe nulla di nuovo nella prosa di Kuzmin.

Забудьте о пикантности сюжета, взгляните на тему Кузмина вне цензурных и бытовых предрассудков. Что нового внес в нее Кузмин? Подставьте в текст Кузмина женский род вместо мужского, и его литература превратится в типичную порнографию западного образца. [...] "Весы", находит, что Кузмин не только "талантливый поэт, но и культурный деятель". Какое недоразумение! Культурный деятель тот, кто творит новые культурные ценности или, по крайней мере, отрицает ложные. Ни того, ни другого Кузмин не делает. Он не творец новой, а продукт старой разлагающейся культуры, выйти из которой он и не помышляет<sup>301</sup>.

Dimenticatevi la piccantezza della trama e prestate attenzione al tema affrontato da Kuzmin al di là della censura e del pregiudizio quotidiano. Che cos’ha introdotto di nuovo Kuzmin? Sostituite il femminile al posto del maschile nell’opera, e la sua letteratura si trasformerà nella tipica pornografia di stile occidentale. La rivista «Весы», per esempio, ha affermato che Kuzmin non è solo “un poeta di talento, ma anche una figura culturale”. Che enorme malinteso! Una figura culturale è colui che crea nuovi valori culturali, o almeno ne denuncia quelli falsi. Kuzmin non fa nessuna delle due cose. Non è un creatore di una nuova cultura, bensì il prodotto di una visione vecchia e in decomposizione, dalla quale non pensa nemmeno per un attimo di prendere le distanze.

Filosofov denigrò anche il suo “отживший эстетизм”, per i richiami nel romanzo al mondo classico, come a Botticelli, Firenze e Roma<sup>302</sup>. Pertanto, il poeta rappresentava il prodotto decadente di una cultura vecchia e anacronistica. Dall’altro lato, sosteneva che Kuzmin avesse applicato un’attitudine troppo a cuore leggero verso una questione sessuale che era per sua stessa essenza tragica. Dunque, Filosofov definì Kuzmin come un rappresentante del “половой оптимизм”, ossia dell’ottimismo sessuale, per la sua visione troppo semplicistica dell’omosessualità e dei suoi personaggi. Gli ottimisti, secondo il poeta, rivolgono lo sguardo esclusivamente al passato: non sono in grado di superare la tragedia del reale, semplicemente se ne allontanano. Kuzmin, in questo senso, costituisce un perfetto rappresentante di tale tendenza: ciò segnerebbe un punto di rottura drammatico rispetto alla grande tradizione letteraria russa, segnata dal pessimismo

---

<sup>300</sup> Filosofov D., *Vesennij veter*, Russkaja mysl’, n. 12, 1907, p. 120.

<sup>301</sup> Ibidem, consultato online via

[http://az.lib.ru/f/filosofov\\_d\\_w/text\\_1907\\_vesennij\\_veter.shtml](http://az.lib.ru/f/filosofov_d_w/text_1907_vesennij_veter.shtml)

<sup>302</sup> Ibidem

dostoevskiano<sup>303</sup>. Infine, l'ultimo tratto kuzminiano che Filosofov mette in evidenza nella sua critica è il cinismo. Infatti, per Filosofov è proprio il suo cinico, frivolo ottimismo borghese a ridurre al nulla il problema sessuale, privandolo di qualsiasi profondità psicologica e spirituale. La visione kuzminiana, allora, non sarebbe dunque né moderna, né tantomeno russa, perché si allontanerebbe eccessivamente dalla grande tradizione letteraria russa, in particolare da Dostoevskij e Tolstoj.

Anche Zinaida Gippius, vicina a Filosofov, criticò duramente il romanzo di Michail Kuzmin in un articolo intitolato *Братская могила* (con lo pseudonimo maschile "Anton Krajnij") apparso nella rivista «Весы» nel 1907, dopo la pubblicazione del romanzo nella medesima testata. I toni della sua critica furono così accesi, che la rivista pubblicò una postfazione a nome della redazione<sup>304</sup>.

La critica di Gippius non si limitava alla pornografia nel romanzo di Kuzmin, bensì anche al romanzo lesbico *Тридцать три урода* (1906) di Lidija Zinov'eva-Annibal e ad altri scrittori come Leonid Andreev. Zinaida Gippius non menzionò mai per nome l'autore, né il titolo del suo romanzo: questo testimonia in maniera implicita ed efficace la rilevanza di *Крылья* nel dibattito intellettuale dell'epoca<sup>305</sup>. Gippius sosteneva di non avere nulla contro l'esistenza di un romanzo omosessuale di per sé, né contro il suo autore.

---

<sup>303</sup> È interessante il fatto che, continuando il parallelismo con l'opera di Dostoevskij, Filosofov definisca Kuzmin come "l'erede di Smerdjakov": "И если страдания "Идиота", "Братьев Карамазовых", "Подростка" перешли по наследству к нашим новейшим пессимистам, то Кузмин скорее наследник Смердякова: он подыгрывает на своей старенькой гитаре, и на всякую скорбь, на всякое томление духа отвечает "стишком", который так нравится сантиментальной Машеньке." Ibidem

<sup>304</sup> Nella postfazione all'articolo di Gippius, la Redazione della rivista afferma di apprezzare la penna affilata dell'autrice e di essere felici di fornirle lo spazio per pubblicare le sue opinioni; si discostano, tuttavia, dalla personale visione della poetessa sull'opera di Kuzmin (il cui romanzo era stato pubblicato per la prima volta proprio dalla stessa rivista): "Но мы думаем, что Антон Крайний очень ошибается, когда, бичуя врагов этой будущей культуры, относит к их числу и автора другого романа, «стоящего в соответствии с 33-мя уродами». Речь идет, конечно, о М. Кузмине и его романе «Крылья», впервые напечатанном в «Весы». Наше глубокое убеждение, — что М. Кузмин идет в рядах передовых борцов за ту самую культуру, за которую ратует и Антон Крайний. Именно, как такому культурному деятелю (а не только как талантливому поэту), «Весы» до сих пор широко открывали М. Кузмину свои страницы и намерены столь же широко открывать их впредь." Via [http://az.lib.ru/g/gippius\\_z\\_n/text\\_1907\\_bratskaya\\_mogila.shtml](http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1907_bratskaya_mogila.shtml)

<sup>305</sup> "Я ничего не имею против существования мужеложного романа и его автора. Но я имею много против его тенденции, его несомненной, (хоть и бессознательной) проповеди патологического заголения, полной самодовольства, и мне больно за всех тех, кто эту тенденцию может принять как художественную проповедь культуры." Si veda Gippius Z., *Sobranie sočinenij (T. VII)*, Mosca, Russkaja Kniga, 2003, edizione ebook.

Tuttavia, muoveva la sua critica a una certa tendenza nel predicare un esibizionismo patologico che è pieno di auto-compiacimento, nonché provava sconforto e dolore per coloro che considerano tale tendenza una dichiarazione artistica di cultura. Lo stesso poeta Andrej Belyj criticò l'estetismo volgare nel romanzo di Kuzmin, che considerava nauseante da leggere. Inoltre, pose l'accento sull'innaturalità dell'amore tra Vanja, il protagonista, e il dandy Štrup, che seduce il giovane con la sodomia, mentre lui stesso soddisfa i suoi bisogni sessuali con Fëdor<sup>306</sup>.

Critiche simili a quella di Dmitrij Filosofov e Zinaida Gippius furono mosse da Maksim Gor'kij, il quale in una lettera del 1907 informò Leonid Andreev che stava leggendo molta letteratura contemporanea, come Kuzmin, «Северные альманахи», «Белые ночи»<sup>307</sup> e «Весы», e che fino a venticinque anni prima tale letteratura sarebbe stata di suo gradimento<sup>308</sup>. Egli accomuna Kuzmin a tutti quei vecchi schiavi che sono incapaci di distinguere la libertà dalla pederastia<sup>309</sup>. Poche settimane dopo, in una lettera successiva, ritorna a menzionare Kuzmin, definendolo un analfabeta incapace di scrivere in modo coerente e che non possiede nessuna familiarità con la lingua russa. Inoltre, nella lettera irride coloro che l'hanno definito, senza ironia, il creatore di una nuova cultura<sup>310</sup>. Anche Lev Trockij criticò il romanzo di Kuzmin in due articoli – rispettivamente nel 1907 e nel 1908 –, denunciandone l'“анархизм плоти” (anarchismo della carne) e il “половой индивидуализм” (individualismo sessuale)<sup>311</sup>.

Tuttavia, fu Grigorij Novopolin a emettere la critica probabilmente più importante dell'epoca, pubblicata tre anni dopo l'uscita del romanzo di Kuzmin, in *Порнографический элемент в русской литературе* (L'elemento pornografico nella letteratura russa, 1909)<sup>312</sup>. Novopolin denunciò apertamente “la pubblicità esplicita” fornita dall'autore a un “vizio innaturale”, diffuso culturalmente nelle zone del

---

<sup>306</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 98.

<sup>307</sup> Almanacco pietroburghese del 1907 dove furono pubblicati, fra gli altri, Blok, Sologub, *Vološin, Ivanov, Kuzmin e Zinovieva-Annibal*.

<sup>308</sup> Gor'kij M., Andreev L., *Neizdannaja perepiska. Literaturnoe nasledstvo*, Mosca, Nauka, 1965, p. 288.

<sup>309</sup> *Ibidem*

<sup>310</sup> “Кузмин, человек видимо малограмотный, не умеющий связно писать, не знакомый с русским языком — творец новой культуры, оказывается! Это — не ирония.” Ivi, p. 297.

<sup>311</sup> Trockij L., *Literatura i Revolucija*, Mosca, Politizdat, 1991, pp. 236-237.

<sup>312</sup> Novopolin G., *Pornografičeskij element v russoj literature*, San Pietroburgo, Sklad' Izdanija, 1909, pp. 155-162.

Caucaso<sup>313</sup>, così come nei circoli aristocratici delle due capitali russe<sup>314</sup>. Secondo l'autore, Kuzmin è da considerarsi un autore pornografico per avere pubblicato *Крылья* nel 1906; la ragione di questa *damnatio memoriae* sarebbe quindi imputabile unicamente ai contenuti omoerotici<sup>315</sup>. Si tratterebbe dunque di un'accusa di pornografia in assenza di erotismo: una critica che non ha colpito il solo romanzo di Kuzmin, ma che ha una lunga tradizione letteraria alle spalle<sup>316</sup>. Secondo le parole di Novopolin, Michail Kuzmin sarebbe un provocatore sessuale<sup>317</sup> e uno psicopatico, reo di avere innalzato la sporcizia ideologica su un piedistallo letterario. Infine, per Novopolin la colpa di Kuzmin sarebbe quella di non avere provato vergogna nel chiamare questo amore col suo vero nome: sodomitico<sup>318</sup>. Per lui, in ultima istanza, l'omosessualità rappresentava anche un sintomo della degenerazione della classe aristocratica e dell'indifferenza borghese alle cause sociali, in nome del personale e dell'individualismo.

Riassumendo, l'eco che ebbe il romanzo *Крылья* all'uscita nel 1906 suscitò reazioni molto polarizzanti. Nel presente paragrafo si sono prese in esame alcune tra le critiche più significative mossagli, mettendo in luce come spesso le accuse si focalizzassero su aspetti simili. In generale, infatti, Dmitrij Filosofov, Zinaida Gippius, Andrej Belyj, Maksim Gor'kij, Lev Trockij e Sergej Novopolin, indirizzarono le proprie critiche all'estetismo obsoleto, anacronistico e decadente del romanzo kuzminiano, importatore della tradizione occidentale, considerato invece dai suoi ammiratori come innovativo e creatore di nuovi valori. In particolare, l'affermazione di un amore omosessuale privo di vergogna sembrò attirare soprattutto le critiche di Dmitrij Filosofov, che riteneva che tale frivola leggerezza riducesse al nulla la complessità del problema sessuale. Dall'altro lato, Sergej Novopolin ne mise in luce il contenuto pornografico, definito come tale solo per la presenza del tema omosessuale, denunciando la pubblicità esplicita che l'autore

---

<sup>313</sup> Si veda il capitolo 1.1 (Il mito dell'innocenza nazionale e l'estraneità dell'omosessualità in Russia) per un approfondimento storico-culturale sulla presunta non-russicità dell'omosessualità.

<sup>314</sup> Green M., *Mikhail Kuzmin's Diaries—A foretaste*, in Moss K., *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature – An Anthology*, San Francisco, Sunshine Gay Press, 1997, p. 116.

<sup>315</sup> Persi U., *Prefazione*, in Kuzmin M., *Le stagioni dell'amore*, Bari, Stilo Editrice, 2020, p. 11.

<sup>316</sup> Il rapporto tra le accuse di pornografia e letteratura gay è approfondito nel paragrafo 4.4.

<sup>317</sup> Oltre a M. Kuzmin, Novopolin fa anche il nome di Lidija Zinov'eva Annibal. Inoltre, menziona anche il nome dello psichiatra tedesco Richard von Krafft-Ebing, approfondito nel capitolo 3.3. Novopolin G., *Pornografičeskij element v ruskoj literature*, San Pietroburgo, Sklad' Izdanija, 1909, p. 155.

<sup>318</sup> Ivi, p. 159.

avrebbe promosso a proposito di questo vizio innaturale e innominabile. Concentrandosi su questioni spesso più legate al contenuto che alla forma, e deviate da profondi pregiudizi, tali critiche e recensioni negative rappresentarono efficacemente la massima di Oscar Wilde: “Coloro che scrivono recensioni negative sono evidentemente ridotti a essere i giornalisti del tribunale poliziesco della letteratura, ossia i cronisti dei criminali dell’arte”<sup>319</sup>.

#### 4.3.2. Degenerazione e individualismo: la critica marxista

Oltre alle critiche già menzionate, è interessante mettere in luce anche le accuse di matrice marxista mosse al romanzo, sebbene minori. Infatti, il critico Vladimir Kranichfel’d si concentrò anche sul romanzo di Michail Kuzmin in una sua lunga recensione a *Мелкий бес* (Il demone meschino, 1905) di Fëdor Sologub<sup>320</sup>. Nell’articolo, scrisse che al di là delle frasi decorative a proposito della bellezza dell’individuo libero, scritto da questi individualisti, il lettore troverà esclusivamente la sporcizia dell’eccesso sessuale, ed è su questa sola premessa che si fonda la loro concezione di individualismo<sup>321</sup>. Secondo il critico, il romanzo di Kuzmin conduce a un solo luogo, ovvero la sauna: simbolo della corruzione morale e sessuale<sup>322</sup>. Infatti, è proprio in questi luoghi che i “gentiluomini” corrompono i *мужики* (contadini) per qualche rublo. Scrisse a questo proposito:

«Вот, например, отвратительный роман г. М. Кузмина „Крылья“, ради которого редакция „Весов“ упразднила все отделы журнала, откинула поэзию и прозу, выбросила все статьи, чтобы освободить место этому сокровищу. <...> Но при чем тут Афины, столь излюбленные гг. Сологубами, Кузмиными и прочими <...>. В том-то и заключается проклятие мещанского индивидуализма, что он прикреплен к

---

<sup>319</sup> Ellmann R., *Oscar Wilde*, New York, Alfred A. Knopf, 1988, p. 286.

<sup>320</sup> Nella recensione, il critico attaccò anche Lidija Zinov’eva-Annibal, a riprova di quanto il suo nome e quello di Kuzmin fossero legati nell’immaginario pubblico della letteratura omosessuale russa dell’epoca, pur presentando profonde differenze. Kranichfel’d V., “Literaturnye otkliki”, *Mir Božij*, n. 5, 1907, pp. 133-135.

<sup>321</sup> Ibidem

<sup>322</sup> La centralità delle saune nel dibattito di quegli anni viene analizzata nel paragrafo 4.5.

области половых эксцессов. В этом его начало, на этом он и закончит свой бесславный путь.»<sup>323</sup>

«Ecco, per esempio, il disgustoso romanzo di M. Kuzmin „Крылья“, per il quale i redattori di «Весы» hanno abolito tutte le sezioni della rivista, buttato via poesia e prosa, gettato via tutti gli articoli affinché si facesse spazio a questo tesoro. [...] Ma cosa c'entra Atene, tanto amata dai signori Sologub, Kuzmin e altri. [...] Questa è precisamente la maledizione dell'individualismo piccolo-borghese, che è attaccato al regno degli eccessi sessuali. Questo è il suo inizio, qui è dove finirà il suo inglorioso percorso.»

È importante mettere in luce come il riferimento alla corruzione dei *мужики* non sia casuale: tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX era molto diffusa in Russia la concezione dell'innata purezza e innocenza dei contadini. Come si è visto nel capitolo 1.1, infatti, all'epoca l'emblema della purezza russa era proprio il contadino, simulacro della mitologia di un'innocenza nazionale, grazie alla sua semplicità e ingenuità, nonché la grande tolleranza per la fatica fisica. Legati alla madre patria, i contadini rappresentavano l'esatto opposto della dimensione urbana, segnata da una sporca e artificiosa varietà sessuale. Lo scontro, pertanto, si svolgeva tra il mondo rurale e quello urbano, ovvero tra la purezza e semplicità nazionale contro la dissolutezza e la promiscuità. Questa contrapposizione netta tra la presunta dissolutezza di Kuzmin e l'incontaminatezza dei contadini è piuttosto ironica, giacché in vita sua il poeta omosessuale aveva trascorso lunghi periodi in loro compagnia, in particolare nel corso del suo viaggio a nord sulla scia dei precetti dei Vecchi Credenti<sup>324</sup>.

#### 4.3.3. Aleksandr Blok in difesa di Michail Kuzmin

Lontano da coloro che criticarono aspramente il romanzo di Kuzmin si trovava, invece, il poeta simbolista Aleksandr Blok. Infatti, il 21 dicembre del 1906 annotò nel suo diario: “Параллельно - читал кузминские «Крылья» - чудесные.”, ossia “parallelamente [ndr: alla lettura di *Ярь* di Gorodeckij] ho letto *Крылья* di Kuzmin:

---

<sup>323</sup> Il riferimento “выбросила все статьи, чтобы освободить место этому сокровищу” è legato alla decisione di Valerij Brjusov di dedicare al romanzo l'intero numero della rivista «Весы» nel novembre del 1906. Ibidem

<sup>324</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, p. 16.

meraviglioso”<sup>325</sup>. Nel suo saggio intitolato *O ðpame* del 1907, notò che alcune delle critiche al romanzo di Kuzmin sembravano considerare l’autore come un portatore e sostenitore di idee pericolose<sup>326</sup>. Blok affermò di avere udito persone sostenere che *Крылья* costituisse l’equivalente contemporaneo di *Что делать?* (Che fare?, 1863) di Černyševskij<sup>327</sup>.

È interessante come Blok sembri rispondere alle critiche di coloro che denunciano nel romanzo di Kuzmin un’eccessiva presenza della tradizione letteraria occidentale. Infatti, egli sottolinea quanto Kuzmin fosse un autore *sui generis* e che prima di lui in Russia non vi fosse mai stato un artista simile, né forse mai più vi sarà<sup>328</sup>. Con questa affermazione, l’autore non intende suggerire che Kuzmin sia uno scrittore privo di radici nel passato russo; al contrario: secondo Blok, il corpus artistico del poeta possiede delle profonde radici, che con l’eco della sua opera hanno fatto breccia nella sorda oscurità del passato russo<sup>329</sup>. Per Blok, è ingannevole credere che il successo di Kuzmin sia solo un fenomeno superficiale e passeggero, importato dall’Occidente: si tratterebbe, infatti, di una lettura estremamente superficiale e fuorviante del suo romanzo e della sua opera letteraria fino ad allora<sup>330</sup>. Tuttavia, nonostante la sua difesa del romanzo kuzminiano dalle letture moralistiche e scandalistiche dell’epoca, anche lo stesso Blok criticò alcune parti del romanzo di Kuzmin, considerate volgari<sup>331</sup>.

#### 4.4. Pornografia e omosessualità: un leitmotiv letterario

Nel paragrafo sulla ricezione negativa dell’opera di Kuzmin si è messo in luce come il suo romanzo sia spesso stato criticato per il suo eccesso di sessualità, ascrivibile persino alla pornografia secondo l’analisi di Sergej Novopolin. Come già detto si tratterebbe, però, di una pornografia in assenza di erotismo. A un’analisi approfondita, infatti,

---

<sup>325</sup> Blok A., *Zapisnye knižki 1901-1920*, Mosca, Chudožestvennaja literatura, 1965, p. 85.

<sup>326</sup> Blok A., “O ðpame”, *Sobranie sočinenij (T. V)*, Mosca, Chudožestvennaja literatura, 1962, p. 185.

<sup>327</sup> Ibidem

<sup>328</sup> Ivi, p. 183.

<sup>329</sup> Secondo Blok, l’opera kuzmiana rievoca in particolare il grande scisma russo. Ivi, pp. 183-184.

<sup>330</sup> Ibidem.

<sup>331</sup> Ibidem

sembrerebbe che la sola trattazione letteraria di un amore omosessuale sia sufficiente per classificare un'opera come promiscua, pornografica o degenerata.

Pur tuttavia, il caso del romanzo *Крылья* di Michail Kuzmin non costituisce un caso isolato, bensì si inserisce in un dibattito più ampio che ha spesso contrassegnato l'ambito della letteratura omosessuale. Infatti, la scrittrice e docente universitaria statunitense Sarah Schulman analizza tale rapporto in *The gentrification of the mind*, scrivendo:

In my own experience, the equation of queer literature with pornography is undeniable. [...] How could “literature” be confused with pornography? [...] Because the truth is that queer, sexually truthful literature is seen as pornographic, and is systematically kept out of the hands and minds of most [people], gay and straight. [...] In short, to be acceptable, literature cannot be sexually authentic. And, even though this is a requirement for approval, we look at the highly conditional and restricted approval as a sign of success instead of the failure that it actually is. [...] It is homosexuality that got the books marginalized in the first place. Not their sentence structure.<sup>332</sup>

L'analisi di Schulman ha origine da un caso legale avvenuto nel 2009 negli Stati Uniti, quando Amazon fu soggetta per sua stessa ammissione a un “glitch”. Già allora tra i principali colossi anche per la distribuzione di libri e in seguito a pressioni da parte di associazioni conservatrici, Amazon decise di rimuovere dal suo sistema di ranking online i romanzi con contenuti sessuali (assicurandosi così che tali testi non sarebbero mai rientrati nelle classifiche di vendita). Non è chiaro se deliberatamente o se per errore, numerosi romanzi gay o lesbici furono inclusi in questo procedimento e furono dunque rimossi dal sistema di ranking; alcuni libri della stessa Schulman furono rimossi. Tra questi testi, rientrarono anche i classici moderni *Giovanni's room* (1956) di James Baldwin e *Oranges are not the only fruit* (1985) di Jeanette Winterson.

Sebbene l'analisi di Schulman si concentri sul contesto letterario-editoriale statunitense, è possibile estendere tale riflessione anche al caso di Michail Kuzmin e, in generale, alla ricezione pubblica degli scrittori queer. Nel caso del romanzo di Kuzmin, infatti, a causa dell'enorme successo di pubblico che il romanzo riscosse, critici e lettori cercarono qualsiasi traccia di pornografia e riferimenti a una possibile promozione

---

<sup>332</sup> Schulman S., *The gentrification of the mind*, Los Angeles, University of California Press, 2012, pp. 135-137.



dell'omosessualità. Tale panico morale dopo la pubblicazione del romanzo, insieme a un interesse di pubblico pruriginoso e a un volgare sensazionalismo di carattere omofobico, suggeriscono il livello di ansia nei confronti dell'omosessualità nella società russa dell'epoca<sup>333</sup>. La lettura fuorviante ricavata da parte del pubblico segnala un'immagine precisa della condotta omosessuale, ossia rappresentata da uomini adulti e anziani dissoluti che attirano e corrompono la gioventù, deviandola fino alla sodomia.

Dall'altro lato, però, è importante menzionare come, dopo la pubblicazione, Kuzmin ricevette anche numerose lettere da uomini provenienti da tutto il Paese, che lo ringraziavano per avere dato voce alle loro emozioni e stati d'animo, come in una lettera pubblicata da Nikolaj Bogomolov in *Кузмин осенью 1907 года*<sup>334</sup>, in cui un ammiratore ringraziava Kuzmin per “avergli dato le ali”<sup>335</sup>, esprimendo allo stesso tempo anche il timore per la solitudine e l'incomprensione riscontrata per la sua omosessualità. In generale, il romanzo contiene un inno alla bellezza dell'amore maschile, come quello fra Achille e Patroclo, o Oreste e Pilade<sup>336</sup>. Prendendo in considerazione le disparate accuse di pornografia al romanzo di Kuzmin, è interessante mettere in rilievo come nel romanzo non vi sia nemmeno un bacio fra uomini, né tantomeno vengono mai menzionate le parole “гомосексуализм” o “гомосексуальность”. Al contrario di un romanzo omoerotico, come già detto, quello di Kuzmin risulta essere un romanzo di formazione più incline al trattato filosofico, vicino all'opera di Platone (lo stesso titolo è infatti un'allusione al *Fedro*), dove la sfera dell'eros è vissuta con acuta conflittualità dal giovane protagonista.

#### 4.5. I nuovi luoghi del vizio: il caso delle баня

Il seguente paragrafo intende proseguire l'analisi del panico morale diffusosi dopo la pubblicazione del romanzo di Michail Kuzmin. Se precedentemente si è rivolta l'attenzione alla derubricazione del “casto”<sup>337</sup> romanzo del poeta a pornografia, ora si

---

<sup>333</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 103.

<sup>334</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, pp. 99-118.

<sup>335</sup> “Вы мне дали эти крылья” in Ivi, p. 101.

<sup>336</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 92.

<sup>337</sup> Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000, pp. 55-56.

intende analizzare il dibattito intorno alle saune che si intensificò dopo la pubblicazione di *Крылья*.

Infatti, dopo la pubblicazione del romanzo iniziarono a diffondersi attacchi giornalistici, recensioni negative, e numerose parodie e caricature, tanto che il romanzo fu soprannominato “банная тема”<sup>338</sup>. È proprio a causa della sola menzione della sauna che molti lettori dell’epoca si aspettavano contenuti erotici. In Russia, la sauna costituiva una delle più antiche componenti della vita quotidiana nazionale, tanto diffusa nelle città quanto nelle campagne. In una città come Pietroburgo, esse potevano essere di lusso ed estremamente umili, così da garantirne la frequentazione a tutte le classi sociali, segregate solo sulla base del genere. I quotidiani russi spesso riportavano crimini commessi in loco, come furti, assassini, assalti, così come spesso suggerivano implicitamente altri vizi che vi avevano luogo.

Dai diari di Kuzmin, risulta evidente che alcune saune erano invero luoghi di ritrovo per incontri omosessuali, tanto che nella comunità gay pietroburghese c’era anche uno slang specifico per i suoi frequentatori. Infatti, l’8 giugno del 1907, il poeta scrisse:

Я еще не спал, когда пришел Нувель; он рассказывал, что у Дягилева вчера ничего не вышло, что Коровины завтра меня приглашают, говорил словарь argot: бани — pays chaud или serres chaudes; банщики — les nayades, солдаты — les vivandières<sup>339</sup>.

Ero ancora sveglio quando arrivò Nouvel; mi disse che con Djagilev non era andata bene ieri, e che i Koroviny mi avrebbero invitato domani, il dizionario recitava argot: saune – pays chaud o serres chaudes; frequentatori delle saune – les nayades, soldati - les vivandières.

D’altra parte, Kuzmin adottava anche altre parole gergali: quando sospettava che qualcuno fosse omosessuale, lo chiamava “грамотный” (letterato); chiamava gli uomini effeminati “тетки” (zie) o “тапетки” (dal francese *tapette*)<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 94.

<sup>339</sup> Ossia “paesi caldi”, “serre”, “Naiadi” [nella mitologia greca erano ninfee dell’acqua, via <https://www.treccani.it/enciclopedia/naiadi/>] e “candidati”. Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000, p. 167.

<sup>340</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 94.

Nel suo diario, Kuzmin riportò un dettagliato racconto di una visita alla sauna che si trovava in via Bassejnaja a San Pietroburgo, in data 23 giugno 1905<sup>341</sup>. In breve, il poeta racconta il desiderio, quella sera, di recarsi alla sauna per divertirsi e ripulirsi. Una volta arrivato, alla sua richiesta di un assistente, l'incaricato all'accoglienza gli chiede se preferisce avere una ragazza. Kuzmin rifiuta l'offerta, e dà ordine di inviargli un uomo. Accetta allora la proposta dell'incaricato all'ingresso di ottenere in servizio un assistente giovane. Questi passaggi sono raccontati da Kuzmin quasi con sbigottimento e confusione, come se le sue risposte fossero guidate da una forza esterna e non da un proprio desiderio attivo<sup>342</sup>. Una volta ritirati con l'assistente, che si chiama Aleksandr (Korchagin, come sarà rivelato nei diari), l'incontro in un primo momento viene descritto così: “Я был в страшно глупом, но не неприятном положении, когда знаешь, что оба знают известную вещь и молчат”, ossia “ero in una posizione terribilmente stupida, ma non spiacevole, quando cioè sai che entrambi sanno una certa cosa ma tacciono”<sup>343</sup>. Il senso di clandestinità e vergogna per l'incontro è espresso dalle scelte lessicali attuate dal poeta, che scrive: “После общего приступа и лепета мы стали говорить как воры” (“Dopo il nostro primo contatto e i mormorii, iniziammo a parlare come ladri”): tale disagio non era motivato solo dalla vergogna dell'atto omosessuale, bensì anche dalla consapevolezza di tradire il suo amante di allora, Grigorij Murav'ev<sup>344</sup>. Una volta terminato l'incontro, infatti, Kuzmin descrive così l'uscita dalla sauna:

Проходя сквозь строй теперь уже вставших банщиков, сопровождаемый Алекс<андром>, я чувствов<ал> себя не совсем ловко, будто все знают, но тем проще и внимательнее смотрел на них. Собственно говоря, анекдот довольно скверный, тем более что денегу меня со всем нет, хоть скрывайся куда-нибудь<sup>345</sup>.

Superando la coda dei frequentatori della sauna, accompagnato da Alessandro, mi sentivo come se già tutti lo sapessero; ma per questo li guardavo tanto più facilmente e con maggiore attenzione. Parlando in senso stretto, era una situazione piuttosto spiacevole, soprattutto perché non avevo denaro con me, avrei dovuto nascondermi da qualche parte.

---

<sup>341</sup> Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, pp. 85-86.

<sup>342</sup> Infatti Kuzmin ricorre a queste espressioni: “Я не знаю, что мною руководствовало в дальнейшем, т. к. я не был даже возбужден...”, “сказал я растерянно, куда-то валясь под гору” in Ivi, p. 85.

<sup>343</sup> Ibidem

<sup>344</sup> Soprannominato “Griša”, il poeta scrive: “Гриша, милый, красивый, человеч ный, простой, близкий, Гриша, прости меня! Вот уже правда, что душа моя отсутствовала. Как бездушны были эти незнакомые по целуи, но, к стыду, не неприятны.” in Ivi, p. 86.

<sup>345</sup> Ibidem

Kuzmin fece ritorno alla sauna il 19 gennaio successivo per saldare il debito contratto. Tuttavia, sempre grazie ai diari, è noto che Kuzmin abbia continuato la sua frequentazione delle saune negli anni successivi, ovvero fino al 1913. Tale frequentazione cessò quell'anno perché coincise con il suo incontro con Jurij Jurkun, che fu suo amante fino alla scomparsa del poeta nel 1936.

Tale premessa sulla sua frequentazione personale delle saune è interessante poiché quell'ambiente non apparve mai nel suo romanzo, nonostante le numerose menzioni nel diario. La sauna viene menzionata brevemente nella prima parte, come oggetto di una discussione tra Fëdor e lo Zio Ermolai a proposito della possibilità di “spassarsela”<sup>346</sup> previo pagamento. Questo passaggio è rilevante ai fini della crescita del protagonista, poiché crea un altro ostacolo che Vanja dovrà superare per arrivare all'accettazione della sua omosessualità. Infatti, dopo avere origliato la conversazione tra i due, Vanja si allontana da Štrup fino alla conclusione del romanzo, quando cessa di negare le forme del suo desiderio e la sua identità. Tuttavia, tale passaggio fu sufficiente a diventare oggetto delle critiche al romanzo (si veda il paragrafo 4.3.1): per esempio, nel suo articolo, Zinaida Gippius menzionò anche i “банщики-проституты” (bagnanti-prostituti)<sup>347</sup>. Non sarebbe un'esagerazione, dunque, affermare che tra il 1906 e il 1907 le parole “Крылья”, “баня” e “Kuzmin” divennero un sinonimo di vizio.

Oltre alle critiche al romanzo provenienti dagli intellettuali suoi contemporanei e pubblicate nelle riviste dell'epoca, allo scandalo kuzminiano vi si aggiunsero anche le parodie e caricature. A proposito delle caricature come mezzo di ingiuria, il filosofo Didier Eribon affermò che l'ingiuria verbale veniva duplicata e rinforzata proprio dall'immagine e dalla caricatura<sup>348</sup>. Infatti, l'omofobia storicamente ha dato luogo al proliferare di immagini devalorizzanti e degradanti, in primis nella caricatura. Egli continua tale riflessione sostenendo che la caricatura rafforza l'inferiorità assegnata all'omosessualità nella società e perpetua le strutture mentali e culturali che fondano e riproducono questa inferiorità<sup>349</sup>. Non solo: essa non si esercita solo contro gli individui

---

<sup>346</sup> Kuzmin M., *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo*, Roma, Edizioni e/o, 1981, pp. 40-41.

<sup>347</sup> Si veda Gippius Z., *Sobranie sočinenij (T. VII)*, Mosca, Russkaja Kniga, 2003, edizione ebook.

<sup>348</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariele, 2015, pp. 82-83.

<sup>349</sup> Ivi, p. 82.

derisi (spesso ritratti esagerando tratti effeminati), ma pretende anche di fornire una verità oggettiva di tutto un gruppo – in questo caso gli omosessuali – “sottoposto alla lente ingrandente che offre al lettore o allo spettatore un’immagine umoristica”<sup>350</sup>. In realtà, quella che sembra una caricatura del singolo mira a fornire il ritratto di un gruppo, un collettivo. Pertanto, la ridicolizzazione del singolo uomo omosessuale mira a rappresentare tutti gli uomini omosessuali, anche se ciò non corrisponde alla realtà<sup>351</sup>.



Immagine 1.

*“La soluzione desiderata: la mano della giustizia ha finalmente rimesso al suo posto il “famoso” autore.”*

(Caricatura anonima su Michail Kuzmin apparsa nella rivista «Петербургский листок» (1908. N. 121)<sup>352</sup>

Non sorprenderà, dunque, che all’epoca fossero state diffuse disparate caricature ritraenti Michail Kuzmin. Per esempio, circolava una caricatura con un piccolo Kuzmin alato, ritratto mentre fluttuava intorno a un edificio con l’insegna “баня”. In un’altra, Kuzmin è rappresentato con una corona sul capo: non di foglie d’alloro ma di betulla, i cui rami vengono utilizzati dai bagnanti nelle saune per stimolare la circolazione e

<sup>350</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>351</sup> Ivi, p. 83.

<sup>352</sup> Bogomolov N. e Malmstad J., *Michail Kuzmin: isskustvo, žizn’, epocha*, San Pietroburgo, Vita Nova, 2007, p. 157.

profumare l'aria. Oppure, in un'altra, un elegante Kuzmin alato è ritratto mentre accarezza la barba di un grosso uomo nudo dalle sembianze suine<sup>353</sup>. Tra le varie parodie, nel giugno del 1907 fu pubblicato un piccolo feuilleton in cui la trama del romanzo veniva stravolta: Kuzmin in persona si recava presso una sauna e offriva trenta rubli a Fëdor, un ragazzo impiegato lì, per divertirsi<sup>354</sup>. Questa premessa si collega alla prima parte del romanzo originale, e alla menzione delle saune per bocca proprio del personaggio di Fëdor. Nella parodia, Kuzmin diventa un vero e proprio personaggio e interferisce con Vanja e Štrup, proponendo lezioni sull'amore in un continuo andirivieni da una sauna all'altra<sup>355</sup>. Un altro feuilleton dell'epoca fu pubblicato il 21 luglio del 1907 nel quotidiano pietroburghese «Столичное утро»: l'anonimo autore scrisse che, a distanza di due mesi dalla pubblicazione del romanzo di Kuzmin, c'erano sempre più sospetti dell'esistenza a Pietroburgo di una "società dedicata allo sviluppo e alla propaganda di idee erotiche"<sup>356</sup>. Tali convinzioni non erano isolate, né tantomeno diffuse esclusivamente da tabloid simili. Infatti, dopo la pubblicazione del romanzo, Kuzmin ricevette disparate lettere inquisitive da individui che chiedevano come unirsi a suddetta società<sup>357</sup>. Uno dei casi più rappresentativi è quello del Barone Georgij von Štejnberg, un omosessuale e ammiratore del romanzo, il quale si era convinto che Kuzmin, come il personaggio di Štrup, fosse a capo di una società segreta e lo implorò perché lo accettasse. Kuzmin trovava insopportabili i suoi manierismi femminili e la sua stupidità; è probabile che proprio per questa ragione abbia deciso di prendersi gioco di lui insieme a dei colleghi. Nei diari, il poeta racconta di avere organizzato in data 11 maggio 1907 un falso rito di iniziazione per Štejnberg, che in un primo momento non capì che si trattava di uno scherzo<sup>358</sup>.

---

<sup>353</sup> Tutte e tre le caricature sono menzionate e descritte in Malmstad J., "Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 99. Tuttavia, non è stato possibile recuperare quelle originali.

<sup>354</sup> Ibidem

<sup>355</sup> Si veda "Na kryl'iach", *Segodnia*, 20 giugno, 1907, n. 252, p. 3.

<sup>356</sup> Si veda "Klub pornografii", *Stoličnoe utro*, giugno 21, 1907, n. 45, p. 2. "

<sup>357</sup> Malmstad J., "Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 103.

<sup>358</sup> Per il racconto dello scherzo orchestrato da Kuzmin si veda Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2000, pp. 358-359. Per la lettera inviata successivamente da Štejnberg dopo avere realizzato che si trattava di uno scherzo, si veda Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, pp. 60-61.

Ripercorrere a grandi linee lo scandalo relativo ai luoghi di ritrovo omosessuali pietroburghesi dopo la pubblicazione di *Крылья* è utile poiché fornisce uno spaccato interessante sia della percezione pubblica di questi luoghi, sia perché ne ammette la stessa esistenza. Quest'ultimo punto non è da considerarsi scontato: la possibilità di mappare geograficamente i luoghi di incontro della comunità omosessuale russa si inserisce in un più ampio ambito di ricerca anglosassone dei cosiddetti "gayborhood" o di piccole enclavi queer nelle grandi città, allo scopo di ricercare come gli spazi urbani fossero vissuti e abitati da comunità storicamente marginalizzate<sup>359</sup>. Il filosofo francese Didier Eribon parlò di "disegnare una città gay nella città eterosessuale", riferendosi alla modalità con cui gli omosessuali si sono storicamente ingegnati a costruire i propri spazi di libertà per vivere la loro sessualità<sup>360</sup>. Dai diari di Kuzmin, è noto che ci fossero dei luoghi di riferimento per la comunità omosessuale dell'epoca, tra cui il parco dietro il Palazzo Tavričeskij, diversi bar e taverne e infine le saune<sup>361</sup>. D'altro lato, l'esplosione dell'opinione pubblica dopo la pubblicazione del romanzo di Kuzmin rivelò in primis la percezione distorta che il pubblico aveva dell'omosessualità. Infatti, cercando invano nel romanzo tracce di pornografia e riferimenti a incontri di sesso occasionale nelle saune, il pubblico lettore e intellettuale svelò una maggiore tendenza alla pruriginosità, piuttosto che un serio esercizio di interpretazione del testo. Tuttavia, sempre grazie ai diari dell'autore è noto anche che ci fosse una porzione del pubblico che fu riconoscente a Kuzmin per avere dato voce al loro desiderio e senso di solitudine, come il lettore che in una lettera del 1907 lo ringraziò per "avergli dato le ali"<sup>362</sup>.

---

<sup>359</sup> Tra i numerosi studi sul rapporto tra città, spazi urbani e genere, si veda in particolare Bell D., Valentine G., *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*, 1995, Londra, Routledge.

<sup>360</sup> Eribon D., *Ritorno a Reims*, Firenze, Bompiani, 2017, p. 185.

<sup>361</sup> Malmstad J., "Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, pp. 87-88.

<sup>362</sup> Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat'y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995, pp. 99-118.

#### 4.6. Figure del romanzo omosessuale a confronto: *Крылья* di Michail Kuzmin e i limiti del canone letterario gay

*“È notevole che ogni rinascimento o esuberanza artistica è stato sempre, in ogni paese, accompagnato da un dilagare di casi di omosessualità.”<sup>363</sup>*

Con il presente e ultimo paragrafo si intende analizzare e confrontare le figure letterarie più ricorrenti nel romanzo di Michail Kuzmin con alcune opere del cosiddetto canone letterario gay. Tuttavia, una premessa è prima necessaria. Come è già stato approfondito nel capitolo secondo, il concetto stesso di “canone letterario” presenta delle forti criticità. Infatti, è proprio in risposta alla formulazione di un canone che a partire dagli anni Sessanta e Settanta nel contesto statunitense sono emersi tentativi di problematizzarlo e decostruirlo. Tali sforzi provenivano soprattutto da autori e autrici esclusi dal canone, spesso appartenenti a comunità marginalizzate (persone razzializzate o queer). Come è già stato detto, il concetto di canone è dominante nella cultura anglosassone e intrinsecamente legato all’organizzazione del *syllabus* scolastico e universitario e delle antologie, e proprio intorno a questi ha acceso numerose polemiche e rivendicazioni. Tuttavia, la critica del canone occidentale ha portato anche all’emergere di più canoni: un esempio è fornito proprio dalle diverse formulazioni di un canone letterario gay<sup>364</sup> o femminista. La formulazione di questi nuovi canoni è storicamente coincisa con il boom tra gli anni Sessanta e Settanta degli studi di opere letterarie con elementi omosessuali. Tale crescita è stata favorita dall’allentamento delle misure legislative di repressione dei rapporti omosessuali nel mondo anglofono e nell’Europa settentrionale, consentendo così un più ampio accesso alla produzione culturale gay e

---

<sup>363</sup> Gide A., *Corydon. Quattro dialoghi socratici*, Trento, Edizioni Clandestine, 2021, p. 91.

<sup>364</sup> Sono ormai numerose le opere che hanno ricostruito e formulato tale canonizzazione; tra le più importanti si veda Drake R., *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man should Read*, New York, Doubleday-Anchor, 1998; Fone B., *The Columbia Anthology of Gay Literature: Readings from Western Antiquity to Present Day*, New York, Columbia University Press, 1998; Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977; Woodhouse R., *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction 1945-1995*, New York, University of Massachusetts Press, 1998; Woods G., *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, New York, Yale University Press, 1999.



lesbica. Di conseguenza, tale distensione ha contribuito ingentemente alla pubblicazione, recupero, traduzione e diffusione di opere letterarie, artistiche e multimediali.

Tuttavia, la presenza di un canone omosessuale presenta delle forti criticità. Infatti, anche un canone dal margine tenderebbe a riprodurre quelle stesse logiche di esclusione e omogeneizzazione che criticava. Infatti, una critica frequente mossagli è di essere fortemente insulare ed eurocentrico<sup>365</sup>: alla base del canone vi è infatti il principio elitario della selezione e ciò porta inevitabilmente con sé quello dell'esclusione. D'altro canto, sarebbe difficile negare l'esistenza di un numero di autori omosessuali le cui opere sono ad oggi più note. Essi hanno infatti contribuito, più o meno inconsapevolmente, a cristallizzare l'esperienza omosessuale in un dato periodo storico in Occidente attraverso il ricorso a specifiche immagini e figure letterarie.

Tuttavia, vi è un elemento di particolare interesse nel caso degli autori del canone omosessuale che saranno ivi approfonditi. Esso crea una sorta di cortocircuito: infatti, al contrario di altri canoni come quello femminista, la maggiore parte di loro erano già parte del canone occidentale<sup>366</sup>. Come affermato da George Haggerty: “wherever literature is read, gay writers are read”<sup>367</sup>. Secondo il critico è questo il caso di Socrate, Proust, Whitman, Wilde, Williams, Rimbaud, Genet, Gide, Pasolini, Lorca e molti altri. Non si può dunque propriamente parlare di un canone differente, bensì di un diverso modo di leggere lo stesso canone. Tuttavia, il canone omosessuale preso in considerazione viene ancora oggi presentato come un canone alternativo maschile, perché concentra la propria analisi anche sulle modalità di rappresentazione letteraria dell'esperienza omosessuale, a lungo estromessa dall'analisi letteraria. A lungo, quindi, è stato rimosso o minimizzato ciò che in *Homographesis* Lee Edelman definisce “il potenziale radicale della letteratura gay”<sup>368</sup>. Infatti, secondo il critico la predilezione clandestina degli scrittori gay costituisce simultaneamente un ostacolo e uno stimolo al processo creativo, portando a una tensione

---

<sup>365</sup> Si veda Haggerty G., *The Gay Canon*, *American Literary History*, Spring – Summer 2000, vol. 12, n. ½, Oxford University Press, pp. 284-297.

<sup>366</sup> Si pensi, come già approfondito nel capitolo 2 del presente lavoro, alle rivendicazioni di scrittrici come Toni Morrison e Alice Walker. Costoro criticavano Harold Bloom e il concetto alla base del suo *Il canone occidentale*, riportando i nomi di autrici del passato invisibilizzate dalle antologie e dai syllabus perché donne e soggetti razzializzati.

<sup>367</sup> Ivi, p. 286.

<sup>368</sup> Edelman L., *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994, p. 9.

creativa tra repressione ed espressione. Come si vedrà, storicamente tali opere sono infatti contrassegnate da sentimenti e sensazioni indefinite, oblique e indirette, nonché da un linguaggio spesso reticente ed evasivo. Pertanto, a caratterizzare il canone letterario gay è in primis la qualità allusiva e fortemente simbolica della prosa e le modalità espressive attraverso cui svela, spesso implicitamente, il desiderio e l'identità omosessuale.

A questo scopo, nel presente paragrafo si confronteranno alcuni tra questi temi e figure tra il romanzo *Крылья* di Michail Kuzmin e alcune opere del suddetto canone gay. Per condurre tale confronto, si è deciso di focalizzarsi su tre autori canonizzati, ovvero Oscar Wilde (1854-1900), André Gide (1869-1951), E. M. Forster (1879-1970). La riduzione del campo a questi tre autori è stata per necessità una scelta arbitraria, dettata da un lato da un pregresso interesse personale e dall'altro dalla necessità di circoscrivere il confronto a tre autori del canone che fossero grossomodo contemporanei a Michail Kuzmin. Tutt'al più, come Kuzmin i tre autori condividono una biografia segnata pubblicamente dalla propria omosessualità, a gradi diversi. Infatti, nel 1895 Wilde fu condannato a due anni di carcere e lavori forzati con l'accusa di sodomia e indecenza; è interessante che proprio il romanzo *Il ritratto di Dorian Gray* sia stato utilizzato nel corso del processo come testimonianza dell'accusa. André Gide, invece, conclude la relazione con la moglie Madelaine Rondeaux Gide e nel 1924 decide di pubblicare *Corydon*, ammettendo al pubblico la propria omosessualità non senza uno scandalo nazionale. Infine, E. M. Forster scrive *Maurice* nel 1914, lo rivisita per due volte nel 1932 e nel 1959 ma si rifiuta di pubblicarlo in vita per timore delle ripercussioni legali e sociali nella società eduardiana; infatti, alla sua morte nel 1970 il manoscritto viene ritrovato tra le sue carte, per poi essere pubblicato nel 1971.

Inoltre, i racconti e romanzi dei tre autori presi in esame sono ampiamente analizzati in uno dei testi di riferimento per la presente tesi, ovvero *Homosexuality and Literature, 1890-1930* di Jeffrey Meyers<sup>369</sup>. Infatti, lo studio di Meyers è uno dei più riusciti tentativi di canonizzazione e analisi della letteratura omosessuale tra fine XIX e inizio XX secolo, non risparmiandosi dal mettere in luce anche i suoi limiti<sup>370</sup>. Secondo Meyers, infatti, il

---

<sup>369</sup> Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977.

<sup>370</sup> L'analisi di Meyers si concentra sulle opere di Wilde, Gide, Mann, Musil, Proust, Conrad, Forster, T. E. Lawrence e D. H. Lawrence, fornendo da un lato un'analisi approfondita e una lettura queer delle loro opere, dall'altro rivelando una scelta di autori profondamente eurocentrica. Infatti, tutti gli autori menzionati sono britannici, tedeschi o francesi. Solo nelle note finali Meyers amplia il numero di autori e autrici gay: "Edward Fitzgerald, Edward Lear,

periodo storico-letterario dal 1880 al 1930 rappresenta il punto più alto e di massima fioritura della letteratura omosessuale rispetto alla medesima tra gli anni Sessanta e Settanta. Egli, infatti, sostiene che prima della decriminalizzazione delle leggi sull'oscenità e omosessualità la tematica gay abbia vissuto un vivace risorgimento in quegli anni, a vantaggio della qualità artistica. Con lo smarrimento del carattere allusivo e fortemente simbolico diffuso prima nel canone grazie ai mutamenti legislativi e a una maggiore tolleranza verso gli omosessuali, secondo Meyers “l'emancipazione dell'omosessuale ha condotto, paradossalmente, al declino della sua arte”<sup>371</sup>.

Le opere selezionate per l'analisi sono rispettivamente *Il ritratto di Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde, *Corydon* (1924) di André Gide e *Maurice*<sup>372</sup> di E. M. Forster, scritto originariamente nel 1914 ma pubblicato per la prima volta nel 1971<sup>373</sup>. Giacché i testi presi in esame sono considerati classici conosciuti al pubblico (fatta forse sola eccezione per l'opera di Gide), si intende riassumere molto brevemente le rispettive sinossi.

Ne *Il ritratto di Dorian Gray*, Oscar Wilde narra le vicende del giovane di splendide apparenze Dorian Gray. Quest'ultimo posa per l'amico artista Basil Hallward quando, corrotto dal cinismo e dalla manipolazione di lord Henry Wotton, decide di vendere la sua anima per ottenere giovinezza e bellezza eterna. Tale scambio segna un repentino cambiamento nella vita del giovane, che si lascia andare a una vita di puro edonismo, noncurante di coloro che ferisce. Tra le persone che soffrono per le azioni di Dorian vi è l'attrice Sybil Vane: dopo essere stata sedotta e abbandonata da lui, si toglierà la vita. Per ogni azione dissoluta commessa dal protagonista, è solo il suo ritratto a deteriorarsi e invecchiare, mantenendo Dorian eternamente bello e giovane. Quando Dorian commette uno dei crimini più depravati – l'omicidio –, uccidendo l'amico e pittore Basil, egli cerca di redimersi adottando una vita virtuosa. Decide allora di recarsi a vedere il dipinto nella

---

Walt Whitman, Swinburne, Walter Pater, Verlaine, Rimbaud, A. E. Housman, Frederick Rolfe, C. P. Cavafy, Lionel Johnson, Stefan George, Norman Douglas, Somerset Maugham, Gertrude Stein, Lytton Strachey, Virginia Woolf, Ronald Firbank, Siegfried Sassoon, Katherine Mansfield, Jean Cocteau, Vita Sackville-West, J. R. Ackerley, Henry de Montherlant, Garcia Lorca, Hart Crane, William Plomer, W. H. Auden and Yukio Mishima” Ivi, p. 165.

<sup>371</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>372</sup> L'epigrafe in *Maurice* di E. M. Forster recita infatti: “Cominciato nel 1913 / Finito nel 1914 / Dedicato a un Anno più Felice”. Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021.

<sup>373</sup> Allo scopo della presente analisi, le edizioni consultate sono rispettivamente Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Einaudi, 2000; Gide A., *Corydon. Quattro dialoghi socratici*, Trento, Edizioni Clandestine, 2021; Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021.

speranza che esso sia mutato dopo alcune buone azioni, ma anzi esso è ancora più inquietante. Nel finale, Dorian pugnala il ritratto condannando se stesso alla morte. Udito un urlo, i suoi servitori accorrono sul posto, vedendo il ritratto dello splendido Dorian Gray e, ai suoi piedi, il cadavere deturpato di un uomo anziano, la cui identità è riconoscibile solo grazie agli anelli indossati.

L'opera di Gide, invece, si differenzia sia sul piano stilistico che formale rispetto a Wilde e Forster. Infatti, *Corydon* si compone, come da sottotitolo, da "Quattro dialoghi socratici"<sup>374</sup>. La decisione di analizzare questo testo e non, per esempio, il più conosciuto *L'Immoralista* (1902) era dettata in primis dalla volontà di selezionare tre opere affini per tema ma differenti per forma e sviluppo, e in tale senso *l'Immoralista* aveva troppe affinità con *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde. *Corydon*, pubblicato nel 1924 ma già in fase di stesura nel 1910, rappresenta una visione più matura dell'autore rispetto al tema dell'omosessualità. Infatti, l'opera può essere interpretata come la graduale maturazione del desiderio dell'autore di parlare di se stesso e della sua sessualità, secondo i propri codici e le proprie immagini. Inoltre, abbiamo messo in luce come il romanzo di Michail Kuzmin sia una forma ibrida tra il romanzo di formazione e il trattato filosofico; *Corydon* permette un'analisi più approfondita sul secondo aspetto del romanzo russo. Il risultato è un'apologia dell'amore omosessuale e dichiaratamente pederasta, tanto che l'opera a cui sta lavorando il protagonista si intitola proprio *Difesa della pederastia*<sup>375</sup>. Partendo da un fatto di cronaca che lo stesso autore seguì minuziosamente, ossia lo scandalo omosessuale legato al processo Eulenburg<sup>376</sup> nel 1908, l'autore offre una chiave di lettura dell'omosessualità come naturale e normale, liberandola dalla stigmatizzazione e dal medicalismo a cui era stata a lungo soggetta.

Il romanzo *Maurice* di E. M. Forster racconta la storia dell'eponimo protagonista, il quale si innamora di Clive Durham, suo collega di studi a Cambridge. Tuttavia, dopo una

---

<sup>374</sup> Gide A., *Corydon. Quattro dialoghi socratici*, Trento, Edizioni Clandestine, 2021.

<sup>375</sup> Ivi, p. 13.

<sup>376</sup> "Il Holsteili preparava intanto il suo collocamento a riposo, che avvenne "per motivi di salute" nel 1903; ma quando, nel 1906, anche il Holstein ebbe lo stesso trattamento, questi credette di riconoscere nel provvedimento un atto di vendetta dell'E., e lanciò allora contro di lui l'accusa di perversione sessuale. Lo scandalo che ne seguì (1907-1908) ebbe un'enorme ripercussione nei circoli aristocratici e politici berlinesi. Il processo, a cui si giunse, fu sospeso per l'impossibilità di raccogliere elementi positivi."

[https://www.treccani.it/enciclopedia/eulenburg-hertefeld-philipp-principe-di\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eulenburg-hertefeld-philipp-principe-di_(Enciclopedia-Italiana)/) ultima consultazione 18/10/2022

fulminante passione platonica, Clive decide di sposarsi con una donna, lasciando Maurice a cuore infranto. Nonostante i tentativi di quest'ultimo di curare la sua omosessualità attraverso l'ipnosi e altri mezzi medici, Maurice incontra Alec, custode presso la tenuta del suo ex amante. Diventa così coinvolto sia emotivamente che fisicamente con Alec, decidendo di iniziare una vita con lui e accettando infine la propria identità.

Terminata tale premessa, attraverso un'analisi comparativa si intendono quindi mettere in luce le affinità e le differenze tematiche ed espressive tra i testi citati e quello di Kuzmin, evidenziando così anche la forza radicale di quest'ultimo rispetto alle opere incluse nel canone.

#### **4.6.1. *From the Closet*: narrazioni di un desiderio represso tra Michail Kuzmin e Oscar Wilde, André Gide e E. M. Forster**

*“Io sono un innominabile della razza di Oscar Wilde.”*<sup>377</sup>

Il concetto di *closet* (letteralmente “armadio” o “ripostiglio”) nel campo della *queer theory* viene preso in esame negli anni Novanta dalla teorica Eve Kosofsky Sedgwick nel suo saggio *Epistemology of The Closet* ed è centrale nell'analisi del rapporto tra detto e non detto, repressione ed espressione della letteratura omosessuale<sup>378</sup>. Come è già stato sottolineato con riferimento agli studi di Jeffrey Meyers, infatti, una delle caratteristiche ricorrenti della letteratura gay tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo è proprio la qualità allusiva, indiretta e fortemente simbolica delle opere che vi rientrano. In questo senso, secondo Sedgwick tutto ciò che nel testo letterario viene taciuto, rimosso o diventa luogo di scontro semantico costituisce il messaggio da analizzare. Per dirla con le parole di Foucault, “non c'è uno, ma più tipi di silenzio, ed essi sono parte integrante delle strategie che sottendono ed attraversano i discorsi”<sup>379</sup>. Come è stato messo in luce nel capitolo 2, infatti, l'omosessualità nell'Ottocento è sempre stata descritta ricorrendo al medicalismo e a un linguaggio patologizzante. Al contrario, la letteratura omosessuale tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo inizia a ricercare nuovi codici comunicativi per

---

<sup>377</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 204.

<sup>378</sup> Sedgwick Kosofsky E., *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

<sup>379</sup> Foucault M., *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 28.

auto-definire il proprio desiderio e la propria esperienza: ciò è l'equivalente letterario del "discorso di rimando" foucaultiano<sup>380</sup>. Tuttavia, come affermato dallo stesso Foucault, per l'omosessuale ciò comprendeva anche la ripresa, a proprio vantaggio, delle categorie di pensiero che voleva combattere e che la combattevano<sup>381</sup>. Pertanto, questo significa che per molto tempo tale discorso ha diffuso quelle categorie, immagini e rappresentazioni omofobiche, contribuendo al loro perpetuarsi nell'immaginario pubblico.

Volgendo lo sguardo al campo specificamente letterario, il contributo del discorso di rimando foucaultiano è stato particolarmente rilevante nel XX secolo. Infatti, la rappresentazione omosessuale nelle opere letterarie non ha contribuito solo alla formazione del discorso omosessuale contemporaneo, ma anche alla formazione dell'identità omosessuale nel XX secolo<sup>382</sup>. A riprova di questo punto, come afferma la stessa Eve Kosofsky Sedgwick proprio in *Epistemology of the Closet*, vi sono alcuni grandi testi letterari che hanno modellato i termini di un'identità omosessuale moderna: la studiosa menziona *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, *La Ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, *Morte a Venezia* di Thomas Mann e *Billy Budd* di Melville, ma ve ne sono molti altri<sup>383</sup>. Tuttavia, come sottolineato da Sedgwick, tali testi fondativi della cultura moderna hanno contribuito anche a perpetuare i temi, le immagini e le categorie del discorso omofobo. Pertanto, gli stessi testi che hanno avuto il merito di fornire visibilità all'esperienza omosessuale, sono i medesimi che hanno riprodotto le modalità più omofobiche del suo definirsi.

Nello scorso paragrafo abbiamo menzionato il rapporto letterario tra repressione ed espressione, e come esso si configuri nel canone tra fine XIX e inizio XX secolo in un

---

<sup>380</sup> Ivi, p. 90. "L'apparizione nel XIX secolo nella psichiatria, nella giurisprudenza ed anche nella letteratura di tutta una serie di discorsi sulla specie e le sottospecie di omosessualità, d'inversione, di pederastia, d'"ermafroditismo psichico," ha permesso sicuramente un enorme passo avanti dei controlli sociali in questa regione di "perversità"; ma ha permesso anche la costituzione di un discorso "di rimando": l'omosessualità si è messa a parlare di sé, a rivendicare la sua legittimità o la sua "naturalità," e spesso nel vocabolario e con le stesse categorie con cui era medicalmente screditata. Non c'è il discorso del potere da un lato, e di fronte un altro che gli si oppone. I discorsi sono elementi o blocchi tattici nel campo dei rapporti di forza; ce ne possono essere di diversi e persino di contraddittori all'interno di una stessa strategia; come possono al contrario circolare senza mutar forma fra strategie opposte."

<sup>381</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariele, 2015, p. 167.

<sup>382</sup> Ivi, p. 167.

<sup>383</sup> Sedgwick Kosofsky E., *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 49.

ricorso frequente a codici sotterranei, allusioni e un forte simbolismo per narrare l'omosessualità senza menzionarla apertamente. Come sarà approfondito, il rapporto dicotomico tra il detto e il non detto, tra il dire e il tacere la propria omosessualità è centrale in queste narrazioni.

Questa frattura ha origine anche dal sistema legale, che perseguiva penalmente e considerava illegali gli atti omosessuali, non l'identificazione come omosessuale. Come suggerisce Didier Eribon, affermare di essere omosessuale implicherebbe allora l'intenzione di compiere atti sessuali illegali; pertanto, il dire coinciderebbe con il fare<sup>384</sup>. Secondo questa prospettiva, sarebbe allora possibile "essere" omosessuale a condizione di non dirlo, non lasciando così supporre che si è intenzionati a compiere atti sessuali (anche se di fatto, in modo più o meno discreto, li si compie in ogni caso)<sup>385</sup>. Assecondando questa visione, si evince che a essere rifiutato nell'omosessuale è la possibilità dell'atto omosessuale, non la persona omosessuale in sé: essa è al sicuro a patto che non si dichiari e non pratichi apertamente la sua sessualità. Per concludere la riflessione del filosofo francese, "l'identità omosessuale è quindi possibile a patto che sia passata sotto silenzio ed esclusa, perlomeno ufficialmente, la sessualità"<sup>386</sup>. In questo caso, il controllo dell'omosessualità si fonderebbe su un silenzio imposto e su tale dissimulazione forzata, in particolare sul senso di colpa e di inferiorità originato dalla scissione tra ciò che si è e ciò che si può fare, tra ciò che si è e ciò che si può dire<sup>387</sup>. L'ordine sociale e l'ordine sessuale si basano quindi sul mantenimento di una frontiera che separa chi è definito normale da chi è definito anormale, coloro che sono situati dalla parte della legittimità e coloro che si pongono dalla parte dell'illegittimità.

Tuttavia, insinuare che tale frattura abbia origine esclusivamente dal sistema legale sarebbe riduttivo: tale dicotomia è pervasiva nella società, e rafforzata dal ricorso all'ingiuria, all'insulto e alla possibilità per l'omosessuale di essere *outed*<sup>388</sup>. Infatti, il linguaggio disumanizzante e insultante avviluppa l'omosessuale prima ancora che egli

---

<sup>384</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariete, 2015, p. 61.

<sup>385</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>386</sup> Ibidem

<sup>387</sup> Ibidem

<sup>388</sup> Intendiamo sottolineare come l'omosessuale è posto in uno stato permanente di inferiorità: da un lato perché è oggetto del discorso altrui, che lo ridicolizza per il fatto di conoscere la sua identità; dall'altro per il paralizzante timore che gli altri possano sapere, nonostante i suoi tentativi di occultamento di sé.

abbia definito pienamente la sua identità, e costituisce il discorso che contribuisce a plasmare la sua visione di sé e degli altri. Come affermato da Eribon: “il mondo d’ingiurie è lì davanti a loro e si impadronisce di loro prima ancora che essi possano avere coscienza di ciò che sono”<sup>389</sup>.

In sintesi, a essere centrale nel discorso omosessuale tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo è l’opposizione tra “la voglia di dirsi e l’obbligo di tacere”<sup>390</sup>. Entrando più nello specifico nell’analisi dei testi letterari presi in esame, l’esempio più rappresentativo di questa relazione dicotomica è espresso in una battuta di Maurice nell’eponimo romanzo di Forster. Infatti, il protagonista si reca dal medico di famiglia per “uccidere la lussuria”<sup>391</sup>, ma non sapendo come esprimersi per chiedergli consiglio si descrive come “un innominabile della razza di Oscar Wilde”<sup>392</sup>. Con tale definizione, egli può nominare ciò che è, dicendo allo stesso tempo ciò che non è nominabile.

Dopo tale premessa di ordine teorico sul rapporto dicotomico tra repressione ed espressione dell’identità omosessuale, nel presente paragrafo analizzeremo e confronteremo alcuni esempi allo scopo di dimostrare come tale esperienza sia articolata nel romanzo di Michail Kuzmin rispetto agli autori del canone gay come Oscar Wilde, André Gide e E. M. Forster.

Infatti, a causa degli elementi societari messi in rilievo poc’anzi, il campo semantico affermato dal canone letterario gay è spesso vicino ai sentimenti della vergogna, paura, disgusto, colpa e mostruosità. Come vedremo, dalle scelte aggettivali a quelle sostantivali tutto sembra basarsi su una tensione bipolare: vita pubblica e vita privata, uomo e maschera, corpo e anima, vita e arte, bellezza e bruttezza, purezza e corruzione, tristezza e felicità. A corroborare ciò, metteremo in luce le occorrenze più frequenti che testimoniano le scelte semantiche operate dall’autore nel descrivere il proprio sé e desiderio. Tale analisi è utile allo scopo di enfatizzare, ancora una volta, il carattere radicalmente diverso dell’opera di Kuzmin, dove connotazioni negative e legate alla sfera della corruzione morale sono del tutto assenti.

---

<sup>389</sup> Ivi, p. 69.

<sup>390</sup> Ivi, p. 65.

<sup>391</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 200.

<sup>392</sup> Ivi, p. 204.



In ordine cronologico, analizzeremo in primis tale dicotomia nel *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde. A fronte del carattere fortemente allusivo dell'omosessualità nell'opera, non è un caso che il *magnum opus* di Wilde sia stato interpretato più sovente come romanzo gotico e decadentista, che come romanzo omosessuale. Come sottolineato da Meyers, nonostante l'abbondanza di prove, nessun critico prima di lui ha analizzato l'opera come romanzo omosessuale. Secondo quest'ultimo, infatti, è testamentario della grandezza e complessità dell'opera il numero di interpretazioni che ha originato. Tra queste, per Meyers si tratta di un romanzo sulla gelosia e sul dolore, sulla paura e la colpa di essere omosessuale<sup>393</sup>. Inoltre, è importante sottolineare come la versione finale dell'opera di Wilde sia stata oggetto di censura: alcune formulazioni troppo esplicite pubblicate nella prima versione del 1890 in una rivista furono soppresse nella versione ufficiale; in particolare, furono modificate alcuni dialoghi tra il pittore Basil Hallward e Dorian Gray<sup>394</sup>. Se infatti nella versione originale si evinceva un'attrazione e un'adorazione fisica da parte del pittore verso Dorian, nella versione finale essa si trasforma in un rapporto tra artista e musa, in cui Dorian Gray rappresenta l'incarnazione dell'ideale di Bellezza che ogni artista ricerca in vita. A fronte delle modifiche della censura, nonché di quelle strategie narrative già citate, *Il ritratto di Dorian Gray* si presenta come una mescolanza tra un'affermazione omosessuale appena velata e una dissimulazione espressa con un linguaggio cifrato quasi trasparente. Alla sua pubblicazione l'opera fu percepita come un vero e proprio manifesto omosessuale dagli omosessuali, e fu persino utilizzata come prova nel corso del processo contro l'autore<sup>395</sup>.

È rilevante l'esplorazione che l'autore fa dei suoi tre personaggi principali: Dorian Gray, Basil Hallward e lord Henry Wotton. Wilde stesso enfatizzò come i tre personaggi fossero proiezioni della sua personalità, affermando che Basil Hallward rappresentasse chi Oscar Wilde pensava di essere, Lord Henry ciò che il mondo pensava di lui e infine

---

<sup>393</sup> Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977, p. 20.

<sup>394</sup> Come evidenziato da Eribon, in particolare, fu modificata la frase che Basil rivolge a Dorian: "È assolutamente vero che ti ho adorato con un sentimento molto più intenso di quello che un uomo prova di solito per un amico. Credo di non avere mai amato nessuna donna." in "Tu sei diventato per me per me l'incarnazione visibile di quell'ideale nascosto la cui memoria ossessiona noi artisti come un sogno squisito."

Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariele, 2015, p. 200.

<sup>395</sup> Ibidem

Dorian Gray ciò che avrebbe voluto essere<sup>396</sup>. Infatti, Basil rispecchia la sfera artistica e Wotton la sfera cinica, costoro simboleggiano rispettivamente la coscienza e l'istinto di Dorian<sup>397</sup>. In questo senso, Basil è l'omosessuale idealista e Henry l'omosessuale corrotto, colui che spinge il protagonista all'edonismo, giacché "il solo modo di liberarsi di una tentazione è di accettarla"<sup>398</sup>. Dal canto suo, infatti, in un primo momento Dorian Gray è un giovane innocente e dalla straordinaria bellezza, rappresenta il perfetto connubio di una grande cultura e di grazia e classe. Tuttavia, una volta convinto ad abbandonarsi all'edonismo sotto consiglio di lord Henry, egli è trasfigurato in un personaggio malvagio e dissoluto, troppo narcisista per amare qualcuno al di fuori di sé. A proposito della corruzione e dei crimini di Dorian, il lettore ne viene continuamente informato ma essi avvengono al di fuori della narrazione, suggerendo che alla stregua degli atti omosessuali essi non possano essere chiaramente espressi, restando quindi occultati e indicibili. La sola vicinanza con Dorian rovina gli uomini che gli stanno vicini, e che viene suggerito possano essere omosessuali, come Basil Hallward e Alan Campbell. Come sarà approfondito nel paragrafo 4.6.3, il loro tragico finale è coerente con la tradizione della letteratura gay: infatti, Basil verrà ucciso da Dorian, il quale fin dall'inizio esercita su di lui un dominio quasi sadomasochistico, mentre Alan Campbell si suiciderà dopo avere aiutato Dorian a liberarsi del cadavere di Basil. Dorian ottiene l'aiuto da quest'ultimo solo dopo averlo minacciato di divulgare i suoi vizi in società, suggerendo che tali vizi non siano ammessi dal sistema legale vittoriano. Il suo suicidio, inoltre, suggerisce come Alan preferisca essere complice di omicidio anziché testimoniare pubblicamente la propria omosessualità.

Inoltre, il romanzo di Wilde presenta un importante elemento differente rispetto alle altre opere prese in esame, ovvero il ruolo del quadro come doppio del protagonista. Il ricorso a un elemento surreale come il dipinto che muta e gli garantisce eterna bellezza e giovinezza non è altro che un espediente: esso, infatti, può essere letto come la proiezione di come la società vittoriana dell'epoca considerava l'omosessualità e, per estensione, Dorian Gray. Così come i vizi di Dorian hanno luogo al di fuori della narrazione, così il quadro che ritrae la vera natura dell'edonista corrotto è occultato al sicuro in una stanza

---

<sup>396</sup> Wilde O., *Letters*, Londra, Rupert Hart-Davis, 1962, p. 352.

<sup>397</sup> Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977, p. 21.

<sup>398</sup> Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Einaudi, 2000, p. 20.

a cui può accedere solo il protagonista. Il finale, dunque, non può che tradursi nel suicidio di Dorian nell'atto di distruggere il quadro: infatti è questa l'inevitabile punizione riservata a coloro che hanno trasgredito l'ordine sociale e sessuale, antepoendo il proprio piacere al proprio ruolo in seno alla società. Uno dei passaggi nel romanzo che più efficacemente racchiudono tra trasformazione del protagonista dall'innocenza al puro edonismo è il seguente:

Se guardava indietro verso il cammino dell'uomo nella Storia, si sentiva oppresso da un sentimento di spreco. Quanto era stato tralasciato, e per quali misere ragioni! C'erano state folli e testarde rinunce, forme mostruose di auto-tortura e di auto-negazione, originate dalla paura, e il cui risultato era stato una degradazione infinitamente più grave di quella supposta degradazione alla quale, nella loro ignoranza, avevano cercato di sfuggire<sup>399</sup>.

Infine, le scelte semantiche operate da Oscar Wilde confermano la decisione di rappresentare l'omosessualità attraverso l'occultamento (il quadro nascosto), la vergogna e l'abnegazione di sé (la morte di Dorian, il suicidio di Alan Campbell), la corruzione morale e la degradazione (la persuasione operata da lord Henry Wotton), la doppia vita tradotta in frattura (Dorian in carne ossa e Dorian ritratto). Ciò è corroborato dalla frequenza di aggettivi come ripugnante (11), mostruoso (23), corrotto (5), tremendo (42), e da sostantivi quali peccato (23), vergogna (11), paura (22), sofferenze (3), terrore (13), vizio (11) e dolore (23).

Dopo il romanzo di Wilde, rivolgiamo ora la nostra analisi a un'opera profondamente differente sia per forma che per contenuto, ossia *Corydon* di André Gide<sup>400</sup>. Nonostante

---

<sup>399</sup> Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 138-139.

<sup>400</sup> È interessante mettere in luce il rapporto tra Oscar Wilde e André Gide; infatti, quest'ultimo fu molto influenzato dallo scrittore irlandese, e la sua disfatta ha ossessionato l'autore. Egli aveva conosciuto Wilde agli inizi del 1895, pochi mesi prima che Wilde fosse chiamato a processo. I due si conobbero durante un viaggio in Algeria, che racconterà venticinque anni dopo nell'opera *Se il grano non muore* (1924). Quando Wilde uscì di prigione nel '97 e si trasferì temporaneamente in uno stabilimento balneare in Normandia, Gide fu il primo a incontrarlo. La stima e l'amicizia tra i due intellettuali divenne oggetto della critica omofoba, che non mancò mai di attribuire alla cattiva influenza di Wilde il fatto che Gide abbia cominciato ad accettare e rivendicare la sua omosessualità nelle sue opere letterarie. Lo psichiatra Jean Delay a questo proposito affermò che il momento in cui Gide iniziò a pensare che ciò che fino ad allora riteneva un'inferiorità potesse, invece, rappresentare o essere rappresentata come una superiorità, si situava precisamente dopo l'incontro in Algeria con Wilde. Per un maggiore approfondimento sul tema, si veda Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Arle, 2015, pp. 61-63.

la forma, che si compone di quattro dialoghi socratici come da sottotitolo, è per tematiche l'opera più vicina al romanzo di Michail Kuzmin. Come già detto, la sua stesura, iniziata nel 1910, ha origine da uno scandalo omosessuale legato al processo Eulenburg nel 1908. L'opera divenne una delle principali pietre miliari nella storia moderna dell'omosessualità, e fino alla morte Gide lo considerò il suo libro più coraggioso, necessario e sovversivo. Egli affermò di averlo scritto rispondendo a ciò che aveva avvertito come una sorta di "obbligo morale"<sup>401</sup>.

*Corydon* è un'opera divisa in quattro dialoghi dal tono fortemente invettivale, dove è evidente l'intenzione dell'autore di formulare un'apologia dell'amore omosessuale a fronte della diffusa omofobia dell'epoca. Le affermazioni pronunciate da Corydon, infatti, intendono rispondere in vece dell'autore alle diverse accuse di stampo omofobo, come quelle di effemminatezza, malattia, declino della nazione e tradimento della patria. Inoltre, egli voleva lottare contro le rappresentazioni che la scienza medica aveva diffuso dell'omosessualità all'epoca. Di sé, Gide affermava: "io non voglio impietosire, voglio imbarazzare"<sup>402</sup>. Nella prefazione alla terza edizione del volume nel 1922, egli scrisse: "l'indignazione che il *Corydon* potrà suscitare non mi impedirà di credere che le cose che vi troverete debbano essere dette; non intendo dire che si debba esprimere tutto ciò che ci passa per la mente, ma questo sì, questo va detto e occorre farlo oggi"<sup>403</sup>. Di fatto lo scandalo che seguì alla pubblicazione dell'opera è testamentario di tale visione di sé. Non solo: è significativo che Gide non sia stato vittima di insulti per come descriveva e contemplava l'identità omosessuale, ma per il solo fatto di parlare di amore maschile. Ciò presenta una continuità con le opere affrontate finora, giacché il pubblico e la critica non potevano accettare un'opera che raccontasse l'amore omosessuale senza demonizzarlo o patologizzarlo.

Al contrario del romanzo di Wilde, in *Corydon* non vi è nessuna tecnica di dissimulazione, anzi, il tema dell'omosessualità non è solo centrale, ma viene analizzato senza alcuna reticenza. La premessa dell'opera è l'incontro voluto dalla voce narrante con Corydon, al fine di intervistare il vecchio amico che non vede da dieci anni e ottenere

---

<sup>401</sup> Gide A., "Entretiens avec Jean Amrouche", in Marty É., *André Gide, qui êtes-vous?*, Lione, La MANufacture, 1987, pp. 289-291.

<sup>402</sup> Gide A., *Journal*, t.1, pp. 1234-1235.

<sup>403</sup> Gide A., *Corydon. Quattro dialoghi socratici*, Trento, Edizioni Clandestine, 2021, p. 6.

informazioni più chiare a proposito del “problema dell’uranismo”<sup>404</sup>. La motivazione di tale distanza è da rintracciare nella “pessima reputazione che i costumi [ndr: di Corydon] cominciavano a procurargli” nell’età adulta<sup>405</sup>. Al centro dei quattro dialoghi vi è l’apologia dell’omosessualità anche se, come affermato da Eribon, sarebbe più corretto definirla un’”apologia della pederastia”, come il titolo dell’opera a cui sta lavorando lo stesso protagonista<sup>406</sup>. Infatti, Gide aveva una sua personale gerarchia dell’omosessuale, differenziata in tre tipologie. La prima era quella del pederasta, colui che si innamora di giovani ragazzi; la seconda quella del sodomita, colui che ha un desiderio rivolto agli uomini adulti e infine l’invertito, colui che nella commedia dell’amore assume il ruolo di donna e desidera essere posseduto<sup>407</sup>. Nell’opera, Gide critica fortemente l’omosessuale sodomita e invertito, mentre loda il pederasta come il più attaccato alle leggi del suo paese, al buon andamento della società e alla grandezza della nazione. Come inizialmente per Vanja nel romanzo di Michail Kuzmin, dunque, anche in Gide vi è una separazione radicale tra la sensualità fisica e l’amore.

Una volta messo in luce come in *Corydon* l’omosessualità sia menzionata apertamente e senza mai ricorrere ad allusioni o riferimenti impliciti, è possibile rilevare come Gide enfatizzi due aspetti principali nella sua visione dell’omosessualità-pederastia. Il primo consiste nel disegno di un progetto fantasmatico di riforma della società, basato sul rapporto greco tra uomo adulto e pupillo e il ripristino di un’istituzione fondata sul recupero dell’eredità antica (in particolare le opere di Plutarco e Platone)<sup>408</sup>. Il secondo, forse il più radicale, è l’avversione al concetto di omosessualità come un fenomeno contro natura e il rifiuto, per estensione, di considerarsi un errore e di proiettare su di sé il disgusto che la società riserva all’omosessuale. Rispetto a Wilde, quindi, il ricorso al campo semantico della mostruosità e dell’anomalia è utile solo all’opposizione e decostruzione di tale discorso da parte dell’autore. Anzi, Gide si spinge ancora oltre rispetto al modello wildeiano: costruendo una genealogia dell’omosessualità che dalla psicologia alla zoologia ne conferma la sua “naturalzza”, l’autore propugna l’idea che

---

<sup>404</sup> Lo sfondo, come già detto, è quello del processo e scandalo omosessuale Harden-Eulenburg del 1908. Ivi, p. 9.

<sup>405</sup> Ibidem

<sup>406</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariele, 2015, p. 241.

<sup>407</sup> Ivi, p. 242.

<sup>408</sup> Egli scrive infatti: “La bellezza dell’adolescente non sa cosa farsene del belletto: abbiamo visto, nella scultura greca, quanto è superbo nella sua nudità.” Ivi, p. 101.

l'omosessualità possa considerarsi persino superiore all'eterosessualità, affermando: “così come credo, scusate il mio ardire, l'omosessualità nell'uno e nell'altro caso più spontanea, più genuina, dell'eterosessualità”<sup>409</sup>.

Riassumendo, nella prospettiva gideiana l'opera rappresenta un'apologia dell'omosessualità, dove attraverso un excursus medico, naturalista e artistico l'autore dimostra la naturalezza dell'essere omosessuale, sino a suggerirne persino la superiorità. Non vi è un ricorso alla sfera semantica del mostruoso, del ripugnante e dell'anomalo (come invece in Wilde), se non come posizione omofoba da decostruire. Infatti, per Gide l'omosessualità è opposta alla decadenza, giacché secondo l'autore si è sempre diffusa nelle epoche più sane e gloriose<sup>410</sup>.

Infine, l'ultimo romanzo analizzato è *Maurice* di E. M. Forster. Delle tre opere selezionate, probabilmente *Maurice* è quella in cui è più evidente un'evoluzione in diverse fasi dell'omosessualità del protagonista. Infatti, non vi è nessuna punizione per avere trasgredito l'ordine sessuale come in Wilde, né vi è il tono invettivale e assolutamente positivo nella sua visione dell'omosessualità come in Gide. Al contrario, la traiettoria del protagonista nel romanzo forsteriano è molto più equilibrata dei suoi predecessori, fornendo la rappresentazione di un'identità omosessuale conflittuale e più complessa.

Infatti, l'autore dimostra come le istituzioni della chiesa, medicina e istruzione cercano di reprimere la vera natura di Maurice. Tuttavia, Forster insinua anche la collaborazione delle vittime alla loro stessa oppressione: infatti, Maurice più volte nel corso della narrazione si considera anormale, patologico, malato. Come afferma nella prima parte del romanzo:

Non appena il suo corpo si fu sviluppato, il ragazzo cedé alle turpitudini. S'immaginò che una maledizione speciale si fosse abbattuta su di lui, ma non poteva farci nulla, ché perfino nell'atto di ricevere la Santa Comunione gli venivano in mente pensieri lubrichi. [...] Le sconcezze lo allettavano fortemente, ma ne ascoltava poche e ne raccontava ancora meno, e le più gravi oscenità che commetteva erano solitarie<sup>411</sup>.

---

<sup>409</sup> Gide A., *Corydon. Quattro dialoghi socratici*, Trento, Edizioni Clandestine, 2021, p. 95.

<sup>410</sup> Ivi, p. 92.

<sup>411</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 42.

Proprio per queste ragioni egli, dopo il matrimonio di Clive, soffre terribilmente la colpa, il dolore e la vergogna per la sua omosessualità tanto da contemplare il suicidio, e decide così di “tornare alla normalità”, confessandosi prima al dottor Barry, medico di famiglia, e successivamente sottoponendosi a delle sessioni da un ipnotista noto come Lasker Jones. Quest’ultimo gli diagnosticherà un caso di omosessualità congenita, ma tali sessioni saranno tempo perso.

Qualunque castigo era preferibile, poiché presumeva che un medico lo avrebbe castigato; ed era preparato a sottoporsi a qualunque metodo di cura nella vaga speranza di guarire. Quand’anche non fosse guarito, sarebbe stato occupato e avrebbe avuto minor tempo a disposizione per il suo lugubre rimuginare<sup>412</sup>.

Sarà solo l’incontro con il custode Alec Scudder, impiegato presso la dimora Penge della famiglia Durham, a spingere Maurice ad accettare gradualmente la sua sessualità. Per concludere, possiamo affermare che il percorso di Maurice sia un vero e proprio calvario personale che culmina con l’auto-accettazione di sé e la promessa di una felicità condivisa con Alec. Tuttavia, per ottenere tale libertà egli è costretto a rinunciare a tutto: il lavoro in borsa, la sua posizione sociale, la sua famiglia e la dimensione urbana. Tuttavia, nel finale è solo grazie a quel sacrificio che Maurice può ottenere la felicità tanto ricercata.

Per concludere, le scelte semantiche operate da E. M. Forster confermano la decisione di rappresentare l’omosessualità attraverso diversi stadi, non sempre secondo processi lineari: esposizione all’educazione sessuale tra uomo e donna (lezione anatomica del professore Ducie), iniziale scoperta del proprio desiderio omoerotico (anni scolastici), felicità e amore (la relazione con Clive a Cambridge e poi a Penge), vergogna e abnegazione di sé, ricerca di una cura (confronto col dottore Barry e ipnotista Lasker-Jones), una nuova forma di felicità e lieto fine (l’epilogo con Alec). Ciò è corroborato dalla frequenza di aggettivi quali oscuro (5), innominabile (6), normale (18) e di sostantivi come, per esempio, desiderio – feroce, sballato, struggente, inconscio – (18), sofferenza (11), pensieri – carnali, maliziosi, assurdi, foschi, morbosi – (17), peccato/peccatore (9), vizio (11), vergogna (15), ribrezzo (5), dolore (9) infernale (19), abisso (5), buio (23) ma anche luce (37). Rispetto a Wilde, si nota una minore occorrenza di aggettivi quali

---

<sup>412</sup> Ivi, p. 200.

“mostruoso”, “corrotto”, “tremendo”, “ripugnante” e sostantivi come “terrore” e “mostro”.

Individuati ed esaminati approfonditamente i dispositivi narrativi impiegati rispettivamente nelle opere di Oscar Wilde, André Gide e E. M. Forster, concludiamo questa analisi confrontandoli con l’oggetto centrale della nostra ricerca, ovvero il romanzo *Крылья* di Michail Kuzmin. Infatti, finora abbiamo messo in luce come le tre principali strategie impiegate dagli autori del canone siano l’occultamento e la punizione (Wilde), l’apologia (Gide) e la conflittualità a cui segue una dolorosa risoluzione finale (Forster). Abbiamo inoltre analizzato i campi semantici impiegati da Wilde e Forster nel connotare negativamente l’omosessualità, giacché sono le due opere dove dominano la vergogna, la colpa e la paura, pur con le loro differenze. Abbiamo inoltre sottolineato come alcune immagini e campi semantici ricorrenti si sostituiscano a un discorso esplicito sull’esperienza e sul desiderio omosessuale, confermando quanto affermato dal critico Jeffrey Meyers circa la letteratura omosessuale come campo dell’inarticolato e inarticolabile. Infine, abbiamo più volte ribadito come questi tre autori canonizzati abbiano contribuito, più o meno inconsapevolmente, a cristallizzare uno specifico immaginario dell’esperienza omosessuale tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo.

Tornando al romanzo di Michail Kuzmin, è indubbio che esso sia stato escluso dal canone per ragioni geografiche, culturali e storiche. Sebbene in Russia la sua pubblicazione abbia, come abbiamo approfondito, causato un *succés de scandale*, a causa della censura e di una scarsa distribuzione essa ha avuto una ridotta diffusione all’estero. Tuttavia, è interessante mettere in luce le immagini e sensazioni ricorrenti all’interno del romanzo rispetto alle tre opere del canone, nonché individuarne gli aggettivi e sostantivi più frequenti.

Per esempio, come in *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, anche nel romanzo kuzminiano vi sono due figure che guidano il giovane protagonista nella scoperta di sé. Se in Wilde esse erano rispettivamente il buono e devoto Basil Hallward e il corrotto e provocatore lord Henry Wotton (che guida Dorian nella sua disfatta), in *Крылья* sono entrambe due figure positive, ossia il dandy Larion Dmitrievič Štrup e l’insegnante di greco Daniil Ivanovič. Inoltre, se nell’opera *Dorian Gray* persegue un “nuovo



estetismo”<sup>413</sup> che sarà causa della sua corruzione e della sua tragica punizione nel finale, in *Крылья* i precetti ellenici che Vanja apprende dal circolo di Štrup gli permettono di dedicarsi al perseguimento di una trasformazione estetica della vita attraverso il culto della cultura classica. Rispetto invece a Gide e alla sua incapacità di conciliare sensualità fisica ed eros, anche il protagonista kuzminiano incontra una difficoltà affine in un primo momento: tale conflitto coincide anche con l'accettazione del suo desiderio per Štrup e dell'ammissione a se stesso della propria identità gay, e viene risolto nel finale. I due autori condividono la rivendicazione della naturalezza dell'omosessualità e il rifiuto dell'istituzione del matrimonio e della famiglia come finalità obbligatoria dell'esperienza umana. Infine, rispetto all'esperienza dolorosa di Maurice Hall nell'eponimo romanzo di E. M. Forster, quella di Vanja nel romanzo di Michail Kuzmin comporta una dimensione meno traumatica e sofferta. Infatti, se Maurice cerca persino una cura per la propria omosessualità, ricorrendo alla medicina e all'ipnosi, Vanja si limita esclusivamente al silenzio e alla segretezza, e grazie alla mediazione e al consiglio di Daniil Ivanovič e Ugo Orsini e alle digressioni filosofiche nel corso dell'opera, egli riesce infine ad ammettere a se stesso la sua natura e ad accettare la felicità con Štrup, simboleggiata dalla decisione nel finale di partire per un viaggio con lui.

Infine, a contraddistinguere l'esperienza di Vanja da quella degli altri personaggi del canone è anche la dimensione delle sensazioni fisiche. La frequente menzione di una “vertigine”, dell’“arrossamento”, della particolare cura del suo aspetto davanti allo specchio, dello scoprirsi in un sentimento di attesa e il prendere la mano di Štrup nella sua sovrappensiero fungono da veicolo implicito delle emozioni contrastanti nutrite dal protagonista, segnalando il graduale innamoramento del protagonista ma anche il suo tentativo di negarlo a se stesso. Per quanto riguarda il campo semantico, la scelta degli aggettivi più frequenti in Kuzmin include per esempio чистый (10), легкий (8) e l'avverbio слегка (7), e per i sostantivi красота (15), любовь (13), туман (6), крылья (8). Sono assenti, quindi, le frequenti occorrenze in Wilde e Forster aventi a che fare con la sfera del mostruoso, della vergogna, del peccaminoso e del ripugnante, a favore di una maggiore leggerezza e luminosità.

---

<sup>413</sup> Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Einaudi, 2000, p. 139.

#### 4.6.2. “Il vizio innominabile dei Greci”<sup>414</sup>: il recupero della cultura classica.

Un altro elemento che ricorre in tutte e quattro le opere esaminate nel presente capitolo è la frequente menzione dell’eredità classica e rinascimentale. Tra le opere analizzate, il passaggio più efficace nel mettere in luce la duplice visione dell’eredità classica tra classe dominante e soggetto omosessuale si trova in *Maurice* di E. M. Forster. La scena si svolge a Cambridge nel 1912: un docente interrompe uno studente che sta traducendo un testo greco e con voce decisa lo esorta: “si ometta: è un riferimento al vizio innominabile dei greci”<sup>415</sup>. Questo episodio è esemplificativo del modo in cui i professori e le istituzioni del XX secolo si sforzavano di celare ogni riferimento alla Grecia come luogo di legittimazione dell’amore omosessuale<sup>416</sup>.

Tuttavia, come si evince dai riferimenti presenti nell’opera di Wilde, Gide, Forster e Kuzmin, il recupero della tradizione letteraria classica e in particolare del rapporto tra maestro e discepolo svolge un ruolo importante nel testo; tale elemento non si limita a questi quattro autori, ma è da considerarsi un leitmotiv del romanzo omosessuale di fine XIX e inizio XX secolo. Secondo Didier Eribon, infatti, la deviazione attraverso la cultura greca e rinascimentale, nonché la filosofia di Platone, hanno innanzitutto giocato il ruolo di un “codice omosessuale”<sup>417</sup>.

In *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde, per esempio, sotto la guida perversa di lord Henry Wotton, Dorian Gray persegue un “nuovo edonismo”<sup>418</sup>, prendendo a modello quelle “strane e terribili figure che avevano attraversato la scena del mondo ed avevano reso il peccato tanto meraviglioso ed il male così pieno di raffinatezze e di mistero; gli pareva che, in qualche misterioso modo, le loro vite fossero state la sua”<sup>419</sup>. La stessa bellezza di Dorian Gray è paragonata a quella dei marmi greci, egli è quindi un rappresentante dell’ideale estetico di origine ellena<sup>420</sup>. Tuttavia, l’esempio wildeiano è molto differente da quello di Gide, Forster e Kuzmin, poiché il parallelismo con l’eredità

---

<sup>414</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 77.

<sup>415</sup> Ibidem

<sup>416</sup> Per un approfondimento storico sui tentativi di riscrittura della cultura greca antica, si veda Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariele, 2015, pp. 169-177.

<sup>417</sup> Ivi, p. 72.

<sup>418</sup> Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Einaudi, 2000, p. 25.

<sup>419</sup> Ivi, pp. 153-154.

<sup>420</sup> Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977, p. 94.

classica per Dorian Gray si ferma alla ricerca della bellezza; molto più vicino all'ideale platoniano e alla contemplazione della bellezza, invece, è il personaggio Basil Hallward.

Dall'altro lato, le opere di Gide, Kuzmin e Forster presentano maggiori affinità con la visione ellenica della bellezza e dell'amore. Infatti, in *Maurice Clive* introduce il protagonista all'amore omosessuale descritto nel *Simposio* di Platone. In *Corydon*, Gide dedica numerose riflessioni alla bellezza scultorea dell'adolescente nell'arte classica e all'amore omosessuale nel mito, come quello tra Achille e Patroclo<sup>421</sup>. Quest'ultimo esempio appare anche in *Крылья* di Michail Kuzmin, insieme alla menzione del legame tra Oreste e Pilade. In particolare, Kuzmin e Gide privilegiano il progetto di una rigenerazione della cultura e della civiltà a partire proprio dalla riscoperta del pensiero greco antico; questo si evince soprattutto nel monologo "Noi siamo Elleni" pronunciato da Štrup e già analizzato nel paragrafo 4.2.3.

Dalla presenza e influenza che l'eredità classica ha esercitato nel romanzo omosessuale tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e che abbiamo messo in luce nel presente paragrafo, possiamo dedurre come il riferimento alla cultura classica sia servito da un lato come forma di legittimazione culturale, grazie alla quale l'omosessualità poteva finalmente accedere all'ordine del discorso; dall'altro come possibilità di essere orgogliosi di una propria eredità storica e culturale, che permetteva a individui marginalizzati e isolati di forgiarsi un'identità personale positiva<sup>422</sup>. Non sorprende, infatti, che per lungo tempo tale studio e recupero della cultura e letteratura classica sia stato un mezzo per personalità omosessuali, provenienti da ambienti facoltosi e istruiti, di accedere a un corpus culturale che desse legittimità a ciò che la legge dell'epoca condannava. Come affermato da Neil Bartlett, infatti:

Essi non potevano ammettere che le loro vite fossero un'esperienza unica. Al contrario, sottoscrissero la teoria opposta: l'idea che l'esperienza di un uomo può essere la ripetizione di quella di un altro. Essi trovarono i loro pari non in altri uomini, ma in altri testi. [...] Questi intellettuali del XIX secolo cercavano la prova della loro esistenza rovistando nelle biblioteche con un entusiasmo erudito per la cultura classica o il Rinascimento<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> Gide A., *Corydon. Quattro dialoghi socratici*, Trento, Edizioni Clandestine, 2021, p. 113.

<sup>422</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariele, 2015, p. 172.

<sup>423</sup> Bartlett N., *Who was that Man? A present for Mr Oscar Wilde*, Londra, Serpent's Tail, 1988, p. 199.

#### 4.6.3. Possibilità o impossibilità di un lieto fine nel romanzo omosessuale.

“A happy ending was imperative.”<sup>424</sup>

Una caratteristica ricorrente nel canone letterario omosessuale è l'assenza di un lieto fine. Dalla letteratura gay di fine XIX secolo a quella di fine Novecento, il romanzo omosessuale è stato spesso segnato da un finale amaro, quando non tragico. Infatti, negli epiloghi della maggiore parte delle opere letterarie dal contenuto omosessuale si succedono narrazioni traumatiche, che si concludono con matrimoni infelici per adempiere al proprio ruolo di uomo e marito in seno alla società, quando non cadendo vittime di omicidi o di suicidio. Tracciando una linea temporale che vada dai romanzi prima citati a quelli di fine secolo scorso, gli esempi sono disparati e ne verranno di seguito menzionati alcuni a titolo esemplificativo. Per esempio, in *A Marriage Below Zero* (1889) di Alan Dale, una moglie che ha scoperto l'omosessualità del marito cerca di contattarlo dopo tempo e scopre che questo si è suicidato<sup>425</sup>. Ne *La Morte a Venezia* (1912) di Thomas Mann, il protagonista cinquantenne Gustav von Aschenbach muore di colera contemplando Tadzio, il quattordicenne oggetto della sua ammirazione e desiderio platonico<sup>426</sup>. In *La statua di sale* (1948) di Gore Vidal, ci sono due versioni del finale: nell'originale il romanzo si chiude con un omicidio, nella versione revisionata con uno stupro; è evidente che in ambedue i casi il finale è tragico<sup>427</sup>. In *La Stanza di Giovanni* (1956) di James Baldwin, il protagonista immagina il suo vecchio amante Giovanni mentre viene condannato a morte<sup>428</sup>. Nel romanzo di Christopher Isherwood *Un uomo solo* (1964), un professore britannico di mezz'età cerca un senso all'esistenza dopo l'improvvisa scomparsa del suo compagno<sup>429</sup>. Nel racconto di Annie Proulx *Brokeback Mountain* (1997), dopo essersi separati ed essere diventati mariti e padri, Ennis scopre che l'amato Jack è morto in un incidente<sup>430</sup>.

---

<sup>424</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 14.

<sup>425</sup> Dale A., *A Marriage Below Zero*, New York, Broadway Press, 2017.

<sup>426</sup> Mann T., *La Morte a Venezia*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>427</sup> Vidal G., *La statua di sale*, Roma, Fazi Editore, 2001.

<sup>428</sup> Baldwin J., *Giovanni's Room*, Londra, Penguin Books, 2001.

<sup>429</sup> Isherwood C., *Un uomo solo*, Milano, Adelphi, 2009.

<sup>430</sup> Proulx A., *Brokeback Mountain*, The New Yorker, 1997.

<https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/13/brokeback-mountain> ultima consultazione 18/10/2022

Fatta questa premessa, prendiamo allora in considerazione il finale dei romanzi analizzati in questo paragrafo. Per esempio, quello di *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde è il più affine, per carica simbolica, al romanzo di Michail Kuzmin. Infatti, l'opera termina con il tentativo da parte di Dorian di uccidere la sua coscienza, uccidendo così anche se stesso<sup>431</sup>. Tale azione finale è rappresentata da Dorian che squarcia il ritratto con lo stesso coltello utilizzato per assassinare Basil:

Come aveva ucciso il pittore, così avrebbe ucciso la sua opera e tutto ciò che essa significava. Avrebbe ucciso il passato, e allora sarebbe stato liberato. Avrebbe ucciso quella mostruosa vita della sua anima e, senza i più infami moniti, sarebbe vissuto in pace. Lo afferrò, e colpì la tela<sup>432</sup>.

Udito un urlo, i domestici accorrono sul posto, trovandovi il quadro perfettamente intatto e un uomo anziano e decrepito a terra, “era avvizzito, rugoso, ripugnante a vedersi; soltanto dopo avere esaminato i suoi anelli riconobbero chi era”<sup>433</sup>. Come è stato osservato, nella prospettiva degli studi queer il finale del romanzo wildeiano è considerato un fallimento<sup>434</sup>. Infatti, esso non è riuscito a risolvere il conflitto tra il desiderio per la libertà omosessuale e la sua paura di una condanna sociale. Da questo punto di vista, il quadro ha una rilevanza simbolica centrale. Infatti, più che per la sua coscienza esposta, è più corretto affermare che il terrore di Dorian è legato alla possibile scoperta del quadro e dunque dei suoi crimini e della sua corruzione da parte di terzi. Finché egli sa che il dipinto si trova nascosto e al sicuro, asseconda i suoi vizi senza temere ripercussioni. Tuttavia, quando teme una sua esposizione si convince che solo distruggendo il dipinto, potrebbe distruggere quello stesso passato segnato da corruzione e peccato, trovando così la libertà agognata. Persuaso da lord Henry Watton, Dorian infatti aveva deciso di adottare la massima per cui “il solo modo di liberarsi di una tentazione è di accettarla”<sup>435</sup>. Convintosi che la repressione sia per sua natura malvagia e che resistervi ammalia il corpo e lo spirito, Dorian conclude che l'arrendersi al desiderio non solo sia benefico, ma conduca persino a una purificazione. Eppure, nel finale Wilde sembra imporre una sorta di castigo al suo protagonista. Infatti, se il romanzo ha inizio con l'augurio di un “nuovo

---

<sup>431</sup> Wilde O., *Letters*, Londra, Rupert Hart-Davis, 1962, p. 352.

<sup>432</sup> Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Einaudi, 2000, p. 236.

<sup>433</sup> Ivi, p. 237.

<sup>434</sup> Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977, p. 31.

<sup>435</sup> Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Einaudi, 2000, p. 20.

edonismo” in cui Dorian possa esserne “il simbolo visibile”<sup>436</sup>, esso termina con l’equazione di quelle stesse passioni e vizi con un peccato e un male pervasivi.

Dopo avere preso in esame il finale di *Il ritratto di Dorian Gray*, si evince che l’affinità con il finale di *Крылья* si limita alla presenza di un elemento simbolico – il quadro, le ali – per illustrare la vera natura dell’omosessuale. Da un lato, infatti, il ritratto di Dorian diviene il contenitore di tutti i suoi “innominabili vizi”<sup>437</sup> e crimini, intrappolando la sua vera natura. Anche se nascosto nel suo attico e lontano dallo sguardo altrui, Dorian non può infatti sfuggirvi. Dall’altro lato, le ali in *Крылья* simboleggiano la possibilità di una profonda e radicale liberazione per il protagonista, enfatizzate dalla presenza di una luce abbagliante che costituisce una promessa simbolica per un felice avvenire.

L’altro romanzo preso in esame che ha disparate affinità sia stilistiche che tematiche con l’opera di Michail Kuzmin è *Maurice* di E. M. Forster. Come è già stato detto, il romanzo di Forster è un Bildungsroman che traccia lo sviluppo emotivo dell’omonimo protagonista mentre fronteggia le ripercussioni dell’essere omosessuale nel contesto dell’Inghilterra edwardiana. È considerato uno dei testi più coraggiosi della letteratura gay di inizio XX secolo per la sua rappresentazione dell’amore omosessuale. Tuttavia questo punto, come verrà messo in luce a breve, è oggetto di critiche. Come è già stato detto, infatti, la prima stesura del romanzo avviene tra il 1913 e il ’14, a cui seguirono due rivisitazioni del manoscritto nel ’32 e nel ’59. Forster si rifiutò di pubblicare l’opera in vita, anche quando nel 1967 il Sexual Offences Act legalizzò l’omosessualità tra adulti consenzienti<sup>438</sup>. Quando allora il romanzo fu pubblicato nel 1971, aveva ormai perso la sua rilevanza morale e sociale.

Tuttavia, il coraggio che mancò all’autore in vita non mancò nell’opera, soprattutto per quanto concerne il suo finale. Infatti, *Maurice* è stato definito dalla critica come un romanzo a tesi il cui obiettivo era la difesa dell’amore omosessuale e la dimostrazione che anche questo potesse avere un lieto fine<sup>439</sup>. Forster voleva conferire al suo

---

<sup>436</sup> Ivi, p. 25.

<sup>437</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariete, 2015, p. 169.

<sup>438</sup> Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977, p. 99.

<sup>439</sup> Ivi, p. 102.

protagonista una felicità e un epilogo che in vita sarebbe stato pressoché impossibile ottenere.

Proprio rispetto al tema del lieto fine nel genere del romanzo omosessuale, l'autore ebbe questo da dire:

Il lieto fine s'impondeva perentoriamente: in caso contrario, non mi sarei preso il disturbo di scrivere. Avevo stabilito che, almeno nella narrativa, a due uomini sia lecito innamorarsi e restare tali per quella durata perpetua che la narrativa consente, e in questo senso Maurice ed Alec vagano ancora oggi nella macchia. Dedicai il romanzo a "Un Anno più Felice" e non del tutto inutilmente. La felicità è la sua nota fondamentale... il che, a proposito, ha ottenuto un risultato inatteso: quello di rendere il libro più difficile da pubblicare<sup>440</sup>.

Con l'inciso finale, infatti, Forster suggerisce un'intuizione importante. Egli, infatti, era consapevole che Maurice non fosse impubblicabile solo per la vicenda omosessuale narrata, quanto per come essa viene trattata. La felicità, infatti, era più scandalosa del piacere in una società dove i ruoli di genere erano imposti e dove, dunque, chi trasgrediva all'ordine assegnatogli era condannato all'illegalità, alla sofferenza e alla vergogna. A proposito di ciò, in un'intervista nel 1988 Michel Foucault affermò: "La società può tollerare due omosessuali andare via insieme, ma se il giorno seguente stanno sorridendo, si tengono per mano e si rivolgono sguardi pieni di tenerezza, allora non possono essere perdonati [...] A essere imperdonabile è il fatto che si sveglino felici."<sup>441</sup>

Infatti, Forster continua:

Se il finale fosse triste, con un giovanetto penzoloni da un cappio o con un patto reciproco di suicidio, tutto andrebbe bene, giacché sono assenti tanto la pornografia quanto la corruzione di minorenni. Ma gli amanti la fanno franca e di conseguenza raccomandano il crimine.<sup>442</sup>

Forster aveva considerato anche la possibilità di un finale tragico, come abbiamo sottolineato più in linea quindi con la lunga tradizione della letteratura omosessuale

---

<sup>440</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 14.

<sup>441</sup> Tóibín C., *Love in a Dark Time (And other Explorations on Gay Lives and Literature)*, New York, Scribner, 2001, p. 26.

<sup>442</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 14-15.

precedente<sup>443</sup>. Ma proprio a causa dello stato dell'arte del romanzo gay, egli decise di dare all'amore omosessuale un lieto fine, proprio quello che era loro precluso nella società a lui contemporanea.

Nel finale, infatti, Maurice abbandona il suo lavoro come agente in borsa e Alec rinuncia al suo piano di emigrare. I due vanno quindi a vivere lontano dalla città la propria, reciproca, promessa di felicità. È rilevante, però, che il loro fuggire nel “greenwood”<sup>444</sup> sia stato anche interpretato come una fuga dalla realtà, in cui non vi sarebbero dunque tracce né di eroismo né di coraggio<sup>445</sup>. Quest'ultimo punto, quindi, segnerebbe una netta separazione tra il romanzo di E. M. Forster e quello di Michail Kuzmin. Infatti, nel finale di *Крылья* Vanja accetta la proposta di Štrup di partire insieme. Non solo: l'uomo propone al protagonista di partire insieme per Bari o, in alternativa, di fermarsi lì a Firenze. Alla fine, Vanja decide non solo di partire con lui – e per estensione, come già sottolineato, accetta la sua omosessualità –, ma decide di lasciarsi Firenze alle spalle per recarsi in un luogo inedito con lui, ovvero Bari. Tale passaggio è particolarmente significativo perché i due inaugurano un nuovo viaggio insieme, tanto fisico quanto spirituale, che non ha timore della società di cui fanno parte, e che anzi ricerca deliberatamente una dimensione urbana e affollata, ricca di storia culturale e di storie individuali.

Al contrario, in *Maurice* i due possono finalmente vivere un lieto fine, ma solo lontano dal mondo degli agenti di scambio noto a Maurice, o da quello della politica dove si afferma Clive. L'abbandono del suo lavoro da parte di Maurice e la decisione di Alec di rimanere in Inghilterra e non emigrare in Argentina, conducono i due a perseguire il loro personale lieto fine lontano dallo sguardo della città, una vita più semplice dove, come dice Maurice all'amato, “adesso non saremo divisi mai più e festa finita”<sup>446</sup>.

È interessante che il lieto fine del romanzo di Michail Kuzmin, appurate le differenze e similitudini con le due opere sopra menzionate del cosiddetto canone, lo avvicini di più a un altro romanzo gay escluso dal canone: *Imre: A Memorandum* dello scrittore

---

<sup>443</sup> Tóibín C., *Love in a Dark Time (And other Explorations on Gay Lives and Literature)*, New York, Scribner, 2001, p. 27.

<sup>444</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 15.

<sup>445</sup> Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977, p. 102.

<sup>446</sup> Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2021, p. 310.



statunitense Edward Prime-Stevenson (1858-1942)<sup>447</sup>. I due romanzi condividono sia il tema omosessuale a lieto fine, sia l'anno di pubblicazione, ovvero il 1906. Infatti, sebbene *Imre* non sia il primo romanzo americano omosessuale, è il primo a concludere l'opera con un lieto finale per la coppia di uomini. Degno di nota è anche il fatto che l'incontro tra i due uomini avvenga a Budapest, ossia tra il venticinquenne ungherese e impiegato nell'esercito Imre, e il trentenne britannico e aristocratico Oswald. Come in *Крылья* e, come abbiamo visto essere un tratto ricorrente nella letteratura gay di fine XIX e inizio XX secolo, anche in questo romanzo statunitense vi è un elemento di estraneità nazionale, rappresentato dall'inglese Oswald e dalla scelta dell'ambientazione non statunitense.

Per concludere, abbiamo messo in luce la lunga tradizione tragica del romanzo omosessuale allo scopo di enfatizzare la portata radicale dell'opera di Michail Kuzmin, rappresentata anche dalla scelta del lieto fine. A tale scopo, abbiamo confrontato i rispettivi finali di *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde e di *Maurice* di E. M. Forster con quello di Kuzmin. Nel caso di Wilde, abbiamo rilevato come entrambi gli autori ricorrano al piano simbolico per alludere all'omosessualità dei protagonisti. Tuttavia, se nel caso wildeiano il quadro rappresenta la sua vergogna e i crimini commessi, tanto che dopo averlo a lungo nascosto lontano dallo sguardo altrui decide di distruggerlo, nell'opera kuzminiana le ali simboleggiano l'opposto: esse permettono a Vanja di accettare finalmente la sua vera natura con leggerezza, e di potersi finalmente dire libero. Nonostante il maggiore grado di allusività, risulta evidente che il romanzo di Oscar Wilde non si discosta dal finale tragico della tradizione letteraria omosessuale, anzi. Infatti, si può evincere che essendosi abbandonato appieno ai vizi e ai suoi desideri repressi, Dorian Gray abbia corrotto per sempre la sua anima con un peccato e male pervasivi, dai quali poteva redimersi solo con la morte. Inoltre, in Kuzmin è del tutto assente la mitologia della sofferenza presente nell'opera di Wilde: in *Крылья* dominano infatti la luce e un'estatica felicità.

Dall'altro lato, *Maurice* di E. M. Forster presenta più affinità con il finale di *Крылья*. Il romanzo forsteriano è stato sovente definito "coraggioso" per la sua rappresentazione di un amore omosessuale a lieto fine; nel presente paragrafo abbiamo approfondito tale osservazione, allo scopo di smentirla. Infatti, benché i due romanzi abbiano in comune il lieto fine, l'opera di Kuzmin fu molto più coraggiosa. In primis, egli la pubblicò nel 1906,

---

<sup>447</sup> Griffin G., *Who's who in gay and lesbian writing*, Routledge, 2002, p. 211.

in un periodo che, come abbiamo visto grazie agli studi di Simon Karlinsky, garantì una certa libertà sessuale ma che era ben lungi da essere considerato progressista. Infatti, a testimonianza di ciò nel paragrafo 4.5 abbiamo ricostruito lo scandalo morale che si diffuse dopo la pubblicazione del romanzo in merito al ruolo pornografico delle saune. Non di meno, la ricezione del romanzo e il *succès de scandale* che ne scaturì testimoniano la natura senza precedenti nella letteratura russa del romanzo di Michail Kuzmin. A Forster quello stesso coraggio mancò, come si evince dalla sua decisione di non pubblicare il romanzo in vita, anche quando nel 1967 fu legalizzata l'omosessualità tra adulti consenzienti in Inghilterra. Infatti, il romanzo fu pubblicato un anno dopo la sua morte nel 1971, quando però aveva ormai perso la sua prominenza culturale e morale. Inoltre, come abbiamo visto un altro tratto che distingue le due opere è il ricongiungimento dei protagonisti con il loro amante: tuttavia, in Kuzmin questo si declina nell'inizio di un viaggio, tanto fisico quanto spirituale, nel cuore affollato della civiltà europea; in Forster, al contrario, Maurice abbandona il suo ruolo di classe all'interno della società civile per ritirarsi nella foresta con Alec, lontani quindi dalla dimensione urbana che li considera sodomiti e criminali.

## Conclusion

Il presente studio si è posto l'obiettivo di dimostrare la portata innovativa e rivoluzionaria del romanzo *Крылья* di Michail Kuzmin non solo nel contesto culturale russo di inizio XX secolo, bensì nel più ampio contesto europeo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Partendo dall'osservazione di John Malmstad, che descrisse con le seguenti parole la natura radicale dell'opera: "è indubbio che nessun lettore in Russia o in Europa occidentale abbia mai incontrato un'opera simile prima"<sup>448</sup>, il nostro lavoro si presenta come innovativo poiché approfondisce e confronta i temi e le rappresentazioni dell'omosessualità nel romanzo di Kuzmin e in alcune opere del canone letterario omosessuale di Oscar Wilde, André Gide e E. M. Forster. Tali opere sono, rispettivamente, *Il ritratto di Dorian Gray*, *Corydon* e *Maurice*. Per quanto concerne la scelta specifica di questi tre autori al fine della nostra analisi, essa è stata arbitraria, dettata da un lato da un pregresso interesse personale, e dall'altro dalla necessità di circoscrivere il confronto a tre autori del canone che fossero contemporanei a Michail Kuzmin. Inoltre, come per Kuzmin, la biografia degli autori menzionati è stata segnata in maniera importante dalla loro omosessualità. Come abbiamo sottolineato a più riprese nel corso del presente elaborato, infatti, non è mai stato condotto un confronto tra il romanzo di Kuzmin e alcune opere a lui contemporanee del canone letterario omosessuale occidentale. Infatti, benché per ragioni storiche e culturali il romanzo di Kuzmin sia stato escluso dal canone, l'opera fornisce una rappresentazione dell'omosessualità radicale e rivoluzionaria rispetto alle opere più note. Se da un lato, infatti, l'immagine cristallizzata dalla narrativa canonizzata presenta un'omosessualità legata alla vergogna, al mostruoso e alla paura, la visione kuzminiana presenta la medesima esperienza con leggerezza, felicità e luminosità.

A riprova di ciò, dopo avere approfondito il rapporto storico tra Stato russo e omosessualità – e, per estensione, letteratura omosessuale –, avere introdotto ed elaborato il concetto di canone letterario e canone della letteratura omosessuale, avere approfondito la biografia e l'opera di Michail Kuzmin, nonché lo scandalo letterario in patria che seguì alla pubblicazione di *Крылья* nel 1906, abbiamo analizzato e confrontato alcuni temi e

---

<sup>448</sup> Malmstad J., "Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, p. 86.

figure ricorrenti tra il romanzo di Michail Kuzmin e le opere del canone prese in esame. Per farlo, abbiamo ripreso l'osservazione del critico letterario Lee Edelman in *Homographesis*, laddove mette in luce che le opere letterarie dal contenuto omosessuale composte tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo sono contrassegnate da sentimenti e sensazioni indefinite, oblique e indirette, nonché da un linguaggio spesso reticente<sup>449</sup>. Adottando la sua visione, abbiamo concluso che a caratterizzare il canone letterario gay in quel periodo storico sarebbe in primis la qualità allusiva e fortemente simbolica della prosa e le modalità espressive attraverso cui svela, spesso implicitamente, il desiderio e l'identità omosessuale. La nostra analisi ha messo in luce come l'osservazione di Edelman sia applicabile alle opere del canone prese in esame, ma non al romanzo di Michail Kuzmin.

Infatti, a questo scopo abbiamo messo in luce le affinità e le differenze tematiche e semantiche tra i testi citati e quello di Kuzmin, al fine di enfatizzare la portata radicale di quest'ultimo. In particolare, abbiamo utilizzato concetti provenienti dalla *queer theory* elaborati dai filosofi francesi Michel Foucault e Didier Eribon, e dalla critica statunitense Eve Kosofsky Sedgwick.

In primis, abbiamo introdotto il rapporto tra repressione ed espressione analizzato da Eve Kosofsky Sedgwick in *Epistemology of the Closet*, dove la studiosa sottolinea come tutto ciò che nel testo letterario viene taciuto, rimosso o diviene luogo di scontro semantico costituisca il messaggio da analizzare. A conferma di ciò, abbiamo sottolineato come la letteratura omosessuale tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo inizi a ricercare nuovi codici comunicativi per auto-definire i propri desideri ed esperienze; tale operazione equivale al "discorso di rimando" enunciato da Michel Foucault<sup>450</sup>. Tuttavia, come affermato dallo stesso Foucault, questo per l'individuo omosessuale poteva comprendere anche la ripresa, non sempre a proprio vantaggio, delle categorie di pensiero che voleva combattere, per esempio l'omofobia<sup>451</sup>, interiorizzandole e contribuendo al loro perpetuarsi nell'immaginario pubblico. Inoltre, abbiamo messo in luce come la rappresentazione omosessuale nelle opere letterarie nel periodo storico tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo sia stato importante non solo per la formazione del discorso

---

<sup>449</sup> Edelman L., *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994, p. 9.

<sup>450</sup> Foucault M., *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 28.

<sup>451</sup> Ivi, p. 90.

omosessuale dell'epoca, bensì abbia contribuito anche alla formazione dell'identità omosessuale tout court. Tuttavia, l'interiorizzazione dell'omofobia da parte degli autori omosessuali dell'epoca ha anche contribuito a perpetuare i temi, le immagini e le categorie del discorso omofobo nelle proprie opere. Abbiamo sottolineato, infatti, come le stesse opere che hanno avuto il merito di fornire visibilità all'esperienza omosessuali, siano i medesimi che hanno riprodotto le modalità più omofobiche di auto-rappresentazione. A riprova del rapporto tra il dire e il tacere la propria omosessualità abbiamo anche riportato le sue cause legali, grazie agli studi di Didier Eribon sul tema. Attingendo sia al campo legale che a quello storico-culturale, abbiamo concluso che il linguaggio disumanizzante e insultante degradi l'omosessuale prima ancora che egli abbia definito pienamente la propria identità, contribuendo a plasmare la visione che ha di sé e degli altri omosessuali.

Dopo tale premessa di ordine teorico sull'opposizione tra “la voglia di dirsi e l'obbligo di tacere”<sup>452</sup>, abbiamo cercato di individuare i campi semantici affermati dal canone letterario gay, confrontandoli con il romanzo *Крылья* di Michail Kuzmin, allo scopo di dimostrarne le differenze. Infatti, a causa degli elementi culturali e societari messi in rilievo, il campo semantico affermato dal canone letterario gay è spesso affine ai sentimenti della vergogna, paura, colpa e mostruosità. Per corroborare la nostra intuizione, abbiamo messo in luce le occorrenze più frequenti che testimoniano le scelte semantiche operate dall'autore per descrivere il proprio sé. Tale analisi comparata ha messo in luce, ancora una volta, il carattere radicalmente diverso dell'opera di Kuzmin dalle opere, dove connotazioni negative e legate alla sfera del degrado morale sono del tutto assenti, a favore di una gioia e leggerezza inediti nel canone omosessuale. Infatti, abbiamo riscontrato come ne *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde dominano aggettivi quali “ripugnante”, “mostruoso”, “tremendo” e sostantivi come “peccato”, “terrore”, “vergogna” e “vizio”. In aggiunta, abbiamo rilevato come la rappresentazione dell'omosessualità in Wilde possa essere definita attraverso l'occultamento (il quadro nascosto), la vergogna e l'abnegazione di sé (la morte di Dorian, il suicidio di Alan Campbell), la corruzione morale e la degradazione (la persuasione operata da lord Henry Wotton) e la doppia vita tradotta in frattura (il Dorian in carne e ossa e quello ritratto).

---

<sup>452</sup> Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariete, 2015, p. 65.

Dopo il romanzo di Wilde, abbiamo preso in esame un testo di genere differente, ovvero il *Corydon* di André Gide. Nonostante la forma, che si compone di quattro dialoghi socratici, è il più vicino per tematiche e visione dell'omosessualità a Kuzmin. Infatti, l'opera di Gide condivide con quella kuzminiana la visione comune di un progetto di riforma della società, fondato sull'amore omosessuale sul modello greco e il recupero della cultura classica. Inoltre, anche Gide è avverso alla visione dell'omosessualità come un fenomeno contronatura e, anzi, ne sostiene la piena naturalezza e persino la superiorità. Al contrario di Wilde, quindi, non vi è un ricorso al campo semantico del mostruoso e dell'anomalo, se non come posizione omofoba da confutare nel corso dell'opera.

Infine, abbiamo ricercato le figure più ricorrenti dell'omosessualità nel romanzo *Maurice* di E. M. Forster. Rispetto ai suoi predecessori Wilde e Gide, in Forster è più evidente un'evoluzione in diverse fasi dell'omosessualità del protagonista (non sempre lineare), che rende il suo percorso più equilibrato, fornendo la rappresentazione di un'identità gay conflittuale e più complessa. Infatti, non vi è nessuna punizione per avere trasgredito l'ordine sessuale come in Wilde, né vi è il tono invettivale e assolutamente positivo nella sua visione dell'omosessualità come in Gide. Infine, abbiamo messo in luce le modalità di rappresentazione dell'omosessualità nel romanzo forsteriano: esposizione all'educazione sessuale tra uomo e donna (lezione anatomica del professore Ducie), iniziale scoperta del proprio desiderio omoerotico (anni scolastici), felicità e amore (la relazione con Clive a Cambridge e poi a Penge), vergogna e abnegazione di sé, ricerca di una cura (confronto col dottore Barry, ipnotista), una nuova forma di felicità e lieto fine (l'epilogo con Alec). Ciò è rinforzato dalla presenza ricorrente di aggettivi quali "innominabile" e "oscuro", nonché da sostantivi come "sofferenza", "peccato" e "vergogna". Rispetto a Wilde, abbiamo notato un'occorrenza ridotta di aggettivi quali "mostruoso", "corrotto", "tremendo", "ripugnante" e sostantivi come "terrore" e "mostro".

Abbiamo concluso tale analisi con l'oggetto centrale della nostra ricerca, ovvero il romanzo *Крылья* di Michail Kuzmin. Fino a questo punto, infatti, abbiamo messo in luce le principali strategie impiegate dagli autori del canone, come l'occultamento e la punizione (Wilde), l'apologia (Gide) e la conflittualità a cui segue una dolorosa risoluzione finale (Forster). Abbiamo rilevato i campi semantici di ciascuna opera, e concluso che spesso immagini e campi semantici ricorrenti si sostituiscono a un discorso

esplicito sull'esperienza e sul desiderio omosessuale, delineando la letteratura omosessuale tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo come campo dell'inarticolato e inarticolabile. Rivolgendo l'attenzione al romanzo di Kuzmin, risulta evidente che la sua esclusione dal canone sia motivata da ragioni geografiche e culturali. Abbiamo allora messo in luce le immagini e le sensazioni più frequenti all'interno del romanzo russo rispetto alle sue tre controparti europee: gli aggettivi più frequenti sono "чистый" e "легкий", e i sostantivi "красота", "любовь" e "крылья". Le scelte semantiche suggeriscono un'immagine di leggerezza e felicità, simboleggiata dalle ali menzionate nel titolo originale, ben lontana quindi dalle scelte effettuate dagli autori del canone. Ciò non significa che in Kuzmin sia del tutto assente il conflitto provato da Vanja nei confronti della propria omosessualità, ma tale sfera conflittuale non è egemonica. Inoltre, abbiamo messo in luce come un altro elemento di differenza tra Vanja Smurov e gli altri personaggi del canone è la dimensione delle sensazioni fisiche, laddove Kuzmin menziona spesso la vertigine e l'arrossamento provato dal protagonista, insieme a una rinnovata cura per il suo aspetto: tutto ciò funge da veicolo implicito delle emozioni contrastanti nutrite dal protagonista, che gradualmente ammette il proprio innamoramento per Štrup.

Abbiamo concluso l'analisi comparata del romanzo di Kuzmin con le tre opere del canone prendendo in esame altri due elementi ricorrenti nel romanzo omosessuale, ovvero il recupero dell'eredità classica e la possibilità di un lieto fine. Da un lato, abbiamo analizzato i riferimenti all'Antica Grecia e al Rinascimento in ciascun romanzo, concludendo che l'eredità classica ha esercitato nel romanzo omosessuale tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo una forma di legittimazione culturale. Infatti, è grazie a tale eredità che l'omosessualità poteva finalmente accedere all'ordine del discorso, e dall'altro lato essa permetteva di essere orgogliosi di una propria eredità storica e culturale.

Dall'altro lato, invece, abbiamo tracciato un breve excursus letterario del tragico finale nei romanzi omosessuali tra la fine del XIX e la fine del XX secolo, dimostrando la pressoché totale assenza di un lieto fine nel romanzo gay. Infatti, abbiamo messo in luce come la maggiore parte di queste narrazioni si concludono con matrimoni infelici per adempiere al proprio ruolo in seno alla società, oppure con omicidi o suicidi. In un secondo momento, abbiamo analizzato il finale delle quattro opere, confermando la lunga tradizione tragica del romanzo omosessuale ed enfatizzando allo stesso tempo la portata

radicale dell'opera di Michail Kuzmin. Abbiamo concluso l'analisi notando che il finale di Kuzmin presenta maggiori affinità con quello di *Maurice* di Forster. Tuttavia, nonostante i due romanzi condividano il lieto fine, l'opera di Kuzmin fu molto più coraggiosa. In primis, perché Kuzmin pubblicò il suo romanzo nel 1906, mentre Forster lo scrisse nel 1914 ma fu pubblicato nel 1971, solo dopo la sua morte. In secondo luogo, perché allo scopo di ottenere il suo lieto fine, Maurice deve rinunciare a tutto per ritirarsi nella foresta con l'amato Alec, lontani dalla dimensione urbana che li condanna come criminali; dall'altro lato, invece, l'accettazione di Vanja di partire con Štrup segnala l'inizio di un viaggio, tanto fisico quanto spirituale, proprio nel cuore affollato della civiltà Europea.

Per concludere, il presente elaborato ha circoscritto il campo d'indagine alla sola letteratura omosessuale e alla prosa, ma futuri studi potrebbero prendere in esame la poesia, così come opere prodotte da autrici lesbiche o altre personalità letterarie della comunità queer russa. Come abbiamo osservato nel presente lavoro, la storia dell'omosessualità non è una mera evoluzione da una rappresentazione all'altra, bensì è la coabitazione conflittuale di immagini, figure ricorrenti e discorsi che già in sé non sono stabili, lineari o coerenti. Oltre al nome di Michail Kuzmin, infatti, abbiamo menzionato altri intellettuali russi che appartengono alla storia letteraria queer, le cui opere forniscono interessanti prospettive da analizzare in questo campo. Con l'augurio che un giorno questo "theory gap", in Russia, possa essere colmato e che la letteratura queer non venga più letta con sospetto e come minaccia esterna, bensì come parte integrante di una storia nazionale complessa, ricca e sfaccettata.



## BIBLIOGRAFIA

### Fonti primarie su Michail Kuzmin:

- Kuzmin M., *Dnevnik 1905-1907 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2000.
- Kuzmin M., *Dnevnik 1908-1915 gg.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2005.
- Kuzmin M., *Dnevnik 1934 g.*, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Ivana Limbcha, 2007.
- Kuzmin M., *O prekrznoj jacnosti*, Apollon, n. 4, 1910, pp. 5-10.
- Kuzmin M., *Kryl'ja: Poezia; Proza*, Mosca, Knigovek, 2015.
- Kuzmin M., *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo* (trad. di Sergio Trombetta), Roma, Edizioni e/o, 1981.
- Kuzmin M., *Wings* (foreword by Paul Bailey), Londra, Hesperus Press Limited, 2007.
- Kuzmin M., *Selected Writings* (a cura di Michael A. Green e Stanislav A. Shvabrin), Cranbury, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2010.
- Kuzmin M., *Le stagioni dell'amore*, Bari, Stilo Editrice, 2020.

### Monografie e saggi critici su Michail Kuzmin in lingua russa:

- Barnstead J., *Kuzmin: Vvodnaja stat'ija*, Kuzmin Collection (Dalhousie Electronic Text Working Group),  
[https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro\\_essay\\_russian\\_multi.html](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/intro_essay_russian_multi.html)
- Blok A., "Jubilejnoe Privetsvie M. Kuzminu", *Sobranie sočinenij (T. IV), Proza: 1918-1921*, Leningrado, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962, pp. 439-440.
- Bogomolov N. e Malmstad J., *Michail Kuzmin: isskustvo, žizn', epocha*, San Pietroburgo, Vita Nova, 2007.

- Bogomolov N., “Michail Kuzmin”, *Russkaja Literatura Rubeža Vekov (1890-1920)*, Vol. II, Mosca, 2001, pp. 391-429.
- Bogomolov N., *Michail Kuzmin: stat’y i materialy*, Mosca, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995.
- Ermilova E., *O Michaile Kuzmine*, 1989, disponibile presso: <http://kuzmin.lit-info.ru/kuzmin/kritika/ermilova-o-mihaile-kuzmine.htm>
- Moreva G., *Michail Kuzmin i Russkaja Kul’tura XX Veka: tezisj i materialy konferencii 15-17 majia 1990 g.*, Leningrado, Covet po Istorii Mirovoj Kul’turoj AN CCCP, 1990.
- Novopolin G., *Pornografičeskij element v russkoj literature*, San Pietroburgo, Sklad’ Izdaniija, 1909, pp. 155-162.
- Suvorova K. N., “Archivist iščet datu”, *Vstreči s prošlim. Sbornik neopublikovannykh materialov central'nogo gosudarstvennogo archiva literatury i iskusstva CCCP*, Vypusk 2, Mosca, Soveckaja Rossija, 1978, pp. 118-119.
- Šukin A., *Samye Znamenitye Ljudi Rossii*, vol. I, Mosca, Veče, 1999, pp. 438-439.
- Švarc E., “Zametki o Russkoj Poezii”, *Voprosy Literatury*, n. 1, 2001 - <https://web.archive.org/web/20171211104939/http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/shvarz-pr.html>
- Timenčik R., “Michail Kuzmin. Stichi”, *Rodnik*, n. 1, Riga, 1989, pp. 16-17.

#### **Monografie e saggi critici su Michail Kuzmin in altre lingue:**

- Baer J., *Russian Language Journal / Русский Язык*, vol. 33, n. 115, 1979, pp. 232–234.
- Barnstead J., “Mikhail Kuzmin's ‘On Beautiful Clarity’ and Viacheslav Ivanov: A Reconsideration”, *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes*, vol. 24, no. 1, 1982, pp. 1–10.
- Colucci M., Rizzi D., “La reazione al Simbolismo e l’acmeismo: Kuzmin”, *Storia della civiltà letteraria russa (Il Novecento, vol. 2)*, Torino, UTET, pp. 114-123.

- Èjchenbaum B., “O proze M. Kuzmina”, in Èjchenbaum B. M. *O literature*, Mosca, Sovetskij Pisatel’, 1987, pp. 348-351.  
[http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eich\\_kuzmin.htm](http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eich_kuzmin.htm)
- Engelstein L., *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 3, 2000, pp. 373–376.
- Fejes N. e Balogh A., *Queer Visibilities in Post-Socialist Cultures*, Intellect Ltd, Chicago, 2013, Edizione ebook (numerazione pagine nel formato epub assente).
- Field A., “Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent’s Prose”, *Russian Review*, vol. 22, n. 3, 1963, pp. 289-300.
- Filosofov D., *Vesennij veter*, Russkaja mysl’, n. 12, 1907, p. 120.
- Gippius Z., *Sobranie sočinenij (T. VII)*, Mosca, Russkaja Kniga, 2003, edizione ebook.
- Hughes R., “The Resurrection of Mikhail Kuzmin.”, *Freedom from Violence and Lies: Essays on Russian Poetry and Music*, a cura di Karlinsky S., Brighton, Academic Studies Press, 2013, pp. 125–132.
- Karlinsky S., *Death and Resurrection of Mikhail Kuzmin*, *Slavic Review*, v. 38, n. 1, 1979, pp. 92-96.
- Malmstad J., “Mikhail Kuzmin and the Autobiographical Imperative”, *Slavonica*, vol. 4, 1997, pp. 7-26.
- Malmstad J. e Bogomolov N., *Mikhail Kuzmin: A Life in Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.
- Malmstad J., “Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings.”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 9, n. 1/2, 2000, pp. 85–104.
- Malmstad J., *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Vienna, Wiener Slawistischer Almanach, 1989.
- Bershtein E., "An Englishman in the Russian Bathhouse: Mikhail Kuzmin's "Wings" and the Russian Tradition of Homoerotic Writing”, *The many facets of Mikhail*

*Kuzmin: a miscellany* (a cura di Lada Panova e Sarah Pratt), Bloomington, Slavica, 2011, pp. 75-87.

- Stepanenko M., "To the Centennial of the Birth of Mikhail Kuzmin, 5 October 1875 - 3 March 1936.", *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes*, vol. 17, n. 4, 1975, pp. 629–637.

- Tchimichkian S., "Extraits de La Correspondance Mihail Kuzmin-Georgij Čičerin", in *Cahiers Du Monde Russe et Soviétique*, vol. 15, no. 1/2, 1974, pp. 147–81.

### **Articoli e saggi sull'omosessualità in Russia e Unione Sovietica:**

- Baer B. J., *The Other Russia: Re-Presenting the Gay Experience*, in *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Volume 1, Number 1, Winter 2000 (New Series).

- Baer B. J., "Russian Gay and Lesbian Literature", in McCallum E. L., *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

- Burgin D. L., "*Sophia Parnok and the Writing of a Lesbian Poet's Life*", *Slavic Review*, Vol. 51, No. 2, 1992.

- Chauncey G. Jr, "From Sexual Inversion to Homosexuality: Medicine and the Conceptualization of Female Deviance," in *Homosexuality: Sacrilege, Vision, Politics*, a cura di Robert Boyers e George Steiner, Saratoga Springs, Skidmore College, 1983, pp. 114-46.

- Clements, B., Friedman, R., Healey, D., *Russian Masculinities in History and Culture*, New York, Palgrave Publisher, 2002.

- Èjchenbaum B., *O poezii*, Leningrad, Soveckij Pisatel', 1969, p. 81.

- Èjchenbaum B., *Gor'kij: fisionomia di uno scrittore* (traduzione di Ornella Discacciati), *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 59-82.

- Engelstein L., *The Keys to Happiness: Sex and The Search for Modernity in fin-de-Siecl Russia*, Londra, Cornell University Press, 1992.

- Essig L., “‘Bury Their Hearts’: Some Thoughts on the Specter of Homosexuality Haunting Russia.”, *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, vol. 1, n. 3, 2014, pp. 39–58.
- Essig L., *Queer in Russia: A Story of Sex, Self and the Other*, Duke University Press, 1999.
- Healey D., “Active, Passive, and Russian: The National Idea in Gay Men's Pornography.”, *The Russian Review*, vol. 69, n. 2, 2010, pp. 210–230.
- Healey D., “What can We learn from the History of Homosexuality in Russia?”, *History Compass*, vol. 1, n. 1., Blackwell Publishing, 2003, pp. 1-6.
- Healey D., *Homosexual Desire in Revolutionary Russia*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Healey D., *Russian Homophobia from Stalin to Sochi*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.
- Lauritsen J., Thorstadt D., *The Early Homosexual Rights Movement (1864-1935)*, New York, Times Change, 1974, pp. 62-70.
- Javornik M., "Голубой/-ая Literature and Russian Holiness", *Slavica Tergestina 23 (2019/II)*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2019, pp. 152-167.
- Karlinsky S., “Russia’s Gay Literature and Culture: The Impact of the October Revolution”, *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (a cura di Duberman M., Vicinus M., Chauncey G.), Londra, Penguin Books, 1991, pp. 347-364.
- Karlinsky S., “Omosessualità nella letteratura e nella storia russa dall’XI al XX secolo”, in Kuzmin M., *Viaggi immaginari*, Roma, Voland, 2022.
- Kemp J., *Homotopia? Gay Identity, Sameness and the Politics of Desire*, New York, Punctum Books, 2015.
- Kozlovskij V., *Argo Russkoj Gomoseksyual’noi Subkul’tury: Source Materials*, Chalidze Publications, 1986, edizione ebook.
- Kon I., *Sexual Minorities, Sex and Russian Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, edizione ebook.
- Kon I., *Klubnička na Berezke: Seksual’naja Kul’tura v Rossii*, Vremija, 2010.

- Meržeevskii V., *Sudebnaia ginekologija. Rukovodstvo dlia vračei i iuristov*, San Pietroburgo, 1878, p. 208.
- Mogutin J., *Gay in the Gulag, "Gay's the word in Moscow" (Index on Censorship)*, n. 162, Londra, 1995.
- Moss K., *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature – An Anthology*, San Francisco, Sunshine Gay Press, 1997.
- Porfirjeva A. L., *Evenings of Contemporary Music, musical society*, Saint Petersburg Encyclopaedia, <http://www.encspb.ru/object/2804033806?lc=en>
- Reay B., "Writing the Modern Histories of Homosexual England." *The Historical Journal*, vol. 52, no. 1, 2009, p. 228.
- Sleptcov N., "Political Homophobia as a State Strategy in Russia, *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, Vol. 12, n. 1 , articolo 9, 2017, pp. 140-161.
- Struve N., *Vosem' časov c Annoj Achmatovoj*, in Achmatova A., *Posle Vsego*, Mosca, Izdatelstvo MPI, 1989.
- Tomaševskij B., "Literatura i biografija", *Kniga i revoljuzija*, vol. 4, n. 28, 1923, pp. 6-9.
- Trockij L., *Literatura i Revolucija*, Mosca, Politizdat, 1991.
- Watton L., "Constructs of Sin and Sodom in Russian Modernism, 1906-1909.", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 4, n. 3, 1994, pp. 369–394.
- Woods G., *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, New York, Yale University Press, 1999.

#### **Opere e articoli di carattere generale:**

- Aldrich R., *The Seduction of the Mediterranean: Homosexual Writing, Art and Fantasy*, Londra, Routledge, 1993.
- Baldwin J., *Giovanni's Room*, Londra, Penguin Books, 2001, pp. 24-25.
- Bartlett N., *Who was that Man? A present for Mr Oscar Wilde*, Londra, Serpent's Tail, 1988.
- Beachy R., *Gay Berlin. L'invenzione dell'omosessualità*, Milano, Bompiani, 2016.

- Bell B. W., *The Afro-American Novel and its Tradition*, Amherst, University of Massachussets Press, 1987.
- Bell D., Valentine G., *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*, 1995, Londra, Routledge.
- Blok A., “O drame”, *Sobranie sočinenij (T. V)*, Mosca, Chudožestvennaja literatura, 1962, p. 185.
- Blok A., *Zapisnye knižki 1901-1920*, Mosca, Chudožestvennaja literatura, 1965, p. 85.
- Bloom H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Milano, BUR, 2013.
- Brulotte G. e Phillips J., *Encyclopedia of Erotic Literature*, New York, Routledge, 2006.
- Cairns L., “Gide's ‘Corydon’: The Politics of Sexuality and Sexual Politics.”, *The Modern Language Review*, vol. 91, n. 3, 1996, pp. 582–596.
- Charitonov E., *Pod domašnjim arestom*, Glagol, Mosca 2005.
- Dale A., *A Marriage Below Zero*, New York, Broadway Press, 2017.
- De Leo M., *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Milano, Einaudi, 2021.
- De Romanet J., “Revisiting Madeleine and ‘The Outing’: James Baldwin's Revision of Gide's Sexual Politics.”, *MELUS*, vol. 22, n. 1, 1997, pp. 3–14.
- Douglas A., *Two loves and Other Poems: a Selection*, Londra, Benneth & Kitchel, 1990.
- Drake R., *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man should Read*, New York, Doubleday-Anchor, 1998.
- Ebershoff D., *The Danish Girl*, Firenze, Giunti, 2016.
- Edelman L., *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994.
- Ellmann R., *Oscar Wilde*, New York, Alfred A. Knopf, 1988, p. 28.
- Eribon D., *Riflessioni sulla questione gay*, Milano, Edizioni Ariele, 2015.
- Eribon D., *Ritorno a Reims*, Firenze, Bompiani, 2017.
- Eugenides J., *Middlesex*, Milano, Mondadori, 2017.

- Fone B., *The Columbia Anthology of Gay Literature: Readings from Western Antiquity to Present Day*, New York, Columbia University Press, 1998.
- Forster E. M., *Maurice*, Milano, Garzanti, 2014.
- Foucault M., *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Foucault M., *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Giartosio T., *Non avere mai finito di dire. Classici gay, letture queer*, Roma, Quodlibet, 2017.
- Gide A., “Entretiens avec Jean Amrouche”, in Marty É., *André Gide, qui êtes-vous?*, Lione, La MAnifactory, 1987, pp. 289-291.
- Gide A., *l'Immoralista*, Milano, Garzanti, 2005.
- Gide A., *Corydon. Quattro dialoghi socratici*, Trento, Edizioni Clandestine, 2021.
- Gorak J., *The Making of a Modern Canon. Genesis and crisis of a literary idea*, Londra, Athlone, 1991.
- Gor'kij M., “Proletarskij Gumanizm”, *Pravda*, n. 140, 23 maggio 1934. - <https://electro.nekrasovka.ru/books/6181732/pages/3>
- Gor'kij M., Andreev L., *Neizdannaja perepiska. Literaturnoe nasledstvo*, Mosca, Nauka, 1965.
- Griffin G., *Who's who in gay and lesbian writing*, Routledge, 2002, edizione ebook.
- Gumil'ëv N., *Nazledie simvolizma i akmeism*, Apollon, n. I, 1913, pp. 42-45.
- Halperin M., “One Hundred Years of Homosexuality.” *Diacritics*, vol. 16, n. 2, Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 34-45.
- Isherwood C., *Un uomo solo*, Milano, Adelphi, 2009.
- Lilly M., *Gay Men's Literature in The Twentieth Century*, Londra, MacMillan Press, 1993.
- Lotman M., Minc Z., “Žizn'etvorčestvo”, *Stat'i o ruskij i sovetskij poezii*, Tallinn, Eesti Raamat, 1989, pp. 86-109.



- Lotman J., *Conversazioni sulla cultura russa*, Firenze, Bompiani, 2019, edizione ebook.
- Kavafis K., *Poesie d'amore*, Firenze, Passigli, 2004.
- Kennicott P., "Smuggler: A Memoir of Gay Male Literature.", *The Virginia Quarterly Review*, vol. 90, n. 4, 2014, pp. 204–213.
- Kolbas E. D., *Critical Theory and The Literary Canon*, New York, Perseus, 2001.
- Sedgwick Kosofsky E., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Sedgwick Kosofsky E., *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Kranichfel'd V., "Literaturnye otkliki", *Mir Božij*, n. 5, 1907, pp. 133-135.
- McCallum E. L., *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- Meyers J., *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, Londra, The Athlone Press, 1977.
- Miller M., *La canzone di Achille*, Milano, Marsilio, 2019.
- Miller M., *Circe*, Milano, Marsilio, 2021.
- Morrison T., *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Random House, 2007, edizione ebook.
- Myren-Svelstad P., "Tantalizing Idylls: Nature and Unattainable Pleasures in Gay and Lesbian Literature.", *Scandinavian Studies*, vol. 89, n. 3, 2017, pp. 326–350.
- Nordau M., *Degenerazione*, Piano B, 2015 (in formato ebook).
- Paolucci G., *Bourdieu dopo Bourdieu*, Torino, UTET, 2010
- Pierce-Baker C., "A Quilting of Voices: Diversifying the Curriculum/Canon in the Traditional Humanities", in *College Literature: The Politics of Teaching Literature*, n. 17.2/3, Giugno-Ottobre 1990, pp. 152-161.
- Platone, *Fedro*, Firenze, Bompiani, 2017.
- Polonsky R., *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Proulx A., *Distanza ravvicinata – Storie del Wyoming / 1*, Roma, minimum fax, 2019.

- Proulx A., *Brokeback Mountain*, The New Yorker, 1997.  
<https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/13/brokeback-mountain> ultima consultazione 18/10/2022
- Ripellino A. M., *Poesia Russa del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Ross J. L., *Interview with Barbara Smith*, Voices of Feminism Oral History Project, Northampton, 2003.
- Sanna A., “Silent Homosexuality in Oscar Wilde's *Teleny* and The Picture of Dorian Gray and Robert Louis Stevenson's *Dr Jekyll and Mr Hyde*”, *Law and Literature*, vol. 24, n. 1, 2012, pp. 21-39.
- Schulman S., *The gentrification of the mind*, Los Angeles, University of California Press, 2012.
- Segdwick E., *Stanze Private*, Roma, Carocci, 2011.
- Stanco M., «*And love finds a voice of some sort*». *Omosessualità e (auto)censura nella letteratura inglese e francese (1870-1930)*, Roma, Carocci, 2020.
- Starita L., *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Firenze, effequ, 2021.
- Sturken M., Cartwright L., *Practices of Looking. An introduction to visual culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Tolstoj L., *Resurrezione*, Milano, Garzanti, 2002.
- Tompkins J., *Sensational Design. The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*, Oup USA, 1986.
- Tynjanov J., *Literaturnyj fakt*, Mosca, Vysšaja škola, 1993.
- Verlaine P., *Poesie d'amore*, Milano, Demetra, 2018.
- Vidal G., *La statua di sale*, Roma, Fazi Editore, 2001.
- Von Hallberg R., *Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1984.
- Vološin M., *Liki Tvorčestva*, Leningrado, Leningradskoe Otdelenje, 1988.
- Weightman J., “André Gide and the Homosexual Debate.”, *The American Scholar*, vol. 59, n. 4, 1990, pp. 591–601.
- Wilde O., *Letters*, Londra, Rupert Hart-Davis, 1962, p. 352.
- Wilde O., *Il ritratto di Dorian Gray*, Torino, Mondadori, 2000.

- Woodhouse R., *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction 1945-1995*, New York, University of Massachusetts Press, 1998.
- Woods G., *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- Xhonneux L., "The Classic Coming Out Novel: Unacknowledged Challenges to the Heterosexual Mainstream", *College Literature*, vol. 39, n. 1 (John Hopkins University Press, 2012), pp. 94-118.

**Sitografia utile:**

- <http://kuzmin.lit-info.ru/>
- Li.ru Klassica – Kuzmin Alekseevič Kuzmin: sobranie sočinenij [http://az.lib.ru/k/kuzmin\\_m\\_a/](http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/)
- Bol'saja Rossijskaja Enciklopedija, <https://bigenc.ru/literature/text/2119174>
- Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/>
- Dizionario della Lingua Italiana Sabatini-Coletti online, [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/)
- Enciclopedia Treccani online, <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- Google Libri, <https://books.google.it/>
- Vocabolario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- Sito di Zinaida Gippius, <http://gippius.com/>



## Краткое изложение диссертации

Целью настоящей дипломной работы является анализ первой русской повести на гомоэротическую тематику, «Крылья», написанной прозаиком и поэтом Михаилом Алексеевичем Кузминым (1872-1936) и опубликованной в России в 1906 году. Ее важность заключается не только в том, что она впервые в истории русской прозы затрагивает тему однополый любви, но и в том, что она является одной из первых посвященных гомоэротической тематике повестей в истории западной литературы в целом, а тем более — со счастливым концом. Что интереснее, представление М.А. Кузмина о гомосексуальности никак не связано со стыдом, ни вызывает чувства оскорбления в персонажах и читателях. Этим последним моментом повесть М.А. Кузмина значительно отличается от классиков европейской гей-литературы, хотя за пределами России она остается относительно малоизвестной.

В течение последних трех десятилетий западная гей- и лесбийская литература, подвергавшаяся многолетней цензуре и принудительно вытесненная на периферию видимости из-за своего якобы скандального содержания, привлекала все больший интерес специалистов в качестве неотъемлемой части западной культуры. Благодаря повторному изучению этих произведений существенно подрывалась такое давно установленная социальная норма, на основе которой единственно возможной и вообще мыслимой парадигмой сексуального поведения — это гетеронормативность.

Если, с одной стороны, произведения на гомосексуальную тематику таких известных писателей-литераторов, как Оскара Уайльда, Андре Жида и Э. М. Форстера, способствовали формированию определенного литературного представления о своеобразном «гомосексуальном» стиле жизни (часто связанном со стыдом, страхом и оскорблением), с другой же стороны повесть М.А. Кузмина, из-за своего радикального характера, редко включали в далекоидущие сопоставительные исследования с другими литературными произведениями, часто ассоциированными с так называемым «западным литературным каноном». Новизна настоящей дипломной работы заключается в том, что мы углубились в сопоставительное изучение свойственных гомосексуальности тем и представлений

как в повести М.А. Кузмина, так в составе избранных произведений О. Уайльда («Портрет Дориана Грея»), А. Жида («Коридон») и Э. М. Форстера («Морис»).

Работа состоит из четырех глав.

В первой главе мы подробно проанализировали исторические отношения между Россией и явлением гомосексуальности на рубеже XIX и XX веков. После распада Советского Союза многочисленные некогда запретные архивы открыли как для общественности, так и для исследователей. Этот неожиданный прорыв проложил путь к новой области исследований о истории гомосексуальности в России, возглавленных, среди прочих, Семеном (Саймоном) Карлинским, Дэном Хили и Лорой Энгельштейн. Интересно отметить, что исторические отношения между Россией и явлением гомосексуальности имеют своеобразный характер, который можно определить на основе двух понятий, относящих к общепринятому повествованию о «национальной невинности» и «чуждости» гомосексуальности на российской почве. Иными словами, с одной стороны, Россия греется в лучах национального мифа о (строго гетеронормативной) «непорочности» и «невинности» страны, а с другой же стороны ставит гомосексуалов в один пар с иностранцами. Однако, как утверждает историк Дэн Хили, такой миф национальной невинности построен на существенно ложном основании, нацеленном на укрепление гетеросексуальности как единственно принимаемой закономерности в общественном устройстве. Более того, приписывание педерастии «чужим» индивидам (будь они с Востока или с Запада) является повторяющейся в национальных риторических дискурсах европейских стран стратегией.

Подозрения в отношении к восточным странам были направлены прежде всего живущим в республиках Средней Азии кавказским мужчинам и их кажущимся «примитивным» обычаям. По мнению россиян, исламская практика гендерной сегрегации якобы способствовала распространению гомосексуальности. Похожим образом, к таким социальным местам сбора для мужчин, как чайханам, саунам и базарам, относилось с неодобрением, так как предполагалось, что они были рассадником проституции мужских несовершеннолетних. Итак, восточная гомосексуальность считалась побочным эффектом примитивных общественных условий этих стран, широко распространенным среди индивидов пороком,

который в принципе мог бы быть устраненным только законодательными актами большевиков.

В то же время, укоренившееся русское представление о Западе не только как исток современной цивилизации, но и как очаг общественного недовольства и недомогания касалось прежде всего европейских стран. Первые российские медицинские исследования о гомосексуальности были обеспокоены существованием кажущихся «безнравственных» социальных конгломератов в больших европейских городских центрах. В рамках такого обсуждения вообще не обращалось никакого внимания на то, что к концу XIX века в Санкт-Петербурге были уже широко распространены места сбора, где взрослые гомосексуальные индивиды и проституты тайно встречались. Итак, две противопоставленные угрозы отбрасывали свою мрачную тень на русскую культуру: с одной стороны тень восточной примитивности, а с другой – извращенной западной гиперцивилизации. Как мы постарались выяснить, взгляд царской эпохи так и до сих пор сохранился. В самом деле, даже в современной России резкие тактики клеймения однополый любви довели до превращения гомосексуальных индивидов в настоящих «козлов отпущения», которых власть имущие считает не чем иными, как настоящими представителями противопоставленной ценностям русского общества западной культуры.

На данном этапе, в целях более подробного изучения исторических отношений между российской властью и явлением гомосексуальности, мы провели краткий историко-юридический экскурс о теме. «Возникновение» и развитие гомосексуального вопроса в России проходили несколько определенных этапов. Царская судебная система стала официально накладывать регулирование на гомосексуальные половые связи только в 1716 году, когда Петром I был утвержден «Устав воинский сухопутный» (т.е., военно-уголовный кодекс Петра I). Впервые в русской истории введен запрет на интимные половые связи между мужчинами, специально действующий для военнослужащих; мужское анальное проникновение стали называть «мужеложством». Общий запрет на мужеложство был изложен царем Николаем I в статье 995 своего правового кодекса. Закон ориентировался исключительно на гомосексуальные, а не на лесбийские отношения, так как в России того времени было общепринято мнение, что лесбийских женщин надо

«вылечить», а не преследовать. Как бы то ни было, на рубеже XIX и XX веков судебное преследование гомосексуальных индивидов не было широко распространено, а общественная терпимость к явлению была достаточно развита.

Переломный момент для истории российских половых меньшинств настал после большевистской революции 1917 года. Царские уголовные кодексы, в том числе и закон против содомии, были в целом отменены. Актуальные исследования Саймона Карлинского показывали, что именно с наступлением революции 1917 года началась новая пуританская эпоха сексуального подавления. По мнению историка, единственный период, когда открыто признавалась свобода речи и выражения мнений, был между двумя революциями 1905 и 1917 годов, когда многие члены революционных партий принимали идею сексуального освобождения. Не зря М.А. Кузмин добился своих лучших литературных достижений именно за это время.

На волне революции, многочисленных гомосексуальных индивидов либо вынуждали жениться, либо отправляли в психиатрические лечебницы. В рамках большевистской идеологии, в новом советском обществе гомосексуальности не должно было бы иметь места, так как гомосексуалы считались побочным продуктом буржуазного общества и, как таковым, представляли угрозу власти и преступление против государства. К тому времени, интимную сферу и быт гомосексуальных и лесбийских индивидов в значительной степени политизировали. В 1934 году в правовой кодекс ввели статью 154 о уголовной ответственности за однополые интимные связи, которые наказывались заключением в исправительно-трудовых лагерях сроком до пяти лет. Закон служил инструментом для преследования внутреннего несогласия; в том же году многочисленных гомосексуальных индивидов, в том числе художников, актеров и музыкантов, переезжали в крупнейших советских городах, а с первой половины 30-х годов сотни людей высылали в лагерь. Что хуже, как отметил поэт и художник Ярослав Могутин, такие происшествия остались малоизвестными даже до самых недавних времен.

Первую главу мы заключили анализом отношений между российской властью, гомосексуальными писателями и лесбийскими писательницами, которые издавна боролись за свободу речи не только в качестве принадлежащих половому



меньшинству художников, но и, прежде всего, в качестве российских по национальности гомосексуалов и лесбиянок. Ярким доказательством вышесказанного является вечно подвергающаяся критике гипотеза о существовании настоящей квир-литературы на российской почве. Подозрительность в отношении к теоретическим основаниям, на которых базируются такие исследовательские направления, как женские, гендерные и квир-изучения, часто описана в терминах «теоретического пробела». Традиционно, русские литературные исследования не включают половую ориентацию и/или гендерную идентификацию определенного автора в список употребляемых в историко-литературном анализе параметров. Неслучайно, что даже в введениях в произведения таких квир-авторов, как М.А. Кузмина и З.Н. Гиппиус, вообще не упоминается их гендерное несоответствие, несмотря на то, что оно является неотъемлемой частью их литературного мировоззрения. С учетом вышесказанного «теоретического пробела» мы приняли во внимание три монографических исследований, опубликованных в России к концу 90-х годов, которые обсуждают представления о гомосексуальности с литературной и историографической точки зрения, в том числе «Другой Петербург» К.К. Ротикова (1998), повествовательную антологию на гомоэротическую тематику «Любовь без границ» (изданную в 1997 году под общей редакцией В.Н. Думенкова) и эссе «Лунный свет на заре» социолога И.С. Кона (1997). Несмотря на некоторые методологические неточности, касающиеся подхода к предмету изучения, эти три книги положили начало новаторским исследовательским направлениям по темам гендерной идентификации, гендерного представления и квир-опыта в русской литературной критике.

В конечном счете, на основе внесенного в обсуждение квир-вопроса вклада антологии *Out of the Blue: Being Gay in Hidden Russia* (под общей редакцией Кевина Мосса), мы рассмотрели, как российская литература на гомосексуальную тематику зацвела при начале XX века. Первые квир писатели появились в России за несколько лет до политического переворота советской власти. К тому времени многие деятели русской интеллигенции, в том числе М.А. Кузмин, З.Н. Гиппиус, М.И. Цветаева, Н.А. Клюев, С.А. Есенин и Л.Д. Зиновьева-Аннибал, открыто признались о своей гомосексуальности или бисексуальности, тем самым превращая

свои личности и страсти в предметы многочисленных литературных произведений. Вершиной этого неповторимого художественного периода, как уже сказано, является публикация повести М.А. Кузмина «Крылья» в 1906 году. Несмотря на ограниченный тираж, роман воспитания М.А. Кузмина увенчался настолько большим успехом среди русских читателей, что до сих пор он считается классикой российской квир-литературы. Хотя, как не раз отмечено, М.А. Кузмин не был единственным открыто гомосексуальным писателем на рубеже XIX и XX веков, нельзя забывать, что он первым относился к литературному представлению о гомосексуальном самоопределении без стыда и с оптимизмом.

Как было уже сказано, новизна настоящей дипломной работы заключается в сопоставительном изучении повести М.А. Кузмина с некоторыми произведениями, принадлежащими так называемому «литературному гомосексуальному канону». По уже упомянутым причинам, между исследователями, работающими над разными предметами изучения, редко открывались возможности для диалога и научного обмена. Ввиду этого, **в второй главе** мы ввели понятие *литературного канона*, в потом перешли к его проблематизации и последующей формулировке нового канона, представляющего западную гей-литературу в целом.

Понятие литературного канона возникло в англосаксонском мире в связи с потребностью американских университетов прийти к более точному определению содержания учебных программ и сборников. Только в последующие годы такое понятие постепенно проникало в европейские и, в частности, в итальянские интеллектуальные кружки. Проявлявшееся в США уже между 60-ми и 70-ми годами культурное столкновение относительно литературного канона приобрело новую актуальность в 90-х годах после публикации эссе Гарольда Блума «Западный канон». Под «канон Блума», одного из самых выдающихся литературоведов на Западе, подразумевается список около тридцати литературных произведений, которые считаются особенно «каноническими» по их новаторскому и уникальному литературному характеру. По мнению Г. Блума, канон определяется на фоне общего вопроса: к которым литературным произведениям жаждущему новых открытий читателю стоило бы обращаться? Само собой разумеется, такой требовательный критерий является не только исключительным, но и

исключающим. Не зря, что первые попытки к деконструкции канона совершали долго отстранявшиеся от него сообщества индивидов, таких как женщины, расовые и квир-лица. Именно на основе этого эпистемологического конфликта между сообществами появляются первые проблематизации канона, до такой степени, что в те же годы речь часто шла о «войне законов». Обращая внимание на исследования таких ученых, как Яна Горака и Э. Дина Колбаса, мы проиллюстрировали самые важные критические аргументы по отношению с общей теоретической обоснованностью понятия канона. Как мы постарались выделить, постепенная демистификация привела к расщеплению исходного единства западного канона и последующему умножению подканонов, таких как феминистский канон, квир-канон, афроамериканский канон итд.

При точном определении литературного канона (и их структуральных ограничений), мы перешли к подробному анализу понятия «гомосексуальной литературы». Благодаря ослаблению законодательных мер по вопросу однополых интимных связей, а также декриминализации содомии в англосаксонском мире и в северной Европе, к концу прошлого века число исследований о литературных произведениях на гомоэротическую тематику существенно возросло. Публикация многочисленных литературных произведений квир-писателей и писательниц пролила свет на капиллярное присутствие до недавнего времени скрытой и подвергавшейся цензуре западной литературы на гомоэротическую и лесбийскую тематику. Уместно подчеркнуть, что в настоящей дипломной работе область исследования мы ограничили исключительно гей-литературой, которая, по нашему мнению, развивается по двум основным направлениям. С одной стороны, включены тексты на гомоэротическую тематику с квир-персонажами (в том числе и те, написанные гетеросексуальными авторами), а с другой же стороны — тексты, написанные авторами, которые самоидентифицируются как гомосексуалы (в том числе и те, не включающих квир-элементов). Итак, мы решили сосредоточиться исключительно на литературных произведениях, написанных гомосексуальными писателями, как в случае М.А. Кузмина и других авторов, упомянутых в дальнейшем.

В целях лучшего понимания гомосексуальной литературы в целом, мы приняли во внимание ее проявление в качестве контрдискурса, проведя разбор о

историческом развитии медицинского понятия «сексуальной инверсии», а также сосредоточившись на возникновение и определении сексологии в медико-психиатрическом жаргоне конца XIX века. С тогдашним наступлением современного понятия гомосексуальности, некоторые европейские интеллектуалы того времени предусмотрели возникновение связанной с ней литературы. Храбрый и передовой вклад в дискуссию внес немецкий писатель и юрист Карл Генрих Ульрихс, первым в западном мире совершивший публичный акт каминг-аута («выхода», «раскрытия») как гомосексуальный мужчина. В 1862 году он основал культ уранизма, а также составил соответствующий манифест, который предвосхитил немецкое общественное движение гомосексуального освобождения. Главной целью такого культа было создание отдельной тематической литературы, а также публикация тематически связанных с ним литературных произведений. С одной стороны, Ульрихс хотел восстановить новую видимость для своих личных требований, а с другой же стороны — создать единое и общепринятое самосознание. На самом деле, он попытался создать настоящий гомосексуальный контрдискурс, в рамках которого гомосексуальные индивиды могли свободно и без всякого чувства стыда выразить свою идентичность и свои желания.

Третья глава посвящена более подробному изучению жизни и творчества первопроходца российской литературы на гомоэротическую тематику, М.А. Кузмина, сосредоточиваясь на взаимоотношении между его жизненными и творческими обстоятельствами. В первой главе мы видели, как в русской литературной критике такие биографические сведения, как половую ориентацию или гендерную идентификацию определенного автора, долгое время рассматривали несущественными в целях историко-литературного анализа. В противопоставление такому подходу к общему вопросу, в главе мы решили предоставить важную биографическую информацию о М.А. Кузмине, тем самым подчеркивая, что при анализе его литературных произведений нельзя пренебрегать его самоопределением как открыто гомосексуальный индивид. Само собой разумеется, это не значит, что «Крылья» является памфлетом незначительного качества; наоборот, в главе мы постарались пролить свет на непосредственное влияние некоторых биографических элементов на корпус литературных

произведений автора. По этому поводу, собранные Джоном Малмстадом и Н.А. Богомоловым биографические сведения о М.А. Кузмине пополняют его дневники и личные переписки; в частности, на основе дневников можно точнее определить гибридный характер взаимосвязей между жизнью и творческой деятельностью автора. Эти исследования выделяют поразительную прямолинейность автора в постоянном преобразовании личных отношений, разговоров, путешествий и переживаний в творческую сущность. Эта тенденция никогда не осуществляется за счет личности автора, который ни разу не отказывается ни от своей половой ориентации, ни от своего эстетического мировоззрения; именно этим моментом М.А. Кузмин показывает существенную близость с модернистским понятием жизнетворчества, под которым подразумевается превращение личной жизни в художественное произведение. В то же время, нельзя не учитывать, что биографический профиль автора только частично совпадает с его лирической проекцией. Чтобы доказать это утверждение, мы воспользовались выдвинутой Б.В. Томашевским теорией о писателях «с биографией» и «без биографии», наряду с предложенным Ю.Н. Тыняновым понятием «литературной личности». Мы подытожили, что на своем веку М.А. Кузмин создал своеобразную идеальную биографию, искусственно перекраивая действительно имевшие место переживания в качестве повествовательного приема. Хотя он постоянно играл с неоднозначностью границы между жизнью и творчеством, в обоих случаях М.А. Кузмин всегда придерживался тематики однополый любви.

В продолжение главы мы перешли к обсуждению самых релевантных событий в жизни и творчестве автора. Хотя Кузмин слывет прежде всего поэтом, он был эклектичной и многосторонней личностью. Кроме сочинения стихотворений, он занимался прозой, драматургией, литературной критикой, да и музыкой и переводом. Он родился в 1872 году в семье проживающих в Ярославле старообрядцев, а потом в детстве не раз перемещался с города в город вместе с семьей, прежде чем поселиться в Петербурге в 1884 году. Именно в самом космополитическом из всех русских городов М.А. Кузмин провел большую часть своей жизни.

Самым значительным событием в молодости М.А. Кузмина была встреча в лицее с Г.В. Чичериным, который в последующие десятилетия работал как

советский дипломат и нарком иностранных дел. Влияние Г.В. Чичерина на поэта существенно отражается во многих направлениях, в том числе в общей любви к литературе и классической музыке, в уважении к таким философам, как А. Шопенгауэр, Э. Ренан, Ф. Ницше и И. Тэн, и в изучении немецкого языка. Наряду с этим, как подтверждается их личной перепиской, они были любовниками.

Творческий путь М.А. Кузмина начался в 1891 году, когда он поступил в петербургскую консерваторию. Там, однако, он учился только три года (вместо прежних семи), прежде чем перейти к сочинению прозы и стихотворений. Начиная с 90-х годов М.А. Кузмин стал испытывать строгий конфликтный дуализм из-за кажущейся несовместимости между своими религиозными убеждениями и своим самоопределением как гомосексуальный индивид. Интерес к классическому миру подтолкнул его к двум масштабным поездкам, в Египет и в Италию. Обе поездки значительно повлияли на его последующие произведения, в том числе на сочинение «Александрийских песен» (1910) и «Крыльев» (1906), соответственно. К концу века М.А. Кузмин стал интересоваться эстетикой дендизма и произведениями О. Уайльда и О. Бердслея. В этой связи интересно отметить, что М.А. Кузмина часто называли «русским О. Уайльдом». На самом деле, однако, такого сравнения он не очень ценил, потому что считал, что судебное преследование английского писателя казалось «предательством» по отношению к однополый любви.

В 1901 году М.А. Кузмин впервые дебютировал на русской художественной сцене, выступая на «Вечерах современной музыки» и устанавливая связь с журналом «Мир искусства». Его настоящий литературный дебют, однако, состоялся только в 1904 году, когда он опубликовал цикл сонетов в сборнике «Зелёный сборник стихов и прозы» наряду с поэмой «История рыцаря Д'Алесслио». Однако, карьера поэта приняла как-то неожиданный оборот в 1906 году, когда была опубликована первая русская повесть на гомоэротическую тематику, «Крылья», скоро ставшая литературным скандалом. В общем, для М.А. Кузмина период между 1904 и 1910 годами отличался необыкновенной продуктивностью; на самом деле, за это время он сумел опубликовать три сборника драматургических произведений, четыре сборника стихов и десятку прозаических произведений.

Самым интересным признаком творческой деятельности М.А. Кузмина является объективная сложность, на которую критика наталкивается при попытке предоставить четкое и однозначное приписывание его творчества одному из художественно-литературных направлений той эпохи — и это несмотря на крупный объем его прозаической и поэтической продукции. По словам Джона Барнстеда, интересно отметить, как две из монографий о поэтических представлениях М.А. Кузмина называются, соответственно, «Блок и Кузмин» и «Ахматова и Кузмин». Такие заглавия вроде бы намекают не только на относительное качество поэтического творчества М.А. Кузмина, но также на ограниченность критических взглядов в связи с отношениями поэта с такими художественными направлениями, как символизм и акмеизм. В самом деле, отношения М.А. Кузмина с этими движениями неуместно настолько упростить. Выдающимся доказательством многосторонности артиста является его сотрудничество с многочисленными журналами той эпохи. В течение 1906 года, например, Кузмин присоединился к «Золотому Руну», но уже со второй половины последующего года он вышел из редакционного комитета журнала и приблизился скорее к печатному органу символизма, т.е. журналу «Весы». Когда «Весы» прекратили свои публикации, он стал сотрудничать с «Аполлоном». Более того, М.А. Кузмин регулярно участвовал в поэтических вечерах, устроенных такими молодыми акмеистами, как О.Э. Мандельштам и А.А. Ахматова, да и некоторое время даже прожил в башне у Вяч.И. Иванова. Как нам кажется, уместнее утвердить, что его произведения, несмотря на бесспорные связи с самыми известными творческими личностями Серебряного века, отличаются настоящей творческой самостоятельностью, которой сам М.А. Кузмин на своем веку гордился.

Литературное творчество М.А. Кузмина развивается по совсем иным направлениям с 1908 года вперед, когда он решает сосредоточиться на сочинении прозы. Такие произведения значительно отличаются от его стихотворений своей выдающейся прямолинейностью. Сразу после событий 1917 года, в отличие от других членов интеллигенции (которые массово эмигрировали за границу), М.А. Кузмин приветствует революцию с умеренным энтузиазмом, так как в ней распознает пробужденные энергии таких бессловесных народных масс, которым он долгое время соперничал. Однако, почти сразу же его мнение изменяется до

такой степени, что поэт становится приравнять большевизм к уничтожению личной жизни во всех ее явлениях. В те мрачные годы М.А. Кузмин погружается в «Мир искусства», чтобы избежать нанесенные советской властью насилия. В 1929 году он публикует последний сборник стихов, «Форель разбивает лед», который многие его современники считали его шедевром. М.А. Кузмин умер от пневмонии в 1936 году, накануне великих сталинских чисток, во время которых многих гомосексуальных индивидов (в том числе и бывшего любовника самого поэта, писателя Ю.И. Юркуна) либо высылали в каторгу, либо переубивали.

Третья глава заключается анализом опубликованного в журнале «Аполлон» поэтического манифеста М.А. Кузмина, «О прекрасной ясности», который именно апеллирует к прекрасной творческой ясности. Хотя никакое отдельное художественное направление не порождалось из такого стихотворения, оно все-таки предоставляет важный переломный момент в процессе переосмысления наследия и ограничений русского символизма, прокладывая новый путь для искусства и литературы.

Исследование как истоков, так и основных характеристик гомосексуальной литературы служило основной теоретической предпосылкой к четвертой главе, посвященной детальному изучению повести «Крылья» М.А. Кузмина, которая, как мы уже видели, обладает отдельным статусом внутри западной гей-литературы в целом. Повесть М.А. Кузмина, впервые опубликованная в России в 1906 году, является одним из первых литературных произведений на гомоэротическую тематику со счастливым концом. Чтобы передать представление о радикальном характере повести, Дж. Малмстад заявил, что «не может быть никакого сомнения о том, что никто никогда не спотыкался с произведением такого типа, ни в России, ни в западной Европе». На самом деле, как нами выявлено, большинство классик гомосексуальной литературы на рубеже XIX и XX веков либо не выдвигают на передний план гомосексуальную тематику, либо дают представление о однополый любви исключительно как стыд и страдание. Наоборот, в «Крыльях» гомосексуальный писатель впервые в литературной истории описывает с радостью и без стыда «любовь, которая себя назвать не смеет».



Во-первых, мы провели разбор присутствующих в тексте интертекстуальных мотивов, начиная с самого заглавия, в котором открыто ссылается на проанализированный в «Федре» Платона миф о крылатой колеснице. Неслучайно, такое изображение свободы много раз повторяется и упоминается внутри повести. Вкратце, роман повествует об истории молодого сироты Вани Шмурова, который перемещается из деревни в Петербург и постепенно приближается к старшему ментору Лариону Дмитриевичу Штруп. Штруп вводит подростка в мир мыслей и классической красоты, следуя за путем познания, по которому сама индивидуальность молодого человека кардинально изменится.

Кольцевая структура романа состоит из трех частей, каждая из которых разворачивается в разном месте: первый раздел — в Питербурге, вторая — в Василькурске на Волге, а третий — в Италии, между Римом и Флоренцией. Особое внимание мы обратили на личность Штрупа и, в частности, на отношения между его «нероссийскостью» и затронутыми во второй главе историко-социальными вопросами. Поскольку, как мы видели, проявление гомосексуальности в России долго считалось совсем чуждым, привнесенным извне явлением, неудивительно, что характер «полангличанина» главного персонажа часто упоминается в повести как стратегия намека на такое общепринятое национальное повествование. С одной стороны, автор воспроизводит национальную ретику при представлении нероссийского гомосексуального индивида, а с другой же стороны возложенный на гомосексуальность отрицательный оттенок он никак не увековечивает. Идея о зарубежном происхождении гомосексуальности подчеркивается тем обстоятельством, что сам Штруп побуждает главного героя к признанию и принятию его скрытого влечения к мужчинам.

Во-вторых, мы перешли к разъяснению действующей для Вани кажущейся несовместимости между эстетством и плотскими желаниями, между духовной любовью и животными импульсами, которая является самым серьезным препятствием на пути принятия его истинного лица. Это напрашивается вопрос о возможности точной формальной классификации повести и, в частности, о том, к какому же жанру она скорее всего относится. При сопоставительном анализе отзывов того времени нам удалось установить, что «Крылья» можно считать первопроходцем «романа выхода» (*coming-out novel*). Несмотря на существенно

философский характер текста, все-таки уместно его считать сосредоточенным на явлении «(гомосексуального) становления» романом восприятия, т.е., квинт-вариантом конвенционального романа восприятия, достигающего своей повествовательной вершиной в разоблачении и освободительном принятии истинного лица главного персонажа. Это открыто выражается в конце романа, когда Ваня решает уехать вместе со Штрупом, тем самым принимая свою гомосексуальность. Освобождение персонажа символизирует изображение крыльев, которое брезжит на горизонте в самом последнем предложении романа: «и открыл окно на улицу, залитую ярким солнцем».

В-третьих, мы проанализировали самые главные тематики повести, в том числе общественное отчуждение гомосексуального индивида, несовместимость между интеллектуальными стремлениями и плотными желаниями и отношения между эстетством и эротизмом. Мы уделили внимание как филэллинистскому характеру личных взглядов Штрупа, так и влиянию его интеллектуального кружка на Ваню, который, благодаря помощи Штрупу и преподавателю греческого языка Даниила Ивановича, старается раскрыть и понять сущность интеллектуальных целей, которые они намереваются преследовать. Члены возглавленной Штрупом группы стремятся к эстетскому преобразованию жизни путем возвращения к естественному праву и отвержения таких действующих общественных институций, как брак и семья. Именно благодаря этим философским рассуждениям и диалогам Ваня как раз становится признавать свою любовь к Штрупу, а наряду с этим принимать внутренне сексуальный характер человеческой страсти. По этому поводу, отношения автора с понятиями эстетства и красоты можно проиллюстрировать на основе его дневников, которые раскрывают, что эстетские взгляды Штрупа и М.А. Кузмина совпадают.

В-четвертых, мы обратили внимание на неоднозначный и иногда противоречивый характер критических откликов того времени на роман, оказавшийся настоящим *succès de scandale*. По мнению одних, он проложил путь новому типу тематическую откровенности в русской литературе. По мнению других, он безоговорочно служил доказательством морального искажения и упадка символистского движения, которое даже такие авторы, как З.Н. Гиппиус и Д.В. Философов, обвинили в пропаганде морального развращения, индивидуализма и

порнографии. Среди малочисленных инакомыслящих, произведение постарался защитить только А.А. Блок, который похвалил уникальность творческой личности М.А. Кузмина.

В связи с многолетними обвинениями, касающимися отношений между литературой на гомозротическую тематику и порнографией, мы разоблачили главные аргументы с учетом того, что в повести М.А. Кузмин эротические темы никак не проявляются. Как кажется, единственное упоминание однополый любви в рамках литературного произведения не раз приводило к его автоматической ассоциации с распущенностью, порнографией да моральным искажением. Доказательством такой «моральной паники» является публичное представление о банях на рубеже XIX и XX веков. Бани как раз считались очагами, из которых «порок» гомосексуальности распространялся по стране. Общественное беспокойство усугубилось после публикации повести М.А. Кузмина. На основе единственного упоминания бань роман стали называть «банной темой», а над его автором пародийные фельетоны того времени постоянно подшучивали и издевались, как будто он сексуальный маньяк.

Наконец, в последнем разделе дипломной работы мы провели сопоставительное изучение наиболее частных персонажей в повести М.А. Кузмина с некоторыми из самых известных произведений, принадлежащих литературному гомосексуальному канону. Цель раздела — выявить внутренние ограничения канона. В этой связи, мы выбрали роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890), роман А. Жида «Коридон» (1920) и роман Э. М. Форстера «Морис» (написанный в 1914 году, а опубликованный посмертно только в 1971 году). Само собой разумеется, всех этих авторов, в отличие от М.А. Кузмина, не только включили в гомосексуальный подканон, а в западный канон *tout court*, так как они внесли важный вклад в процесс закрепления квир-опыта, опираясь на отдельные литературные образы. Мы постарались пролить свет на тематические и экспрессивные сходства и различия среди произведений; в частности, мы сосредоточились на том, как и в какой степени подавленные желания, присутствие или отсутствие чувств стыда и самоотречения, гомосоциальность роль классической культуры (в том числе платонизма) выражаются в тексте а также в возможность настоящего счастливого конца в гомосексуальной повести. Хотя нам

удалось выявить многочисленные сходства и различия между повестью М.А. Кузмина и проанализированными произведениями О. Уайльда, А. Жида и Э. М. Форстера, можно вообще сказать, что «Крылья» отличаются формальной и тематической смелостью, которой в других романах просто отсутствует. На самом деле, О. Уайльда отождествил гомосексуальность с грехом и наказанием, в то время как А. Жид проанализировал гомосексуальное самоопределение через лишенную какой-либо человечности сциентистскую призму, а Э. М. Форстеру не удалось опубликовать роман на своем веку. Итак, уместно подытожить, что повесть «Крылья», несмотря на ее исключение от западного гомосексуального канона (преимущественно по историческим и географическим причинам), представляет переломный момент в позитивную перемену взглядов на гомосексуальность. М.А. Кузмин освободил однополую любовь как таковую от сопровождающих чувств стыда и страха, так долго характеризующих литературное представление гомосексуальных индивидов, и по этой причине не раз подвергался резкой критике в родине. Однако, на основе дневников автора теперь нам известно, что немаленькая часть читательской аудитории была вечно благодарна М.А. Кузмину за то, что он отдал голос ее одиночеству и скрытым желаниям. Именно по этой причине, в письме от 1907 года, один из его читателей поблагодарил писателя за то, что он «дал ему крылья».

В конечном счете, поскольку наибольшее число произведений на гомозротическую тематику издают и выпускают либо на европейском, либо на американском рынке, их формальное и тематическое сопоставление с другими российскими квир-романами и/или стихотворениями оказывается перспективным, особенно в целях создания нового канона российской гомосексуальной литературы на основе повторяющихся тематических закономерностей.