

ALEKSANDR S. JANUŠKEVIČ

## Lecture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della prima metà dell'800

Ho il cuore d'un romano; la libertà m'arde nel petto  
in me non s'è assopito lo spirito del grande popolo...

A.S. Puskin, *A Licinio*

In Russia i primi decenni del XIX secolo sono comunemente definiti l'Età aurea della poesia russa. Questa definizione è assolutamente corretta. La vittoria riportata su Napoleone nella guerra del 1812, detta in russo «guerra patriottica» (*otečestvennaja vojna*), e il conseguente risveglio dell'autocoscienza nazionale furono all'origine di un periodo di esaltazione patriottica e civile. Ciò è particolarmente evidente nella lirica, in cui sono centrali la voce del “nuovo” uomo russo, le melodie e i ritmi della nuova vita, il nuovo linguaggio poetico. La concezione romantica del mondo dilata lo spazio della poesia, uno spazio fissato con precisione dalle parole di colui che è considerato il primo romantico russo, il poeta, grande traduttore e protettore delle arti Vasilij Žukovskij, che ebbe a scrivere: «l'anima si dilata» e «tutto il mondo nel mio petto s'accalca». Tale processo è legato all'intensificarsi dell'attività poetica. Furono circa un centinaio i poeti che diedero vita e voce a questa nuova concezione del mondo.

Nel suo celebre *Discorso su Puškin (Reč' o Puskine)*, tenuto a Mosca nel giugno 1880 di fronte a un pubblico folto ed entusiasta, Dostoevskij definì l'«universalità», elemento fondamentale nell'opera di Puskin, «la principale dote del nostro carattere nazionale»<sup>2</sup>. Durante l'Età aurea la letteratura e l'opinione pubblica russe recepirono, assimilandoli, diversi elementi della cultura europea. Le teorie sociali e l'orientamento culturale della Francia postrivoluzionaria, la filosofia tedesca e le teorie inglesi di economia politica innervarono le idee di «universalità». In questo quadro,

nella coscienza culturale russa l'Italia rappresentava innanzitutto la patria dell'arte. Le innumerevoli traduzioni di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, le opere di Raffaello e la musica di Rossini incarnarono questo concetto nella letteratura – in special modo nell'immaginario poetico –, nella pittura e nella musica.

All'inizio del XIX secolo, in Russia l'Italia era percepita come un mondo a se, come una sorta di semiosfera dello spirito. In questa prospettiva, grazie anche al fatto che in russo il toponimo Roma è un palindromo – *Rim/mir* (Roma/mondo) –, in quanto mondo (*mir*), Roma divenne sinonimo di Italia. Non essendosi ancora diffusa in Russia, a differenza di altri paesi europei, la consuetudine del *Grand Tour*, gli sporadici viaggi in Italia, vuoi di formazione, vuoi "sentimentali", non avevano dato vita, nella poesia russa, a «testi» locali<sup>3</sup> (veneziano, napoletano, romano), ma in compenso si erano diffusi i viaggi "virtuali", letterari, onirici.

Consideriamo, a mo' di esempio, tre poesie della seconda metà degli anni '20: *K Italii* [*All'Italia*, 1825] di Ivan Kozlov, *Italija* [*Italia*, 1827] di Dmitrij Venevitinov e *Italija* (1829) di Nikolaj Gogol'. Sin dai titoli emerge un'immagine letteraria dell'Italia sintetica, complessiva. Scritte da giovani poeti (uno dei quali, Kozlov, cieco ed invalido) che fino ad allora non avevano mai visitato il Bel Paese, nella coscienza civile e letteraria russa esse potenziarono innanzitutto l'immagine di un paese da sogno, di una terra dell'amore, dell'armonia e dell'arte. Quest'immagine dell'Italia era composta da cliché poetici, quasi da stereotipi<sup>4</sup>.

Lo spazio tipico della *Naturphilosophie*, che include «rose del meridione», «odorosi boschetti di limoni», «verde mirto e uve da vino», «cieli azzurri come zaffiro», «dolce tremolio di stelle notturne», «dolce notte d'argento»<sup>5</sup>, è intessuto di immagini prese dalla celebre *Canzone di Mignon* del *Wilhelm Meister* di Goethe, da passi del *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron e dalle improvvisazioni di Corinna dall'omonimo romanzo di Madame de Staël.

Gli epiteti e le espressioni con cui i poeti russi magnificano l'Italia (incantevole, celestiale, lussureggiante, patria dell'ispirazione, «terra dell'amore e mare di incanti»<sup>6</sup>) sono tipici della poesia elegiaca romantica, ma risultano anche carichi di ammirazione e di un senso di simpatia, di partecipazione che potremmo definire virtuale, nei confronti di un nuovo

mondo di sentimenti: ciò che nella poesia *Nicca* [Nizza, 1821] lo scrittore Vil'gel'm Kjučel'beker, compagno di liceo di Puškin, caratterizzò come «velo dell'anima»: «Eterna Roma, cimitero della gloria, / con l'anima son volato fino a te!»<sup>7</sup>.

Attraverso l'immagine convenzionale dell'Italia, nell'intreccio di epiteti, suoni e spazi, si delinea l'immagine di Roma come mondo. L'Età aurea della letteratura russa “dissotterra” le rovine romane per far rinascere in un'immagine polimorfa e polisemica dell'Italia gli elementi sensibili della sua anima, ovvero Roma. La letteratura odeporica su Roma, sviluppata nel solco di Dupaty, Goethe, Byron e Madame de Stael, conferisce alla ricezione russa di Roma diritto di cittadinanza universale. La percezione di Roma come più alto patrimonio della civiltà e della cultura umana ha luogo nell'epoca in cui si sviluppa e si consolida l'autocoscienza nazionale russa, nel periodo che va dal 1810 al 1840. Roma è Pietroburgo, Mosca è Terza Roma: dietro a simili parallelismi e proiezioni si dispiega la riflessione sul sistema statale russo, sulla struttura mentale della “Santa Russia”. In breve, Roma diventa un importante elemento di autorappresentazione della coscienza sociale russa, della cultura in generale e della cultura letteraria in particolare. In questo processo di scoperta “verbale” di Roma è proprio la poesia a giuocare un ruolo di primo piano. La risonanza emotiva, il ruolo particolare avuto nel dibattito storico-letterario, la formazione della cosiddetta «scuola di armoniosa esattezza» e la natura per così dire “rinascimentale” del processo creativo puškiniano favorirono questo status e definirono i termini del discorso poetico sulla Roma russa.

È significativo il fatto che in Russia gli studi letterari sulla ricezione di Roma nella cultura russa abbiano proposto un gran numero di termini per la sua interpretazione<sup>8</sup>. Ecco una gamma di definizioni: immagine di Roma, tema, testo romano, scene d'ambiente, tracce e motivi romani, *realia*, simboli di Roma, e poi: allusioni, allegorie, proiezioni, modelli romani. Ciascuna di queste definizioni è legittima, in quanto riflette la natura polisemica del fenomeno e il suo carattere evolutivo.

Una chiave di lettura originale per la comprensione del fenomeno della ricezione russa di Roma è fornita dal poeta Konstantin Batjuškov, uno dei primi italo-fili russi, definito dall'accademico Matvej Rozanov, con un'e-

spressione che avrebbe avuto molto successo, «il pioniere della nostra italomania»<sup>16</sup>. Batjuškov giunse a Roma per la prima volta all'inizio del 1819 e, dopo due settimane di permanenza in città, in una lettera ad Aleksej Olenin, archeologo e Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo, sintetizzò così le sue impressioni:

Lodare l'antico, ammirare San] Pietro, imprecare e parlar male degli italiani è talmente facile da essere addirittura scontato. Dirò soltanto che una sola passeggiata a Roma, un solo sguardo al Foro (del quale mi sono innamorato alla follia) ripagano abbondantemente tutti i disagi del lungo viaggio. (...) Solo Roma può guarire per sempre dalla vanità dell'egocentrismo. Roma è un libro: chi riuscirà mai a leggerlo per intero! Roma assomiglia a quei geroglifici che ricoprono i suoi obelischi. Qualcosa la puoi indovinare, ma tutta non la riuscirai mai a leggere<sup>17</sup>.

Difficile dire se Nikolaj Gogol' fosse a conoscenza delle parole di Batjuškov: certo è che, nel suo processo di comprensione dello spazio culturale romano, l'immagine di Roma come libro e il motivo della sua costante lettura diventano frequenti e insistiti. Così, nella lettera all'amico Aleksandr Danilevskij del 5 febbraio 1839, scritta nel periodo in cui, in compagnia di Žukovskij, si dedicava con passione a "decifrare", a comprendere a fondo Roma, Gogol' scrive:

Io adesso ricomincio a leggere Roma e, Dio mio, quante cose nuove vi trovo, anche se è la quarta volta ormai che la leggo. Questa lettura ha ora un doppio fascino, perché adesso ho con me un meraviglioso compagno<sup>18</sup>.

La "lettura" di Roma da parte dei poeti russi iniziò e s'intensificò in questo periodo: la rinascita dell'autocoscienza nazionale, il pathos entusiastico attraverso cui veniva percepita la storia, il risveglio del sentimento civico trasformarono il libro-Roma in un oggetto vivo di enorme significato sociale e culturale, l'umanizzarono e gli diedero un'anima. Dalle sue pagine uscivano lezioni di storia e vita sociale, immagini, suoni, scene di vita nazionale. In questo senso, Roma concentrava in sé quasi un enciclo-

pedia dei misteri dell'esistenza, incarnava le criticità della vita sociale, ampliava il concetto stesso di vita come universo-mondo. Nel libro-Roma la poesia russa trovò quella che sarebbe diventata la sua caratteristica fondamentale: l'universalità. L'antichità romana e i classici latini, il Rinascimento e le scoperte dei suoi illustri rappresentanti nel campo dell'architettura e della pittura, Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, il Romanticismo e la Carboneria: l'Età aurea della poesia russa combinò nella "lettura" di Roma tutti questi elementi. Se Roma non fosse esistita, i poeti russi del periodo 1800-1840 l'avrebbero dovuta inventare. Ma esisteva, e bisognava leggerla come il libro della Genesi.

Quasi tutti i poeti dell'Età aurea diedero un contributo alla creazione di questa "Romaneide" russa. Solo l'elenco delle decine di poesie intitolate *Roma* o *A Roma* occuperebbe qualche pagina. Dalla *Roma* (1821) di Evgenij Baratynskij fino alla *Roma* (1846) di Petr Vjazemskij la poesia percorse un cammino lungo venticinque anni, un cammino segnato dalla crisi e dalla trasformazione della coscienza sociale e culturale russa.

Nella poesia russa la "lettura" di Roma prende slancio nei primi anni '20 del XIX secolo. Proprio in questo periodo le pagine della storia romana vennero particolarmente "consultate" e attualizzate. Per i lettori e i viaggiatori russi Roma non era una città, ma uno stato. Per questo la sua storia rifletteva la vita di tutto l'Impero romano, nonché quella dell'intera civiltà mondiale.

È significativo il fatto che Nikolaj Karamzin, letterato, storico, editore, autore della famosa *Istorija gosudarstva Rossijskogo* [*Storia dello stato Russo*], venisse chiamato «erede di Tito Livio»<sup>1</sup>. La lettura e le traduzioni dei classici latini, in particolare di Virgilio, insieme con lo studio delle opere degli storici romani<sup>2</sup> formarono nella coscienza culturale e sociale russa degli anni '20 l'immagine di Roma come culla della libertà, matrice delle idee repubblicane. Lo spazio di Roma nella poesia russa dell'epoca è innanzitutto uno spazio sociale e politico.

Il processo di formazione della poesia russa d'epoca romantica è indissolubilmente legato agli anni dell'"esaltazione civile". Si stavano formando quelle società segrete che avrebbero ispirato e dato vita alla rivolta decabrista (1825)<sup>3</sup>; esse diedero uno stimolo potente alla nascita di orien-

tamenti progressisti nella società russa, ma perché questi potessero esprimersi c'era bisogno di una lingua poetica particolare. Allusioni poetiche, allegorie, simboli connessi con la storia russa e con quella mondiale riempiono la lirica dei poeti vicini al movimento decabrista e dei loro contemporanei: parafrasando le parole di Pavel Pestel', capo del *Juznoe obsčestvo dekabristov* [Società decabrista del Sud], si può dire che le menti erano in fermento e i sentimenti ribollivano. Accanto ad altri sottotesti di carattere storico-sociale (quali il *vece*<sup>16</sup>, la repubblica di Pskov, i ribelli greci, gli eteristi<sup>17</sup>, i carbonari italiani, i rivoluzionari spagnoli, gli eroi mitologici e omerici, i personaggi biblici) nella poesia russa degli anni '20 un posto particolare è occupato dall'immagine dell'antica Roma: le idee repubblicane, gli eroi che combatterono la tirannide, Bruto, Catone, Cassio, Cinna, Cicerone con la sua eloquenza, l'esule Ovidio.

Roma diventa simbolo di libertà e di società civile. Scrive Kondratij Ryleev, il poeta decabrista giustiziato nel 1826: «Roma, signora dell'universo, / terra di libertà e di leggi!»<sup>18</sup> e «tremate, tiranno!» (p. 277). Il poeta, drammaturgo e critico Pavel Katenin, nella sua traduzione-adattamento del *Cinna* di Corneille, ha parole come «eterno nemico della libertà», «altare della libertà». Aleksandr Šiskov, di cui si parlerà in seguito, scrive: «e a Roma fioriranno la libertà e la pace?» (p. 281), mentre un giovanissimo Puskin esclama con ardore: «libera crebbe Roma» (p. 273).

Queste e molte altre espressioni poetiche legate alla realtà romana trasformano i concetti di libertà, tirannia e legalità in “termini-segnali” che rimandano al lessico politico della Rivoluzione francese. L'antica Roma è letta dai poeti degli anni '20 attraverso i libri di Tacito e Plinio, le opere degli enciclopedisti francesi, il *Putesestvie iz Peterburga v Moskvu* [Viaggio da Pietroburgo a Mosca, 1789] del poeta e narratore Aleksandr Radiscev. I poeti romantici animati da pathos civico creano testi poetici sull'antica Roma nello spirito oratorio dell'ode settecentesca. Destinatari delle loro orazioni-invettive diventano i giovani romani, gli «amici». Nei frammenti poetici di Fedor Glinka *Farsalija* [Farsalo], Catone esclama nel suo discorso: «Ma amici, Catone / sul comune sentiero chiama solo coloro / la cui forza d'animo più forte è del destino»<sup>19</sup>. Gli fa eco il Cinna di Katenin: «Amici! Dissi loro: è giunto il dì beato / d'attuare il nostro grande, sacro piano, / per salvare Roma Dio ci ha fortificato»<sup>20</sup>.

Riguardo alla poesia d'epoca romantica e di orientamento decabrista, nell'introduzione a una raccolta di poesie degli anni 1820-1830, Lidija Ginzburg ha parlato di «mascherata antica», riprendendo il celebre aforisma di Marx secondo cui la Rivoluzione francese si realizzò «in costume romano e con frasi romane»<sup>21</sup> sulle labbra. Non a caso, nelle loro stilizzazioni della tragedia classica francese, poeti come Glinka, Katenin e Kjuhel'beker attribuivano un'importanza particolare ai monologhi degli eroi, che si tramutavano così in Ciceroni russi: sulle loro pagine aleggiava lo spirito e la figura del liberatore di Roma, Cicerone. La natura polisemica e la statura del personaggio avrebbero trovato la più alta espressione poetica nella celebre poesia *Ciceron* (1830) di Fedor Tjutčev. In questa Inca, il Cicerone russo sarebbe diventato non solo l'incarnazione di «civili bufere e di tumulti», ma anche il portatore del pensiero dell'epoca, del mondo «nei suoi fatali istanti»:

L'oratore romano disse, in mezzo  
a civili bufere ed a tumulti:  
«Tardi mi son levato, e fui per via  
dalla notte di Roma sopraggiunto!»  
Sia pure! Ma, dicendo addio  
alla romana gloria, ben vedesti  
dal Campidoglio in tutto il suo splendore  
il tramonto dell'astro sanguinoso!...

Oh felice colui che ha visitato  
questo mondo nei suoi fatali istanti:  
dagli immortali fu chiamato  
come conviva al lor banchetto,  
fu testimone dei loro alti fatti,  
fu ammesso nella loro accolta,  
e l'immortalità bevve ancor vivo,  
già quasi in cielo, dalla loro coppa! (p. 89)

Nella poesia russa la «mascherata» romana ha un carattere fortemente politizzato: vi trovano pieno diritto di cittadinanza due Catoni, Cinna, Cicerone, due Bruti, Cicerone, Augusto, Catilina. I loro discorsi, il loro desti-

no, il ruolo che giocarono nell'ascesa e nella caduta di Roma penetrarono in Russia, sotto forma di proiezioni, durante il periodo dell'"esaltazione civile". È il carattere allusivo a determinare le caratteristiche della «mascherata» romana, e per questo, afferma la Ginzburg, «il trucco antichizzante è talmente trasparente che i tratti della società russa dell'epoca di Arakceev si intravedono con estrema chiarezza»<sup>22</sup>. Roma, che nella poesia russa degli anni '20 è palesemente antropologizzata, è letta attraverso le figure dei grandi romani. Questa sorta di personificazione della storia romana è particolarmente evidente nelle epistole indirizzate a cittadini romani: i poeti russi intraprendono un dialogo attraverso lo spazio e il tempo al fine di leggere la storia romana come storia contemporanea e, insieme coi suoi protagonisti, conferire senso al libro intitolato *Roma*.

Due liriche – *Liciniju* [A Licinio, 1815] di un sedicenne Aleksandr Puskin e *K Metelliju* [A Metello, 1824] di un venticinquenne Aleksandr Siskov – nipote del celebre ammiraglio Aleksandr Semenovici Siskov, maggior rappresentante della corrente degli «arcaisti»<sup>23</sup> – restituiscono lo spirito di quel dialogo. Nati nello stesso anno (1799), i due poeti diedero ciascuno, a distanza di dieci anni, la propria "lettura" di Roma. A sottolineare il legame tra poesia e "lettura" sono sia il sottotitolo che accompagna la prima pubblicazione del testo puškiniano, *S latinskogo* [Dal latino], sia l'inizio della seconda strofa della poesia di Siskov («Metello! Aiutami a riconoscere i romani e Roma!», p. 279), nonché il sottotitolo alla sua prima edizione, *Otryvok* [Frammento]. La descrizione di eventi della storia di Roma risponde pienamente alla poetica della «mascherata» romana, così come le immagini tipizzate di tiranni, vittime e filosofi, i sottotesti allusivi, le reminiscenze oraziane, la rappresentazione di scene di vita romana.

Il Puskin liceale si rivolge a Licinio come farebbe con un compagno, con un sodale. Le parole

Ho il cuore d'un romano, la libertà m'arde nel petto;  
tu mi non mi a scappillo lo spirito del grande popolo. (p. 271)

~~Il gladiatore e la rusalka~~ Il giovane poeta si unisce agli ideali civili dell'antica  
~~Roma~~ Metello. Il libro di Puskin Roma acquista un'anima, mentre il libro-  
~~Roma~~ recuperato diretto di cittadinanza nella contemporaneità grazie al



vivace dialogo tra uomini ed epoche. Lo stesso genere dell'epistola agli amici, così importante nella lirica puskiniana del periodo liceale, perché capace di trasmettere il senso di libertà interiore, tramuta Roma e la sua storia in qualcosa di estremamente personale. Il pronome "io", che coniuga la storia di Roma e i sentimenti del poeta, l'apostrofe «Licinio, amico caro!», l'ingresso nel mondo classico come in casa propria, tutto ciò rende la "lettura" di Roma un fatto personale, quasi intimo<sup>25</sup>.

L'epistola *A Metello* di Siskov, componimento centrale nella poesia civile russa d'epoca romantica, rappresenta la continuazione e lo sviluppo delle idee e della filosofia espresse da Puskin in *A Licinio*. Siskov fa una satira dei costumi romani. Rivolgendosi a Metello, disegna il quadro di quella che definisce l'«onta di Roma»: il giorno della presa della città e della sua caduta in schiavitù. È quasi impossibile stabilire a quali eventi della storia romana egli si riferisca, e in fin dei conti non è nemmeno importante. Il poeta interpreta la storia di Roma nello spirito di Giovenale, mentre il lessico dell'epistola («trascinare la mia meschina vita», «il tradimento cruento dei patrizi», «l'infame giogo della schiavitù», «o disonore e infamia dei valorosi romani», «la voce della legge tace», «dittatore superbo», «il colpo decisivo della terribile vendetta», p. 279) comprende "termini-segnali" della poesia romantica d'ispirazione civile. Nella «mascherata» romana risuona l'intonazione oratoria della poesia russa degli anni '20. Il confronto tra le epistole di Siskov *A Metello* e *K Emiliju* [*A l'Emilio*, 1832] dimostra il profondo legame della «mascherata» romana con la vita russa dell'epoca. La poetica e la satira di Giovenale determinano non solo la tematica, ma anche lo stile dell'epistola indirizzata al Metello russo.

Durante i dieci anni che intercorrono tra *A Licinio* di Puskin e *A Metello* di Šiskov, nella ricezione di Roma si verificano alcuni cambiamenti sostanziali. L'atmosfera che si respira nella società impone un rafforzamento del pathos ideologico. La filosofia oraziana dell'autosufficienza, che trova la propria incarnazione poetica nell'epistola di Puskin, si alterna a toni di satira e di denuncia.

Il pathos ideologico presente nella "lettura" della storia di Roma e il suo sottotesto politico si sviluppano nella vita letteraria russa degli anni

'10 e si perpetuano negli anni '20 tramite la poetica della «mascherata». Tat'jana Avtuchovič ha analizzato in particolare le maschere-ruoli legate ai nomi di Giovenale e di Orazio<sup>26</sup>, maschere che furono fondamentali nel definire la filosofia del modello di vita romantico. L'elenco potrebbe allungarsi con l'aggiunta dei nomi di Virgilio, Catullo ed Ovidio, ma la cosa più importante è evidenziare l'ingresso di queste figure paradigmatiche nel vivo del processo storico-letterario russo.

Sotto questo aspetto fu molto rappresentativa l'attività del gruppo letterario dell'*Arzamas*, animato da un idealistico spirito di fratellanza. L'inclinazione al gioco propria degli appartenenti al gruppo (nel quale ciascuno aveva una sorta di appellativo-maschera) coincideva con l'estetica della «mascherata» romana. Nella loro produzione letteraria le maschere legate ai diversi poeti romani acquistano lo status di personalità poetica, di «testo comportamentale» *sui generis*, per usare un'espressione di Lotman. Così, nell'epistola *K Batjuškovu* [*A Batjuškov*, 1816], Vjazemskij offre la seguente definizione di Zukovskij: «Di Belev<sup>27</sup> pacifico abitante / e a lusinghe vane spettatore indifferente. / Orazio-Epitteto / era Zukovskij in gioventù»<sup>28</sup>. In questa definizione si intrecciavano indissolubilmente peculiarità della vita russa (l'isolamento del poeta a Belëv, caratterizzato dalla concentrazione sull'attività letteraria) e rimandi alla cultura letteraria e filosofica romana. Messa in relazione con la figura dello stoico Epitteto, la maschera-ruolo oraziana, semanticamente polivalente, si arricchisce di un ulteriore significato.

A partire dal 1815, data di inizio delle attività dell'*Arzamas*, si assiste a quella che potremmo definire una “privatizzazione” dei classici latini. “Marone” (Virgilio) e “Nasone” (Ovidio) vengono percepiti quasi come nomi comuni. Così, nella lirica *Gorodok* [*Una piccola città*], che ricrea il suo mondo poetico, Aleksandr Puškin nota:

Mi piace in compagnia del mio Marone  
sotto la limpida volta del cielo  
starmene seduto in riva al lago...<sup>29</sup>

È nell'epistola *A Batjuškov*, nel caratterizzare il destinatario e porgergli gli auguri, scrive:

Suona! Giovane Nasone,  
Eros e Grazie t'hanno incoronato  
e la tua lira l'ha costruita Apollo!<sup>30</sup>

Ricordando le proprie letture, nella già citata *Piccola città* il giovane Puskin non dimentica i poeti latini:

Sullo scaffale accanto a Voltaire  
Virgilio, Tasso e Omero  
tutti insieme se ne stanno.  
Nell'ora mattutina della quiete  
sovente amo staccarli  
l'uno dall'altro.  
Pupilli di giovani Grazie,  
più tardi con Derzavin  
il sensibile Orazio  
s'accompagna.<sup>31</sup>

Caratterizzato dall'indiscutibile centralità data all'elemento letterario, il sottotesto romano dell'*Arzamas* è polisemico. I componenti di quel gruppo che riuscì a dare un nuovo volto alla poesia russa – Zukovskij, Batjuskov, Davydov, Voejkov, Vjazemskij e il giovane Puskin – leggevano il libro-Roma sia come esempio da cui trarre insegnamento, sia come classico della letteratura. Essi si dilettevano a indossare maschere diverse ed a inserire nei propri testi poetici perle della poesia latina: iniziarono così un dialogo con i più illustri rappresentanti di quella letteratura, trasformandoli in uomini del loro tempo in carne ed ossa.

Si può probabilmente iniziare a parlare di superamento della «maschera» a partire dalla metà degli anni '20. Analizzando l'evoluzione della «lettura» di Roma nella poesia russa non si può però non ricordare la ricezione delle figure e dei modelli comportamentali di Ovidio e di Tasso. L'elegia di Batjuškov *Umirajuščij Tass* [*Il Tasso morente*, 1817] e l'epistola di Puskin *K Ovidiju* [*A Ovidio*, 1821] sono due tappe importanti per la comprensione di Roma come universo poetico. La morte del poeta perseguitato e la sua tardiva incoronazione poetica a Roma erano percepiti da

Batjuskov come una filosofia del destino. Leggiamo negli appunti preparatori dell'opera:

Ma il Tasso... ecco che fa il Tasso: sta morendo a Roma. Intorno a lui, amici e monaci. Dalla finestra si vede tutta Roma, e il Tevere, e il Campidoglio, dove il papa e i cardinali stanno portando una corona al poeta. Ma lui sta per morire e per l'ultima <volta> vuol ancora gettare uno sguardo su Roma, sull'antico focolare dei Quiriti. Il sole sfolgorando si spegne dietro a Roma; e così la vita del poeta. Ecco il soggetto<sup>32</sup>.

La storia del Tasso morente aveva per Batjuskov un profondo significato personale. Confidava al poeta Nikolaj Gnedic in una lettera del luglio 1817: «Avrei voluto innalzare un monumento al mio uomo del Sud: al *mio* Tasso»<sup>33</sup>. Il «mio Tasso» nell'elegia di Batjuskov era all'origine anche di quella «mia Roma» che il poeta non aveva ancora visto ma che intimamente «sentiva». L'aggettivo e il pronome «mio» erano usati dall'autore del *Tasso morente* per principio. In una lettera indirizzata al medesimo destinatario, il poeta scriveva:

*Sotto il cielo dell'Italia mia, proprio mia. Dal Monti, dal Petrarca ho preso come una cosa viva quel benedetto mia! Parlando dell'Italia, in genere gli italiani aggiungono mia: la amano come fosse un'amante*<sup>34</sup>.

Per questo nell'elegia *Il Tasso morente* Roma è ricreata come la «mia Roma», la città del «mio Tasso». Era, in sostanza, una ricostruzione poetica di Roma. Al centro dell'elegia, principale referente spaziale della Roma di Batjuskov, campeggia il Campidoglio. È il punto da cui tutto discernere, fonte di lettura di una Roma ancora invisibile allo sguardo, ma già percepita col cuore. Questa percezione affettiva avviene attraverso «il mio Tasso»<sup>35</sup>. Se all'inizio del testo la descrizione di Roma è in gran parte dotata, basata su caratterizzazioni storiche e letterarie («Fin al Campidoglio dai flutti Tiberini, / sulle piazze della capitale universale», «Amici! Fatemi gettar lo sguardo sulla sfarzosa Roma», «o antico focolare dei Quiriti! / terra sacra d'eroi e di portent!»), p. 349), nel monologo il Tasso acquista una fisionomia viva, calandosi nella dimensione dell'intimità. Il verso «il

nostro Torquato! è morto – esclamò Roma in pianto» mostra Roma come *locus* animato, immagine di una coscienza collettiva. In breve, Batjuskov rese Roma intima, familiare, introducendo nella sua “lettura” la viva partecipazione di un uomo in grado di compatire. Egli getta via la maschera: il suo Tasso è il secondo “io” del poeta, è il suo testo comportamentale.

Questo processo di ri-creazione della vita è altrettanto significativo nella “lettura” puskiniana della figura di Ovidio. «L'ombra di Nasone»<sup>36</sup> accompagna il poeta per quasi tutto l'arco della sua vita creativa, ma la restituzione alla vita del classico latino riceve particolare significato nell'epistola *A Ovidio*. Puskin, all'epoca relegato al confino, inizia a dialogare col poeta romano esiliato. Se nell'epistola *A Licinio* egli trasforma il destinatario nel proprio doppio, in *A Ovidio* l'ombra, le orme, il destino dell'autore dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto* diventano oggetto di una nuova “lettura” di Roma. «Oh! Quante volte il suono delle tue tristi corde / ho seguito, o poeta [...] / Io rude slavo, lacrime per te non ho versato...»<sup>37</sup> constata il poeta confinato nella lirica dedicata a Ovidio. Al posto di una lettura colta dell'antica Roma c'è un'interpretazione della Roma imperiale come patria e mondo della corruzione.

Nel testo dell'epistola la parola Roma non compare quasi mai. Ma il destino del poeta perseguitato si impregna dello spirito della Roma augustea, di un'atmosfera di prigionia ed afflizione. Il rapporto col proprio destino crea un parallelo invisibile tra Roma e Pietroburgo. «Destino fatale», «pianto sconsolato», «spietata pena», «la durezza d'Ottavio», «giorni duri e mesti», «immeritato esilio», «nevi del cupo settentrione», «accorati accenti», «vittima oscura», «lamentoso sospiro dell'addio»<sup>38</sup>: la sequela di situazioni e stati d'animo legati alla figura di Ottaviano Augusto, persecutore spietato e implacabile, non poteva che suscitare nel lettore russo potenti associazioni (l'epistola di Puskin fu pubblicata per la prima volta nell'almanacco decabrista «*Poljarnaja zvezda na 1823 god*» [La stella polare per l'anno 1823]). Nell'epistola *A Ovidio* Roma diventa simbolo del potere dispotico, baluardo dell'autocrazia. Una simile “lettura” lasciava intendere chiaramente a che cosa alludesse il sottotesto.

Batjuskov e Puskin ampliano contemporaneamente il diapason dell'allusività, aggiungendovi il tema del poeta perseguitato ed esiliato. La sorte del Tasso e di Ovidio come poeti romani vittime del capriccio e del dispo-

tismo dei tiranni acquista un significato più profondo nel generale contesto dell'“esaltazione civile” degli anni '20. Ma cambia anche il modo di concepire Roma.

L'allusivo sottotesto romano genera interesse per la Roma contemporanea, e la poesia russa si appropria di Roma come spazio culturale.

La storia romana continua a sollecitare l'immaginazione dei poeti russi. Nel pesante clima di reazione e stagnazione seguito alla cruenta repressione della rivolta decabrista, due poemi di Aleksandr Polezaev, *Videnie Bruta* [*La visione di Bruto*, 1833] e *Koriolan* [*Coriolano*, 1834], insieme con la poesia del giovane Michail Lermontov *Umirajuscij gladiator* [*Il gladiatore morente*, 1836], conferiscono originalità all'allusivo e allegorico sottotesto romano.

Se per i poeti degli anni '20 a risultare determinanti erano stati gli umori libertari, e Roma era divenuta simbolo di società civile, Polezaev e Lermontov pongono innanzitutto l'accento sul crollo delle illusioni, sulla morte della civiltà. L'antica Roma ora diventa paradigma della perdita dei valori umani e della fine degli ideali di libertà.

Basandosi sulle *Vite parallele* di Plutarco, Polezaev – giovane e sfortunato poeta che aveva sperimentato su di sé le durezze della reazione zarista, compresi condanne e carcere – interpreta in maniera abbastanza libera i destini degli eroi della romanità. Elemento fondamentale nella sua ricostruzione dell'immagine di Roma è il confronto diretto tra le epoche. Nella *Visione di Bruto*, attraverso gli occhi di uno dei capi dei congiurati egli riporta in vita la gloria dei tempi passati:

(...) Roma fiera, maestosa,  
era lo stupore della terra;  
quando i Camilli, gli Scipioni  
infrangevano in un'ira fatale  
l'assetto dei regni, distruggevano i troni  
con la spada della libertà popolare;  
quando per i posteri nascevano  
gli Scevola, Regolo, Cincinnato;  
quando Roma non conosceva il tradimento  
necc di povertà sovrana... (p. 95).

Per Polezaev Roma non è un luogo reale, ma la voce della storia, il ricordo di giorni gloriosi, mentre la posizione dell'eroe riflette quella dell'autore:

nel suo petto arde il sangue:  
nel suo petto, nel cuore dell'eroe  
ribolle l'amore per la patria!...  
(...)  
agitato da vivi ricordi,  
ridesta lo spirito spento  
il destino della sua patria amata. (p. 95)

La prima parte del poema *Coriolano*, pubblicata sulla rivista «Synotecestva» [Il figlio della patria, 1838] col titolo *Roma*, ben esprime tale idea: «O Roma, capitale del mondo!». Questo grido che erompe dal profondo riporta la riflessione dell'autore sul grande passato della Roma repubblicana e sulla sua caduta nel periodo dell'esilio di Coriolano. L'eroe storico entra nel testo del poema solo nella seconda parte. A restituire la voce dell'autore sono i quasi centocinquanta versi della prima parte. I versi – «città diletta degli dei», «idolo dei gloriosi tempi antichi», «spirito intrepido delle rivolte», «il mondo genuflesso / dinanzi al tuo Campidoglio», «l'antica gloria» – ricreano l'immagine di una città viva ed eterna, quasi di un'entità umanizzata. Il suo sonno «profondo», «cupo», «maligno», «sepolcrale», riflette la morte spirituale della patria della libertà. Le parole del poeta risuonano come un requiem:

Cadesti! Sei morta agli occhi dei posterì!  
Tu per la terra sei un cumulo di pietre!  
Le scuri del male e del tradimento  
scossero le tue difese!  
No, Roma non c'è, e mai più ci sarà!  
E al silenzio della mezzanotte,  
solo la sua ombra mutevole  
trema sull'onda del Tevere!... (p. 107)

Più che luogo reale, la città fantasma di Polezaev è un ideologema. Sullo sfondo si sviluppa la storia dell'esiliato Gneo Marcio Coriolano. A inte-

ressare il poeta russo non è tanto la corrispondenza tra la propria rappresentazione dell'eroe e la biografia fattane da Plutarco, quanto il tentativo di ricreare l'atmosfera stagnante e oppressiva della vita russa del tempo. Nel suo poema Roma è simbolo della morte degli ideali giovanili, della fine dell'epoca dell'«esaltazione civile». I tagli censori, con la soppressione della parte intitolata *Roma* dalla prima pubblicazione del 1834, e la cancellazione delle espressioni «popolo sovrano», «libertà», «trono», sono la testimonianza dell'attualità del sottotesto, del suo potere evocativo nella coscienza dei contemporanei. La Roma storica ben si accordava con la vita russa dell'epoca e coi suoi *realia*.

*Il Gladiatore morente* di Lermontov è una libera parafrasi delle strofe 139-141 del IV canto del *Childe Harold's Pilgrimage*, poema che non fu l'unica fonte utilizzata da Lermontov nella composizione del testo<sup>39</sup>. La storia del gladiatore dacio che muore in un'arena romana costituisce solo la prima parte della lirica e offre lo spunto all'autore per una riflessione su libertà e prigionia e, soprattutto, sui destini del mondo europeo. Infatti, mentre le prime due strofe – pubblicate sulla rivista «Otecestvennye zapiski» [Annali Patri] nel 1842 – sono dedicate alla tragica figura del gladiatore morente<sup>40</sup>, le ultime due, edite solo nel 1884 sul giornale «Rus'» –, contengono un'accorata riflessione sulla crisi morale del mondo europeo, agonizzante al pari del gladiatore dacio:

Non altrimenti tu, o mondo europeo,  
di sognatori ardenti idolo un tempo,  
reclini sulla tomba il capo inglorioso,  
sbiancato nella lotta tra i dubbi e le passioni,  
senza fede e speranza, balocco di bambini,  
zimbello di una folla esultante! (p. 141)

Il verso «Addio, Roma corrotta, addio, terra natale» collega le due parti del testo lermontoviano inserendo la figura del gladiatore morente e l'immagine di Roma in un contesto in cui si andava rafforzando l'idea di nazionalità e si stava ridestando l'orgoglio slavo. Non a caso Stepan Novykh, storico della letteratura russa, critico e poeta, nonché teorico dello slavofilo nelle sue lezioni all'università e nella sua storia del-



la letteratura, avrebbe considerato il gladiatore morente uno «slavo» e, addirittura, un «russo»<sup>41</sup>. Qui non c'entra il Danubio, presente anche nel poema di Byron, e probabilmente nemmeno l'orientamento slavofilo del critico. Non è da escludere che *Il gladiatore morente* venisse percepito da Sevyrev attraverso il prisma di ciò che nel 1837 era risuonato come “uno sparo nella notte”, ovvero la celebre lirica di Lermontov *Smert' poëta* [*La morte del poeta*], scritta in occasione della tragica morte di Puskin. La figura del gladiatore morente corrispondeva alla figura di Puskin morente.

Nella poesia russa l'allusivo sottotesto insito nell'immagine dell'antica Roma stava creando interesse verso la Roma contemporanea: si stava compiendo l'assimilazione della Città eterna come spazio culturale.

L'affermazione del romanticismo aveva consolidato nella poesia russa l'interesse per i problemi estetici e soprattutto per i problemi della personalità romantica. Byron e Napoleone erano divenuti personaggi paradigmatici. In Russia il *Childe Harold's Pilgrimage* veniva percepito come un viaggio lungo i sentieri della civiltà e della cultura europea. Il «testo» italiano di questo viaggio era molto diffuso in Russia. Altrettanto importanti per i poeti russi erano stati anche le *Elegie romane* di Goethe e il romanzo *Corinna o l'Italia* di Madame de Stael. Negli anni a cavallo tra il 1820 e il 1830 si era avuta pure la “scoperta” della pittura di Raffaello e della musica di Rossini. Il saggio *Rafaëleva Madonna* [*La Madonna di Raffaello*] di Zukovskij divenne il manifesto estetico della poesia romantica russa: proprio da qui scaturì l'immagine di «genio di pura bellezza»<sup>42</sup>, simbolo di un'arte eterna. In breve, fu chiaro che «tutte le strade portano a Roma». Le epistole in versi dedicate a quella che era intesa come patria dell'arte, terra della poesia ma anche sostanza viva, stavano diventando parte organica della cultura poetica russa.

È importante osservare le particolari trasformazioni a cui, durante gli anni '30, fu soggetta la “lettura” di Roma. Nota giustamente Avtuchovič: «La storia romana, prima ermetica, chiusa e ridotta a livello di segno indicatore, dopo la rivolta decabrista comincia a poco a poco a ricostituirsi in tutta la sua tragica contraddittorietà»<sup>43</sup>.

La tensione escatologica, la delusione nei confronti della missione storica dell'antica Roma e i dubbi sugli ideali di libertà risuonavano con tono interrogativo già nella poesia russa degli anni '20. Così, nella lirica *Roma*

di Evgenij Baratynskij (datata 1821, ma pubblicata in seguito priva di titolo), in sedici versi compaiono ben dieci domande. Ciascuna di esse è un epitaffio agli ideali di libertà e grandezza. I primi due versi

Davvero, altera Roma, sovrana della terra,  
davvero, libera Roma, vivesti? (p. 137)

non riproducono semplicemente l'interrogativo sull'esistenza del mito storico, ma sono piuttosto il tentativo di leggere in chiave filosofica quello stesso mito, nel contesto delle idee e delle immagini di disillusione, dubbio e delusione così caratteristiche della poetica di Baratynskij.

Nella poesia di massa degli anni '30, che include *Roma* di Konstantin Bachturin, *Poët [Il poeta]* di Aleksej Timofeev, *Severnyj pevec [Il cantore del Nord]* di Dmitrij Oznobisin, così come nelle poesie di Stepan Ševyrev, la "lettura" di Roma si iscrive nella generale atmosfera stagnante e repressiva dell'epoca: Roma diventa simbolo della perdita degli ideali e delle speranze. Al tempo stesso nella poesia russa degli anni '30 si apre un nuovo spazio culturale per Roma come centro dell'arte, come peculiare dimora delle muse.

Due eventi culturali favorirono in Russia questo processo. Nel 1829 si trasferì a Roma la principessa Zinaida Volkonskaja, donna di grande fascino personale e intellettuale, poetessa, musicista, protettrice delle arti<sup>44</sup>. La sua abitazione nei pressi di Fontana di Trevi e poi la sua villa suburbana al Laterano divennero veri e propri centri, decentrati, della cultura russa. Grande importanza ebbe anche la colonia romana degli artisti russi a Roma, formatasi pochi anni prima, punto di riferimento di tutti i viaggiatori russi, poeti compresi. Tra gli ospiti fissi di casa Volkonskij figurava anche Stepan Ševyrev che all'epoca era precettore di Aleksandr Nikolaevič, il figlio della principessa, da lui iniziato alla poesia italiana. Tra i vari visitatori, la colonia degli artisti russi accolse anche Vasilij Žukovskij e l'autore delle *Anime morte* Nikolaj Gogol', grande ammiratore dell'Italia<sup>45</sup> e della sua cultura. Roma diventa oggetto di rappresentazione iconografica anche presso i russi: gli acquarelli, gli oli e gli schizzi di Orest Kiprenskij, di Karl Brjullov e di Aleksandr Ivanov, insieme ai bozzetti amatoriali dei

luoghi più interessanti della città schizzati da Zukovskij, formarono nella coscienza artistica russa<sup>46</sup> l'immagine visiva di Roma come mondo.

Prima di trasferirsi a Roma, la principessa Volkonskaja aveva tenuto a Mosca un celebre salotto letterario, che non soltanto aveva contribuito a orientare il pensiero dei *ljubomudry* – i «filosofi», giovani intellettuali che si ispiravano alla filosofia idealistica tedesca e all'estetica romantica – e della rivista «Moskovskij vestnik» [Il messaggero di Mosca], ma aveva anche dato un impulso decisivo allo sviluppo della lirica filosofica russa. Dmitrij Venevitinov, Stepan Ševyrev, Ivan Kireevskij, Vladimir Odoevskij, Evgenij Baratynskij, Adam Mickiewicz e lo stesso Puskin conferirono a quel salotto un carattere eminentemente letterario. La padrona di casa, grande ammiratrice della cultura italiana, iniziò gli amici al mondo della musica e della poesia italiane. Per questo la sua partenza alla volta di Roma, alla fine di gennaio del 1829, può essere considerata anche il trasferimento a Roma del suo stesso salotto letterario. Agli occhi dei visitatori russi, ma anche dei connazionali rimasti in patria, le dimore romane della Volkonskaja divennero l'incarnazione poetica di Roma come realtà e come luogo dell'anima.

Una nuova “lettura” poetica di Roma, vista come centro della cultura, si delinea già nelle liriche dedicate alla partenza della Volkonskaja per Roma:

(...) là dove tra le fronde,  
o lungo i porticati dei palazzi,  
suona l'ottava del Tasso, ed i numi  
vivono ancora nelle pietre antiche;  
là dove Raffaello dalle tele  
splende una bellezza nuova e pura,  
e ogni colle sa essere eloquente (p. 283)

Il carattere libresco di queste caratterizzazioni di Roma, tratte dall'epitola di Baratynskij *K[njagine] Z.A. Volkonskoj [Alla [principessa] Z.A. Volkonskaja, 1829]*, è evidente. In questa nuova “lettura” Roma è percepibile non soltanto con gli occhi, ma anche con l'anima. Lo stesso epiteto «libresco» corrisponde in Baratynskij alla descrizione del «cielo di Auso-

nia», ma si estende a tutto il mondo romano, essendo indissolubilmente legato a quel «regno delle muse» incarnato da Zinaida Volkonskaja. Proprio per questo, proseguendo la caratterizzazione di Roma con l'iterazione dell'avverbio «dove», il poeta osserva:

ma dove forse non esiterete,  
eroi che dominaste l'universo,  
ad obliare anche il vostro Campidoglio  
per una capitolina Corinna... (*ivi*)

La tendenza a rivolgersi agli eroi che «dominarono l'universo» è una sorta di reminiscenza dell'interpretazione di Roma in voga negli anni '20, quando le allusioni politiche e sociali e le «maschere» coprivano il volto del mondo reale di quegli anni. La contrapposizione tra il simbolo di Roma, il Campidoglio, e il «campidoglio di Corinna»<sup>47</sup> rende familiari i *realia* romani. Il commiato della Corinna russa a «miglior sorte e più felici sponde» è accompagnato dalla riflessione filosofica del poeta sulle avversità del destino, sulla «tristezza» che «non è lenita», sull'anima «avvilta». Gli accenti di disillusione verso quell'epoca soffocante della storia russa si colgono chiaramente nei versi conclusivi dell'epistola. Associata ad una persona concreta, Roma acquista concretezza visiva. E neanche l'eco delle caratterizzazioni libresche e stilizzate fa passare in secondo piano l'ingresso della poesia russa nella sua città-mondo, che ora si scopre entità reale e contemporanea.

Ma se Baratynskij componeva i propri versi senza aver ancora visitato l'Italia, Sevyrev, al seguito della principessa, lo ricordiamo, come precettore del figlio, avendo abitato a Roma circa tre anni, non solo divenne il secondo «italomane russo» dopo Batjuskov, ma anche uno tra i primi cantori di una Roma al tempo stesso reale e universo culturale. Una decina di liriche scritte tra il 1829 e il 1830 – tra cui *Tibr* [*Il Tevere*], *K Rimu* («Po lestvice toržestvennoj vekov...») [*A Roma*, «Sullo scalone d'onore dei secoli...»], *K Rimu* («Kogda v tebe, vekami polnyj Rim...») [*A Roma*, «Quando, o Roma di secoli ricolma...»], *V al'bom...* [*Nell'album...*], *Poslanie k A.S. Puskinu* [*Epistola a A.S. Puskin*] –, costituiscono un ciclo romano, mai però raccolto e presentato come tale. Pubblicate sulle pagine di

popolari riviste russe, esse fornivano una nuova interpretazione di Roma come topos mentale e luogo appartenente all'età contemporanea. Il poeta toglie letteralmente la polvere dallo «scalone d'onore dei secoli», trascurando tutto ciò che è passeggero. Egli scopre la Roma eterna, tentando di penetrarne la forza reale, attuale, vitale:

Ma la via dei trionfi è ancora lì,  
tracciata da impronte di giganti;  
al cospetto dei secoli si ergono  
e il cupo Pantheon e il Colosseo e San Pietro.  
D'accordo con te, il dio del Tempo  
votò all'eternità le tue imprese,  
come orme d'un grande corteo  
che il diluvio degli eventi non cancella. (p. 357)

La seconda strofa dell'*Epistola a A.S. Puskin* è una singolare ricostruzione della Roma eterna e del ruolo che essa ha avuto nella civiltà mondiale<sup>18</sup>. Attraverso l'iterazione, per otto volte, dell'avverbio "qui", Sevyrev si accosta ai valori spirituali di Roma e li fa rivivere:

Qui, come in una bara, più chiaro si vede il futuro,  
qui anche il cieco osa farsi profeta,  
qui, forte della memoria, più ardito il pensiero  
con vista lineea la tenebra dei secoli trapassa,  
qui il verso di Dante risalì l'abisso  
dal fondo della terra alle celesti sfere;  
qui Michelangelo, lo sguardo affiso sul Dies irae,  
con mano profetica scoperchiò le tombe.  
Qui, estenuato e svingorito,  
il mondo antico rovinò in frantumi, (...)

Qui è la tomba e la culla di due mondi,  
qui la sacra scaturigine del nuovo (...) (p. 297)

Non meno importante, per l'autore dell'epistola, è collegare quel mondo allo spirito della "Rus' natia", vedere «della patria la grande

missione» nelle profezie di Roma, dov'è «la sacra scaturigine del nuovo». Nella canzone *Il Tevere* il parallelo tra mondo romano e mondo russo si fa concreto nel dialogo fra il fiume romano, che scorre libero, e la Volga, maestosa ma dormiente «nel ghiaccio incatenata». Il breve componimento *Nell'album...* accenna un tema che diventerà programmatico dello slavofilismo, movimento di cui Sevyrev fu tra gli ideologi: il tema dello scitismo, inteso come importante fattore del parallelo Roma-Russia<sup>49</sup>:

Lo scita, nostro antenato dalla faccia tonda,  
la testa china sulle braccia in ceppi,  
prono un tempo seguiva il carro romano  
come schiavo in un trionfo d'altri.  
Ma oggi lo scita esulta nel vedere  
figlie della sua terra natia,  
raggianti e belle nel loro alto sentire,  
menar trionfo per l'antica Roma,  
l'anima ardente in mezzo alle rovine,  
mentre il romano, ora nostro vassallo,  
è loro sottomesso prigioniero  
e le canta nella lingua del Petrarca. (p. 301)

Per la coscienza culturale russa il ciclo romano di Ševyrev fu un evento che suscitò commenti e anche una parodia<sup>50</sup>. A Ševyrev va comunque il merito di aver promosso l'interesse per Roma come fenomeno culturale e come città dalla gloria eterna<sup>51</sup>. E il critico Vissarion Belinskij, con il suo pamphlet *Pedant [Il pedante]*, diretto contro il poeta, non fece che sottolineare l'attenzione della critica e dell'estetica russa nei confronti di una simile "lettura" di Roma.

Fra l'altro, durante la nuova "lettura" di Roma iniziata alla fine degli anni '20 e proseguita negli anni '30, non si può non ricordare l'entrata della prosa sul proscenio della letteratura russa. La nuova poetica e i testi che ne erano alla base iniziavano a imporre un punto di vista nuovo su Roma, intesa come corpo sociale. Sintomatica di questo processo fu la ricezione russa della filosofia del carnevale romano<sup>52</sup>.

Il fracasso del carnevale romano, l'immagine della folla di popolo, la sua cultura del riso, la libertà di emanciparsi dalla propria identità, la varietà dei colori tissati nelle pagine di memorie, diari di viaggio, lettere e saggi russi tutto ciò determinò uno slittamento nel paradigma del linguaggio poetico, inaugurò una nuova "lettura" di Roma dal punto di vista imagologico.

Gli anni '40 rappresentano una nuova tappa nello sviluppo della poesia russa e della "lettura" di Roma: il cammino verso la realtà, verso un quadro realistico del mondo. Composto a cavallo tra gli anni 1830 e 1840, il poema parodistico di Ivan Mjatlev *Sensacii i zamecanija gospozi Kurdjukovoj za graniceju, dan l'ètranže*<sup>53</sup> [*Sensazioni e osservazioni della signora Kurdjukova all'estero, dan l'ètrangé*] svelò una Roma inusuale. I capitoli IX e X della terza parte, intitolata *Italija* e apparsa nel 1844, sono dedicati dalla protagonista, la possidente Akulina Kurdjukova, originaria di Tambov, alla Città eterna, una delle tappe del suo viaggio all'estero. La sua coscienza mondana riproduce tutti i cliché delle rappresentazioni in voga e dello scotto di un'istruzione a buon mercato. Conservando l'«onore di Tambov», l'eroina di Mjatlev dichiara: «Sono pronta a Roma andare / quasi fosse un familiare»<sup>54</sup>. Al suo arrivo, in preda all'entusiasmo, facendo sfoggio della propria erudizione, l'eroina elenca nomi emblematici della storia romana:

Se io m'abbandono ai lazzi:  
apparite a me, Orazi.  
'Tu o Cato! E Tu Manlius!  
'Tu, Numa Pompilius!  
'Tu, Lucrezia sdolcinata!  
(...) *me s'et egal*,  
non scordiamo la *Vestal*,  
e anch'io...ma attenzione  
*de Sen Pier* il cupolone,  
ecco tutta la città:  
il Campidoglio, urrà, urrà! (p. 229)

Il poema prosegue con la storia del popolo romano, i *Mirabilia Urbis*, la Caracalla, gli artisti. Questo singolare minestrone di nomi, titoli, luoghi ed

eventi ricorda i modelli ricettivi del carnevale romano, di cui la protagonista non è altro che una delle maschere.

Non a caso, nel primo capitolo romano la signora Kurdjukova osserva la Città eterna dalla vettura, mentre nel secondo non solo scende a terra ma si ritrova anche «tra la folla, nel popolo». Nelle descrizioni della possidente di Tambov l'immagine della folla romana diventa un *Leitmotiv*; importante per lei è «capire Roma tutta quanta»: per questo tenta con grande sforzo di raggiungere a piedi i luoghi più interessanti, di visitare «tutti i palazzi e le gallerie», le catacombe, di andare in visita al Vaticano, «tra i musei *le plu markàn*», di vedere tutti i «quadri importanti». Non può, ovviamente, esimersi da un giudizio su Raffaello:

La Fornarina di Raffaello  
è un prodigio del pennello:  
nel creare il dipinto  
all'original s'è avvinto:  
una acerba panettiera  
che adorava in tal maniera,  
da dimenticare tutto.  
Ma con quale poi costruito?  
Una nostra contadina  
di figura mica fina,  
non ci vedi distinzione,  
né eleganza – che impressione  
di Annetta<sup>55</sup> è l'alter ego!  
Questo ardore io lo spiego  
con il fatto che in eccesso,  
nel ritrar Madonne spesso,  
alto in sogno s'è librato  
poi con animo prostrato  
fu agitato la sua sete  
nella Fornarina quiete (...) (p. 233)

Il filo bianco della storia e sul presente s'intrecciano nel suo divertente  
ambizioso racconto



Come amo io i romani,  
e quei tempi ormai lontani  
d'eroismo, *du courage!*  
È passato, *sè damage!*  
Forti erano i quiriti,  
d'eroiche gesta nutriti,  
oramai sono allo sbando,  
con *le pap* al comando,  
un vecchietto, e a legioni  
cappuccini; battaglioni  
di abati *en blan e nuar*;  
e dov'è ora *la gluar?*  
C'incinnati e Neroni?  
Son rimasti i ciceroni  
di rovine gran cultori,  
patentati imbonitori  
che ti citano elencati  
osterie, terme, mercati (...) (p. 229)

Alle impressioni, osservazioni e analisi di Roma della possidente si affianca lo sguardo intelligente, erudito e divertito dell'autore, che nel carnevale romano le fa quasi da cicerone. Passando di luogo in luogo, di monumento in monumento, dopo i banali giudizi mondani della viaggiatrice di Tambov, egli inserisce nel testo gustosi abbozzi di caratteri e riflessioni su cattolicesimo e ortodossia, senza tralasciare resoconti e giudizi sulla colonia degli artisti russi: sui pittori Brjullov, Bruni e Markov, e sullo scultore Pimenov<sup>56</sup>:

Qui gli artisti sono accorsi  
ed i russi in quantità  
hanno fama a volontà.

Paul Brjullov qui s'è educato  
e qual è il risultato?  
Un talento! *L'Assunzione*  
che stupenda creazione!  
Un'energia, che *kolorit!*

Nel tratteggio *kel merit!*  
L'Ultimo giorno di Pompei  
neanche l'epos degli achei  
se si mette a paragone  
ha tanto fuoco, ambizione!  
Attendiamo da Brjullov  
anche l'Assedio di Pskov,  
e di più lo osanneremo,  
se quel giorno noi vedremo. (p. 235)

Grazie a questa rappresentazione Roma acquista un carattere ambivalente. Essa è davvero «familiare». La semplicità di Akulina Kurdjukova e la sapienza dell'autore nella descrizione di Roma mettono in evidenza le immagini e i cliché letterari. Nel testo c'è spazio per tutto: il «roman alto retaggio», la storia romana, gli schizzi di costume, la descrizione dei *Mirabilia Urbis*, gli usi locali e le loro descrizioni russe. In modo mirabile Mjatlev organizza una narrazione a “doppia visione”, con due diversi punti di vista. Questo gioco di maschere e punti di vista crea agli occhi del lettore un'immagine viva di Roma. I cliché della coscienza sempliciotta della Kurdjukova acquistano in questo contesto un'altra dimensione, un altro senso: l'autore li introduce nell'atmosfera ludica della parodia. Lo spirito curioso della signora Kurdjukova viene ricreato in maniera parodistica attraverso lo stile maccheronico, ma dietro alla parodia si coglie chiaramente l'immagine di Roma come nuova realtà di quegli anni.

Un elemento di novità nella “Romaneide” della poesia russa fu introdotto dal ciclo *Očerki Rima* [*Schizzi di Roma*] di Apollon Majkov, poeta che giunse nella Città eterna poco più che ventenne, nell'ottobre 1842, con una borsa di studio. Vi sarebbe rimasto circa un anno. Il suo ciclo poetico è un originale libro-*travelogue*, una guida poetica di Roma. Le poesie, ventiquattro come le ore della giornata, creano vividi quadri di vita quotidiana nei quali le descrizioni dei luoghi e dei monumenti storici si legano alla memoria dell'antica Roma, e con altrettanta levità introducono il viaggiatore russo nella società romana del tempo. Roma si antropologizza. Le immagini di popolani, innamorati, mendicanti, cappuccini e pittori, contribuiscono a rendere Roma più familiare.

Dalla originale epigrafe a tutto il ciclo potrebbe fungere il verso iniziale della terza lirica, che non ha titolo:

Oh Dio, che cielo stupendo su questa classica Roma! (p. 223)

Il genere stesso degli schizzi poetici permette a Majkov di passare facilmente da uno spazio all'altro, combinando tra loro umori e situazioni. Dalla Roma classica, dal mondo delle antichità e dei musei, lo sguardo dell'eroe lirico trasporta il lettore nei dintorni di Roma. Nella lirica, senza titolo, «Nel mio remoto Settentrione...», il poeta, in compagnia dell'amante, rivolge lo sguardo alla patria lontana; dopo una gita a Tivoli pone di nuovo una domanda: «Dimmi, hai mai amato tu nella terra natia?»<sup>57</sup>. Gli *Schizzi di Roma* di Majkov sono poesie di un viaggiatore russo con la mente continuamente rivolta alla patria. Attraverso il prisma del natioland egli ricrea una Roma non solo e non tanto simbolo dell'arte, mondo della civiltà antica, baluardo della libertà e delle idee repubblicane e fenomeno archeologico, ma anche mondo di una vita reale, testo imagologico.

Nelle poesie l'autore cambia agevolmente il metro: l'esapodia giambico, che ricrea la ritmicità delle impressioni di viaggio, è sostituita dalla pentapodia anfibrica, come onde che stimolano una riflessione filosofica sull'antichità e sulla vita contemporanea della «classica Roma». Il gruppo di tetrapodie trocaiche interviene di continuo nella sinfonia romana: quattro vivaci scenette di vita popolare, nelle liriche *Amoroso*, *V osterii* [*All'osteria*] e *Lorenzo*. È la musicalità del verso a generare il moto poetico del pensiero.

Majkov «legge Roma con le gambe»; si aggira per la città come un intellettuale, un filosofo, uno scrittore di costume, un pittore. I suoi *Schizzi di Roma* sono quadri vivi, bozzetti che generano una riflessione sull'arte e sulla vita. Nella lirica *Chudožnik* [*Il pittore*], che si trova al centro del ciclo il poeta trasmette i tormenti del pittore che non ha la forza di ricreare sulla tela l'aria, il sole, le montagne, la «caligine della foschia meridiana». I due versi conclusivi:

All'opera, pittore! Coglierai il segreto della natura!  
Il quadro penserà: tu stesso, insoddisfatto,  
quanto a lungo hai covato questo rovello. (p. 239)

possono essere interpretati come una dichiarazione di presa di posizione estetica da parte dello stesso autore.

Gli *Schizzi di Roma* di Apollon Majkov furono composti in un clima particolare, contraddistinto, anche in Russia, dalla diffusione del genere delle “fisiologie”, dall’invenzione e la diffusione dei dagherrotipi, dalla formazione della cosiddetta “scuola naturale” nella letteratura russa. Il poeta però non tradisce lo spirito della poesia dell’Età aurea. I suoi *Schizzi* sono privi del carattere empirico tipico degli scrittori di costume dell’epoca: egli non si trasforma mai in un distaccato fotografo<sup>58</sup>. Ventiquattro liriche, altrettanti elementi di un’unica catena indissolubilmente legati da un’idea che tutto unifica. In Majkov la Città eterna è simbolo di una vita eterna. Il poeta prova a penetrarne il segreto, prova a sentirne il palpito grazie al diverso ritmo dei metri adottati. L’ultimo accordo di questa “lettura” di Roma è la poesia *Palazzo*. La visita ad un’antica dimora nobile romana si trasforma in una riflessione su passato e presente. Ma il poeta toglie via la polvere dei secoli. Superati i confini di spazio e tempo, il suo pensiero scopre il vivo volto della Città eterna.

La strofa finale della lirica non si limita a collocare nello spazio concreto del vecchio palazzo le associazioni storiche, le antichità antiquarie e i *realia* della vita capitolina. Il poeta dà anima e vita allo spazio di Roma, leggendola come eterna contemporaneità:

Che siate benedetti! L’Italia salvata  
avrà voi dal destino come liberatori!  
Ma piano...qui c’è vita: un tavolo da gioco,  
qui ieri era un banchetto: il panno è imbrattato;  
lì vetri in mille pezzi... boccali semivuoti...  
e il sole coi suoi raggi, traverso i vetri inonda  
guanti da donna e il busto di Socrate solenne  
coperto dal cappello d’una beltà traviata. (p. 251)

Un simile approccio consente non solo di vedere negli *Schizzi di Roma* la tradizione della Roma di Gogol’, ma anche di parlare di punti di contatto tra prosa e poesia nella nuova “lettura” di Roma.

Anche Petr Vjazemskij conosceva bene e amava Roma. Appartenente a un nobile e illustre casato, il poeta fu più volte in Italia e visse sia a Roma che a Venezia<sup>59</sup>. Amante della cultura classica e dei poeti romantici, era un buon conoscitore della letteratura italiana. La sua lirica *Roma* (1846) esprime un'idea generale dell'Urbe<sup>60</sup> come “contenitore” della civiltà mondiale, come immagine-simbolo:

tutto ciò che è vita della mente e passione dell'anima –  
arte, coraggio, vittoria, gloria, potere –  
tutto questo esprimevi col tuo verbo vivo,  
ed eri simbolo di tutto ciò che è grande. (p. 369)

L'iterazione del pronome indefinito *tutto* crea un'immagine sintetica dell'universo simbolico di Roma. Per il poeta la Città eterna è un luogo noto, familiare: qui, nel cimitero acattolico di Testaccio, egli aveva sepolto nel 1835 la giovanissima figlia Praskov'ja. Celandone le emozioni personali, nella lirica Vjazemskij mostra il cammino percorso dalla poesia russa nella “lettura” di Roma, enunciando poi a nome di un'intera generazione il risultato di quella “lettura”.

L'inizio della lirica presenta Roma come immagine poetica e oggetto della cultura verbale: viene infatti evidenziata la potenza fonetico-evocativa del suo nome:

Roma! Parola onnipotente e arcana,  
per eternamente nuova e sempre lo sarai!

Gli ultimi otto versi, che possono considerarsi quasi un'ottava, ripropongono il motivo di Roma come libro. Un libro letto dai poeti russi non solo con gli occhi, ma anche con l'anima:

Da un'ombra è celato il gigante universale:  
il tuo Foro è ammutolito e sonnecchia il Vaticano.  
Ma la tua voce risuona ancora forte  
per le anime elette, ricche di poesia.  
Non è possibile nominarti anche solo di sfuggita,  
ti trovi appena col pensiero,

senza che un'idea dolorosa, elevata e serena  
non invada un'anima degna di capirti.

In tal modo la poesia russa della prima metà dell'Ottocento, mentre andava formando nella coscienza sociale del Paese l'idea di «universalità», scoprì il mondo di Roma come precipua sostanza estetica. Espo-  
nenti delle più varie tendenze dell'epoca romantica – decabristi (Glinka, Katenin, Kjučel'beker, Ryleev), “poeti del pensiero” (Venevitinov, Baratynskij, Sevyrev), poeti elegiaci (Kozlov e Batjuškov), poeti della cerchia puskiniana (Vjazemskij) e lo stesso giovane Puskin, poeti della scuola antologica<sup>61</sup> (Majkov) – l'uno dopo l'altro scoprirono Roma e il tema romano come polisemico «testo» locale. Ma a differenza di altri «testi» di città italiane (napoletano, fiorentino o veneziano) il testo romano s'innalzò alla dimensione di filosofia del mondo contemporaneo. Il suo potenziale storico, estetico, sociale e di filosofia della natura fu ampiamente sfruttato dalla cultura poetica russa, determinandone l'evoluzione.

I poeti russi lessero il libro-Roma con gli occhi e con l'intelletto, col cuore e con l'anima, oltre che con le gambe, e ciascuna di queste “letture” fu gravida di scoperte tanto nella sfera delle nuove sensibilità quanto nel campo del linguaggio poetico. Per effetto di una simile “lettura” davvero l'anima «si dilatò»: stava nascendo l'«universalità» della cultura letteraria russa.