

Zara Martirosova Torlone, *Vergil in Russia. National Identity and Classical Reception*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 300.

Il saggio di Zara Martirosova Torlone è una ricostruzione attenta e scrupolosa della fortuna letteraria di Virgilio in Russia lungo un esteso arco di tempo: dal Settecento fino agli ultimi decenni del secolo scorso. Sono in tutto sei capitoli, disposti secondo un ordine cronologico, con la sola esclusione dell'ultimo, dedicato interamente alle traduzioni dell'*Eneide* in russo. La ben concepita bibliografia critica comprende testi sia in inglese – la gran parte – che in russo. Nel ripercorrere la diverse 'stagioni russe' di Virgilio, l'A., non rivolgendosi esclusivamente a russisti, apre frequenti digressioni sia sul contesto culturale e letterario russo sia su vita e opera degli autori (e non solo dei minori) man mano coinvolti. Tra i molti pregi del libro – e possiamo dirlo subito – vi è l'eshaustività e la completezza della trattazione, lo studio puntuale di quei testi che hanno in vario modo interpretato e tramandato l'eredità virgiliana, l'abilità con cui l'analisi viene supportata da un dibattito critico ampio e stimolante.

La fortuna di Virgilio nel Settecento russo, tema del I capitolo (*Vergil at Court*, pp. 26-77), viene inquadrata all'interno delle esigenze avvertite dai poeti dell'epoca, tra cui, non ultima, quella di creare un poema epico nazionale che riflettesse l'ideologia e la politica del sovrano. L'epica era infatti funzionale a costruire un'identità nazionale e al tempo stesso ad eguagliare le altre nazioni europee. Il primo tentativo in questa direzione non poteva che giungere da Michail Lomonosov (1703-1769), poeta di corte, letterato, filosofo e scienziato, che nel 1756 iniziò a comporre, senza però ultimarlo, il suo poema su Pietro il Grande (*Pëtr Velikij* [Pietro il Grande], 1760-61). Se da un lato Lomonosov non poteva ignorare i suoi predecessori, dall'altro era perfettamente consapevole dell'impossibilità di imitare o restituire l'epica dell'antichità in una epoca nuova e su suolo russo. Fu così che, pur eleggendo Omero e Virgilio a suoi interlocutori costanti, dichiarò

di non aver trovato in essi un modello completo: «Sebbene segua le orme di Virgilio e Omero, / Non trovo in essi un esempio soddisfacente. / Non ho intenzione di cantare Dei immaginari, / Ma le vere gesta, la grande fatica di Pietro» (cfr. *Petr Velikij*, vv. 16-19). E addirittura definì Virgilio «uno scrittore di *basni*, storielle», ponendo di fatto alla base del suo poema la storia e non la mitologia. Del poema incompiuto dedicato a Pietro, Lomonosov scrisse solo due canti: nel primo raccontava del viaggio dello zar ad Arcangelo, al centro del secondo c'era l'assedio della cittadella svedese di Schlüsselburg. Pensato dunque come una sorta di apoteosi di Pietro, esso privilegiava lo spirito storico e patriottico tipico degli scritti di Lomonosov storico che, secondo l'opinione dell'A., era probabilmente ascrivibile a una sorta di competizione che il poeta russo aveva instaurato con Voltaire (all'epoca incaricato di scrivere una storia del regno di Pietro).

L'A. rintraccia, e segnala, la presenza nel testo russo su Pietro il Grande di echi e reminiscenze virgiliane. Nel primo canto ad esempio si trova un chiaro riferimento ad *Arma virumque cano* di Virgilio, e nel discorso col quale Pietro incoraggia i suoi camerati a sfuggire alla tempesta non è difficile scorgere l'esortazione di Enea ai suoi compagni nel libro primo dell'*Eneide*, o quello di Anchise quando, nel sesto libro, predice ad Enea la futura gloria di Roma.

Dei successivi tentativi di dar vita in Russia al poema epico (ad opera di Aleksandr Sumarokov [1717-1777] e Antioch Kantemir [1708-1744]) l'A. dà solo notizia, scegliendo di soffermarsi più a lungo sulla *Rossijada* di Cheraskov (1733-1807). Pubblicato in 12 canti nel 1779, il poema non si concentrava, come avveniva nell'esperimento di Lomonosov, su una singola figura storica, ma su un evento cruciale per la gloria della Russia, e più esattamente sulla presa del khanato di Kazan' da parte di Ivan il Terribile. Non vi era tuttavia tra la *Rossijada* e l'*Eneide* di Virgilio alcun legame, anche se Cheraskov ovviamente conosceva il poema latino, e nella prefazione alla sua opera ne riferiva a grandi linee il contenuto (cfr. *Uno sguardo ai poemi epici* [Vzgljad na èpičeskie poëmy]). La scelta di contemplare quest'opera nella sua analisi è dettata, ci sembra di intuire, principalmente dal de-

siderio dell'A. di dare dell'epica russa del XVIII sec. un quadro compiuto (infatti è opinione diffusa che la *Rossijada* sia il primo poema epico russo) da cui appaia evidente la sua non piena maturità.

L'A. passa poi ad analizzare la prima versione russa dell'*Eneide*, eseguita per mano di Vasilij Petrov (1736-1799), professore di retorica e poeta di corte, ricordato nelle storie della letteratura tra le figure minori. La traduzione, pubblicata tra il 1781 e il 1786, fu presa di mira dalla critica, tanto che un poeta contemporaneo ironizzò, affermando che con Petrov «Virgilio aveva iniziato a balbettare» (p. 56). Il confronto di alcuni passi tra l'originale latino e il testo russo consente all'A. di parlare di eccessiva artificiosità del testo d'arrivo, definendolo addirittura una sorta di parodia dell'*Eneide*. Nell'infelice esperimento di Petrov l'A. trova tuttavia qualcosa in comune con gli sforzi di Lomonosov, Kantemir e Cheraskov: anch'egli, poeta ufficiale di Caterina, aveva a suo modo assecondato la tendenza a glorificare e idealizzare il monarca regnante e dunque a promuovere l'orgoglio nazionale. Non era però riuscito a restituire in russo il genio poetico di Virgilio. In definitiva l'A. lascia intendere quanto la recezione di Virgilio nel XVIII secolo, che riguarda principalmente l'*Eneide*, riflettesse più d'ogni altra cosa le aspirazioni imperiali del tempo.

Il II capitolo (*Subversion and Mockery*, pp. 78-107) è una sorta di continuazione del precedente: l'A. resta infatti in ambito settecentesco, e analizza quei generi letterari diversi dal poema epico che avevano parimenti contribuito a far conoscere l'*Eneide* in Russia. Si tratta, nel primo caso, della tragedia *Didone* del drammaturgo e traduttore Jakov Knjažnin, che, attingendo sia al testo virgiliano sia a note fonti occidentali (come il famoso melodramma di Metastasio, *La Didone abbandonata* [1724] e la *Dido* [1734] di Lefranc de Pompignan), offriva ai lettori russi un'interpretazione originale, e al contempo politicizzata, del quarto libro dell'*Eneide*. L'altro testo è invece il travestimento di Nikolaj Osipov (1751-1799) che, apparso tra il 1791 e il 1796, aveva come titolo: *Eneide capovolta* (*Ėneida, vyvoročennaja naiznanku*). Sembra che Osipov nella sua *Eneide* si fosse in gran parte attenuto alle tecniche adottate da Paul Scarron (*Le Virgile travesti en*

vers burlesques, 1648-52) sia riguardo alla forma che al contenuto, optando anch'egli per una lingua volutamente degradata, che all'udito risultava tuttavia artificiale. L'A. nomina anche un'altra fonte di Osipov, già segnalata dalla critica, l'*Aeneas* di Aloys Blumauer. Il travestimento russo viene analizzato non solo in relazione ai testi appena citati, ma anche allo stesso poema virgiliano che, anche se letto da Osipov in traduzione, riaffiora nelle immagini, nei tropi e perfino nell'intreccio.

Nel III capitolo (*Appropriation: Pushkin and Virgil*, pp. 108-136), l'A. parte dall'assunto che, se si discute di letteratura russa, nessuna questione può essere trattata eludendo il nome di Aleksandr S. Puškin (1799-1837), anche quando, come nel caso di Virgilio, non vi era stata un'influenza diretta. Sembra che Puškin avesse letto il poeta latino in traduzione francese e che già nel suo primo tentativo epico, il poema *Bova* (1814), ne prendesse le distanze: «Ho letto e riletto l'impareggiabile Virgilio, senza però sforzarmi di imitarlo nella delicatezza di sentimenti e nell'armonia» (*Bova*, vv. 6-9); trovava che la sua epica non fosse adatta ai suoi obiettivi poetici, che privilegiavano soprattutto il discorso amoroso. Una conferma che Virgilio non fu eletto a modello da Puškin, l'A. la trova nella premessa che il poeta russo scrisse all'edizione del 1828 del suo poema giovanile *Ruslav e Ljudmila* (1820), dove non nascondeva una lieve indignazione di fronte a certe affermazioni della critica che accostavano il suo poemetto all'*Eneide* e all'*Odissea*.

Come già detto, i testi di Virgilio erano noti a Puškin. Nelle sue numerose citazioni l'A. vede riflessa quella conoscenza disinvolta di espressioni stereotipate virgiliane familiari ad ogni occidentale colto dell'epoca, escludendone però una conoscenza profonda. Riporta inoltre quei passi della sua opera dove al poeta latino viene associato un inequivocabile sentimento di noia (cfr. *Scena dal Faust* [*Scena iz Fausta*], 1825).

Questo è solo il preambolo al Virgilio puškiniano. L'analisi vera e propria l'A. la rivolge a uno dei più noti poemi dell'autore russo, *Il Cavaliere di bronzo* (1836), e la conduce rifacendosi al noto concetto

di «filiazione letteraria», nel tentativo di indagare la rievocazione, non intenzionale, dell'Eneide. Pur non potendolo in alcun modo considerare come un'imitazione palese di Virgilio, l'A. reputa che in esso siano trattati, in una maniera sorprendentemente virgiliana, temi vicini allo stesso poeta latino, quali il rapporto tra stato e individuo, tra felicità individuale e dovere civico. Al centro del *Cavaliere di bronzo* troviamo infatti il conflitto tra individuo e potere supremo, rappresentati rispettivamente dalla città di Pietroburgo e dal suo costruttore, Pietro (e qui l'A. fa sue le tesi di V. Rudich e J.K. Newman). L'*Eneide* contrappone la vita privata di Enea al dovere pubblico di cui era investito, a dispetto delle sue passioni personali. Al pari dell'Eneide, il *Cavaliere di bronzo* non fu inteso semplicemente come un panegirico dello zar riformatore (Pietro il grande). Se consideriamo, seguendo l'A., la contrapposizione tra il volere e l'ordine umano da una parte e l'anarchia casuale che lo minaccia, *Il Cavaliere di bronzo* diventa una vera epica russa, poiché, come l'*Eneide* di Virgilio, promuove un ordine morale nella società.

Fu Vladimir Solov'ev (1853-1900), filosofo e poeta, nonché precursore del simbolismo, ad inaugurare, all'inizio del XX secolo, una nuova epoca nella recezione di Virgilio in Russia (vd. capitolo IV: *The Messianic and Prophetic Vergil*, pp. 137-177). Le sue idee, come anche le sue traduzioni di Virgilio, contribuirono a restituire del poeta latino un'immagine messianica. Solov'ev credeva (e profetizzava) che la Russia fosse investita da una speciale missione di restituire all'Europa il senso della Divinità, e che al tempo stesso fosse in grado di unire l'Oriente all'Occidente nel nome di Cristo (cfr. *Ex Oriente lux* [1890], *Pangomnolizm* [1894]). Era propenso a ripristinare l'unità tra la Chiesa Latina e quella Ortodossa, e offriva una sua (nuova) interpretazione della vecchia idea di Mosca terza Roma, suggerendo di affidare proprio a Mosca il compito di riconciliare le due antiche rivali, Roma e Costantinopoli, divenendo così il luogo dove il mondo Latino e la Chiesa d'Oriente si sarebbero potuti fondere in una simbiosi perfetta (cfr. *La storia e il futuro della teocrazia*, 1885-1887).

L'eredità culturale di Solov'ev influenzò i poeti simbolisti e i pensatori religiosi, e, all'indomani della Rivoluzione del 1917, sopravvisse solo tra l'emigrazione russa, in modo spiccato nell'opera di Vjačeslav Ivanov e Georgij Fedotov, entrambi formati in seno al simbolismo russo ed entrambi esuli in Occidente. Furono gli scritti di Solov'ev e l'interpretazione che egli dava del ruolo dell'eredità romana e bizantina nella sorte nazionale russa ad influenzare la loro immagine di Virgilio. L'A. parte dall'ipotesi che Solov'ev abbia largamente contribuito al futuro sviluppo della tradizione ereditata, permettendo agli scritti di Ivanov e Fedotov di assumere lo stesso tono di dichiarazioni profetiche.

Solov'ev fu anche traduttore di Virgilio. Nel 1887, assieme al poeta Afanasij Fet (1820-1892), iniziò a volgere in russo l'*Eneide*: erano gli anni del suo forte interesse per un'unione tra Oriente e Occidente attraverso la Cristianità. Egli intravvide infatti nel poema latino la perfetta realizzazione del principio romano dell'Universalismo. Così scriveva a un suo contemporaneo: «Traduco con Fet l'*Eneide*. Ritengo Enea, assieme ad Abramo, padre dei fedeli, il vero progenitore del Cristianesimo, che dal punto di vista storico era solo la sintesi di questi due *parentali*» (cit. da p. 143). Condizionato da una lettura messianica del poema, nel tradurlo Solov'ev si prese alcune libertà.

Mentre Solov'ev cercava di adattare le sue idee all'*Eneide*, la sua interpretazione messianica di Virgilio trovò espressione assai limpida nella traduzione della *Quarta Ecloga*, in cui viene predetta la nascita del *puer*. Egli prediligeva l'interpretazione medievale di questo passo come profezia della nascita di Cristo. Pertanto, come in seguito anche Ivanov, riteneva che il poema offrisse l'opportunità di contemplare il destino del genere umano in generale e della Russia in particolare. Nella sua versione egli privilegiò soprattutto l'associazione virgiliana di una nuova età dell'oro con l'arrivo di un salvatore (il fanciullo).

Anche la pratica traduttoria di Solov'ev si rivelò influente per i Simbolisti russi, che ne assimilarono l'idea portante.

Primo fra tutti a cadere nell'incantesimo della recezione di Virgilio alla maniera di Solov'ev fu Vjačeslav Ivanov, che diede forse del

poeta romano l'interpretazione più messianica di tutta la storia della sua recezione in Russia.

Consapevole che i riferimenti a Virgilio, e alla cultura classica in generale, sono disseminati per tutta l'opera di Ivanov, fino al *Diario romano* (*Rimskij dnevnik*, 1944) – non dimentichiamoci infatti che Vjačeslav Ivanov aveva studiato in Germania sotto il magistero di Mommsen –, l'A. sceglie di soffermarsi solo su quei testi poetici e critici che, pervasi da un'idea di rinascita spirituale, lasciavano trapeolare la sua visione messianica di Virgilio, il che costituisce al contempo un'evidente continuità con la poesia di Solov'ev.

Nel tentativo di fornire un quadro d'insieme della recezione di Virgilio di Ivanov, l'A. prende le mosse dalla visione che egli aveva di Roma, città cui era notoriamente molto legato e che dal 1924 elegge come sua residenza definitiva. In Roma egli vedeva prima d'ogni altra cosa la culla storica e culturale della Cristianità, un luogo dove era presente una continuità quasi miracolosa che dal misticismo dionisiaco, e attraverso Virgilio, si estendeva fino al Dante cristiano. Già nel 1892, all'epoca del suo primo viaggio nella capitale, nella lirica *Laeta*, concepita come una risposta ai *Tristia*, egli la dichiarò sua nuova patria, luogo dove finalmente il «pellegrino poteva erigere un solido altare agli stanchi Penati» (trad. it. di S. Toscano). In Roma Ivanov trovò la sua terra promessa, come recita *Regina Viarum*, primo dei nove *Sonetti Romani* (1924) «Di nuovo agli archi antichi pellegrino, / Nella tarda mia sera ti saluto, / Come natío *lararium*, 'Ave Roma', / Rifugio agli errabondi, città eterna» (trad. it. di Donata Gelli Mureddu). In questo sonetto, ci avverte l'A., è presente soprattutto un richiamo all'invocazione di Enea ai suoi compagni (*Eneide* I, vv. 202-207): «E di un dorato sogno, la tua scorta – / Il cipresso – rimembra, al dolce fremito, / Quando acquistò di forza Ilio travolta» (trad. it. di Donata Gelli Mureddu); ma con una differenza: ad un Enea spaventato e incerto sul futuro (*Eneide* I, vv. 208-209), corrisponde qui un io lirico senza paure, proiettato verso la ricerca del proprio destino. L'identificazione con l'eroe troiano in cammino verso la sua nuova patria è tuttavia un motivo ricorrente della poetica ivanoviana (cfr. V. Ivanov,

Kumy [*Cumae*]). Nella sua poesia, Roma acquisisce un universalismo per cui Enea, un troiano d'Oriente, era stato trasformato nel fondatore della nazione romana d'Occidente, mentre il poeta russo nel fautore di un rinnovato ideale cristiano. Per Ivanov, Virgilio stava sulla soglia di un nuovo mondo, colmando il baratro tra il passato pagano da una parte e il presente e il futuro cristiano dall'altra. La perdita della Russia sarebbe culminata in una resurrezione dello spirito: come la Troia dei *Sonetti Romani* che era risorta dalle ceneri per diventare Roma.

Ivanov tornò a Virgilio nel 1931, quando scrisse in tedesco la sua *Vergils Historiosophie*. Il poeta romano veniva presentato in una luce inequivocabilmente messianica, così come lo aveva già recepito il Medioevo. Ivanov voleva immaginare la Russia come una parte del «genus Latinum», ma nel 1931 divenne evidente che si trattava di un paese distrutto dai *bol'sheviki* ed ogni speranza era ormai persa. Questa è forse la ragione per cui la contemplazione ivanoviana della missione della nazione russa finisce qui, nascosta nel suo testo virgiliano.

Anche in Georgij Fedotov (1866-1949), filosofo e storico, esule dal 1925 (Berlino, Parigi e poi New York), la recezione di Virgilio appare strettamente legata alle speranze legate alla missione della Russia, benché la sua interpretazione messianica sia meno pronunciata e meno legata all'idea di unità cristiana così cara prima a Solov'ev e poi a Ivanov.

Nel 1930, per i duemila anni dalla nascita di Virgilio, Fedotov omaggiò il poeta romano con un saggio (*O Virgilii* [*Virgilio*]) in cui scelse di meditare su Virgilio come sul comune denominatore di ciò che egli più apprezzava della civiltà occidentale: l'idea della libertà e della dignità umana. La recezione di Fedotov si distacca da quella di Solov'ev e Ivanov soprattutto riguardo a un punto chiave: egli non usa il testo di Virgilio per accentuare la missione universale della Russia nel contesto cristiano; nel suo caso prevale decisamente il desiderio di trovare nella lettura di Virgilio una consolazione all'esilio forzato, per sé e per i suoi compatrioti.

In breve, negli anni '20 del XX secolo il legame tra la recezione di Virgilio e la missione ortodossa russa trovò la sua più chiara formulazione in Solov'ev, Ivanov e Fedotov, che non solo videro Virgilio avvolto da una luce messianica e profetica, ma trovarono in lui una fonte di risposte per la ricerca spirituale della Russia, sia entro i confini patrî che al di fuori di essi. Da Solov'ev, Ivanov e Fedotov l'A. passa alla poesia di Iosif Brodskij (1940-1996), tema centrale del V capitolo («Vergilian Episodes: Joseph Brodsky», pp. 178-223). Nell'opera di questo autore, le allusioni a Virgilio sono numerose e costanti: tuttavia, i temi grandiosi dell'orgoglio imperiale o della missione messianica sono stati sostituiti da concetti semplici, comuni, ma al tempo stesso fondamentali. Brodskij ha rimodellato l'*Arcadia* di Virgilio su di un suolo russo, e il suo Enea appare un uomo tormentato dal caro prezzo del suo destino eroico. Avendo Brodskij riconfigurato diversi episodi dei testi virgiliani attraverso il prisma lirico delle emozioni umane, Virgilio è rimasto una presenza costante sia nella sua poesia che nei suoi saggi, in cui si muove con facilità tra l'antico e il moderno, l'emozione e il distacco, lo scrittore russo e quello inglese (vd. *Polevaja Èkloga* [Egloga agreste]; *Èkloga 4-ja (zimnaja)* [Egloga V (invernale)]; *Dedal v Sicilii* [Dedalo in Sicilia]; *Didona i Ènej* [Didone ed Enea] ecc.).

Il VI e ultimo capitolo (*Virgil in Russian: Lost Translation*, pp. 224-248) è interamente dedicato alle traduzioni dell'*Eneide* e nello specifico alle tecniche e alle scelte versificatorie adottate. Vi è infine anche un'appendice che accoglie in traduzione inglese i testi di Ivanov (*Vergils Historiosophie*: «Appendix I», pp. 252-270) e Fedotov (*O Virgilii* [Su Virgilio]: «Appendix II», pp. 271-279), corredandoli di pregevoli note a commento. Il volume di Zara Martirosova Torlone si pone nei confronti della recezione russa di Virgilio – tema ampiamente studiato, anche se limitato a singoli autori e opere – come un ottimo studio d'insieme che, con avveduta consapevolezza storiografica e competenze sia da russista che da classicista, ci mostra quanto l'immagine del poeta latino in Russia venga adattata alle esigenze del-

l'epoca assumendo, di volta in volta, sembianze politiche, messianiche e spirituali, fino a diventare il simbolo dell'artista solitario.

Roberta De Giorgi

Università degli Studi di Udine

*Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione
e Società*

roberta.degiorgi@uniud.it