

alla tomba di Larin. « L'umile tomba del vicino » è « umile », ossia prosaica (l'« umile prosa ») per Lenskij (dal pingueno punto di vista espresso nell'epitaffio essa è solenne). « Consacrò alle ceneri un sospiro » ci conduce nel mondo delle idee di Lenskij; onde segue, ovvia, la replica « *Poor Yorick!* »: Lenskij costruisce il proprio « io » sul modello della personalità di Amleto e ricodifica tutta la situazione nelle figure del dramma shakespeariano.

Questo esempio (qualsiasi altra strofa del romanzo avrebbe però potuto essere analizzata in modo analogo) ci convince che la successione delle fratture stilistico-semantiche crea un punto di vista non focalizzato ma diffuso e plurimo, che diventa il centro di un sovrastemma atto a trasmettere l'illusione della realtà. D'altro canto, essenziale proprio per lo stile realistico che tende a superare la soggettività dei « punti di vista » semantico-stilistici e a ricreare la realtà oggettiva, è la specifica correlazione tra questi centri plurimi e molteplici strutture (contigue o reciprocamente sovrapposte): ciascuna di esse è correlata con le altre, non le annulla. Ne deriva che il testo non significa soltanto ciò che significa ma qualcosa d'altro ancora. Il nuovo significato non annulla quello vecchio ma è in correlazione con esso. Dunque il modello artistico riproduce un aspetto importante della realtà come il fatto che questa non può essere esaurita da alcuna sua interpretazione definitiva.

Il problema dell'intonazione

« Il romanzo richiede la chiacchiera »

Abbiamo già citato l'affermazione apparentemente paradossale di Puškin: « Il romanzo richiede la chiacchiera » (XIII, 180). Il paradosso consiste nel fatto che Puškin applica al romanzo — genere sviluppatosi storicamente come narrazione scritta — anzitutto le categorie del discorso orale, e in secondo luogo quelle del linguaggio non letterario. L'uno e l'altro devono essere imitati con i mezzi della narrazione letteraria scritta. Tale imitazione aveva sui lettori l'effetto di farli sentire direttamente presenti, con il risultato di elevare il grado di partecipazione e di fiducia nei confronti del testo. Il salto che si era verificato nella percezione potrebbe essere paragonato al passaggio dallo spettacolo scenico allo schermo cinematografico. Questo parallelismo ha un senso profondo: il passaggio alla « chiacchiera » avveniva innanzi tutto nella narrazione poetica e non in quella prosastica. Appunto qui, in una situazione di alta convenzionalità, fu possibile produrre l'effetto di una diretta presenza del lettore. Il cinematografo, sostituendo gli attori reali, vivi, concreti, con le proiezioni di ombre sulla tela, ha aumentato il grado di convenzionalità dell'arte. E tuttavia proprio esso ha creato l'illusione di una diretta presenza dello spettatore allo svolgimento, apparentemente reale, degli eventi sullo schermo. Con ciò ha provocato una vera rivoluzione negli altri generi artistici, accrescendo di colpo il livello delle esigenze di una illusione di realtà. Analoga è stata la funzione della narrazione in versi: ottenendo con mezzi convenzionali l'illusione del racconto diretto, essa ha spostato il livello dei requisiti richiesti alla narrazione prosastica.

tutta la struttura del romanzo puškiniano imitava la « chiara », il testo veniva riallacciato alla tradizione del racconto non artistico sui « buoni amici », sui personaggi conosciuti direttamente (vedi « Onegin, mio buon amico... »), il che consentiva una molto maggiore libertà di interrompere il testo.

In tal modo, senza distruggere l'unità della narrazione, i meccanismi delle contraddizioni interne servivano a ridurre drasticamente il grado di ridondanza del racconto.

Analoga influenza esercita sulla percezione del testo dell'*Onegin* la conoscenza che il lettore ha della struttura romanzesca. Il testo reale del romanzo puškiniano, dall'autore consapevolmente privato delle caratteristiche della costruzione propria del genere, è percepito dal lettore sullo sfondo di tale costruzione. Le negazioni di determinate forme strutturali diventano, nella coscienza dei lettori, loro varietà. Da un lato il romanzo si fa più tradizionale di quanto non sia sotto la penna dell'autore, e dall'altro si trasforma immediatamente in punto di partenza di una nuova tradizione. Come l'esistenza di nozioni a livello profondo sulle costruzioni sintattiche « corrette » ci permette di non rilevare le « scorrettezze » del linguaggio parlato, così la norma profonda del genere letterario « integra » la struttura del testo reale, conferendogli un maggior grado di organizzazione. Per attuare definitivamente il suo senso artistico, un testo di questo tipo deve essere inserito in una situazione pragmatica determinata, cioè in una attiva correlazione con una coscienza percepiente.

L'uomo nel romanzo in versi puškiniano

Pur costruendo il testo come una libera conversazione con il lettore, Puškin ricorda costantemente che egli ne è l'autore e che gli eroi del romanzo sono il frutto della sua fantasia.

Ja dumal už o forme plana
I kak geroja nazova ...

[Ho già pensato alla forma della composizione / E al nome che darò all'eroe ...] (VI, 30).

Promčalos' mnogo, mnogo dnei
S tech por, kak junaja Tar'jana
I s nej Onegin v smutnom sne
Javlišja vperve mne ...

[Sono volati molti, molti giorni / Dacché la giovane Tar'jana / E Onegin con lei in un sogno confuso / Mi apparvero la prima volta ...] (VI, 190).

Bez nich Onegin dorisovan ...
A ta, s kotoroj obrazovan
Tar'jany milij ideal ...

[Compiuto è il ritratto di Onegin senza di loro ... / E colei da cui trassi / Di Tar'jana il caro ideale ...] (VI, 190).

Nello stesso tempo, inserendo nel testo numerose riflessioni metatestuali sulle regole che presiedono alla costruzione del testo, Puškin ci mette a conoscenza dei numerosi itinerari che egli tuttavia non percorre nella sua narrazione. Elenca numerosi tipi e modi di costruire i personaggi di un romanzo, ma soltanto per evitarli.

Svoji slog na važnyj lad nastroja,
Byvalo, plamennyj tvorac
Javljaj nann svoego gerolja
Kak soveršenstva obrazec ...

[Su un tono grave il suo stile accordando / Soleva il fervido
autore / Presentarci il suo eroe / Come modello di perfezione ...]
(VI, 56).

Ne muki tajnye zlodejstva
Ja grozno v nem izobražu,
No prosto vam pereskažu
Predan'ja ruskogo semejstva,
Ljubvi plenitel'nye sny,
Da nravy našej stariny.

[Non i segreti tormenti della malvagità / Vi rappresenterò con
severità / Ma narretò semplicemente / Le tradizioni della famiglia
russa, / Dell'amore i sogni suggestivi, / Nonché i costumi del nostro
tempo andato] (VI, 57).

Tuttavia il romanzo non imbocca nessuna di queste né delle altre vie che l'autore dimostrativamente ha prospettato. La similitudine svolta con estrema frequenza tra i personaggi del romanzo e gli stereotipi letterari (ora ad opera dell'autore, ora come autodefinizione degli eroi) si conclude invariabilmente con lo smascheramento dell'inconsistenza di queste similitudini. I personaggi sono caratterizzati in negativo, per contrasto con determinati tipi letterari.

L'affermazione che l'eroe *non* è la realizzazione di nessuna delle numerosissime possibilità letterarie menzionate induce il lettore a pensare che esso non sia affatto un personaggio letterario e non soggiaccia alle leggi della letteratura. Tynjanov aveva tutte le ragioni per affermare: « Questo romanzo è letterario da cima a fondo; gli eroi e le eroine si delineano sullo sfondo dei vecchi romanzi come se fossero ombre parodiche; l'*Onegin* è, per così dire, un romanzo immaginario. *Onegin* s'immaginava di essere un Harold, Tar'jana una intera galleria di eroine e così sua madre. Fuori di loro ci sono degli stereotipi (Ol'ga), an-

ch'essi con una marcata letterarietà »¹. Ma l'effetto di questa costruzione è diametralmente opposto: il testo cessa per così dire di essere letteratura e i personaggi non sembrano più personaggi letterari ma persone vive. Questo non va trascurato soprattutto quando si dissetta della loro « tipicità ». L'esistenza di tipicità, così organica per la letteratura realistica a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, si trovava su un piano alquanto diverso dalla tendenza fondamentale del realismo puškiniano dell'*Onegin*. Dal punto di vista dell'estetica realistica della metà del XIX secolo in una grande opera d'arte vi era più verità che in un singolo segmento empirico di vita. La vita, con verità in arte, si eleva per così dire di rango, diviene più vera, più densa di significato. Il compito di Puškin, delinatosi sullo sfondo del discredito della letterarietà, cioè dell'esaurimento dei principi artistici sia illuministici sia romantici, era un altro: non trasformare la vita in testo, bensì un testo in vita. Non è la vita a esprimersi nella letteratura, bensì la letteratura a diventare vita.

Ne deriva l'apipicità, dal punto di vista di tutte le poetiche del romanzo, dei destini e delle azioni degli eroi nonché tutti quegli elementi di apparente « fortuità » della costruzione del testo di cui si è parlato. Questa particolarità consente a Puškin di assicurare il lettore che gli eroi sono frutto della sua fantasia artistica, e pertanto debbono soggiacere alle leggi della letteratura, e allo stesso tempo persone reali, amici e conoscenti dell'autore, che con la letteratura non hanno niente a che fare.

Inoltre, riassumando la già abbandonata mitologia romantica del rapporto tra l'autore e il suo eroe, Puškin alla fine del romanzo accenna a un nesso tra l'eroina e l'oggetto di un segreto sentimento del poeta:

¹ Ju. T. Tynjanov, *O kompozicii « Evgenija Onegina »*, in *Pamiatniki kul'tury. Nozve otkrytija. Pis'mennost', istoričeskoe, arheologičeskoe. Ežegodnik* 1974, Moskva, 1975, p. 132.

A ta, s kotoroj obrazovan
Tat'jany mil'j ideal' ...
O mnogo, mnogo rok ot'jall

[E colei da cui trassi / Di Tat'jana il caro ideale ... / Oh,
quante cose il fato ci ha tolto!] (VI, 190).

Tali mistificazioni costituivano la condizione per far partecipare il lettore² agli intrecci romantici, ma contraddicevano le dichiarazioni circa il rapporto tra le immagini poetiche e la biografia reale contenute nelle strofe LVII e LVIII del primo capitolo. Gli eroi del romanzo potevano così essere interpretati in molteplici modi senza rientrare del tutto in nessuna delle interpretazioni. Puškin creò un rapporto radicalmente nuovo tra il testo artistico e la teoria letteraria che ad esso storicamente corrispondeva. L'idea che la creazione di tipi e metodi artistici nuovi presupponeva il rifiuto di quelli precedenti in quanto « invecchiati » e « falsi », per cui attivo in senso artistico è soltanto lo strato dell'arte cronologicamente ultimo (i predecessori immediati sono rifiutati e dei più remoti si opera una scelta tendenziosa), fu sostituita dalla concezione della immediata vitalità di tutto lo spessore delle stratificazioni culturali e artistiche. Fra il 1822 e il 1830 Puškin conobbe una notevole evoluzione artistica, nel corso della quale i diversi tipi di organizzazione del testo si succedettero, sostituendosi l'un l'altro. Tuttavia, l'*Onegin* risultò organizzato in modo diverso da tutta la restante opera puškiniana di questi anni: il già spementato non era respinto, ma diventava elemento costitutivo del nuovo.

Questo principio, comunissimo per i livelli del testo che si sviluppano spontaneamente, è qui trasferito nella sfera dei sottosistemi artistici consapevolmente organizzati, costruiti sotto l'influsso delle metastrutture. Si deve quindi

² Si veda Ju. M. Lotman, *Posvišćenie « Poltavny » (tekst, funkcija), in Problemy puškinovvedenija. Sbornik Naučnych trudov*, Leningrad, 1975.

esaminare la correlazione tra lo « spontaneo » e il « teorico » nel romanzo puškiniano.

Di solito il lettore vive il testo di un romanzo nelle seguenti dimensioni: 1) leggendo il romanzo e immergendoci nel suo mondo internamente organizzato e chiuso, lo identifichiamo con la realtà. Sotto questo riguardo personaggi ed eventi del testo vengono a trovarsi sullo stesso piano dei personaggi e degli eventi della realtà empirica. 2) Leggendo il romanzo, noi non solo ci immergiamo nel suo mondo ma nello stesso tempo continuiamo a trovarci fuori di esso, restando partecipi della realtà effettiva. In questa posizione ci troviamo fuori della letteratura e valutiamo il testo confrontandolo con la vita della quale siamo partecipi biograficamente, storicamente, ideologicamente, come persone vive o come pensatori. Sotto questo aspetto il romanzo ci si presenta ormai non come parte della realtà, bensì come sua spiegazione, situandosi rispetto alla vita a un determinato metalivello. Da questo punto di vista, nel testo noi non vediamo più un frammento della vita, ma un suo modello. Il romanzo in versi puškiniano esige una percezione radicalmente diversa.

1) La sovrabbondanza di elementi metastrutturali nel testo dell'*Onegin* non ci permette di dimenticare nel corso della lettura di avere a che fare con un testo *letterario*: immergendoci nel mondo immanente del romanzo noi non abbiamo l'illusione della realtà, poiché l'autore non solo ci mette al corrente di un determinato corso degli eventi, ma ci mostra continuamente le scenografie dal retro e ci trascina nei ragionamenti sulle possibilità alternative di strutturare la narrazione.

2) Ma basta abbandonare la posizione interna rispetto al testo e guardarlo alla luce dell'opposizione « letteratura/realtà », per scoprire non senza una certa sorpresa che l'*Onegin* esce dalla sfera puramente letteraria per irrompere nel mondo della realtà.

3) Nello stesso tempo ci imbatiamo anche in un pro-

cesso opposto per direzione: benché tutta la struttura immanente dell'*Onegin* miri a suscitare nel lettore la sensazione di un « non-romanzo », il sottotitolo « romanzo in versi », il modo, la distribuzione iniziale degli eroi, l'impostazione del racconto come storia della loro vita, l'amore come fondamento del conflitto sono sufficienti perché il lettore inserisca il testo nella serie delle opere romanzesche a lui già note e interpreti l'opera proprio come un romanzo.

Dare queste condizioni, è evidente che la percezione del lettore lavorava in direzione opposta agli sforzi dell'autore: essa restituiva al testo dell'*Onegin* le proprietà di modello collocato al di sopra del livello della realtà empirica.

Una concreta illustrazione di queste complesse variazioni nel funzionamento del testo è data dal processo di trasformazione che la tradizione oneginiana ha avuto nell'ulteriore destino del romanzo russo. È già stato rilevato più volte che tutto il romanzo russo del XIX secolo affonda le sue radici nell'*Onegin* e in vario modo ne interpreta il contenuto. Però a questo proposito ci interessano due aspetti della ricezione del romanzo puškiniano. Da un lato, rispetto alla tradizione successiva l'*Onegin* è una sorta di campione: ciò che per Puškin era agli antipodi delle norme della poetica del romanzo si trasformò in norma della poetica romanzesca. Fu proprio l'*Onegin* a determinare molti aspetti che in seguito cominciarono ad essere associati allo specifico del romanzo russo. Dall'altro lato, nella tradizione successiva, il testo dell'*Onegin* subì invariabilmente trasformazioni sostanziali e assai caratteristiche. I vari autori traggono dalla complessa totalità del romanzo puškiniano singoli aspetti di senso, sviluppandone e, contemporaneamente, schematizzandone la struttura. L'interpretazione dell'*Onegin* è sempre una sua proiezione su uno spazio di senso più determinato e meno vasto. Rispetto alla tradizione posteriore l'*Onegin* si presenta non tanto come fatto letterario quanto come fatto di realtà.

Il parallelismo tra *Onegin* e Pečorin è fin troppo ovvio; il romanzo di Lermontov si interseca con quello puškiniano non solo grazie ai caratteri principali: il rapporto tra le due opere è sostenuto da numerose reminiscenze³. Infine, il noto aforisma di Belinskij, secondo cui Pečorin è un « *Onegin del nostro tempo* » e che « la dissomiglianza tra loro è molto minore della distanza tra la *Omega* e la *Pečora* »⁴, fissò questo parallelo nella coscienza di generazioni di lettori. Si potrebbero dire molte cose sul riflesso dell'antitesi *Onegin-Lenskij* nella coppia Pečorin-Grušnickij (è significativo che già nel 1837 Lermontov fosse propenso a identificare *Lenskij* con Puškin), sulla trasformazione subita dai principi narrativi dell'*Onegin* nel sistema di *Un eroe del nostro tempo* che manifesta una evidente continuità tra questi romanzi, ecc. Tuttavia, ciò che soprattutto ci interessa non è questo, e neppure le obiettive differenze tra le figure di *Onegin* e di Pečorin, più volte analizzate a partire da Belinskij e Apollon Grigor'ev fino ai lavori

³ Cfr. « Lo sguardo mi sembrò meravigliosamente tenero » (M. Ju. Lermontov, *Sočinenija v šest' tomach*, vol. VI, Moskva-Leningrad, 1957, p. 257); « Lo sguardo dei suoi occhi / Era meravigliosamente tenero ... » (VI, p. 112). Cfr. pure la citazione dalla dedica a Pletnev in *La principessa Mary*, l'epigrafe dall'*Onegin* in *La principessa Ligovskaja*; si veda M. Ju. Lermontov, *op. cit.*, p. 665 (note di B.M. Eichenbaum). Lo stesso autore ha rilevato che nel manoscritto di *La principessa Ligovskaja* Lermontov per errore chiama Pečorin Evgenij. Si veda B.M. Eichenbaum, *Stat'i o Lermontove*, Moskva-Leningrad, 1961, p. 23.

Interne scene di *Un eroe del nostro tempo* possono essere comprese solo come repliche all'*Onegin*. Tale per esempio è l'episodio della gelosia di Grušnickij nei confronti di Pečorin al ballo, che prepara la scena del duello, anch'essa parallela alla scena dell'*Onegin*:

« — Questo da te non me l'aspettavo, — disse, avvicinandomi e prendendomi per un braccio.

— Che cosa? »

— Balli con lei la mazurca? — domandò con voce solenne. — Me lo ha confessato ... »

— Beh, e con questo? Forse è un segreto? Ma mi vendicherò »

(M. Ju. Lermontov, *op. cit.*, vol. VI, p. 303) [Cfr. « civetta, creatura sventata » (VI, 116)].

⁴ V.G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. IV, Moskva, 1954, p. 265.

degli studiosi sovietici di Lermontov. Interessante è cercar di ricostruire sulla base della figura di Pečorin il modo in cui Lermontov interpretò il tipo oneginiano, il suo modo di vedere Onegin.

Il principio, caratteristico dell'*Onegin*, per cui gli eroi si autointerpretano attraverso il prisma degli stereotipi letterari, è attivamente applicato in *Un eroe del nostro tempo*. L'obiettivo di Grušnickij è di « diventare l'eroe di un romanzo » (M. Ju. Lermontov, *op. cit.*, vol. VI, p. 263); la principessa Mary cerca di « non uscire dal ruolo assunto » (*ibidem*, p. 290); Werner informa Pečorin: « Nella sua immaginazione siete diventato l'eroe di un romanzo di nuovo stile » (*ibidem*, p. 272). Nell'*Onegin* l'autointerpretazione letteraria è segno di ingenuità, di una visione infantile e inautentica della vita. Con il progredire della loro maturazione spirituale gli eroi si liberano delle lenti letterarie e nel capitolo ottavo non sono più figure letterarie di noti romanzi e poemi, ma persone, il che è molto più serio, profondo e tragico.

In *Un eroe del nostro tempo* la distribuzione degli accenti è diversa. Gli eroi esenti da autocodificazione letteraria — i personaggi come Bela, Maksim Maksimovič o i contrabbandieri — sono gente semplice⁵. Quanto ai personaggi della serie opposta, essi sono tutti — alti o intimi che siano — codificati dalla tradizione letteraria. La differenza sta soltanto nel fatto che Grušnickij è un personaggio di Marlińskiĭ [A.A. Bestužev, pseudonimo Marlińskiĭ (1797-1837)], scrittore romantico russo. N.d.T.] nella vita, mentre Pečorin è codificato dal tipo oneginiano.

La codificazione letteraria del personaggio nel testo romantico e in quello realistico ha un carattere radicalmente diverso. Nel testo romantico l'imposizione all'eroe dello stereotipo « Caino », « Napoleone », « Bruto » comporta-

⁵ Si veda il capitolo *Problema « prostogo čeloveka » v tvorčestve Lermontova*, in D.E. Maksimov, *Poetizja Lermontova*, Moskva-Leningrad, 1964, pp. 123-133.

va una corrispondente trasformazione dello spazio circostante (il « Bruto russo » presupponeva l'esistenza di un « Cesare russo »; si veda in Puškin in riferimento alla situazione politica dell'epoca del Congresso di Vienna: « Ecco Cesare — ma dov'è Bruto? » II, 1, 311) e, di conseguenza, la ripetizione, nei momenti principali, della situazione d'intreccio del codice.

Nel testo realistico la figura codificata in modo tradizionale è collocata in uno spazio ad essa radicalmente estraneo e in certo modo extralitterario (« un genio incatenato alla scrivania di un ufficio pubblico »). Ne risulta uno spostamento delle situazioni d'intreccio. L'autopercezione dell'eroe risulta in contraddizione con i contesti circostanti, che sono dati come adeguati alla realtà. Un lampante esempio di questa trasformazione dell'immagine è il rapporto tra l'eroe e le situazioni d'intreccio nel *Don Chisciotte*. Titoli come *Un cavaliere del nostro tempo* o *Un eroe del nostro tempo* immettono il lettore in un contesto analogo.

Pečorin è codificato dalla figura di Onegin, ma proprio perciò non è Onegin, bensì una sua interpretazione. Essere Onegin è per Pečorin un ruolo. Onegin non è un « uomo superfuio »: questa definizione, al pari della herzeniana « intelligente inutilità », è più tarda e costituisce una proiezione interpretativa di Onegin. L'Onegin dell'ottavo capitolo non considera se stesso un personaggio letterario. D'altra parte, se l'essenza politica dell'« uomo superfuio » fu messa in luce da Herzen e quella sociale da Dobrolybov, la psicologia storica di questo tipo è inseparabile dall'esperienza di sé come « eroe di un romanzo » e della propria vita come attuazione di un intreccio. Una simile autodefinizione pone inevitabilmente l'uomo di fronte al problema del suo « quinto atto »: dell'apoteosi o della morte con cui si conclude il dramma della vita o il suo romanzo umano. Il tema della morte, della fine, del « quinto atto », del finale del proprio romanzo diventa fonda-

mentale nell'autodefinizione psicologica dell'uomo dell'epoca romantica. Come il personaggio letterario « vive » per la scena finale o per l'ultima esclamazione, così l'uomo dell'epoca romantica vive « per la fine ». « Morremo, fratelli, morremo in bellezze! », esclamò A. Odoevskij andando il 14 dicembre 1825 sulla piazza del Senato.

« Finel Com'è squillante questa parola » (M. Ju. Lermontov, *op. cit.*, vol. II, p. 59). Il tema della fine, del « trionfo o morte » percorre tutta l'opera di Lermontov. Esso è estremamente importante anche per Pečorin, che ha sempre coscienza di essere partecipe del finale degli intrecci: « Sono stato un personaggio indispensabile del quinto atto » (*ibidem*, VI, p. 301); « Sono come uno che sbadiglia a un ballo ma che non va a dormire solo perché non è ancora pronta la sua carrozza. La carrozza è pronta? Addio! » (*ibidem*, p. 321).

La psicologia dell'uomo superfluo è quella di un uomo che è rimasto vivo, nonostante che la sua parte nella vita minasse tutta alla morte. L'intreccio romanzesco coglie l'« uomo superfluo » al termine del quinto atto del dramma della sua vita, quando è privato del copione per l'azione successiva. Per la generazione della lermontoviana *Duma* [Meditazione] il concetto di quinto atto è ancora pieno di un contenuto storicamente reale: il 14 dicembre. In seguito esso si trasforma in un punto convenzionale di riferimento dell'intreccio. È naturale che l'attività successiva all'attività si trasformi in perdurante inattività. Lermontov mise in luce con particolare acutezza il legame esistente tra una morte che non ha luogo e l'inermità dell'esistenza che segue, raffigurando Pečorin a metà della Principessina Mary che si accomiata dalla vita, ne trae il bilancio e ... non muore. « E adesso sento che mi toccherà vivere ancora a lungo » (*ibidem*, p. 322). Successivamente Lev Tolstoj mostrò come questa situazione letteraria diventa un programma di comportamento reale, ripetendosi due volte (l'eroe romantico come programma di comportamento,

attuandosi nelle azioni reali del nobile russo, diventa « uomo superfluo »; a sua volta l'« uomo superfluo », trasformandosi in fatto letterario, diventa programma di comportamento di una parte della nobiltà russa) ⁶.

Andrej Bolkonskij, come Pečorin, vive il momento del « trionfo o morte » a metà della narrazione, ma poi diventa un eroe che continua a vivere dopo che la sua parte è finita. D'altronde, essenziale è la controposizione tra questo iter narrativo e il tipo, ad esso esteriormente vicino, dell'« eroe che rinasce ». Quest'ultima figura, che dal punto di vista della genesi presenta tratti nettamente mitologici, è costruita in modo radicalmente diverso: egli muore nella sua prima e più infima incarnazione a metà (o addirittura all'inizio) della narrazione per rinascere come uomo nuovo per una vita nuova (« ... e sarai un uomo nuovo », Puškin). L'eroe che risorge, com'è noto, è tipico degli intrecci di Tolstoj e si contrappone in via di principio ai personaggi della serie « eroe romantico-uomo superfluo », i quali, morrendo a metà dell'azione, trascinano poi un'esistenza da morti viventi (vivono senza risorgere o compiendo vani tentativi di risorgere alla vita, senza modificare la loro intima essenza: l'amore di Pečorin per Bela, del principe Andrej per Nataša).

Il tema del « morto vivente » diviene soprattutto caratteristico non tanto dei testi del romanticismo russo quanto delle opere che trasferiscono l'eroe romantico nelle situazioni della vita quotidiana che ne analizzano il comportamento nelle condizioni della vita reale, dal turgen-

⁶ È legittimo supporre che oltre a fattori sostanziali influisse sul destino di V.S. Pečorin il fatto che il suo nome avesse assomiglianza (probabilmente egli lo pronunciava Pečorin) con quello dell'eroe lermontoviano. Tuttavia, posto dalle circostanze della vita in un'altra situazione, egli diventa non un ufficiale nel Caucaso, ma un professore e un « pellegrino russo », un personaggio cioè che gravita verso il mondo di Dostoevskij e non verso quello di Lermontov.

viano « era un morto »⁷ sino a *Vozmezdie* [Nemesi] di Blok.

¶ Dunque, la tradizione di Oegin non è la ripetizione dei tratti oneginiani ma la loro trasformazione.

A testimoniare che la tradizione oneginiana è stata invariabilmente accompagnata da una trasformazione delle figure nel senso di una semplificazione della natura strutturale del testo e di un suo inserimento nell'ambito delle determinate altre tradizioni letterarie (compresa la tradizione iniziata con lo stesso romanzo puškiano; naturalmente, per l'autore e per i suoi contemporanei l'*Oegin* non poteva correlarsi con la tradizione nella stessa misura in cui per le generazioni successive da questa divenne inscindibile il romanzo) sta lo sdoppiamento delle interpretazioni dell'intreccio. In una tradizione la « situazione oneginiana » è il conflitto tra l'eroe « oneginiano » e un'eroina, legata all'immagine di Tat'jana. Così saranno costruiti i principali romanzi di Turgenëv e di Gončarov, nonché *Saša* di Nekrasov; non solo, ma la versione turgenëviana del romanzo di tipo oneginiano entrerà così stabilmente nel

⁷ La situazione oneginiana trasformata ricorre non solo in *Rudin*, *Duorianskoe gnezdo* [Un nido di nobili] e in *Nekannine* [Alla vigilia], ma anche in *Otry i deti* [Padri e figli], il che emerge nel parallelismo quasi parodico di una serie di episodi. Cfr.:

« Non avremo padri, ma potrà esserci un testimone.

— E chi, precisamente, se mi è lecita la domanda?

— Petr, naturalmente.

— Quale Petr?

— Il cameriere di vostro fratello. È un uomo all'altezza dell'istituzione contemporanea e svolgerà la sua parte con tutto il *comme-il-faut* necessario in simili casi » (I.S. Turgenëv, *Sobranie sočinenij v XIII tomach*, vol. III, Moskva, 1954, p. 317). Il riferimento all'episodio nel quale Oegin porta come padrino sul luogo del duello il proprio cameriere è evidente (cfr. vol. VI, pp. 127-128). Il fatto che un servitore fosse annoverato tra i padri o i testimoni non poteva sollevare obiezioni sul piano formale, dal punto di vista delle regole del duello, ma nell'*Oegin* ciò rappresentava un consapevole oltraggio all'altro padrino (Zareckij), in quanto era sottintesa la parità dei padri di fronte a un codice d'onore (in certi casi era prevista la possibilità di un duello tra i padri). In *Padri e figli* si tratta di un dillegio oltraggioso nei confronti di Pavel Petrovič e dello stesso duello, in quanto il testimone deve fungere da arbitro in questioni d'onore.

la tradizione russa da determinare la percezione dello stesso testo puškiano.

Nello stesso tempo però si può rilevare anche una interpretazione della « situazione oneginiana » come scontro di due personaggi maschili (il conflitto Oegin-Lenskiĭ). Capostipite della tradizione fu in questo caso Lermontov con *La principessa Mary* (cfr. anche *La principessa Ligovskaja*) dove, oltre agli elementi di « romanzo sociale » comunemente messi in risalto — talora Krasinskiĭ è addirittura definito un *raznočinec*, mentre invece è un nobile polacco, un « vicino mezzo russo » — è delineato anche il conflitto tra il romantico e lo scettico, conflitto che forse doveva essere sviluppato come scontro tra la Polonia e la Russia; non a caso il tema dell'insurrezione del 1830 collega Pecorin combattente in Polonia e Krasinskiĭ rovinato da quella guerra. Sotto questo profilo è significativo che in *Obyknovennaja istoria* [Una storia comune] Gončarov abbia « ripreso » dall'*Oegin* proprio questa struttura d'intreccio prima di passare al tipo d'interpretazione « puškiano-turgenëviano », e Turgenëv in *Padri e figli* abbia rinunciato al prediletto tipo di organizzazione del materiale del romanzo a favore del « conflitto fra uomini ».

Certo, le vie attraverso cui avvenne l'assimilazione della tradizione oneginiana, sia pure nella sfera relativamente ristretta dell'intreccio, erano numerose e non si esaurivano in quelle elencate. Si potrebbe, per esempio, rimandare al legame, che appare evidente, tra il progetto originario di *Anna Karenina* (« romanzo di una moglie infedele ») e la vivace discussione, in atto nella critica alla metà del secolo, sul comportamento di Tat'jana, giudicato retrogrado alla luce delle idee del georgesandismo e dell'emancipazione femminile. Tolstoj compì una sorta di esperimento, mostrando che cosa sarebbe accaduto se l'eroina puškiana si fosse comportata come una « progressista » al di sopra dei pregiudizi.

Tuttavia, pur avendo dato origine a una complessa e multiforme tradizione romanzesca l'*Eugenijs Onegin* resta sostanzialmente al di fuori di essa.

La struttura rigorosamente romanzesca non fu colta (e tanto meno assimilata) dalle letture della tradizione successiva. Nell'*Onegin* c'è ed « opera » attivamente uno strato strutturale organizzato in una tradizione rigorosamente romanzesca. Esso si manifesta sia nella più volte osservata simmetria della composizione percepibile a un tempo come frammento « non organizzato » senza inizio né fine e come edificio ben proporzionato con un'iterazione speculare dei giri d'intreccio paralleli⁸, sia nei giri d'intreccio « romanzeschi » che si presentano spontaneamente nel testo. Tuttavia, la struttura romanzesca non investe l'intero spessore dell'opera, così come non lo abbraccia (non sostituendo altro che uno strato di essa) né il sistema metastrutturale delle riflessioni dell'autore sui principi della creatività né lo strato della « letterarietà » ostentata.

La duplicità che nel romanzo in versi puškiniano contraddistingue la costruzione del carattere degli eroi centrali si manifesta nel posto particolarissimo che le figure occupano nella struttura generale dell'opera. Come già rilevò I.S. Vygot'skij, riprendendo un'idea di Ju. N. Tynjanov, separare dal vivo tessuto del romanzo le « figure » come entità costanti e statiche (la « rappresentazione dell'uomo degli anni venti e della ragazza russa ideale »), dotate di una loro realtà, indipendenti dalla struttura generale del testo puškiniano, sminuisce la portata artistica e ideologica dell'opera: « In questo modo gli eroi non soltanto sono percepiti in un senso ingenuamente realistico-quotidiano, ma, quel che più importa, staticamente, come entità compiute, immutabili per tutto il corso del romanzo. Basta

invece leggere il romanzo per far vedere che gli eroi sono trattati da Puškin dinamicamente »⁹. Qui Vygot'skij sottintende, e in parte la cita, la tesi di Tynjanov secondo cui l'unità artistica dell'eroe si differenzia per principio dalla concezione corrente dell'unità della personalità extrartistica dell'uomo: alla percezione corrente dell'uomo, statica e totale, priva di interne contraddizioni (nonché alle ingenue trasposizioni di quella percezione nel mondo delle opere letterarie) si contrappone la correlazione dinamica di frammenti narrativi contraddittori, che la coscienza artistica, con un atto di violenza creativa, ricompone nella nuova unità della figura artistica. « È sufficiente che ci sia il segno dell'unità, che ci sia una categoria che legittimi i casi più stridenti della sua violazione di fatto e che costringa a considerare questi come *equivalenti dell'unità*. Ma è ormai del tutto evidente che questa unità non è l'unità statica ingenuamente concepita dell'eroe; invece del segno di una totalità statica essa reca il segno di una integrazione, cioè di una totalità dinamica (...) Ed è sufficiente il segno dell'eroe, il nome dell'eroe, per non scru-tare in ogni dato caso l'eroe stesso »¹⁰.

Ma la fecondità generale delle tesi ora citate non le rende meno unilaterali e non elimina quindi l'esigenza di una loro correzione.

Da una parte, l'idea del personaggio letterario come integrazione dinamica di proprietà contraddittorie posto sotto il segno convenzionale dell'unità strutturale è lungi dall'essere propria, come orientamento cosciente, di tutti i tipi di generalizzazione artistica. Nella tradizione artistica europeo-occidentale essa di solito è legata ai nomi di Shakespeare e di Cervantes, mentre in quella russa trae

⁹ I.S. Vygot'skij, *Psichologija iskusstva*, Moska, 1968, p. 283.

¹⁰ Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka. Stat'i*, Moska, 1965, p. 27. Il corsivo è di Ju. N. Tynjanov. Cfr. A.P. Čudakov, *Stat'ja Ju. N. Tynjanova O kompozicii « Eugenijs Onegina »*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija*, Moska, 1975, p. 123.

⁸ L'idea della simmetria dell'intreccio è sviluppata nel modo più particolareggiato in D.D. Biagoj, *Masterstvo Puškina*, Moska, 1955, pp. 178-198.

inizio dall'*Eugenij Onegin* (sotto questo profilo gli esempi che Vygotskij prende in Dostoevskij dimostrano piuttosto che in quei romanzi è presente la tradizione puškiniana, e non che questa struttura è normativa per qualsiasi romanzo in generale). C'è una non meno robusta tradizione dei generi narrativi, nella letteratura mondiale, orientata a eliminare dalle figure degli eroi tutte le proprietà in contraddizione tra loro. A proposito, la tradizione romanzesca che Puškin poteva avere presente era determinata in notevole misura proprio da tale tendenza: essa è caratteristica di Richardson, di Maturin, di Nodier e di Rousseau in quanto autore della *Nouvelle Héloïse*. Opere come *Le nouveau de Rameau*, *Manon Lescaut* o le *Confessions* di Rousseau su questo sfondo si presentavano come fatti isolati che non dettero origine a una tradizione.

Dall'altra parte, la totalità e la staticità dell'idea extralitteraria — corrente — dell'uomo sono tutt'altro che assolute. Questa totalità statica si costituisce quando noi, sotto forma di narrazione non artistica, parliamo delle impressioni suscitate in noi da una determinata persona. L'osservazione immediata invece è sempre discontinua, frammentaria e contraddittoria. A incollare e unificare queste impressioni in un'unica figura arriviamo come risultato di operazioni psicologiche secondarie, non libere dall'influsso dell'esperienza artistica.

È dunque avventato affermare che la modellizzazione artistica e quella non artistica della personalità umana hanno caratteristiche eterne, staticamente contrapposte, passibili di una descrizione immanente, al di fuori della loro reciproca correlazione. Allo spirito del pensiero di Tynjanov sembra corrispondere meglio l'idea secondo cui esse costituiscono un sistema dinamico di correlazioni reciproche, la stabilità del quale consiste nella loro differenza reciproca e la funzione nella loro aggressione periodica attraverso il confine che li separa nella struttura della cultura. Al tempo di Puškin proprio ai testi letterari narra-

tivi erano attribuite proprietà di organizzazione di ordine maggiori di quelle intrinseche al flusso della vita:

I poetičeskogo mira
Ogromnyj očerk ja uznel,
I žizni darovat', o lirai!
Tvoë soglas' e zachotel''.

[E del mondo poetico / L'enorme progetto ho intuito, / E alla vita donare, o lirai / La tua armonia ho voluto].

Distuggendo lo sviluppo, graduale e conseguente della storia del suo eroe, nonché l'unità dal suo carattere, Puškin trasferiva nel testo letterario l'immediatezza delle impressioni derivate dal contatto con una persona reale. Soltanto dopo che la tradizione oneginiana fu entrata nella coscienza artistica del lettore russo come una sorta di norma estetica, diventò possibile trasformare la sequela delle istantanee immagini dell'eroe create dall'autore in spiegazione del suo carattere: l'osservazione immediata aumentò d'importanza e cominciò ad essere considerata come un modello. Contemporaneamente si cominciò ad attribuire alla vita le qualità della semplicità, dell'integrità e della non contraddittorietà. Se prima la vita era vista come una sequela di osservazioni slegate nelle quali l'artista, grazie al genio creativo, scopre l'unità e l'armonia, adesso l'osservazione quotidiana equivaleva all'affermazione che l'uomo è semplice e non-contraddittorio; l'osservatore superficiale vede un banale benessere e una volgare e consueta unità là dove l'artista scopre ciò che « occhi indifferenti non vedono » (Gogol'): lacerazioni tragiche e contrasti abissali.

L'*Eugenij Onegin* segna un momento di equilibrio tra queste due tendenze. Questo presupponeva non solo che alla letteratura fossero ascritte le proprietà della vita, ma anche che alla vita fossero attribuite le caratteristiche della let-

II E. A. Baran'skij, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. I, Moskva, 1936, p. 188.

letteratura. In questo senso è estremamente significativo il finale del romanzo puškiniano: dopo tanti sforzi intesi a evitare che il finale dell'*Onegin* ricordasse le descrizioni tradizionali « alla fine dell'ultima parte », improvvisamente Puškin equipara la Vita (con la lettera maiuscola!) a un romanzo e conclude la storia del suo eroe con l'immagine di una lettura interrotta:

Blazhen, kto prazdnik žizni rano
Ostavil, ne dopiv do dna
Bokala polnogo vina,
Kto ne dočel Eë romana
I vdrug umel rassstat'sja s nim,
Kak ja s Oneginyim moim.

[Beato chi la festa della Vita presto / Ha lasciato, senza bere sino in fondo / Il boccale pieno di vino, / Chi non ha letto sino in fondo il suo romanzo / E ad un tratto ha saputo separarsene, / Come faccio io col mio *Onegin*] (VI, 190).

Il poeta che nel corso di tutta l'opera ci si presentava nel ruolo contraddittorio di autore e di creatore, la cui opera però risulta non un'opera letteraria, ma qualcosa di diametralmente opposto, e cioè un frammento di Vita viva, d'un tratto ci appare come un lettore (cfr.: « i s otrvaščeniem čitaja žizn' moju » [e con ribrezzo leggendo la mia vita]), cioè come un uomo legato a un testo. Ma qui il testo è la Vita. Questa visione collega il romanzo puškiniano non solo a svariati fenomeni della successiva letteratura, ma anche a una tradizione profonda e nelle sue fonti assai arcaica.

Quando parliamo di Puškin, siamo soliti definirlo un fondatore, sottolineandone così il legame con l'epoca a lui successiva e la rottura con l'epoca a lui precedente. Puškin nella sua opera degli anni '30 era più incline a sottolineare la continuità dello sviluppo culturale. La forte originalità della struttura artistica dell'*Evgenij Onegin* non fa che sottolineare il suo profondo duplice legame con la cultura dell'epoca precedente e con quella dell'epoca successiva.

L'analisi del mondo interiore del romanzo in versi puškiniano ci convince che quest'opera racchiude in sé allo stato potenziale, « embrionale » la successiva storia del romanzo russo. Perciò ogni nuovo passo nello sviluppo nell'esperienza artistica della letteratura russa ci rivela nuovi aspetti ideali e artistici obiettivamente contenuti nel romanzo, ma messi in luce soltanto dalla successiva ottica artistica. Già per questo non si può sperare di risolvere « definitivamente » il problema dell'*Evgenij Onegin*. Noi possiamo soltanto avvicinarci alla meta. Raggiungertela, finché il romanzo resta per noi un fenomeno vivo della cultura, evidentemente, è impossibile.

Ma se l'*Evgenij Onegin* è la futura storia del romanzo russo, racchiusa in un seme, esso contemporaneamente è anche il risultato concentrato dello sviluppo artistico precedente (all'orientamento consapevole di Puškin corrispondeva proprio questo aspetto).

Possiamo quindi concludere che la contrapposizione dell'analisi intratestuale all'analisi storica in questo caso risulta presunta: l'analisi storica del rapporto dell'*Evgenij Onegin* con la tradizione precedente e successiva ci impone uno studio del testo come tale con la stessa inevitabilità con cui l'analisi intratestuale ci obbliga a indagare i legami storici extratestuali.

Soltanto nel punto di intersezione di queste due prospettive possiamo trovare l'accesso nel mondo artistico dell'*Evgenij Onegin*.