

TRA SETTECENTO "LARMOYANT" E INTROSPEZIONE PSICOLOGICA
LERMONTOV: ALLE ORIGINI DI *UN* REALISMO

Gianernesto Dall'Aglio

Non riesco ad esprimermi diversamente, per quanto mi senta costretto ad usare un'immagine inopportuna e barocca, ma direi che in Lermontov l'evoluzione dalle opere giovanili a quelle della maturità, il passare del tempo durante il quale quelle opere vennero scritte, sembrerebbe il ritirarsi di un mare. I picchi che ne sorgevano — le isole aspre e montuose e sparse — si compongono in unità. Una terra ora le unisce. E nasce un ordine nuovo dal precedente disordine, una nuova armonia.

Egli non rinnega nulla dei sogni giovanili, nulla degli impeti e delle illusioni di un tempo. Non si placano del tutto gli odi veri, né le amarezze vere, né i veri amori:

S ljud'mi sblizajas' oštorožno,
Zabyt' ja šum mladych prokaz,
Ljubov', počizju, - no vas
Zabyt' mne bylo nevozmožno (*Valerik*, 1840).¹

¹ Ho creduto meglio seguire sempre, nelle citazioni, testo (e datazione) delle opere di Lermontov (6 voll., Moskva-Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1954-57). Non si possono ignorare tuttavia almeno le documentate obiezioni a questa edizione di L. P. Semenov e D. A. Gircev in: *M. Ju. Lermontov. Sbornik statej i materialov*, Stavropol' 1960 (pp. 293-306). Sono rilievi spesso di una certa importanza, tuttavia ritengo questo genere di osservazioni e puntualizzazioni quasi insignificante ai fini del mio tentativo di inquadrare Lermontov nella nascita di "un realismo russo". A proposito della cronologia delle sue opere qualche dubbio è ancora giustificato. Oltre al problema della datazione, altre osservazioni meriterebbero di essere riferite: secondo gli autori del citato saggio, ad es., non esisterebbe nessuna ragione per intitolare *Valerik* la poesia da cui sono riportati questi versi. Infatti è una poesia che nell'autografo non ha titolo ed è stata pubblicata per la prima volta, con errori di stampa, ed omissione di alcuni versi, sulla rivista "Utrennjaja zarja" soltanto nel

Tutto sembra unificarsi, non smussando i vertici, ma ricercando alla base, al centro, l'unità. Sarà questa la *sua* pace: una pace raggiunta attraverso l'accettazione, non la rinuncia, della *totalità*:

Za vse ja rovno blagodaren;
U Boga ščast'ja ne prošu
I molča zlo perenošu (*Valerik*).²

Tutto è collegato anche nei sentimenti: e si percepisce ora come, in ognuno di essi, tutti gli altri possano risuonare, tutta la vita risuoni. E come questa risonanza sia ottenuta precisando ogni singola nota, più che adattandola e riducendola al livello delle altre. A questo stadio di coscienza, arrivati cioè a quella rassegnata accettazione della totalità dopo aver ritrovata quell'unità profonda di cui parlavo, si può anche essere cinici. E scrivere (non *essere*) *Un eroe del nostro tempo*.

Essere cinici e *sembrare* cinici. Sembrare tali perché oltre che cinici, si è anche il contrario di ciò: si è tutto e il contrario di tutto. Si può scrivere il *Demone e Saška* (1835-1839?): "Geroj moj dobryj malyj", *Saška*, I. Per lo meno, si è anche quello che non è cinismo. Silenziosi, commossi, tristi, disperati e forti. Irrequieti eppure sempre se stessi. Ma forti soprattutto:

... ne mogli ponjat',
čto legče plakat', čem stradat'
Bez vsjakich priznakov stradan'ja (*Epitafija*, 1832).³

1843 col titolo *Valerik*. Belinskij ne parlava come di *Valerik* già nel 1843 (articolo su "Utrennjaja zarja", *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva 1953-59, VI: 489). Cf. inoltre per questo specifico problema l'utilissima e vastissima *Lermontovskaja Enciklopedija*, redattore capo Manujlov, Moskva 1981 (pp. 78-79). Per una bibliografia essenziale cf. M. Ju. Lermontov, *Il Demone*, intr. trad. e note di E. Bazzarelli, Milano 1990, per quanto la traduzione mi sembri troppo libera. Precisa è quella di T. Landolfi in M. Ju. Lermontov, *Liriche e poemi*, Torino 1963. L'introduzione, temo troppo condizionata dalla scelta dei testi tradotti – quasi tutte le poesie sono anteriori al 1837 – è un interessante saggio di A. M. Ripellino.

² Ho evitato di seguire l'edizione dell'Accademia, nella stravaganza di scrivere, con la iniziale minuscola, parole scritte dall'autore con la maiuscola.

³ Già in opere giovanili non è impossibile imbattersi in simili "confessioni", pur se espresse in composizioni di scarso o nullo significato sul piano artistico. Come ad es.: *Kak v noč' zvezdy padučeij plamen'* (1832): "Molju o sčastii, byvalo, / Doždalsja, nakonec, / I tjağostno mne sčast'e stalo / Kak dlja carja venec. / I vse mečty otvergnuv snova, / ostalsja ja odin." Lasciamo correre la banalità dell'immagine: vorrei

Forti al di sopra di ciò che fluisce e sembra contraddittorio, eppure si compone in unità. Forti al punto di non curarsi dell'opinione altrui. Al punto di non curarsi nemmeno dell'opinione che si ha di se stessi, sapendola sempre parziale, sempre unilaterale, quando si è incominciata ad intravedere la totalità della vita. Ed avendo intravista quella totalità, una sola cosa non si ammette più: la meschinità, il calcolo. Il volersi ridurre a vivere in funzione di un solo suo aspetto.

È così possibile, come Stendhal, per certi riguardi così vicino a Lermontov prosatore, sembrare disumani. Ed essere invece distaccati, serenamente infelici. O felici? La domanda non ha più senso: felicità e infelicità sono forse la medesima cosa. Lo sono certamente, almeno verso la fine della vita, per Lermontov:

V sebja li zagljaneš'? - Tam prošlogo net i sleda:
I radost', i muki, i vse tam ničtožno...
(*I skučno i grustno*, 1840).

2. È necessario sottolineare a questo punto come, salvo in casi veramente rari (*I janvarja 1840*, per es.), dalla poesia di Lermontov siano assenti i ricordi. I ricordi come tali. I ricordi che vivono solo nella memoria. E pure questa particolarità si spiega con l'accettazione della "totalità". Il che implica l'accettazione del continuo distruggersi e rinnovarsi della totalità stessa: così come non c'è passato, non c'è futuro. Ad ogni giorno basta il suo affanno. Lermontov non ricorda e non attende. Lermontov non spera. Lermontov vive:

Ja ponjal, čto duša ee byla
Iz tech, kotorym rano vse ponjatno.
(...) tol'ko nevozvratno
Oni idut, kuda ich povela
Slučajnost', bez raskajan'ja, uprekov
I žaloby. Im v žizni net urokov;
Ich čuvstvam povtorjal'sja ne dano... (*Skazka dlja detej*, XXI, 1840?).

"Lermontov è un uomo che vive tutto nel presente (...) e il presente vive in ogni goccia del suo sangue, come osservava acutamente Belinskij, e fremme in ogni battito del suo polso".⁴ Ma anche il dileguarsi, nella poesia, della memoria (così come il progressivo isola-

sottolineare la continuità di questo pensiero della solitudine.

⁴ Cit. in Gasparini 1947: 90; ora in Gasparini 1966.

mento di tutto il non-vero e la sua conseguente ripulsa), avverrà solo nella maturità. Prima, nella poesia, i ricordi si incontrano continuamente: sono stati d'animo tipicamente giovanili, infatti, quelli che maggiormente si accordano (sia quasi morbosamente ricercandoli, sia alimentandosene) con i ricordi stessi. Si veda, come Lermontov nel 1831 potesse scrivere *Zvuki i vzor* oppure *Zemlja i nebo*:

O nadeždach i mukach bylych vspominat'
 V nas tajnaja sklonnost' kipit;
 Nas trevožit nevernost' nadeždy zemnoj,
 A kratkost' pečali smešit (*Zemlja i nebo*, 1831).

I ricordi, questi ricordi, non erano che una fuga dalla realtà e dimostrerebbero, con la loro persistente presenza, un'insicurezza profonda in chi li viva. È per questo che da Lermontov, nella sempre più attenta e virile lettura del presente, essi vengono via via abbandonati. Non sono ormai più cercati dallo scrittore: sono essi stessi, se mai, che si impongono, le non frequenti volte in cui sembrano emergere.

È il presente che dolorosamente, tragicamente (rapprendendosi, contraendosi, coagulando si direbbe in un attimo tutta la vita e tutto il tempo) li fa riaffiorare. Sia per contrasto:

Pomnju ja tol'ko starinnye bitvy,
 Meč moj tjaželyj da pancyr železnyj (*Plennyj rycar'*, 1840),

sia per inquietante consonanza:

Ljublju v tebe ja prošloe stradan'e
 I molodost' pogibšuju moju (*Net, ne tebja tak pylko ja ljublju*, 1841).⁵

È sempre soltanto il presente ormai, l'esperienza del presente, a vivere, ad *essere*, a dar vita, significato ai ricordi. Che, appunto, vivono solo in funzione del presente.

La musa di Lermontov non è figlia della memoria. La sua poesia è fatta di urgenza, di attualità, di necessità. È il contrario della poesia di evasione, di fuga, di estetismo.⁶ Il contrario anche della poesia sug-

⁵ Già per Belinskij una delle caratteristiche più significative del talento di Lermontov "zaključalas' v ego moščnoj sposobnosti smotret' prjamymi glazami na vsjakuju istinu, na vsjakoe čuvstvo, v ego otvraščeenii prikrašivat' ich" (Belinskij 1953-59: VI, 489-90).

⁶ Forse non è ancora stato completamente steso un bilancio di quanto Pasternak (poeta e soprattutto prosatore) debba a Lermontov. Debito non tanto sul piano tecni-

gestivamente “poetica”, “romantica”. È poesia profondamente seria. Il realismo dell’autore ha, in questa serietà, vere radici e vera giustificazione.

Presente: senza passato e senza avvenire. Senza speranze e senza rimpianti. C’è solo l’attuale, il sofferto, il reale. Dimentichiamo i miti, dimentichiamo i “Demoni”.

Ed a proposito di miti, metafore ed immagini, lasciamo da parte, ridimensioniamo almeno, precisandola, l’idea di Lermontov banale “caposcuola” (dai simbolisti a Majakovskij, a Pasternak).

Le metafore di Lermontov sono — è vero — costruzioni strutturalmente perfette, che vivono per la loro coerenza interna. Sarebbero cioè autentiche metafore anche per i simbolisti. Ma per prima cosa sono rare, molto rare; e poi hanno sempre una loro necessità e, così, nascono da un’intuizione lontanissima da qualsiasi programma. Ci sono intere poesie che possono sembrare una sola, artificiosissima metafora, e che sono dotate di una forza di persuasione addirittura inquietante (si ricordi, oltre al famosissimo *Utes*, quel capolavoro che è *Plennyj rycar’*). Ma sono metafore inquietanti perché inattese. Perché nessuna scuola, né alcuna poetica le imponeva a Lermontov. E il ricordare Shakespeare, a questo punto, quasi si imporrebbe: fonte magari continua di ispirazione — ma al di là delle sue intenzioni, teso com’era solo ad esprimere se stesso.

3. Si dovrebbe forse dare maggiore rilievo alla rara autonomia (nel senso di apertura e indipendenza) dell’arte di Lermontov da qualsiasi modello o scuola preesistenti, e insistere piuttosto sul fatto che soprattutto eventuali “affinità elettive” possono farci ricordare altri scrittori. A conferma di questa capacità di ritrovare se stesso in altri scrit-

co-stilistico, ma che piuttosto concerne quello, assai più ampio, dell’inserimento di quest’ultimo nella linea di desolato e impotente giudizio sull’uomo e sulla condizione umana, che ha avuto in Čechov il suo rappresentante più noto. È una linea che, nella letteratura russa, si potrebbe tentare di individuare, fino ai nostri giorni, anche nel suo correre parallelo all’altra, assai più nota, di accusa e speranza nell’uomo e nella società. Il debito grande sarebbe dunque verso il tipo di “moralità”, nel quale anche Čechov potrebbe riconoscersi. Una moralità così radicale e categorica, anche se socialmente in un certo senso sterile (perché troppo aristocraticamente personale?) da non sperare nulla e da non attendere nulla né dagli uomini, né dalla vita, né (nel caso di Pasternak) da Dio.

tori al di là di ogni schematismo, basterebbe ricordare che due fra le poesie più belle di *Lermontov*, sono la traduzione di *Über allen Gipfeln* di Goethe e di *Ein Fichtenbaum steht einsam* di Heine.

Le traduzioni fatte da un poeta (apro una parentesi forse non inutile) possono infatti essere più indicative delle opere originali, quando si tratti di interpretarne il contenuto in funzione psicologico-biografica. Hanno lo stesso valore delle opere originali: con in più il rimpianto da parte del poeta-traduttore, quasi l'invidia, che a scriverle sia stato un altro. "Mais que cet homme-là m'a volé d'idées", riferisce Sainte-Beuve che Béranger dicesse di... Montaigne (Montaigne 1965: XXXII). Ancor più drastico J. L. Borges (1972: 57): "Se le pagine di questo libro ammettono qualche verso felice, voglia perdonarmi il lettore la sgarberia di averlo usurpato io, anticipatamente. Le nostre quisquillie differiscono poco; ordinaria e fortuita è la circostanza che tu sia il lettore di questi esercizi, e che io ne sia l'estensore".⁷

Lermontov è un grande poeta, si sa, ma se la grandezza della sua opera è rara, lo è perché è tanto simile ad un abbagliante punto geometrico, presente in tutto ciò che di "grande" egli ha scritto. Punto geometrico che cercherò di precisare passando ad un esame che coerentemente cerchi di collocare meglio la prosa di Lermontov all'interno di tutta la sua opera.

4. L'atmosfera entro la quale si svolse l'esperienza umana di Lermontov è, per tanti versi, simile a quella respirata da Goethe (al tempo del *Werther*),⁸ da Constant (*Adolphe*), da Foscolo (*Ortis*), da Chateaubriand (*René*). Delusione e sconforto dalla vita politica, incapacità di interpretare il momento storico in cui l'Europa intera si dibatteva, rifiuto sostanziale, anche se con sfumature diverse, di tutto un mondo

⁷ A tutto ciò Bausani dà una curiosa, anche se indiretta interpretazione teorica nell'introduzione a O. Khayyâm, *Quartine*, Torino 1963, p. XI: "In Oriente la proprietà letteraria e l'interesse strettamente storico di conoscere chi, e quando, abbia scritto non furono (né lo sono ancora, almeno in parte) cose sentite come molto importanti. Anche personalmente mi è capitato di sentir attribuire a se stesso, da qualche persiano, dei versi anche relativamente famosi di altri poeti e, ancora, dopo la recitazione di un bel verso notai un certo senso di delusione e quasi di irritazione nell'interlocutore quando (...) chiedevo chi lo avesse scritto. (...) Non ha scritto anche da noi Croce che chi sente profondamente un'opera d'arte, viene a trovarsi più o meno nella stessa posizione di chi l'ha creata?"

⁸ Cf. Mittner 1960 e Mittner 1964.

etico-sociale avviato al tramonto, delusione nell'amore. È tutto ciò che in definitiva si chiamò *mal du siècle* e in Russia avrebbe fatto parlare più tardi di "uomini superflui". Eppure, pur partendo da premesse sostanzialmente comuni (anche rispetto a quelle del Puškin dell'*Onegin*), Lermontov approda a soluzioni radicalmente diverse e nuove.

Dove cerca egli, infatti, la forza per superare — senza ricorrere a suicidi o a "tragedie", né a tenebrose storie familiari, e neppure ad un oblomovismo *ante litteram* — queste circostanze che pur lo condizionavano, e a cui egli non sapeva vedere alcuna via d'uscita? (Si legga la prefazione dell'autore, scritta nel 1841, alla II edizione dell'*Eroe*).

Lermontov non credeva in un certo riformismo,⁹ in un possibile nuovo modo di essere dell'autocrazia russa. Per lui, la libertà individuale non si può realizzare mai. Né i nessi tra libertà politica e libertà dell'individuo gli erano chiari: la società era cattiva perché gli uomini erano cattivi. In tale situazione, oltre all'ostentato disprezzo, non restava agli "eroi" romantici che il suicidio o il rifugiarsi in una fede religiosa. La risposta di Lermontov si potrebbe vedere in una intuitiva forma di esistenzialismo (genericamente e banalmente inteso), in una *cosciente indifferenza* di fronte alla vita e alla morte: atteggiamenti, forse, non ancora sufficientemente valutati. Per Lermontov non ha importanza la vita in quanto tale e non ha importanza neppure la morte in quanto tale. Quello che conta è l'esaurire il campo del possibile con la piena consapevolezza della sua transitorietà — e con il distacco che questa consapevolezza può dare anche nelle esperienze più intensamente vissute. Tutto ciò è il contrario di ogni forma di oblomovismo: Lermontov non si adagia, ma accetta e vive, accetta e sa. Accetta e *non* spera.

Per chiunque conosca l'opera di J. L. Borges, l'affinità fra i due scrittori è semplicemente incredibile. Le citazioni per sostenerlo sarebbero innumerevoli. Ma, per chi non abbia familiare l'opera dello scrittore argentino, ricorderò:

También a ti en remotas playas de oro
Te aguarda incorruptible tu tesoro:
La vasta y vaga y necesaria muerte (*El Hacedor*).

Defiéndeme, sino de la esperanza (*El oro de los tigres*).

⁹ Cf. Eichenbaum 1961, che resta un'utilissima rassegna della maggior parte dei problemi connessi con l'opera di Lermontov. Per la relazione-opposizione dei punti di vista politico-ideologici tra Puškin e Lermontov cf. Antokol'skij 1964.

5. Ritorniamo, così, al discorso sulla totalità come unica cosa che valga la pena di sperimentare. Senza mai drammatizzarne alcun lato. L'equilibrio intellettuale di quest'uomo che può essere scambiato da lettori frettolosi quasi per un prototipo di irrazionalità e di "romanticismo",¹⁰ è tanto più raro, quanto più si ricordi che si trattava *sempre* di un giovane. E di un giovane che a tale equilibrio e distacco era pervenuto con le sue forze soltanto, fra difficoltà di ogni genere, e in un tempo *comunque* breve.

Totalità, dicevo. Ed è per questo che è possibile a Lermontov, partendo dalla più dimessa e concreta delle rievocazioni —

Ja znal ego: my stranstvovali s nim
V gorach vostoka...

— giungere, senza soluzione di continuità, senza forzature, alla visione allucinata (eppure chiara, semplice, addirittura raccolta) degli ultimi versi di quell'elegia stupenda:

Nemaja step' sinect, i vennom
Serebrjannym Kavkaz ee ob'emlet;
Nad morem on, nachmurjas', ūcho dremlet,
Kak velikan, sklonivšis' nad ščitom,
Rasskazam voln kočujuščich vnimaja,
A more černoc šumit ne umolkaja (*Pamjati A. I. Odoevskogo*, 1839).

È possibile, senza che nulla di letterario alteri quell'atmosfera di affetto e di rimpianto. O egli può ancora, partendo sempre dall'esperienza immediata —

Molča sižu pod okoškom temnicy;
Sinee nebo otsjuda mne vidno:
V nebe igrajut vse vol'nye pticy;
Gljadja na nich, mne i bol'no i stydno,

— concludere una poesia che sarebbe potuta sembrare d'occasione (venne scritta mentre il poeta era agli arresti) con immagini potenti e improvvise. Assolutamente imprevedibili. E non è vero che si tratta di una ballata di stile medioevale come qualcuno ha scritto: non esiste

¹⁰ Anche senza giungere alla stroncatura di N. Minissi (1957: 242) che, con queste parole conclude un saggio dedicato a Lermontov: "Lermontov, nonostante il byronismo, vive il clima della Restaurazione e della Santa Alleanza. Anche sul piano della letteratura europea appare perciò, come su quello della letteratura russa, solitario e rivolto al passato".

uno “stile” medioevale e non c'è imitazione di nessuno: c'è Lermontov e basta:

Mčis' že bystrec, letučee vremja!
 Dušno pod novoj broneju mne stalo!
 Smert', kak priedem, poderžit mne stremja;
 Slezu i sdernu s lica ja zabralo (*Plennyj rycar'*, 1840)

Soprattutto basterà poco, tecnicamente, per trasformare le prime infantili “effusioni” in poesie. È questa la ragione del tanto discusso procedimento di lavoro usato da Lermontov, e che consiste nel riprendere intere sequenze di versi a distanza di anni e nel reinserirle in altri contesti. Un procedimento di lavoro analogo a quello delle continue riprese, correzioni, anafore e ripetizioni che adotterà Charles Péguy, probabilmente a causa di ciò ancora così sottovalutato. E Péguy sicuramente non conosceva Lermontov, ed è vissuto dopo il simbolismo e in pieno periodo futurista.

L'insicurezza (esistenziale o anche metafisica?) in Lermontov si manifesta nella continua ricerca di una cornice sempre più adatta, entro la quale inscrivere una sua intuizione. In Péguy, nella ricerca quasi ossessiva (ma per il lettore poco meno che sconvolgente) di nuove continue variazioni, precisazioni, di un'idea che gli sfugge — e che ogni volta riesce a meglio circoscrivere e precisare. Anche Lermontov vive *nel e del* presente: ma quanto più cerca di capirlo, tanto più gli sfugge. E quanto più gli si “abbandona” tanto più lo “vive”. È per questo che ho già parlato a proposito di Lermontov, del mito di Proteo. Grandissimi pensatori si sono trovati in analoga situazione: basta ricordare Sant'Agostino quando cerca di parlare di che cosa sia il tempo (*Confessioni*, libro XI, cap. XII-XXVIII soprattutto).

Se nulla viene perduto, se tutto è “presente”, se c'è un pensiero dominante che viene solo meglio precisato, se — nel caso di Lermontov in modo paradigmatico — la maturità nasce, come per tutti, dal passato, è *già* nel passato, basterà cambiare poco a quelle poesie, che sono poesie di “sempre”. Il germe della poesia è già in esse.¹¹ Quei sentimenti ora sono visti dall'alto, ed è soltanto questo diverso oriz-

¹¹ Ciò suonerà almeno temerario paragonato a quanto segue: “V literature o Lermontove davno ustanovleno, čto razvitie ego tvorčestva oznamenovano osvobodždeniem ot tradicionnyh romanticčeskich preuveličenij. Gorazdo menea jasen vopros o tvorčeskom spore Lermontova s poverchnostnym psevdorealizmom (?), s pozicij realizma psihologičeskogo” (cf. Pul'chritudova 1960: 58).

zonte, questa diversa spaziatura — ed il diverso equilibrio che da tale nuova situazione deriva — ciò che loro era necessario per divenire grande poesia. È solo la messa a fuoco che conta e che mancava.

Anche quando, in apparenza, la rielaborazione è radicale, e sembra addirittura completa, il passaggio dall'abbozzo alla forma definitiva avviene secondo una lineare evoluzione. *Romans K. I.* (1831) diviene, dieci anni dopo, la ben diversa *Opravdanie*, passando attraverso la redazione, ancora del '31, inscritta nella tragedia *Strannyj Čelovek* (scena XII). In questo caso, tuttavia, anche la versione definitiva può sembrare poco più di una poesia manierata.

Il passaggio, invece, da *Prelestnice* (1832) a *Dogovor* (1841) implica e rivela una ben altra necessità: non soltanto quella di (dato e non concesso) una più scaltra maturità tecnica che vuole manifestarsi. Perché qui Lermontov, rimeditando, mettendo veramente a fuoco, pure sul piano razionale quella precedente orgogliosa affermazione di libertà, scopre di quella affermazione anche la radice. E la radice di quella ribellione. La scopre nella solitudine. E quella solitudine, pure essa, accetta. Basteranno pochissime nuove parole, un altro dei tanti suoi epigrammi: "Byla bez radosti ljubov' / razluka budet bez pečali", e ciò che, nove anni prima, poteva sembrare esercitazione, apparirà, con tutta la sua necessità, poesia.

6. Parlavo di affermazione di libertà. La concezione "libertaria" della libertà in Lermontov giovane (e non solo giovane) è strettamente collegata a quanto di più romantico vi sia nella sua opera. "Romantico" nel senso in cui il termine porta con sé i suoi limiti più angusti, i suoi equivoci e le sue contraddizioni più inconciliabili.¹² Non solo: ma è quanto di più romantico permanga nella sua personalità.¹³

¹² Cf. i primi tre capitoli della *Storia d'Europa nel secolo decimonono* di B. Croce.

¹³ Mi pare che Lermontov sia passato dal '700 preromantico al realismo, facendosi influenzare *veramente* poco dal romanticismo. Certamente meno di quanto di solito si dica. Il suo romanticismo è, se mai, rintracciabile in personaggi convenzionali (demoni, per es.), che non sono più tali, cioè demoni nel momento in cui diventano realistici (del particolare realismo "del ricordo"). Accanto a questo realismo-ricordo c'è il postromanticismo psicologico-realista, impersonato per es. da Pečorin o dalla principessa Mary. Ancor prima della completa elaborazione di questi, possiamo trovare tanti altri personaggi, forse preparatori, ad esempio nell'incompiuta *Principessa Ligovskaja* (1836-37).

E quanto di meno risolto rimanga nella sua opera matura. Meglio: in alcune fra le sue opere mature. Queste momentanee, già citate intuizioni

Byla bez radosti ljubov',
Razluka budet bez pečali,

diverranno via via più frequenti, al punto da costituire lo sfondo, negli ultimi anni, di quasi tutte le sue liriche.

Quella libertà, dunque, con tutte le sue implicazioni di sfrenato individualismo, di allucinata superbia (I vse, čto pred soboj on videl, / On preziral il' nenavidel, *Demone*, I, IV, 1841), di disprezzo per la "plebe" — e, conseguentemente, di atroce solitudine,¹⁴ è un nodo che in varie opere non si scioglie, resta isolato, separato, dalla complessiva visione del mondo: antagonista di quel continente emerso di cui parlavo.

Teniamo ben presente questo nodo e si capirà perché il *Demone*, per fare l'esempio più noto, potè essere riscritto e ripensato all'infinito: quel nodo non si scioglie mai, *quella* poesia non diviene mai vera: qualcosa torna ad aggrovigliarsi ad ogni nuovo tentativo — sempre destinato al fallimento. La materia rimane incandescente, capace di suggestionare, come ha fatto, pittori e poeti; ma irrisolta. È solo questa materia irrisolta ed incandescente ciò che può giustificare l'idea, parzialissima, di un Lermontov "romantico".

Queste osservazioni sul *Demone* si riferiscono alla mancanza di una coerente idea centrale nel poema ed alla coerentemente mancata realizzazione sul piano artistico di *quell'*idea. Non si riferiscono alle singole parti del poema. Nel *Demone* vi sono — tutti lo sanno — frammenti bellissimi,¹⁵ cose perfette: ma non sono più il *Demone*, so-

¹⁴ Solitudine, ingratitudine, esilio. Ingrata è la vita con Maksim Maksimyč, ingrata lo è con la principessina Mary, anche lei come Pečorin pedina di un gioco più grande. E lo stesso Pečorin è il risultato di una serie di combinazioni, di sventure, di perdite: come sono lontani i giorni di Tarchany! Lontananza, esclusione, esilio... il demonismo è solo moda.

¹⁵ Pensiamo ad un semplice esempio: alla XII strofa (I parte). Al realismo così elementare, stupito dei primi versi. È superfluo ogni commento per chi pensi al contesto in cui sono inseriti: "Zatichlo vse; tesnjas' tolpoj, / Na trupy vsadnikov poroj / Verbljudy s užasom gljadeli; / I glucho v tišine stepnoj / Ich kolokol'čiki zveneli". Mi limito a notare che i due ultimi versi, con i loro "dettagli superflui" (per usare l'espressione cara al Mirskij) sarebbero veramente degni di Tolstoj.

no poesie, che hanno una loro vita assolutamente autonoma, e arbitrariamente costretti e giustapposti entro una cornice che non è la loro: una cornice che semplicemente non esiste.

7. Facendo a questo punto un passo indietro, già nelle prime righe di *Vadim* c'era quasi tutto il pensiero di Lermontov, come ho avuto modo di osservare. Ma che c'entra la serena, adolescenziale, "settecentesca" storia d'amore tra Ol'ga e Jurij in quel vortice caotico?

Ripensando alla vita di Lermontov, e dati esteriori per ricostruirla non ci mancherebbero, non si può dimenticare il succedersi incontrollabile di avvenimenti, di improvvisi sbalzi, di decisioni non prese o prese fuori tempo: dei periodi vuoti e di quelli densissimi. Né dell'ondeggiare dello scrittore, e della sua intermittente ammirazione per la *volontà*.¹⁶ Come collocarli questi momenti, tra un'opera e l'altra? Che senso ha il ripensare la sua vita, leggendo il suo epistolario e i ricordi dei contemporanei?

Quando e quanto era consapevole, presente a se stesso? Era fragile, vulnerabile; o forte? Aderiva alla vita, la dominava, o si lasciava andare? Gli stupidi duelli, le amicizie, gli amori, gli amorazzi... I momenti di raccoglimento e di ricapitolazione, quelli di dissipazione e di egoismo;¹⁷ e i suoi slanci, sempre più intensi: tutto questo e molto altro bisognerebbe *veramente* conoscere. Come viveva? Le associazioni di idee, che in lui si coagulavano e si disperdevano, e tornavano a coagularsi approfondite, con variazioni sempre più complesse fino a fondersi fra loro, mentre ne ricercava la nota dominante per chiarirla, in una ipnotica consapevolezza, per esprimerla il più pianamente possibile: questa fu la sua sorte.

¹⁶ Fra le tante biografie di Lermontov, in Italia, mi sembra proporre in modo penetrante problemi ancora interessanti ed attuali quella di E. Gasparini.

¹⁷ Siamo in attesa della pubblicazione, curata da M. Colucci, della traduzione delle poesie "piccanti" del periodo militare. Pareva che Lermontov, negli anni 1833-37, non avesse praticamente scritto in versi, ma questo nuovo aspetto della sua produzione, forse, non sarà tale da alterare la linearità di "lunga durata" della sua opera. Comunque, verosimilmente, a questo periodo risale, oltre al *Bojarin Orša* (1835?-37?), *Mongo* (1836?). Pochissimi versi in tutto. Non prendo in considerazione il teatro, anche se dovrei almeno ricordare che *Maskarad* è anteriore al 1835, e *Dva brata* può essere datato tra il 1834 e il 1836. Certo è che Lermontov avrà pensato, magari progettato, e forse perfino scritto, molto più di quanto mai verremo a sapere: è ciò che è rimasto nel suo *nemoe kladbišče pamjati*.

Il respiro della sua poesia si farà sempre più ampio, naturalmente ritmico (*M. A. Ščerbatovoj*, 1840. E pensare che sarebbe dovuta essere niente più che una galante poesia per un album!). Ritmico, e di una semplicità che si libra in volute via via più ampie. Già nell'elegia in memoria di Odoevskij c'era un *enjambement* addirittura tra la quinta e la sesta strofa.

8. Doveva ricapitolare sempre tutto senza essere sicuro di niente: e questa doveva essere per lui un'angoscia che lentamente si placava; per quanto fosse un uomo sostanzialmente insicuro: il suo metodo di comporre lo confermerebbe.

E comunque da notare che Lermontov, pur essendo probabilmente collerico, non era invidioso. Non tanto perché le sue pose da superuomo glielo avrebbero impedito, ma perché in lui c'era una capacità di (com)passione non sempre messa in rilievo dalla critica: "Una creatura sconfitta, un grumo d'angoscia (...) in una tale metamorfosi il personaggio precipuo della creazione di Lermontov [il Demone] ci si fa più vicino, più familiare, come un Demone qualsiasi che, smessa la tracotanza, esiga il nostro conforto" (Ripellino 1963: XXV).

Parliamo, dunque, del *Demone*, il poema con cui i lettori generalmente lo associano in modo quasi automatico. Il *Demone* e l'*Eroe*, parlo del *poema* e del *romanzo*, hanno radici che si intrecciano e spesso si confondono. Si tratta di due opere certo dello stesso autore, ma per di più riflettono quasi due stadi successivi di una medesima evoluzione spirituale ed intellettuale. Evoluzione, presente anche nelle altre opere, ma in queste due singolarmente evidenziata.

Entrambi i *personaggi* principali delle due opere, il Demone e Pečorin, sono in parte Lermontov: entro certi limiti il loro carattere autobiografico è innegabile. Ma è oltre quei limiti, che la differenza fra i due personaggi, e soprattutto fra le due opere di cui sono protagonisti, è radicale. Se il primo è rappresentato come incapace di capire se stesso, ciò avviene perché egli innanzitutto sfugge alla capacità d'analisi del suo autore.¹⁸ E tutto il poema di cui egli è protagonista non ha, perciò, baricentro.

¹⁸ Ripellino coglie questa alterità fra Demone e Lermontov, ma forse non porta questa sua conclusione alle estreme conseguenze.

L'altro, Pečorin, è invece più consapevole ("riconciliato" con termine belinskiano) e assai meno lontano psicologicamente da Lermontov stesso.¹⁹ Perché non si rifiuta di cercare di capire la verità, e perché ha cercato di capire se stesso. E viene, perciò, rappresentato come un uomo. Cosciente, ed in modo non trascurabile, sia di se stesso, sia dei propri limiti. Ma soprattutto, attraverso questa rappresentazione, Pečorin è stato profondamente compreso (e giudicato) da Lermontov. Quale sia il significato di ciò per la riuscita del romanzo, rispetto alle continue, ossessive rielaborazioni del poema, è intuitivo.

Il Demone resta melodrammatico entro un'opera sfocata; Pečorin è vivo e verosimilmente rappresentato. L'uno rimane un demone, e l'altro è un uomo.²⁰

È quest'ultimo l'unico "Demone" vero. Demone demistificato: non si può, infatti, al fine di tentare una completa "interpretazione" di Pečorin, dimenticare che l'*Eroe del nostro tempo*, quasi indipendentemente da quel personaggio, è un libro. È tutto quel mondo racchiuso nella totalità raccolta e disperata di quel romanzo. Non certo perciò un libro immorale, come qualcuno ha pur pensato e scritto. Totalità che, essa sola, esprime il giudizio morale e ideale (non necessariamente coincidente del tutto neppure con quello, in fondo indulgente e a suo modo sentimentale di Maksim Maksimyc'), che Lermontov in quel romanzo afferma.

Erano state necessarie tutte le precedenti prese di coscienza dell'autore per arrivare a mettere a fuoco l'immagine di un essere, adesso lo possiamo dire, 'demoniaco'. Fintanto che il demonismo era affidato ad un "Demone", si perdeva o nell'autobiografismo o nel nulla. Quando a rivestirsene fu un uomo, Lermontov ebbe la possibilità di darci una realizzazione artistica a tutto tondo di quel precedente fantasma.

¹⁹ Però: "Liš' odin raz my vidim Pečorina, kak ego vidit avtor. I čerez vsju žizn' pronosim v duše i v soznanii genial'nye eti stranicy - povest' "Maksim Maksimyc'", odno iz samych gumannyh sozdanij vo vsej mirovoj literature". E, poco prima: "Esli ne budet Maksima Maksimyc'a, Pečorin stanet pochož na geroev Marlinskogo" (*Lermontovskaja enciklopedija*, 21). Giusto, però non dimentichiamo che anche Maksim Maksimyc' è solo uno dei *personaggi* di Lermontov.

²⁰ È quasi inutile ricordare che l'idea di costruire un'opera letteraria attorno ad un essere tanto indefinibile e dalla psicologia così facilmente piegabile ai mutevoli capricci dei singoli autori, fu assai diffusa nell'Europa di quel tempo. Su *The loves of the Angels* (1823) di T. Moore ed *Eloa* (1824) di A. De Vigny, cf. l'introduzione di A. Dorchain in A. De Vigny, *Poésies complètes*, Paris 1962 e le note alle pp. 267-269.

Anche nell'ultima redazione del *Demone* c'è, sul piano tecnico, qualcosa che ricorda i primi tentativi poetici di Lermontov: goffaggini ed assurdità:

Kljanus' polnočnoju zvezdoj,
 Lučom zakata i vostoka,
 Vlastitel' Persii zlatoj
 I ni edinyj car' zemnoj
 Ne celoval takogo oka;
 Garema bryzžuščij fontan
 Ni razu žarkoju poroju
 Svoej žemčužnuju rosoju
 Ne omyval podobnyj stan!
 Ee nič'ja ruka zemnaja,
 Po milomu čelu bluždaja,
 Takich volos ne rasplela;
 S tech por kak mir lišilsja raja,
 Kljanus', krasavica takaja
 Pod solncem juga ne cvela (*Demon*, I, VII).

Stravaganze e banalità che sarebbero ancor più sconcertanti se riprendessero un qualche *topos* della poesia orientale. Mentre rimane un gusto quasi sfrenato per il "color locale", ben diverso dalla sobrietà con cui paesaggi ed usanze del Caucaso sono descritti in altre opere: l'*Eroe* stesso, e poi *Valerik*, *Dary Tereka* (1839) ecc. Sobrietà che non esclude, come nel caso dell'ultima opera, l'immaginazione più accesa, le metafore più inaspettate, ma considerate tali, e non tentativi di riproduzione di una realtà "esotica", "alla Mérimée".

Lermontov si rendeva conto che nessuno avrebbe potuto prendere sul serio ciò che lui stesso non riusciva a capire, né, tanto meno, ad esprimere. La libertà sarebbe nata ormai dall'accettazione della necessità. E in Lermontov sarebbe divenuta libertà soprattutto nell'accettazione non letteraria, non "macabra", non irresponsabile della morte. Siamo ormai nel Simbolismo. Questo è un aspetto, come ho già notato (Dall'Aglio 1971: 69-90), un timbro della sua poesia che può sfuggire: espresso com'è con un raro pudore, quasi con imbarazzo di chi dica cose ovvie e nelle quali creda. Cose alle quali, pur sottintendendole sempre, soltanto si alluda.²¹

²¹ Mirskij (1965: 174) parla di "rammarico per la morte prematura di questo poeta, che avrebbe altrimenti potuto indicare al romanzo russo una strada più virile e vigorosa di quella che fu poi imboccata".

Non è difficile intuire, allora, quali affinità leghino questo porsi di fronte all'arte (e questo modo di porsi in comunicazione con il lettore) alla poetica e all'opera di A. P. Čechov. Dimostrare puntualmente tali concordanze richiederebbe un discorso assai lungo, non essendo sufficiente il ricordare l'incondizionata ammirazione di Čechov per la prosa di Lermontov:

Ja ne znaju jazyka lučše čem u Lermontova, ja by tak sdelał: Vzjal ego rasskaz [*Taman'*] i razbiral by, kak razbirajut v školach (...) tak by i učil-sja pisat' ("Russkaja mysl'" 1911, 10: 46).

9. Lermontov, come pochi altri scrittori, e come forse nessuno fra i russi, seppe risolvere nella accettazione serena di *tutta* la condizione umana, e perciò anche della morte — né cercata, né fuggita: certa — ogni contraddizione ed ogni speranza. Seppe vedere quella così elementare realtà come lo sfondo costante di ogni disarmonia. E vederla come realtà sulla quale nulla poteva gettare ombre sinistre o inquietanti. Proprio per questo sfondo costante, ben diverso dalla "rassegnazione" di Turgenev, spesso le più ardite immagini lermontoviane sembrano quasi domestiche. Il sonno è comunque l'immagine, tratta dalla vita, che Lermontov di preferenza sceglierà per indicare la morte:

... V samozabven'i
Ne lučše l' končit' žizni put'?
I besprobudnym snom zasnut'
S mečtoj o blizkom probužden'i?²² (*Valerik*)

Ho parlato di dolore immobile, di solitudine ipnotica, di sogno di una sola cosa, di un solo sentimento, di un solo infinito attimo, come di realtà tutte presenti assai di frequente, e sostanzialmente equivalenti, nella poesia ultima di Lermontov. L'importante è ormai per il poeta il cercare, anche servendosi di esperienze dolorose (si veda la perfetta *Tuči*, e si ricordi in quali circostanze venne composta, 1840),²³ di raggiungerla. E di cantarla. Ed ho parlato dell'azione (e

²² Da tutto il complesso dell'opera e della biografia di Lermontov, penso non si tratti di nulla più che di un'espressione convenzionale (cf. anche *Il Demone*, VIII red., vv. 312-328); anche Lermontov, come Shakespeare, precorre il Simbolismo di cui l'immagine della morte-sonno diverrà uno dei cardini.

²³ Per il testo, le varianti, i commenti storico-biografici cf. l'edizione dell'Acca-

del canto dell'azione), elemento ugualmente presente nell'opera lermontoviana. Canto nel quale viene esaltato l'attuale, il momentaneo, l'irrazionale; tutte cose che possono ugualmente portare alla pace. Parafrasando Lermontov si potrebbe dire che "v burjach est' pokoj": l'annullamento cioè di ogni contrasto, meglio: di ogni travaglio spirituale.

C'è stato chi si è chiesto (Gasparini 1947: 168-169) che cosa mai sarebbe l'*Eroe del nostro tempo*, senza la presenza della volontà di Pečorin (e di nuovo alla memoria mi torna Stendhal), la quale ne "frena gli impulsi, li ordina e li dispone secondo un'economia adatta ad ottenere il più alto rendimento". È vero: soltanto farei delle riserve sul fatto che la risposta che quella domanda implica dovrebbe essere, su per giù: "ben poco, quasi niente". E ciò, passando ad esaminare il romanzo e non il personaggio, non è vero. Se anche Gasparini (1947: 78) parla di "energia di immaginazione" e di "forza di osservazione", presenti in quell'opera, lo fa sempre, mi pare, riferendo tali capacità a Pečorin. Ricadendo, cioè, nell'equivoco di considerare il romanzo un diario, e Pečorin il suo autore.

È indubbio che nel romanzo l'energia, la forza della volontà, vengano ammirate e suggestionino Lermontov stesso, ma nell'*Eroe del nostro tempo* c'è molto di più. E c'è proprio quando crolla quella diga che "frena gli impulsi, li ordina e li dispone".

Rileggiamo, e conserviamo al discorso il suo carattere di affermazione dell'unità, della complementarità quasi, della prosa e della poesia di Lermontov,²⁴ quella bella poesia che è *Spor*. Poesia non fra le più note, né forse fra le migliori, ma così "lermontoviana" nella sua precisione e sobrietà di notazioni, nel suo *understatement*, uniti a una inconfondibile e spontanea ricchezza di movimento sintattico, all'interno di una forma metrica volutamente rigidissima ed angusta. Di rado il metro di una poesia riesce a suggerire altrettanto efficacemente l'inesorabile incalzare degli avvenimenti descritti:

I tomim zloveščej dumoj,
Polnyj černych snov
Stal sčitat' Kazbek ugrjumyj –
I ne sčel vragov.

demia delle Scienze.

²⁴ Sui legami tra poesia e prosa di Lermontov (e di Puškin) cf. Cechov (1944-51: XIV, 18), ove parla di "tesnoe rodstvo sočnogo russkogo sticha s izjaščnoj prozoi".

Grustnym vzorom on okinul
 Plemja gor svoich,
 šapku na brovi nadvinul –
 I navek zatich.

Che cosa oppone dunque Lermontov all'inevitabile? Il silenzio. E l'isolamento. "Šapku na brovi nadvinul / I navek zatich". Sarebbe troppo facile, forse perfino banale, il mettere in relazione questo silenzio all'atmosfera dei tempi del regno di Nicola I. Si è parlato tante volte di quel periodo di restaurazione (per usare un eufemismo) che non è il caso di ricordarlo.

È proprio quando questa diga crolla, nei momenti in cui non c'è neppure più la "volontà" e nei quali Lermontov non riesce ad essere più soddisfatto di quella parvenza di potere — allorquando si è persa, perfino dallo stesso Pečorin, oltre che dal suo autore, ogni attrattiva per la vita — che Lermontov raggiunge i suoi risultati più alti.²⁵ È questo abbandono, questo crollo, che mi sembrano la vera (anche nel senso di non recitata) atmosfera, il vero luogo della poesia di Lermontov.

Accade così che la sua "unità di percezione" (che mi pare altra da quella intuita da Belinskij),²⁶ la sua visione complessiva e semplice della vita, gli dia la possibilità di capovolgere la convenzionalità e il significato di frasi ed idee semplicemente banali. Esattamente come la stessa visione complessiva gli aveva dato la possibilità di correggere, precisare e rinnovare sue opere giovanili, allargandone il respiro e gli orizzonti.

Ecco allora che immagini, sequenze di versi inconsistenti, mezzi pensieri pseudofilosofici, situazioni e personaggi scontati: tutto potrà servirgli. Perché egli, usandolo, lo respinga. Perché lo riutilizzi al solo scopo di respingerlo. Ed è imprevedibilmente geniale, come da

²⁵ È inevitabile: "Ščast'e dlja nego tol'ko v soznanii vlasti, v 'nasyščennoj gordosti', no etu gordost' emu prichoditsja meločno udovletvorjat'" (Ajcherval'd 1908: 206).

²⁶ Ambrogio (1963: 164) ne mette in evidenza l'arbitrarietà. Mi sembra tuttavia che l'espressione, coniata da Belinskij per "giustificare" la "particolarizzazione dell'idea universale in un'immagine particolare in sé conclusa" a proposito dell'*Eroe*, sia felice ed utilizzabile indipendentemente dal nebuloso significato originario. Proprio per tentare di meglio interpretare ciò che Belinskij non aveva detto con sufficiente chiarezza.

questa convenzionalità, ripresa per l'unica ragione di essere rifiutata, possa nascere poesia ed originalità di pensiero.

Il tener presente tutto ciò renderebbe più facile il giungere ad una sempre meno equivoca lettura di *Un eroe del nostro tempo*. Pečorin, lo sappiamo bene, Lermontov finge di prenderlo sul serio, finge di dividerne gli atteggiamenti e la mentalità. L'oggettività e la soggettività di quel romanzo non sono inconciliabili, oltre che sul piano estetico, neppure sul piano logico: perché Lermontov, che oggettiva Pečorin e non si identifica con lui, rivela, servendosi (brutalmente così: *servendosi*) di lui, i limiti del personaggio stesso. La critica che Lermontov ne fa, nasce da quasi impercettibili ribaltamenti: dai quali emerge "l'Eroe" come antieroe, eroe in negativo: buono, di per sé, quasi soltanto per un romanzetto sentimentale, ma incapace di essere all'altezza della sua vera tragicità.

Non convincono pertanto del tutto le "giustificazioni", che, sulla scia di Belinskij, si "concedono" al personaggio Pečorin. Giustificazioni basate sostanzialmente sul fatto che egli sembrerebbe quasi divertirsi a calunniare se stesso. Né va molto più avanti Andronikov (1939: 66), il quale sosteneva che "obrazu Pečorina svojstvenny liš' ot del'nye čerty charaktera Lermontova: ego zažda dejatel'nosti" perché anche in questo caso Pečorin resterebbe il "Demone", se Lermontov non lo demistificasse.

Insisto, che proprio quello che Lermontov non vorrebbe essere, e, malgrado tutto non è, lo possiamo leggere invece in *Duma*: molto più e molto meno di una poesia dettata da contingenti problemi. Molto meno nel senso che, per affrontare sul piano politico vero quei problemi, sarebbe stata necessaria a Lermontov una coscienza storica e politica che egli probabilmente né aveva, né si curava troppo di crearsi.²⁷ Per convincersi che ci troviamo di fronte a una poesia di più ampio respiro, anche se di minore consapevolezza politica di quanta sarebbe potuta emergere in quest'occasione, basterebbe pensare alla quantità ed alla complessità di "interpolazioni" da altre precedenti

²⁷ "Non c'era problema scottante del momento che Lermontov non toccasse di passaggio e al quale non voltasse le spalle con un intimo dispetto per la sua impotenza a dominarlo... Tutto in lui era lotta, slancio, esitazione e dubbio. La colpa era certo sua, conclude Kotljarevskij, ma una parte di questa colpa deve essere messa a carico della stessa vita russa di quei tempi, la quale offriva così scarso nutrimento all'intelletto e al cuore degli uomini" (Gasparini 1947: 125).

poesie di Lermontov in essa riscontrabili. E ciò non significherebbe ancora moltissimo: dato che si potrebbe pensare si trattasse di versi riutilizzati in un nuovo contesto, tale da caricarli solo ora di significati nuovi. Ma in essi è invece facile, immediato, percepire ormai gli echi di un disagio esistenziale che si era andato via via precisando.

Non vi è qui l'autoritratto di Lermontov: vi è la sua indignazione e il suo disprezzo. Perché vederli *qui* soltanto e non anche nell'*Eroe*? Perché da troppi lettori, pur attenti, non si vuol vedere nel romanzo ciò che (indignazione, disprezzo, vigile senso morale) in *Duma* è tanto trasparente da rendere quasi ozioso il parlarne?

Nel romanzo il personaggio – se così si può dire – tragico è Lermontov e *solo* Lermontov, il quale guarda il suo “eroe” impassibilmente, ma inesorabilmente. Lermontov si serve di Pečorin, così come si serve, nelle poesie, di banalissime frasi, addirittura di versi di circostanza, per rendere tragico il rifiuto di quelle frasi stesse. Per rendere vero solo l'indifferente, il glaciale dolore (non l'indifferenza al dolore):

.. Vse izčezlo bez sledov,
Kak legkij par večernih oblakov:
Edva blesnut, ich veter vnov' unosit –
Kuda oni? začem? otkuda? - kto ich sprosit... (*Pamjati A. I. Odoevskogo*)

sarebbero versi semplicemente banali, “consolanti” nella loro banalità, ma divengono improvvisamente tragici quando, con quell'improvviso scatto “kto ich sprosit”, Lermontov li nega con lucida desolazione.²⁸

Restiamo, per esemplificare ancora, a parlare di nuvole. E leggiamo:

Idut vse polki moguči,
šumny, kak potok,
Strašno-medlenny, kak tuči,
Prjamo na vostok (*Spor*, 1841).

L'immagine del movimento delle nuvole, usata ad indicare un moto inesorabile, inarrestabile, come quello dello sterminato esercito che avanza,²⁹ mi pare di un'originalità inattesa (pur essendo un'immagine

²⁸ Un'osservazione analoga, rimasta quasi allo stadio di pura e semplice annotazione era già stata fatta, decenni fa: “rezalis' zěstoko, / kak zveri, molča, s grud'ju grud', / ručej telami zaprudili (*Valerik*). Ljudi-zveri – tradicionnoe sravnenie dlja epigonskogo romantizma 30-ch godov, razprostranennyj 'marlinizm'. I ono moglo by ostat'sja 'marlinizmom', ne bud' zdes' slova 'molča'”. (*Pul'chritudova* 1960:76).

²⁹ Il confronto fra tanta “orgogliosa sicurezza” e l'oggi suscita una strana sensa-

ricorrente nella letteratura russa precedente), efficacissima perché diametralmente opposta a quella delle nuvole quali simbolo di volubilità e inconsistenza.

10. Così avviene di certi personaggi: una frase, un solo moto dell'animo di Lermontov, espresso quasi sempre indirettamente, basta a rivelarli come inconsciamente tragici. Incapaci di uscire dalla ragnatela di aridità entro la quale si sono voluti (o si sono dovuti?) costringere. Basterà ricordare il melodrammatico colloquio tra Pečorin (che *crede* di essere sincero!) e la principessina Mary (3 giugno).

È tutto un ambiente, tutto un mondo che qui emergono. Un ambiente ed un mondo in cui simili "confessioni" potevano essere fatte. Ed ascoltate con serietà, interesse, simpatia e, nel caso specifico, addirittura amore. È tutta la fatuità di Pečorin, del mondo di sfaccendati di Pjatigorsk, del fatiscente mondo di quella Russia feudale, riverniciata di europeismo (si parla naturalmente in francese), che qui viene gelidamente deriso. Se in questa demistificazione (e tale è certo l'episodio di cui parlo, come lo sono vari altri del romanzo) si potesse trovare una chiave di lettura, ciò renderebbe inadeguati, anche se indispensabili, i tentativi di analisi psicologica del personaggio Pečorin, quasi si trattasse di un uomo vero e proprio. Tentativi così spesso ripetuti (e fra le migliori restano le indagini di Belinskij), ma con scarsa forza di convinzione, dato che urtavano troppo frequentemente contro l'oggettiva sterilità dell'indagine rivolta al solo personaggio.

Pečorin è visto dal suo autore con la massima serietà: ma è visto come un "eroe" del suo tempo. Tempi e uomini che Lermontov giudicava con disprezzo. Giudicando contemporaneamente, e nello stesso modo, anche gran parte della propria vita.

zione. È possibile che si siano presi seriamente alla lettera i vv. 18-26 di *Mcyri* (e di questo contenuto ce ne sono tanti), è possibile che si sia continuato, fino all'altro giorno, a sostenere la "necessità storica" dell'*unione* della Georgia alla Russia? Ma quale necessità, di quale storia? Nessuno in Russia aveva neppure sentito parlare di Braudel? Lermontov dunque (che vero amore, e rispetto, e ammirazione dimostra nella sua opera per i popoli del Caucaso) – e con lui, da Puškin a Tolstoj, quasi mezza letteratura russa dell'Ottocento, avrebbe precitato questa lezione a memoria? "... Udručen svoim vengom, / Takoj-to car', v takoj-to god / Vručal Rossii svoj narod. // I bož'ja blagodat' sošla / Na Gruziju! - ona cvela / S tech por v teni svoich sadov, / Ne opasajasja vragov, / Za gran'ju družeskich štykov" (*Mcyri*, vv.18-26)?

Duma non è solo un atto di accusa ai tempi, ma anche di, sia pur parziale, autoaccusa.

E Pečorin serve a Lermontov perché egli lo possa cancellare con un tratto di penna. Lo possa ridurre a negazione su cui costruire la sua affermazione.

Il Romanticismo³⁰ in Russia era finito. Illudersi del contrario, o non accorgersi di ciò, significava attardarsi nella lettura entusiastica di romanzi "alla Marlinskij" o, forse peggio, cadere nell'epigonismo da esercitazione retorico-sentimentale di buona parte dell'opera di Turgenev (lui sì che aveva capito da che parte tirava il vento!). Ma, a questo punto, il discorso dovrebbe allargarsi — e precisarsi — a dismisura ed è necessario fermarsi qui.

BIBLIOGRAFIA

- Ajčhenval'd Ju.
1908 Silucty russkich pisatelej. II ed. Moskva 1908.
- Ambrogio I.
1963 Belinskij e la teoria del realismo. Roma 1963.
- Andronikov I.L.
1939 Žizn' Lermontova. Moskva-Leningrad 1939.
- Antokol'skij P.
1964 Introduzione a: M. Ju. Lermontov, Izbrannye proizvedenija, Moskva-Leningrad 1964.
- Belinskij V.G.
1953-59 Polnoe sobranie sočinenij. Moskva 1953-1959.
- Borges J. L.
1972 Carne presunto e altre poesie. Milano 1972.
1985 Tutte le opere. Milano 1985.
- Čechov A. P.
1944-51 Polnoe sobranie sočinenii. Moskva 1944-1951.
- Dall'Aglio G.
1971 Il Demone, Pečorin e Lermontov. — Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Slava, Napoli 1971: 69-90.

³⁰ "Je ne vais pas définir ce terme. Il faudrait, pour s'y essayer, avoir perdu tout sentiment de la rigueur" (Valéry 1957: 601).

- Ejchenbaum B. M.
1961 Stat'i o Lermontove. Moskva-Leningrad 1961.
- Gasparini E.
1947 La meteora di Lermontov. Milano-Venezia 1947.
1966 Scrittori russi. Padova 1966.
- Minissi N.
1957 La personalità di Lermontov. — Ricerche Slavistiche V (1957).
- Mirskij D. P.
1965 Storia della letteratura russa. Milano 1965.
- Mittner L.
1960 Il Werther romanzo antiwertheriano. — In: La letteratura tedesca del novecento e altri saggi. Torino 1960.
1964 Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo, II. Torino 1964.
- Montaigne M.
1965 Essais. Paris 1965. Introduction di M. Rat.
- Pul'chritudova E. M.
1960 M. Ju. Lermontov. Stavropol' 1960.
- Ripellino A. M.
1963 Materiali per uno studio sulla poesia di Lermontov. — In: M. Lermontov, Liriche e poemi, Torino 1963.
- Valéry P.
1957 Etudes littéraires. Situation de Baudelaire. — In: P. Valéry, Oeuvres. Paris 1957.

