

Un 'incontro ideale': Lermontov e Tolstoj

Ol'ga V. Slivickaja

Università Statale della Cultura e delle Arti di San Pietroburgo

Abstract

Il saggio indaga l'antropologia culturale in *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov a confronto con i romanzi di Tolstoj. L'analisi della novella *Maksim Maksimyč* permette di scoprire nella contrapposizione di Pečorin e Maksim Maksimyč il tema del conflitto culturale tra un uomo eccezionale e un «uomo semplice» e, in una visione più ampia, tra l'*intelligencija* e il popolo. Tale conflitto, irrisolto nel romanzo di Lermontov ad eccezione del tema del fatalismo comune a tutti i personaggi, verrà sanato nella figura di Pierre Bezuchov di *Guerra e pace*. In conclusione, si riafferma il duplice ruolo di Lermontov come antesignano di Tolstoj ma anche artista autonomo dalle scelte artistiche non inferiori ma radicalmente diverse da quelle tolstoiane.

Parole chiave

Lermontov, Tolstoj, tempo grande, antropologia letteraria, psicologismo analitico, psicologismo nascosto

Contatti

elizaveta.illarionova@gmail.com

Introduzione

di Elizaveta Illarionova

Si presenta qui la traduzione del saggio di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja *«Ideal'naja vstreča»: Lermontov i Tolstoj*. Continua così la collaborazione con l'autrice iniziata nello scorso numero di «Enthymema» con il saggio *«L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica*.¹ Slivickaja, una delle maggiori studiose contemporanee di Tolstoj, indaga soprattutto l'antropologia letteraria del grande romanziere: così nell'*«Uomo di Tolstoj»* il personaggio di Pierre Bezuchov nell'episodio di Borodino veniva sottoposto a un minuzioso esame che illustrava attraverso di lui diversi caratteri dell'antropologia tolstoiana in generale. Questa volta, invece, il fuoco dell'analisi si sposta sui personaggi del romanzo di Michail Ju. Lermontov *Un eroe del nostro tempo*, e il confronto con gli eroi tolstoiani si fa indiretto, riflesso in quelli del suo predecessore.

Infatti, mentre nella prima parte del saggio vengono poste a confronto all'interno del romanzo le figure di Pečorin e di Maksim Maksimyč, nella seconda metà il tema si precisa meglio con l'introduzione della contrapposizione vera e propria: Pečorin e Maksim Maksimyč da un lato, Pierre Bezuchov (e, in parte, il principe Andrej) dall'altro. L'opposizione tra «l'uomo delle élites colte» e «l'uomo semplice» o «del popolo», tra Pečorin e Maksim Maksimyč, viene risolta in Pierre Bezuchov che riunisce in sé «sublime intellettualismo e semplice umanità», e anche il principe Andrej, sebbene avvicinabile più direttamente a Pečorin, presenta tratti della seconda caratteristica. Anche il metodo usato per la

¹ Ol'ga V. Slivickaja, *«L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica*, trad. it. di Elizaveta Illarionova, «Enthymema», II, 2010, pp. 278-293.

rappresentazione della psicologia è conseguente a questo tipo di scelta: se in Lermontov soltanto il protagonista Pečorin viene rappresentato dall'interno con l'utilizzo della «psicologia analitica», e Maksim Maksimyč viene invece illuminato solamente da fuori dalla «psicologia "nascosta"», in Tolstoj tutti i personaggi ottengono un'indagine completa, sia interna (dei pensieri e dei moti dell'animo) sia esterna (della mimica e dei gesti).

(Potremmo aggiungere che secondo il tratto umanità/disumanità l'opposizione può essere mantenuta: il principe Andrej è disumano con Nataša Rostova, seppur per motivi del tutto diversi, tanto quanto Pečorin con Bela e la principessa Mary. E se il principe si umanizza dopo la ferita ricevuta ad Austerlitz, la sua disumanità vince tuttavia alla fine producendo un distacco totale dalla vita prima ancora della morte fisica. Tuttavia, ciò non incide per nulla sul fatto che i tratti umanità/disumanità, distinti rigorosamente in Lermontov, si uniscano o si susseguano in Tolstoj con una maggiore libertà psicologica).

L'antropologia non è che una parte dell'insieme delle scelte espressive dei due scrittori, che nel loro complesso confermano la differenza finora riscontrata. Quanto in Lermontov si impone l'estrema energia del racconto, «la discontinuità, la mancanza di transizioni fluide, la ruvidezza della narrazione», tanto Tolstoj «supera la discontinuità su tutti i livelli del testo» pervenendo a una grandiosa armonia. I passaggi fluidi dei grandi romanzi tolstoiani prendono il posto di quella sequenza di novelle slegate che è *Un eroe del nostro tempo*, e il personaggio di Pierre raccoglie e fonde in sé i contrari che in Lermontov non potevano appartenere se non a due personaggi distinti. E proprio quando «la messa a fuoco [...] si sposta all'interrelazione di Pečorin e Maksim Maksimyč nella loro inscindibile disunità», allora «lo spazio del romanzo caratterologico si apre alla dimensione filosofica»: il problema del fatalismo, che però non riceve una soluzione nel romanzo. La frammentarietà del romanzo di Lermontov non può pervenire all'«ampio quadro dell'universo» realizzato invece nella narrazione tolstoiana. Il destino del singolo acquista significato solo all'interno dell'*epos* di *Guerra e pace*.

Dunque, «se sul primo piano di *Un eroe del nostro tempo*, in cui ogni cosa è immobile [il piano, visto prima, dell'antropologia letteraria], Lermontov è agli antipodi di Tolstoj e del suo concetto di fluidità dell'uomo, sul secondo piano, spalancato sull'infinito, è invece un suo antesignano». L'apertura all'infinito, suggerita in *Un eroe del nostro tempo* dall'incompiutezza che il lettore percepisce nella mancanza di legame tra le singole novelle e nella mancata spiegazione ultima del destino di Pečorin (si realizza la profezia fattagli da ragazzo, oppure no? e quindi: il fato esiste oppure no?), e approfondita nella lirica *Sulla strada esco solo*, dove Lermontov esce dalla vita umana nell'«infinità cosmica», conduce direttamente al mondo di Tolstoj. In relazione a ciò, al principio del saggio, Ol'ga Slivickaja cita il «tempo grande». Questo concetto, elaborato da Michail Bachtin ed espresso nella sua *Risposta a una domanda della redazione del «Novyj mir»*, è fondamentale per capire quest'ultimo passaggio e l'intero rapporto tra i due grandi scrittori.

Richiesto dell'opinione sullo «stato degli studi letterari dei nostri giorni»,² Bachtin insiste sullo stretto legame della letteratura con la cultura di una data epoca; ma questa cultura non basta a spiegare l'opera letteraria. «Le opere spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande*, e spesso (e le grandi opere sempre) di una vita più intensa e piena che nell'età loro contemporanea. [...]. Ma l'opera non può vivere nei se-

² Michail Bachtin, *Otvet na vopros redakcii «Novogo mira»*, 1971; riedito in *Idem, Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, 1979; ed. cons. *Risposta a una domanda della redazione del «Novyj mir»*, in *Idem, L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1988, p. 341.

coli futuri, se non ha assorbito in sé in qualche modo anche i secoli passati».³ È così che la storia della letteratura non si limita a uno sterile elenco di nomi e di correnti, ma rispecchia l'«unitario (anche se non rettilineo) processo del divenire della cultura umana»,⁴ in cui le epoche passate preparano quelle future, e queste a loro volta riscoprono nuovi significati nelle opere del passato. «Le grandi opere letterarie sono state preparate dai secoli e nell'epoca della loro creazione non si fa che cogliere i frutti maturi di un lungo e complesso processo di maturazione».⁵ Tolstoj dunque ha colto quegli elementi dell'opera lermontoviana che Lermontov stesso probabilmente non coglieva, ha portato il concetto di fatalismo a una manifestazione diversa e più ampia: «la sintesi, la cui possibilità Lermontov poneva solo nella dimensione superiore dell'essere, è stata realizzata da Tolstoj nel momento della condizione epica del mondo raggiunta in una situazione di guerra nazionale». Tolstoj perviene così a una rappresentazione dell'«unità del tutto, in cui ogni cosa trapassa in ogni altra e pertanto è, in linea di principio, infinita». L'infinito virtuale e matematico di *Un eroe del nostro tempo* diventa infinito vivo e fluido in *Guerra e pace*.

Ol'ga Vladimirovna Slivickaja è dottore in scienze filologiche, professore di Letteratura presso l'Università Statale della Cultura e della Arti di San Pietroburgo. Anoverata fra i più autorevoli studiosi di Tolstoj, ha pubblicato nel 2009 il libro *«Istina v dvižen'v». O čeloveke v mire L. Tolstogo* («La verità in movimento». *Sull'uomo nel mondo di Lev Tolstoj*).

Nota di traduzione

Si traduce di seguito l'intervento di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja *«Ideal'naja vstreča»: Lermontov i Tolstoj* al momento ancora inedito e destinato alla pubblicazione nel prossimo numero di «Russkaja literatura» (3, 2011). Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'autore. Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore. I titoli di volumi in lingua russa citati in nota sono stati traslitterati per la comodità del lettore. Le traduzioni di tutte le citazioni, quando non indicato diversamente, sono del traduttore.

³ Ivi, p. 344.

⁴ Ivi, p. 346.

⁵ Ivi, p. 344.

Un 'incontro ideale': Lermontov e Tolstoj

Ol'ga Slivickaja

Università Statale della Cultura e delle Arti di San Pietroburgo

Il confronto tra i nomi di Lermontov e Tolstoj non è che un frammento della grande storia della letteratura, e in quanto frammento è relativamente limitato e chiuso. Ma questo frammento si trova nel corso principale della letteratura russa con i suoi interrogativi 'sempiterni' i quali, continuamente risolti, non vengono risolti mai. Essi fanno parte, per citare Sergej G. Bočarov, dei più importanti «soggetti della letteratura russa»⁶ generati da un «organismo sovrappersonale»: «I "soggetti" della letteratura russa non sono i soggetti utilizzabili dagli autori russi, sono i soggetti il cui autore è l'insieme riunito della letteratura russa».⁷

Cronologicamente Lermontov è predecessore di Tolstoj, e in questo senso il loro rapporto non ha che un solo vettore. Ma in quanto vette della letteratura, Lermontov e Tolstoj coesistono nel tempo grande.⁸ E in questo senso sono contemporanei e, come le stelle, «parlano tra di loro».⁹ Non si tratta di un' «influenza» bensì di un incontro, nel quale ciascuno rimane indipendente ma riceve una nuova chiarificazione dei significati. Un tale approccio comparatistico in cui interagiscono entrambi i punti di vista – sincronico e diacronico – è stato spiegato da Osip Mandel'stam nel saggio *Della natura della parola*. Egli fu il primo a indicare il ruolo di Henri Bergson nella nuova interpretazione dei principi dei rapporti letterari basata sulla teoria della relatività di Einstein: «Bergson vede i fenomeni non secondo la loro subordinazione alla legge della successione temporale, ma piuttosto secondo la loro estensione spaziale. Ciò che lo interessa sono unicamente i nessi interni dei fenomeni, che egli sottrae alla dimensione temporale ed esamina separatamente. In tal modo i fenomeni collegati fra loro vengono a costituire una sorta di ventaglio, che può aprirsi o chiudersi nel tempo secondo processi perfettamente accessibili alla ragione.

Paragonare a un ventaglio le serie di fenomeni concentrati in un medesimo spazio temporale è un modo per sottolineare il loro legame interno e per mettere in primo piano al posto del problema della causalità (servilmente assoggettata all'idea del tempo <...>) il problema del nesso, problema scevro di ogni sapore metafisico e proprio per questa ragione più fertile di scoperte e ipotesi scientifiche».¹⁰ Un simile incontro fu definito da Mandel'stam *ideale*. Esso non dipende direttamente dalla cronologia né da qualunque circostanza esterna, ma produce «momenti geniali» in cui entrambi gli artisti divengono capaci di «leggere nel cuore»¹¹ l'uno all'altro.

⁶ Cfr. Sergej G. Bočarov, *Sjužety russkoj literatury* [Soggetti della letteratura russa], Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1999.

⁷ Irina B. Rodnjanskaja, *Filosofskaja «sobaka, zarytaja v stile»* [Il filosofico «cane sepolto nello stile»], in *Literaturovedenie kak problema* [La scienza della letteratura come problema], Moskva, Nasledije, 2001, p. 511.

⁸ [Cfr. Michail Bachtin, *Otvet na vopros redakcii «Novogo mira»*, 1971; riedito in *Idem, Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, 1979; ed. cons. *Risposta a una domanda della redazione del «Novyj mir»*, in *Idem, L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1988, pp. 341-348].

⁹ [Michail Ju. Lermontov, *Vybožu odin ja na dorogu*, 1841; ed. cons. *Liriche e poemi*, versioni di Tommaso Landolfi, Einaudi, Torino, 1963, p. 124].

¹⁰ Osip Mandel'stam, *Ob iskusstve*, 1995 [Sulla poesia, Bompiani, Milano, 2003, pp. 63-64].

¹¹ Ivi, p. 76.

Questo incontro avviene nello spazio in cui, secondo Bergson, operano «durata e simultaneità».¹² Invece del concetto di tempo lineare soggetto alla legge della causalità, Bergson adopera quello di *tempo svolto*, ovvero di *tempo spazializzato*. Tale «dimensione ci permetterà di giustapporre ciò che è dato in successione: senza di essa, non avremmo il luogo».¹³

I due artisti devono essere comparati con grande cautela: come grandezze equivalenti, ma immerse nel flusso del tempo. Il carattere della loro interrelazione è particolarmente vicino a ciò che Gérard Genette definì *palinsesto*: il confronto dei loro universi permette di «cogliere l'essenza comune attraverso il miracolo di un'analogia».¹⁴ Ma la cronologia che ordina la durata richiede di individuare in primo luogo quei significati che, contenuti nel romanzo di Lermontov, vengono proiettati su *Guerra e pace*.

* * *

Nel «grande romanzo russo», il romanzo di Tolstoj e Dostoevskij, è raggiunto un grado di universalizzazione tale da permettere di parlare di radicali scoperte antropologiche. Lo stesso concetto di *uomo di Tolstoj*¹⁵ o *uomo di Dostoevskij* indica una tappa fondamentale nella conoscenza dello stesso fenomeno uomo. Nonostante la terminologia non si sia ancora stabilizzata, si può cogliere per esempio la distinzione tra *l'eroe di Turgenev* da un lato e *l'uomo di Tolstoj* dall'altro. La differenza sta, in primo luogo, nel grado di universalizzazione: nel «grande romanzo russo» l'uomo si è tanto sollevato sopra la concretezza del testo da condurre una sua esistenza apparentemente indipendente. In secondo luogo, le sue manifestazioni integrali hanno volume e portata maggiori, abbracciano più aspetti, mentre gli approcci a lui sono più sfaccettati: il lettore lo osserva da fuori e insieme lo giudica, e penetra nelle sue profondità, e talvolta si trasforma in lui. Allo stesso tempo, pur distinguendosi e trovando una sorta di vita indipendente, egli non perde il legame genetico con il testo dal quale è stato generato, poiché si manifesta immancabilmente l'isomorfismo di poetica e antropologia proprio della grande arte.¹⁶

È possibile vedere nel romanzo di Lermontov una tappa sul cammino verso le scoperte antropologiche del «grande romanzo russo»?

* * *

¹² Cfr. Frances Nethercott, *Une rencontre philosophique: Bergson en Russie (1907-1917)*, L'Harmattan, Paris, 1995. [Traduciamo dall'ed. russa: Frances Nethercott, *Filosofskaja vstreča: Bergson v Rossii (1907-1917)*, Moskva, Modest Kolerov, 2008, p. 57: «parlando di un incontro sottintendendo che abbiamo a che fare con due "irradiatori", due forze o, per seguire l'immagine della "scena", con due protagonisti»]. Più approfonditamente su quest'opera della ricercatrice scozzese vedi: Aleksandr Dobrochotov, *Filosofskaja scena*, in *Vtoraja navigacija*, Al'manach, n. 9, München-Char'kov, 2009, pp. 116-122.

¹³ Henri Bergson, *Durée et simultanéité (à propos de la théorie d'Einstein)*, 1922 [*Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein)*], Pitagora, Bologna, 1997, pp. 45-47, 51].

¹⁴ Gérard Genette, *Figures: essais*, 1966 [*Figure. Retorica e strutturalismo*], Einaudi, Torino, 1969, p. 37].

¹⁵ [Cfr. Ol'ga V. Slivickaja, *L'uomo di Tolstoj come unità dinamica*, «Enthymema», II, 2010, pp. 278-293].

¹⁶ Ciò è mostrato in modo convincente nei lavori di Sergej S. Choružij, pioniere dell'antropologia sinergica, e dei suoi continuatori. Cfr. Sergej S. Choružij, *Uliss v russkom zerkale* [L'Ulisse nello specchio russo], Tetra, Moskva, 1994, pp. 142-143; *Idem*, *O starom i novom* [Sul vecchio e sul nuovo], Aletejja, Sankt-Peterburg, 2000, pp. 142-143, 147; *Idem*, *Očerki sinergijnoj antropologii* [Appunti di antropologia sinergica], Moskva, 2005, pp. 128-168; Igor' I. Evlampiev, *Antropologija Dostoevskogo* [L'antropologia di Dostoevskij], «Veče», n. 8, Sankt-Peterburg, 1997, pp. 128, 141-144; *Idem*, *Chudožestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo* [L'antropologia artistica di Andrej Tarkovskij], Aletejja, Sankt-Peterburg, 2001, pp. 16-17, 209-210.

L'intero estetico del testo è correlato alle leggi comuni dell'universo. Dal momento che il modello della vita è onda e particella, corrente e intermittenza, nell'arte verbale operano entrambe le tendenze. L'una – alla discontinuità, all'estrema frammentarietà, all'indipendenza delle componenti. L'altra, opposta – all'unità, alla fusione, alla cancellazione dei confini, cioè al superamento della discontinuità. In questo sta la differenza radicale tra l'arte di Lermontov e di Tolstoj. Nell'«intero estetico» di *Un eroe del nostro tempo* il concetto dominante è la discontinuità. Dal momento che il mondo stesso è strutturato in maniera discreta, la discontinuità della struttura è una proprietà immancabile del testo letterario. La frammentarietà come manifestazione di una particolare proprietà del mondo è parte organica dell'epica.¹⁷

In Lermontov tutto è discreto. In primo luogo la macrostruttura, composta da novelle tra cui è soppressa la sequenzialità temporale. Anche la microstruttura si scinde in episodi nettamente delineati, e ciò si nota in modo particolare nel *Fatalista*. Come è stato dimostrato, anche l'autoanalisi psicologica di Pečorin è discreta.¹⁸ Si sarebbe potuta vedere in ciò una tappa preliminare nell'evoluzione dell'antropologia letteraria, se prima di Lermontov non fosse esistita una lunga tradizione di letteratura psicologica europea. Fluidità della coscienza, sincronia del bene e del male, loro iridescenze e pulsazioni – insomma tutta l'eredità di Rousseau – sono state fatte proprie dai predecessori immediati di Lermontov. Già Pëtr A. Vjazemskij (in quanto traduttore) aveva osservato di Benjamin Constant: «Nella dialettica di pensiero e sentimento non so chi mettere sopra di lui».¹⁹ È quasi la formula della tolstojana «dialettica dell'anima». È dunque evidente che in Lermontov la discontinuità, la mancanza di transizioni fluide, la ruvidezza della narrazione è un passo fuori dalla strada maestra, su un percorso personale.

Poiché nel romanzo di Lermontov la linearità del tempo in quanto forza che unifica la *fabula* è dissolta, l'opera stessa perde il suo centro unitario. Perciò diventano centrali le singole parti. L'attenzione non può affrettarsi verso ciò che segue senza trattenersi e concentrarsi su ciò che viene focalizzato. Questo fatto aumenta notevolmente il valore di *proprio questa* novella, *questo* episodio, *questa* frase.

Tolstoj supera la discontinuità su tutti i livelli del testo e così facendo realizza l'idea di unità del tutto, in cui ogni cosa trapassa in ogni altra e pertanto è, in linea di principio, infinita. In Lermontov invece la frammentarietà della vita viene superata con un grande sforzo. È allora che si crea un'emozionante eccedenza di energia.

Da tempo era stato acutamente osservato: «Una *fabula* fornita di frammenti indica che il significato profondo non sta in essa, che è importante solo per i suoi influssi emotivi, per l'energia interna liberata dagli eventi».²⁰ Proprio per questo il lettore del romanzo, secondo le parole di Nabokov, è colpito dalla «magnifica energia del racconto»²¹ in Lermontov. Una scarica particolarmente forte di questa «energia del racconto» avviene in quei punti del romanzo dove si spezza il tempo lineare. Allora vi è un salto brusco su un diverso piano della narrazione. La prima rottura ha luogo tra la fine di *Maksim Maksimovič*, quando il lettore attende la continuazione del racconto dell'ufficiale in viaggio, e la prima frase del *Diario di Pečorin* che ci

¹⁷ Cfr. Natan D. Tamarčenko, Valerij I. Tjupa, Samson N. Brojtman, *Teorija literatury v dvuch tomach* [La teoria della letteratura in due volumi], Akademiya, Moskva, 2007, t. 1, sezione *Fragmentarnost'* [Frammentarietà], pp. 286-287.

¹⁸ Cfr. Vladimir M. Markovič, *O značenii nezaveršennosti v proze Lermontova* [Sull'importanza dell'incompiutezza nella prosa di Lermontov], in *Puškin i Lermontov v istorii russkoj literatury* [Puškin e Lermontov nella storia della letteratura russa], Sankt-Peterburgskij Universitet, 1997.

¹⁹ Pëtr A. Vjazemskij, *Predislovie* [Prefazione], in G. Benžamen-Konstan, *Adol'f*, Sankt-Peterburg, 1894, p. X.

²⁰ Naum Ja. Berkovskij, *Lirika Bajrona* [La lirica di Byron], «Voprosy literatury», n. 6, 1966, p. 139.

²¹ Vladimir Nabokov, *Translator's Foreword*, 1958 [Postfazione a Michail Ju. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*, Mondadori, Milano, 2009, p. 214].

informa che Pečorin è morto. Dopo di ciò avviene il passaggio dal piano evenemenziale a quello psicologico, e inizia il percorso verso la risoluzione dell'enigma del carattere di Pečorin. La seconda rottura secca è tra *La principessa Mary* e *Il fatalista*. Nel tempo della *fabula* vi è incertezza: quali eventi sono accaduti dopo l'uccisione di Grušnickij, quelli descritti in *Bèla* o quelli del *Fatalista*?²² E proprio in questo punto avviene la transizione a un piano ancora più alto, filosofico.

La narrazione di *Un eroe del nostro tempo* inizia ad approssimarsi a Pečorin da lontano. Egli si scoprirà a noi soltanto in *La principessa Mary*, cioè all'incirca a metà del testo. Ma *Bèla* e *Maksim Maksimovyč*, queste due novelle così diverse, non sono solamente un'esposizione troppo prolungata. Sebbene in esse venga presentato un sistema di narratori che conducono il racconto dal mistero al suo scioglimento, il loro valore non si limita a questo.

Bèla crea l'atmosfera.²³ Caucaso: esotismo, un cliché romantico; e subito la quotidianità. Se in Puškin e Tolstoj la prosa della vita è essa stessa poesia, in Lermontov la prosa rimane prosa. Convive con la poesia, senza abbassarla al proprio livello e senza sollevarsi al suo. Nella vita tutto si mescola e tutto convive, con pari diritti. Nell'atmosfera del romanzo entra il tema della *parità di diritti* sia del romanticamente elevato, sia del quotidiano. Non ancora sul piano dei personaggi. Ma è proprio questo contrasto, creando l'atmosfera che precede il conflitto, a realizzarsi poi nel conflitto stesso come contrapposizione di due personaggi che rappresentano due tipi di esistenza, che definiremo convenzionalmente *romantico* e *prosaico*.

Nella novella ci sono molti caratteri diversi, e un'altra vita, del tutto particolare, continua. Ora Pečorin vi si è intromesso, e tutto si è aggroviato in un nodo. Ma questo nodo verrà sciolto, seppur tragicamente, e questa vita diversa continuerà anche senza Pečorin. Identica è la funzione di *Taman'*. Per questo, quando Pečorin avrà occupato il primo piano e concentrato l'interesse su di sé, egli non potrà eliminare del tutto la coscienza del fatto che è comunque uno di moltissimi e diversissimi personaggi. In questo romanzo a protagonista unico è entrato potentemente il tema degli *altri*.

Che cosa porta con sé Maksim Maksimovyč nella novella *Bèla*? Cordialità e altruismo (questa parola, per quanto non gli si addica *stilisticamente*, prepara l'incontro con l'egocentrismo di Pečorin). Amarezza, tanto più forte in quanto non abituata ad esprimersi. Semplicità al limite dell'ingenuità. Ingenuità al limite della limitatezza. E, infine, *sensu comune*. Il senso comune è sempre 'al limite'. Secondo Bergson, il senso comune si oppone allo «spirito chimerico» e allo «spirito di routine».²⁴ Il fatto che Maksim Maksimovyč sia estraneo allo spirito chimerico è ovvio. Ma è altrettanto estraneo allo spirito di una *routine* murata in banali verità senza via d'uscita, senza capacità né voglia di comprendere qualcosa che stia oltre i loro confini. Maksim Maksimovyč accoglie il mondo non soltanto con umiltà, ma con amore, sente con il suo cuore la sofferenza di Bèla, e se non riesce a comprendere Pečorin, però desidera ardentemente farlo. Maksim Maksimovyč è ben lontano dall'essere stupido, e, nonostante non capisca ciò che sta in un'altra dimensione, entro i suoi limiti capisce ogni cosa precisamente e correttamente. Il senso comune, nella precisa definizione di Lidija Ja. Ginzburg, è «un senso esatto della scala e

²² In merito a ciò sono presenti opinioni diverse, ma la semplice esistenza del dubbio indica che Lermontov ha introdotto volontariamente una qualche incertezza.

²³ Il concetto di *atmosfera* viene introdotto nella scienza negli ultimi tempi. È difficilmente definibile e include in sé molto di ciò che esiste, oltre le «componenti solide» del testo. Il ruolo suggestivo dell'atmosfera è enorme. Effettua la sintonizzazione estetica della percezione e immette il lettore in quello stato psicologico che fa risonanza con ciò che è più recondito, e spesso misterioso, nel testo. Cfr. Semën T. Vajman, *Neevklidova poetika. Raboty raznykh let* [Una poetica non euclidea. Opere di diversi anni], Nauka, Moskva, 2001, sezione *Chudožestvennaja atmosfera* [Atmosfera artistica], pp. 81-115.

²⁴ Henri Bergson, *Le bon sens et les étués classiques*, 1947 [Il buon senso e gli studi classici, in *Idem, Saggi pedagogici*, a cura di Francesco Cafaro, Paravia, Torino, 1962, pp. 27-43].

della gerarchia delle cose». ²⁵ Nell'atmosfera del romanzo il senso comune modera il *pathos* romantico e la sua tendenza all'esagerazione, propri non solo di Grušnickij ma in certi momenti anche di Pečorin, per quanto quest'ultimo tenda alla sobrietà dei giudizi.

Infine, in *Bèla* risuona già il *motivo del destino*. ²⁶ Qui esso non è ancora affatto legato al problema di Pečorin, e tantomeno sollevato al piano filosofico. Ma tale motivo precede e, in fin dei conti, predetermina il proprio ruolo che consiste nel dischiudere gli orizzonti del romanzo caratterologico. Questa unità di motivi e «tendenze» eterogenei porta alla creazione di un'immagine integrale della vita, in cui il mistero convive con la semplicità.

* * *

Il fatto che la semplicità sia complessa e rechi un problema diventa evidente nella novella successiva, *Maksim Maksimovič*. Proprio il problema di Maksim Maksimovič è quella superficie in cui gli universi di Lermontov e Tolstoj si toccano più da vicino. Come osservò a suo tempo Vasilij Rozanov, Tolstoj ha popolato il suo mondo di tanti Maksim Maksimovič. Dedicata completamente a Maksim Maksimovič, questa novella viene introdotta soltanto dopo che il lettore ha fatto in tempo a conoscerlo bene, apprezzarlo e amarlo. ²⁷ Argomento della novella è l'offesa arrecata a un ottimo uomo, offesa assai dolorosa e del tutto immeritata. Più avanti diventerà chiaro che Pečorin l'aveva fatta involontariamente. Ma può essere perdonata? Questo è il nocciolo della questione.

Un eroe del nostro tempo è un romanzo psicologico. Ma soltanto Pečorin è descritto dall'interno, e per di più soltanto attraverso il prisma della sua propria percezione. Lo psicologismo diretto, analitico, che evita la tappa della coscienza riflettente, quello psicologismo in cui l'autore si immerge *direttamente* nella vita interiore del personaggio, sarà il risultato della tappa successiva dell'evoluzione della letteratura, legata per molti versi al nome di Tolstoj.

La funzione principale di una tale scelta è ovvia. Pečorin rappresenta un *problema*: c'è uno stacco netto tra la logica delle sue azioni e le loro motivazioni, tra l'apparenza di Pečorin e la sua essenza nascosta. Di più: tra quella sua vita interiore che è posta nella zona cosciente e quell'ignoto che, forse (è in forse perché esso stesso è un problema), governa il destino individuale, ovvero il fato. Sebbene l'autore insista sulla modestia del suo compito – indicare il *male* – tuttavia spiega Pečorin. E in quanto le azioni di Pečorin non possono suscitare altro che biasimo, egli in qualche misura lo giustifica, seguendo l'antica saggezza: capire significa perdonare.

Su Maksim Maksimovič, invece, non c'è molto da capire: egli non è un mistero. Nella prima novella, egli, incarnazione dell'umanità, racconta tutto di sé senza dire su di sé una sola parola. Il contenuto della seconda novella è l'incontro di Maksim Maksimovič con Pečorin, avvenuto davanti agli occhi dell'ufficiale in viaggio. Tutta la scena è rappresentata dall'esterno, come

²⁵ Lidija Ja. Ginzburg, *Variant staroj temy* [La variante di un vecchio tema], «Neva», n. 1, 1987, p. 143.

²⁶ A certa gente «sta scritto alla nascita» (6, 209) [14]; lo «spensierato russo» che ragiona: «Dio volendo, non arriveremo peggio di loro», «avremmo proprio potuto non arrivare; eppure in qualche modo arrivammo» (6, 225) [34]; «magari morirò da qualche parte lungo il cammino» (6, 232) [42].

²⁷ Il merito di aver sollevato il tema dell'*uomo semplice* nell'opera di Lermontov appartiene a Dmitrij E. Maksimov. Cfr. Dmitrij E. Maksimov, *Tema prostogo čeloveka v lirike* [Il tema dell'uomo semplice nella lirica], in *Poèzija Lermontova* [La poesia di Lermontov], Sovetskij pisatel', Leningrad, 1959, pp. 104-236. In quest'opera, come scrive Inna L. Al'mi, si rivelano due ipostasi dell'analisi: «L'una presuppone il rivolgersi a un intero spettro di problemi filologici, l'altra la concentrazione su relativamente poche, fondamentali questioni umane» (Inna L. Al'mi, *Dmitrij Evgen'evič Maksimov v pamjati družej, kolleg, učeni-kov* [Dmitrij Evgen'evič Maksimov nella memoria degli amici, dei colleghi, degli allievi], Nauka, Moskva, 2007, p. 37). Anche noi abbiamo intenzione di proseguire l'analisi in questa direzione.

la vede il narratore, e non dall'interno, come la vive Maksim Maksimyč. Un incontro momentaneo è spezzato in una moltitudine di microepisodi e riempie *tutto* lo spazio della novella.²⁸ Prima vediamo la gioia di Maksim Maksimyč che non dubita della gioia uguale di Pečorin. Dopo un'ora c'è già una leggera delusione e subito il tentativo di giustificare Pečorin: «l'avrà trattenuto qualcosa».²⁹ Quindi l'appunto dell'intelligente osservatore sul fatto che essere trascurato da Pečorin rattristi particolarmente Maksim Maksimyč «tanto più che mi aveva parlato da poco della loro amicizia» (6, 242).³⁰ Poi, la notte passata male. Maksim Maksimyč è ormai deluso ma continua a sperare. Presto al mattino è già seduto sulla panchina temendo di farsi sfuggire Pečorin. È costretto ad allontanarsi per impegni, ma chiede di essere mandato a chiamare. L'incontro viene procrastinato, i cavalli sono attaccati. Lo spazio del testo viene riempito dal ritratto di Pečorin e dalle riflessioni del narratore su di lui. Dopo la pausa prolungata vediamo Maksim Maksimyč che corre «il più veloce possibile» e osserviamo dettagli strazianti che ci ricordano che non è giovane: «le ginocchia gli tremavano», «respirava appena», «i ciuffi madidi dei suoi capelli grigi» (6, 244)³¹ si sono appiccicati alla fronte.

Ed ecco, finalmente, l'incontro stesso. «E...tu?...e voi?» (6, 245).³² Continua a confondersi, non trovando il tono giusto per un rapporto che sente ormai diverso da com'era rimasto nella sua immaginazione. Dice molto la parola su cui si smarrisce: «Avrei tanta voglia di dirvi...tante cose da chiedervi...» (6, 245).³³ Questa pausa dopo «dirvi» significa una profonda comprensione istintiva del fatto che a Pečorin non interessi nulla di quello che potrebbe raccontare; tutta un'altra cosa è chiedere notizie di lui, Pečorin. Parla in modo sconnesso: c'è ancora la gioia dell'incontro, ma già sopraffatta dalla delusione. Viene detto francamente che Maksim Maksimyč è vecchio, che ha le lacrime agli occhi. Pečorin è partito. Per quanto Maksim Maksimyč cerchi ancora di assumere un'aria indifferente, non è più possibile nascondere il dolore, e i suoi occhi si riempiono continuamente di lacrime. Sono particolarmente importanti le parole con cui è espressa l'essenza stessa dell'offesa: «Cosa sono io per lui? Non sono ricco, non ho un alto rango, e ho tutta un'altra età» (6, 246).³⁴

Concludono la scena – e la novella – le parole di compassione del narratore, che ha capito ogni cosa più profondamente di quanto volesse Maksim Maksimyč: egli soffre anche perché questa scena per lui vergognosa ha avuto uno spettatore. Anche se il lettore ha compatito Maksim Maksimyč subito, non appena Pečorin ha manifestato per la prima volta la sua indifferenza, l'autore non lascia libero il lettore, 'avvitandolo' in una sofferenza sempre più profonda.

Che significato ha un'estensione della situazione tale da riempire di sé tutta la durata della novella? Che il lettore senta *fino in fondo* l'offesa di Maksim Maksimyč, che viva insieme a lui tutto il moto dei suoi sentimenti, che capisca chiaramente: questo è importante. Se è possibile che una situazione puntuale passi inosservata, non può accadere con una situazione duratura.

I sentimenti di Maksim Maksimyč si avvicendano in maniera naturale, non paradossale, proprio come accade in un'anima completamente sana ma non primitiva. Registrando tutti i momenti di questa situazione psicologica, si potrebbe definirla simile alla tolstojana «fluidità»

²⁸ È necessario citare integralmente tutti questi microepisodi, il loro significato estetico sta proprio in questo. Ma le dimensioni dell'articolo non lo permettono.

²⁹ Michail Ju. Lermontov, *Geroj našego vremeni*, 1840; in seguito, nel testo con l'indicazione di volume e pagina dall'edizione: *Sočinenija* [Opere], 6 voll., Moskva-Leningrad, 1957, vol. VI [Un eroe del nostro tempo, con uno scritto di Vladimir Nabokov, trad. it. di Pia Pera, Mondadori, Milano, 2009, p. 55].

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 58.

³² Ivi, p. 59.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 60.

di sentimenti o «dialettica dell'anima». E ciò è tanto più significativo, dal momento che nel complicato Pečorin vengono segnalati strati contrastanti, ma non viene rappresentato lo stesso processo di transizione da uno stato a un altro. In altre parole, il mondo interiore di Pečorin, per quanto paradossale, non è mobile; il mondo di Maksim Maksimyč invece è mobile ma non paradossale. Della mobilità dei sentimenti è insignito un «uomo semplice» e non quello eccezionale.

La differenza sta però nel fatto che la «dialettica dell'anima» presuppone la rappresentazione del processo psicologico dall'interno. Poiché accanto allo psicologismo analitico esiste uno psicologismo definito da Turgenev «nascosto», in cui i sentimenti vengono rappresentati nella loro manifestazione esteriore (gesti, mimica, ecc.), la situazione nel suo complesso risulta un esempio di psicologismo nascosto. Ma il tutto viene complicato dal fatto che tra l'autore e il lettore si pone la figura di un osservatore intelligente, perspicace e compassionevole. È però il lettore a percepirlo come tale, mentre Maksim Maksimyč lo vede diversamente. Non vorrebbe che il testimone notasse tutto ciò. *Si vergogna* di lui. Si vergogna perché sembra che involontariamente si sia vantato della sua familiarità con Pečorin. Tale familiarità lo lusingava, il che non sminuiva affatto la sincerità e il disinteresse del suo affetto. La sofferenza di Maksim Maksimyč è inasprita dal fatto di *essere stata vista*. Gli duole il suo buon cuore, ma duole anche l'amor proprio.

Questa scena conduce direttamente a Dostoevskij. Nella scena del bottoncino di *Povera gente* Dostoevskij prolunga allo stesso modo la situazione dell'umiliazione portandola all'estremo. Allo stesso modo, tutto accade agli occhi di un testimone, il generale. Il lettore percepisce la situazione da due punti di vista: come la vive Makar Devuškin e come, evidentemente, la vede il suo capo. Allo stesso modo, la sofferenza di Makar Devuškin è aggravata dal fatto di *essere stato visto* così umiliato. E la compassione di lui cresce proprio perché è stato toccato quello che cercava tanto di nascondere. Pare che lo stesso lettore lo umili ancora di più con il vedere e il capire tutto. Il lettore ha la sensazione di aver mancato di tatto: ha visto quello che non si può, non si deve vedere.

Eppure, nonostante la contiguità situazionale, in sostanza questa scena è più vicina a Tolstoj che a Dostoevskij. La differenza tra Lermontov e Dostoevskij è nella tipologia dei caratteri: «uomo semplice» e «piccolo uomo». Sono vicini socialmente, ma non psicologicamente. Un «uomo semplice» può essere umiliato, ma non si umilia da sé, e tantomeno gode della sua umiliazione. È dotato di dignità e di salute psichica.

In ciò un qualche ruolo è giocato anche dal tipo di psicologismo – analitico o «nascosto» – e, ad esso legato, dal metodo di rappresentazione – interiore o esteriore. «Più si pesca a fondo e più è comune a tutti, più è noto e familiare»,³⁵ scrisse Tolstoj. Ma se si mette in moto il meccanismo della riflessione, il fragile equilibrio di verità e menzogna, di autovalutazione corretta e scorretta viene infranto.³⁶ L'autoanalisi, soprattutto quella di Pečorin – senza un orientamento né di giustificazione né di penitenza – sembra avvicinare alla verità sull'uomo. Ma anche così non si sfugge a quegli errori che vengono chiamati «zone di cecità»: quel che l'uomo ha osservato in se stesso è giusto, ma è trattato da lui in modo distorto perché aveva già creato una rigida «immagine di sé». Invece nell'anima di una persona continuamente offesa, e soprattutto socialmente umiliata, si possono vedere i germi del «complesso del risenti-

³⁵ Lev N. Tolstoj, *Polnoje sobranie sočinenij v 90 tomach, akademičeskoje jubilejnoje izdanie* [Opere complete in 90 tomi, edizione accademica per l'anniversario], Gosudarstvennoje Izdatel'stvo, «Chudožestvennaja Literatura», Moskva-Leningrad, 1928-1959, vol. LXVI, *Pis'ma 1891 (jul'-dekabr')-1893* [Lettere 1891 (luglio-dicembre)-1893], p. 254.

³⁶ Vedi più in dettaglio: Ol'ga V. Slivickaja, *Istina v dvižen'i* [La verità in movimento], Amfora, Sankt-Peterburg, 2009, pp. 169-170.

mento»,³⁷ cioè del godimento della propria umiliazione associato alla sete di rivincita compensativa, con tutte le conseguenze che avvelenano lui stesso e la vita. L'infelice vittima di un simile complesso può essere contemporaneamente misera e sgradevole. E questo offusca la purezza della compassione immediata. La concentrazione sulla propria offesa diventa auto-commiserazione, l'anima si scioglie e la situazione si ipertrofizza. Il senso comune di Maksim Maksimyč insieme con la sua percezione istintiva delle scale di grandezza non lo permette. In ciò si manifesta la nobiltà di questo «uomo semplice».

Il compito di Lermontov è attirare su Maksim Maksimyč la compassione, e attirarla in modo tale che non abbandoni il lettore il più a lungo possibile. Proprio perché Maksim Maksimyč non si immerge affatto in sé e non riflette sulla sua delusione, offesa e umiliazione, il lettore la vive con così grande dolore. Questa scena, secondo l'opinione di Vladimir Nabokov, «è uno dei passaggi più cari ai lettori interessati all'aspetto umano».³⁸ Più avanti diventa chiaro che Pečorin e Maksim Maksimyč esteticamente non sono pari: soltanto Pečorin è rappresentato dall'interno. Ma in questa scena Lermontov segue quella verità psicologica che afferma: a volte vedere il dolore altrui è un tale tormento, che sembra più facile soffrire noi stessi.

È evidente che una delle funzioni fondamentali dell'analisi psicologica – provocare un effetto di comunanza di sentimenti con il personaggio – si è realizzata, e a questo scopo la rappresentazione delle manifestazioni esteriori della vita spirituale è del tutto equivalente all'introspezione analitica.

* * *

Un eroe del nostro tempo è uno di quei libri che sembrano essere stati conosciuti da sempre e per intero. Per questo è difficile immaginare la percezione di un lettore che legga il romanzo per la prima volta, senza sapere cosa seguirà. Ma i libri si leggono proprio così. A questo punto il lettore sa già parecchio su Pečorin, ma insieme a Maksim Maksimyč non lo capisce, e tantomeno lo giustifica. È costretto ad approdare alla comprensione di Pečorin da lontano, passando attraverso la compassione per Maksim Maksimyč, una compassione che ha raggiunto il suo punto più alto ma è sfuggita a una malsana esagerazione.

Il capitolo si conclude con un lungo periodo in cui il narratore riflette sull'umiliazione di Maksim Maksimyč, che potrebbe essere una causa per cui «il cuore s'indurisce e l'anima si chiude» (6, 248).³⁹ Poi il ritmo cambia, e il tutto si interrompe sulla breve frase «Partii solo» (6, 248).⁴⁰ Una frase che è come un punto messo con decisione.

La frase successiva invece, altrettanto secca e informativa (Introduzione al «Diario di Pečorin»), comunica che Pečorin è morto. È questo il vero punto fermo, nella vita così come nella disposizione del testo.⁴¹ Due punti messi l'uno vicino all'altro: è la crisi, la scossa, il segnale che una narrazione scorrevole non ci sarà. Da questo momento diventa chiaro che la composizione non coincide con la disposizione. Da questo momento diventa noto lo scio-

³⁷ Cfr. Ivi, pp. 22-23 e ss.

³⁸ Vladimir Nabokov, *Postfazione* a Michail Ju. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*, cit. p. 213.

³⁹ Michail Ju. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 63.

⁴⁰ [Preferiamo citare la frase dalla traduzione italiana di Clara Terzi Pizzorno, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2005, p. 80; la traduzione di Pia Pera perde la brevità della frase (che in originale suona «Ja ujechal odin») traducendo «Mi misi in viaggio da solo»].

⁴¹ La disposizione è la successione degli eventi nel tempo reale, la composizione l'ordine della loro dislocazione nel testo letterario. Cfr. Lev S. Vygot'skij, *Psichologija iskusstva* [Psicologia dell'arte], Iskustvo, Moskva, 1968, pp. 194-196. [I termini di Vygot'skij corrispondono grosso modo alla distinzione tra *fabula* e *intreccio* di Boris V. Tomaševskij].

glimento. Vale a dire, l'interesse si sposta da *che cosa* accadrà alla fine dei conti a *perché e come* accadrà.

In primo piano emerge la motivazione. È contenuta nella novella centrale, *La principessa Mary*. Con tutte le limitazioni imposte dall'*autoconoscenza*, non si può non riconoscere che Pečorin ha una personalità eccezionale, che non è propenso a giustificare le sue azioni, che è intelligente e perspicace, che il suo intelletto è rivolto alla comprensione di se stesso con la stessa acutezza e sobrietà con cui è rivolto alla comprensione degli altri, che soffre veramente, e che – la cosa fondamentale – la fonte della sua sofferenza e della sofferenza che causa agli altri non è riposta in lui stesso ma nel «tempo» di cui risulta «eroe», e in quella «Russia non lavata»,⁴² paese «di schiavi, paese di padroni» che ha abbandonato per sempre su quella stazione di confine dove ha salutato così freddamente Maksim Maksimyč per trovare una morte con ogni evidenza altrettanto priva di significato della sua vita. Diventa evidente che *in quel momento* l'ottimo Maksim Maksimyč è per lui un uomo del «paese di schiavi», al quale non è concesso capire un conflitto che esuli dai limiti del senso comune. Anzi, è colpa di quelli come lui che Pečorin sia condannato a perire.

Una volta che il lettore perviene alla conoscenza completa di Pečorin, inizia ad agire il «principio del ritorno» estetico,⁴³ cioè la legge dell'azione dei legami non solo diretti ma anche inversi. La composizione di *Un eroe del nostro tempo* è costruita in modo tale che il lettore ritorni col pensiero a Maksim Maksimyč, arricchito dalla comprensione di Pečorin e del senso dell'accaduto. La situazione è tale da richiedere con insistenza due percezioni. Attraverso di essa emerge un problema di somma importanza. Per convenzione definiamolo così: Pečorin e Maksim Maksimyč. Ha una gran quantità di aspetti: sociale, psicologico, etico e, su un piano più alto, filosofico: il problema dell'incompatibilità delle coscienze (Faust e Margherita).

La compassione per Maksim Maksimyč è stata superata, o si sovrappone alla sofferenza di Pečorin? O, per presentare la situazione in modo generale, la questione è questa: possono la profondità e la sincerità della sofferenza di un uomo autenticamente fuori dal comune giustificare il male che egli causa agli altri?⁴⁴ Anche nel caso in cui questi altri, proprio a causa della loro mediocrità, involontariamente incarnino quella forza che reprime tutto ciò che esca dai limiti del comunemente accettato e quindi sia fonte del male? Ma Maksim Maksimyč è un'altra cosa. Non a caso Lermontov tratteneva il lettore con tanta tenacia, costringendolo a

⁴² [Michail Ju. Lermontov, *Proščaj, nemytaja Rossija* (*Addio, Russia non lavata*), 1841].

⁴³ Significa che ciascun momento di un'opera d'arte che abbia una durata (letteratura, musica, cinema, teatro) viene percepito almeno due volte: una volta all'inizio, e poi quando si è già sedimentato nella memoria. Ogni tappa successiva costringe a tornare alla precedente: su ciò si fonda il principio della rima. C'è un'aggiunta di significato. Il nuovo è illuminato dal vecchio, mentre il vecchio è percepito alquanto diversamente alla luce delle nuove conoscenze. La conferma più lampante di ciò è il racconto poliziesco: tutti gli eventi vengono chiariti in modo nuovo alla luce di uno scioglimento che di regola è inaspettato. Cfr. Nikolaj K. Gej, *Iskusstvo slova. O chudožestvennosti literatury* [L'arte della parola. Sulla letterarietà della letteratura], Nauka, Moskva, 1967, pp. 141-156.

⁴⁴ La questione pare appartenere a quelle che vengono poste da sempre ma non ricevono risposta. Vedi nel diretto predecessore di Lermontov, Benjamin Constant: «Il grande problema della vita è il dolore che si cagiona, e nemmeno la più ingegnosa metafisica giustifica l'uomo che ha straziato il cuore che lo amava. Ho in uggia, d'altra parte, la fatuità di quegli spiriti che credono di scusare ciò che spiegano, non posso sopportare quella vanità che si occupa di se stessa raccontando il male che ha fatto, che ha la pretesa, descrivendosi, di farsi compiangere, e che, librandosi indistruttibile in mezzo alle rovine, si analizza invece di pentirsi. Odio quella debolezza che se la prende sempre con gli altri della propria impotenza, e che non s'accorge che il male non le sta intorno, ma è in lei stessa» (Benjamin Constant, *Adolphe*, 1816; ed. cons. G. Benžamen-Konstan, *Adol'f*, cit.) [*L'Adolfo*, Edizioni Leda, Milano, 1963, pp. 183-184].

soffrire lungamente osservando la sofferenza di un così bravo uomo. Era un effetto precisamente calcolato.

In tutti i romanzi sugli «eroi byroniani» o sugli «uomini superflui» le personalità fuori dal comune causavano del male a qualcuno. Ma si trattava per lo più di conflitti amorosi, il che a sua volta confermava indirettamente la verità espressa da Herzen [Gercen] sul fatto che si tratti di eroi del tempo «costretti nell'amore». Ma l'amore è esso stesso uno «duello fatale»,⁴⁵ perciò la sofferenza amorosa sposta tutto su un diverso piano. Nella sfera erotica il principio immorale nasconde la problematica morale propriamente detta.

Inoltre, di solito anche al di là dei conflitti amorosi tra i personaggi – convenzionalmente, tra il boia e la vittima – esistevano *relazioni* che erano una delle molle dello sviluppo dell'azione e della formazione dell'intreccio. In *Un eroe del nostro tempo* tali relazioni esistono con molti personaggi (costituiscono eccezioni, per diversi motivi, solo il dottor Werner e Vulič). Ma con Maksim Maksimyč non ci sono relazioni significative per la *fabula*. È *complanare* [sopoložen] a Pečorin, e la loro interazione è strettamente psicologica. Non porta ad alcun avvenimento.

Pertanto qui, come direbbe Dostoevskij, «al muro» sta la questione di due valori: l'intelletto fuori dal comune ma egocentrico e la semplice umanità inseparabile dalla normalità, la loro incomprendione reciproca talora fino al conflitto.

Di cosa si tratta? Dell'incompatibilità delle coscienze? Della gerarchia di valori? Dell'impossibilità della scelta morale? O la scelta viene comunque fatta? E se sì, quale?

Pečorin, sentendo e comprendendo la propria eccezionalità, la propria dolorosa condanna all'incomprendione, interiormente si isola e si chiude. Ma l'autore lo dischiude. Se attraverso i confini chiusi da lui stesso il mondo non agisce su Pečorin, attraverso i confini dischiusi dall'autore Pečorin, seppur involontariamente, seppur senza rendersene conto, agisce sul mondo. L'offesa fatta a Maksim Maksimyč è di questo la testimonianza più eloquente.

La presenza nel romanzo di Maksim Maksimyč è, come direbbe Tolstoj, una «necessità poetica». È ontologica. La sua personalità non complessa porta con sé nel romanzo un problema di enorme complessità: il problema non dell'*altro* [drugoj] ma del *diverso* [inoj].

Torniamo all'impressione immediata. Viene perdonato *del tutto* o no il dolore immeritato di Maksim Maksimyč?⁴⁶ Ciò dipende dalla personalità del lettore, dalla sua esperienza, ecc. È evidente che l'autore non gli inculca nulla. Ma quale valore è affermato come superiore dallo stesso Lermontov? Il romanzo dà una risposta a questa domanda? Viene da pensare che una soluzione non ci sia.⁴⁷ La scelta significherebbe una semplificazione della vita, mentre la sintesi dell'uno e dell'altro la sua unificazione.

⁴⁵ [Fëdor I. Tjutčev, *Predopredelenie*, 1851; ed. cons. *Predestinazione*, in *Idem, Poesie*, a cura di Eridano Bazzairelli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1993, p. 307].

⁴⁶ Nell'ampia monografia di Leonid Semënov, che paragona molti motivi dell'arte di Lermontov e Tolstoj, il problema viene eliminato con l'affermare senza appello: «La simpatia dell'autore non sta dalla parte dell' "eroe" Pečorin, ma di Maksim Maksimovič, un uomo normalissimo» (Leonid Semënov, *Lermontov i Lev Tolstoj* [Lermontov e Lev Tolstoj], Moskva, 1914, p. 108).

⁴⁷ Non si può non concordare con Milan Kundera, che ritiene il romanzo un «territorio in cui è sospeso ogni giudizio morale».

Sospendere il giudizio morale non costituisce l'immoralità del romanzo bensì la sua *morale*, una morale che si contrappone alla inveterata pratica umana che consiste nel giudicare subito e di continuo tutto e tutti» (Milan Kundera, *Les testaments trahis*, 1993) [*I testamenti traditi*, trad. it. di Eva Marchi, Adelphi, Milano, 1994, p. 17].

Puškin affermava: «l'unilateralità è la rovina del pensiero». ⁴⁸ È proprio l'unilateralità a venire superata nel romanzo da Maksim Maksimyč in quanto *diverso*. Nello spazio della *fabula* romanzesca il suo incontro con Pečorin è un evento casuale. Nel mondo interiore di Pečorin è, evidentemente, nullo. Nel mondo interiore di Maksim Maksimyč – assai importante. Ma sul piano dell'essere il loro incontro è profondamente significativo.

La loro coesistenza, seppure non fusionale, è ininterrotta. Un legame di questo tipo non è univoco, orizzontale, una dipendenza diretta di ciascuno da ciascuno. Questo legame non può che essere mediato, verticale, tale da unire ogni essenza con il Cielo. Dunque nel mondo empirico la questione della colpa dell'uno nei confronti dell'altro non è risolvibile. Appare la necessità di una dimensione diversa, metafisica.

Una generalizzazione di tale grado da permettere di parlare di un nuovo approccio di Lermontov al fenomeno uomo viene raggiunto non quando la messa a fuoco si concentra su Pečorin come individuo, ma quando essa si sposta all'*interrelazione* di Pečorin e Maksim Maksimyč nella loro inscindibilità e non fusionalità. Proprio allora lo spazio del romanzo caratterologico si apre alla dimensione filosofica.

* * *

A questa dimensione il romanzo si apre nel *viaggio* di Pečorin. Egli ha portato con sé il motivo del dinamismo, della sete di azione, della forte volontà. Non lo si può tacciare di abulia e inerzia. Eppure, per quanto cambino le circostanze in cui l'autore getta così bruscamente il personaggio, quale che sia il genere di azioni che egli compie (in mancanza di azione creandosi egli stesso la possibilità di agire), l'essenza della situazione rimane immutata: Pečorin causa il male restando infelice. Viene da riflettere sulla forza esterna che crea il destino individuale. Da una novella all'altra questa sensazione si intensifica. Infine, una volta esaurito il carattere, la questione si pone schiettamente: se esista la predestinazione, il fato.

Non abbiamo intenzione di esaminare il problema del fatalismo nel romanzo nelle sue sfaccettature né di recare all'argomentazione tutti i molteplici punti di vista che si escludono a vicenda, poiché è un problema a parte, vasto e inesauribile. Una cosa è evidente: non esiste una risposta integrale. Nessun punto di vista vince né può vincere. Anzi, sebbene il motivo del destino sia continuamente presente nel romanzo in modo sotterraneo, e alla fine, togliendo spazio al problema dell'eroe, esca in superficie, esso non rientra nella classificazione scientificamente accettata dei modelli del destino predominanti nei generi narrativi. ⁴⁹ Mentre la composizione del romanzo è tale che, nonostante il problema sia posto alla fine, lo scioglimento del destino si trova a metà del testo. Escludendosi a vicenda, le interpretazioni che si susseguono negli episodi del *Fatalista* escludono anche la possibilità di una compiutezza concettuale. ⁵⁰

⁴⁸ Aleksandr S. Puškin a Pavel A. Katenin, febbraio 1826, in Aleksandr S. Puškin, *Polnoje sobranie sočinenij v 10 tomach* [Opere complete in 10 tomi], t. 10, *Pis'ma* [Lettere], Moskva, Akademija Nauk URSS, 1958, p. 201.

⁴⁹ «Il Destino Distributore è inizialmente casuale: il caso predetermina tutti gli avvenimenti della vita dalla sua stessa soglia. Nel Destino Giocatore ogni evento non è più che una casualità, ed è stimato nei termini di vincita o perdita. Nel Destino Regista il caso è finalizzato a uno scopo, dà apparentemente casualmente la giusta direzione agli avvenimenti. E anche una disgrazia può diventare un bene. Nel Destino Prestatore il caso è semiotizzato: è un segno che indica la via giusta. Infine, il Destino Giudice sfrutta il caso per rendere all'uomo secondo i suoi meriti» (N. D. Artjunova, *Istina i sud'ba* [Verità e destino], in *Eadem, Ponjatije sud'by v kontekste raznyh kul'tur* [Il concetto di destino nel contesto di diverse culture], Nauka, Moskva, 1994, p. 313).

⁵⁰ Cfr. Vladimir M. Markovič, *O značeni nezaversenosti v proze Lermontova* [Sul significato dell'incompiutezza nella prosa di Lermontov], cit., p. 140.

Il vivo paradosso del romanzo sta nel fatto che un suo piano è immobile e chiuso, l'altro invece aperto e dinamico. Nel primo è assente il tempo lineare, la composizione è dominata dalla sua distruzione. C'è qualcosa di irrigidito ed eterno anche nell'assiomaticità dello stile di Pečorin: ogni cosa è già accaduta e tutto è predeterminato. La vita di Pečorin è una ripetizione di situazioni in apparenza critiche e talvolta anche esotiche. Ma possono ripetersi quante volte si vuole e in qualunque ordine, senza modificare nulla nella sostanza. In Pečorin stesso non è insita la necessità di un'evoluzione, pertanto egli è privo delle potenzialità della mutevolezza. Sebbene Lermontov parli di una «storia di un'anima umana»,⁵¹ proprio la *storia dell'anima* è assente dal romanzo. Nei limiti del frammento «psicologico» – *La principessa Mary* – non c'è alcuna evoluzione. Nel romanzo manca un antefatto. Manca anche quel conflitto spirituale che ha reso impossibile la vita e spinto a cercare la morte. Possiamo solo immaginare che l'amarezza accumulata abbia condotto al limite ultimo. Una vita interiormente immobile tendeva a una fine casuale.

Questo è un piano, chiuso fino alla rigidità. Ma ce n'è un secondo, decisamente aperto. Si manifesta nel problema di Maksim Maksimych, irrisolvibile sul piano dei rapporti empirici, e nell'eterno problema del destino, che non trova soluzione in tutta la cultura mondiale. Pertanto il modello del romanzo preso come un intero è simile all'infinità di cui parla Pečorin, «che potremmo esprimere matematicamente con una linea che da un punto qualsiasi si lancia nello spazio; il segreto di questa infinità risiede esclusivamente nell'impossibilità di conseguire lo scopo, cioè la fine» (6, 293).⁵²

È stato da tempo osservato che il romanzo è associato ai temi della lirica di Lermontov. I confini dell'ultima novella vengono meno nella lirica e, prima di tutto, in *Sulla strada esco solo*, dove dal mondo della vita umana e dei suoi problemi Lermontov esce nell'infinità cosmica. Nell'infinità cosmica non ha senso cercare il punto integrante in cui possa riunirsi tutta la varietà delle verità. Invece del punto fermo, puntini di sospensione. Come ha dimostrato in modo convincente G. S. Morson, dal romanzo di Lermontov segue che i suoi problemi non vanno percepiti in isolamento, ma come componenti dell'ampio quadro dell'universo.⁵³

Proprio questo ampio quadro dell'universo è rappresentato nel mondo di Tolstoj. Se sul primo piano di *Un eroe del nostro tempo*, in cui ogni cosa è immobile, Lermontov è agli antipodi di Tolstoj con il suo concetto di fluidità dell'uomo, sul secondo piano, spalancato sull'infinito, è invece un suo antesignano.

* * *

Direttamente nel mondo di Tolstoj portano alcuni aspetti della contrapposizione di Pečorin e Maksim Maksimych.

Un aspetto è quello sociale. Il problema del popolo e delle *élites* culturali (coloro che più tardi verranno chiamati *intelligencija*)⁵⁴ è un perenne problema che tormenta la Russia, e in particolare Tolstoj.

⁵¹ [Michail J. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 66].

⁵² Ivi, pp. 125-126.

⁵³ Cfr. Gary Saul Morson, *Narrative and freedom: the shadows of time*, Yale University, 1994, p. 68.

⁵⁴ Tolstoj dichiarò più volte di non amare l'*intelligencija*. Dušan P. Makovickij trascrive le parole di Tolstoj: «Sono felice di non essere un *intelligent* <...>. (Non voleva affatto ammettere di essere un *intelligent*). Ora gli *intelligenty* non si rendono conto della peccaminosità della loro condizione. Oggi 99 su 100 *intelligenty* sono usciti dal popolo e gli pesano sul collo». «L'*intelligent* <...> è sempre stato antipatico». «È evidente che non era il loro liberalismo a respingermi. Mi sono sempre inchinato a Gercen, mentre qui c'è una qualche mediocrità, una liberalità da rivista».

«Il contadino pensa con la sua testa a quello a cui deve pensare, invece l'*intelligent* pensa con la testa di un altro a qualcosa a cui non gli serve affatto pensare». «Sono anch'io un *intelligent* e sono trent'anni

Il secondo aspetto è legato alla dialettica dei principi conservativi e rivoluzionari della vita. L'opposizione di chi è radicato nell'essere e incarna la mentalità tradizionale e chi difende il diritto a una sua via, affermando la propria individualità come un valore: questa opposizione nella vita reale spesso si trasforma nel conflitto tra due tipi di esistenza, altruistico ed egocentrico.⁵⁵

Esiste anche un problema valoriale dell'individualità: che cosa ha più valore, un sublime intelletto associato all'assenza di calore verso gli uomini, o la semplice umanità con una coscienza mediocre? Sembrerebbe che non ci sia necessità di affermarli come incompatibili, ma l'esperienza di vita che emerge dal romanzo costringe ad accettare i loro carattere di alternative.

Infine, il problema della *vittima innocente*, ovvero: è possibile giustificare moralmente quel male involontario che una personalità significativa causa ad un'altra, capitata in un modo o nell'altro nel campo del suo destino?

Da ciò segue che nel romanzo di Lermontov tutte queste domande si pongono come alternative di tipo «o/o» e non si risolvono mai in un riconciliante «e-e».

Nel romanzo di Lermontov, la situazione di Pečorin e Maksim Maksimovič è una delle collisioni principali. È collocata in un capitolo a parte, anche se i suoi echi si sentono in tutto il testo. In Tolstoj nessuna collisione predomina. Il suo *epos* è decentralizzato, ma ogni cosa è associata⁵⁶ ad ogni altra.

Il problema dell'uomo delle *élites* colte e dell'uomo del popolo è in Tolstoj, come è noto, trasversale, capace di toccare una moltitudine di aspetti, e oltremodo doloroso. Come era irrisolvibile nel periodo della *Mattinata di un proprietario terriero* e dei *Cosacchi*, così si pone a Levin in *Anna Karenina*, e poi passa attraverso tutto il «tardo Tolstoj». Soltanto in *Guerra e pace* esso trova una relativa soluzione nella situazione della Guerra *patriottica*, che genera l'unità della nazione.

C'è una differenza radicale anche nel luogo occupato dall'«uomo semplice» nella vita dei personaggi colti. Il modesto capitano non occupa affatto i pensieri di Pečorin, mentre coloro che Pierre chiamava *loro* esistono costantemente nella coscienza degli eroi tolstoiani. Prima come *diversi* [*inye*], che suscitano interesse e una vaga sensazione di essere qualcosa di superiore. Poi, come qualcosa di superiore ma difficilmente raggiungibile. E poi le impressioni di *loro* si fanno parte organica dell'individualità, diventando sia un fattore della sua crescita sia un costante e alto punto di riferimento. In altre parole, loro entrano nell'«io attuale» di quell'anima che, senza perdere se stessa, si eleva a un'altezza sublime.

A percorrere questa via c'erano il principe Andrej e Pierre. Ma la via del principe Andrej si è interrotta proprio nel momento in cui ha «cominciato a capire troppo».⁵⁷ Solo Pierre era destinato a una lunga vita romanzesca e, a giudicare dal proposito tolstoiano, postromanzesca. Le differenze tra Pierre e Pečorin sono così evidenti che si può parlare piuttosto di un contrasto tra di loro: l'uno è attivo in modo quasi eccessivo, l'altro passivo e contemplativo,

ormai che odio l'*intelligent* che sta in me» (Dušan P. Makovickij, cit. in Aleksandr B. Gol'denvejzer, *Vbližj Tolstogo* [Vicino a Tolstoj], GIChL, 1959, p. 184).

Poiché, secondo Tolstoj, il segnale distintivo dell'*intelligencija* è la *mediocrità*, il concetto di *intelligent* collima difficilmente con l'universo di Tolstoj.

⁵⁵ Più ampiamente sul movimento di questo problema vedi Aron J. Gurevič, *Individ i socium na srednevekovom Zapade* [L'individuo e la società nell'Occidente medievale], Rosspen, Moskva, 2005; direzione di questo movimento: «Individui si nasce, personalità si diventa, l'individualità si difende» (Ivi, p. 198).

⁵⁶ [Cfr. Ol'ga V. Slivickaja, «L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica, cit., pp. 284-290].

⁵⁷ [Lev N. Tolstoj, *Vojna i mir*, 1869; ed. cons. *Guerra e pace*, a cura di Igor Sibaldi, Oscar Mondadori, Milano, 1999, p. 1210].

l'uno è un uomo di splendida forma, l'altro è privo di ogni forma. In questo senso Pečorin è rapportabile piuttosto al principe Andrej.

La «necessità poetica» della forza vitale di Pierre pare inscritta nel fatto che Pierre congiunge in sé molte cose incompatibili. Egli dimostra che anche un buono può essere felice. Mostra che anche un contemplativo può diventare attivo. Infine, cancella l'apparente incompatibilità tra sublime intellettualismo e semplice umanità, cioè l'aspetto personale della contrapposizione tra Pečorin e Maksim Maksimyc': è altrettanto intellettuale di Pečorin e altrettanto umano di Maksim Maksimyc'. Ma se in Pečorin la dominante è l'affermazione della sua individualità in un mondo che rigetta l'individualità, la dominante di Pierre è l'associazione della sua individualità troppo vasta al mondo e agli altri. Se Pečorin accusa il mondo di respingerlo, Pierre accusa se stesso di non trovare un senso alla sua esistenza nel mondo.

Nel carattere di Pierre viene eliminata anche una certa disuguaglianza estetica nella creazione dei caratteri di Pečorin e Maksim Maksimyc', e precisamente l'approccio «interiore» ed «estereiore». In Pierre si effettua pienamente la sintesi di tutte le possibili «ottiche di rappresentazione».

Poiché in Pierre viene effettuata una sintesi così rara di due valori eterogenei, si elimina il problema della loro incompatibilità e, più generalmente, il problema morale posto dall'incontro di Pečorin e Maksim Maksimyc', detto in modo convenzionale il problema della «vittima innocente». Ripetiamo, la questione si pone in questo modo: può la profondità e la sincerità della sofferenza di un uomo autenticamente fuori dal comune giustificare il male che egli fa agli altri, soprattutto se questi altri, seppur involontariamente, sono partecipi della fonte di queste sofferenze? Non si può dire che nel mondo armonico dell'epopea tolstoiana questo problema venga risolto: esso *non si pone* (per quanto appaia come un tema quasi marginale nel destino di Sonja). Eppure il tema della «vittima innocente» – ovviamente su un materiale diverso – si erge con prepotenza in relazione a Karenin. E, in *Anna Karenina*, rimane irrisolto.⁵⁸

Ciò è significativo. Altrimenti si potrebbe giungere alla conclusione che Tolstoj abbia eliminato tutte le contraddizioni e risolto tutti i problemi scottanti posti da Lermontov. Ma non è così: *Guerra e pace* è il culmine ma non la conclusione. «Il segreto perduto»⁵⁹ di *Guerra e pace* sta nell'armonizzazione di quel mondo che nello spazio empirico di *Un eroe del nostro tempo* emerge come un mondo di contraddizioni irrisolvibili. La sintesi, la cui possibilità Lermontov poneva solo nella dimensione superiore dell'essere, è stata realizzata da Tolstoj nel momento della condizione epica del mondo raggiunta in una situazione di guerra nazionale.

Il rapporto tra gli universi artistici di Lermontov e Tolstoj non dimostra la loro diversità – fin troppo evidente di per sé – ma mostra quanto siano ampi i contorni di quel problema che continuava e continua ancora ad esistere, senza trovare una risoluzione definitiva. La struttura 'caotica' del romanzo di Lermontov, mettendo a nudo l'irriducibilità delle polarità, ha dato ad esso singolare incisività ed energia che hanno assicurato la sua attualità anche nel lontano futuro. L'epica unità del tutto di *Guerra e pace* ha fagocitato queste polarità e spianato questa incisività. Ma lo stesso libro nella sua immensità portava in sé i segni del fatto che anche questa pace sarebbe stata seguita da una guerra, la sintesi si sarebbe scissa per restare il fine agognato dall'autore e da tutti i suoi protagonisti.

* * *

⁵⁸ Vedi più ampiamente: Ol'ga V. Slivickaja, *Istina vдвиžen'i* [La verità in movimento], cit., pp. 394, 403-406.

⁵⁹ Vedi le parole di François Mauriac: «*Guerra e pace* non è una tappa che abbiamo superato, ma un segreto che abbiamo perduto» (François Mauriac, «Voprosy literatury», n. 1, 1961, p. 161).

Il confronto tra opere esteticamente compiute e perfette non è affatto lineare. Quando se ne parla, non sorge la rappresentazione di uno scalino sulla strada verso lo scalino successivo, ma piuttosto l'immagine creata da Vasilij Rozanov: «In Lermontov – scriveva – è stata tagliata la cima stessa della nostra letteratura, e più in generale della nostra vita spirituale, non è stato spezzato un ramo per quanto gigante, ma laterale [...]. La cima è stata tagliata, e l'albero sviluppò i rami».⁶⁰ Ma pur in tutta la sua potente ramificazione, l'albero cresce comunque verso l'alto. Tolstoj è l'artista non soltanto di una diversa epoca, ma di una nuova fase della letteratura, che da allora in poi si sarebbe chiamata con il suo nome. Lermontov è un artista dell'epoca *pretolstoiana* con, ovviamente, la sua antropologia *pretolstoiana*. Ma in quanto artisti di pari calibro hanno chiarito l'uno nell'altro dei significati che slegati non si sarebbero presentati così in rilievo. Partendo dalle posizioni di Tolstoj, in Lermontov si scopre ciò che era coperto dai problemi attuali e che iscrive il suo romanzo nell'ampia prospettiva dell'universalizzazione dell'«immagine dell'uomo». Partendo dalle posizioni di Lermontov, in Tolstoj si precisano e ottengono una scala di grandezza effettiva quei significati che annegavano nell'abbondanza del suo immenso universo.

⁶⁰ Vasilij V. Rozanov, *Vечно pečal'naja duèl'* [Il duello eternamente triste], in *Idem, Mysli o literature* [Pensieri sulla letteratura], Sovremennik, Moskva, 1989, p. 220.