

Dello stesso autore in BUR

La donna di picche

La figlia del capitano

Piccole tragedie

Poesie

I racconti di Belkin

Aleksandr Puškin

EUGENIO ONEGIN

A cura di Eridano Bazzarelli

Testo russo a fronte

BUR grandi classici bur

Proprietà letteraria riservata
© 1960, 1985 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano
© 1999 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-16519-8

Titolo originale dell'opera:
ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

Prima edizione BUR 1985
Decima edizione Grandi classici BUR luglio 2015

INTRODUZIONE

Aleksandr Sergeevič Puškin nacque il 26 maggio (ora 7 giugno) dell'anno 1799. Suo padre, Sergej L'vovič, apparteneva a un'antica famiglia dell'alta nobiltà moscovita: si era stabilito a Mosca dopo il congedo militare. La madre, Nadežda Osipovna Gannibal, era la nipote di Hannibal, «il negro di Pietro il Grande», il figlio di un principe abissino che, donato dal Sultano turco allo zar, aveva compiuto in Russia una brillante carriera, divenendo generale e ottenendo grandi proprietà terriere. Nella sua infanzia, Puškin fu affidato alle cure di precettori stranieri, francesi e tedeschi, come era il costume; ma la vera amica della sua infanzia fu piuttosto la «njanja», la nutrice Arina Rodjonovna, una contadina trasferitasi a Mosca al seguito di Nadežda Osipovna. Arina Rodjonovna raccontava al bambino le meravigliose storie dei tempi andati, le storie della mitologia minore degli Slavi: racconti di «rusalke», di «domovoj», e di altri esseri favolosi di cui era ricca la fantasia popolare, che trasformava in immagini gli incanti e i misteri della natura russa.

A questa prima conoscenza fantastica, si venne sovrapponendo la cultura letteraria, la conoscenza della poesia: fin «dall'età della ragione». Già la famiglia dei Puškin era incline a interessi letterari: la loro casa era frequentata da eminenti scrittori come Karamzin, Dmitriev, Žukovskij. Il padre di Puškin si compiacceva di scrivere versi, e lo zio, Vasilij L'vovič, era un poeta abbastanza conosciuto. Ver-

Seguici su:

Twitter: @BUR_Rizzoli

www.bur.eu

Facebook: /RizzoliLibri

so i dieci anni Aleksandr Sergeevič cominciò a frequentare e ad esplorare la biblioteca paterna. Questa era composta in gran parte di libri francesi del XVIII secolo: da Montesquieu a Rousseau e a Voltaire; fornita di classici dei secoli precedenti: c'era Molière. Il bambino conosceva il francese forse meglio del russo, e, proprio a dieci anni, influenzato da quelle letture, scrisse in francese un poemetto, la *Tolyade*, una storia di guerra fra nani e buffoni alla corte di Carlo Magno. Deriso dal precettore, il bambino bruciò il poema (se ne salvarono solo quattro versi). Qualche mese dopo scrisse, a quanto si sa, un altro poemina, pure in francese, l'*Escamoteur*. Fra l'estate e l'autunno del 1811, Aleksandr Sergeevič partì per il Liceo di Carskoe Selo, una scuola riservata ai figli delle grandi famiglie, alla quale si era ammessi per concorso. I corsi del liceo dovevano durare sei anni, e Aleksandr vi ebbe un insegnamento vagamente liberale. La vita al Liceo fu abbastanza interessante e anche piacevole: la disciplina non era troppo rigorosa, e neppure rigorosi erano gli studi; specialmente nel periodo 1814-1816 i giovani studenti ebbero la possibilità di uscire giorno e notte, di divertirsi in ogni modo. Tra i professori c'era il fratello del celebre Marat, il rivoluzionario francese ucciso da Carlotta Corday; c'era Kunicyan, insegnante di scienze politiche e personalità notevole (forse la più notevole tra i professori della scuola); e Košanskij, che insegnava letteratura. In genere, si può dire però che molto più interessanti erano i compagni di scuola di Puškin: Puškin, il futuro decabrista, Del'vig e Kjuhel'beker, due poeti di valore.

Mentre il giovane studiava al Liceo, avvenivano fatti eccezionali: la guerra del 1812, Napoleone, l'invasione francese, la vittoria. Gli ufficiali russi che tornavano da Parigi, nella quale erano entrati trionfalmente, portavano idee nuove, perché Napoleone e la libertà avevano esercitato una notevole attrazione su di loro. Molti di questi ufficiali si incontravano con i giovani del Liceo di Carskoe

Selo, e ne nascevano accalorate discussioni.

Aleksandr Sergeevič venne presto riconosciuto come un'autorità in fatto di poesia, specialmente dopo che il vecchio Deržavin ebbe ascoltato, durante l'esame del 1815, la lirica *Ricordi a Carskoe Selo*, ed ebbe pronosticato per il giovanetto poeta un futuro di gloria. Oramai la fama di Puškin usciva dai confini del Liceo, le sue poesie erano lette nella capitale, ed egli cominciava a frequentare i maggiori circoli letterari.

Nel 1816 il poeta passò molte sere in casa del grande storico e letterato Karamzin. Questi era il sostenitore di un rinnovamento dello stile letterario russo, e le sue idee erano state accolte da molti letterati e critici (fra cui Žukovskij), i quali si riunivano in un circolo letterario detto «Arzamas», in lotta contro i conservatori e sostenitori dello stile russo-slavonico tradizionale, che facevano capo ad Aleksandr Semjonovič Šiškov e al circolo degli «Amici della parola russa». Puškin, s'intende, era dalla parte dell'«Arzamas».

Le prime poesie liceali di Puškin erano anzitutto traduzioni e imitazioni, che gli permettevano di raffinare il proprio linguaggio. Si sente in esse l'influenza delle poesie dello zio Vasilij, di Deržavin, di Dmitriev, di Bogdanovič, di Žukovskij, di Batjuškov; vi prevale la «clarté», ed è quasi assente ogni elemento vago o misticheggiante. Tra i francesi, Puškin amava soprattutto Voltaire, specialmente per quanto riguarda il linguaggio, e Parny e la sua poesia elegantemente arcadica. La sua poesia liceale, più che per i contenuti, è interessante per lo stile, la purezza dell'espressione, l'armonia che nasce da un dono di natura potenziato dallo studio e dalla assidua ricerca. Egli si rese presto conto del valore della sua forza poetica e capì che la poesia si affina con l'esperienza letteraria. Le poesie sono ancora impregnate di immagini libesche: non siamo ancora al verso puškiniano limpido come il cristallo, di una limpideità raggiunta anche sui piani più profondi.

Verso il 1817 le liriche raggiungono una maggiore validità artistica. Taluni critici ricordano la poesia *La finestra* come quella che preannuncia meglio la futura grandezza di Puškin.

Puškin uscì dal Liceo nel 1817, entrando in servizio presso il Collegio (Ministero) degli Affari Esteri. Nei salotti di Pietroburgo gli amanti della poesia leggevano le sue liriche, specialmente quelle dedicate a Marija Del'vig. Intanto, il poeta si dava a frequentare teatri e a corteggiare le belle donne della capitale, specialmente le attrici. Tre anni trascorse a Pietroburgo, dal 1817 al 1820; tre anni che noi possiamo seguire anche leggendo il capitolo primo dell'*Eugenio Onegin*, per tanta parte così autobiografico.

Il lavoro al Ministero degli Esteri lo impegnava poco. Di giorno non faceva quasi nulla, di notte si dedicava alla poesia. La tradizione biografica parla di una vita «folle», ricca di amori e avventure; ma vi è molta esagerazione. Sia perché, a causa della scarsità di denaro, Aleksandr Sergeevič non aveva troppi mezzi per folleggiare; sia perché egli studiava, componeva, lavorava seriamente. Le manifestazioni di ardore vitale, che venivano attribuite alla sua «africanità», costituivano un'esigenza della sua indole, ma egli andava, nello stesso tempo, maturando in sé il suo mondo lirico. L'ozio era dunque apparente: nelle ore notturne la Musa gli appariva sovente, come già gli era apparsa al liceo. Nella cameretta che aveva affittato presso la Fontanka lavorava e scriveva.

A Pietroburgo si erano andati formando circoli letterario-politici e società segrete di intonazione massonico-liberale che si proponevano di conquistare la libertà di opinione in Russia e di lottare contro la politica di Alessandro I, che diveniva sempre più conservatrice e oppressiva. A queste società Puškin non fu mai ammesso, benché la sua poesia ne esprimesse i sentimenti e le aspirazioni. I motivi possono essere diversi (ciò vale anche per i rapporti che il poeta avrà con le società dei decabristi): o gli affilia-

ti a queste società, molti dei quali suoi ammiratori e amici, volevano evitargli una diretta responsabilità politica e preferivano che egli contribuisse alla lotta per la libertà con la forza della sua poesia; o non si fidavano del suo carattere; o egli stesso non si sentiva di impegnarsi in un'attività politica precisa, e preferiva esprimere i suoi sentimenti liberamente. C'è del vero in ciascuna di queste tre possibilità. Se il poeta non fece parte delle società segrete direttamente politiche, strinse amicizia con molti membri di queste, con i futuri decabristi Nikolaj Ivanovič Turgenev, Nikolaj Michajlovič Krivcov, Ivan Dmitrievič Jakuškin, Nikita Michajlovič Murav'jov, Sergej Ivanovič Murav'jov-Apostol, Michail Sergeevič Lunin, e il già ricordato Puščin. L'ode *Alla Libertà*, che è della fine del 1817, è largamente influenzata dalle idee di quei cospiratori, e così l'ode *A Čaadaev* e la poesia *Il villaggio*.

Inoltre egli prendeva parte viva all'attività di alcuni gruppi letterari, che erano legati alle società segrete e ne costituivano, in un certo qual modo, l'espressione profana. Così frequentò le riunioni della «Libera società degli amici della letteratura russa», dove trovava Ryleev, Beščev-Marlinskij, Del'vig, Kjučel'beker, Baratsinskij; nel 1819 si costituì il circolo letterario «La lampada verde», circolo clandestino, o quasi, legato alla segreta «Legione della prosperità». Di questo circolo Puškin fu membro attivo.

Intanto la sua fama si accresceva, in seguito alla pubblicazione di *Ruslan e Ljudmila* (1820), dove realizza le sue precedenti intenzioni di creare un poema denso di meravigliose imprese, di prodigi, di nani e di cavalieri, di non casti amori e di eroiche imprese; un poema ispirato in parte all'*Orlando Furioso*. Questo poema scandalizzò i letterati conservatori, che ne riprovarono le frequenti espressioni popolari, la presunta immoralità di certe scene, e lo stile, che essi consideravano rozzo.

Quando si parla delle tendenze politiche di Puškin, oc-

corre sottolineare il fatto che non è possibile considerarlo un radicale: egli è ancora legato al metodo delle riforme dall'alto. Tuttavia, nel capitolo decimo dell'*Onegin*, l'imperatore Alessandro viene duramente criticato, come chi aveva fatto diecimila promesse e non le aveva mantenute. Secondo Aleksej Tolstoj, per questa poesia letta in un convito di amici, Puškin sarebbe stato invitato a un posto di polizia e picchiato. Il poeta nega che ciò sia avvenuto. Comunque le sue simpatie liberalizzanti suscitavano inquietudini nelle alte sfere. Lo zar minacciò di inviarlo in Siberia; la minaccia non fu realizzata, ma Puškin fu praticamente esiliato dalla capitale: col pretesto di motivi di servizio, venne mandato nella Russia del Sud. Il 6 maggio 1820 partiva da Pietroburgo, e verso la metà del mese giungeva a Ekaterinoslav.

Poco dopo l'arrivo, il poeta si ammalò: una febbre per un non opportuno bagno nel Dnepr, e trovò protezione e assistenza nella famiglia del generale Raevskij, il cui figlio Nikolaj gli era stato amico a Pietroburgo. I Raevskij ottennero di condurre con sé il poeta nel Caucaso e poi in Crimea. Il viaggio durò tre mesi, e lasciò in Puškin impressioni indimenticabili, anche per l'amicizia che strinse con le tre figlie del generale: Katja, la maggiore, Elena, una fanciulla malaticcia, e Marija. Marija aveva sedici anni, era bionda, e forse Aleksandr Sergeevič se ne innamorò (si innamorava di tutte le belle ragazze). Ma la ragazza resterà nella sua memoria e nella nostra, perché entrerà a far parte dell'immagine di Tatiana Larina, l'eroina dell'*Onegin*; e perché dimostrerà una grande fermezza di carattere quando vorrà seguire nella deportazione in Siberia il marito, il decabrista principe Volkonskij. Dal viaggio nel Caucaso e in Crimea il poeta trarrà ispirazione per i poemi «meridionali», detti anche, non esattamente, «byroniani»: *Il prigioniero del Caucaso*, *La fontana di Bachčisaraj*.

A metà settembre 1820 Puškin dovette, a malincuore,

lasciare i Raevskij e raggiungere il suo superiore, il generale Inzov, il quale era stato trasferito a Kišinjov, in Moldavia. Inzov era una brava persona, un uomo paterno e molto comprensivo: lasciava grande libertà al suo sottoposto, di cui aveva capito il genio, e Puškin poté lavorare alla sua poesia, frequentare gli intellettuali del luogo, divertirsi, e leggere o ascoltare avidamente le notizie sulle insurrezioni carbonare dell'Europa: l'insurrezione spagnola di Riego, i moti di Napoli e quelli del Piemonte, l'insurrezione greca del 1821, e la sommossa di un reggimento della guardia, il reggimento Semjonovskij, avvenuta a Pietroburgo alla fine del 1820. Si erano costituite le due principali società di liberali, che organizzarono i moti decabristi del 1825: la «Lega del Nord», ispirata specialmente da Ryleev, e la «Lega del Sud», di cui era anima Pestel'. A Kišinjov, Puškin dovette incontrare molti che facevano parte della «Lega del Sud»: Puškin venne iniziato alla massoneria, ed entrò a far parte della loggia «Ovidio». Egli frequentava anche il villaggio di Kamenka, un possedimento dei Davydov, amici dei Raevskij, dove incontrava il decabrista Jakuškin. Non venne però mai accolto nella «Lega del Sud», che era la società segreta delle zone meridionali. L'incontro fra Puškin e Pestel' avvenne all'inizio dell'aprile del 1821; nell'autunno dello stesso anno Puškin strinse amicizia con V. F. Raevskij, che sarà arrestato per motivi politici nel febbraio del 1822.

Del 1822 è il poema incompiuto *I fratelli masnadieri*, dove l'afflato romantico lascia già intravedere le linee della futura arte di Puškin: arte che sarà una fortunata fusione di impeti romantici placati nella lucida e serena chiarezza di un realismo che unisce il ricordo dello stile settecentesco, di derivazione illuminista, col senso vivo e continuamente operante della realtà, sempre trasfigurata dal pathos lirico, e rinchiusa mirabilmente nella perfezione dello stile. Del resto, anche nei poemi «meridionali» la fedele descrizione dei costumi dei montanari del Caucaso, o

la narrazione chiara ed elegante delle leggende della Crimea manifestano già la tensione verso la rappresentazione poetica della realtà, senza artifici retorici. In questo periodo Puškin partecipava attivamente alla battaglia tra romantici e classicisti: egli si oppose ai classicisti (il classicismo si presentava come neoclassicismo), ma senza abbracciare integralmente l'ideologia romantica. Egli sottolineava la necessità di creare una letteratura russa, e non imitata da quella francese o da quella tedesca: imitazione cara, rispettivamente, ai classicisti e ai romantici.

Puškin ardeva dal desiderio di tornare a Pietroburgo e, nel 1823, chiese che gli fosse concesso almeno di trascorrere alcuni mesi nella capitale. Non gli venne concesso. Tutto ciò che fu possibile ottenere da Alessandro I fu il suo trasferimento a Odessa, in qualità di funzionario della segreteria del conte Voroncov, generale governatore di Novorossijsk. Giunse a Odessa all'inizio del luglio del 1823; e in quella città, alla quale dedica non poche strofe dell'*Eugenio Onegin*, lavorò molto e seriamente. Terminò il primo capitolo dell'*Onegin*; abbozzò gli *Zingari*, seguì gli avvenimenti politici: la guerra per l'indipendenza della Grecia, la sconfitta dei patrioti spagnoli e italiani, la fine di quegli ideali di libertà nei quali la gioventù europea aveva creduto. Ora le liriche di Puškin sono improntate a un forte pessimismo. Di questo periodo è la poesia *Il demone* (1823-4). Con il suo superiore Voroncov, Puškin non andava d'accordo. Da una parte il poeta trascurava i doveri del suo ufficio: non voleva abbassarsi di fronte al generale, e scriveva epigrammi feroci che mandavano su tutte le furie Voroncov. Si sussurrava anche (ma non si ha fondamento per ritenere vera la cosa) che fra gli amori di Puškin ci fosse anche la moglie del generale. La polizia intercettò un suo messaggio molto imprudente, in cui egli dichiarava di incontrarsi con un «ateo intelligente» e di ritenere l'ateismo «un sistema più veritiero». Per tutti questi motivi, Voroncov chiese l'allontanamento del suo di-

pendente, che odiava di tutto cuore. Alessandro I ordinò di esonerarlo dal servizio e di confinarlo a Michajlovskoe, il villaggio di proprietà dei Puškin. Il poeta dovette partire. Prima di lasciare Odessa, scrisse il suo saluto al mare: «Addio, libero elemento...»: il mare, simbolo della libertà, sempre sognata e mai raggiunta.

L'itinerario gli fu imposto; la partenza venne fissata per il 10 giugno 1824; il poeta ricevette il foglio di viaggio e il denaro: sei copeche per cavallo e per versta. Un poliziotto lo scortò: l'itinerario era stato studiato in modo che Puškin evitasse di passare per Kamenka e per gli altri centri del decabrisimo.

A Michajlovskoe, Puškin arrivò nell'agosto del 1824: il governatore di Pskov (da cui Michajlovskoe dipendeva), su indicazione del governatore delle province del Nord-Ovest (il quale era un piemontese, il Paulucci), impose al padre del poeta di controllare le attività del figlio, con l'aiuto del priore del vicino convento e del maresciallo della nobiltà. Così, la vita in casa divenne piuttosto difficile; c'era sempre la minaccia di un esilio in luoghi più remoti. Felici erano i giorni in cui rimaneva solo, quando i familiari nell'inverno stavano a Pietroburgo, quando ascoltava i racconti della «njanja», o cavalcava per lunghe ore, o leggeva disperatamente, implorando parenti e amici che gli mandassero libri. Talvolta, alcune visite rompevano la monotonia dei giorni. Molto cara gli fu la visita dell'amico del liceo, il caro Puščin, già ufficiale della guardia diventato giudice. Poche ore di gioia, di eccitata conversazione. Poi la partenza. Puškin non doveva più rivedere quel caro e generoso compagno dell'adolescenza: Puščin fu deportato in Siberia in seguito agli avvenimenti del 1825, e il poeta riuscirà a fargli avere, di nascosto, i versi: «O mio primo amico, mio fedele Puščin / Una volta, in esilio, ho benedetto la mia sorte: / Fu un giorno d'inverno, quando le campane d'argento / Della tua slitta allegra di colpo risvegliarono / La mia casa addor-

mentata sotto la neve ammucciata. / Ora io imploro il Signore: / Permetta che i miei versi diano alla tua sventura / La stessa consolazione che la tua visita mi ha recato. / Possano illuminare la tua prigione, o nobile cuore, / Col raggio di sole dei nostri giorni del liceo».

Il paesaggio di Michajlovskoe è minutamente descritto nell'*Onegin*, come i luoghi del vicino possedimento di Trigorškoe, dove abitava Praskov'ja Aleksandrovna Osipova con i suoi sei figli e la nipote Anna Kern. Non fu certo spiacevole il gioco d'amore con le ragazze di Trigorškoe. Intanto Puškin terminava il capitolo terzo dell'*Onegin*, e gli *Zingari*, il cui eroe Aleko rappresenta criticamente l'individualismo altero e solitario romantico-byroniano. Questo poema segna il superamento della precedente tendenza al soggettivismo romantico, senza l'abbandono degli aspetti più profondi e duraturi del romanticismo: lo spirito di ribellione e di protesta, l'idea della libertà di creazione, la penetrazione psicologica, l'impeto lirico; caratteristiche che Puškin conserverà anche nelle opere future, potenziandole.

Nel dicembre 1824 iniziò il *Boris Godunov*, la cui ispirazione si rifà a Shakespeare. Egli aveva chiara la necessità di assimilare il processo storico del suo paese e di arricchire il proprio mondo con una profonda cultura storica. Era giunto alla conclusione che l'assimilazione della storia nazionale fosse uno dei compiti fondamentali della letteratura russa. Così, a Michajlovskoe, studiò la *Storia dello Stato russo* di Karamzin, le cronache, la vita di Puškin, la vita di Sten'ka Razin e, in particolare, le vicende degli «anni torbidi»: il periodo che seguì alla morte di Ivan il Terribile, la fine del XVI secolo, le vicende di Boris Godunov e dei falsi Demetrii.

Nel 1825 scrisse un racconto in versi di contenuto scherzoso, *Il conte Nulin*, e le liriche *Il fidanzato*, *Sera d'inverno*, *19 Ottobre*; in queste ultime due troviamo, come an-

che nel *Conte Nulin*, descrizioni poetiche della natura russa affini a quelle che s'incontrano nell'*Onegin*. Anche del 1825 è l'ode *Andrea Chénier*, il canto della lotta per la libertà.

Fra una cavalcata e l'altra («a cavallo di un destriero nero come l'ebano», riferisce, trasfigurando romanticamente, il poeta Jazykov), fra le passeggiate da un villaggio all'altro (che frequentava in costume russo, accompagnato da due magnifici cani), fra le meditazioni in collina e le passeggiate in barca, Puškin trascorreva la vita estiva di Michajlovskoe. C'erano anche le visite dei vicini: egli non li amava, come si può vedere dal comportamento di Eugenio Onegin che, quando sentiva avvicinarsi qualcuno, fuggiva per porte nascoste.

Ma la casa degli Osipov a Trigorškoe gli era aperta e ospitale, con tutte quelle belle ragazze e quel simpatico Pjotr Vul'f, così abile nel preparare i «punch» e così dotto nella cultura tedesca. Puškin ricorderà sempre con rimpianto Anna Kern, che nel 1827 divorzierà, dopo lunghi litigi, dal marito generale, comandante della fortezza di Riga. A questo divorzio avrebbe contribuito anche il nostro poeta? Non si sa: certo è che la Kern dovette essere, per lui, qualcosa di più che una semplice amicitia.

Nel dicembre 1825 giunse la notizia della morte dell'imperatore Alessandro e dello scoppio della rivolta dei decabristi, avvenuta il 14 dicembre. Emozionato ed agitato, Puškin decise di andare a Pietroburgo. Ma la sua decisione non fu attuata: difatti, poco dopo, venne a sapere che la rivolta era stata schiacciata, che sul trono era salito Nicola I, e che i congiurati (quasi tutti amici o conoscenti di Puškin) erano stati arrestati: Ryleev, Pestel', Murav'jov, Puškin, Murav'jov-Apostol, Volkonskij, Kjuhel'beker.

Approfittando del fatto che il poeta non aveva partecipato materialmente al movimento, alcuni influenti amici perorarono presso il nuovo imperatore la causa del suo ri-

torno a Pietroburgo. L'imperatore era incerto sulla sorte del poeta. Decise di usare una tattica duplice. Un corriere dello zar andò a prendere, all'inizio di settembre, Puškin, per accompagnarlo immediatamente a Mosca. Appena giunto, dovette presentarsi all'imperatore. Questi gli chiese che cosa avrebbe fatto, se si fosse trovato a Pietroburgo il 14 dicembre. «Sarei stato con gli insorti» rispose Puškin. Almeno così dice la tradizione. Ma lo zar liberò il poeta dall'esilio, sperando, forse, di trarlo dalla sua parte con la generosità: «Sarò io il tuo censore» gli disse: «sciocchezze, ne hai fatte abbastanza. Spero che ora diventerai ragionevole, così non avremo motivo di litigare». La libertà di Puškin era dunque una libertà controllata, e del controllo era incaricato il ministro Benkendorf, un meticoloso burocrate. A Puškin venne imposto di ritirare dalla circolazione i versi sediziosi; gli era aperta la corrispondenza; veniva persino pedinato. I suoi viaggi erano limitati: andare in Germania? A Parigi? Sogni assurdi. La gabbia era un po' più ampia di prima: ecco tutto. Qualche volta il poeta sognava con una certa tristezza la serena quiete delle campagne di Michajlovskoe. Sebbene egli rimanesse fedele ai suoi ideali di libertà, più generalmente umani che strettamente politici, andava mutando certi suoi atteggiamenti; e sottolineava un qualche suo conservatorismo, fondato su sentimenti patriottici.

In questo periodo terminò il capitolo settimo dell'*Onegin*, e affrontò per la prima volta la prosa con *Il negro di Pietro il Grande*. Nuovi guai gli procurò la scoperta, da parte della polizia, della *Gabrielade*, il poemetto voltairiano scritto in gioventù. Puškin negò di esserne l'autore: l'inchiesta venne chiusa per ordine dello zar.

Nel 1828 scrisse il poema romantico-eroico *Poltava*. Trascorse l'anno a Pietroburgo, dove frequentò Del'vig, Glinka, il musicista, e Griboedov, l'autore di *L'ingegno, che guaio!* Nel settembre 1830, per sistemare faccende di

famiglia, Puškin si recò a Boldino, un possedimento del padre, dove terminò (il 18 settembre) il capitolo nono dell'*Onegin* (l'ottavo dell'edizione definitiva), finì il 23 ottobre *Il cavaliere avaro*, il 26 ottobre il dramma *Mozart e Salieri*, il 1° novembre la *Storia del villaggio di Gorjučino*, il 4 novembre *Il convitato di pietra*, il 6 novembre *Festino durante la peste*, per non parlare delle numerose liriche e degli articoli di critica letteraria. Verso la fine di novembre (era stato trattenuto a Boldino anche da una quarantena, dato che c'era un'epidemia di colera nella Russia centrale), poté tornare a Mosca. Il 18 febbraio del 1831 sposò Natal'ja Nikolaevna Gončarova. Subito dopo le nozze gli sposi si trasferiscono a Carskoe Selo e, nell'autunno, a Pietroburgo.

In principio, tutto sembrò bello; poi cominciarono le amarezze. Bisognava far fronte alle necessità economiche: l'impiego di storiografo di corte e la carica di sottociambellano (*Kammerjunker*) con l'obbligo, odioso, di portare una specie di livrea, non gli davano il reddito sufficiente per mantenere la famiglia (uno dopo l'altro, arrivarono tre figli), tanto più che la moglie amava spendere. Quindi, continue preoccupazioni, ipoteche, malattie. La stessa Natal'ja era una preoccupazione: tanto bella e tanto giovane, ma un po' sventata; delle Muse, amava solo Tersicore, così come amava il successo in società e farsi corteggiare. Il poeta ne era geloso. Natal'ja, però, fu una moglie fedele e, pur senza capirlo, amava il marito. Almeno così pare a molti biografi.

Nuovi, clamorosi eventi contrassegnavano l'inizio del 1830: la rivoluzione francese di luglio e l'insurrezione polacca, che trovarono il loro riflesso nella poesia di Puškin. A proposito dell'insurrezione polacca, egli tenne in sostanza una posizione di patriottismo o nazionalismo russo: l'unità dell'impero zarista andava mantenuta.

Cessata la pubblicazione della «Gazzetta letteraria»

(giugno 1831), Puškin cercò di pubblicare una sua rivista letterario-politica: ma otterrà l'autorizzazione solo nel 1835. Sarà «Il Contemporaneo». Nel 1831 iniziò il *Dubrovskij*, nel 1832 si occupò di raccogliere testimonianze sulla rivolta di Pugačov e, a Boldino, terminò la *Storia di Pugačov*, scrisse il poema *Il cavaliere di bronzo* e alcune fiabe in versi. Il materiale della storia di Pugačov gli servirà poi come base per un'opera in prosa: *La figlia del capitano* (1836). Nell'aprile del 1836 uscì il primo numero del «Contemporaneo», cui collaborarono Gogol', Vjazemskij, Odoevskij e altri scrittori.

Nel frattempo la situazione del poeta, a corte, si aggravava: la corte gli sembrava, sempre più, una «palude infetta», brulicante di mezzi nobili (la «folla» che aveva disprezzato in una famosa lirica) invidiosi e meschini, non pochi dei quali avevano approfittato delle disgrazie degli autentici nobili russi che avevano preso parte al moto decabrista. Puškin non era ben visto da questi nobili, che gli epigrammi feroci del poeta irritavano.

I figli erano saliti a quattro (Marija, Aleksandr, Grigorij, Natal'ja) e le spese erano anch'esse salite. Nicola I, generoso, faceva continuamente prestiti al poeta, vincendolo così al suo carro, o almeno tentando di farlo. La società pietburghese, alla quale Natal'ja era legata, diventava sempre più odiosa per lui: circolavano voci derisorie sulla fedeltà della moglie.

Nell'ottobre 1833 apparve a Pietroburgo un certo barone d'Anthès, figlio adottivo del ministro d'Olanda, barone van Heeckeren. Era un bellimbusto, galante e vanesio: s'innamorò della bella Natal'ja, o finse d'innamorarsene, come sostengono alcuni che vedono nella vicenda una congiura, voluta a freddo dallo zar e dalla corte, contro il poeta. Puškin fu subito avvisato da lettere anonime, e chiese spiegazioni a d'Anthès, che affermò di essersi innamorato della sorella di Natal'ja, Katja, una fanciulla né

bella né ricca, che viveva nella casa dei Puškin. D'Anthès venne costretto a sposarla; ed ebbe, così, libero ingresso in casa Puškin. Qualche tempo dopo il poeta ricevette il diploma di un «Ordine dei becchi». Alla volgare beffa, che testimonia il grado di delicatezza dei cortigiani di Nicola I, non era estraneo il barone van Heeckeren: a costui il poeta inviò una lettera sprezzante, chiamandolo mezzano del figlioccio («le maqueriau de votre bâlard»). D'Anthès rispose con una sfida: il poeta accettò; suo padrino fu il colonnello Danzas, già compagno di liceo a Carskoe Selo. Il duello fu fissato per il 27 gennaio 1837, alle quattro del pomeriggio, alla periferia di Pietroburgo. Il poeta venne colpito per primo, al fianco. Sparò a sua volta, e colpì l'avversario alla mano, che egli aveva messo davanti al petto, per proteggerlo.

Il poeta fu subito trasportato a casa, dove lo visitò il chirurgo dello zar, Ahrendt, il quale gli disse francamente che c'erano poche speranze. Puškin lo ringraziò della franchezza. Erano intanto arrivati Vjazemskij, Žukovskij (che lasciò una descrizione del duello e della morte di Puškin), Aleksandr Ivanovič Turgenev, un messaggero dell'imperatore, il prete. L'agonia cominciò il 29 gennaio, e durò pochi minuti. Alle 2,45 del pomeriggio, Puškin aveva cessato di vivere. Il popolo di Pietroburgo era in preda alla commozione più forte, e questo provocò notevole irritazione nel governo. Il ministro Uvarov rimproverò i giornalisti, per aver espresso troppo vivo dolore nel parlare della sventura di Puškin, e ordinò che i ritratti del poeta fossero tolti dalle vie.

Il corpo del poeta venne sepolto quasi di nascosto, vicino a Trigorskoe, nel convento di Svjatogorsk.

La morte del poeta fu sentita come un lutto nazionale. Anche lo zar ne fu turbato: avrebbe poi concretamente aiutato la famiglia Puškin con pensioni e sussidi.

L'*Eugenio Onegin* accompagna la vita di Puškin dal 1824 fino al 1830 e al 1831. Oltre che una «enciclopedia della vita russa», secondo l'espressione di Belinskij, esso è anche la somma delle esperienze del poeta, il suo diario lirico e intellettuale, il riassunto delle sue speranze e delle sue delusioni. La critica storico-biografica ha cercato i prototipi reali dei personaggi e ha visto in primo luogo il rapporto tra Puškin e il suo eroe, Onegin. Ma questi rapporti sono tutt'altro che semplici. Eugenio è un personaggio libero, indipendente anche da Puškin, col quale ha in comune un certo numero di atteggiamenti, di idiosincrasie, di vizi, di ideali. Puškin e Onegin sono figli della stessa epoca, della stessa civiltà, dello stesso gruppo sociale e culturale, la nobiltà colta e il suo modo di vedere se stessa e gli altri ceti. Puškin ha un affetto un po' ironico ma profondo per i suoi personaggi. Questo affetto è il senso del romanzo, la ragione della sua liricità, la radice da cui nasce la sua poesia. Il poema trova la sua espressione più sottile in un equilibrio mirabile fra l'impeto soggettivo e la sua oggettivazione poetica, la sua resa in parole e sillabe, nessuna delle quali gira a vuoto. Superati i clamori del romanticismo più avanzato, Puškin non ricade nella freddezza razionalità del classicismo, né ritorna alla grazia limpida e un po' frivola della poesia francese della fine del Settecento: raggiunge veramente un'espressione nuova che vanifica le etichette «romanticismo» e «realismo» e le fonde nell'autentico realismo poetico. Il poema è molto complesso: semplice nell'apparenza, ricco di movimenti e di intrecci sotterranei, in realtà. Vi entrano le componenti soggettive, che lo avvicinano alle liriche; l'elemento romanzesco di una trama, di una «fabula» relativamente esile, che serve per proiettare sullo sfondo della Russia, come società umana e come paesaggio, il rapporto tra il poeta, il mondo in cui vive e i personaggi tipici e rappresentativi che crea. Come ogni grande opera d'arte, l'*Onegin* si proietta in diverse direzioni, e tutti gli aspetti della

vita russa «in un determinato momento del suo sviluppo» (Belinskij) sono venuti a confluire e ad armonizzarsi mirabilmente nell'unità del poema-romanzo. Queste componenti sono lo sfondo, la società in cui Onegin e Tatiana agiscono, il paesaggio, visto nell'avvicinarsi essenziale delle stagioni (Puškin ama in particolare l'inverno) e le trasformazioni che queste imprimono alle cose e agli uomini; i personaggi, con i loro sentimenti, le loro idee e i riflessi dell'educazione ricevuta: col loro istinto o coscienza di generazione. Ciò è particolarmente evidente nel rapporto Tatiana-Onegin: la fanciulla, pur essendo più giovane di Eugenio, riflette le idee e i sentimenti della generazione precedente, secondo la legge delle «aree laterali» (Tatiana vive in provincia), mentre Eugenio è più moderno, contemporaneo alla sua società. Di qui una delle ragioni del conflitto o del mancato accordo. Uno dei punti fondamentali per capire il poema è la dinamicità dei personaggi: né Eugenio né Tatiana sono uguali all'inizio e alla fine dell'opera. Questo può essere dovuto certo (in parte) alla frammentarietà con cui il poema è stato scritto, ma è anche una scelta dell'autore. Così, Eugenio e Tatiana vanno letti proprio nel fluire della loro vita, delle loro esperienze, sconfitte e mutazioni.

L'idea dell'*Onegin* sorse, in Puškin, in Crimea, intorno al 1820, dopo che egli aveva letto (in parte) il *Don Giovanni* di Byron. Il poema venne iniziato a Odessa, terminato a Boldino, vicino alla città di Nižnij Novgorod (ora Gor'kij), ricordata per la sua fiera nel *Viaggio di Onegin*. I canti centrali furono scritti a Michailovskoe. La trama è molto semplice: Eugenio Onegin è un *dandy* che ha perduto le sue sostanze e che ritrova la ricchezza grazie all'eredità che gli lascia uno zio. Deve però vivere, per qualche tempo, in campagna. Qui incontra il poeta Lenskij, col quale stringe amicizia e che gli presenta la famiglia dei Larin. La figlia maggiore dei Larin, Tatiana, s'innamora di Eugenio, ma questi respinge il suo amore. Poi,

o per noia o per gioco, vuole fare un dispetto a Lenskij, per punirlo di averlo trascinato a una festa nella casa noiosa e provinciale dei Larin, e fa la corte a Olga, sorella di Tatiana e fidanzata di Lenskij. Lenskij sfida l'amico a duello: nel duello il poeta resta ucciso. Onegin si mette in viaggio, ritorna a Mosca: ritrova Tatiana, ora sposata e trasformata in una signora del gran mondo; questa trasformazione suscita interesse in Eugenio, e l'interesse si trasforma in amore. O forse solo in una forma di esaltazione e di tristezza? Ma ora è Tatiana che lo respinge: afferma di amarlo ancora, ma di voler restare fedele al marito.

Il «romanzo in versi» non si riduce certo a questa trama, ma, abbastanza scontata.

Il poema procede per otto capitoli e tale trama si dilata, diventa il pretesto per un racconto che esprime, quasi senza residui, la società russa (della piccola nobiltà russa, con allusioni all'«elemento contadino»): si complica per le molte digressioni, mirabilmente legate al sottofondo fabulistico; la varietà dei contenuti si traduce in varietà di forme, fuse nella superiore unità del «romanzo in versi»; l'«elemento epico, l'«elemento lirico, l'«elemento drammatico, il tono patetico e quello ironico, la narrazione descrittiva e il tumultuare del dialogo, la minuziosa rappresentazione e l'«evocazione essenziale mediante segni caratteristici. Le digressioni erano una delle caratteristiche del poema romantico, e specialmente del poema byroniano. Non sempre, però, la fusione fra i diversi toni e generi è realizzata: occorre tener conto che il romanzo è stato scritto in molti anni e che l'originaria intenzione satirica (sulla scorta della tradizione preromantica del poema epico-satirico, derivato, con non poche trasformazioni, dal poema eroicomico) si venne poi perdendo. Ne venne fuori, comunque, un'opera di grande complessità.

Che cosa volle ottenere Puškin, con l'*Onegin*? Volle rappresentare la realtà a lui contemporanea (gli avveni-

menti del romanzo vanno dal 1819 fino alla primavera del 1825). Al lettore si apre la vita di Pietroburgo e di Mosca, vengono descritti i costumi e la mentalità della provincia con tutte le sue limitazioni, sono delineate le differenze tra i diversi strati sociali, è data una minuta e precisa relazione delle correnti ideologiche, di costume, di gusto: dal dandismo della *jeunesse dorée* di Pietroburgo ai semplici costumi delle giovanette di campagna, dai problemi della servitù della gleba a quelli della letteratura; e tutto ciò con una grande varietà di metodi: per esempio, il mondo culturale dei protagonisti è rivelato, oltre che dalle loro dirette parole, dai cataloghi dei libri che essi amano leggere: Tatiana è così rappresentata come appassionata lettrice dei romanzi del Settecento e la cultura di Onegin è vista pure attraverso l'elenco dei libri della sua biblioteca. Se comprendiamo nel romanzo anche i frammenti esclusi dall'edizione a stampa, come il *Viaggio di Onegin* in tutte le sue varianti, il quadro si allarga ad abbracciare molte altre città russe, delle quali vengono date le caratteristiche attraverso le impressioni di Onegin. Onegin e Lenskij, considerati personaggi tipici (ma, come tutte le creature realizzate dall'arte, essi sono anzitutto individuali e originali) dell'intellettualità nobile più aperta ai problemi del tempo, più vicina alla cultura europea da una parte, e più sensibile all'esigenza di trasformare la Russia in un paese moderno. Tutto questo è possibile, ma è solo lo sfondo: i due protagonisti, ciascuno a suo modo, sfuggono alla comprensione reale del proprio tempo, e Onegin si abbandona sempre più a quell'angoscia che è il «signum individuationis» della generazione postnapoleonica, mentre Lenskij trova l'evasione nel misticismo elegiaco della sua fantasia romantica. E non conosciamo il destino futuro di Onegin: che il poeta volesse poi fargli trovare un momento di certezza nella partecipazione al decabismo, non è affatto sicuro; i frammenti del capitolo decimo sono troppo scarsi perché si possa arrivare a una conclusione. La

conclusione di Onegin è l'angoscia, la tristezza e l'irrequietudine, che lo sospingono senza pace, che provocano in lui una serie di fallimenti, a cominciare da quello che costituisce il racconto, il fallimento del suo incontro con Tatiana. Anche Lenskij ha scelto una via che non può concludersi che in due modi: o tragicamente e in bellezza, come si conclude, o comicamente, nell'ottusità di un vecchio gottoso proprietario di campagna.

Eugenio Onegin si trasforma nel corso del romanzo. All'inizio è raffigurato come disincantato, scettico, sprezzante, nauseato della vita mondana, delle signore troppo facili, delle ragazze altrettanto facili, delle attrici, dello *champagne*: poi diventa un bravo ragazzo, «come voi, come me, come tutti». Tuttavia questo è un considerare il personaggio da un punto di vista sostanzialmente esteriore, che impedisce di vedere qual è la «parola» alla quale egli rimane sostanzialmente fedele; e che costituisce la realtà e l'unità di Eugenio, oltre i mutamenti di atteggiamento cui abbiamo accennato. Nelle note, il lettore potrà rendersi conto del giudizio classico ma un po' rigido di Belinskij: qui però occorre arrivare a una diversa definizione del personaggio. Pensiamo prima di tutto alla preistoria di Eugenio. Molte sono state le ipotesi sul prototipo intorno al quale egli si sarebbe formato, nella coscienza creatrice di Puškin. L'Ovsianiko-Kulikovskij, per esempio, nella sua *Storia della letteratura russa del diciannovesimo secolo*¹, ritiene che tale prototipo sia Aleksandr Raevskij «il Demone», ed anche Čackij, l'eroe di *L'ingegno, che guaio!* di Griboedov. Sia Onegin che Čackij appartengono allo stesso gruppo sociale, dal quale sono usciti, allora e in seguito, liberali e radicali (decabristi). Come in Čackij, anche in Onegin la gioventù si presenta sotto il segno della «chandra»: la malinconia. Questa parola traduce, pressappoco, l'inglese «spleen», ed è simoni-

mo di «skuka», «toska», «unynie». Qualcosa di più della malinconia: noia, tedio, ma anche affanno e angoscia, sconcerto e abbattimento. La «chandra» è la greca «hypocondria» (da cui la parola, etimologicamente, deriva), ma con nuove sfumature di significato, con un nuovo approfondimento. È insomma quel male che colpisce la gioventù europea dopo il crollo dell'esaltazione napoleonica. Questa «chandra» diviene sempre più intensa con l'andar degli anni: nel *Viaggio di Onegin* il poeta usa il termine «toska», che vuol dire angoscia.

In *Onegin* sono anche inseriti alcuni elementi che ricordano Raevskij; ma in una qualche misura l'eroe riflette lo stesso autore. Il capitolo primo dell'opera è anche il diario degli anni giovanili di Puškin, quelli trascorsi a Pietroburgo, fra uno spettacolo, la corte a un'attrice e un pranzetto succulento e inaffiato di vini francesi: vero o immaginario che fosse. L'autore interviene direttamente nell'opera, inserendo momenti autobiografici e mettendoli, a volte, accanto al suo eroe. Ancora: Onegin è Čackij, Raevskij, Čadaev, Puškin, ma anche il «personaggio tipico» della gioventù intorno al 1820. A sua volta Onegin sarà il prototipo o l'«impulso» di partenza di non pochi altri personaggi tipici della letteratura successiva (il Pečorin di Lermontov, il Rudin di Turgenev).

In che modo il poeta proietta se stesso nell'Onegin? Puškin respinge (vedi cap. I, strofa LVI) l'identificazione tra se stesso e il suo eroe: questa dichiarazione è già un fatto letterario, perché ispirata ad analoga negazione di Byron a proposito dei rapporti fra lui e Childe Harold. Noi possiamo anche accettare le parole di Puškin: effettivamente, nessuno può affermare che Eugenio e Puškin coincidano, anche se hanno molti tratti in comune.

Quale «eroe», del resto, «coincide» col suo autore e creatore? Ma coincidono le loro esperienze essenziali e i riflessi di queste sulle loro coscienze; coincidono perché Onegin riflette caratteri tipici dell'epoca, che anche Pu-

¹ Mosca, 1908: ristampa anastatica, Ann Arbor, Michigan, 1947.

skin condivideva. C'è tra loro un'identità oggettiva, di esperienze e reazioni, che però va considerata alla luce di una differenza limite: Puškin si salva perché, dopo aver provato delusioni e amarezze, non ripiega nello scetticismo e nell'angoscia, e continua a credere sempre e perennemente nella forza liberatrice della poesia. Alla strofa 16 del cap. II si dice che Eugenio «capiva poco di poesia»: Eugenio non crede in nulla, anche se è dotato di sentimenti e di un'anima sensibile. La «chandra» è per lui come una febbre incurabile, per la quale non servono i medicinali che va cercando (il teatro, le facili avventure, i libri, il biliardo, l'amicizia con Lenskij, il gioco con Olga, il duello, la corsa frenetica attraverso la Russia, l'amore di Tatiana e, forse, la cospirazione politica). Sotto la cristallina chiarezza del verso, sotto lo svolgersi lieve degli eventi, è forse questo il dramma autentico che trascorre il poeta: dramma reso con sottile magia, con equilibrio e sobrietà, come se il poeta volesse dimenticare la tristezza col ricordo della pastorale e illuministica speranza del diciottesimo secolo.

Alla radice del personaggio possiamo trovare l'eternità del suo destino artistico. Ha così piena giustificazione quanto dice Belinskij: «l'epoca di Onegin è tramontata, ma ognuno di noi ritrova in Eugenio o in Tatiana alcuni momenti della sua vita, e perciò si commuove». Ognuno di noi coglie in Eugenio quella sensazione insopprimibile di tristezza che accompagna sempre la nostra vita. I due tentativi seri che Eugenio vorrebbe fare per sfuggire alla sua «chandra» sono l'amore e, forse, la cospirazione, ma quest'ultima sembra piuttosto un'esagerazione dei critici. L'esito dell'attività politica di Eugenio ci è ignoto: l'autore, per evitare i rigori della censura, distrusse i passi relativi, il capitolo decimo. E nessuno può inventare quello che forse non è stato mai scritto. Doveva, Eugenio, concludere tragicamente la sua esistenza senza altra possibile soluzione, pugnalo o impiccato? Ma, altrettanto probabile-

mente, avrebbe concluso la sua avventura politica con un'ennesima delusione. L'amore per Tatiana nasce certo dalla reazione nel trovare la fanciulla trasformata in signora del gran mondo: dal fatto che Tatiana è sposata, e ciò risveglia l'interesse dell'eroe. Ma esso nasce anche dal bisogno di sperimentare, di vedere se questa volta «gli andrà bene», se troverà una soluzione ai suoi affanni. Stizza, vanità, amore: certo. E il ritorno all'adolescenza, la felicità: «ecco la felicità», dice Eugenio nella lettera che manda a Tatiana; dove le espressioni, volutamente banali e ricche dei giuramenti soliti, esprimono una verità: Tatiana, per Eugenio, è la carta che egli gioca per sopravvivere come uomo, per dimenticare la malattia spirituale che lo divora inesorabilmente.

Le vicissitudini subite dal romanzo hanno certo modificato dall'esterno, e a volte ingiustificatamente, lo sviluppo artistico del protagonista. Queste deviazioni sono state però soltanto parziali. Eugenio dal principio alla fine è fedele alla sua «chandra». Questo è il sottotesto determinante che ne accompagna le vicende e che a volte riaffiora quasi programmaticamente.

Si è accennato alle trasformazioni subite dall'opera. Il poeta, difatti, doveva modificare il romanzo, per poterlo pubblicare: la censura vietava qualsiasi richiamo men che ortodosso alla morale, alla religione, alla politica. Se nel 1823, a Kišin'ov in Moldavia, Puškin si era accinto a scrivere il poema in tutta libertà creativa, senza preoccuparsi della censura e dei censori, quando si trattò di pubblicarlo fu costretto a togliere espressioni, frasi, riferimenti (come il lettore potrà vedere dalle varianti e dalle nostre note). Il segno della «chandra» rimase però sempre il segno chiave per capire Eugenio. Eugenio non esce dai confini psicologici simbolicamente rappresentati, nella sfera lessicale, dai termini «chandra-toska». Questi atteggiamenti, in Čackij come in Onegin sono attivati, più che originati, dalla sazietà e dall'ozio.

Nel piano primitivo dell'opera, non compiuto, il capitolo primo è proprio dedicato alla «chandra». Questo piano era il seguente:

PARTE PRIMA:

- Capitolo 1 - La chandra
- Capitolo 2 - Il poeta
- Capitolo 3 - La signorina

PARTE SECONDA:

- Capitolo 4 - Il villaggio
- Capitolo 5 - L'onomastico
- Capitolo 6 - Il duello

PARTE TERZA:

- Capitolo 7 - Mosca
- Capitolo 8 - Il viaggio
- Capitolo 9 - Il gran mondo

Sullo schema di questo piano, il critico russo Dmitrij Dmitrievič Blagoj, nell'opera *Il magistero di Puškin²* (*Masterstvo Puškina*), tenta di afferrare la «ragione geometrica» del poema. Il Blagoj ricorda l'ammirazione di Puškin per il «piano» e le corrispondenze numeriche della *Divina Commedia*, e ricerca quindi le simmetrie dell'*Onegin*. Già dal piano del poema, in parte realizzato, risulta che il materiale del racconto è distribuito fra le tre parti in modo preciso. La prima parte è una specie di esposizione, in cui si presentano i caratteri dei tre eroi principali: Onegin, Lenskij, Tatiana. Nella lezione che ci è pervenuta, il capitolo primo è quasi interamente dedicato a Onegin e alla sua «chandra» o a quella forma iniziale di «chandra», in parte dovuta ancora a posa, che si legava al suo dandismo, o che lo determinava; la parte centrale del capitolo secondo è dedicata a Lenskij e ai suoi rapporti con i Larin; il capitolo terzo è assorbito completamente da Ta-

² Mosca, 1955.

tiana Larina. Olga, nel piano dell'opera, ha un'importanza minore, sebbene anch'essa sia indispensabile.

L'eroe Onegin è contrapposto a Lenskij come «l'onda e la pietra»: l'entusiasmo lirico e romantico di Lenskij è l'esatto contrapposto della tristezza senza fede, della «chandra» di Eugenio. Allo stesso modo sono contrapposte le due eroine sorelle, Tatiana pensosa, e Olga bionda e leggera. Dice il Blagoj: «...nella prima parte del romanzo (nei primi tre capitoli) vengono date al lettore le immagini di tutti gli eroi principali, e vengono descritti qui rapporti che si stabiliscono fra di loro: l'amicizia fra Onegin e Lenskij, l'amore di Lenskij per Olga, di Tatiana per Onegin. Se la prima parte è più espositiva e, in sostanza, relativamente statica, la seconda parte (i successivi tre capitoli, dal quarto al sesto) dipinge quegli urti, quei conflitti che sorgono fra gli eroi principali, in relazione con i loro caratteri sviluppati nella prima parte e con i rapporti colà stabiliti. Questa seconda parte, centrale, cui partecipano in misura quasi eguale tutti e tre gli eroi principali, è la più dinamica e drammatica delle tre parti, sia nel senso della complessità e ricchezza dell'azione, che nel significato del suo carattere: la "predica" di Onegin a Tatiana, in risposta alla sua appassionata lettera di dichiarazione d'amore; il sogno di Tatiana, "profetico" e "popolare", carico di dinamismo; la disputa per una futile questione fra i due amici (la lieve stizza di Onegin contro Lenskij, la leggerezza egoistica di Olga), problema che assume nell'immaginazione romantica di Lenskij un aspetto iperbolico. Risultato: il duello e la conclusione sanguinosa, l'assassinio di Lenskij da parte di Onegin». E ancora: «Alla fine del capitolo sesto il poeta, per bocca di una delle sue lettrici, una giovane sognatrice della città, che ha visitato la tomba di Lenskij, pone una serie di domande: "Che è avvenuto di Olga? A lungo il suo cuore ha patito, o svanì presto il tempo del pianto? E dov'è ora sua sorella? E dov'è colui che fugge gli uomini e il mondo, il nemico delle belle alla

moda? Dov'è questo tipo cupo e strano, l'assassino del giovane poeta?». Continua il Blagoj: «La terza parte è la risposta conseguente a queste tre domande: la parte conclusiva del romanzo (capitoli dal settimo al nono). Questa terza parte, nel senso della sua struttura, sembra avere un carattere sintetico: in essa coesistono esposizione e conflitto. Lenskij non c'è più. All'inizio del capitolo settimo anche Olga esce dal romanzo, Olga che molto presto aveva dimenticato Lenskij ed era andata sposa a un ufficiale degli ulani, accompagnandolo poi al reggimento. Nel romanzo restano solo i due eroi principali: Onegin e Tatiana. La terza parte è costruita in rapporto con tale situazione. I capitoli settimo e ottavo hanno, in parte, il carattere di una nuova esposizione. Il settimo è dedicato a Tatiana soltanto: Onegin non c'è; nel capitolo si mostra come, sotto l'influsso delle letture di Onegin, si allarghi l'orizzonte culturale della fanciulla e si sviluppi il suo carattere... L'ottavo (dell'edizione primitiva) era interamente dedicato a Onegin. Purtroppo questo capitolo... è giunto a noi solo in parte, ma a giudicare da tutti gli elementi doveva avere uno scopo analogo; mostrare come si sviluppa, a sua volta, il carattere di Onegin, come si manifesti la possibilità di una sua rinascita morale sotto l'influsso della morte di Lenskij e in particolare per le impressioni ricevute durante i "viaggi" per la Russia e per la conoscenza della sua realtà sociale-politica, dei quadri di corruzione, oppressione e violenza... Nell'ultimo capitolo, il nono, i due eroi, ciascuno dei quali si è a suo modo trasformato, di nuovo entrano in conflitto...». Questo capitolo, come si vedrà dalle note, è diventato l'ottavo. La razionalizzazione del Blagoj è senza dubbio interessante, ma non è possibile ridurre il poema a una simile precisa equazione: in realtà l'ultima parte, la terza, è stata sgretolata da molte vicende, e i personaggi e i loro rapporti hanno dovuto subire una curvatura che forse non era prevista nelle intenzioni iniziali del poeta. Non ci senti-

remmo di condividere le conclusioni ottimistiche (almeno intenzionalmente ottimistiche) che il Blagoj attribuisce a Puškin nella costruzione del personaggio Onegin: cioè la sua catarsi, la sua «rinascita morale», che sarebbe poi la guarigione dalla «chandra». Anzi, questa peggiora, tanto è vero che nel *Viaggio*, più che di «chandra», come si è detto, si parla di «toska», di angoscia. Il male di Eugenio è troppo profondo perché possa guarire.

Abbiamo, finora, parlato quasi esclusivamente di Eugenio. È Eugenio (personaggio lievemente antipatico) il protagonista del romanzo? Sì, se riduciamo il romanzo alla sua «fabula». Ma questo non è possibile. Comunque l'*Eugenio Onegin* è non solo il romanzo di Eugenio ma anche del mondo di Eugenio e del mondo di Puškin. E Tatiana? Del protagonista, e di Tatiana, il lettore troverà altre testimonianze nelle note: qui occorre sottolineare il fatto che Tatiana ha esercitato su generazioni e generazioni di lettori e di lettrici, fino ai nostri giorni. Dall'interpretazione di Belinskij abbastanza critica, a quella esaltatrice (ed esaltata) di Dostoevskij, Tatiana ha sempre più assunto un valore di simbolo e, naturalmente, anche tratti retorici e pedagogici. Essa è stata identificata con la donna russa che, in nome del dovere, rinuncia all'amore, alla felicità. Ma il poeta ha per lei una tenerezza particolare, la avvolge di un'aura dolce e triste, la immerge in un'atmosfera di pacata mestizia e di sogno, dove, forse, suonano meno armoniche le manifestazioni di adesione alla moralità ufficiale: l'altera Tatiana dell'ultima parte del libro è, almeno per quel che riguarda la prima parte del suo colloquio con Onegin e la sua descrizione come donna del gran mondo, un poco dissonante; per noi Tatiana è colei che s'identifica con la Musa, la dolce signorina di provincia con un libro francese tra le mani, la sognatrice al chiaro di luna, la sorella di Lenskij. Non poteva realizzare l'incontro con Onegin, perché troppo diversa da lui e nello stesso tempo a lui troppo vicina. L'affinità di Tatiana con One-

gin è la loro ferita non chiusa: per Eugenio la «chandra» è nata da una delusione di origine certamente storica, trasformata in elemento perenne, per Tatiana, più modestamente e sommessamente, da una pena d'amore mai mitigata. Perciò il destino dei due eroi è simile: essi non potranno mai raggiungere la felicità. Preferiamo fermare il nostro ricordo su questa Tatiana interiore, alla parte che in lei è delicata e chiara come un racconto preromantico. Occorre però ricordare che fra la Tatiana dei primi capitoli e la Tatiana dell'ottavo è accaduta la vicenda di Marija Raevskaja Volkonskaja che seguì nell'esilio il marito che non amava per dovere di fedeltà, per ammirazione, per devozione. In questo senso la Tatiana della seconda maniera è, in parte, il riflesso di un personaggio reale, o, implicitamente, un elogio delle donne dei decabristi.

La complessità del giudizio sull'*Eugenio Oëgin* può derivare anche da una sua stratificazione di generi. Nel poema troviamo, difatti, gli echi del romanzo preromantico, del romanzo francese, del poema byroniano; possiamo considerarlo anche un insieme di racconti, di liriche, di elegie, di narrazioni in versi ma di andamento prosastico, dove tuttavia lo stile, nonostante l'uso di parole colloquiali, ed anche di tipo «vulgar», come dice a un certo punto il poeta, non risulta, per questo, meno letterario e levigato.

Il romanzo viene a collocarsi in una posizione che può essere definita espressione del passaggio al realismo, per quanto riguarda il «tono», il contenuto, la descrizione dei personaggi; ed espressione del romanticismo, per quanto riguarda il genere letterario e non poche intrusioni (anche se, a volte, con una lieve inclinazione ironica) di tipo e tono nettamente romantici. Il romanticismo russo, come osserva il Čiževskij, è anche un riesame del sistema classico dei generi. Esso è accompagnato dal sempre maggiore interesse per la «ballata», dall'uso, nel teatro, della tecnica shakespeariana, dallo sviluppo del «poema libero».

Quest'ultimo è un nuovo genere romantico, conosciuto anche come poema byroniano e sviluppato da Puškin nei poemi «meridionali». Il byronismo di questi poemi non consiste tanto nei contenuti e, in genere, nel tono (Puškin è già abbastanza autonomo da rivelare se stesso e da caratterizzarsi), quanto nel genere usato: il discorso si riferisce non tanto a una vera e propria storia della poesia, quanto a una storia del genere letterario. Elementi di questo «poema libero» sono alla base della costruzione dell'*Oëgin* chiamato, in sfida al classicismo, «romanzo in versi». Il «poema libero» ha, come la ballata, una struttura lirica e libera; esso combina elementi di varia derivazione: epici, lirici, drammatici, e fa uso di digressioni; riprende, come s'è visto, elementi tratti dal genere della poesia eroicomica, per quanto l'ironia diffusa nell'opera sia piuttosto un'ironia di tipo «slavo», sottospecie dell'ironia romantica (come nel *Pan Tadeusz* di Mickiewicz). Si tratta di un'ironia sottile e nostalgica formata come dal lieve gioco che l'autore si prende dei suoi personaggi, e anche di se stesso, gioco in cui entrano ricordi e delusioni, e che si conclude, di solito, con una manifestazione di affetto lirico. Il romanticismo si manifesta nel vocabolario: nell'uso di parole colloquiali, senza la crosta di vetro che si era depositata sui vocabolari usati nella letteratura neoclassica. Questo uso di parole colloquiali rispondeva anche a un preciso scopo polemico, contro i sostenitori della lingua classicheggiante, come Šiškov.

Qui non possiamo insistere nell'elencare le parole «arcaiche» o le parole di «medio stile» o le parole «colloquiali» usate dal poeta: alcuni accenni a queste differenziazioni, tuttavia, il lettore le troverà nelle note ai singoli punti del testo, specialmente nel capitolo primo. La colloquialità intenzionale dell'*Oëgin* (e anche qui sta l'essenza del passaggio dal classicismo al realismo) si manifesta non solo nei vocaboli tratti da lingue straniere, dal linguaggio europeo contemporaneo (termini del tipo «frac», «gilet»,

«bolivar», ma anche nel particolare uso di particelle congiuntive tratte dalla parlata volgare e, nella sintassi, già moderna. Mirabile è questo mosaico di lingue stilistiche, armoniosamente fuse tra di loro, con passaggi sempre poeticamente giustificati, con trapassi improvvisi a segnare un particolare stato lirico, con l'alternanza lessicale che risponde, come uno strumento perfetto, all'alternanza delle commozioni.

Questa intenzionalità letteraria di Puškin, questo suo voler non solo rispondere a una sollecitazione della sua Musa, ma anche inserire l'espressione di essa in una polemica letteraria importantissima, perché il suo esito avrebbe determinato il futuro della letteratura russa — suscitò polemiche e critiche. Bestužev-Marlinskij e Ryleev, per esempio, preferivano i poemi meridionali al capitolo primo dell'*Onegin*. Essi erano irritati che Puškin «sciupasse il suo genio» per rappresentare la «prosa della vita» e non i «temi sublimi», che essi ritenevano, da romantici-byroniani conseguenti, l'oggetto fondamentale della poesia. Bestužev-Marlinskij (che sottolineava con compiacimento solo i momenti più lirici del poema) e Kjuhel'benker criticarono pure gli altri capitoli del romanzo, ritenendo che Puškin non avesse saputo o voluto esprimere in modo più chiaro la protesta contro la società zarista. Specialmente i poeti decabristi considerarono l'*Onegin* come un ripudio del romanticismo. E, sia pure per altre ragioni, non possiamo dar loro torto: alla conclusione, l'*Eugenio Onegin* è più figlio del realismo che non del romanticismo. Ma, conservando tracce indelebili del momento romantico, può attribuirsi a un preciso genere letterario di transizione. Questo «romanticismo reale», come veniva allora chiamato, si manifesta nella costruzione dei personaggi, rivelati nella loro pienezza e complessità, come riflesso del sostanziale e del generale nel concreto e individuale. A questo proposito il Sokolov³ suggerisce di con-

³ Dal romanticismo al realismo, Mosca 1957.

frontare la «povera Tania», l'ideale di Tatiana, con la «povera Liza», l'eroina dell'omonimo romanzo sentimentale di Karamzin; Liza è una figura sostanzialmente astratta e irrealista e irreale perché poeticamente inesistente. La sua assenza di densità non può paragonarsi a Tatiana, che resta espressione della realtà soprattutto perché è poeticamente «densa» benché nasca, anch'essa, da una radice letteraria e si carichi di risvolti tenero-ironici. Il superamento dell'astrattezza tipica del neoclassicismo è una delle conquiste che Puškin realizza coll'*Onegin*. Tuttavia la separazione dell'autore dal suo eroe (di Puškin da Eugenio), benché sia un fatto più avanzato che non nel *Prigioniero del Caucaso* o negli *Zingari* (Aleko), non è ancora portato a termine: nonostante le affermazioni di Puškin, il poeta si ritrova spesso nella sua creatura.

Lo strumento ritmico di cui Puškin si serve per esprimere il mondo dell'*Onegin* è la strofa detta, appunto, oneginiana. Questa strofa è formata da quattordici versi (supera quindi quel limite che si riteneva massimo per la strofa odica, dieci versi): l'ampiezza della strofa oneginiana permetteva all'autore di sviluppare liberamente il tema. La strofa è organizzata in tre quartine seguite da una conclusione, l'epifonema, formato da un distico, a rima baciata come nel poema eroico e cavalleresco italiano. Secondo il Tomaševskij⁴, la prima quartina è la più autonoma della strofa e contiene la tesi, una breve formulazione del tema della strofa; la seconda e la terza quartina sviluppano il tema e sono più libere, capricciose e bizzarre. Il distico è spesso dato in forma di aforisma. Questa pausa finale della strofa e lo sviluppo della strofa permettevano al poeta di cambiare continuamente argomento, di inserire sistematicamente le digressioni, e di passare rapidamente dal

⁴ Problemi di lingua nell'opera puškiniana, in Puškin, Ricerche e materiali, Mosca-Leningrado, 1957.

tono sentimentale a quello lirico, dal tono lirico a quello sarcastico o ironico, dal tono sognante a quello della minuta descrizione. Il tono di fondo cambia con il progredire dell'opera; nel capitolo primo lo sfondo generale è la lieve ironia, che ci ricorda, in parte, l'ironia oraziana; ma già in esso osserviamo elementi elegiaci, sovente suscitati dal ricordo. In questo capitolo primo si hanno le descrizioni-ricordo della natura del Sud, rese in un tono elegiaco: la natura del Nord è rappresentata a partire dal capitolo terzo, e il tono della rappresentazione è più realistico.

Forse uno dei modelli della strofa oneginiana (vera e propria, e geniale invenzione di Puškin) poteva essere stato il sonetto; ma se la strofa ricorda esternamente la sua struttura, due quartine e due terzine, conchiuse, in genere, con un segno di interpunzione abbastanza forte come il punto e virgola o forte come il punto (ma non sempre), l'onda ritmica e la successione delle strofe rompono la chiusura del sonetto. A questo problema ha dedicato molta attenzione Nabokov (N. 1, 10 e sgg.), che, tra l'altro, sottolinea certe analogie con il tipo di strofe e di rime dei *Contes* di La Fontaine. I versi di Puškin sono tetrametri giambici, con rime maschili e femminili ora alternate ora accoppiate. Difficilmente troveremo nell'*Onegin* dei metri-ritmi o delle rime di carattere meccanico, cioè non dettati dall'ispirazione e dall'aderenza al momento poetico interno, ma da una ripetizione automatica di cadenze esterne. L'*Eugenio Onegin* è un capolavoro anche per la ricchezza e vitalità dei suoi ritmi e delle sue rime.

ERIDANO BAZZARELLI

Milano/S. Michele - 1982/1983.