

Alla memoria di Elena Andrejevna Schwarz

Lirici russi dell'Ottocento

A cura di Guido Carpi e Stefano Garzonio

Saggio introduttivo di Natal'ja Fateeva

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 / 42 81 84 17,
fax 06 / 42 74 79 31



Visitateci sul nostro sito Internet:

<http://www.carocci.it>

Carocci editore

ne il nucleo semantico. L'io lirico è costantemente impegnato in un duello con numerosi antagonisti: la società e il *beau monde* pietburghese, del quale l'eroe pure padroneggia perfettamente i meccanismi e che fustiga con ironia; il pubblico che non può capire il ruolo profetico del Poeta; il nemico fiero e pericoloso in agguato fra le montagne del Caucaso, ma soprattutto la donna amata che lo inganna, lo tradisce od ostenta indifferenza (in *Essi si amaran così a lungo e teneramente...* – *Oni ljubili drug druga tak dolgo i mežna...*, 1841, il carattere disperato del trasporto amoroso è proiettato addirittura dopo la morte). Dal punto di vista prettamente stilistico queste sono liriche dove entra prepotentemente non solo il lessico quotidiano, ma soprattutto l'accentuata mancanza di coesione fra scansione del verso e articolazione sintattica: svincolamento già sperimentato da Puškin nel *Cavaliere di bronzo*, come ha notato Maksim Šapir (2009), che avvicina il verso all'intonazione della prosa o del teatro, con l'inserimento di veri e propri spezzoni di dialoghi (cfr. soprattutto *Valerik*). Troviamo nuovamente l'uso del motto aforistico, impiegato in chiave ironica, così come assume un ruolo maggiore la precisione dell'epiteto e l'uso del dettaglio a scapito dello « stile delle parole incerte » (Pumpjanskij, 2000) del periodo precedente e delle liriche di argomento filosofico e riflessivo, con l'indugiare su particolari visivo-descrittivi come ne *Il patto* (*Dogovor*, 1841), *Il sogno* (*Son*, 1841) e *L'appuntamento* (*Svidan'je*, 1841) di particolare incisività. All'interno di tale vena stilistica dobbiamo inoltre distinguere i versi legati a una corrente spiccatamente folclorica, una poesia che si arricchisce del corpus di fiabe, leggende e tradizioni sia russe sia caucasiche che Lermontov, durante gli anni di esilio militare, ebbe la possibilità di osservare da vicino, rimanendone affascinato, e che ispirarono la sua poesia in alcune delle sue liriche di maggior valore artistico, come *La disputa* (*Spor*, 1841), *Ninna nanna cosacca* (*Kazač'ja kolybel'naja pesnja*, 1838), *Tamara* (1841) e *I doni del Terek* (*Dary Tereka*, 1839).

A trovarsi in situazione di contrapposizione con un elemento ostile sono anche i numerosi alter ego (oggetti, animali, ma anche alberi e foglie, nuvole) che popolano di immagini suggestive le liriche lermontoviane e che lottano con un destino avverso: ad esempio le fiere montagne contro le truppe del generale Ermolov in *La disputa*, lo scoglio abbandonato dalla nuvola dopo un breve momento di comunione, che incarnano ancora i motivi lermontoviani di solitudine, sfida, desiderio di vendetta e bruciante delusione, così come di ricerca di una libertà incondizionata e di una quiete esistenziale fortemente vagheggiata dall'io lirico, ma raramente raggiunta.

Fëdor Tjutčev

Profondo pensatore e originale poeta, Fëdor Ivanovič Tjutčev (1803-1873) può essere considerato l'ultimo fra i rappresentanti del romanticismo russo, sebbene il suo debutto letterario risalga alla fine degli anni Dieci. La maggior parte della sua attività poetica si colloca nel periodo storico in cui la sconfitta decabrista (1825) e la politica repressiva di Nicola I avevano spinto gli intellettuali a riflettere sull'identità politico-culturale della

Russia. Il razionalismo illuministico con cui il moto decabrista si proponeva di liberare il paese dal regime dispotico degli zar diventava adesso oggetto di critica e lasciava ampio spazio a quell'idealismo tedesco in un primo momento vicino alle idee del romanticismo schellinghiano (veicolato in Russia da Daniil Vellanskij, Nikolaj Naděždin e altri) e, successivamente, al modello di ispirazione hegeliana propugnato soprattutto dal critico Vissarion Belinskij. Fu questo il clima culturale in cui fermentò il dibattito filosofico che negli anni Quaranta e Cinquanta sarebbe confluito nella contrapposizione ideologica fra slavofili e occidentalisti: da una parte, l'idealizzazione della Russia prepetrina e la riscoperta dei valori dell'ortodossia e dell'armonia sociale e, dall'altra, una visione della Russia che avrebbe dovuto approfondire la politica culturale di occidentalizzazione avviata da Pietro I.

Tjutčev, estimatore di Novalis e di Heine, che conobbe personalmente durante il periodo di soggiorno in Baviera (1821-36), fu un grande conoscitore della filosofia tedesca: in particolare, l'amicizia con i membri del circolo dei *ljubomudry* lo avvicinò alla *Naturalphilosophie* di Schelling. Il poeta, pur traendo ispirazione dall'opera di questi e di altri autori, riuscì a sviluppare una propria originale linea di pensiero: la sua poesia si distingue per l'estrema sensibilità e per la propensione alla meditazione, per le riflessioni sul destino dell'individuo e sul ruolo di questi nella storia. Nella lirica tjutčeviana si possono individuare tre motivi tipici: la natura, la politica, l'amore. L'idea di natura ripropone il concetto schellinghiano di "spirito al di fuori del nostro spirito" (*Geist ausser unsrem Geist*). Questo aspetto è evidente nella quasi totalità della produzione poetica tjutčeviana, ad esempio nei componimenti *Serata estiva* (*Letnij večer*, 1829), *Silentium!* (1830), *Giorno e notte* (*Den' i noč*, 1839) e *Montagne innestate* (*Snežnyje gory*, 1829) in cui la natura assume le sembianze di un'entità affine all'uomo, un'unità vivente e spirituale in cui si fondono fenomeni opposti che nell'esperienza fisica si escludono: luce e tenebra, giorno e notte, caldo e freddo. Le liriche che hanno la natura come tema centrale reagiscono alla disantropomorfizzazione e despiritualizzazione del cosmo operate non soltanto dalle scienze naturali, ma anche da talune correnti di pensiero invise al poeta: è questo il caso di *Non è ciò che voi pensate, la natura...* (*Ne to, što myslite vy, priroda...*, 1836), una pur frammentaria invettiva programmatica che polemizza contro «coloro che (secondo il romantico) vedono nella natura la tomba dell'anima, della libertà, dell'amore e della lingua» (Pumpjanskij, 2000 [1928], p. 238); una lirica avversa alla rappresentazione hegeliana della natura, concepita come un momento isolato dallo Spirito.

I precedenti letterari più prossimi a Tjutčev si individuano nella poesia settecentesca di Deržavin, ma anche nella poesia "notturna" e "sepolcrale" di Edward Young che, attraverso la rielaborazione dello stesso Deržavin, ebbe una parte di rilievo nella formazione della disposizione poetica di Tjutčev. Il cromatismo di alcune liriche ricorda le odi deržaviniane, in cui l'esplosione di colori denota una lontana matrice barocca; la predilezione per i paesaggi notturni rievoca, invece, l'atmosfera e i toni dell'elegia *Night Thoughts* (1742-45) di Young.

Le prime poesie dal tema politico-civile risalgono agli anni giovanili, ma gli esempi più maturi sono *Il mare e lo scoglio* (*More i utëš*, 1848), *Profezia* (*Proročestvo*, 1850) e la brevissima *Con la mente la Russia non capirai...* (*Umom Rossii ne ponjat'...*, 1866). *Agli slavi* (*Slavjanam*, 1867) e *Hus al rogo* (*Gus na kostre*, 1870), quando il poeta nutre simpatia per il progetto slavofilo, da lui inteso in senso aggressivamente imperialista (cfr. anche la visionaria *Geografia russa - Russkaja geografija*, 1848-49, che pronostica alla Russia il dominio su mezzo mondo). La fiducia nel potere dell'autocrazia di Alessandro II, suo ideale politico, stimolò una delle ultime liriche composte sul letto di morte *Zar benigno, zar dall'anima evangelica...* (*Car' blagodušnyj, car' s evangel'skoj dušoju...*, 1873), dove l'elogio nei confronti del sovrano assume toni esaltati («O, zar, sii celebrato e lodato / ma non come zar, bensì come vicario di Dio»). Uno sguardo ai moti rivoluzionari che colpiscono l'Europa del 1848 è offerto da *Il mare e lo scoglio*, dove il mare e la sua indomita furia divengono il simbolo dell'Occidente rivoluzionario sconvolto da profondi conflitti, mentre lo scoglio rappresenta l'immagine stabile della Russia autocratica, la cui potenza viene considerata incommutabile.

Gli ultimi anni della vita di Tjutčev sono caratterizzati dall'amore turbolento per Elena Denis'eva (di trentatré anni più giovane) che suggerisce al poeta le liriche del cosiddetto "Ciclo di Denis'eva". La poetica dell'antitesi fra elementi contrapposti che contrassegna la sua produzione precedente, qui si radicalizza: l'amore e il dolore, l'unione e l'allontanamento, la vita e la morte sono i leitmotiv di *Predestinazione* (*Prodopredlenie*, 1850-51), *Ultimo amore* (*Poslednjaja ljubov'*, 1851-54) e *O, come amiamo fino a uccidere...* (*O, kak ubijstvenno my ljubim...*, 1851), nei quali scorgiamo un'infelicità cosmica già di stampo schopenhaueriano.

Sul fronte stilistico Tjutčev individua il mezzo più adatto per restituire alla lingua la sua efficacia semantica nella ricerca e nel recupero di parole antiche: l'arcaismo, infatti, oltre a risultare inconsueto, tiene alto il registro poetico. L'utilizzo di slavismi quali "creatore di vita" (*životvornyj* in *Primavera - Vésna*, 1838), "creatore del mondo" (*mirotvornyj* in *Rumoreggia ancora il lieto giorno...* - *Esčë šumel vesëljj den'...*, pubblicato nel 1851), "ribollente di tuoni" (*gromokipiščij* in *Temporale primaverile - Vesenija groza*, 1829) è comune a tutta la tradizione dell'ode settecentesca, in particolare all'ode *deržaviniana* (Tynjanov, 2001).

Sintomo di uno stile arcaizzante è anche l'uso di aggettivi composti che spesso provengono da aree semantiche diverse e talvolta in contraddizione: *Dalla vita pacifico-belliosa* (*Ob'izni mirno-boevoj*) in *Epistola a A. V. Seremetev - Poslanie k A. V. Seremetevu*, 1823) e "il palmo invisibile-fatale" (*dlan' nezrimo-rokovaja*), in *La fontana* (*Fontan*, 1836). Il ricorso a immagini mitologiche antiche, come l'antro delle ninfe presso cui riposa Pan in *Meriggio* (*Polden'*, 1829) e la coppa con cui Ebe nutre l'aquila di Zeus in *Temporale primaverile*, accoglie l'idea schellinghiana di mito come una fase della teogonia che è al di là e al di sopra della natura, perché è la rivelazione di Dio come coscienza della natura stessa.

Poeti di metà Ottocento

Dall'inizio degli anni Quaranta dell'Ottocento, il ruolo della poesia si riduce a favore della prosa, che soprattutto nel quindicennio 1855-70 conosce un vero e proprio *big bang* (Gončarov, Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij). Ma già alla fine degli anni Quaranta le riviste quasi non pubblicano versi, un po' perché saturate di derivati gogoliani (la Scuola naturale), un po' perché influenzate dal dettato di Belinskij, secondo cui una società che preferisce i versi alla prosa «solo si trastulla, ma non pensa». È vero: il grande critico si riferiva soprattutto al *mainstream* poetico tardoromantico che almeno da metà anni Trenta infestava il panorama letterario (N. Kukol'nik, E. Bernet, V. Benediktov), certo non al retaggio di Puškin e Lermontov. E pure - morti questi e relegato ancora Tjutčev in un limbo da cui sarebbe faticosamente uscito decenni dopo - alla poesia russa viene a mancare un baricentro stilistico definito. Da una parte, essa viene giudicata dal punto di vista della prosa, come discorso inutilmente sottoposto a limitazioni estrinseche e artificiali (metro, rima ecc.); per citare due pesi massimi, Saltykov-Ščedrin paragonava il poeta a un funambolo che incespica sulla corda ad ogni passo, e Tolstoj - a un seminatore che spingendo l'aratro si mette a eseguire dei passi di danza; Dostoevskij darà una parodia di questo approccio nelle considerazioni di Smerdjakov, secondo cui il verso «è una fesseria totale, signignore. Pensateci voi: chi è al mondo che parla in rima?» (*I fratelli Karamazov*, libro V, cap. 2).

Ciò, ovviamente, non significa che dagli anni Quaranta in poi non vi siano validi poeti, né che la poesia russa cessi di evolversi: l'*annus mirabilis* della nuova poesia russa - nel quadro di cambiamenti epocali iniziati con la guerra di Crimea e la morte di Nicola I - è certo il 1854-56, quando escono le raccolte seminali di Polonskij, Nekrasov, Tjutčev, Ogarëv, Fet, Nikitin. Semplicemente, l'evoluzione della poesia si verifica ora in un serrato rapporto dialettico con la prosa: da una parte, essa mutua dalla prosa porzioni sempre più cospicue di lessico "basso", lo svolgimento del tema, la sintassi; dall'altra, la poesia tende a marcare la propria alterità rispetto alla prosa accentuando l'aspetto melodico, l'orientamento verso il "cantabile", il che impone scelte metriche ben determinate (ad es. Černyševskij rifiutava le varianti russe dell'esametro perché impossibili da cantare). La poesia del periodo «oscillava fra due estremi: l'orientamento al canto e l'orientamento alla prosa» (Gasparov, 2002, p. 169): il metro oscilla fra il tradizionale sillabotono in versione melodizzata - per quanto riempito da materiale a volte assai prosastico - e varie forme di imitazione del verso tonico del folclore, considerato garanzia di spirito nazionale-popolare nei tempi ricchi di pathos interclassista in cui si preparava e poi si attuava la liberazione dei servi della gleba; il sistema dei generi tradizionali (elegie, epistole ecc.) - con tutte le sue associazioni metriche - è definitivamente superato, e al posto del genere è ora il tema ad assumersi il ruolo di principio regolatore.

Riguardo al tema, la poesia del periodo si può suddividere in alcune aree.

- Gli epigoni tardoromantici veri e propri (Benediktov, Pavlova, ma iniziano in tale chiave anche Turgenev, Ogarëv e addirittura Nekrasov).