

EUROPA ORIENTALIS 4 (1984)

LA DIGRESSIONE NELL'EVGENIJ ONEGIN

ANNELISA ALLEVA

“Degli idoli miei mi vergogno”

A. PUŠKIN

C'è una frase illuminante sulla digressione puškiniana, scritta dallo stesso Puškin in una lettera alla moglie del 20-22 aprile 1834. Puškin scrive a proposito del figlio Saška:

“Che Dio lo guardi dal seguire le mie orme, scrivere versi e litigare con gli zar’! Nei versi non sorpasserà suo padre, e poi contro la forza la ragion non vale. *Ora basta di mentire*; parliamo di cose serie; per favore, abbi cura di te, soprattutto i primi tempi (...)”.

Per riprendere le redini del discorso, e tornare con maggiore efficacia sull'argomento che più gli sta a cuore, Puškin si serve inavvertitamente di un procedimento stilistico a lui congeniale, la digressione; per avvicinarsi alla verità egli ha bisogno di confessare che quanto ha detto in precedenza era menzogna: con “teper’ polnó vrat’” (ora basta di mentire) Puškin spezza il discorso precedente.

La digressione nell'*Onegin* è qualcosa di molto simile a questo “teper’ polnó vrat’”: un continuo spezzettamento dell'intreccio, reso possibile dal fatto che il genere del “romanzo in versi” a questo si prestava, perché dotato di una fabula e di una particolare struttura metrica. L'intreccio era stato già rotto nel '700, con la *Vita e opinioni di Tristram Shandy* (Šklovskij 1923) e il *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne, in cui l'autore sembra registrare alla debita distanza la fuga del suo protagonista dal soggetto; *Childe Harold* e il *Don Giovanni* di Byron, modelli più vicini cronologicamente a Puškin, visto che risalgono ai primi anni dell'Ottocento, erano stati invece scritti in versi come l'*Onegin*, ma da questo ugualmente si differenziano.

In una lettera al poeta Vjazemskij, del 4 novembre 1823, Puškin scrive:

“Per quanto riguarda il mio lavoro, adesso scrivo non un romanzo, ma un romanzo in versi — differenza diabolica. Sul tipo del Don Giovanni — di pubblicarlo neanche a pensarci; scrivo come viene viene”.

Nella scelta “diabolica” di un genere doppio, che come tale esige il rispetto delle norme del romanzo e della poesia, Puškin affronta un difficile percorso a ostacoli/cesure; si trova simbolicamente di fronte a due porte, che possono rappresentare per lui una doppia serratura, ma anche una doppia scappatoia.

Fra quelle che Bachtin chiama le “zone stilistiche” (Bachtin 1979), molteplici nell’*Onegin* quanto il numero di personaggi, ognuno dotato di una sua lingua specifica, le digressioni crescono come su una fertile proprietà, si inseriscono come il prato pagano fra un terreno linguistico e l’altro, costituiscono una semplice rottura fra un piano narrativo, o metrico, e un altro (così, per esempio, la lettera di Tat’jana costituisce una digressione metrica dal resto della narrazione). Il rapporto di interdipendenza che lega la prosa e i versi nell’*Onegin* è simile a quello che intercorre fra le digressioni e gli eroi, con le loro vicende, nello stesso romanzo.

Ammettendo che lo studio della forma assomigli all’osservazione delle cuciture di un abito sul rovescio, che, sola, ci fa capire come questo sia stato tagliato e montato insieme, si può forse affermare che il filo straordinario, leggero ma resistentissimo, con cui Puškin ha costruito l’*Onegin*, sia quello della digressione; attraverso questo filo si potrebbe addirittura raccontare il romanzo. Prima di affrontare il discorso sulla digressione è necessario, però, per quanto detto in precedenza, provare a capire quella frase di Puškin a Vjazemskij riportata da Tomaševskij (1956 : 600): “(...) adesso scrivo non un romanzo, ma un romanzo in versi — *differenza diabolica*”. Cosa intendeva dire Puškin con queste due enigmatiche parole: *d’javol’skaja raznica?*

* * *

Osip Mandel’štam sosteneva che la storia di un poeta può essere considerata come una storia di acquisizioni, ma anche come una catena di perdite. A Puškin calza perfettamente quest’affermazione; è evidente, infatti, che l’autore del *Boris Godunov* non avrebbe più potuto scrivere i versi liceali.

L’*Evgenij Onegin*, scritto in 7 anni 4 mesi 17 giorni — dal 9 maggio 1823 al 25 settembre 1830, cioè fra i 24 e i 31 anni di Puškin — è una lunga testimonianza che accompagna parallelamente la migliore produzione lirica, considerata ormai matura, del poeta; secondo Ettore Lo Gatto (1959 : 39) l’*Onegin* costituiva per il poeta una sorta di “diario lirico”. In quest’opera, che l’autore difendeva disperatamente dalle accuse dei contemporanei (“Comunque hai torto, comunque guardi l’*Onegin* dal punto sbagliato, comunque è la mia opera migliore”, replicava in una lettera, all’amico Bestužev, del 24 marzo 1825, dopo averne steso la prima parte), Puškin perviene alla misura del complesso, “diabolico” romanzo in versi, che nel genere corrisponde, almeno parzialmente, alla sua storia di acquisizioni e di perdite, tant’è vero che lo serve più o meno fedelmente per sette anni.

Allo stesso tempo il “romanzo in versi”, rispetto alla sua produzione lirica parallela, serve a Puškin quasi da *antidoto* prosastico, annullatore di forze fra loro in opposizione, e alcune tracce delle poesie scritte in quegli anni sono riscontrabili nelle digressioni dell'*Onegin*. Dove finiscono i poemi romantici byroniani della giovinezza (le tappe della vita di Puškin sono da lui bruciate velocemente, e fu precoce anche la morte, a 38 anni) inizia l'*Onegin*, dove finisce l'*Onegin* inizia la stesura dei *Racconti di Belkin*: l'attività letteraria di Puškin può essere facilmente interpretata come uno spostamento graduale di questi dai versi alla prosa, segnato da un'opera protrattasi a lungo nel tempo, che conserva peculiarità di questi e di quella, sentimentalismo e satira. L'ipotesi non sarebbe del tutto sbagliata, ma comporterebbe una notevole semplificazione dell'opera di Puškin.

Leggendo l'opera poetica di Puškin per esteso, infatti, ci si rende conto che il genere elegiaco e quello sferzante dell'epigramma convivono in lui fin dai primi passi, solo in forma separata. È lecito, tuttavia, eleggere il genere elegiaco precursore della matura poesia sentimentale, e quello velenoso, disincantato dell'epigramma — precursore della prosa? Come dice Lo Gatto con profonda libertà di giudizio: “nulla impedisce al cinismo di essere lirico, (...) pienamente lirico è il cinismo espresso da Puškin nella sua *Scena dal Faust*” (Lo Gatto 1959: 37). Sarebbe allora meglio dire che la stagione più piena della poesia di Puškin, stagione che corrisponde cronologicamente alla stesura dell'*Onegin* e alla produzione lirica che gli fluisce accanto, è contrassegnata dalla presenza contrastante dell'affermazione e della negazione di valori.

Per capire questo è indispensabile leggere *Il dialogo del libraio col poeta* (1824), dal titolo che ricorda un'operetta morale leopardiana; la poesia sarebbe dovuta diventare l'introduzione al primo capitolo dell'*Onegin*, ma poi non fu inserita nel romanzo; in essa, dopo aver negato i sentimenti, e il romanticismo a questi sempre accompagnato, il poeta-Puškin esclama:

Mne stydno idolov moich.
K čemu, nesčastnyj, ja stremilsja?
Pred kem unizil gordyj um?
Kogo vostorgom čistych dum
Bogotvorit' ne ustydlisja?...

Degli idoli miei mi vergogno.
A cosa, infelice, ho aspirato?
Davanti a chi ho abbassato la mente fiera?
Chi nell'estasi di puri pensieri
Di divinizzare non mi son vergognato?

rinnegando così le innumerevoli Doride, Lile, principesse, fanciulle dalle iniziali puntate — tutte ugualmente muse ispiratrici della sua poesia precedente. Più avanti, infine, alla richiesta ripetuta del libraio di cedergli il manoscritto, per tramutarlo “all'istante in rubli”, il poeta acconsente, e la replica finale è la sua, in *prosa*:

Poet

Vy soveršenno pravy. Vot moja rukopis'. Uslovimsja.

Poeta

Avete assolutamente ragione. Eccovi il mio manoscritto. Mettiamoci d'accordo.

Questa è l'idea che Puškin ha della prosa; o anche, stando alle sue parole, nell'ottava strofa della bellissima *Autunno* (1833):

Ja snova žizni poln — takov moj organizm
(Izvol'te mne prostit' nenužnyj prozaizm).

Son di nuovo pieno di vita — tale è il mio organismo
(Vogliate scusarmi l'inutile prosaismo).

La poesia coincide invece per lui con l'amore per il mare, per la campagna, com'è testimoniato da una lettera del 1831, che Puškin indirizzò a Michajlovskoe a Praskov'ja Osipova: “Confesso che il frastuono e il subbuglio di Pietroburgo mi sono diventati del tutto estranei — li sopporto a fatica. Preferisco il vostro magnifico giardino e le incantevoli rive del Sorot'. Voi vedete, signora, che, nonostante la ripugnante *prosa* della mia attuale esistenza, in me si sono conservati sempre i gusti *poetici*” (i corsivi sono miei). Ma cosa diventano queste definizioni convenzionali nell'*Onegin*, impregnato di quell'elemento essenziale del romanzo che Bachtin chiama “pluridiscorsività”?

La compresenza di affermazione e negazione, che caratterizzano il Puškin della maturità, assomigliano a una fotografia scattata da diverse angolazioni e con diversi obiettivi, esibita nella sua differenza di fuochi, esposizioni, che rendono con maggiore o minore evidenza il senso dello spazio attraverso la molteplicità dei piani, il senso della distanza, i contrasti cromatici, il movimento. Naturalmente quanti più sono i piani rappresentati, tanto maggiore sarà la resa della profondità sulla piattezza della carta stampata. Dice Bachtin, che ritiene il riso uno degli elementi caratterizzanti del romanzo in genere, a proposito del romanzo umoristico: “L'autore esagera in modo più o meno vigoroso certi momenti della 'lingua comune'; a volte denuda bruscamente la sua inadeguatezza all'oggetto, a volte, al contrario, quasi solidarizza con essa, mantenendo solo una distanza minima, ma a volte fa risuonare esplicitamente in essa la propria 'verità', cioè fonde completamente con essa la propria voce (...). Lo stile umoristico esige questo vivo movimento dell'autore in direzione della lingua e viceversa, questo incessante mutamento della distanza tra loro e il conseguente passaggio di certi momenti della lingua dalla luce nell'ombra” (Bachtin, 1979:110).

Puškin è capace, o meglio lo diventa pienamente solo all'epoca della stesura della prima parte dell'*Onegin*, di avvicinarsi e di allontanarsi dalla propria lingua a piacimento, nella realtà-menzogna di quanto asserisce, come un attore abituato a posare; come una manopola in grado di alzare e di abbassare il proprio stile senza l'aiuto di una mano. Naturalmente la distanza che si frappone fra l'autore e la sua lingua è colmata dal “discorso altrui” —

come lo chiama Bachtin — tinto d'ironia. Nella strofa XLVI del primo capitolo Puškin scrive:

Kto žil i myslil, tot ne možet
V duše ne prezirat ljudej;
Kto čuvstvoval, togo trevožit
Prizrak nevozvratimych dnej:
Tomu už net očarovaniij,
Togo zmija vospominanij,
Togo raskajan'e grysët.

Chi ha vissuto e pensato non può
In cuor suo non disprezzare la gente;
Chi è sensibile, lo inquieta
Lo spettro dei giorni irrevocabili:
Per lui non ci sono più incanti,
E il serpente dei ricordi,
E il pentimento lo rimorde.

Tutto questo suona molto vicino all'autore; i versi: "Togo zmija vospominanij, / Togo raskajan'e grysët" (E il serpente dei ricordi, / E il pentimento lo rimorde) riecheggiano in una poesia del 1828, *Ricordo*, in cui Puškin scrive: "V bezdejstvii nočnom živej gorjat vo mne / Zmei serdečnoj ugryzen'ja;" (Nell'inerzia notturna bruciano in me più vivi / I rimorsi del serpente del cuore). Eppure i versi seguenti della stessa strofa di *Onegin*:

Vsë eto často pridaït
Bol'šuju prelest' razgovoru.

Tutto questo spesso conferisce
Gran fascino alla conversazione.

"rafforzano gli accenti ironico-parodistici e gettano un'ombra di oggettivazione su questa sentenza" (Bachtin, 1979 : 131). Si può dire che il tono parodistico cambia a seconda del personaggio che si esprime attraverso l'autore: fra Onegin e Puškin la distanza è minima; fra Tat'jana e Puškin è maggiore, fra Lenskij e Puškin aumenta di più. La digressione non è solo quella lirica, non coincide solo con il momento, cioè, in cui l'autore si avvicina al massimo alla propria lingua, fino quasi a fondersi con questa, ma in tutte le fratture del discorso, quindi anche nel raffreddamento di tono dell'autore, cioè quando questi tiene le distanze dalla sua lingua. Secondo Lotman, che ha pubblicato uno studio interamente dedicato all'*Evgenij Onegin*: "Così sorge il compito di costruire un testo artistico (organizzato) che imiti la non artisticità (non organizzazione), creare cioè una struttura che possa essere percepita come assenza di struttura" (1985 : 96). Lotman sostiene inoltre che questa premeditata "assenza di struttura" serve a Puškin per avvicinarsi alla realtà, così come i suoi eroi libreschi vengono caratterizzati dalle loro rispettive letture perché appaiano più veri, perché escano dalla finzione testuale nella quale stanno intrappolati. Questa tesi ci fa tornare alla frase, citata all'inizio dell'articolo, tratta da una lettera di Puškin alla moglie: "Teper' polno

vrat'”, ora basta di mentire. Ma invece di passare alle cose serie, Puškin si serve spesso di questo artificio per continuare a scherzare, per prendere in giro personaggi e lettori: la finzione continua; rimandata da una serie di specchi stilistici all'occhio di chi legge, essa obbliga a sua volta a partecipare al gioco.

Espressioni ricercatamente trasandate a proposito dell'*Onegin* abbondano anche nella corrispondenza agli amici, nel periodo che coincide con l'inizio della stesura del lavoro, nel 1823. “Pišu *spustja rukavá*”, letteralmente “scrivo oltre le maniche”, cioè “alla carlona”, “come viene viene” (a Vjazemskij, il 4 novembre); “Pišu teper' novuju poemu, v kotoroj *zabalyvajuš' do-nel'zja*”, “Adesso sto scrivendo un nuovo poema, nel quale chiacchiero fino all'impossibile” (a Del'vig, il 16 novembre); “Ja na dosuge pišu novuju poemu, Evgenij Onegin, gde *zachlebyvajus' žel'č'ju*”, “Nel tempo libero sto scrivendo un nuovo poema, l'Evgenij Onegin, nel quale affogo la bile” (a A.I. Turgenev, il 1° dicembre). Con la *nonchalance* che lo contraddistingue, Puškin anche qui prende le distanze da quanto sta scrivendo, nelle onde limitrofe della corrispondenza, che si propagano, concentriche, intorno alla sua opera.

Sarebbe una semplificazione interpretare l'opera di Puškin come uno spostamento graduale di questi dai versi alla prosa, e ugualmente una semplificazione vederla come un graduale allontanamento dell'autore dalla sua lingua; basta leggere i suoi versi giovanili, infatti, per capire che anche nella scollasticità classicheggiante Puškin, ancora alla ricerca di un modulo realmente suo, non possiede ancora la capacità, che caratterizzerà più tardi la sua poesia, di innalzare la parola e di farla riprecipitare negli abissi con uno slancio assolutamente “puškiniano”.

La “d'javol'skaja raznica”, la differenza diabolica fra romanzo e “romanzo in versi” si trova in questa doppiezza: Puškin, capostipite con l'*Onegin* del romanzo psicologico russo dell'Ottocento, non rinnega il lirismo del verso, ma se ne serve per contrapporgli, in forte contrasto, la prosa.

* * *

Torniamo ora alle crepe sul muro del romanzo, le digressioni. Viktor Šklovskij scrive al riguardo: “In generale le digressioni svolgono tre funzioni. La prima consiste nel permettere di introdurre nel romanzo un nuovo materiale. (...) Molto più importante è la seconda funzione delle digressioni, cioè il rallentamento dell'azione, il suo frenamento (...) La terza funzione delle digressioni consiste nel servire alla creazione di un contrasto” (1976: 276). A proposito della terza funzione, Šklovskij cita a esempio lo stile di Rozanov, e del contrasto da questi messo in evidenza nelle *Foglie morte* fra le sue meditazioni e i luoghi, spesso appuntati a piè di pagina, in cui queste si svolsero (i pensieri sulla prostituzione seguendo il feretro di Suvorin, l'articolo su Gogol' in giardino, mentre gli faceva male la pancia, eccetera), quindi fra quanto avviene *in intellectu e quod fuerat in sensu*; il contrasto, nel caso di Rozanov, serve a mettere in risalto la non coincidenza fra la sua vita interiore e la

sua vita esteriore. Šklovskij rileva in questo procedimento una forma di ossimoro.

Puškin si serve nell'*Onegin* di queste tre funzioni, ma alla sua poesia è congeniale soprattutto la terza, quella che serve a creare un contrasto. Anche prima del contrasto versi/romanzo Puškin aveva tentato costantemente di accoppiare la poesia a qualcos'altro di più immediatamente vicino alla sua vita e alle occasioni che questa gli presentava: poesia diventa il biglietto lasciato a un amico per invitarlo a una tazza di the, la frase scritta per un onomastico, quella appuntata per ricordo nell'album di un'amica, la dichiarazione in una lettera d'amore, un'episodica pagina di diario.

Per fare un esempio di questo contrasto: l'associazione del nome Tat'jana con quello di un'eroina romantica dovette certo rappresentare un fenomeno rivoluzionario al tempo di Puškin, visto che si trattava di un nome russo popolare, mai usato prima in letteratura; possiamo quindi immaginare che aver fatto, più avanti nella narrazione, di Tat'jana una principessa, suonasse agli orecchi del lettore come qualcosa di simile a un ossimoro. Probabilmente si deve alla stessa passione per i contrasti la frase che Puškin cita alla moglie in una lettera del 27 giugno 1834, tratta da *Il minorene* di Fonvizin: "Vostra eccellenza, favorite sempre di abbaiare per nulla".

Il contrasto si poggia spesso anche sulla negazione del passato, che coincide con l'inizio della stesura dell'*Onegin*. Nel verso della LVIII strofa del primo capitolo:

Kogo moj stich bogotvoril?
Chi il mio verso ha divinizzato?

Puškin rinnega il passato, come anche nel *Dialogo del poeta col libraio*, in forma quasi analoga:

Kogo vostorgom čistych dum
Bogotvorit' ne ustydilsja?
Chi nell'estasi di puri pensieri
Di divinizzare non mi son vergognato?

Lo stesso contrasto si ritrova in una poesia senza titolo del 1823 — anno, appunto, della stesura del primo capitolo dell'*Onegin*:

Kogo vostoržennoj dušoj
Bogotvorit' ne ustydilsja?
Chi con anima estasiata
Non ti sei vergognato di divinizzare?

Ne *Il demone*, sempre del 1823:

I ničego vo vsej prirode
Blagoslovit' on ne chotel
E niente in tutta la natura
Voleva benedire.

Nello spazio ridotto di due versi Puškin afferma e nega, dà luce e ombra alla parola, con quel forte slancio che gli è proprio.

L'interpretazione delle digressioni dell'*Onegin* ha nella critica russa una vera e propria storia, di cui tenterò di tracciare una cronologia sommaria.

Il critico D.N. Ovsjaniko-Kulikovskij, all'inizio del nostro secolo (Pietroburgo, 1909), definisce il carattere delle digressioni in quanto manifestazioni liriche. A suo parere, le digressioni danno spazio alla lirica soggettiva di Puškin; in questo senso rappresentano qualcosa di aggiunto, arbitrario, di non necessario: senza di esse i personaggi resterebbero gli stessi, e il romanzo conserverebbe il significato artistico. V.M. Žirmunskij, nel suo studio comparativo su Puškin e Byron (Leningrad, 1924), più sensibile di Ovsjaniko-Kulikovskij ai problemi dell'arte in genere, vede l'*Onegin* come "l'uscita dalla soggettività e dall'isolamento del mondo interiore di Puškin verso la varietà degli avvenimenti e delle immagini della vita esteriore", cioè come un avvicinamento — annunciato nelle digressioni — di Puškin alla prosa. Un po' troppo condizionato dalla comparazione con Byron, Žirmunskij non riesce a cogliere nell'*Onegin* il sempre maggior allontanamento e differenziazione di Puškin dal suo maestro, come invece fa Tomaševskij, riportando una lettera di Puškin a Vjazemskij del 24-25 giugno 1824 in cui, morto Byron, di lui si dice: "Il genio di Byron è impallidito con la sua giovinezza... Era fatto tutto alla rovescia; non c'era in lui gradualità, era maturato e diventato uomo all'improvviso, aveva cantato e si era messo a tacere; e i suoi primi suoni non gli erano più tornati — dopo il quarto canto di *Child-Harold* non sentivamo più Byron, era un altro poeta che scriveva con un alto talento umano" (Moskva, 1956).

G.A. Gukovskij, nel '57 (Moskva, 1957), non riesce a immaginarsi il romanzo di Puškin eliminandone le digressioni, perché senza di queste il romanzo "si sfascerebbe", ma nega alle digressioni la proprietà di essere liriche, in quanto le vede come passaggi che si prepongono "di creare un'immagine obiettiva di un personaggio", che poi sarebbe lo stesso Puškin. Boris Tomaševskij, negli stessi anni di Gukovskij, sostiene che talvolta "nelle digressioni dell'autore si sente un tono elegiaco in contrasto col 'cinismo' del resto" (1956: 609).

Riallacciandoci al metodo formale, e a quella catalogazione di Šklovskij che prevedeva tre funzioni nella digressione, non tratteremo qui della digressione (*otstuplenie*) solo come di una deviazione discorsiva, di chiacchiera, dall'argomento del discorso — in questo caso dalla fabula del romanzo —, ma, in modo più ampio, anche come di una deviazione linguistica — in questo caso dal russo per altre lingue —, da una corrente letteraria — in questo caso dal romanticismo —, o anche da uno schema ritmico — dalla scansione della rima, o dalla suddivisione numerata in strofe.

* * *

Non appena si entra nel vivo della narrazione, nelle prime scene, in cui viene descritto Onegin, il *dandy* Onegin, salta subito agli occhi l'uso frequen-

te da parte di Puškin di parole e di intere espressioni straniere (più spesso francesi, inglesi, o anche italiane, spagnole, tedesche), che servono a dare un'immagine frivola, ricca della vita di Onegin, ma che allo stesso tempo danno di lui, più indirettamente, un'immediata caratterizzazione di romantico inquieto, privo di radici.

Così Evgenij calza il *bolivar*, cappello a larga falda (XV strofa del primo capitolo), mangia il *roast-beef* (XVI strofa dello stesso capitolo), e sente i rintocchi del *Bréguet* (XVII strofa), orologio che prende il nome dal suo fabbricatore svizzero. Così più in là, nella strofa XXXVI del quinto capitolo, quando lo nomina di nuovo:

(...) Ljublju ja čas	(...) Amo il tempo
Opređeljat' obedom, čaem	Scandire con il pranzo, il the
I užinom. My vremja znaem	E la cena. Sappiamo l'ora
V derevne bez bol'sich suet:	In campagna senza tante storie:
Želudok — vernyj nas breget;	Lo stomaco è il nostro fedele <i>bréguet</i>

il *Breguet* è sostituito ironicamente con lo stomaco, che dà la misura dell'inadeguatezza di quest'oggetto, reliquia di città, in campagna, e in genere della semplicità della vita campagnola.

Ovviamente l'esterofilia di Onegin suona anche come una provocazione al mondo accademico russo, e come un abbassamento di tono della poesia. Puškin, che pure potrebbe far rimare i termini stranieri con il russo, vista la ricchezza di terminazioni della sua lingua flessiva, preferisce invece più spesso proteggerli all'interno del verso, quasi per non dare loro la risonanza troppo evidente che questi potrebbero assumere in fine di verso, legati al verbo russo dalla promiscuità della rima.

Solo in una rima baciata, di per sé più scherzosa, più catilenante, *bolivar* (il cappello sopra citato) viene accoppiato a *bul'var* (il *boulevard* francese russificato, quindi non si tratta proprio di una parola russa); nella II strofa del terzo capitolo *et cetera* fa coppia, sempre in una rima baciata, con *perà* (genitivo singolare da *però*, la penna); nella XXXV strofa del primo capitolo *neraz*, più volte, fa rima con *vasisdas*, un curioso vocabolo russificato francese, ma derivante dall'espressione tedesca *was ist das*, che indica uno sportellino della porta o della finestra; nella XVI strofa del quarto capitolo, ancora, il vino *Moët*, declinato al genitivo in *Moëta* (perciò in qualche modo russificato) è accoppiato al genitivo di *poet*, *poeta*, il poeta, appunto.

Lo stesso Puškin s'inserisce spesso nei versi come una digressione viva, in un gioco di avvicinamento e di distacco dal personaggio principale del romanzo, Onegin. Solo per fare qualche esempio, è Puškin che ama i piedini delle donne (strofe XX, XXVIII, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV del primo capitolo); che afferma, nella XLVI strofa del primo capitolo: "Chi ha vissuto e pensato, non può / In cuor suo non disprezzare la gente;" che parla di sé e della sua vita attraverso Onegin, nella strofa XXXVI-XXXVII del quarto capitolo, quando descrive la vita da eremita di quest'ultimo, in realtà la sua di vigilato speciale; che dice: "Presto avrò dunque trent'anni?", nella XLIV strofa del sesto capitolo; che, addirittura, arriva a far "incanta-

re” il poeta e amico Vjazemskij di Tanja, incontrata da una zia noiosa — nell’equilibrio mozzafiato di un ennesimo artificio letterario, nella XLIX strofa del settimo capitolo; che cita innumerevoli libri, autori del passato e personaggi della vita culturale del suo tempo, e esclama, rivolgendosi ironicamente a uno di questi, nella XIV strofa dell’ottavo capitolo: “(...) Scusa, Šišskov / Non so come tradurre”, in riferimento all’espressione francese *Comme il faut*, in un guizzo di provocazione diretta al purista conservatore e ammiraglio Šišskov.

Può assumere valore digressivo il sistema, molto dibattuto e variamente interpretato dalla critica, di interporre nella narrazione i puntini di sospensione, che con il loro vuoto improvviso segnano pause di silenzio. Puškin omise in un secondo momento alcune strofe perché, come sostiene Lo Gatto, riteneva troppo personali i fatti a cui faceva riferimento, cioè per autocensura, o forse per motivi di stanchezza, semplice *divertissement*, per scandire lo scorrere del tempo, oppure le voci alle spalle / commento ai fatti avvenuti nella narrazione? I puntini si susseguono, per esempio, nella IX strofa del primo capitolo; nelle strofe XXXIX, XL, XLI, omesse, sempre nel primo capitolo (che forse stanno a sostituire lodi indiscrete alle donne russe), le strofe I, II, III, IV, V, VI all’inizio del quarto capitolo, cancellate e sostituite da puntini, sottolineano il tempo trascorso tra la fine di un capitolo e l’inizio di quello successivo, mute come giorni in fila, staccati uno ad uno dal calendario.

Rispetto al romanticismo Puškin assume un atteggiamento che per certi versi può essere inteso come digressivo. Da un lato, infatti, a questo si adegua con un impeccabile vocabolario in cui ricorre spesso la parola *tuman*, nebbia; *čad* o *dym*, il fumo; *son*, il sogno; ma soprattutto *ten’*, l’ombra (o *sen’*, in un sinonimo più antiquato), che viene nominata nel romanzo venti volte, e la cui presenza ricorrente come secondo termine di una similitudine è già stata rilevata da N.L. Brodskij (Moskva, 1937: 239). Potremmo aggiungere che proprio attraverso l’ombra, scelta non tanto nel suo diretto significato, quanto appunto nella similitudine, avviene lo spostamento della dipendenza di Tat’jana da Onegin a quella di Onegin da Tat’jana, come in un gioco di chiaro-scuro in cui la luce finisce per concentrarsi su di lei. Così la noia (in russo *chandra*), che insegue Evgenij nella LIV strofa del primo capitolo “come un’ombra, o una moglie fedele” si sostituisce a Tat’jana, che nel terzo capitolo, strofa XXXVI, aspetta la risposta di Onegin “pallida come un’ombra, vestita dalla mattina”¹; sempre nel terzo capitolo, strofa XXXVIII, a Tat’jana sembra di sentir arrivare Onegin attraverso il rumore dei cavalli al galoppo, e “più leggera di un’ombra / Tat’jana si precipitò all’altro ingresso”; poco più avanti (XLI strofa) Evgenij le appare davanti “simile a un’ombra minacciosa”; ancora: “E si oscura della cara Tanja la giovinezza: / Così

¹ M.O. GERŠENZON, in *Stat’i o Puškine*, Mosca, 1926, a p. 14 sottolinea quanto sia detto in questo “*s utra odeta*”, vestita dalla mattina: per esempio che Tat’jana non aspetta una risposta da Onegin, ma Onegin stesso; e poi getta luce, indirettamente, sul costume campagnolo di non vestirsi fino al pranzo.

indossa l'*ombra* della tempesta / Il giorno appena sorto / “(quarto capitolo, strofa XXVIII); Tat'jana “come un'*ombra* vaga senza scopo” (settimo capitolo, strofa XIII); ma nell'ottavo capitolo, strofa XXX “lui le corre appresso come un'*ombra*.”

Nell'*Onegin* è di impronta romantica anche l'interesse per il folclore: Puškin riporta il “canto delle fanciulle”, cioè delle giovani contadine obbligate a cantare per non mangiare la frutta dei padroni, nella XXXIX strofa del terzo capitolo (anche questo documento etnografico assume una funzione di rottura, staccato com'è dal testo perché dotato di un diverso ritmo); oltre a descrivere le abitudini, le feste, le cerimonie, le credenze popolari, anche attraverso piccoli particolari, Puškin restituisce il mondo contadino soprattutto mediante il linguaggio. Nel breve dialogo di Tat'jana con la dispensiera di Onegin (strofa XVIII del settimo capitolo), Puškin riproduce la colloquialità di un linguaggio mai, prima di allora, riportato in versi (“kofej kušal”, racconta la dispensiera a Tat'jana, cioè “prendevo il caffè”, letteralmente “mangiava il caffè”; anche usato da solo *kušat'*, mangiare, ha valore più colloquiale del suo sinonimo *est'*); le regolari abitudini del signore, si susseguono, nel racconto della dispensiera, col senso dell'abitudine, iterativo, trasmesso dai verbi imperfettivi (*sižival, obedyval, počival*, stava seduto, pranzava, riposava²). A contrasto con questa, che Bachtin chiamerebbe “zona stilistica”, è il linguaggio della vecchia zia principessa, che coincide con l'arrivo di Tat'jana a Mosca; in “No vy zamučeny s dorogi” (strofa XLII, capitolo settimo), “ma voi sarete spossate dal viaggio”, letteralmente “tormentate” è condensata un'immagine di vita comoda, in cui il viaggio rappresenta il massimo della fatica sopportabile, oltre, naturalmente, all'eleganza con cui è porta, e alla premura che queste poche parole sottintendono.

Di marca romantica è anche, nell'*Onegin*, il tema della noia; Puškin traduce in russo *chandrà* quello che in inglese è lo *spleen* (strofa XXXVIII del primo capitolo). Eppure nella figura di Lenskij — accoppiata a quella della sorella di Tat'jana, Ol'ga —, è parodizzato l'ideale romantico abbassato al livello di un libro d'appendice, un se stesso del passato dal quale Puškin voleva prendere le distanze, o anche, come sostiene Tynjanov, il romantico compagno di liceo Küchel'becker (1973).

Nella XIII strofa del secondo capitolo Puškin contrappone Onegin a Lenskij:

(...) volna i kamen',
Stichi i proza, led i plamen'
Ne stol' različny mež soboj.

(...) l'onda e la pietra
I versi e la prosa, il ghiaccio e la fiamma
Non sono tanto diversi fra loro.

² In *Premesse di storia letteraria slava*, Il Saggiatore, Milano, 1975, a p. 15, Roman Jakobson scrive: “Un fenomeno tipico della poesia slava è lo *homeoptoton*, l'accumulazione di parole a radice diversa ma a suffisso identico. Questa figura corrisponde nel suo aspetto semantico alla metafora, dal momento che l'identità di suffissi significa una identità del significato grammaticale delle parole, e così la medesima associazione per somiglianza funziona qui come nella metafora. (Ad esempio: *Chaživali, pljasjvali*, “spesso, e ora non più, si passeggiava e si ballava”. I

Di fronte alla passione di Lenskij per Ol'ga, Onegin si sente un vecchio invalido, che ascolta le pene altrui “con un'aria seria” (strofa XIX del secondo capitolo), ma finisce presto col confessare che l'immagine di Ol'ga “l'ha infinitamente stancato” (strofa XXIII dello stesso capitolo). Per mano di Puškin, i due amici si battono a duello, e Lenskij, dallo stile poetico “oscuro e languido” (“temno i vjalo”, letteralmente “oscuro e appassito”, strofa XXIII del sesto capitolo), muore. Lo sdoppiamento estremo di Puškin fra l'assunzione di moduli romantici (che contemplanò il privilegio degli aspetti umani interiori), e lo smascheramento della trivialità che presiede all'esistenza (vista dal di fuori), viene esternato in tutta la sua potenza quando, morto Lenskij, lo scrittore s'immagina per lui due ipotetici futuri, opposti. Nella strofa XXXVII del sesto capitolo Puškin immagina che “un gradino alto, sui gradini del mondo / Forse attendeva il poeta”; ma nella strofa successiva, la XXXIX (dato che la XXXVIII, come per capriccio, è saltata), Puškin scrive: “Ma può essere anche questo: che / Una sorte qualsiasi attendesse il poeta.

V derevne sčastliv i rogat
Nosil by stëganyj chalat;
Uznal by žizn' na samom dele,
Podagru b v sorok let imel, (...)

In campagna felice e cornuto
Avrebbe portato la vestaglia trapuntata;
Avrebbe conosciuto la vita per davvero,
La podagra a quarant'anni, (...)

I perni emotivi attorno ai quali ruota il romanzo sono le due lettere d'amore riportate da Puškin: quella di Tat'jana a Onegin (fra la strofa XXXI e XXXII del terzo capitolo) e quella di Onegin a Tat'jana (fra la XXXII e la XXXIII strofa dell'ottavo capitolo, quindi all'incirca in una collocazione analoga, nel cuore dei capitoli, che contano mediamente una cinquantina di strofe).

Entrambe le lettere costituiscono una digressione ritmica (la numerazione delle strofe viene interrotta; i versi si susseguono con pause diverse, dettate dal sentimento) dallo schema abituale dell'*Onegin*, e sono frutto di un superbo artificio letterario da parte di Puškin: la lettera di Tat'jana è scritta da lei in francese, e quindi tradotta in russo e messa in versi da Puškin³; quella di Onegin può essere considerata, invece, una digressione psicologica di questi dal suo personaggio precedente (“Com'era trascurato nelle lettere del cuore!”, esclama Puškin nella X strofa del primo capitolo).

Ogni strofa dell'*Onegin* si compone di quattordici versi (tre quartine + un distico a rima baciata, sulle orme del poema eroico e cavalleresco italiano), tetrametri giambici con una rima di tipo ABABCCDDEFFEGG; la strofa non ha uno schema ritmico speculare, ma assomiglia, semmai, a uno stesso

suffissi identici esprimono la simile iterazione nel passato delle due azioni, la loro simile cessazione e la simile indefinita pluralità degli agenti.)”

³ Nella lettera di Tat'jana — che come scrisse un critico dell'epoca sulla “Severnaja pčela”: “Brucia le pagine!” —, così anche in quella di Onegin, lo studioso V.V. Vinogradov (1935), ha rilevato diversi gallicismi, che più tardi sarebbero stati adottati nel linguaggio corrente in russo.

profilo ripetuto mantenendo uguali proporzioni fra i lineamenti, come quelli che Puškin tracciava spesso sui lati del quaderno, accanto alle righe scritte, nelle pause di pensiero.

La lettera che Tat'jana scrive a Onegin è scandita in 79 versi con pause distribuite dopo i primi 21 versi, dopo 9, 45, 4. Dopo i primi 30 versi Tat'jana si abbandona completamente allo slancio della sua passione (infatti i 45 versi successivi non sono segnati da alcuna interruzione), e si rivolge a Onegin dandogli per la prima volta del tu. Lo schema ritmico della lettera è diverso, rispetto alle strofe numerate, non per la lunghezza dei versi, ma per la diversa distribuzione delle rime; il torrente di parole d'amore ha bisogno di continuità, il materiale si dilata in uno spazio più ampio.

La precedente scansione ABABCCDDEFFEGG diventa ABABCDCEDEF-FEGHHG... in cui già i primi sedici versi sono suddivisibili in due di otto, dallo schema ripetuto due volte (ABAB si ripete in CDCD, così come EFFE è seguito da GHHG, mentre la distribuzione delle rime nelle strofe numerate non conosce mai ripetizioni). La distribuzione delle rime nelle lettere assomiglia a una danza eseguita nei suoi stessi passi da più coppie, in una sala più grande, al suono concitato del cuore, uno solo, dai palpiti ravvicinati⁴.

La lettera di Onegin a Tat'jana è più breve: solo 60 versi, suddivisi in raggruppamenti di 8, 14, 8, 10, 16, 4. Il ritmo delle pause di Onegin è più spezzato, diseguale. Le lettere hanno, fra l'altro, in comune, una chiusura, come un congedo, di 4 versi. I quattro versi di Tat'jana:

Končaju! Strašno perečest'...	Finisco! Di rileggere ho orrore...
Stydom i strachom zamiraju...	Muoio di paura e vergogna...
No mne porukoj vaša čest',	Ma prendo a garanzia il vostro onore,
I smelo ej sebja vverjaju...	E coraggiosa a lui mi affido...

esprimono paura e coraggio insieme, nell'attesa timida, fiduciosa che i puntini di sospensione lasciano trasparire. Onegin è invece fermo e rassegnato alla sorte:

No tak i byt': ja sam sebe	E sia: non ho più le forze
Protivit'sja ne v silach bole;	Per resistere a me stesso;
Vsë rešeno: ja v vašej vole,	Tutto è deciso: sono in vostro possesso,
I predajus' moej sud'be.	E mi abbandono alla mia sorte.

Nell'ultimo capitolo, che riporta la spiegazione di Onegin con Tat'jana, Puškin gioca la carta dell'ultima digressione facendo riapparire il soprannome Tanja al culmine drammatico del romanzo, quando Tat'jana è diventata ormai una principessa. Il soprannome assume in tal modo una coloritura *temporale e spaziale* (Tanja era la ragazza provinciale del passato, che viveva in campagna), *nostalgica* (Tanja non esiste più), *sentimentale* (Onegin è inna-

⁴ Al ritmo dettato dalle parole-pulsazioni si è rifatto anche Čajkovskij, quando ha composto un'opera tratta dall'*Evgenij Onegin*.

morato di Tat'jana, l'irraggiungibile e irreprensibile donna di società, sposata, e lei piange, scongiurandolo di vedere in lei la vecchia Tanja di sempre, che lui, al contrario, non ha saputo amare).

Nella quarantesima strofa dell'ottavo capitolo, pallido come un cadavere, Onegin entra in casa di lei, che sta piangendo sulla lettera di lui:

Primčalsja k nej, k svoej *Tat'jane* Si precipitò da lei, dalla sua *Tat'jana*

Nella strofa successiva Puškin esclama:

Kto prežnej, *Tani*, bednoj *Tani* Chi avrebbe riconosciuto la Tanja di prima,
Teper' v knjagine b ne uzna! La povera Tanja nella principessa di adesso!

Più avanti, nei versi di apertura della strofa XLV, Tat'jana dice:

Ja plaču... esli vašej *Tani* Piango... se fino a adesso
Vy ne zabyli do sich por, Non avete dimenticato la vostra *Tanja*

E ancora, nella XLVII strofa, Tat'jana dice ancora di se stessa:

(...) dlja bednoj *Tani* (...) per la povera *Tanja*
Vse byli žrebii ravny... Tutte le sorti erano uguali...

Nella strofa XLVIII, infine:

I muž *Tat'janin* pokazalsja, E apparve il marito di *Tat'jana*.

Puškin mette in rilievo il contrasto fra l'immagine esteriore (Tat'jana) e quella interiore (Tanja). Prima di riprendere definitivamente le sue spoglie sociali, fra la XLVI e la XLVII strofa, Tanja confessa a Onegin che abbandonerebbe subito

Ves' etot blesk, i šum, i čad Tutto questo scintillio, e rumore, e fumo
Za polku knig, za dikoj sad, Per lo scaffale dei libri, per il giardino
Za naše bednoe žilišče, Per la nostra povera casa, [selvaggio,
Za te mesta, gde v pervyj raz, Per quei posti, dove per la prima volta,
Onegin, videla ja vas, Onegin, vi ho visto,
Da za smirennoe kladbišče, E per il modesto cimitero,
Gde nynče krest i ten' vetvej Dove ora una croce e l'ombra dei rami
Nad bednoj njaneju moej... Stanno sulla mia povera *njanja*.

La strofa successiva (XLVII) si chiude con la confessione della propria infelicità, ma anche con l'autoaffermazione che con questa coincide:

Ja vyšla замуž. Vy dolžny, *Io* mi sono sposata. Voi dovete,
Ja vas prošu, menja ostavit'; *Io* ve ne prego, lasciarmi stare;
Ja znaju: v vašem serdce est' *Io* lo so: nel vostro cuore
I gordost' i prjamaja čest'. C'è orgoglio e un sincero onore.
Ja vas ljublju (k čemu lukavit'?), *Io* vi amo (a che serve mentire?),
No ja drugomu otdanà; *Ma io* sono stata data a un altro;
Ja budu vek emu vernà''. *Io* gli sarò fedele per sempre''.

Persi i connotati dell'ombra, di un soprannome, ma anche del nome, Tat'jana è diventata un semplice *io*. In particolare con i due ultimi versi (Ma *io* sono stata data a un altro; / *Io* gli sarò fedele per sempre), in cui fa spicco la contrapposizione fra la promessa di eterna fedeltà e la passività di un atto subito, espresso dalla forma passiva “*otdanà*”, sono stata data, Tanja si ri-congiunge alla tradizione degli amori infelici, sopportati nella sua famiglia; come in una trinità terrena, femminile, sia sua madre che la *njanja* erano state date in sposa senza amore. Se nel penultimo verso c'è una riverenza alla sorte, la dichiarazione dell'ultimo suona come una porta sbattuta in faccia a Oegin (sembra dirgli: “non sarò mai tua”), a se stessa (“non sarò mai felice”), al tempo (“sfido i secoli a controllare la mia fedeltà”), al lettore, stupefatto da tanta forza.

BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN M.
1979 *Estetica e romanzo*, Torino, 1979
- BRODSKIJ N.L.
1937 *Evgenij Onegin*, Moskva, 1937
- GERŠENZON M.O.
1926 *Stat'i o Puškine*, Moskva, 1926
- GUKOVSKIJ G.A.
1957 *Puškin i problemy romantičeskogo stilja*, Moskva, 1957
- JAKOBSON R.
1975 *Premesse di storia letteraria slava*, Milano, 1975
- LO GATTO E.
1959 *Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe*, Milano, 1959
- LOMAN JU.
1985 *Il testo e la storia*, Bologna, 1985
- OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ D.N.
1909 *Sobranie sočinenij*, vol. IV, Peterburg, 1909
- PUŠKIN A.S.
1974-78 *Sobranie sočinenij v 10 tomach*, Moskva 1974-1978
- ŠKLOVSKIJ V.
1923 *Očerki po poetike Puškina*, Berlin, 1923
1976 *Teoria della prosa*, Torino, 1976
- TOMAŠEVSKIJ B.
1956 *Puškin*, vol. I, Moskva, 1956
- TYNJANOV JU.
1973 *Formalismo e storia letteraria*, Torino, 1973
- VINOGRADOV V.V.
1935 *Jazyk Puškina*, Moskva, 1935
- ŽIRMUNSKIJ V.M.
1924 *Bajron i Puškin*, Leningrad, 1924

