

DA TURGENEV A TURGENEV. UNA SCRITTURA SENZA FUTURO

GIANERNESTO DALL'AGLIO

1. Soprattutto nel caso di scrittori stranieri, la cui fama non sempre senza particolari difficoltà si era consolidata all'estero, una certa ripetitività nei giudizi e nelle lodi diviene quasi inevitabile.

Perciò, quando nei loro confronti sembri avviato un fluire, magari lento, ma costante, che conduca se non verso l'indifferenza, a un sostanziale loro ridimensionamento, ci troviamo di fronte a un *caso* che può divenire meritevole di riflessione.

Non ci sono dubbi che Turgenev oggi lo si legga, in patria, ma forse ancor più all'estero,¹ molto meno e con molta maggior tiepidezza di quanto si facesse fino a non molti decenni fa.

Dimenticati, probabilmente perché divenuti troppo spesso incomprensibili alla nostra sensibilità critica o ai nostri parametri di giudizio, gli entusiastici apprezzamenti che sull'opera di Turgenev furono pronunciati soprattutto nel secolo scorso, lo si considera uno scrittore ormai irrimediabilmente datato. Non si vede più in lui uno specchio, o

¹ "Ivan Turgenev appartiene stabilmente all'élite degli scrittori russi e, semieuropeo com'era di vita (...), egli godette di straordinario favore anche presso suoi contemporanei come Gustave Flaubert e Henry James. E ancor oggi in Russia non è concepibile che si parli non dico della letteratura, dove egli occupa una nicchia d'onore tra i "padri del realismo", ma della "vita sociale" dell'Ottocento senza squaderare tutti i romanzi che egli puntualmente scrisse, quasi a inseguire ogni movimento dello spirito della sua epoca" (Strada 1985: 117).

addirittura lo specchio della Russia del XIX secolo, mentre trascolorano, quando non cadano nel ridicolo, paragoni con Tolstoj o Dostoevskij o Gogol'.²

L'odierno giudizio può essere affrettato: e lo è se si rimanga strettamente sul piano della *storia* della letteratura russa. Ma, leggendo Turgenev, ci si trova troppo spesso di fronte a interminabili discussioni, che non paiono altro che banalità ripetute da maschere diverse, o ad idee *à la page*, confidate come preziose rivelazioni, sorprendenti e audaci.

Eppure si potrebbe storicamente intravedere nel Turgenev più maturo e asciutto, cioè non necessariamente nel Turgenev più anziano, ormai perso nell'ascolto di un se stesso idealizzato, un sia pur lontano maestro stilistico di Čechov, vuoi nella sintassi, vuoi in un certo stile colloquiale, vuoi ancora in alcune rapidissime e riuscite descrizioni della natura. Ciò non sarebbe, pur anche se fosse il solo, un piccolo merito *storico* di Turgenev, più fondato di quello di una sua presunta e indimostrabile, perché inesistente, apertura verso il simbolismo *tout court*.

Turgenev non è Čechov, Turgenev ha quasi sempre bisogno della grancassa di sentimenti ostentati (persino in capolavori delicatissimi come *Mumù* del 1851 o *Zatiš'e* del 1852), o di *ideali* poco o per niente capiti, ma molto graditi al pubblico. Nelle sue opere *minori* ci sono anche pagine indimenticabili, in *Asja* (1856), per esempio: ma non la compiutezza e l'equilibrio dell'opera complessiva, la matura e piena espressione di tale compiutezza e il costante e vigile affetto con cui un vero scrittore avrebbe dovuto seguire l'opera tutta.

All'infuori di queste due vie — sentimenti ostentati, o ideali poco capiti — Ivan Sergeevič dovrà molto spesso ritirarsi in un gelido, non so se tardo-neoclassico o parnassiano *laboratorio*, in cui distillare righe forse degne nelle sue intenzioni di essere incise nel marmo: valga come esempio *La lingua russa* (*Russkij jazyk*, 1882) delle *Poesie in prosa*, purtroppo ancora lodatissima. Ma la capacità di *rendere* un'atmosfera, un profondo stato d'animo, cogliendone l'essenziale e

² "Tolstoj, che verso il suo collega e compatriota non era molto tenero, disse una volta che Turgenev "gioca alla vita", parole dure sulle labbra di chi, come Tolstoj, faceva della vita un'impresa maledettamente seria. Si può aggiungere che Turgenev, il più letterato degli scrittori, giocava anche all'arte (...), che si trovava a suo perfetto agio nella Parigi dei fratelli Goncourt e che da questa sua "magnifica lontananza" parigina guardava senza rimpianti il così poco artistico ambiente in cui lottarono giganti come Dostoevskij e Tolstoj" (Strada 1985: 117).

l'irripetibile, gli sarà negata quasi sempre. Gli sarà poi, sempre, negata nel passaggio da una *bella pagina* a un'opera intera. Salvo, probabilmente, nel già ricordato *Zatš'e*: entro i limiti di un racconto lungo, l'opera che considero la più bella dello scrittore: ariosa e concentrata, tragica e inesprimibilmente nostalgica, degna ad ogni modo di stare, per lo meno, accanto alle assai più famose *Memorie di un cacciatore* (*Zapiski ohotnika*, 1847) e a *Padri e figli* (*Otcy i deti*, 1862) che, se si continuano a leggere, forse lo si fa ormai per compiere un dovere culturale.

Chiuso un suo libro, non parlo dei pochissimi ancora *da leggere*, spesso sembra che personaggi e avvenimenti si confondano rapidamente nella mente per scomparire: può addirittura sembrare che, in noi, di quel mondo, in cui pensavamo saremmo stati fatti entrare, non debba rimanere nulla o, al massimo, una generica *impressione* e che, quello, non fosse altro che un cerchio di convenzionali vicende e di quasi altrettanto convenzionali caratteri.

Un mondo troppo sovente di convenzionali immagini e psicologie: le une e le altre ripetitive e prevedibili, anche quando servivano a dar parvenza di vita a *tesi* che, nei romanzi, notoriamente sono l'elemento principale, la struttura stessa su cui essi si reggevano e che, oggi, è quasi completamente crollata.

Un mondo di convenzionali personaggi e immagini, persino sul piano stilistico, anzi persino sul piano lessicale.

Tutto vi è magari *tipico* (anche per questo si è arrivati a lodare Turgenev), ma impersonale e indistinguibile, e la cangiante descrizione della natura serve solo per elaborare variazioni sull'ovvietà della psicologia dei personaggi: essendo, questi ultimi, sempre gli stessi, Turgenev si limita a farli muovere su palcoscenici diversi.

Ciò, però, che di indefinibile pur rimane dalla lettura di Turgenev, è qualcosa che sembrerebbe riguardare più l'autore che i suoi scritti. Qualche cosa di rintracciabile, forse, più nelle sue opere minori (perché meno controllate e più spontanee?), che nelle sue opere più note.

Ammettendo che Turgenev, come per decenni l'Europa intera ha ripetuto, sia veramente un grande scrittore, il solo fatto che oggi si possa presentare un così radicale dubbio, cioè se esista un suo mondo, potrebbe essere segno che la *grandezza* dello scrittore sarebbe grandezza sì, ma discreta, che può passare inosservata, ignorando se stessa nei veri momenti in cui è tale, estranea a ogni magniloquenza come ad ogni scopo dichiaratamente didattico o addirittura (soprattutto nei *Senilia*) filosofeggiante. Una grandezza capace, cioè, di

venire alla luce dove neppure l'autore aveva piena coscienza fosse. Anzi: dove l'autore *temeva* si rivelasse.

Certo non la vediamo più là dove critici e lettori di cent'anni fa la vedevano e applaudivano concordi. Sentiamo, piuttosto, che se qualche cosa di quei libri è rimasto, è rimasto, per così dire, oscuramente; che se un mondo di Turgenev può esserci, è un mondo dai contorni sfumati, tardo-romantico e involuto.

Ciò che, in esso, sembra dominare e unificarlo, è una luce discreta e uguale, starei per dire *si parva licet* čechoviana. Una luce che, ritrovandosi lungo l'intero arco della sua opera, non ne rischiarava tutte le pagine, ma soltanto alcune: splendide, ma tutt'altro che frequenti. Una luce di cui, a prima vista, non capiamo bene neppure il vero centro di irradiazione.

2. Chi abbia letto Turgenev con costanza, si sarà chiesto, forse, perché egli abbia scritto tanto. Non perché la sua opera sia particolarmente vasta (considerando fra l'altro, che tutte le composizioni giovanili in versi furono, da Turgenev stesso, escluse dalla raccolta delle sue opere complete), ma perché troppo spesso egli ha dato alle stampe povere cose, quasi assolutamente prive di novità ancor prima che di valore: variazioni sul tema, insomma. E troppo spesso egli ha permesso si insinuassero, anche nelle opere meglio riuscite, parti estranee, mediocri o scontate. Forse Turgenev sentiva innanzitutto, e ad ogni costo, il bisogno di confessarsi, di parlare, più che d'altro e d'altri, di se stesso (sia pure per interposta persona). E ciò, malgrado la sua nota *poetica* oggettiva, *realistica*, *visiva*.

Eppure un certo senso critico, che gli avrebbe dovuto far respingere qualsiasi sorta di *diarismo*, egli l'aveva precocemente, ma forse troppo fugacemente avuto. E, a tratti, aveva anche provato una significativa insoddisfazione verso i suoi scritti.³ Sapeva per di più quali fossero i suoi limiti o, quanto meno, gli ostacoli più insidiosi contro cui la sua arte finiva spesso con l'infrangersi.

Lo sapeva — o quanto meno lo intuiva — fin dal tempo in cui, ventiscienne, scriveva *Andrej Kolosov* (1844); prima, dunque, di cominciare a scrivere le *Memorie di un cacciatore* (1847).

³ "Le mie *Memorie* mi sembrano opera estremamente immatura" (Turgenev 1960-68: II, 153).

Ed erano ostacoli intimamente connessi alla poetica che egli si era scelta e aveva creduto di sentire sua. Pericoli coscientemente accettati: "Credetemi, il peggior racconto vale molto di più del ragionamento più perfetto", dice in quell'opera il protagonista.

È comunque, proprio dal descrivere senza giudicare, dal descrivere, par di comprendere, quanto più obiettivamente è possibile e dall'esterno, che sorge, e l'autore sembra saperlo, la sua grande difficoltà come artista:

Permettete che ve lo descriva (Andrej) un po' più particolareggiatamente (...) Il suo volto ... io trovo, signori, che è molto difficile descrivere il volto di qualcuno. È facile descrivere separatamente ogni singolo tratto; ma in che modo comunicare a un altro ciò che costituisce la particolare caratteristica, l'essenza di quel determinato viso (...) *The music of the face* (...) Perciò mi limiterò a una sola osservazione, quel particolare *non so che* di cui poco fa ho accennato, consisteva, per Kolosov, nell'espressione spensieratamente allegra e ardita del viso e, ancora, nel sorriso pieno di fascino.

Non so fino a che punto il pensiero di Turgenev fosse chiaro nel distinguere tra descrizione e ragionamento e nel parlare di un *racconto* privo di *giudizio*. Più diretto, anche se in questo caso si tratta di problema tutt'altro che semplice, fu indubbiamente l'influsso esercitato sulla genesi di questo racconto dal pensiero di Belinskij e dalla polemica contro la *ložno-veličavaja škola*. Ma è un influsso che riguarda soprattutto altri aspetti, più propriamente ideologici e contenutistici, del racconto stesso.

Scopo principale di Turgenev sarà, dunque, quello di rendere la byroniana *music of the face* degli uomini e, assieme a questa, la forse ancor più difficile da rendere *music of the face* delle cose. Ma quante volte e, soprattutto, quando e perché riuscirà nel suo intento?

Appartengo a quel genere di persone alle quali piace rimuginare quello che provano, benché, gente così, io non la possa sopportare (*Andrej Kolosov*).

Se si cercasse ancora, come faceva Sainte-Beuve, quale sia stato, per ogni scrittore, il suo primo *chef-d'oeuvre*, convinti che, da quel momento "le poète trouve la région où son génie peut vivre et se déployer" e il critico "l'instinct et la loi de ce génie" (Saint-Beuve 1829), credo che per Turgenev il primo *chef-d'oeuvre* sarebbe, e per molte ragioni, *Andrej Kolosov*. Ma l'evoluzione dell'arte di Turgenev non sarà lineare e prevedibile: anzi, porterà a risultati talvolta contraddittori e ad involuzioni. La maturità sarebbe, ad esempio, già suffi-

cientemente chiara nella frase sopra citata: Turgenev dimostra autoco-scienza e sembrerebbe sorridere dei propri difetti.

Non dimenticando che possibili *scarti* potranno sempre essere in agguato lungo questa sua strada, possiamo continuare ad ascoltarlo con interesse mentre giudica il proprio mondo interiore di allora:

Silenziosamente carezzavo e gelosamente e timidamente nascondevo il mio amore. Mi piaceva questo doloroso lievitare di una silenziosa passione.

È difficile pensare, soprattutto leggendole nel loro contesto, che frasi simili siano state dette senza ironia.⁴ Ma in quest'opera non c'è solo ironia:⁵

Per la prima volta, allora, mi venne in mente che nella vita dell'uomo si nascondono dei misteri, degli strani misteri... con stupore infantile guardavo questo mondo nuovo, non fantastico, reale, (...) devo riconoscere che la prima apparizione della realtà innanzi a me mi scosse profondamente, mi spaventò, mi colpì.

L'autore ha intravisto ciò che vorrebbe e noi, in *Andrej Kolosov*, possiamo trovare in germe gran parte del successivo Turgenev. Un romanzo come *Rudin* (1856, epilogo 1865) vi è già, ad esempio, abbozzato. E *Rudin* è un po' anche l'archetipo di tutti i successivi romanzi di Turgenev.

O, più esattamente, quel romanzo vi è già delineato ma, si direbbe, quasi in negativo. Vi è abbozzato, cioè, un romanzo come *Rudin*, ma quasi polemico verso il personaggio di Rudin stesso, un romanzo composto, in altri termini, da uno scrittore più energico di quello che Turgenev sarebbe in effetti divenuto.

L'animo infantile e sognante di Turgenev sarebbe dunque riaffio-

⁴ Ironia che non ci sarà purtroppo già più in *Primo amore*. Non ci sarà più ironia, ma ricaduta, come in troppi altri casi ancora, e sempre più frequentemente, in una specie di puerile arcadia: "Provavo una strana agitazione, come se fossi andato a un appuntamento, fossi rimasto solo e fossi passato accanto ad una felicità altrui" (cap. XVI). E le ultime righe di questo racconto non sono che un'ulteriore variazione su questo strano tema, così ricorrente in Turgenev: il vivere, l'accettare di vivere per interposta persona.

⁵ Belinskij, pur recensendo favorevolmente *Andrej Kolosov*, vide l'insufficienza e il non-detto della novella innanzitutto nell'immagine del suo protagonista, che era mostrato molto avaramente e, per di più, solo esteriormente (ma non era la dichiarata intenzione dell'autore?), senza una sufficiente motivazione psicologica della sua condotta. Per questo fu possibile che il protagonista fosse visto da alcuni lettori come un meschino e volgare egoista; cf. in Turgenev 1960-68: V, 545-546, le pagine ricche di altre interessanti osservazioni e puntualizzazioni dei curatori.

rato, malgrado i suoi buoni propositi. E i suoi tuffi nella realtà diverranno via via più infrequenti e brevi. Per ora, l'uomo concreto, contrapposto al narratore, l'uomo a cui vanno le simpatie del narratore, è Andrej:

Se uno sguardo sulla vita chiaro e semplice, se l'assoluta mancanza di frasi fatte in un giovane si può dire cosa eccezionale, Kolosov meritava tale considerazione. A una certa età è l'essere naturali che è eccezionale.

3. Prima di allargare questo discorso un po' a tutta l'opera di Turgenev, è necessario vedere come queste precedenti, e non isolate, plaghe realistiche, siano, sì, intrise di sostanziale e apparentemente fondato ottimismo e di autentico e meditato realismo, ma vedere anche come vengano seguite da un ripiegamento, da una negazione (o da un disinganno) via via più accentuati, del reale.

Ripiegamento accompagnato da sognanti visioni di un improvviso tardo romanticismo che, rotti gli argini, invade i campi su cui Turgenev aveva faticosamente tentato di costruire storie in cui era tenuta ben presente l'affermazione che *a una certa età, è l'essere naturale che è eccezionale*, osservazione condivisa dall'autore già con una certa nostalgica simpatia verso uno stato d'animo e un periodo della vita in cui l'affermarlo gli era ancora facile.

Risultano, dalla biografia turgeneviana di quegli anni, motivi tali da far scattare un fondato e improvviso pessimismo, oppure un obbligato riesame del recente presente? È significativo e curioso infatti il notare come, più gli anni passassero, più l'opera di Turgenev suonasse falsa e a tesi (la sciagura delle *Poesie in prosa* valga come esempio finale!): senza aperture verso il futuro, alla deriva e senza domani.

Un simile passo indietro avrà pure una spiegazione.

Poi, cosa strana, Sof'ja mi piaceva maggiormente quando le voltavo le spalle e anche, magari, quando la pensavo e, piuttosto, quando sognavo di lei, specialmente di sera, sul terrazzo (*L'Amleto del distretto di Ščigrovskij, Gamlet Ščigrovskogo uezda*, 1849).

Forse Turgenev si sarebbe definitivamente autocostretto in ambiti angusti, rosei, perbenistici, solo per conservare e, magari, allargare il suo pubblico *stregato* da quel libro, tutto sommato non eccelso, che è le *Memorie di un cacciatore*?

Non lo credo possibile.

Il suo diffuso, prudente moralismo nasceva piuttosto da ipocrisia verso i lettori, tesa soprattutto a convincerli di ciò di cui egli non riusciva a convincere se stesso.

Turgenev, con il passare degli anni, si accetterà e accetterà la sua vita, sia pure con sempre maggiore insofferenza. Reticenze, ammissioni e false piste, disseminate nei suoi scritti, ne saranno una spia.

Credo sia in particolare sul suo passato, sulla sua educazione infantile, divenuta sfondo per lui quasi sempre incombente che, forse, sarebbe più ragionevole e semplice soffermarsi. O anche sul presente, non perché particolarmente duro, ma perché visto alla luce irreparabile e irrevocabile di quel passato. La conoscenza di Pauline Viardot (dal 1845) non la sopravvaluterei, come pure qualcuno ha fatto. Non la sopravvaluterei almeno in questi primi anni. Quanto in fretta passano, e quanti sono gli amori (almeno quasi per tutti), all'età che aveva allora Turgenev?

C'è comunque (e non è da escludere che anche questo inizio di avventura con la cantante possa aver avuto il suo peso) un'involuzione a partire all'incirca da allora, un rinchiudersi timoroso, che manifesta e paura per l'ignoto e il doloroso riaprirsi di mai rimarginate ferite. Il suo stesso modo di scrivere muta e, con esso, naturalmente, il suo rapporto con il lettore e il coinvolgimento e la complicità che ne scaturiscono.

Più tardi, forse, questo coinvolgimento sarà più intenso e proverrà proprio da quel fatto nuovo (la Viardot). Ma, all'inizio, ci sarà, appena intravista, una svolta nella vita che, sullo sfondo di mai veramente cancellati fantasmi, né di mai saldamente raggiunte certezze, sembrerà limitarsi a dare quasi solo un ritmo e un colore nuovi, non più *realistici*, all'opera di Turgenev.

Leggiamo Turgenev, se possibile, come uno scrittore di cui non sappiamo (né sostanzialmente potremo mai sapere) nulla, al di fuori delle sempre opinabili e superficialissime notizie biografiche che, qua e là, possiamo avere attinto. E chiediamoci semplicemente quale impressione ci faccia, oggi, leggerlo.

Vi sono almeno due modi di porsi di fronte a un'opera di narrativa: accettarla così com'è, subirla senza collaborazione attiva, oppure seguirla passo passo, frase per frase, nel suo costruirsi, nel suo labirintico e imprevedibile svilupparsi essendone quasi coautori.

Nel secondo caso, ci si sente invitati a costruire assieme all'autore un'opera che nasce dove non c'era che il silenzio e che, lentamente vediamo, fra le infinite possibilità che si aprono, sceglierne una e, su

quella via, proseguire. Un'opera così, alla fine, rivela un'architettura inattesa, nuova. La sua vera architettura.

Con Turgenev questo non succede quasi mai. Le sue invenzioni fluiscono tutte verso un prevedibile e già sperimentato sbocco, attraverso un'altrettanto prevedibile e sperimentata trama.

Le tracce, perciò, di quel *mondo reale*, quello invece che non è mai prevedibile, e di cui egli, quasi favoleggiandone, sognava da giovane, si direbbe diventino via via più labili; e nelle opere successive, alla fine degli anni '40, questi aspetti del suo precedente realismo non saranno nulla più che riflessi di ciò che la vita a Turgenev ha negato.

La sua vera vita, pur da lui non voluta, non amata, non cercata e respinta, lo allontanerà dalla realtà e, alla fine, da quest'ultima lo escluderà del tutto.

4. Perciò l'indefinibile disagio che prova chi legga una grande parte dell'opera di Turgenev, è paragonabile al disagio di chi scorra una corrispondenza, dei taccuini, un diario. Al disagio di chi legga qualche cosa che sarebbe dovuta restare riservata e che viene, invece, ostentatamente lasciata squadernata alla vista del primo che Turgenev spera (si noti: spera, non *vuole*) passerà, curiosando senza scrupoli di discrezione.

E questo disagio non nasce tanto a causa di ciò che quegli scritti manifestano, quanto a causa di quello che, in essi, vi è di fuorviante o di cifrato: per ciò che vi è di sottinteso, ammiccante o maldestramente nascosto. In tal senso ci incuriosiscono in particolar modo le opere scritte dopo il '50. Dal *Diario di un uomo superfluo* (*Dnevnik lišnego čeloveka*, 1850) in poi, per intenderci.

Soltanto allora, soltanto dalla mia cacciata dalla casa degli Ozoginy, definitivamente compresi quanto piacere l'uomo possa trarre dalla sua infelicità (*Diario di un uomo superfluo*).

Anche se troppe cose potrebbero apparire cifrate o allusive, nel primo caso, se cifrate, la chiave per la loro interpretazione sembra intenzionalmente lasciata a portata di mano degli *indiscreti* e desiderati lettori, mentre, nel secondo caso, le allusioni sono così ingenuamente trasparenti da lasciare il lettore sconcertato.

In me, non era rimasta l'impaziente incertezza di prima: essa si era trasformata in un sentimento vago e triste, di cui mi vergognavo un poco ... un sentimento di invidia (*Tre incontri, Tri vstreči*, 1852).

Ci siamo: l'invidia. Leggendo quel racconto, c'è soprattutto il senso del proprio rifiuto, della propria autoesclusione. E la voluttà derivante da questa situazione. Cercherò di *entrare* in questo difficilmente spiegabile *complesso* riacciandomi, pur con tutta la prudenza del caso, a ricordi e a incancellabili impressioni di Turgenev stesso.

5. Se c'è un sentimento in cui il *mite* Turgenev è spietato, è nella crudeltà del rancore. Eppure Turgenev non vorrebbe dare l'impressione di colpire direttamente qualcuno, soprattutto qualcuno di riconoscibile. Anche in questo caso, criptico e cifrato, vorrebbe dire e non dice.

Allora come non riconoscere, avendo soltanto orecchiato la sua biografia, assai poco invidiabile (anche per lui *v detstve u menja ne bylo detstva*) nella figura e nel ricordo della madre, il prototipo di tutte le vecchie: bisbetiche, piagnucolose, *inutili*, arroganti e influenzabili,⁶ ma soprattutto egoiste e crudeli, dei suoi racconti? Il prototipo, ad esempio, della *padrona* in *Mumù* (1852) o in *La locanda* (*Postojal'nyj dvor*, 1854)? Ma forse, soprattutto, la *staraja barynja* di *Mumù*.⁷

Cito quasi a caso da quest'ultima opera, tanto il materiale sarebbe abbondante. Il racconto è bellissimo, al di sopra di ogni possibilità di antologizzarlo.

La signora, proprio in quel momento aveva cominciato a prender sonno, dopo un prolungato attacco di nervi. Questi attacchi di nervi le venivano sempre dopo una cena troppo copiosa. L'improvviso latrato la svegliò (...) Oh, oh, oh, muoio — disse spalancando angosciosamente le braccia. Di nuovo, di nuovo quel cane ... Ah, chiamate il dottore! vogliono uccidermi ... Il cane, di nuovo quel cane. Oh, e rovesciò la testa all'indietro, il che stava a indicare uno svenimento.

Ljubov' Ljubovna, voi vedete in quale condizione mi trovo. Andate, mia cara, da Gavril Andreevič, parlategli: È possibile che gli sia più cara una brutta cagnetta della pace, anzi, della vita della sua padrona? Non vorrei crederlo — aggiunse — con espressione di svenevole sentimentalismo ...

Era almeno dal '50, dal *Diario di un uomo superfluo*, che Turgenev aveva parlato dell'inverosimile ambiente che l'aveva circondato

⁶ Sulle influenzabili cf. soprattutto *La locanda* (1854).

⁷ Quando morì la madre, Turgenev divenne proprietario di cinquemilacinquecento ettari di terra e di duemila contadini di sesso maschile (*Enciklopedičeskij slovar'*, Granat, s.v. Turgenev).

bambino e che, con tutta probabilità, oltre ad avergli per sempre rovinato l'equilibrio psichico, gli aveva tolto la capacità di un giudizio costantemente sereno e sugli uomini e financo sulla sua dignità di essere umano.

Sono eventi familiari che lo hanno ridotto psicologicamente a una larva d'uomo: condizione, questa, che se via via si manifesterà meno direttamente, lo diverrà, forse, più *letterariamente*: senza più scatti di ribellione, ma quasi come accettato destino.

Nei libri di lettura per l'infanzia si incontrano spesso madri come la mia: edificanti e giuste. Ella mi amava, ma io non amavo lei. Sì, evitavo la mia virtuosa madre e amavo con passione il mio vizioso padre (...) Mia madre, in realtà, sopportava la sua infelicità con quella magnifica, grandiosa e infinita pazienza della virtù nella quale è racchiusa tanta ambiziosa fierezza (...) Crescevo male e nella tristezza. Mio padre e mia madre mi amavano, ma questo non bastava a rendermi più lieto.

È un breve cenno autobiografico che, confortato da altri riscontri, e considerandolo pur sempre viziato da un punto di vista preconcepito, possiamo sostanzialmente prendere per buono e che Turgenev abbozza, forse non involontariamente, nel *Diario di un uomo superfluo*.

E che mai una simile vita avrebbe potuto produrre se non, appunto, un *uomo superfluo*? E chi meglio avrebbe potuto raccontare questo ambiente proiettato nel passato, con i suoi riti e i suoi minacciosi, tempestosi silenzi, se non un uomo che l'avesse veramente subito?

D'altra parte, la presenza di un'altra donna, di una donna che finalmente gli facesse prendere coscienza di se stesso, nelle biografie di Turgenev, anche in quelle più agiograficamente ufficiali, manca. Non può essere considerata un antidoto alla madre, una Pauline Garcia coniugata Viardot, né altre fuggevoli fanciulle che l'hanno magari preceduta — temo — soprattutto in sogno, o in troppo facili conquiste ancillari.

Sono nato tanti anni fa da possidenti piuttosto ricchi (...) mia madre, una donna di carattere (...) molto virtuosa. Però non ho mai conosciuto una donna, cui la virtù abbia dato meno soddisfazioni che a lei. Vittima delle sue buone qualità tormentava tutti, cominciando da se stessa (*Diario di un uomo superfluo*).

Possibile che Turgenev pensasse di farci credere che parlava di terze persone, che parlava di un *certo uomo superfluo* e ritenesse che questo gioco gli sarebbe sempre riuscito? Il gioco, intendo dire, di

sembrare estraneo e oggettivo, anche quando parlava della sua vita amorosa di adulto cambiando appena, qua e là, qualche circostanza.

Una volta che ci si sia fatta un'idea del carattere dello scrittore, anche alcune glorificazioni, date in sede storica, della sua opera, lasciano dubbiosi. È poi vero, per esempio, che il *samodurstvo* della madre, anzi che il *samodurstvo* in generale, fosse così inscindibile dalla realtà della servitù della gleba, ne fosse l'automatica conseguenza? Qui entrano in gioco le vere convinzioni politiche di Turgenev e non i suoi semplici ossessionanti ricordi, non ciò che gli attribuì, e finì con l'imporgli, il suo pubblico.⁸

Ci voleva ben altro che un libro come le *Memorie* per scardinare una situazione, quella della servitù della gleba, cristallizzata da secoli: ci voleva quello che in effetti fu necessario: la forza delle cose e della storia.

In questo, nell'aver colto il tempo giusto, si può ricercare, come Dobroljubov fece, la rivoluzionarietà di quel libro, libro però solo per questo tempismo divenuto così storicamente importante. Perché, fra l'altro, quei racconti non solo non sono neppure così oggettivi come poterono apparire, ma hanno in comune con troppe altre cose di Turgenev la sostanziale assenza, a volte addirittura paradossale, di uno sfondo veramente, realisticamente, autobiografico e, ancor più, di uno sfondo concretamente storico.

C'è troppa arcadia per un libro rivoluzionario e tanti fra quei racconti potrebbero avere gli sfondi storici più diversi (mi limiterò a pochissimi esempi: in quale secolo si svolgono le vicende narrate in *Žyvyje mošči* o in *Bežin lug* o in *Pevcy*?)

Il suo tentare di mascherarsi, di giocare a nobilitarsi attraverso i suoi personaggi, non è che l'aspetto più appariscente del voler salvare, innanzitutto ai suoi occhi, la sua irrimediabilmente compromessa dignità di uomo. Non è perciò vero, mi sembra, che "negli anni '50 lo scrittore mostri l'evoluzione dell'immagine dell'uomo *superfluo*, chiarisca le cause storiche e sociali della sua apparizione e dia una

⁸ Alla vigilia dell'abolizione della servitù — a differenza della situazione esistente negli Stati sudisti americani — quasi nessuno più difendeva questa istituzione in Russia; le argomentazioni dei suoi sostenitori si limitavano in pratica a indicare i rischi che sarebbero potuti derivare da un mutamento radicale come l'emancipazione. Infine la guerra di Crimea mise ulteriormente in luce le deficienze e i pericoli della servitù, chiaramente dimostrati sia dalla scarsa idoneità fisica e dall'indifferenza delle reclute, sia dalla generale arretratezza economica e tecnologica del paese (Rjasanovskij 1967: 427).

profonda analisi psicologica di questo fenomeno".⁹

Che cosa può dunque aver arrestato lo scrittore al di qua di quel limite di perbenismo che egli non vuole o non sa varcare? Perché quel suo ossessivo *predicare* non richiesto, non necessario e, soprattutto, non convincente? Come gli fa notare P. V. Annenkov a proposito di *Vešnije vody*:

Per esempio io (...) non posso capire come lui si sia fatto il lacché di lei, dopo aver vissuto un amore purissimo (...) È terribilmente vergognoso per il carattere russo dell'uomo (...) Sarebbe stato meglio se voi aveste scacciato Sanin a casa sua, via da Wiesbaden, lontano da entrambe le amate, terrorizzato da se stesso, sofferente, ripugnante e incapace di comprendere il suo io (Lettera del 14/26 Dicembre 1871 in *Perepiska I. S. Turgeneva* 1986: I, 539-540.).

Niente dice la candida risposta di Ivan Sergeevič:

Immaginate che nella prima redazione esso (il racconto *Acque di primavera, Vešnije vody*, 1871) era esattamente così come voi avete detto. Esattamente come se voi l'aveste letto (Risposta di Turgenev del 19/31 Dicembre 1871 in Turgenev 1960-68: IX, 197).

Strano, per lo meno, che non si sia conservata alcuna traccia di un'altra, diversa redazione del racconto in questione (cf. Turgenev 1960-68: XI, 536). Non solo i racconti, ma anche i romanzi di Turgenev sono troppo spesso condizionati, se non costruiti, da un irrisolto gioco di triangoli, di *ménages à trois* più o meno platonici, addirittura più o meno consapevoli, con un infelice spettatore della felicità altrui, il quale trova una patologica felicità proprio nella e dalla sua, diciamo così, *eccentrica* situazione.

Ripetendosi con esasperante monotonia, tale schema sembra richiedere, per funzionare, proprio quella *morale* o, quanto meno, quell'atteggiamento di rinuncia e di inespressi sentimenti che Turgenev predica e in cui sembra crogiolarsi sempre più, limitato da un intimismo lontanissimo dalle sue ambizioni a essere *vate*.

La risposta più ovvia e banale a questa ripetitività e a queste conseguenti prediche sarebbe quella di riscontrare in esse la trasposizione letteraria della *triangolare* personale vita sentimentale di Turge-

⁹ Cito da Turgenev 1955: VI, 346 il parere della Krestova perché mi sembra la portavoce delle opinioni dell'uomo della strada, almeno nella Russia dell'ultimo dopoguerra, opinioni che continuano a influenzare l'interpretazione *scolastica* dell'opera di Turgenev.

nev stesso. Ma sarebbe una risposta troppo semplice e scontata: c'è dell'altro.

6. C'era la confusa volontà, da parte di Ivan Sergeevič, di convincersi che la sua esistenza non era, quanto meno, riflessa; ma era vita, vita vera e piena. In realtà non c'era che l'abulia di un uomo che non riusciva a guardare veramente in se stesso, né nel futuro. Neppure gran parte dei suoi personaggi sono, perciò, in grado di guardare in se stessi: per rimuovere le conseguenze, spesso ben individuabili, dei fallimenti umani di quei personaggi nelle loro relazioni con gli altri, sarebbe stato necessario che anch'essi avessero visto chiaramente e le conseguenze del loro agire, e il loro stesso essere.

Sarebbe stato necessario, cioè, che il loro autore li avesse condotti a questa consapevolezza. Ma allora anche Turgenev avrebbe dovuto parlar chiaro, scrivere chiaro, prendere posizioni chiare. In una parola, avrebbe dovuto pronunciarsi, ma in modo definitivo e non di tanto in tanto, sul *sogno* e sulla *realtà*. Solo così si può diventare uno scrittore che contribuisce a fare la storia, e non solo ad avere un posto in quella della letteratura. Egli, invece, inventerà la stupidaggine, a lungo covata, della *résignation* (proprio così: in francese nell'epistolario), come motto della sua vita e, di riflesso (il presumerlo è doveroso), dei suoi personaggi:

Che dobbiamo fare, – rispose Rudin – s'intende, bisognerà rassegnarsi (*pokorit'sja*).

Rassegnarsi – ripeté lentamente Natal'ja e le sue labbra impallidirono – rassegnarsi.

Rassegnarsi al destino – continuò Rudin – che fare?

E, per Turgenev, questo *pokorit'sja* doveva essere diventato un chiodo fisso (e in tutte le lingue):

Che cosa leggete precisamente di Schiller? (...).

Ora sto leggendo *Résignation*, una bellissima poesia. Volete che ve la legga? (*Jakov Pasyнков*, 1855, cap. II).

Sembra di sentire Ronsard: *s'abuser en amour n'est pas mauvaise chose* (*Les Amours*)

Anzi Turgenev arriva a predicare (e ormai nella seconda metà del XIX secolo!) che l'amore *puro* (?) è il migliore: non già un sogno o una rinuncia. Ma un *miglio*, che può portare a grandi cose, a grandi

eroismi: “L’importante è questo: vivere normalmente e non cedere alle passioni. Che vantaggio c’è? Ovunque possa portare è sempre male” (*Primo amore, Pervaja ljubov’*, 1860).

Vita e arte franano insieme in modo sempre più evidente. In qualche modo *regge* ancora lo stile: esornativo, ma non del tutto estraneo all’argomento trattato, riempie il vuoto delle idee. Quel suo stile prevedibile (quanti salotti si intravedono, e viali solitari e boschetti, quante dame e *boudoirs*, quante *izby*, all’interno e all’esterno!), quelle sue prolisse descrizioni della natura, così spesso *troppo* belle e così facilmente lacerate da un solo gesto, o da un solo grido irritato di Bazarov.

La sua ricerca stilistica non sarà un mezzo per render se stesso sempre più trasparente ma, quasi, un esile guscio che lo proteggerà e proteggerà le sue mezze idee e i suoi mezzi sentimenti, attirando ed esaurendo l’attenzione sulla scrittura.

Turgenev, che non vuole capire se stesso, perché ne ha paura, stenta naturalmente, ma prova a convincere chi lo legge che ci si debba comportare proprio come lui: tutta la sua vita, in caso diverso, sarebbe sconvolta e lui dovrebbe ammettere il suo ruolo di (tollerato? esibito?) cavalier servente, la sua situazione, non *rassegnata*, ma ridicola e settecentesca.

7. Turgenev e Flaubert erano, come è noto, amici (cf. Flaubert e Turgenev 1987). Certo non credo che Flaubert pensasse a *un* qualche Turgenev concreto mentre scriveva le righe che riporterò. Ma, anche se motivi cronologici rendono impossibile la cosa (*Madame Bovary* è del 1857), il fatto non ha sostanziale importanza: tanto le sue parole sembrano scritte per Turgenev. Flaubert ci racconta, a un certo punto del romanzo, delle letture in cui si era immersa Emma, decisa a redimersi. Erano naturalmente *buone letture*, “de petits manuels par demandes et par réponses, des pamphlets (...) dans la manière de M. de Maistre, et des espèces de romans à cartonnage rose et à style douceâtre, fabriqués par des séminaristes troubadours ou des bas-bleus repenties” (cap. XIV della II parte). È proprio troppo crudele paragonare questa paccottiglia al peggio di Turgenev?

Emma, naturalmente, si irrita a queste letture e “les contes profanes (...) lui parurent écrits dans une telle ignorance du monde, qu’ils l’écartèrent insensiblement des vérités dont elle attendait la preuve”.

8. I lettori di Turgenev, in particolare in Francia, probabilmente videro davvero in lui profetica penetrazione più che esotico diletantismo: ma in Russia il pubblico di Turgenev non poteva certo essere attirato dal nuovo e dall'esotico turgeneviani. Alla fin fine anche laggiù si era usciti, sia pure solo da qualche decennio, dall'immagine della mitica *donna russa* (!), incarnata, magari, da Tat'jana. C'era già stata la lermontoviana, e per molti lati già stendhaliana principessina Meri. E c'era, benché in occidente ancora quasi totalmente ignorata, una secolare tradizione letteraria che al grande ottocento russo preparava: e che non era costruita solo sul *Domostroj*.

Viene spontaneo, a questo punto, aprire una parentesi e stabilire un confronto fra Turgenev e il suo quasi contemporaneo Lermontov (1814-1841), pure quest'ultimo, a suo dire, *odnoljubovyj*, ma così lontano dall'attardata querulità di Ivan Sergeevič e dalle sue ostentazioni di sentimenti sublimi.

"... In questo terreno crebbe la rappresentazione turgeneviana dell'amore, così caratteristica, persino per la sua costante malinconica maniera di scrivere (...) nessuno fra gli scrittori russi assegnò tanta importanza all'amore, nessuno idealizzò la donna sino a tal grado. Ciò fu un'espressione della sua ansia (*stremlenie*) di dimenticare se stesso nel sogno. Il personaggio di Turgenev è sempre timido e irresoluto nelle faccende sentimentali: così fu pure lo stesso Turgenev".¹⁰ Sarebbe questa, forse, una lode? E, soprattutto, si può essere d'accordo sul *nessuno* (...) *assegnò tanta importanza all'amore*? Ciò che distingue radicalmente i due scrittori è che, per Lermontov, il silenzio, anche nelle più ardite metafore, era la regola: "i tichon'ko plačet on v pustyne" (*Utës*). E, dietro il silenzio, nel silenzio, una tensione continua; all'orlo di un'esplosione, trattenuta solo da un pudore veramente virile: "šapku nà brovi nadvinul / i navek zatic" (*Spor*).

Per questo è strano che Turgenev decida, subito dopo le prime, e non proprio infelici prove in prosa, di andare di nuovo a scuola. Soprattutto, è stranissimo che, per maestro, si scelga Lermontov (e in misura minore, Gogol'). Autori entrambi assai lontani dall'ispirazione ormai in lui dominante.

Di *Petuškov* (1848), chiarissima imitazione di Gogol', c'è poco da dire. Perfino i luoghi sono gogoliani: *nel più profondo della Russia del sud*. Non si tratta d'altro, che di un divertimento condotto con garbo e — se si vuole — con notevole abilità imitativa.

¹⁰ S. Vengerov in *Enciklopedičeskij slovar'*, Granat, s.v. Turgenev.

E di scarso rilievo, nel complesso delle *Memorie di un cacciatore*, sono alcune pagine ispirate alla lettura di Gogol', dalle quali emergono certi vezzi stilistici, certeteriorità che solo Gogol' potrà permettersi: ad es., l'inizio di *Dva pomeščika* (*Due possidenti*, 1852)¹¹ e, ma in misura in entrambi i casi molto minore, *Tat'jana Borisovna i ee plemjannik* (*Tat'jana Borisovna e suo nipote*, 1848) e *Smert'* (*La morte*, 1848).¹²

Più complesso è il problema che sorge ove si prendano in considerazione le opere, tutte a sfondo fortemente sentimentale (salvo una, *Birjuk*, 1848) per le quali il modello sarà Lermontov.¹³

Quando si guardi al complesso dell'imitazione di Lermontov da parte di Turgenev, non si può non constatare che, ove scada, come scade, nel sentimentale, non sarebbe potuta essere che esteriore. In primo luogo per la radicale differenza di sensibilità esistente fra i due scrittori, e poi per i diversissimi itinerari culturali percorsi dall'uno e dall'altro. Turgenev imita solo quello che di Lermontov non ha veramente capito e da cui è rimasto, perciò, più fortemente suggestionato.

In secondo luogo, c'è fra i due una diversità di ambiente sociale, culturale e persino storico, forse altrettanto netta, malgrado la quasi contemporaneità degli esordi. Turgenev appartiene — o dovrebbe appartenere — a un periodo storico, a un'atmosfera spirituale (Dostoevskij sta scrivendo *Povera gente!*), che ha ormai superato quell'aspetto — secondario ma presente — *adolescenziale* del Lermontov romantico, sul quale Ivan Sergeevič (basti ricordare *Il duellista*, Bretter, 1846), si sofferma con stupita ammirazione. Quel mondo non poteva più vivere se non nella fantasia di qualche esaltato scrittore alle prime armi e Lermontov lo abbandonerà quasi subito, muovendosi in ben

¹¹ L'influsso di Gogol' su questo racconto non mi sembra sia stato sufficientemente messo a fuoco.

¹² A onor di Turgenev non si può dimenticare tuttavia che *Petuškov* e *Dva pomeščika* vennero composti quando su Gogol', di cui erano già apparsi i *Vybrannya mesta*, più infuriavano le polemiche.

¹³ *Birjuk*, uno dei racconti delle *Memorie di un cacciatore*, assolutamente eccezionale nella produzione turgeneviana, è un breve racconto mirabile (quanto quasi dimenticato) per la sobrietà e l'efficacia che fan quasi pensare a Tolstoj, degno di Lermontov per l'estrema rapidità e precisione con cui vengono descritti gli interni e il carattere dei personaggi, per la quasi assoluta mancanza di sbavature, in una parola, per quell'atmosfera che costituisce l'inesprimibile fascino della prosa di Lermontov e che ricorda, senza esserne un'imitazione, lo splendido *Taman'* di *Un eroe del nostro tempo*.

altra, e decisamente modernissima, direzione.

Se l'infatuazione per il Lermontov peggiore, e la totale incomprendimento per il Lermontov di respiro europeo, sarà soprattutto stilistica, l'insistenza (che si andava accentuando) con la quale quell'infatuazione si presenta, proponendoci continuamente situazioni e personaggi che sembrano usciti da pagine cestinate di *Un eroe del nostro tempo*, deve avere un significato che va al di là dell'imitazione stilistica stessa. E non mi sembra assolutamente si possa credere d'aver risolto il problema vedendo in questi racconti una parodia, una specie di *demitizzazione* dei loro protagonisti. Tutt'altro. Turgenev li ammira.

Una tale insistenza si può appunto spiegare solo con il continuo riaffiorare, in Ivan Sergeevič, della mai completamente vinta *tentazione* romantica e, soprattutto, con il suo mai completamente superato infantilismo.

"Gli uomini solitari, come me, non capiscono cosa avviene sotto i loro occhi" (*Diario di un uomo superfluo*). E Turgenev continua a sognare un suo Pečorin, con le sue libere avventure, il ribellismo, la sicurezza nelle proprie forze, la fiducia nel destino. Ma se le *affinità elettive* dei personaggi di Lermontov in realtà le vedrei soprattutto con quelli di Stendhal,¹⁴ se qualche cosa Turgenev poteva orecchiare ancora, forse tramite un Lermontov *minore* da un Byron più letto male che vero, che mai poteva egli avere in comune con Stendhal? Che potevano avere in comune i suoi personaggi, limitandosi solo a quelli maschili, tanto la domanda sarebbe derisoria per quelli femminili, con un Julien o con un Fabrice? Insomma, con quei primi frutti di una cultura ormai definitivamente europea che sempre più si sarebbe fatta attenta alla psicologia del profondo e stava per divenire, anche col simbolismo e con sempre più scaltrite e attente indagini psicologiche, patrimonio continentale a partire dalla seconda metà del secolo? Lasciando (sia detto sotto voce) ormai ai margini la letteratura italiana?

Come meravigliarsi dell'opinione di Dostoevskij sui velleitari scrittorcelli di provincia, sui *molti grandi* scrittori, che oggi ci sono *u nas*?

Turgenev restava un buon scrittore russo della metà del secolo:

¹⁴ Basti pensare a un Julien Sorel e al suo nuovo, letterariamente parlando, rifiuto di accettare, come Pečorin, qualsiasi forma di arrampicamento sociale, di rifiuto della propria dignità personale e di ammirazione verso ogni cosiddetto gran mondo. La lezione della rivoluzione francese era stata da entrambi gli scrittori profondamente interiorizzata. (Cf. Auerbach 1956: II, 224-225, in cui si parla del moderno realismo tragico su base storica).

nulla più. Piaceva a tutti, perché non dispiaceva né veramente turbava nessuno.

9. Dunque, uno degli aspetti più curiosi e interessanti dell'opera di Turgenev anteriore alle *Memorie di un cacciatore* (parlo sempre e solo dell'opera in prosa), in senso ideale anche se non sempre in senso strettamente cronologico, consiste in questo frequente riaffiorare — e bloccarvicisi — di romanticismo esteriore.

Sono tutte cose inizialmente sentite senza alcuna drammaticità, vissute nell'immaginazione, vicende che si svolgono e si risolvono all'interno di essa. Ma tale scissione, all'interno delle sue opere, tra un'ispirazione sofferta, e questo abbandono al vivere solo nel mondo della fantasia, non corretto a volte neppure dal senso del ridicolo, è un sintomo da tenere ben presente, perché insistendo nell'imitazione di modelli per lui incomprensibili nelle loro vere motivazioni psicologiche, Turgenev certamente non si poneva nelle condizioni migliori per mettere chiaramente a fuoco se stesso. In nessun senso. Neppure naturalmente sul piano della definitiva messa a fuoco di un suo stile.

È infatti da allora e, credo, anche in conseguenza di ciò, che diviene evidentissimo il difetto fondamentale della sua prosa: il continuo oscillare tra uno stile che ormai nasce dall'interno, che detta a se stesso le sue regole e la lingua in cui esprimersi, e uno stile che considera la lingua come dato di fatto, uno strumento cristallizzato di cui non solo il lessico, ma anche la sintassi, l'intonazione, il ritmo, si possano imparare.

Ciò portava con sé, quasi automaticamente, un continuo, parallelo confondere, sotto l'unica etichetta di *descrizione* l'arte come necessità e l'arte come mestiere. Lo stile nelle prime opere, in *Andrej Kolosov* per esempio, può essere ancora, qua e là, maldestro, ma è personale.

Unica eccezione, o quasi, ma eccezione importante perché, più tardi, le frasi di Turgenev sembreranno ritmicamente e sintatticamente ricalcate su questa, è l'improvviso periodo:

Наступило лето, он возьмет, бывало, ружье, наденет ягдташ и отправится будто на охоту; зайдет к оставному поручику — да и засидится у него до вечера¹⁵

¹⁵ Arrivò l'estate: egli cominciava a prendere il fucile, prendeva il carniere e pareva avviarsi a cacciare. Passava dal tenente a riposo e vi restava fino a sera.

L'uso di una simile sintassi ritmica rivela soltanto il gusto di voler rendere interessante, originale, vivace, la banalità di quel che si racconta. Quest'ultimo procedimento sarà frequente soprattutto a partire da *La locanda*. E assieme a ciò diverrà sempre più accentuato il gusto per il bozzetto, per il *tipico*, per le descrizioni di caratteri convenzionali, pronti ad assumere ogni veste linguistica con la medesima disinvolta indifferenza con cui erano suscettibili di essere calati in un qualunque contesto sociale, in una qualunque situazione storica, in un qualsiasi ambiente geografico. A *essere calati*, si fa per dire: in realtà questi personaggi sono fuori della storia. Anche qui conviene fare un passo indietro, perché è un difetto che viene da lontano: personaggi descritti con quella convenzionalità e *tipicità* che hanno le macchiette, non mancano neppure in *Andrej Kolosov*: dal tutore a sua moglie, al *gospodin pallido ed esile*, che interrompe i discorsi altrui per citare Byron. E poi *Gavrilov pallido* (anche lui) e *silenzioso*, che *sembrava presentire la sua morte*, e Ivan Semenyč. E, come quest'ultimo, altrettanto convenzionalmente improbabile è la sua casa.

Calati in nessun luogo e tempo, dicevo, malgrado a qualcuno sia sembrato il contrario e si sia avuto il coraggio — sì, il coraggio: non saprei in che altro modo definire la lode di una così inverosimile patacca — di lodare entusiasticamente (facendo tornare alla memoria l'ammirazione del buon Makar Devuškin in *Povera gente*, per le *Ital' janskie strasti* di Ratazjaev) la “fedeltà di colorito storico”¹⁶ del *Canto dell'amore trionfante* (*Pesn' toržestvujuščej ljubvi*, 1881).

10. Il vertice di questa involuzione è raggiunto nelle *Poesie in prosa*

¹⁶ Turgenev 1955: VIII, 553. E Vengerov, di solito così equilibrato, rincara la dose: “l'altamente poetico (canto) evidentemente illustra il pensiero di Schopenhauer sul genio della stirpe, vale a dire su quella inconsapevolezza sotto il cui influsso noi, indipendentemente dai nostri desideri, andiamo, nella nostra vita sessuale, lungo la strada che conduce al prolungamento della razza” (*Enciklopedičeskij slovar'*, s.v. Turgenev). Ma sono da ricordare anche le interessantissime pagine di Turgenev (1960-68: XIII, 562-572), in cui si raccolgono estratti dalle prime recensioni dell'opera, quanto mai vari, è vero, ma tutti pieni di reverente ossequio e alla ricerca di analogie con altri scrittori europei del tempo (da Flaubert a Stendhal), che in qualche modo giustificassero almeno l'esistenza di quel comiccissimo *pasticcio* (come lo chiamò Turgenev stesso), in questo caso non sprovvisto di autocritica. Anche se non seppe tacere che la sua nuova opera ebbe un inatteso, quasi enorme successo (lettera a Z. A. Polonskij dell'1 gennaio 1882) e che “qui a Parigi trovano persino che non ho scritto nulla di migliore” (Turgenev 1960-1968: XIII, 571-572).

(*Stichtvorenija v proze*, 1882). Credo raramente sia dato constatare quale livellamento possa subire qualsiasi ispirazione, anche la più autentica, sotto il rullo compressore di uno stile artificioso. Di uno stile che, se non altro perché è stato scelto dall'autore, è pur sempre spia ed espressione di un preciso mondo interiore. Tutto, in esse, resta bloccato, irrealizzato e irrecuperabile, fissato per sempre in una morsa di gelo. Sono scritti, nel loro complesso, peggiori di una imitazione parmassiana. Se ne sono cercate le fonti eventuali e le possibili parentele artistiche. In effetti non mancano, specie nella letteratura francese, le une e le altre.

Osserva a questo proposito Mazon, dopo aver lasciato scivolare un'osservazione un po' perfida ("le genre du poème en prose est un peu factice..."):

Leopardi, Byron, Heine, Schopenhauer, Hoffmann, le lecteur averti (...) distinguera sans peine les échos les plus divers (...) et s'il cherche à démêler comment ce genre a évolué dans la littérature russe, il ne manquera pas (...) de points de repère. C'est Gogol qui semble en avoir donné le prototype dans quelquesuns de ses couplets poétiques des *Ames mortes*, dont le plus célèbre est celui de la troika russe (*Avant-propos* in Turgenev 1946: 9-10).

A proposito poi delle *fonti* leopardiane dei *Senilia*, quasi sempre ricercate nell'opera in prosa del recanatese, una assai convincente indagine di I. S. Čistova (1977: 142-152) le indica invece nei *Canti*. Dopo aver discusso sulla conoscenza della lingua italiana *en touriste* da parte di Turgenev, e aver escluso che essa fosse sufficiente per una lettura diretta dei *difficili anche per gli italiani* testi leopardiani, essa avanza l'ipotesi che Leopardi fosse noto a Turgenev attraverso le traduzioni in francese delle sue opere. Ma — e qui mi sembra sia l'interesse maggiore dell'osservazione — non attraverso le traduzioni in versi, inevitabilmente mediocri e approssimative ("pereložit' Aleksandrijskim stichom ital'janskiju liriku — ne est' li eto bessmyslica?"),¹⁷ ma attraverso le versioni in prosa. Attraverso cioè quei *canti* che — la studiosa sottolinea — sono divenuti così *poesie in prosa* francesi. E dopo aver citato alcuni esempi di queste traduzioni, rileva alcune concordanze psicologiche tra Leopardi e Turgenev vecchio.

Eventuali lodi però, aggiungerei, per la chiarezza, per lo spirito classico, insomma per tutto quello che, sia pur attraverso la tradu-

¹⁷ Čistova (1977: 149) traduce questo giudizio da un saggio di F. A. Aulard.

zione di una traduzione permene, dovrebbero andare tributate, almeno in parti uguali, sia a Leopardi che a Turgenev.

Comunque, una somiglianza, qualora fosse dimostrabile, non farebbe che focalizzarsi su una concezione della poesia tutta impregnata di un nascente e sostanziale romanticismo che si fa strada fra un neoclassicismo rigoroso e suggestivo nella sua eleganza da crepuscolo. Il tutto lontanissimo da qualsiasi apertura verso il decadentismo e che richiama alla memoria, se mai, i troppo dimenticati analoghi scritti di M. de Guérin.

Il tema della morte, del passare del tempo, che in altri precedenti scritti di Turgenev erano stati così serenamente trattati ed inseriti in contesti più vasti e dinamici (*Alla vigilia, Nakanune* 1860), qui divengono oggetto di penose invettive (*I miei alberi, Moi derev'ja*) e si arriva gratuitamente a invidiare i giovani per il solo fatto che sono tali. La tragedia, se si tratta di tragedia, è purtroppo comune, vissuta indistintamente da tutti noi che siamo, senza scampo, *v plenu vreme-ni*.

È meglio poi sorvolare su quanto Turgenev riesce a dire quando filosofeggia (*Sobaka, Drozda I, Egoist*, e per finire i già citati *Moi derev'ja*) o magari parla di religione (*Molitva, o Istina i Pravda*) e affronta argomenti su cui non ha niente da insegnare e troppo poco senso di autocritica per rendersene conto.

Che il *pensiero* di Turgenev fosse poca cosa era stato implicitamente riconosciuto andando alla ricerca (magari fra le *Operette Morali* di Leopardi) di *eventuali* ispirazioni e credendo di trovarle, appunto, in pieghe di scritti quasi dell'inizio del secolo e fortemente soggettivi.

Eppure c'è un aspetto di questa strana e antistorica operazione (alla vigilia del simbolismo sembra di leggere un neoclassico) che suggerisce di parlare di evoluzione piuttosto che di involuzione. Tale aspetto sarebbe la possibilità che ci viene data di constatare a quali estremi risultati lo potesse condurre quella sua conclamata e lodata *im-personalità* e quel suo gusto di *giocare* con la lingua, sia pure di *giocare* nel senso più alto del termine.

La quasi assoluta indifferenza di Turgenev verso il soggetto è stata del resto talvolta sottolineata anche dalla critica sovietica, che si è soffermata sulla *odnostoronnost'* di alcune sue descrizioni. Ne *Il villaggio (Derevnja)*¹⁸, per esempio, la prima delle *Poesie in prosa*,

¹⁸ Per quanto riguarda il *Villaggio* è il caso di notare che alla redazione definitiva Turgenev è pervenuto attraverso un lavoro accanito di limatura ed attenzione alla

Arcadia pura.

Глубокий, но пологий овраг. По бокам в несколько рядов голо-
 вастые, книзу исщепленные ракиты. По оврагу бежит ручей; на дне
 его мелкие камешки словно дрожат сквозь светлую рябь. Вдали, на
 конце-крае земли и неба — синеватая черта большой реки.
 Вдоль оврага — по одной стороне опрятные амбарчики, клетушки с
 плотно закрытыми дверями; по другой стороне пять-шесть
 сосновых изб тесовыми крышами. Над каждой крышей высокий шест
 скворечницы; над каждым крылечком вырезной железный, кру-
 тогривый конек. Неровные стекла окон отливают цветами радуги.
 Кувшины с букетами намалеваны на ставнях. Перед каждой избой
 чинно стоит исправная лавочка; на завалинках кошки свернулись
 клубочком, насторожив прозрачные ушки; за высокими порогами
 прохладно темнеют сени (Turgenev 1960-68: XIII, 143-144).

Penso che quello che maggiormente colpisce il lettore sia proprio ciò che Turgenev desiderava raggiungere: l'assoluta indifferenza di fronte a ognuna delle cose descritte, la collocazione su di un identico piano di tutti i particolari del quadro. E a ciò contribuisce innanzitutto il ritmo che la frase assume mediante tutte quelle riprese di vocaboli e di forme sintattiche, che conducono alla più completa spersonalizzazione del discorso. Si veda in particolare l'inizio della citazione: "Glubokij, no pologij ovrag. Po bokam (...) Po ovragam (...)" E poi: "Izb tesovymi kryšami. Nad každoj kryšej (...)"

Interessantissime sono soprattutto le assonanze che accentuano l'impressione di una enumerazione monotona e trasognata, anche là dove di enumerazione assolutamente non si tratta, e che sottolineano l'uniformità ritmica del brano.

11. Lasciando da parte questa osservazione che riguarda un aspetto limite della sua opera, ciò che per Turgenev restava fin dagli esordi definitivamente acquisito, era il procedimento di descrizione *dall'esterno*, visivo, di personaggi e situazioni.

È un procedimento, tutti sanno, tipicamente turgeneviano, ma che riposa su di un'illusione e un equivoco: cioè che l'aspetto esteriore di una persona coincida sempre, riflettendolo, con l'intimo. A questa ingenua convinzione è da attribuire in gran parte il senso di fastidio

forma (per le varianti cf. Turgenev 1960-68: XIII, 430-434).

che, non raramente, ci prende all'entrata in scena dei suoi personaggi: i quali devono, dalle prime righe, con la loro faccia e i loro gesti, dirci tutto sul loro carattere e sulla loro vita.

Quando poi Turgenev vuol dirci qualche cosa attraverso i gesti dei suoi personaggi, egli è quasi fatalmente condotto a ridurre quegli esseri umani a teatrali meccanismi — ridicoli, naturalmente, come è ridicolo tutto ciò che di meccanico venga *plaqué sur le vivant* (Bergson 1967: 29). Valga solo quest'esempio:

Sono stato incaricato di dirvi — risposi scandendo le parole — che ciò che è stato non sarà mai più (...), Varja appoggiò la mano sinistra sul cuore, tese la destra in avanti, barcollò un attimo e uscì velocemente dalla stanza (*Andrej Kolosov*).

Ci sarebbe ancora un'ultima osservazione che, forse, varrebbe la pena di fare a questo proposito. E cioè che dando per scontata la perfetta aderenza del mondo interiore dei personaggi al loro aspetto, ad ogni narrazione viene a essere quasi necessariamente tolta qualsiasi possibilità di *suspence*: la prevedibilità delle sue *fabulae* di cui parlavo all'inizio.

Prendiamo *Un re Lear della steppa* (*Stepnoj korol' Lir*, 1870). Fin dalle prime pagine la descrizione dell'aspetto fisico di una delle figlie è tale da non lasciare dubbi possibili (a parte, si capisce, il fatto che basta il titolo a non lasciarne alcuno) su quello che sarebbe accaduto a suo padre.

Ma una cosa è da osservare: e cioè come egli faticosamente, tra fallimenti e cadute di tono, ritrovi (e prosegua) la sua personalissima strada. La ritrovi per dar magari l'impressione di perderla, ma non di rado un suo ritrovamento sarà accompagnato da più maturi risultati. Ripeto che chi lo segua passo passo si chiederà ancora perché mai egli abbia pubblicato tanto. Ma questo ipotetico lettore avrà pure, e non soltanto in casi rarissimi, la sorpresa di imbattersi in opere di alto valore e, ancor più spesso, in buonissime pagine sperdute all'interno di opere mediocri.

Parlavo di maturità di risultati, e implicitamente, di necessità della sua poetica. Per esempio, a giudizio quasi unanime, *Mumù* (1854) è un capolavoro. Senza addentrarci in un esame dell'opera, scritta nel periodo immediatamente successivo alla fase di maggiore imitazione lermontoviana, ma libera completamente da tale influsso, e soffermandoci sul suo aspetto tecnico, è interessante sottolineare che Gerasim, il protagonista, è sordomuto: non solo, come ovvio, non parla mai ma, anche, di lui non ci vengono neppure quasi mai comunicati i

pensieri. Turgenev ce lo presenta mentre agisce e basta. E agire può voler anche dire soffrire. Era il soggetto ideale per saggiare fino in fondo le possibilità del *metodo* turgeneviano. La prova è luminosamente, inimitabilmente superata.

Un esame delle descrizioni non più degli uomini, ma delle cose, nell'opera di Turgenev, forse potrebbe limitarsi a una ripetizione di ciò che è già stato detto a proposito dei personaggi.

Un tempo erano famose le sue descrizioni della natura. Ne riporto una sola, tratta da un'opera giovanile, *Tre ritratti (Tri portreta, 1846)*. Pure qui è calcato fedelmente lo schema più usuale, impiegato anche per descrivere le persone: quello che dà la descrizione *separata* di ogni singolo tratto, quella che è *facile* da dare, ma nulla di più. Anche la punteggiatura, che ho cercato di lasciare invariata nella traduzione, ha la sua importanza.

Imbruniva. Il vento passava sui campi scuri e rumorosamente agitava le denudate cime delle betulle e dei tigli, che circondavano la casa dei Lucinovy. Noi arrivammo, scendemmo da cavallo... sul terrazzino mi fermai e mi voltai a guardare: per il cielo grigio strisciavano pesantemente lunghe nuvole; gli oscuri e inquieti cespugli si agitavano al vento e lamentosamente rumoreggiavano; l'erba gialla impotentemente e tristemente si curvava verso terra; stormi di tordi svolazzavano fra i sorbi coperti fittamente di grappoli di un rosso acceso; fra i rami sottili e fragili delle betulle saltellavano fischiando le cinciallegre; nel villaggio i cani abbaiano rocamente. Divenni triste.

Quello che è impossibile rendere in una traduzione è quanto sia ovvio (due righe più in là, entrati in sala da pranzo, trovano la tavola coperta "skatert'ju oslepitel'noj belizny") il susseguirsi, il concatenarsi delle parole, convenzionalmente richiamantisi l'una all'altra. Per esempio "obnažennye veršiny berez i lip", "krutilsja na vetre i žalobno šumel", "bessil'no i pečal'no prigibalas' k zemle", "s svistom poprygivali sinicy". Una convenzionalità tale che si ha quasi l'impressione di leggere una parodia. Specialmente quando sia inestricabile l'interazione fra la convenzionalità dello stile e quella della descrizione, e non si capisca più quale delle due, e fino a che punto, sia la predominante.

E questa sua idea della lingua come di entità meccanica, e magari di già predeterminata concatenazione di parole, spiega anche la genesi di molte *immagini* di Turgenev, spessissimo, in realtà, esclusivamente *clichés linguistici*. Evidentemente egli credeva che per dire *bianco* si dovesse dire *bianco come il marmo*, per dire *veloce* si dovesse dire

veloce come il lampo e così via.

Si veda per esempio il capitolo XIV di *Asja* (1858). Dovrebbe essere una delle pagine più intense del racconto. Ebbene, nelle poche decine di righe di quel capitolo troviamo che

era seduta presso la finestra su di una sedia, con la testa voltata e quasi nascosta, come un uccellino spaventato... Afferrai la sua mano, era fredda e giaceva come morta sulla mia... Una mano debole che tremava come una foglia... La fronte era diventata bianca come il marmo... Andavo avanti e indietro e parlavo come in preda alla febbre... Si gettò verso la porta con la velocità del lampo... La guardai come uno scemo (*kak durak*)... Ero ancora al centro della stanza, proprio come fossi colpito dalla folgore...

Tornando alle descrizioni della natura, non è da credere che cadute nel virtuosismo e nel calligrafismo si riscontrino soltanto in opere secondarie e, in fin dei conti, mancate: è un tipo di descrizione, questo, che improvvisamente troviamo un po' da per tutto. Anche in *Un posto tranquillo* (*Zatiš'e*, 1854). A un certo punto il poeta si lascia prendere la mano dal letterato e, nel descrivere il sopraggiungere di un temporale, dimentica tutto; dimentica la stupenda elegia (o lo stupendo dramma?) che sta creando (anche a me, come a Ekaterina Maslova, *bol'še vsego nraivos' Zatiš'e*) e ci dà una descrizione perfetta e gelida di un banale fatto naturale: la pioggia, trasformata dallo scrittore in un *brano da antologia*.

Perché, dunque, così spesso manca l'ispirazione? Oppure, rovesciando la domanda, quando le sue opere sono ispirate?

Cercare una risposta penso ormai sarà più facile. Le opere mancate, o le opere *minori* nel senso di mancate, non ci possono dire molto a tale proposito. Non possono servire a capire l'autore: un'opera mancata, appunto perché è mancata, non è veramente sua. È o un'imitazione (quanti sonetti di Petrarca potrebbero essere stati scritti da un petrarchista?), oppure una serie di parole scritte senza partecipazione. Che gli errori siano verità parziali e che ci possano essere errori dello stesso tipo di quelli logici anche nei sentimenti? Se fosse così, è stato da essi, mi pare, che hanno preso vita gli errori di Turgenev artista.

Bene o male, anche se cercava di ottenere una cosa tanto impossibile quanto l'unanimità dei consensi, egli era pur sempre un uomo inserito nel mondo delle aspirazioni del suo tempo. Anche se non

sarebbe mai divenuto, malgrado le sue illusioni, un vero scrittore civile.¹⁹

Il guaio è che pure quando si limitava a scrivere di sentimenti, il mondo dei suoi personaggi era troppo convenzionale, troppo uniformemente edificante per non apparire falso.

Nei primi racconti c'è già un tema che torna frequentissimo nell'opera posteriore: il tema dell'infelice che vede, assiste e, in un certo senso, contribuisce alla felicità altrui. Felicità che può essere anche l'origine della sua propria infelicità: che è, addirittura, accettata come origine di tale infelicità. Ma è un tema accompagnato, inizialmente, da una lucida comprensione di ciò che implica il cullarsi in quella autocommiserazione. Perché dunque, poi, l'involuzione, l'abbandono della lotta, perché, insomma, più tardi il mondo di Turgenev si verrà a popolare di tanti *uomini superflui* incapaci di rendersi conto, a differenza del primo, di quello del 1850, d'essere tali per loro colpa?

Turgenev non ci dirà più le cose semplici che prima era pur riuscito a dire.

Durante il corso della mia vita trovai costantemente il mio posto occupato, forse perché cercai questo posto non nel luogo dove avrei dovuto cercarlo... Benché, naturalmente, io sia un uomo superfluo, non lo sono, però, per volontà mia: non sarei contrario alla felicità, e anzi tentai di avvicinarmi a essa in tutti i modi... (*Diario di un uomo superfluo*).

Si dirà: la vita. La sua vita è stata così, come le sue storie. E dato che le storie di Turgenev sono sempre ricalcate su un identico schema, si aggiungerà che è naturale e anzi bene che sia così: e si ricorderà ormai senza più adombrarlo il suo romanzo con P. Viardot. Trasposti, gli identici termini di quella situazione, l'identico tipo di triangolo sentimentale, si trovano anche in *Nido di nobili*, in *Alla vigilia* e perfino in *Primo amore*; e un personaggio almeno, che viva quella situazione di impossibile amore, magari un personaggio non di primo piano, nelle opere di Turgenev manca raramente.

Ma gli stessi termini della situazione, lo stesso triangolo, si trovano anche nel *Diario di un uomo superfluo*. Vale a dire molto prima

¹⁹ In un articolo sul romanzo *Nido di nobili*, Annenkov trovò, e mi pare che la sua osservazione sia tanto giusta quanto garbata, che le *Memorie di un cacciatore* erano simili a "belle, eleganti barchette, impagabili per le gitarelle, per le conversazioni a metà tra serie e a metà scherzose, ma poco adatte alla grande, lunga e seria navigazione attraverso le ricchezze dello spirito russo e della poesia russa" ("Russkij vestnik" n. 8, 1859 in Turgenev 1960-68: IV, 510).

che nella vita di Turgenev si realizzassero definitivamente e prendessero l'aspetto di un destino.

Non credo alle coincidenze di un certo tipo e non credo neppure si possa trattare di un presentimento: o forse sì, di un presentimento; ma in un senso ben particolare.

La sua personalità sembrerebbe già delineata prima che la vita la rendesse palese. Turgenev si era semplicemente avviato a vivere secondo uno schema precostituito. Egli aveva trovato, non dico che l'avesse cercata, la possibilità di rigiocare quella che, nella fantasia, gli era sembrata fosse la vita migliore: più poetica, più *sua*. Romantico era divenuto ormai, tardi e definitivamente: dovere e felicità a contrasto, destino avverso, sconfinata rassegnazione... Ciò che prima aveva sognato, su cui aveva ironizzato, era divenuto la prigione entro cui si dibatteva senza, probabilmente, volerne veramente uscire. "Io mi cresco un male / da vivo che a mutare / ne soffre anche la carne" (Quasimodo, *Io mi cresco un male*).

"Il tempo volava senza che ce ne accorgessimo: vuol dire che vivevamo bene e senza difficoltà" (Čechov, *Veročka*). Turgenev, lui, bene non poteva vivere. Il tempo, per lui, non poteva passare senza che egli se ne accorgesse. Entrato in un circolo vizioso, immerso nell'equivoco, sempre meno in grado di vederlo come tale, che mai aveva entro di sé, se non rimpianti e inquietudini e sfiducia?

"Pensate che cosa vi può essere di peggiore che amare senza essere amati?" (*Padri e figli*). Parole che, allo stesso modo, anche nelle estreme *Poesie in prosa*, ci fanno a tratti intuire la sua disperazione.

Il tempo era, gli appariva, sempre più incomprensibile, nel suo mutare tutto — ma forse particolarmente nel suo lasciare irrisolti gli interrogativi e le aspirazioni più profonde del suo animo. Le bellissime pagine che concludono *Nido di nobili*.

C'est ainsi qu'avait débuté le recit, il semble que nous en recommencions la lecture... Tandis que la solitude et le chagrin de la veillesse dévastent ce coeur mort, les mêmes mots reviennent peindre la même nature vivante, les joies nouvelles et toujours semblables de nouveaux enfants (De Vogüé 1886: 171).

È l'elegia che da sempre correva sotterranea nella sua opera e che diviene via via più trasparente e intensa.

Anche nelle sue opere più discutibili e anche in quelle della vecchiaia meno riuscite, spesso si salvano solo i rapidi tocchi di una sensibilità che sa dare — e per di più al di là delle intenzioni dell'autore — verità e luce a tutto, e ricreare, anche in brevi frammenti, un mondo

di affettuoso rimpianto: il suo mondo.

Di *Klara Milič* (1882) per esempio rimane fra le cose vive, ed è sufficiente, soltanto la figura della vecchia zia. È sufficiente per ridarci, intatta, tutta la luce interiore che Turgenev possedeva.

E questo senso di un presente inutile se non è segnato nella memoria, se non ha almeno un riscontro nella coscienza dell'uomo, lo troviamo espresso nelle *romantiche*, sovraccariche, lunari descrizioni della natura che, proprio per questa tensione interna, non sono soltanto banali.

La notte vi è presentata con profusione di particolari *poetici*, ma tutto in qualche modo si giustifica e converge nella domanda che conclude la pagina: che cosa era necessario a quella notte perché non fosse inutile, perché prendesse coscienza di sé? *Che attendeva quella notte?* (Penso a *Tre incontri*). Non siamo quasi a Čechov? Ed ecco come, una decina di anni dopo, egli riuscirà, o soltanto proverà, a fondere quel senso dell'inarrestabile e inafferrabile presente nelle cose, con il senso del fuggire della vita negli uomini.

La notte era così silenziosa e tenera, e l'aria azzurra aveva un respiro così sereno, che ogni passione e ogni dolore dovevano placarsi sotto quel cielo limpido e quelle luci beate e inconsapevoli!

“Dio mio — pensava Elena — perché esistono la morte, il distacco, la malattia, le lacrime?... Basta così — mormorò — possibile che debba finire? Sono stata felice, non pochi minuti, ma intere settimane. E con che diritto?” Improvvisamente ebbe paura. “E se fosse proibito — pensava — se la felicità ha il suo prezzo? Sta in cielo, e noi poveri peccatori...” (*Alla vigilia*, cap. XXXIII).

E quando in lui ci sarà ancora equilibrio e serenità, quando sarà relativamente giovane (1860), il parlare della giovinezza non assumerà quei toni senza luce, cui accennavo parlando delle *Poesie in prosa*. Allora le sue riflessioni saranno inserite in contesti più ampi, dinamici e persino penetranti.

La bellezza di Venezia commuove e fa nascere desideri, come la primavera; stanca e lusinga come la promessa di una vicina, misteriosa felicità... Chi ha già vissuto e sofferto non venga a Venezia. Gli verrebbe l'amarezza dei sogni giovanili non realizzati. Ma sarà dolce a chi ha ancora da vivere, se si sente teso alla gioia (*Alla vigilia*, cap. XXXIII).

Egli sarà soltanto il cantore del presente, delle improvvise, rapidissime visioni della natura, delle vicende e degli incontri, magari banali, ma che non si ripeteranno più.

Il prato di Bežin o Un posto tranquillo, Tre incontri o L'orologio, che mai illumina tutto quanto egli ha scritto da poeta di una luce "mystérieuse et pâle" se non l'amore per "ce que jamais on ne verra deux fois" (De Vigny, *La maison du berger. Les destinées*)? *Kas'jan di Krasivaja Meč, Tat'jana Borisovna e suo nipote...* analisi psicologiche? Anche questo, ma soprattutto una stessa cosa come le albe e i tramonti e le notti: come le cose che passano, che si dimenticano e che non si vorrebbe dimenticare mai. *Omnia fert aetas animum quoque.*

Certo in Turgenev il rimpianto è meno alto, meno intensamente puro, più domestico e quasi egoistico, ma non meno vero.

Domani sarò felice! La felicità non ha domani, la felicità non ha neppure ieri, essa non ricorda il passato, non pensa all'avvenire. Essa ha il presente e questo presente non è di un giorno, ma di un istante (*Asja*)

La sua vita personale ormai gli bastava: "ma tu resti sulla strada / sconosciuta e infinita. / Tu non chiedi alla tua vita / che restare ormai com'è" (Penna, *È pur dolce il ritrovarsi*).

È interessante perciò leggere *Basta!* (*Dovol'no*, 1864), in cui c'è invece un senso di irritazione, quasi certamente voluta ed esasperata, verso il ripetersi continuo di ogni ciclo e spettacolo della natura e verso ogni ritorno della primavera e della giovinezza.

Peccato. Turgenev è anche molto di più e, del resto, N. Kauchtschischwili (1969: 10) ha chiamato *Basta!*, forse nel tentativo di salvare il salvabile, uno *pseudo-racconto*.

Naturalmente, ci sono nell'opera di Turgenev, ci saranno via via più approfonditi, molti altri motivi. Ci sarà la pietà, soprattutto. *Padri e figli* è un romanzo di pietà e rimpianto, una di quelle opere che fanno veramente grande la letteratura russa. Ma tutto questo verrà dopo. Ciò che è di sempre, e ciò che forse sarà il motivo più segreto della sua poesia — ma anche il suo limite e il segno del suo ripiegarsi su se stessa, è il senso del passare incomprensibile del tempo. "Conosco questa indifferenza di un dolore che non si può lenire, conosco l'indifferenza di un'irrimediabile infelicità" (*Tre incontri*).

Si potrebbero moltiplicare le citazioni, ma forse è meglio non farlo. Perché è meglio vedere che non si tratta di cosa che possa essere individuata in un punto, in un momento preciso della sua opera, ma di un'atmosfera che, magari inespressa, la pervade tutta, fino alle *Poesie in prosa*, si veda ad esempio *Rimani (Stoj)*. È ormai superfluo il sottolineare, appunto perché il nucleo della sua opera è da ricondurre essenzialmente a questo stato d'animo, che il senso di indefinibile di-

sagio e quasi smarrimento da cui siamo presi nell'accostarvicisi, deriva dalla diversissima impostazione tematica che egli avrebbe voluto darle e dalla totalmente *altra* ricerca che egli, e la critica a lui contemporanea e immediatamente successiva, avrebbero voluto vedere elaborata nei suoi libri, nonché dalle direttrici e aperture per e sul futuro che in essi vi si sarebbero volute riscontrare.

12. C'è un aspetto nell'opera di Turgenev, quello per così dire, *soprannaturale* che, per quanto secondario ed episodico, ha destato varie perplessità e polemiche e ha dato luogo a varie interpretazioni. È forse il momento di chiederci se, fino a ora, tale aspetto sia stato sufficientemente inquadrato nel complesso della produzione letteraria di Turgenev stesso.²⁰ Ci fu chi (Merežkovskij in "O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury") ha considerato tale aspetto essenziale e, addirittura, ha tentato di dimostrare — a mio avviso assolutamente invano — non solo che Turgenev sia da considerare il padre spirituale del decadentismo russo, ma anche che *l'originalità e la forza* di Turgenev siano da ricercarsi non nelle opere scritte su temi sociali, ma in quelle lontane dai problemi brucianti del momento.

Il giudizio di Merežkovskij lo riporto solo perché ha avuto, ai suoi tempi, un certo seguito. Ma siccome non basta liquidare un'idea solo dicendo che è invecchiata, aggiungerò che, personalmente, non posso condividere tale presa di posizione, se non altro perché, sia pure in modo insolito, è contenutistica e penso sia difficilmente sostenibile finché non scaturisca da una preliminare indagine sulla genesi di tali opere.

Genesi che credo sia da rintracciarsi, anche in questo caso, in quell'allargarsi del dualismo: aderenza alla realtà — fuga dalla realtà, che la produzione di Turgenev rivela. Basti pensare che la concezione di *Fantasma* (*Prizraki*, 1864) è anteriore di anni alla sua stessa stesura e alla sua pubblicazione. Il semplice senso comune aveva verosimilmente dissuaso Turgenev dal realizzare quella *fantasia*, fintanto che la frattura che segnava la sua creazione non si fosse fatta più profonda.

Ritengo cioè che la tematica delle *tainstvennye povesti*, come li raggruppa L.V. Pumpjanskij, non rappresenti molto di più che la se-

²⁰ Cf. anche i contributi raccolti in *Mondo slavo* 1983, e segnatamente Casari 1983: 78-91.

conda (o una seconda) possibilità – speranza concessa a Ivan Sergeevič di evasione dalle contraddizioni della sua esistenza. Aggiungerei anche che di questa possibilità egli non raramente ha fatto uso negli *Stichotvorenija v proze*.

Detto questo, il discorso sul valore di tali opere (*Son* 1876; *Klara Milič* 1882; *Sobaka* 1866; *Rasskaz otca Alekseja*, 1877 e *Neščatnaja*, 1868)²¹ si risolve automaticamente nell'ambito del discorso generale sul valore di tutta la produzione letteraria di Turgenev. Senza preclusioni e discriminazioni che siano dettate dal solo ed esclusivo fatto della diversità di *contenuto*.

È vero che alcune acute osservazioni di R. Casari meritano di non essere lasciate cadere: per esempio l'atmosfera, quasi da pittura metafisica di *Sogno* e la notazione che "il quartiere deserto della città, come la riva deserta del mare... costituiscono l'elemento narrativo più significativo, mentre vengono avvertiti come connotazioni alquanto esteriori, proprio quei tratti marcatamente demoniaci del personaggio che avrebbero dovuto segnalare il mistero", ma si tratta pur sempre di annotazioni che, assieme a quella della "città di mare (luogo di per sé insolito nella narrativa turgeneviana)", non toccano il vero problema della *necessità* di questo tipo di racconti che, secondo me, manifestano un troppo insistito gusto tardo romantico, tipico di una cultura "sempre più involuta... nei suoi patemi, nei suoi sentimentalismi estenuati", come annota a proposito di *Malombra* A. M. Moroni (in Fogazzaro 1970: 22).

D'altra parte l'adesione di Fogazzaro al modernismo e — nel nostro caso — essenzialmente alle poetiche a esso legate è non alla sua ideologia, fu equivoca soprattutto sul piano intellettuale: e, in questo, qualche affinità con Turgenev non è da escludere. Entrambi probabilmente non potevano fino in fondo comprendere quell'atmosfera nelle sue implicazioni politico-sociali: troppo diffidenti entrambi nei confronti della democrazia nel senso moderno (e perciò anche *laico*) della parola.

²¹ Non aggiungerei a questi, come altri ha fatto, né *Tre incontri* né *Il canto dell'amore trionfante*, che considero abbia altri (e forse maggiori) limiti di questi racconti e contemporaneamente un interesse particolare e più ampio.

NOTA

Penso di dover aggiungere una specie di annotazione finale. E la vorrei aggiungere qui perché, anche se riguarda un punto particolare del precedente discorso, essa serve a meglio chiarire l'obiettivo di queste pagine. La frase che credo di dover giustificare è questa (cf. p. 1):

Dimenticàti, probabilmente perché divenuti troppo spesso incomprensibili alla nostra sensibilità critica ... gli entusiastici apprezzamenti che sull'opera di Turgenev furono pronunciati, soprattutto nel secolo scorso, lo si considera uno scrittore ormai irrimediabilmente datato.

Nel parlare di giudizi divenuti incomprensibili intendevo riferirmi innanzitutto all'atteggiamento di quei critici che, nei riguardi dei personaggi turgeneviani, si comportano come di fronte a uomini in carne e ossa. È infatti dall'aver perso di vista che quelle non erano altro che creature di fantasia, che nasceva una serie di pseudoproblemi la quale, a sua volta, ne generava un'altra, ancor più lontana dalla realtà. Nascevano cioè indagini e spiegazioni sul conto di quelle figure, nasceva la contrapposizione dei personaggi, l'uno all'altro, all'interno della stessa opera, non come creature dello stesso padre e come aspetti di un tutto inscindibile, ma come persone vere, che parlano e discutono fra di loro. E allora si trattò addirittura di vedere, e lo si fece con impegno, quali fossero *položitel'nye* e quali *nadumannye*, quali simpatici e quali antipatici, chi fosse il protagonista e chi l'antagonista. Indagini e spiegazioni seriamente in polemica l'una con l'altra, le quali, per esemplificare, a proposito di Veret'ev condussero a discutere come, perché e quanto fosse simpatico (o antipatico), cosa avrebbe dovuto fare per non finire i suoi giorni girando per le osterie e come si sarebbe dovuto comportare con Mar'ja Pavlovna perché quest'ultima non si suicidasse.²²

Le stesse *Memorie di un cacciatore*, e forse ancor più d'ogni altra composizione, sono state viste in questa prospettiva: come una galleria di personaggi, viventi ciascuno una propria vita, autonoma quasi dall'ispirazione complessiva dell'opera.

Vedendo le cose in tal modo si finiva col procedere oltre e col creare altri pseudo-problemi, ancor più arbitrari o assurdi. Basti pensare allo scritto forse più interessante (e certo fra i più noti) a questo proposito: *Russkij Čelovek na rendez-vous* (1858) di Černyševskij su *Asja*, in cui si comincia col dire che il personaggio NN. "ha ingannato noi, ha ingannato l'autore. Sì, il poeta ha fatto un

²² Si veda in Turgenev 1955: VI, 345-357 come la rassegna di tali opinioni venga riferita senza che apparentemente si avverta l'assurdità di quei ragionamenti

errore troppo grave immaginando che ci narrava di un uomo onesto" e si finisce con lo spiegare perché gli uomini siano così. (Colpa del liberalismo, che crea uomini pronti a venire a compromessi con la loro coscienza pur di conservare le tranquille, abituali norme di vita).

Il fatto è che (anch'io la penso così), "i personaggi di un'opera d'arte non sono come tali autonomi e autarchici, ma essi sono soltanto una delle tante e infinite mobilissime finzioni del sentimento del poeta, una specie di diaspora ideale del suo stato d'animo, e però a tutti i momenti connessi a questo loro centro d'origine. Da ciò la necessità di un'aderenza scrupolosa al testo, non soltanto come fedeltà alle battute di una pagina, ma come richiamo costante a quella che è l'ispirazione centrale dell'opera" (Russo 1968: 20).

Traendo le conseguenze delle sue affermazioni, Luigi Russo avvertiva nello stesso scritto (e sembra di leggere una risposta a Černyševskij, e ancor più a Dobroljubov) che, procedendo in altro modo, "l'opera d'arte non ci sta più dinanzi come opera d'arte, ma essa è come disciolta e obliterata in una nuova esperienza di vita; è diventata un semplice pretesto della nostra passione" (Russo 1968: 20).

È questa, in parte almeno, la genesi della critica *a proposito di*. Critica che solo a una condizione può avere una sua validità: a condizione di basarsi su documenti.

E in questo caso siamo alla seconda serie di scritti critici inutilizzabili, anche se, questa volta, non sempre incomprensibili (e talvolta interessanti). Inutilizzabili comunque in tutti i sensi perché, e lo notava ancora alla fine del secolo scorso S. Vengerov nella sua importante monografia su Ivan Sergeevič per l'*Enciklopedičeskij slovar'*, come documenti le opere di Turgenev sono assai poco attendibili:

In alcun modo si può dire che l'autore abbia dato la vita del popolo (nelle *Memorie di un cacciatore*) in tutta la sua varietà. Dal campo della vita popolare... l'autore ha raccolto solo i fiori belli e profumati e di essi ha fatto un meraviglioso mazzo.

Opinione questa, come ricordavo, condivisa anche da una parte della critica sovietica. E la critica *a proposito di*, di sicuro non ha senso basarla sulle umbratili fantasie di uno scrittore irrequieto e solitario. Ma non mi riferivo alla sola critica russa. In Europa occidentale, ho più volte ricordato, la quasi totalità degli studiosi del secolo scorso, nell'elencare Turgenev tra i maggiori scrittori del tempo, si lasciò probabilmente suggestionare dalla novità dell'arte di Ivan Sergeevič e dagli aspetti più appariscenti di quella novità. Raramente, comunque, è accaduto che giudizi altrettanto mal fondati venissero canonizzati così rapidamente quanto quelli che il De Vogüé scrisse in *Le roman russe*, opera per altro ancora utilissima:

Dans les lettres, comme en politique, un peuple suit d'instinct les hommes qu'il sent lui appartenir, qui sont faits de sa chair et de son génie, pétris de ses qualités et de ses défauts. Ivan Serguievitch personnifiait les qualités maitresses du vrai peuple russe, la bonté naïve, la simplicité, la résignation... Ce cervau puissant dominait un coeur d'enfant. Nul n'eut plus de sentiments et plus d'horreur du sentimentalisme: nul ne sut mieux indiquer d'un seul mot toute une situation, toute une crise du coeur (1886: 148 e 196).

Rimase quasi senza sviluppi il fatto che, sia pure oscuramente, il De Vogüé avesse già intuito il segreto dell'arte di Ivan Sergeevič e avesse immaginosamente parlato di rugiada ("je ne lui connais pas de rival pour la sûreté du goût, la tendresse, je ne sais quelle grâce tremblante également répandue sur chaque page, qui fait penser à la rosée du matin")²³, mentre i precedenti giudizi fecero testo e, più o meno, vennero ripetuti in Occidente per decenni.

Qualcuno li ripete ancora.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach E.
1956 Mimesis. Torino 1956.
- Bergson H.
1967 Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris 1967.
- Casari R.
1983 Il fantastico in I. S. Turgenev e Fogazzaro. Possibilità e limiti di un raffronto. — In: Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso internazionale degli slavisti (Kiev 1983). Roma 1983, p. 78-91.
- Čistova I. S.
1977 Turgenev i Leopardi. K voprosu o literaturnych istočnikach *Stichotvorenij v proze*. — In: Turgenev i ego sovremenniki. Leningrad 1977, p. 142-151.
- De Vogüé E. M.
1886 Le roman russe. Paris 1886.
- Flaubert G. - Turgenev I. S.
1987 Il normanno e il moscovita. Lettere 1863-1888. Milano 1987.

²³ De Vogüé 1886: 195.

- Fogazzaro A.
1970 Malombra. Milano 1970.
- Kauchtschischwili N.
1969 La narrativa di I. S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano 1969.
Mondo slavo
1983 Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso internazionale degli slavisti (Kiev 1983). Roma 1983.
- Perepiska I. S. Turgeneva*
1986 Perepiska I. S. Turgeneva v 2-ch tomach. Moskva 1986.
- Rjasanovskij N. V.
1967 Storia della Russia. Milano 1967.
- Russo L.
1968 Personaggi dei *Promessi sposi*. Bari 1968.
- Sainte-Beuve Ch.-A.
1829 Portraits littéraires. "P. Corneille". — Le Globe (Paris) 1829.
- Strada V.
1985 Urss-Russia. Milano 1985.
- Turgenev I. S.
1946 Nouveaux poèmes en prose. Paris 1946.
1955 Sobranie sočinenij v 12 tomach. Moskva 1955.
1960-68 Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 tomach. Moskva-Leningrad 1960-68.