EUROPA ORIENTALIS 19 (2000): 2

IL DUELLO COME SPETTACOLO: LA TEATRALIZZAZIONE DELLO SCONTRO SINGOLARE

Barbara Ronchetti

> L'idea è come un paio di occhiali posati sul naso, e ciò che vediamo lo vediamo attraverso essi. Non ci viene mai in mente di toglierli (L. Wittgenstein)

Il duello come fatto letterario (e della letteratura), in virtù dei meccanismi interni che ne caratterizzano il funzionamento e per gli elementi testuali ed extratestuali con i quali può entrare in relazione, si presta ad essere osservato da numerosi punti di vista. Esso rappresenta un fenomeno esemplare il cui studio pone in evidenza la possibilità, e la necessità, di una stratificazione e combinazione di approcci metodologici sui quali fondare la ricerca, muovendo da presupposti teorici di volta in volta diversi; un percorso critico così articolato permette, per approssimazioni successive, di individuare e arricchire di senso gli elementi che su piani distinti concorrono a disegnare lo spazio letterario della singolar tenzone. La pluralità delle interpretazioni è in questo caso tanto più necessaria se pensiamo anche soltanto all'aspetto più immediatamente evidente che entra in gioco nello 'scontro armato di due antagonisti come esito di una disputa d'onore' e che costituisce il presupposto per tutte le successive riflessioni: il rapporto del singolo eroe e del suo mondo con i concetti di vita e di morte, con tutte le implicazioni sul piano etico e morale che esso comporta (si pensi al ricorrere dell'immagine del duello in relazione al tema del doppio e del sosia, o legata al mito di Don Giovanni).

Il duello pone la questione ontologica dell'essere e il dilemma non meno complesso del *come* essere (ovvero il problema dell'onore e dei suoi significati). In epoche diverse, dominate da differenti concezioni filosofiche, estetiche e religiose, poeti e narratori hanno crea-

to le loro rappresentazioni artistiche del duello scegliendo generi e procedimenti letterari distinti e descrivendo lo scontro con toni che possono variare dal tragico alla farsa. Gli studiosi che hanno osservato il fenomeno in ambito russo (nell'ultimo decennio i lavori sull'argomento sono aumentati notevolmente) si sono spesso concentrati sull'analisi del rapporto fra duello nella realtà storica e nella finzione, ponendo di volta in volta in primo piano il suo ruolo di 'istituzione',[1] 'tradizione',[2] 'autorappresentazione della classe dominante',[3] 'affermazione della inviolabilità fisica',[4] 'elemento del byt con funzione socio-semiotica'.[5]

---

[1] Cf. C. Scholle, *Das Duell in der Russischen Literatur*, München, Otto Sagner, 1977; l'autrice fonda la sua interpretazione del duello come 'rito' sulle elaborazioni concettuali e filosofiche di A. Gehlen e le applica alle rappresentazioni artistiche di tale istituto nella letteratura russa.

[2] Su questa linea si muove la ricerca di uno degli autori più interessanti e che più diffusamente si è occupato del duello in Russia, A. B. Vostrikov, che in numerosi lavori offre spunti di riflessione di grande rilevanza: cf. i saggi *Mifo-logika dueli*, Nevskij Archiv, Moskva-SPb. 1993, pp. 413-426; *O nekotorych isključitel'nych sposobach razrešenija konfliktov česti v Rossii načala XIX veka*, in *V čest' 70-letija professora Ju. M. Lotmana*, Tartu 1992, pp. 57-70; *Poetika oskorblenija v russkoj duel'noj tradicii*, in *Tynjanovskij sbornik. Pjatye Tynjanovskie čtenija*, Riga-Moskva 1994, pp. 100-109; *Tema "isključitel'noj" dueli» u Bestuževa-Marlinskogo, Puškina i Lermontova*, "Russkaja literatura" 1993, 3, pp. 66-72; cf. infine il volume *Kniga o russkoj dueli*, SPb., Izd. Ivana Limbacha, 1998, la cui composizione risale però a una decina di anni prima.

[3] Cf. V. G. Kiernan, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, Marsilio, 1991 (or. 1986).

[4] Cf. I. Reyfman, *Ritualized Violence Russian Style. The Duel in Russian Culture and Literature*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1999. Il punto di vista scelto dall'autrice di questo brillante saggio che guarda al duello in relazione al concetto di inviolabilità fisica, deve essere considerato tenendo presente la grande rilevanza che questo tema possiede nella cultura nord-americana, che lo sancisce esplicitamente come valore fondante fin dalla costituzione.

[5] Cf. Ju. M. Lotman, *Duel'* in *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII–načalo XIX veka)*, SPb., Iskusstvo – SPB, 1994, pp. 164-179; in numerosi lavori dello stesso autore si trovano inoltre riferimenti al duello come tema letterario, in particolare si veda la definizione delle caratteristiche del duello come tema letterario offerta sinteticamente nel noto saggio *Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka* (1975), trad. it. in *Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 151-189.

Il lavoro che qui si presenta è parte di un progetto di ricerca più ampio, dedicato al duello nella letteratura europea (soprattutto russa, polacca, inglese e italiana), che ha come tratto caratterizzante proprio la scelta di approcci metodologici differenziati da utilizzare in singoli studi dedicati al comune tema del duello.

Muovendo da alcune considerazioni di J. Huizinga, integrate da una rilettura dello *Spieltrieb* schilleriano, al quale si deve affiancare un costante riferimento alla moderna teoria dei giochi,[6] cercherò di illustrare alcune qualità del gioco che permettono di parlare del duello come 'elemento ludico spettacolare', per poi riconoscerne i meccanismi di funzionamento in due testi della letteratura russa, esemplari da questo punto di vista: *Vystrel* di Puškin e *Knjažna Meri* di Lermontov.

Il gioco non è vita ordinaria, 'vera': si colloca entro certi limiti di tempo e di spazio, ha uno svolgimento proprio e un senso in sé; una volta giocato, si fissa in alcune regole e può essere ripreso, tramandato, ripetuto e anche trasformato. Il gioco talvolta crea un ordine, un rituale e può coincidere con il rituale stesso. L'arena, il tavolino da gioco, il cerchio magico, il tempio, la scena, lo schermo cinematografico, il tribunale, sono tutti per forma e per funzione dei luoghi di gioco – sostiene Huizinga – degli spazi delimitati sui quali valgono proprie e speciali regole. Sono mondi provvisori entro il mondo ordinario, destinati a compiere un'azione conchiusa in sé. Il suo essere diverso può coprire il gioco di mistero e questi due tratti (diversità e misteriosità) sono espressi visibilmente nel travestimento che così spesso accompagna l'attività ludica. Nelle differenti forme di spettacolo (che costituiscono il gioco giocato) se ne ritrova una chiara manifestazione. Fattori fondamentali del gioco sono la lotta, la rappresentazione, la sfida, lo sfoggio, la finzione, le regole restrittive. Sul terreno della cultura ludica si può assistere ad un passaggio continuo fra rappresentazione (gioco giocato) e gara. Per il tema che qui si vuole affrontare è significativo l'esempio della scherma, erede del combattimento fra due contendenti, che diventa gioco agonistico seguito da migliaia di appassionati.

---

[6] Cf. J. Huizinga, *Homo ludens* (1939), Torino, Einaudi, 1973; F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza* (1795), Roma, A. Armando Editore, 1971. Il termine *Spieltrieb* viene comunemente tradotto 'spirito del gico'; al senso che questo equivalente italiano esprime bisogna però aggiungere l'idea di 'pulsione' verso il gioco, contenuto nell'originale.

Fra i contrassegni generali del gioco si deve evidenziare la tensione e l'incertezza che si trasmette e si propaga verso gli spettatori a mano a mano che il gioco si fa più difficile. Nel mero gioco d'azzardo la tensione si comunica solo in misura ristretta dai giocatori agli spettatori; si noti però come nel mondo delle opere letterarie questa caratteristica venga spesso ribaltata e la sfida al tavolo da gioco si avvicini alle altre forme spettacolari di scontro e in particolare al duello, come sottolinea Lotman nel saggio sulle carte e il gioco.[7] Nella partita fatale che chiude *Pikovaja dama* di Puškin questo accostamento viene espresso esplicitamente dalla voce narrante, che osserva: "Každyj raspečatal kolodu kart. Čekalinskij stasoval. German snjal, i postavil svoju kartu, pokryv ee kipoj bankovych biletov. Eto pochože bylo na poedinok".[8] La serietà con la quale si è soliti condurre una gara non sottintende affatto una negazione del suo carattere ludico; il gioco oltre che serio può essere terribile e tragico (arena dei gladiatori, roulette russa ecc.).

Strettamente connesso all'idea di gioco è il concetto di vittoria; non soltanto nel senso di riuscire a risultare superiore, ma anche di ottenere stima, conquistare onore. Nel gioco si vince una posta che può essere simbolica o materiale, ma anche spirituale. Virtù, onore, nobiltà d'animo e gloria si trovano così compresi nei termini della rivalità, ovvero del gioco. Questo complesso legame tra sfida e premio, che da essa si può ottenere, si rivela esplicitamente nella funzione del duello nelle culture antiche (duello giudiziario, duello come presagio e/o sostituzione della guerra ecc.). Nel moderno confronto d'onore il rapporto tra scontro e raggiungimento della 'soddisfazione' non è legato all'ottenimento della vittoria; è la sfida stessa, nella sua funzione di contesa mortale fra due individui, a possedere la capacità di restituire onore ai contendenti, indipendentemente dall'esito del combattimento.

Lasciando da parte, in questa sede, le discussioni sulla diretta discendenza di questa istituzione dalle diverse forme di scontro singolare dei secoli precedenti, il duello moderno può essere comunque considerato, nella sua essenza, una forma rituale di gioco; la sua fun-

---

[7] Ju. M. Lotman, *Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka*, cit., pp. 184-185.

[8] A. S. Puškin, *Pikovaja dama*, in *Polnoe sobranie sočinenij* (16 voll.), Moskva–Leningrad, AN–SSSR, 1937–59, vol. 8/1, 1948, p. 251.

zione ludica può essere però riconosciuta solo finché esso si conduce nell'ambito di un gruppo, i cui membri si riconoscono pari nel valore o almeno pari nel diritto. Il combattimento d'onore, anche nelle fasi che lo precedono, deve seguire un ordine ritualizzato: al conflitto, ritenuto lesivo dell'onore del contendente o di altre persone, devono succedere la sfida, il cartello, l'accettazione della sfida e gli accordi fra i padrini con i relativi tentativi di pacificazione. Il tempo e il luogo del combattimento devono essere stabiliti in precedenza e le loro caratteristiche, secondo la consuetudine occidentale, corrispondono ai requisiti del gioco; le armi devono essere esattamente uguali; si dà un segnale per cominciare e per finire; il numero dei colpi è prescritto; il criterio di accettabilità della soddisfazione dell'onore deve essere noto in anticipo. Le regole dell'azione inoltre devono essere concordate, prima che lo scontro abbia luogo, da persone non coinvolte direttamente in esso (i padrini che disegnano la 'regia') ed è necessaria la presenza di testimoni (pubblico). Il duello può essere considerato sia come gioco da giocare, seguendo il punto di vista dei partecipanti; che come rappresentazione (gioco giocato), seguendo il punto di vista degli spettatori, nella più vasta accezione del termine, che deve comprendere anche i membri della società nel cui seno il duello viene combattuto.

Nell'universo di finzione creato da un autore, il duello può assumere tutte le forme possibili: può rappresentare un segmento isolato, costituire uno dei temi della narrazione o diventare un meccanismo narrativo strutturante, attorno al quale si costruiscono gli avvenimenti Lo scontro può essere effettivamente un elemento dell'intreccio, realizzato come combattimento fra due eroi, o presentato come tale nel racconto di uno dei personaggi (che a sua volta può essere attore o spettatore del duello di cui parla). Il duello può essere combattuto o non combattuto (evitato, simulato, interrotto, rimandato) oppure semplicemente menzionato, evocato, discusso come evento possibile. Spettatori di tutte queste forme di duello saranno i protagonisti del racconto (attenzione rivolta verso l'interno) e al tempo stesso i lettori che entrano in relazione con il mondo rappresentato (attenzione rivolta verso l'esterno). Esistono contesti narrativi insoliti, [9] in cui ad esempio l'interesse dell'autore (e del lettore) si concentra sia sulla

---

[9] Cf. V. P'ecuch, *Ja i dueljanty*, in *Ja i pročee. Cikly. Rasskazy. Povesti. Roman*, Moskva, Chud. literatura, 1990, pp. 23–31.

storia di un duello che sul processo di scrittura di quella stessa storia o dove molti elementi (anche contraddittori) sono combinati insieme contemporaneamente.

Lo scontro singolare, avvicinato da Lotman al gioco delle carte in quanto forma modellizzante della natura dei conflitti, viene descritto nello stesso saggio anche come tema letterario; l'autore offre una breve rassegna di categorie tematiche, inserendo il duello fra quei temi con una accentuata concretezza storica che sono in rapporto con strutture meno profonde del testo.[10] A me sembra invece evidente il legame del duello proprio con le strutture profonde del testo e della narrazione in virtù della sua capacità di strutturare i conflitti (elementi centrali nella rappresentazione artistica di un universo di finzione). Considerando inoltre l'importanza dei motivi esistenziali che entrano in gioco nello svolgimento di un duello (rapporto vita/morte, singolo/mondo circostante, onore/disonore ecc.), ma soprattutto osservando la eccezionale diffusione di questo tema, che pur con notevoli variazioni è presente nelle creazioni fantastiche di tutti i tempi (dal folklore e dall'epica fino alle odierne *Guerre stellari* cinematografiche), il duello deve essere considerato uno di quegli elementi narrativi fondamentali, capaci di cogliere e rappresentare le infinite possibilità che l'arte ha di riscrivere l'uomo e di interpretare poeticamente gli interrogativi che egli si pone nel suo rapporto con la vita e con il mondo.

Seguendo questa linea di pensiero, che assegna allo scontro singolare una funzione artistica di grande rilievo nella costruzione di mondi immaginari, cercherù di leggere i conflitti presenti in *Vystrel* di Puškin (1830) e *Knjažna Meri* di Lermontov (1838-40).

Da più parti è stata messa in evidenza, come caratteristica specifica dei duelli descritti in queste opere, la loro "eccezionalità" rispetto alle consuetudini, alle regole e all'etichetta di comportamento dell'uomo d'onore del tempo; A. Vostrikov parla esplicitamente di "tema isključitel'noj dueli" nelle opere di Bestužev-Marlinskij, Puškin e Lermontov, mentre Irina Reyfman riconosce in Bestužev-Marlinskij il portavoce di un diffuso gusto per la sperimentazione attorno alle regole (non scritte) del codice d'onore che si concretizza nella pratica volontaria di qualsiasi forma di "exceptional duel", cui non restano

---

[10] Ju. M. Lotman, *Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka*, cit., p. 152.

estranei Puškin e Lermontov.[11] Pur riconoscendo l'importanza delle considerazioni e la fondatezza delle prove documentate in questi lavori, ciò che interessa indagare è il legame fra questa 'eccezionalità' e l'accento posto (più o meno esplicitamente) dai due scrittori sul ruolo del duello come spettacolo, nella doppia valenza di spettacolo-gioco quale meccanismo strutturante della narrazione e di spettacolo-rappresentazione come teatralizzazione dei conflitti risolti (o non risolti) dal duello.

Tra la fine del XVIII e i primi decenni del XIX secolo il gioco domina in modo esplicito le norme della società e fra queste anche il duello che vive proprio in questo periodo una stagione di nuova fioritura e riprende vigore in tutta Europa, restando in auge (con diverse modalità e frequenza) fino alla fine del secolo ed oltre.[12] Una esplicita consapevolezza del prevalere di modelli teatrali (e dunque ludici) di interpretazione della realtà a loro contemporanea si trova proprio negli autori delle opere prese in considerazione. Nello stesso anno in cui componeva *Vystrel*, Puškin annotava numerose riflessioni sul teatro e sulla drammaturgia, confrontandosi di frequente con le idee espresse a tale riguardo da A. Schlegel.[13] Di particolare interesse, e quasi emblematiche in relazione al tema affrontato, sono le sue osservazioni a proposito del senso dello spettacolo che il popolo dimostra di possedere; dopo aver individuato come tratto fondamentale della storia del teatro europeo (distinguendo, nel far questo, il percorso seguito dalla drammaturgia russa) il suo legame con la "piazza" e la sua capacità di "dilettare", lo scrittore conclude affermando che "dlja nego [naroda] i kazni zrelišče".[14] Il rapporto intrinseco fra spettacolarizzazione della vita e modello spettacolare dell'arte che sulla prima influisce viene colto in modo ancor più esplicito da Lermontov. In un epigramma a lui attribuito che risale alla metà degli anni '30 e in una battuta del dramma *Maskarad* (1835-36) si trova espressa con la stessa ironia la sovrapposizione fra scena e vita nell'epoca a lui contemporanea: "I na teatre, kak na scene sveta";[15] "Premudrost' nynešnego

---

[11] I. Reyfman, *Ritualized Violence Russian Style*, cit., p. 174.

[12] V. G. Kiernan, *Il duello...*, cit., p. 212.

[13] A. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (1808–1809), Genova, Il Melangolo, 1977; cf. *Puškin kritik. Puškin o literature*, M.–L., Academia, 1934, p. 528.

[14] A. S. Puškin , *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. 11, p. 178.

[15] *Lermontovskaja Enciklopedija*, Moskva 1981, p. 179.

sveta / Ne smotrit za predel baleta! / Balet na scene v obščestve balet! / Stradajut nogi i parket".[16]

Nel sottolineare il ruolo centrale giocato dal teatro nel corso dei primi decenni del XIX secolo è stato messo in luce come il rilievo di tale fenomeno debba essere osservato non tanto nei testi drammatici, quanto nella teatralizzazione dell'epoca, caratterizzata da un continuo scambio tra palcoscenico reale e palcoscenico fittizio. In virtù della evidente differenza fra vita teatrale e vita quotidiana, lo sguardo rivolto alla realtà come "spettacolo" offriva all'uomo del tempo nuove possibilità di comportamento[17] e allo scrittore, si potrebbe aggiungere, nuove opportunità di rappresentazione dell'uomo, negli universi di finzione da lui creati.

Vystrel (Il colpo di pistola), posto in apertura dei *Racconti di Belkin*, indica fin dal titolo l'oggetto della narrazione mentre il legame diretto fra lo sparo e il duello viene stabilito nelle due epigrafi, tratte rispettivamente dal poema *Bal* di Evgenij Boratynskij (1825-28) "Streljalis' my"[18] e dal racconto di Aleksandr Bestužev-Marlinskij *Večer na bivuake* (1822) "Ja pokljalsja zastrelit' ego po pravu dueli (za nim ostalsja ešče moj vystrel".[19] Le citazioni disegnano i contorni delle due parti dello scontro fra i contendenti (i due episodi di duello fra Silvio e il conte) e potrebbero essere considerate, secondo una lettura teatrale, come l'indicazione dei due 'atti' di un unico duello, motore e tema della narrazione stessa, nei quali lo sparo annunciato dal titolo non verrà mai messo a segno, ma resterà soltanto come possibilità, presente già nella seconda citazione dell'epigrafe.[20]

---

[16] M. Ju. Lermontov, *Sočinenija v 6-ti tt,* M.-L., AN SSSR, vol. V, 1956, p. 548.

[17] M. Ju. Lotman, *Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX veka* (1973), in *Izbrannye stat'i v 3-ch tomach,* Tallin, Aleksandra, 1992, pp. 272–286.

[18] *Polnoe sobranie sočinenij E. A. Boratynskago*, 2 voll., SPb. 1914, vol. II, p. 52, 397 ("Noi ci sparammo" - per il lettore che conosce il russo appare immediatamente evidente il senso del verbo "streljat'sja" riferito ad uno scontro fra duellanti, non altrettanto può dirsi invece della traduzione italiana "spararsi").

[19] A. A. Bestužev-Marlinskij, *Sočinenija v 2-ch tomach,* Moskva, Chud. literatura, 1958, vol. 1 , p. 52.

[20] Numerosi studi, dedicati all'opera puškiniana, sottolineano come in *Vystrel* il duello in due fasi narrato da ciascuno dei protagonisti rivesta una notevole importanza

Su questo riferimento puškiniano al motivo del duello sospeso si è spesso soffermata la critica; nell'opera di Bestužev-Marlinskij è stato rintracciato il modello per l'intreccio utilizzato da Puškin, il quale mette in atto le intenzioni esposte da Mečin nel racconto citato in epigrafe.

L'insieme della produzione di Bestužev è stata indagata proprio come fonte, per molti autori russi, di spunti narrativi, problematici e concettuali legati all'argomento 'duello'. Nonostante il rapido declino della popolarità del loro autore i lavori di Bestužev-Marlinskij ebbero "un impatto significativo sulla tradizione letteraria: Puškin e Lermontov, Gončarov e Turgenev, Tolstoj e Dostoevskij, tutti sentirono la sua influenza [...] Fra i contributi più notevoli di Bestužev alla prosa russa vi fu il tema del duello".[21] Del ruolo modellizzante svolto dai personaggi di Bestužev-Marlinskij erano consapevoli anche i contemporanei; in alcune pagine dedicate al romanzo di Lermontov, Belinskij riconosceva in Grušnickij una figura costruita parodisticamente su quei modelli: un giovane che apparteneva al novero di coloro che "amano appassionatamente le opere di Marlinskij, e non appena il discorso si sposta su argomenti un po' lontani dalla quotidianità, cercano di parlare con frasi tratte da un suo racconto".[22]

Alla capacità che Marlinskij ebbe di imprimere la sua impronta sulla generazione a lui contemporanea allude qualche anno dopo Turgenev in un racconto, sottolineando proprio come gli eroi alla Marlinskij si incontrino dappertutto, intenti a parlare e conversare nella

---

nella costruzione parallela delle due parti della storia; cf. D. Blagoj, *Masterstvo Puškina*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1955, pp. 223-240; A. Slonimskij, *Masterstvo Puškina*, Moskva , Chud. literatura, 1959, pp. 224-240; S. Bočarov, *Poetika Puškina*, Moskva, Nauka, 1974, pp. 174-182; J. Thomas Shaw, *Pushkin's The Shot*, Indiana Slavic Studies, III, 1963, pp. 113-129; J. van der Eng, A.G.F. van Holk, J. M. Meijer, *The Tales of Belkin by A. S. Pushkin*, The Hague, Mouton, 1968, pp. 61-85; L. Michael O'Toole, *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*, New Haven & London, Yale University Press, 1982, pp. 113-122. ič yžk yšk

[21] I. Reyfman, *Ritualized Violence Russian Style*, cit., p.164. Cf. anche A. V. Vostrikov, *Tema "isključitel'noj dueli" u Bestuževa-Marlinskogo, Puškina i Lermontova*, cit., p. 70, dove l'autore stabilisce una gerarchia fra i tipi di conflitto descritti, scegliendo come punto di vista l'etica del comportamento d'onore dei protagonisti.

[22] V. G. Belinskij, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomach*, Moskva, Chud. literatura, 1976–1982, III, 1978, p. 110.

loro lingua.[23] Il dialogo, che Puškin intese stabilire con Bestužev componendo *Vystrel*, viene esplicitamente indicato dall'epigrafe iniziale; d'altro canto i legami esistenti, su molti piani, fra due autori così diversi sono numerosi e la bibliografia a tale riguardo è piuttosto cospicua.

Per comprendere il tratto spettacolare dominante nell'epoca che fu di entrambi e il continuo trapasso che allora avveniva fra realtà letteraria e realtà quotidiana, più interessante è forse sottolineare i rimandi, reali o immaginari, che si stabilirono fra i due scrittori; nell'immaginario poetico comune ai lettori dei primi decenni del XIX secolo divenne addirittura possibile, per un osservatore del tempo, piangere la morte di "tre grandi Alessandri": Alessandro I, Aleksander Puškin e Aleksander Bestužev-Marlinskij.[24] È infine da notare, per chiudere (solo provvisoriamente) il cerchio dei giochi di rifrazione intertestuale, come siano state osservate corrispondenze tematiche e testuali proprio fra *Večer na bivuake* di Marlinskij e *Knjažna Meri* di Lermontov.[25] Resta ancora da indagare la possibilità di leggere la citazione lermontoviana di personaggi ed episodi 'à la Marlinskij' come richiamo letterario mediato (più o meno consapevolmente) dal testo di Puškin, seguendo in ciò quanto già sostenuto da Vinogradov che riconosceva nella prosa di Lermontov, e proprio in *Geroj našego vremeni*, la feconda eredità puškiniana, in particolare di *Povesti Belkina*[26] che si aprono appunto con la storia di un colpo di pistola.

Il racconto *Vystrel* è diviso in due parti, ciascuna delle quali è costruita attorno al tema dello stesso duello, sospeso e ripetuto a distanza di anni. Il narratore è in entrambi i casi spettatore di racconti che propongono la contesa come ripetizione, sulla scena letteraria del testo, di uno scontro effettuato altrove.[27] Il luogo dell'azione (drammatica e narrativa) è nei due casi una stanza, protagonisti dei racconti

---

[23] I. S. Turgenev, *Stuk ... Stuk ... Stuk ...*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Moskva- Leningrad, AN–SSSR, 1960–1968, vol. X, 1965, pp. 266–267.

[24] Aneddoto cit. in Ju. Abramov, *K charakteristike čitatelja puškinskogo vremeni*, in "Puškin i ego sovremenniki" 16, 1913, p. 104.

[25] I. Reyfman, *Ritualized Violence Russian Style*, cit., p.188.

[26] V. V. Vinogradov, *Stil' prozy Lermontova* (1940), Ann Arbor 1986, p. 52.

[27] Proprio sul piano del discorso come elemento strutturante della narrazione pone l'accento Michael O'Toole in *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*, in particolare p. 120.

teatrali sono rispettivamente i due contendenti. La camera in cui Silvio racconterà il suo primo scontro con il conte, rappresentandolo dinanzi al narratore, ha le pareti crivellate da colpi di pistola e l'azione si svolge poco prima della partenza del misterioso protagonista che si avvia a concludere la sua vicenda d'onore con la ripresa di quel primo duello. Silvio ha già liberato la stanza, che si presenta come un palcoscenico vuoto, nel quale rimangono i suoi oggetti imballati e due valigie pronte per il viaggio: una con le pistole, l'altra con le cose personali. Ragione dell'incontro fra Silvio e il giovane ufficiale è la necessità di un chiarimento a proposito di una sfida mancata che Silvio aveva rifiutato di lanciare in attesa della vera sfida, quella di cui si appresta a parlare.

L'inizio del racconto da parte di Silvio viene segnato da una azione teatrale: "Sil'vio vstal i vynul iz kartona krasnuju šapku [...] on ee nadel";[28] nella variante d'autore segnalata negli apparati critici (595) troviamo un lieve spostamento di senso e l'azione teatrale è marcata non più dal travestimento (il berretto indossato), bensì da una sottolineatura dello spazio scenico: "on postavil ee [šapku] na stol peredo mnoju". Il berretto è passato da parte a parte da una pallottola, testimonianza dello scontro che il conte si accinge a raccontare. Quando egli termina il suo monologo, annunciando l'intenzione di utilizzare il colpo che gli è ancora rimasto (riprendendo l'allusione dell'epigrafe), marca la conclusione della sua 'azione' in modo spettacolare, liberandosi del travestimento simbolico (il berretto) che aveva indossato all'inizio della narrazione: egli si alzò (sebbene nessuna indicazione venga fornita sul fatto che fosse seduto), "brosil ob pol svoju furažku i stal chodit'" (70).

Anche il duello rievocato in questa scena ha a sua volta caratteristiche ludiche, infatti la ragione che lo rese inutile agli occhi di Silvio la prima volta fu l'indifferenza del contendente che si mostrò sul luogo dello scontro, prendendo teatralmente delle ciliege dal berretto e lanciando i noccioli fino allo sfidante. Volendo sottolineare ancora i parallelismi spettacolari, si potrebbe accostare questo primo berretto pieno di ciliegie, causa del mancato duello, con l'altro berretto trapassato durante questo stesso duello e causa a sua volta della prima nar-

---

[28] A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., tom 8/1 (1948), p. 68. D'ora in avanti le citazioni di *Vystrel* faranno riferimento all'edizione indicata e segnalerò tra parentesi nel testo la pagina o le pagine cui si rimanda.

razione 'teatrale' del duello stesso. Sebbene sia stata più volte messa in evidenza l'origine autobiografica di questa scena,[29] ciò che interessa qui riconoscere è la funzione dissacratoria del gesto del conte rispetto alle regole del gioco, còlta e utilizzata da Puškin per costruire l'intreccio di scontri, reali o recitati, e di continui rimandi tra di essi nel testo (oltre alla trama principale dello scontro interrotto e ripreso, di frequenti duelli si fa menzione sia all'inizio della prima che della seconda parte). Credo infatti di poter condividere l'opinione di P. Brang che, in un saggio sul duello nella vita e nella letteratura russa, sottolinea come Puškin non possa essere considerato autore autobiografico nemmeno per ciò che riguarda le rappresentazioni letterarie del duello,[30] dalla sua mano sempre riplasmate con il linguaggio dell'arte, così da rendere il filo che le unisce alla realtà tanto labile quanto insignificante. Utili suggerimenti per un percorso attraverso le 'scene' letterarie dell'epoca puškiniana possono giungere dal lavoro di L. Grossman sulle possibili fonti orali che sono alla base dell'intreccio di *Il colpo di pistola*, e in particolare sui racconti di duelli ascoltati da Puškin a Kišinev durante i suoi incontri con I. P. Liprandi;[31] a tale proposito il critico mette bene in risalto la capacità, propria dell'artista, di cogliere nei dettagli della realtà (e soprattutto di una realtà 'teatralizzata' come quella che egli aveva di fronte) i meccanismi della narrazione e dello spettacolo: "il duello ha sempre attirato Puškin e non solo come atto di prodezza, ma anche come seducente fatto letterario. Egli sentiva profondamente il fecondo materiale compositivo di questo tema, la sua estrema ricchezza come soggetto narrativo,

---

[29] Cf. C. Scholle, *Das Duell in der Russischen Literatur*, cit., p. 18; e A. Kacura, *Poedinok česti. Duel' v istorii Rossii*, Moskva, Raduga, 1999, p. 155, che riportano il dettaglio del berretto pieno di ciliegie che Puškin mangiava sulla scena del duello con Zubov nella primavera del 1822. Il riferimento autobiografico viene esteso (un po' troppo semplicisticamente) a tutto il racconto da W. Giusti che scrive: "questo breve e colorito bozzetto di vita militare contenuto nei *Racconti di Belkin* corrisponde ad un episodio di cui fu protagonista lo stesso Puškin", cf. *Il demone e l'angelo. Lermontov e la Russia del suo tempo*, Messina–Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1968, p. 37.

[30] P. Brang, *Der Zweikampf im russischen Leben und in der russischen Literatur*, "Zeitschrift für slavische Filologie" XXIX, 1961, pp. 328–329.

[31] L. Grossman, *Istoričeskij fon "Vystrela". (K istorii političeskich obščestv i tajnoj policii 20ch godov)*, "Novyj Mir", kniga pjataja, Moskva 1929, pp. 208–223; ristampato in: L. Grossman, *Stat'i o Puškine*, reprint Chicago 1968, pp. 203–235.

la sua capacità di mantenere tesa l'azione dei racconti e rivelare con chiarezza tutti i moti dei personaggi principali".[32]

Il racconto della seconda parte del duello, la scena del secondo atto dello scontro fra Silvio e il suo rivale, si svolge nel lussuoso studio del conte qualche anno dopo.[33] Il dettaglio che attira l'attenzione del narratore e apre la possibilità della messa in scena del ricordo è il quadro di una veduta svizzera trapassato da due fori sovrapposti: "prostrelennaja kartina est' pamjatnik poslednej našej vstreči" (73) dichiara il conte, analogamente a quanto Silvio aveva osservato a proposito del berretto forato: "i vot pamjatnik našego poedinka". Il narratore-spettatore ricorda che il conte gli avvicinò una poltrona, disegnando così, nel testo, lo spazio del palcoscenico distinto da quello della platea. La possibilità di leggere questo secondo racconto come monologo drammatico viene confermata dalla presenza di indicazioni didascaliche (spesso inserite tra parentesi) che si riferiscono al protagonista e alla sua consorte i quali rivivono la scena del duello davanti agli occhi del giovane ufficiale: "lico ego gorelo kak ogon'; grafinja byla blednee svoego platka; ja ne mog vozderžat'sja ot vosklicanija" (74). È interessante notare come il duello stesso venga descritto dal protagonista come un'azione nella quale egli si trovò ad agire indipendentemente dalla sua volontà cosciente, guidato come una marionetta da una forza a lui esterna: "ne ponimaju, čto so mnoju bylo, i kakim obrazom mog on menja k tomu prinudit'... no – ja vystrelil, i popal vot v etu kartinu" (74). Questo aspetto peculiare dello scontro singolare che priva i partecipanti di scelta e li obbliga ad agire come automi o burattini è stato più volte sottolineato dagli studiosi e avvicina il combattimento a una forma spettacolarizzata di gioco (e di rituale) che, una volta avviato, deve soddisfare alcune esigenze di 'regia', al di là della volontà o delle intenzioni del singolo. Osservando come "l'Europa, in cui il teatro ha avuto tanta importanza, ha trovato nel duello, di per sé fortemente teatrale, un tema molto adatto alle esigenze drammaturgiche", V. Kiernan offre una rapida rassegna dei duelli più emblematici a partire dal dramma elisabettiano per giungere fino alla fatale uccisione di Lenskij e riconosce come filo che

---

[32] L. Grossman, *Istoričeskij fon "Vystrela"*, cit., p. 216

[33] Sulla costruzione temporale complessa tessuta da Puškin nei *Racconti di Belkin* e sull'ordine cronologico degli avvenimenti di *Vystrel* cf. A. Kodjak, *Puškin's I. P. Belkin*, Ohio, Columbus, 1979.

unisce tutti i contendenti l'inesorabilità di una scelta già altrove stabilita in loro vece: "come l'eroe tragico, anche il duellante era spesso vittima di uno scontro che non aveva cercato, costretto dalla pressione di un mondo insensato e delle sue cieche leggi".[34] Muovendo da un diverso punto di vista Lotman riconosce questo stesso tratto caratteristico del duello e sottolinea la straordinaria importanza della sua "capacità di avvolgere le persone, privarle della propria volontà e trasformarle in giocattoli e automi".[35]

Un elemento importante che riconduce, attraverso le parole del conte, al duello come rappresentazione ludica è la caratterizzazione dello scontro come gioco estremamente serio. La catena di riferimenti sarcastici al conflitto come scherzo si conclude con l'affermazione di Silvio: "teper' i mne prišla ochota pošutit'" (74) che provoca la reazione della contessa e la decisione di Silvio di rinunciare allo sparo. Il versante tragico del duello, definito paradossalmente come scherzo, porta in luce la sua reale drammaticità e ristabilisce l'ordine degli eventi: la contessa si getta ai piedi di Silvio il quale riceve così piena soddisfazione nel vedere la paura e l'umiliazione del conte. La fine della scena viene segnata da un laconico "graf zamolčal " (74) seguito da un punto. Nelle poche righe seguenti si viene a conoscere la sorte dell'"eroe", ucciso probabilmente mentre combatteva al fianco dei patrioti greci. Sulle possibili interpretazioni di questo laconico finale sono state avanzate diverse ipotesi; l'enigmatica conclusione del racconto viene talvolta risolta come dimostrazione del fatto che i valori etici propri delle battaglie reali diventano inappropriati e assurdi se trasferiti nel rituale non reale del duello;[36] altrove si allude a un sottinteso riscatto morale del protagonista, Silvio, che "una volta faccia-a-faccia con il conte [...] comprende il suo errore e parte per una missione suicida nella guerra di indipendenza greca".[37]

A me sembra che le ultime cinque righe del racconto, poste immediatamente dopo la conclusione del 'secondo atto' del duello (*graf zamolčal*), debbano essere considerate come una didascalia finale (una voce fuori campo) che riconduce lo 'spettatore–lettore' nello

---

[34] Cf. V. G. Kiernan, *Il duello...*, cit., p. 15.

[35] Cf. Ju. M. Lotman, *Duel'*, cit. p. 175.

[36] Cf. L. M. O'Toole, *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*, cit., p. 122.

[37] I. Reyfman, *Ritualized Violence Russian Style*, cit., p. 175.

spazio della narrazione da dove si erano sviluppate le partiture teatrali. Cala il sipario, il narratore riprende il suo ruolo, si accomiata secondo una formula classica – "in questo modo sono venuto a sapere la fine della storia il cui inizio un tempo mi aveva tanto colpito" – e informa il pubblico circa la sorte dell'eroe che non ha più incontrato e che "si dice" sia stato ucciso durante i moti insurrezionali ellenici.

Le qualità teatrali proprie del duello vengono utilizzate per costruire l'intreccio; la struttura compositiva del racconto assume le qualità spettacolari del duello e si modella seguendo le regole (violate) della disputa d'onore; ne risulta la possibilità di 'leggere' il testo come 'messa in scena' dello scontro singolare nella sua duplice funzione di gioco da giocare che si realizza nella tessitura scenica del racconto e come gioco-spettacolo illustrato dai monologhi teatrali dei protagonisti. L'opera è in grado di rappresentare il combattimento d'onore come evento 'teatrale', strutturandone la narrazione in forma spettacolare. Il nucleo centrale (narrativo e drammatico, ovvero di una narrazione che si fa, in forza del suo oggetto 'teatrale', essa stessa rappresentazione scenica) è costituito dai lunghi monologhi dei contendenti che interpretano per il narratore-spettatore la scena di un duello che si ripete (nelle azioni e nelle parole), senza mai aver luogo effettivamente nella sua pienezza. L'eroe puškiniano di questo racconto, seguendo la consuetudine della forma narrativa in cui si trova ad agire, "nei momenti culminanti di tensione drammatica [...] racconta in prima persona avvenimenti ed emozioni".[38] I monologhi drammatici prendono il via da osservazioni concrete sulle tracce del colpo di pistola, presente esplicitamente nel titolo, che annuncia l'argomento, e nelle epigrafi che definiscono l'ambito di riferimento della storia; nella costruzione del *sjužet*, però, lo sparo non costituisce l'apice drammatico della narrazione che tende naturalmente alla composizione drammatica, quanto piuttosto una figurazione metonimica dello scontro che assume i contorni del gioco teatrale e narrativo.

Nel racconto di Lermontov *Knjažna Meri* (*La principessina Mary* – Dal *Diario di Pečorin* nella seconda parte di *Un eroe del nostro tempo*) la tessitura teatrale viene esplicitamente sottolineata fin dall'inizio della

---

[38] V. Žirmunskij, *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy*, Leningrad, Academia, 1924, p. 73.

narrazione e proprio su tale aspetto alcuni critici hanno più volte richiamato l'attenzione del lettore. Nei due eroi protagonisti sono stati riconosciuti i tratti caratteristici di personaggi della ribalta: Pečorin "è ritratto come un *poseur* drammatico con i termini specifici del mestiere dell'attore", così come gli atteggiamenti del suo antagonista sono definiti "modi da attore di Grušnickij".[39] Nelle descrizioni che Pečorin fa degli avvenimenti sono stati sottolineati continui rimandi al mondo del teatro[40] e gli eventi narrati sono mostrati come gioco teatrale (*Theaterspiel*) fin dal primo capitolo del diario.[41] Seguendo questi suggerimenti mi è sembrato interessante analizzare la possibilità di legare la tessitura teatrale (evidente nel testo) con la narrazione (centrale in esso) del conflitto e del duello fra i due antagonisti, per capire se anche in questo caso esista un rapporto fra teatralizzazione ed "eccezionalità" dello scontro e se sia possibile rintracciare proprio nella necessità di rappresentare il conflitto la ragione di una sua costruzione spettacolare attraverso un combattimento singolare, poco motivato dal punto di vista dell'intreccio, eppure fondamentale per la costruzione dell'intero testo. Analizzando il ruolo del 'duello' nella cornice narrativa, ho cercato di verificare quanto la sua funzione spettacolare contribuisca alla costruzione del testo, quanto esso possa essere considerato un 'tema' dominante e quale ne sia la natura.

In *Knjažna Meri* l'eroe e autore degli appunti in forma di diario, Pečorin, appena giunto nella cittadina di Pjatigorsk si affaccia alla finestra e paragona a un anfiteatro le montagne caucasiche che saranno teatro del duello. Poco dopo, nel descrivere la folla in lontananza, osserva quanto gli uomini assumano "pose accademiche";[42] in questo

---

[39] V. V. Vinogradov, *Stil' prozy Lermontova*, cit., p. 91, 92.

[40] Cf. C. Scholle, *Das Duell in der Russischen Literatur*, cit., p. 74 n.3.

[41] Cf. C. Scholle, *Das Duell in der Russischen Literatur*, cit., p. 81 n.1.

[42] M. Ju. Lermontov, *Sočinenija v 6-ti tomach*, M.-L. 1954-57, vol. 6, p. 262. Tutte le citazioni faranno riferimento a questa edizione e segnaleremo tra parentesi nel testo la pagina cui si rimanda. Un'interessante lettura di questo passo viene offerta da V. A. Manujlov che lega le "pose accademiche" assunte dalla società delle acque, osservata in lontananza dal protagonista, alle pose manierate delle raffigurazioni oleografiche imposte dai modelli della pittura accademica, ormai ridotte a banale cliché e prive di interesse. Cf. *Roman M. Ju. Lermontova "Geroj našego vremeni". Kommentarij*, Moskva–Leningrad, Prosveščenie, 1966, p. 165. Il suggerimento offerto dal critico apre un percorso interpretativo di grande fascino, sviluppato in parte da Lotman nel saggio: *Scena i živopis' kak kodirujuščie ustrojstva kul'turnogo pove-*

brulicare di figure viene messo a fuoco colui al quale verrà assegnata la parte di antagonista e la caratterizzazione del personaggio rimanda di continuo e con esplicita ironia al mondo del teatro: "govorit vyčurno"; appartiene a quella categoria di uomini i quali "drapirujutsja v neobyknovennye čuvstva" e provano godimento nel "proizvodit' effekt"; "Grušnickogo strast' byla deklamirovat'"; non appena il suo interlocutore si ferma egli comincia "dlinnuju tiratu" (263). La sua compagnia è piacevole solo nei rari momenti in cui "sbrasyvaet tragičeskuju mantiju" (264) e questa annotazione è tanto più interessante in quanto fin dall'inizio permette di riconoscere lo scontro fra Pečorin e Grušnickij come una contesa fra i personaggi che i due eroi interpretano nel testo impersonando i rispettivi ruoli e del cui valore di finzione teatrale, entro la cornice della finzione narrativa, è esplicitamente consapevole il narratore stesso.

La prima comparsa della principessa Mary viene, ancora una volta, marcata dall'atteggiamento teatrale di Grušnickij il quale, sempre conversando con il protagonista, all'avvicinarsi della fanciulla "uspel prinjat' dramatičeskuju pozu" (265). Il rapporto fra i due eroi si presenta subito e in modo esplicito come conflittuale; il protagonista avverte l'ineluttabilità di uno scontro fra loro, ma è uno scontro che ha fin dall'inizio i contorni dello spettacolo e che si realizzerà nella tragica farsa del duello.

In uno scambio di battute in francese fra i due amici e futuri sfidanti si parla della vita come di "farce trop dégoûtante" e "mélodrame trop ridicule" (265-266). Il narratore racconta come, in modo del tutto casuale, abbia avuto l'opportunità di "byt' svidetelem dovol'no

---

denija čeloveka načala XIX stoletija (1973), che pone al centro dell'analisi il rapporto fra scena, vita e tela (scena–žizn'–polotno) e che meriterebbe di essere approfondito proprio in direzione di uno studio del rapporto fra 'teatralità' e 'pittoricità' della narrazione in prosa nei primi decenni dell'800. Cf. Ju. M. Lotman, *Izbrannye stat'i v trech tomach. I. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, cit., pp. 287–295 [trad. it. in Ju. M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 277–291]; della sorprendente pittoricità (*kartinnost'*) che anima buona parte della narrativa puškiniana parla N. Kauchtschischwili, indagandone le fonti e ponendola in relazione con le decorazioni e le immagini dell'arte folklorica e popolare di cui il poeta ebbe diretta esperienza, cf. *La prospettiva rovesciata in alcuni racconti di Puškin*, in: *Alessandro Puškin nel 150° anniversario della morte*. Atti del Convegno tenutosi a Milano il 16-18 novembre 1987, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano 1989, pp. 129–153.

ljubopytnoj sceny", i cui personaggi-attori (*dejstvujuščie lica*) erano proprio Grušnickij e la principessina (266), ovvero gli altri due vertici del triangolo che il protagonista avrebbe costruito nel corso successivo della vicenda e avrebbe posto alla base dello scontro con Grušnickij, i cui presupposti non erano nella disputa d'amore, ma nella necessità di portare a compimento l'intreccio teatrale.

È interessante notare come la prima menzione del duello occorra, con una evidente sfumatura ironica, proprio in relazione a Grušnickij. Il dottor Verner riferisce a Pečorin quanto la principessina gli aveva confidato a proposito del loro comune conoscente, confessandogli la sua convinzione che Grušnickij fosse stato degradato a causa di un duello; senza necessità di ulteriori spiegazioni i due interlocutori sono subito concordi nel lasciare che la principessina resti della sua opinione. Immediatamente dopo questo scambio di battute si avvia la trama teatrale vera e propria, ordita dal protagonista ed esplicitamente marcata dalle sue parole: "Zavjazka est'! — zakričal ja v voschiščenii, — ob razvjazke etoj komedii my pochlopočem" (271). Dopo la tragica conclusione del duello Pečorin, rivolgendosi al dottore, padrino e spettatore dell'intera vicenda, commenterà in italiano "Finita la comedia!", segnando così la conclusione del suo atto teatrale (331).

L'intero meccanismo della narrazione relativa alla preparazione e allo svolgimento del duello fra i due antagonisti è costruito secondo i modelli classici della commedia: conversazioni ascoltate casualmente che si rivelano decisive per la sorte dell'eroe, equivoci e malintesi consapevolmente o inconsapevolmente creati fra i protagonisti ed infine il falso duello, organizzato dal capitano dei dragoni, scoperto per caso dall'ipotetica vittima e smascherato soltanto nella scena finale, che da burla feroce si trasforma in tragedia. A proposito di questo smascheramento è significativo il commento in chiave teatrale di Pečorin: "A! Gospodin Grušnickij! vaša mistifikacija vam ne udastsja... my pomenjaemsja roljami" (321). Un elemento ludico di grande importanza è la coesistenza di comico e tragico riferiti al medesimo evento e l'esempio più significativo è l'addio simulato, prima dello smascheramento, fra Grušnickij e il capitano dei dragoni sulla scena del duello, che il protagonista-narratore definisce tragica-farsa e che risulterà un addio drammaticamente reale, allorquando il contendente di Pečorin precipiterà nel burrone.

Nella tessitura drammatica dell'intreccio, costruito esplicitamente in forma teatrale, Pečorin sottolinea l'inevitabile parte di attore che gli è toccata in sorte: "s tech por kak-ja živu i dejstvuju, sud'ba kak-to

vsegda privodila menja v razvjazke čužich dram [...] Ja byl neobchodimoe lico pjatogo akta; nevol'no ja razygryval žalkuju rol' palača ili predatelja" (301).

Anche lo spazio dell'azione in cui dovrà svolgersi lo scontro viene presentato come luogo ideale per la rappresentazione, coperto "di sabbia minuta come messa a bella posta per un duello" (327). La descrizione rimanda immediatamente al luogo privilegiato dello scontro mortale fra contendenti trasfigurato in forma spettacolare: l'arena delle lotte circensi.[43] In un bel saggio che ricostruisce la genealogia dell'immagine del gladiatore morente di Lermontov, Caterina Graziadei suggerisce un interessante percorso critico nel quale si intrecciano la figura del Poeta e del Gladiatore.[44] Seguendo le suggestioni di Starobinski che interpreta l'arena come "una figura del mondo",[45] l'autrice offre una lettura del testo in cui l'immagine circense del gladiatore sconfitto si trasmuta in quella teatrale dell'*attore fischiato*, parafrasi svilita del Poeta, sua "epifania derisoria". Nel primo racconto del diario di Pečorin, strutturato come costruzione di un intreccio teatrale da parte dell'eroe–narratore alla ricerca di uno scontro con l'antagonista, l'elemento stilistico dominante che informa le descrizioni e le azioni dei protagonisti è proprio la derisione e la parodia dei ruoli che essi dovrebbero interpretare e si rivelano invece un efficace strumento di polemica (nascosta dietro l'esposizione paradossale) nei confronti della tradizione letteraria e della forma narrativa stessa.[46]

La distanza fra i due antagonisti viene sottolineata anche dalla loro diversa posizione rispetto alla ribalta: mentre Pečorin diverte il suo pubblico (sottratto all'attenzione della principessina) fino al calar del sole, Grušnickij siede in prima fila durante lo spettacolo del prestigiatore Apfelbaum che si rivolge a lui quando gli serve un fazzo-

---

[43] Sul combattimento dei gladiatori come forma di duello spettacolare cf. A. Vostrikov, "Poedinok kak zrelišče: gladiatorskie boi, asso, kulačnye boi", in *Kniga o russkoj dueli*, cit., pp. 26–28.

[44] C. Graziadei, *Genealogia di un'immagine. "Il gladiatore morente" di Lermontov*, "Europa Orientalis" 12 (1993): 1, pp. 259–274.

[45] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris 1983, p. 136.

[46] Sull'importanza delle situazioni linguistiche e narrative paradossali in questo testo di Lermontov cf. B. Ejchenbaum, *Lermontov. Opyt istoriko–literaturnoj ocenki*, Leningrad, Gos. Izdatel'stvo, 1924, p. 154 e sgg.; V. V. Vinogradov, *Stil' prozy Lermontova*, cit., p. 77 e sgg.

letto da naso, un orologio, un anello. Analogamente sulla scena del duello fatale i due antagonisti interpretano ruoli ben diversi; Pečorin, nelle vesti di primo attore, dirige la regia degli eventi, all'insaputa persino del suo padrino; Grušnickij invece segue in modo automatico le direttive del capitano dei dragoni che lo guida anche fisicamente sulla scena (lo tocca con il gomito, gli strizza l'occhio, lo prende sottobraccio).

Nel corso di tutta la narrazione di *Knjažna Meri* ricorrono costantemente riferimenti espliciti alla finzione teatrale che trova espressione nella complessa trama del duello e in numerosi dettagli minuti che rimandano di continuo al mondo del teatro. Vinogradov coglie e illustra in modo magistrale questo meccanismo, quando sottolinea che "nella *Principessina Mary* il disvelamento della verità dei sentimenti, nascosta dietro le maschere teatrali dell'arte drammatica di società, è legato al particolare sguardo che Pečorin ha nei confronti della vita, vista come un'arena teatrale, e degli uomini considerati come interpreti del dramma della vita. Le immagini del gioco scenico penetrano in diversi passi della composizione artistica".[47]

È interessante notare che in questa citazione vengono tratteggiati gli aspetti più significativi dell'elemento spettacolare presente nell'opera: il rapporto tra finzione teatrale e società 'teatralizzata' che il testo raffigura; il ruolo attivo del protagonista che vede la realtà narrativa in forma spettacolare e agisce di conseguenza; il 'gioco' teatrale che entra, come elemento strutturante, nella tessitura compositiva dell'opera. Tuttavia lo stesso critico, che pure mette in evidenza gli elementi fondamentali della tessitura teatrale dell'intreccio, quando analizza il racconto del duello, sposta l'attenzione sull'aspetto psicologico: "il medesimo procedimento di sperimentazione psicologica viene applicato anche al racconto del duello";[48] pur offrendo un importante contributo per la comprensione del concetto di "personalità" (*ličnost'*) e dell'evoluzione del suo significato, l'autore non indaga il legame fra spettacolarizzazione dello scontro, costruzione teatrale dell'intreccio ed 'eccezionalità' del duello, che mi sembra di grande rilevanza. Il carattere ludico delle immagini legate al duello non viene quindi posto in evidenza e non se ne coglie la straordinaria capacità di modellare la composizione stessa della narrazione e lo svolgersi

---

[47] V. V. Vinogradov, *Stil' prozy Lermontova*, cit., p. 95.

[48] V. V. Vinogradov, *Stil' prozy Lermontova*, cit., p. 105.

degli avvenimenti nel mondo di finzione in un testo esplicitamente riconosciuto come 'teatrale', sia nei meccanismi di costruzione della società narrata che nei meccanismi di decostruzione di quella stessa società messi in moto dal protagonista; ed entrambi i meccanismi sono strutturati attorno all'idea (e all'immagine) del conflitto e del duello. Estremamente significativo, in tal senso, è il fatto che l'azione teatrale vera e propria venga messa in moto contemporaneamente alla prima menzione del duello e proprio grazie ad essa; dalla conversazione che il dottore riferisce a Pečorin si viene a sapere infatti che la principessina immagina Grušnickij come un personaggio eroico, degradato a causa di un combattimento d'onore; proprio questo scambio di battute offre al protagonista l'occasione per rendere esplicita la trama teatrale degli avvenimenti e mettere in scena la contesa con il rivale.

La costruzione di uno scontro singolare modellato sulle convenzioni sceniche della commedia conferisce al duello di Pečorin quel carattere di 'eccezionalità', di cui parlavo prima. Sembra infatti possibile affermare che l'autore abbia posto le condizioni di accettabilità o non accettabilità di questa competizione al di fuori delle regole vigenti nella realtà del romanzo, collocandole nello spazio della finzione teatrale, disegnato all'interno della finzione narrativa.

Il duello si dimostra così uno straordinario soggetto narrativo, il cui valore spettacolare è riconosciuto ancora oggi: penso soprattutto al cinema, nel quale ha trovato una ricchissima varietà di espressioni, ma anche ai numerosi testi letterari novecenteschi che ripropongono sfide di ambientazione storica o trasposte nell'epoca contemporanea, alle biografie romanzate di Puškin, Lermontov e altri autori-duellanti celebri; esso è in grado di mettere a nudo, in virtù della sua essenza ludica, l'uomo nella sua "forma vivente" secondo l'espressione di Schiller,[49] e di influenzare in tal modo la struttura narrativa nel suo complesso. Se infatti seguendo le elaborazioni concettuali di Schiller, le qualità estetiche di un uomo, di un popolo, si realizzano attraverso le forme con le quali viene soddisfatto lo *spieltrieb* (l'istinto del gioco), e se infine "l'uomo gioca unicamente quando è uomo nel senso pieno della parola e è *pienamente uomo unicamente quando gioca*",[50] l'interpretazione ludica del duello può contribuire in modo significativo a disegnare le caratteristiche estetiche di un'opera, di un autore,

---

[49] F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., p. 170.

[50] F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., p. 174.

di un periodo. Sarà pertanto necessario proseguire nello studio del rapporto tra forma spettacolare e forma duello nei testi letterari, per verificare se, come nei due testi analizzati, la sua qualità di gioco-spettacolo porti in sé i tratti formanti di una narrazione spettacolarizzata, o se non sia la scelta di teatralizzare il conflitto che conduce alla rappresentazione di duelli teatrali e per questo eccezionali.

La tessitura complessa e tematicamente stereoscopica che caratterizza la narrazione letteraria, e il motivo della contesa d'onore come specifica porzione di essa, induce ad alcune riflessioni conclusive. La lettura dello scontro singolare che qui si propone non esaurisce certo le possibili analisi e interpretazioni dei testi, al contrario, ogni contributo critico può scoprire solo una parte di senso aprendo al contempo la via ad altre indagini critiche. È interessante ricordare a questo proposito, quanto Jakobson mette in luce in un celebre saggio sulla statua nella simbologia di Puškin, muovendo dal medesimo punto di partenza che si trova all'origine della nostra lettura 'spettacolare' del duello, ovvero dall'attrazione che il poeta avverte (nel periodo in cui compone *Vystrel*) per il tema della 'fine': "l'epoca in cui Puškin è ossessionato dal tema della statua coincide nella sua opera col periodo in cui il poeta è vistosamente attratto dalla tematica della vita che si spegne, che si estingue, che si frantuma, e soprattutto dal tema dell'antica nobiltà indipendente come classe che scompare".[51]

La vita che si frantuma e l'antica classe nobiliare che si estingue ci riconducono immediatamente al tema del duello,[52] mentre proprio il racconto *Vystrel* (ottobre 1830) viene registrato da Jakobson nella sua cronologia sulla statua nell'opera di Puškin accanto all'articolo *Sul dramma* del novembre 1830.[53] Lo studioso analizza in profondità l'antitesi morto-vivo, immobile-mobile, previsto-non previsto, contribuendo in modo significativo alla comprensione della complessa stratificazione artistica delle opere puškiniane. È interessante ricordare inoltre il legame esplicito fra statua animata, sfida, incontro con il re-

---

[51] R. Jakobson, *La statua nella simbologia di Puškin* (1937) in *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, p. 101.

[52] Si ricordi quanto V. G. Kiernan (*Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*) sostiene a proposito del duello, interpretandolo come autorappresentazione dell'aristocrazia e indagandone l'evoluzione proprio in relazione alle vicende storiche di quella classe.

[53] R. Jakobson, *La statua nella simbologia di Puškin*, cit., p. 100.

gno dei morti e immagine del duello presente come tratto caratteristico nelle opere ispirate alla figura di Don Giovanni. L'opposizione "impietrirsi-riprender vita", che rientra a sua volta nell'opposizione "vivo-morto", viene utilizzata da Lotman per descrivere la posizione degli eroi al tavolo del gioco d'azzardo, dove la funzione di chi gioca e di chi è giocato è nettamente distinta: "passando alla prima posizione i personaggi riprendono vita, passando alla seconda diventano come statue".[54] Sebbene la rappresentazione ludica del duello presenti delle affinità con lo scontro attorno al tavolo da gioco, il ruolo del fato, nei due contesti narrativi, deve essere interpretato in modo sensibilmente diverso. Nella costruzione dello scontro d'onore il gioco che l'autore instaura con la casualità degli eventi si intreccia con il gioco stesso e la sfida si realizza non tanto come sfida al destino, quanto come sfida all'inaccessibilità del destino ultimo dell'uomo.

Nell'immagine di una contesa fra due rivali, due esseri che si fronteggiano per il pegno della vita, indipendentemente dalla cornice narrativa o stilistica nella quale l'autore ha voluto collocare l'evento, noi percepiamo lo scontro come ineluttabile prova alla quale l'uomo deve sottomettersi; proprio nel duello (anche nella parodia di esso, o nel duello come atto mancato) i due concetti antitetici e complementari di vita e morte si incontrano. Seguendo le elaborazioni dell'estetica romantica, in questo incontro, attraverso la sfida nei confronti della sorte inaccessibile, si realizza la possibilità di un fugace, istantaneo e assolutamente transitorio collegamento tra finito e infinito, quindi una manifestazione del *Witz*. La concezione dell'arte come 'esperienza di verità' che dà accesso all'assoluto si manifesta in questi duelli 'eccezionali', nei quali ci sembra possibile riconoscere, attraverso l'impiego del paradosso e dell'ironia nei confronti delle regole del codice d'onore, la distruzione o la sospensione dell'illusione, connaturata all'opera d'arte, resa possibile proprio grazie alla strutturazione teatrale dello scontro stesso. All'inizio del XIX secolo F. Schlegel definisce l'ironia come "parabasi permanente" traendo la similitudine dalla terminologia utilizzata per la commedia antica;[55] in un testo importante per le successive riflessioni filosofiche e artistiche egli rende

---

[54] Ju. M. Lotman, *Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka*, cit., p. 188 n. 51.

[55] Cf. P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 98 e sgg.

esplicito il legame avvertito nella sua epoca fra genere drammatico, ironia e gioco, elementi centrali anche nell'intreccio dei duelli narrati in forma teatrale: "Persino in generi affatto popolari, come per esempio quello teatrale, noi esigiamo ironia; esigiamo che i fatti, gli uomini, insomma tutto il gioco della vita sia realmente assunto e rappresentato come gioco".[56]

Il testo puškiniano viene composto all'inizio di un decennio molto importante per la ricerca attorno alle possibilità espressive della forma narrativa in Russia; la strutturazione teatrale dello scontro (e del racconto su di esso) si intreccia qui con le elaborazioni artistiche e le riflessioni degli scrittori attorno ai generi letterari e alla loro capacità di essere in relazione con il mondo. Lo stesso Puškin nell'articolo sul teatro del 1830, riconosce a questa forma spettacolare la capacità di annullare l'illusione che la finzione artistica produce; nel delineare sinteticamente il diverso rapporto che si stabilisce fra pubblico e opera d'arte, egli sostiene che leggendo un romanzo o un poema si può credere di avere di fronte la realtà, o nei versi di un poeta si può immaginare di trovare gli autentici sentimenti del poeta, mentre nel caso della messinscena drammatica la finzione artistica viene resa esplicita sin dall'inizio, nell'organizzazione degli spazi: " [možet li sej obman suščestvovat'] v zdanii, razdelennom na dve časti, iz koich odna napolnena zriteljami...".[57] La scelta di introdurre segni marcati della rappresentazione teatrale in un racconto sulla necessità di un duello, che si conclude con la 'soddisfazione' raggiunta attraverso l'ottenimento delle condizioni necessarie per uno scontro con il rivale che non avrà mai luogo, acquista un senso assai più ampio, se collocata accanto alla nozione di spazio teatrale come luogo in cui si infrange l'illusione artistica, in un'epoca in cui il teatro irrompeva nella vita, "trasformando attivamente il comportamento quotidiano".[58] Arricchito di questo ulteriore senso il duello puškiniano e la narrazione di esso devono essere considerati come elementi importanti della ricerca sulle possibilità estetiche delle forme letterarie che caratterizza ogni atto di scrittura artistica e trova concreta espressione all'interno delle idee dominanti in una determinata cornice culturale.

---

[56] F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia* (1800), Torino, Einaudi, 1991, p. 13.

[57] *Puškin kritik. Puškin o literature*, cit., p. 226.

[58] M. Ju. Lotman, *Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX veka*, cit., p. 272.

Emblematico risulta a tale riguardo il confronto con il testo di Lermontov che, pur collocandosi lungo lo stesso percorso, viene elaborato verso la fine degli anni '30 nella fase conclusiva di quel periodo, in cui l'arte veniva avvertita come modello teatralizzato di comportamento e al tempo stesso sperimentava al suo interno le modalità di espressione di cui disponeva. La trama spettacolare nella *Principessina Mary* è infatti scopertamente parodistica e il duello che ne costituisce l'asse centrale introduce un elemento ludico fondamentale, che si estende fino a diventare gioco con la tradizione letteraria. Quanto Vinogradov sostiene a proposito del romanzo di Lermontov, pur senza alcun riferimento esplicito al duello, illustra assai bene lo stile compositivo di tutta l'opera e del racconto in particolare: "Nella confessione di Pečorin c'è una polemica mascherata con la tradizione letteraria. Essa è nascosta in profondità nella struttura dell'intreccio e nelle forme espressive e descrittive".[59]

Facendo ricorso alla nozione fondamentale di gioco linguistico elaborata da L. Wittgenstein si potrebbe avanzare l'ipotesi che lo studio della forma ludica del duello, riconosciuta nella tessitura drammatica dello scontro singolare, debba essere ulteriormente articolato includendo nel già complesso intarsio di elementi anche l'analogia che il filosofo costruisce fra lingua e gioco. Nella molteplicità dei giochi linguistici esistenti (che sono parte della 'famiglia' dei giochi) devono essere considerate anche attività artistiche come inventare una storia e leggerla; recitare in teatro ecc.;[60] se il gioco linguistico è reso tale dall'uso che si fa della parola e il parlare (o scrivere) un linguaggio fa parte di un'attività, di una forma di vita, la narrazione spettacolarizzata del duello acquista anche valore di gioco linguistico che entra in relazione con il contesto d'uso della parola in un certo momento storico e con il suo impiego artistico e ludico in un determinato testo. Questa ulteriore possibilità di lettura muove essenzialmente dalla necessità di 'rileggere' costantemente le opere della letteratura perché "essenziale alla nostra ricerca è piuttosto il fatto che con essa non vogliamo apprendere nulla di *nuovo*. Vogliamo *comprendere* qualcosa che sta già davanti ai nostri occhi. Perché proprio *questo* ci sembra, in qualche senso, di non comprendere".[61]

---

[59] V. V. Vinogradov, *Stil' prozy Lermontova*, cit., p. 77.

[60] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), Torino, Einaudi, 1999, p. 22, 47.

[61] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 60.