

Michail Lermontov
UN EROE DEL NOSTRO TEMPO
(1840)

Francesca Lazzarin

1. Leggendo *Un eroe del nostro tempo* (Geroj našego vremeni) sorge innanzitutto spontanea una domanda di carattere tipologico: ci troviamo di fronte a un ciclo di prose brevi o a un romanzo? Da un lato si sussegue una serie di testi variabili nella lunghezza, eterogenei nella forma e nel contenuto, riconducibili addirittura a generi letterari diversi; dall'altro, è indubbio che il perno di ciascuno dei tasselli che compongono l'opera è colui che dà il titolo al capolavoro lermontoviano. L'eroe del nostro tempo' è il sottufficiale Grigorij Aleksandrovič Pečorin, di cui ci vengono narrate alcune peripezie avvenute alle estremità meridionali dell'Impero russo (il servizio militare nel Caucaso, la seduzione di principesse cecene e di aristocratiche russe, il pericoloso incontro con dei contrabbandieri sulle sponde del Mar d'Azov, un duello per futili motivi nella cittadina termale di Pjatigorsk, l'ardita scommessa con un commilitone...). Prima ne veniamo a conoscenza per interposta persona, poi direttamente dalla prospettiva di Pečorin attraverso la forma del diario, in un singolare processo di graduale 'avvicinamento' al personaggio: personaggio che, nonostante la sua interiorità venga man mano svelata con sottili notazioni che già preludono al realismo psicologico di là da venire, rimane ambiguo e sfuggente dall'inizio alla fine, rendendo difficile cogliere

i tratti distintivi dell'epoca di cui, perlomeno a giudicare dal titolo, dovrebbe essere l'incarnazione. Dalla lettura dei frammenti che, lungi dal configurarsi come una struttura conchiusa e impostata secondo un ordine cronologico e una precisa consequenzialità, costituiscono *Un eroe del nostro tempo*, scaturisce dunque un senso di 'non finito' che si rispecchia anche nell'enigmatica e irrisolta personalità del protagonista, il quale, nondimeno, funge da efficace 'collante' della narrazione.

Va detto che già negli studi sulla prosa di Boris Èjchenbaum e Viktor Šklovskij è stata portata avanti la teoria secondo cui il romanzo russo dell'Ottocento, spingendosi ben oltre il modello del romanzo storico europeo, si era sviluppato sulla base delle raccolte e dei cicli di racconti e novelle in auge negli anni Trenta, in cui si era progressivamente rafforzato un elemento unificante [cfr. ÈJCHENBAUM 1969]. Anche nell'ambito di queste considerazioni, però, *Un eroe del nostro tempo* è stato oggetto di opinioni contrastanti: Šklovskij ha definito questa prima opera narrativa compiuta di Lermontov un 'sistema di novelle (*povesti*)', compatto nel suo insieme, ma assai distante dalla forma del romanzo, mentre per Èjchenbaum si poteva già parlare di romanzo psicologico imperniato su una carismatica figura centrale, seppur ancora collocato in una fase di sperimentazioni.¹ In questa sede, per comodità, si utilizzerà il termine 'romanzo', ma senz'altro la specificità di questo classico ottocentesco nel contesto della narrativa coeva e successiva va sempre tenuta ben presente.

Come già accennato, ognuno dei testi in cui è suddiviso *Un eroe del nostro tempo* afferisce a un genere diverso: *Bela*, che dà il via alla storia, ricorda il tipico racconto di viaggio (*travelogue*) in luoghi esotici, estremamente popolare in Russia a cavallo tra Sette e Ottocento,

¹ Non dimentichiamo che Lermontov, già autore di numerose liriche e poemi, proprio negli anni Trenta si era cimentato con le forme narrative lunghe, redigendo due opere rimaste incompiute che possono considerarsi una sorta di 'laboratorio' propedeutico a *Un eroe del nostro tempo*: il romanzo storico *Vadim* (1832-34), debitore sia a Hugo e all'estetica della *école frénétique* francese che alle incursioni di Puškin nel Settecento russo, e la 'novella mondana' *La principessa Ligovskaja* (Knjaginja Ligovskaja, 1836-37).

all'altezza delle campagne dell'esercito imperiale per la conquista di quel Caucaso che, tra gli scrittori russi, va a fare le veci dell'Oriente cantato dai loro omologhi europei; *Maksim Maksimyč* presenta alcune caratteristiche del bozzetto fisiologico; *Taman'*, che apre la sezione occupata dal diario di Pečorin, ha la canonica impalcatura di un racconto avventuroso di marca romantica (seppur 'rovesciato' in chiave ironica); *La principessina Mary* (Knjažna Mëri), con i suoi intrighi dell'alta società in villeggiatura alle terme montane, tratta temi simili a quelli della 'novella mondana' (*svetskaja povest'*); *Il fatalista* (*Fatalist*) è vicino al realismo innervato di suggestioni filosofiche e arcane, di cui è un esempio la *Dama di picche* (*Pikovaja dama*, 1834) puškiniana. Non mancano, inoltre, inusuali contaminazioni di generi all'interno di uno stesso testo: in *Bela* il resoconto odeporico fitto di descrizioni paesaggistiche e notazioni etnografiche diventa la cornice di un 'racconto nel racconto' riferito per bocca di un narratore orale di umile estrazione; nella *Principessina Mary*, la novella mondana è incastonata nella forma del diario. Oltretutto, il *journal* di Pečorin si rivela davvero tale soltanto nella *Principessina Mary*, dove sono effettivamente presenti delle annotazioni datate: *Taman'* e *Il fatalista*, al di là della prima persona e della tendenza all'autoanalisi dell'io narrante, hanno poco in comune con la scrittura diaristica. Inoltre, per la loro dimensione e complessità *Bela* e *La principessina Mary* possono definirsi *povesti*, mentre *Maksim Maksimyč*, *Taman'* e *Il fatalista*, molto più brevi, sono piuttosto racconti (*rasskazy*). Al ricco caleidoscopio fornito dai cinque testi menzionati va poi aggiunta l'introduzione al diario di Pečorin a cura del viaggiatore (nonché narratore/personaggio di *Bela* e *Maksim Maksimyč*), che rimanda a un altro procedimento assai diffuso nella letteratura del tempo: la pubblicazione fittizia di manoscritti rinvenuti in modo più o meno fortuito. Completa l'opera l'avvertenza iniziale ai lettori che Lermontov, sulla scia delle polemiche sollevate dal suo provocatorio protagonista ed 'eroe', inserisce nella seconda edizione del romanzo: "in ogni libro la prefazione è la prima e allo stesso tempo l'ultima cosa; serve o a spiegare lo scopo

dell'opera o a giustificare e a rispondere alle critiche" [LERMONTOV 2004: 3; ss: iv, 183].

A tal proposito va ricordato che *Bela*, *Il fatalista* e *Taman* erano stati pubblicati singolarmente (e in quest'ordine, diverso da quello di *Un eroe del nostro tempo*) su tre diversi numeri della rivista "Otečestvennye zapiski" tra il 1839 e il 1840. Si trattava dunque di testi autonomi, anche se già in questo frangente Lermontov lasciava intendere di star abbozzando un progetto di più ampio respiro:² *Bela* portava il sottotitolo *Dalle memorie di un ufficiale sul Caucaso* (Iz zapisok oficera o Kavkaze), il che implicava altre pagine analoghe;³ nel numero su cui uscì *Il fatalista*, il direttore di "Otečestvennye zapiski", solleticando la curiosità dei lettori, annunciava che l'autore stava predisponendo un intero ciclo di racconti a sfondo caucasico. Inoltre, alcuni rimandi intertestuali, poi espunti perché superflui nella versione in volume, facevano capire che il protagonista dei tre testi era il medesimo, e che molte sue vicissitudini degne di nota dovevano ancora essere raccontate. *Un eroe del nostro tempo* sarebbe uscito nel 1840 in due volumi corrispondenti alle due parti del romanzo: la prima comprende *Bela*, *Maksim Maksimyč*, l'introduzione al diario di Pečorin e *Taman*; la seconda, *La principessina Mary* e *Il fatalista*.

L'estetica del Romanticismo europeo e russo nelle sue varie declinazioni (l'esotismo e la fascinazione per la natura selvaggia agli antipodi della civiltà, le passioni irrefrenabili, il massimalismo di un individuo outsider che si realizza in un maledettismo demoniaco, le speculazioni sul destino e la sfida a quest'ultimo...) è senz'altro presente in *Un eroe*

² Purtroppo tra le carte di Lermontov sono rimaste poche tracce del lavoro su *Un eroe del nostro tempo*, quindi è assai complicato ricostruirne la stesura [cfr. BONAMOUR 1987; SERMAN 2003: 229 ss.].

³ A tal proposito è interessante ricordare che, nella versione su rivista, è difficile distinguere lo stesso Lermontov, reduce da svariati soggiorni nel Caucaso, dal viaggiatore/narratore di *Bela*: l'incontro con Maksim Maksimyč vi è descritto con precisione documentaria, come se si trattasse di un episodio realmente accaduto. Nella versione in volume, invece, Lermontov prende chiaramente le distanze dalla materia narrata, così che il viaggiatore entra a pieno titolo nella ricca costellazione di personaggi dell'opera.

del nostro tempo, ma viene filtrata ora dall'ironia dell'autore e dei diversi narratori cui si dà voce, ora dalla lucida introspezione di Pečorin, capace, benché non gli siano estranei slanci intrisi di pathos, di mettere a nudo con inquietante freddezza le emozioni sue e degli altri: l'eroe lermontoviano scardina una serie di cliché romantici e poetici, facendoli cozzare con una ben più prosaica realtà dei fatti. Così scrive a proposito di sé: “dalla bufera della vita ho ricavato soltanto qualche idea e nessun sentimento. Da molto tempo ormai vivo non con il cuore, ma con la testa. Io soppeso, analizzo le mie proprie passioni e ogni mia azione con severa curiosità, ma senza alcuna partecipazione. Due persone vivono in me: una vive nel vero senso della parola, l'altra ragiona e la giudica” [LERMONTOV 2004: 215; ss: IV, 292].

Il poliedrico protagonista di *Un eroe del nostro tempo* potrebbe essere visto come un idealista mancato, che non ha saputo o potuto incanalare i propri indubbi talenti nella realizzazione di qualcosa di grande, forse perché isolato, per motivi di congiuntura storica, dalla dimensione collettiva, e al contempo incapace di compiere atti di ribellione solitaria. Di conseguenza, consumato dalla frustrazione, è presto sprofondato in un rancoroso e annoiato cinismo ulteriormente corroborato da un innato senso di superiorità sugli altri, oltre che dalla mediocrità, dall'autoreferenzialità, dal conformismo del consesso sociale. D'altro canto, persino nel Caucaso, dove è evidentemente approdato alla ricerca di emozioni forti, Pečorin non cessa mai di ostentare la propria insofferenza, lenita solo da gesti azzardati all'insegna di un adrenalinico sprezzo del pericolo, oppure da sadici giochi manipolatori verso il prossimo, fanciulle e donne in primis. Anche se, ovviamente, sarebbe erroneo e molto riduttivo presentare Pečorin come una proiezione dello stesso Lermontov, è indubbio che l'atteggiamento generale del personaggio ha dei tratti in comune con quello dell'autore, o quantomeno della maschera letteraria che questi indossava in pubblico [cfr. CARBONE 2017: 71-76].

In tutto ciò si può individuare la convergenza di vari influssi coevi, russi e stranieri: innanzitutto è facile vedere in *Un eroe del nostro tempo* una risposta all'Onegin puškiniano, con cui il personaggio

di Lermontov condivide il potenziale umano irrealizzato e l'aplomb annoiato e cinico, anche se Pečorin è molto più radicale nelle sue scelte e implacabile nelle sue azioni (auto)distruttive.⁴ Non si può ovviamente prescindere da Lord Byron: sicuramente Lermontov non fu immune al fascino delle sue novelle in versi a sfondo orientale come *Il giaurro* (*The Giaour*, 1814) e *Il corsaro* (*The Corsair*, 1814), dove la narrazione era spezzata da flashback e digressioni autoriali, per non parlare del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-18), che, col suo eroe sarcastico e disincantato nei confronti di un mondo e di un'umanità incapaci di sorprenderlo ed emozionarlo, era divenuto una sorta di Bibbia per i letterati russi dell'epoca. Riferendosi a Pečorin come a 'un eroe del nostro tempo', Lermontov attinge naturalmente anche a un certo filone della prosa francese d'inizio Ottocento, che da René di Chateaubriand (1802) arriva alla *Confessione di un figlio del secolo* (*La confession d'un enfant du siècle*, 1836) di Alfred de Musset, passando anche per il malinconico *Adolphe* di Benjamin Constant (scritto nel 1806 e pubblicato nel 1816).⁵ Ad accomunare questi testi pseudo-autobiografici è una figura maschile dalla profonda sensibilità e dalle spiccate capacità analitiche, che, soprattutto nel caso di Musset, prende anche atto dell'impasse ideologica in cui è invischiata la sua sterile generazione, disorientata dopo la fine dell'esperienza rivoluzionaria e napoleonica e tormentata da una sensazione di alterità nei confronti del materialismo borghese e di inadeguatezza sia alle relazioni sentimentali, sia

⁴ Sin dalla comparsa di *Un eroe del nostro tempo* è stato notato che, anche se i cognomi dei due personaggi sono entrambi derivati da fiumi russi, l'Onega è molto più placido del sinuoso e agitato Pečora, e nel 'battezzare' il suo protagonista Lermontov lo tenne senz'altro presente.

⁵ In *Adolphe*, come in *Un eroe del nostro tempo*, viene simulato il ritrovamento delle memorie manoscritte di uno sconosciuto (Adolphe), incontrato dal presunto editore del libro; René e *La confessione di un figlio del secolo* sono dei romanzi d'impianto autobiografico in cui non è difficile discernere, nei protagonisti e narratori di sé René e Octave, degli alter ego degli autori e dei loro sodali. Inoltre, René, come Pečorin, racconta le sue esperienze in un contesto esotico e 'coloniale' (i villaggi delle tribù native dell'America settentrionale, nell'allora Louisiana francese).

alla vita attiva ai tempi della Restaurazione. Il cosiddetto *mal du siècle*, il malessere esistenziale venato di tedio che attanagliava i giovani del XIX secolo impedendo loro di condurre un'esistenza appagante, nel pubblico come nel privato, sarebbe divenuto un insistente leitmotiv, oltre che una posa molto alla moda tra gli scrittori esordienti dentro e fuori dalla Francia.

Al momento della sua uscita, il romanzo fece non poco scalpore: in molti furono ovviamente scandalizzati dalla presenza di un personaggio a tratti spregevole come Pečorin a rappresentare la contemporaneità.⁶ Il critico slavofilo Stepan Ševyrëv parlò a questo proposito dell'influenza nefasta, sulla gioventù russa, degli umori disfattisti provenienti da Gran Bretagna e Francia; un altro celebre intellettuale di orientamento conservatore, Faddej Bulgarin, vide anch'egli in Pečorin un coacervo di vizi, ma, attribuendo erroneamente a Lermontov intenzioni moralistiche e didascaliche, recensì il romanzo in toni entusiastici. Si spinse ancora oltre, e insieme a lui molti lettori, lo zar Nicola I: a suo parere, l'eroe del titolo non era il luciferino Pečorin, ma l'anziano e schietto ufficiale Maksim Maksimyč, reduce da anni di onesto servizio nel Caucaso. In seguito, Pečorin sarebbe stato sottoposto ora ad apologie, ora a stroncature moralizzatrici, ora a imitazioni, ora a parodie, tanto che si può parlare di *pečorinstvo* ('pečorinismo') come corrente serpeggiante nella letteratura e nella saggistica dei due decenni successivi [cfr. ŽURAVLEVA 2002: 213-226], fino ad arrivare all'interpretazione che ne diedero, in un'ottica di cambio generazionale, gli 'uomini nuovi' (*novye ljudi*) del magmatico periodo delle riforme degli anni Sessanta: al pari di Onegin, Pečorin fu percepito come un prototipo dell' 'uomo superfluo' (*lišnij čelovek*) degli anni Trenta, in possesso di doti intellettuali fuori del comune, ma inetto all'azione positiva, come molti suoi coetanei vissuti durante

⁶ Va detto tra l'altro che, inizialmente, il titolo doveva essere il più vago *Uno degli eroi dell'inizio del secolo* (Odin iz geroev načala veka), dunque con un riferimento attenuato e meno provocatorio all'attualità; ad ispirare Lermontov fu anche il titolo del romanzo autobiografico incompiuto di Nikolaj Karamzin *Un cavaliere del nostro tempo* (Rycar' našego vremeni, 1802-03).

l'epoca che seguì il fallimento della rivolta decabrista (1825). Alla fine del secolo, invece, simbolisti come Dmitrij Merežkovskij insisterono piuttosto sulle intersezioni tra *Un eroe del nostro tempo* e il poema lermontoviano *Il demone*, vedendo in Pečorin il veicolo di una forza sovraumana, al di là del bene e del male terreni.

L'unico a porre sin da subito l'accento sulla capacità introspettiva di Pečorin come tratto maggiormente incisivo e innovativo del romanzo fu, senza smentire il proprio acume critico, Vissarion Belinskij, 'arbitro' indiscusso dell'arena letteraria russa tra gli anni Trenta e Quaranta, che si astenne dal dare un mero giudizio etico sul personaggio⁷ e si focalizzò sulla sua rappresentazione e autorappresentazione: proprio nel tratteggiare un'interiorità contorta e scissa, in cui è come se si fondessero una persona che vive e interagisce col mondo e un'altra che osserva se stessa con distacco e ragiona in merito, Lermontov aveva dato veramente prova di un grande talento. Come si dice nell'introduzione al diario di Pečorin, "la storia di un'anima umana, anche quella più insignificante, è probabilmente più interessante e più utile della storia di un intero popolo" [LERMONTOV 2004: 87-88; ss: IV, 225]. Certo, attraverso l'anima di Pečorin si apre anche uno squarcio sulla Russia degli anni Trenta dell'Ottocento, quando l'asfittica atmosfera post-1825 sembrava distare anni luce dal risveglio del sentimento nazionale contro l'invasione napoleonica e dall'eroismo di Borodino. Lermontov aveva già esplorato la Russia degli anni Trenta nella *Principessa Ligovskaja*, dove affiorava anche un personaggio di nome Pečorin, sorta di 'studio preparatorio' al Pečorin di *Un eroe del nostro tempo*. Il Pečorin frequentatore dei salotti pietroburchesi, però, seppur calcolatore e privo di scrupoli, aveva l'obiettivo di farsi notare e lodare nel *beau monde*, di salire su un piedistallo per assicurarsi approvazione e prestigio, mentre il Pečorin militare nel Caucaso irride e disprezza anche gli arrampicatori sociali e non si prefigge alcuno sco-

⁷ Belinskij tendeva a cercare la motivazione del comportamento non certo ineccepibile di Pečorin nell'ambiente sociale: in questa direzione si mosse anche la critica marxista, per cui Pečorin era innanzitutto il prodotto di una classe aristocratica e militare in piena crisi.

po a lungo termine: le sue azioni, per quanto dettate da un'ipertrofia dell'ego che, spogliata degli aneliti romantici (e della malefica potenza demoniaca), si manifesta in tutta la sua narcisistica meschinità, non solo risultano completamente fini a sé stesse, ma hanno effetti deleteri per chiunque vi sia coinvolto, lasciandosi dietro desolazione e morte.

Rifuggendo programmaticamente qualsivoglia giudizio morale, Lermontov smaschera l'eroe romantico e ne mette in scena la degenerazione, polemizzando, come leggiamo nella prefazione del 1841, sia con gli artificiosi 'buoni' che con i non meno affettati 'cattivi' della tradizione recente ("se avete creduto alla esistenza di tutti gli scellerati tragici e romantici, perché mai non dovrete credere all'esistenza di Pečorin?" [LERMONTOV 2004: 5; ss: IV, 184]). Rispetto alle "finzioni molto più terribili e mostruose" [*ibidem*] di tanta letteratura coeva, il ritratto di Pečorin, un uomo che "appartiene alla generazione a lui contemporanea e allo stesso tempo è un marginale all'interno di essa" [LOTMAN 1985: 6], forse riflette con più fedeltà di quanto sembri le condizioni in cui versavano tanti contemporanei dell'autore. Sicuramente Lermontov chiude in via definitiva la temperie romantica in terra russa e, con la sua spiccata attenzione ai moti dell'animo, apre la strada al romanzo russo moderno, anticipando le suggestioni di Turgenjev e Dostoevskij, Gončarov e Tolstoj.

2. Per scandagliare la personalità di Pečorin, Lermontov percorre una via molto peculiare: non si limita a proporre un 'ego-documento' fittizio come avevano scelto di fare i suoi predecessori francesi (si pensi alle memorie di *Adolphe*, o alla 'confessione' di Musset); né ricorre alla terza persona e a un narratore onnisciente, tanto più che il suo scopo non è tracciare una canonica 'biografia' del protagonista in cui vengano rigorosamente illustrati il suo background e la sua parabola esistenziale. L'intenzione prioritaria di Lermontov è, da un lato, mostrare il personaggio sia dall'interno che dall'esterno, sulla base di come lo vede e percepisce chi ha a che fare con lui; dall'altro, architettare una serie di episodi sparsi di vita vissuta che permettano di

osservare l'operato di Pečorin in situazioni e contesti differenti. Inoltre, Pečorin e le figure che gli ruotano attorno (in primis gli altri due narratori/personaggi) vengono mostrati continuamente in cammino tra il Caucaso e il Mar Nero; Pečorin, addirittura, perirà proprio in viaggio: inutile rimarcare la consonanza con l'immagine del vagabondaggio tortuoso e accidentato come calzante metafora della vita.⁸

La soluzione cui si perviene per realizzare quest'idea è molto originale [cfr. BAGBY 1978; TURNER 1978; DROZDA 1985]: Pečorin è introdotto ai lettori dal racconto orale del suo ex comandante Maksim Maksimyč, a sua volta conosciuto per caso dal viaggiatore e narratore in prima persona di *Bela*; dopodiché il viaggiatore, in *Maksim Maksimyč*, ha modo di incontrare Pečorin e condividere le proprie impressioni su di lui; così, tramite Maksim Maksimyč, il viaggiatore si ritrova fra le mani il *journal intime* del tenebroso sottufficiale e decide di pubblicarlo, tanto più che, come è scritto nell'introduzione al diario, Pečorin nel frattempo è morto. Al lettore arriva dunque un frastagliato riflesso del protagonista, filtrato prima dallo sguardo di due persone distinte, e poi attraverso il diario, genere di per sé 'selettivo', tanto più che nel libro ne figura solo una piccola parte. Di conseguenza, il passato e il presente dell'eroe del nostro tempo sono punteggiati di zone d'ombra, di enigmi che qualche vaga allusione difficilmente può sciogliere. *Un eroe del nostro tempo* è quindi un'intrigante esplorazione *in fieri* dell'anima del protagonista, in continua osmosi tra interiorità ed exteriorità: pur non trattandosi di una biografia canonica con un concitato incedere di fatti, la fabula è comunque avvincente e ricca di eventi anche avventurosi, differentemente da quanto succedeva nella prosa lirico-psicologica in senso stretto [cfr. ŽURAVLEVA 2002: 198 ss.]. Detto ciò, gli eventi in questione vengono esposti in un ordine che non combacia con quello cronologico. Posizionando sulla linea del tempo gli scampoli della

⁸ La tematica del viaggio verso destinazioni ignote, e spesso senza meta, è costante anche nel lascito poetico lemontoviano; basti citare due suoi capolavori: *Il demone* (Demon, 1829-39) e *Il novizio* (Mcyri, 1839).

vita di Pečorin narrati nel romanzo, si otterrebbe questa sequenza: *Taman'* (prima di arrivare, presumibilmente nell'estate 1830, nella cittadina costiera di Taman', Pečorin è dovuto partire da Pietroburgo dopo aver intrecciato una relazione con una donna sposata di nome Vera, come si verrà a sapere nella *Principessina Mary*); *La principessina Mary* (primavera-estate 1832 a Pjatigorsk), *Il fatalista* (dicembre 1833, quando, dopo il duello con Grušnickij, Pečorin è già stato trasferito nel battaglione comandato da Maksim Maksimyč); *Bela* (nella primavera-estate 1833 ha luogo la seduzione della fanciulla cecena da parte di Pečorin, di cui Maksim Maksimyč parlerà al viaggiatore/narratore nell'autunno del 1837); *Maksim Maksimyč* (sempre nell'autunno 1837 avviene l'incontro del viaggiatore/narratore con Pečorin a Vladikavkaz). Come leggiamo nell'introduzione al diario, Pečorin muore poco dopo, di ritorno dalla Persia.

Anche il sistema di narratori concepito da Lermontov presenta delle particolarità. Certo, nella prima metà dell'Ottocento russo non si contano i cicli di racconti uniti da una cornice di raccordo o dalla figura di un comune narratore/editore: si pensi ai *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin* (Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina, 1830) di Puškin, alle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (Večera na chutore bliz Dikan'ki, 1831-32) di Gogol', a *Una serata al bivacco* (Večer na bivua-ke, 1832) e *Seconda serata al bivacco* (Vtoroj večer na bivua-ke, 1832) di Aleksandr Bestužev-Marlinskij, il più celebre autore di testi a tema caucasico dell'epoca; o, ancora, alle *Notti russe* (Russkie noči, 1844) di Vladimir Odoevskij. In *Un eroe del nostro tempo*, però, da un lato i narratori sono più di uno, dall'altro la cornice è cangiante; in più, a un certo punto subentra il rimuginare interiore di Pečorin. Nell'edizione del 1841, poi, si insinua anche la figura dell'autore che supervisiona il tutto, e che nella prefazione indossa la maschera di critico letterario e caustico osservatore dei costumi correnti.⁹ Anche il viaggiatore/narra-

⁹ Si potrebbe anche vedere nell'autore della prefazione del 1841 il viaggiatore/editore del diario di Pečorin, ma l'impressione è che si tratti più che altro di Lermontov in quanto burattinaio di tutti i narratori/personaggi, nonché oggetto di critica a causa del suo romanzo.

tore di *Bela* (prima che prenda il via il racconto dell'anziano capitano in seconda) e di *Maksim Maksimyč*, pur non coincidendo con l'autore, è un letterato, tant'è che rielabora in versi una canzone cecena udita in prosa; senza dubbio viene dalla città, rimane folgorato dal viaggio tra Tiflis e Vladikavkaz¹⁰ attraverso la Via militare georgiana, dai panorami, dalla gente, dai costumi locali, e mira a redigere un dettagliato resoconto di viaggio suscettibile di pubblicazione. Parallelamente ai narratori, mutano anche i narratori o potenziali tali: nella prefazione ci si rivolge a un pubblico che già conosce la storia e gli scandali creati da Pečorin; nel *travelogue* i destinatari sono gli ipotetici lettori degli appunti di viaggio (e la convinzione di trovarsi di fronte a un tipico bozzetto etnografico 'meridionale', come ne circolavano a bizzeffe, viene presto disattesa); il racconto orale di Maksim Maksimyč è destinato al viaggiatore; infine, il *journal* è diretto allo stesso Pečorin, che tiene un diario unicamente per sé, senza la pretesa di stamparlo.¹¹

Bela si suddivide appunto tra le impressioni del viaggiatore sul Caucaso, non prive delle ingenuità del neofita, e la storia narrata da Maksim Maksimyč a cui si inframmezzano, talvolta anche con lunghe digressioni. Maksim Maksimyč è un veterano di stanza tra i monti del Sud dai tempi delle campagne di assoggettamento delle popolazioni locali da parte del generale Aleksej Petrovič Ermolov, quindi da una ventina d'anni. Differentemente dal superficiale viaggiatore, si orienta con disinvoltura tra le genti del posto e le loro lingue: la sua presenza permette a Lermontov di esporre le proprie conoscenze di prima mano sulla zona e sulle operazioni militari che vi si erano svolte. Il viaggiatore può così entrare in contatto con un microcosmo umano dalle usanze ignote e incomprensibili, anche

¹⁰ Peraltro, non si può non notare che il percorso compiuto è l'inverso dell'itinerario di Puškin nel precedente (e molto celebre) *Viaggio ad Arzrum* (*Putešestvie v Arzrum*, 1836).

¹¹ Nella versione su rivista di *Taman'* e nelle bozze di *Maksim Maksimyč* sembra che anche Pečorin abbia delle velleità da scrittore, similmente al viaggiatore/narratore della prima parte. Nel romanzo Lermontov decise di eliminare questi cenni, per separare i vari personaggi e il loro ruolo nel raccontare e raccontarsi. Per maggiori dettagli cfr. Serman [2003: 229 ss.].

attraverso la vicenda che, di sera e attorno al fuoco come nella migliore delle tradizioni, Maksim Maksimyč comincia a raccontargli. Questa è incentrata sulla seduzione della giovanissima Bela, principessa di una tribù locale: Pečorin la rapisce per capriccio, non senza la riprovazione del suo superiore Maksim Maksimyč, ma con il placet del fratello di lei, Azamat, a cui Pečorin ha donato in cambio uno splendido stallone rubato a un altro giovane del posto, Kazbič, che per nulla al mondo, neanche per Bela, avrebbe mai ceduto la sua bestia. Mentre l'interesse di Pečorin per Bela comincia inesorabilmente a scemare, Kazbič si vendica, sequestrando la ragazza e ferendola a morte.

Nell'ottica dell'anziano Maksim Maksimyč, che rimarrà profondamente scosso dalla tragica scomparsa di Bela, Pečorin è un individuo 'strano' e indecifrabile, tanto più che appartiene a un'altra generazione, ha tutt'altra esperienza di vita alle spalle e, prima di essere mandato a prestare servizio nella fortezza che fa da sfondo a *Bela*, frequentava cerchie molto diverse, più affini, presumibilmente, a quelle del viaggiatore/narratore giunto dalla città. Come già detto, Maksim Maksimyč, con la sua semplicità, la sua coerenza e la sua fedeltà al servizio in nome dell'Impero, fu ritenuto da molti dei primi lettori del romanzo il vero 'eroe del nostro tempo': d'altronde, era facile interpretarlo come un contraltare positivo allo sconcertante Pečorin, a maggior ragione nel racconto che segue e che porta il suo nome. *Maksim Maksimyč* è un breve bozzetto realistico in cui viene catturata una situazione a effetto, e cioè l'offesa del bonario capitano di sani principî da parte del suo ex sottoposto. Pečorin, infatti, che si palesa per caso a una locanda di Vladikavkaz abbigliato come un dandy pietroburghese, rimane algido di fronte alla gioia di Maksim Maksimyč nel rivederlo e si rifiuta di trattenerci con lui a pranzo, mancandogli di rispetto e amareggiandolo profondamente. Inoltre, l'episodio è funzionale a fornire una scrupolosa descrizione di Pečorin da parte del viaggiatore, che lo può osservare finalmente di persona facendo delle notazioni non solo

sul suo aspetto fisico, ma anche sul suo temperamento indecifrabile e contraddittorio:¹²

A proposito degli occhi [...] non ridevano quando lui rideva! [...] Sotto le ciglia abbassate brillavano di un bagliore fosforescente, se così si può dire. [...] Era il bagliore dell'acciaio levigato, accecante ma freddo; il suo sguardo rapido, ma penetrante e potente, lasciava la stessa spiacevole impressione di una domanda indiscreta e sarebbe potuto sembrare insolente, se non fosse stato anche di una calma così indifferente [LERMONTOV 2004: 79-80; ss: iv, 221].

Il temperamento di Pečorin verrà ulteriormente a galla nei quaderni che, affidati a Maksim Maksimyč, dopo lo sgradevole incontro a Vladikavkaz passeranno nelle mani del viaggiatore, il quale ne stamperà la parte sul soggiorno nel Caucaso. Pečorin fa capire a Maksim Maksimyč di non avere più alcun bisogno delle proprie carte: evidentemente si è disilluso anche rispetto all'utilità del diario nel processo di comprensione dei meccanismi dell'esistenza. L'idea del *journal*, ovviamente, è ispirata anche a un dato di fatto: nell'ambiente dei giovani ufficiali russi dell'epoca, noti a Lermontov che aveva ricevuto una formazione militare, tenere un diario era una pratica sociale molto battuta. Nondimeno, la prima annotazione del diario di Pečorin, *Taman'*, sembra più che altro un colorito racconto di avventure: l'io narrante ripercorre a posteriori la sua esperienza in una "miserabile e brutta città" [LERMONTOV 2004: 89; ss: iv, 225] tra il Mar Nero e il Mar d'Azov.

¹² Al termine della lunga descrizione di Pečorin, il viaggiatore ribadisce la propria ottica quanto mai soggettiva, al pari di quella di Maksim Maksimyč, sottolineando così ulteriormente il carattere inafferrabile del personaggio che traspare sia dai primi due episodi, sia dal diario: "Tutte queste osservazioni mi sono venute in mente perché conoscevo alcuni dettagli della sua vita; su un'altra persona il suo aspetto avrebbe prodotto probabilmente un'impressione del tutto diversa; ma dato che non sentirete parlare di lui da nessun altro oltre che da me, volenti o nolenti, dovrete accontentarvi di questa descrizione" [LERMONTOV 2004: 80; ss: iv, 221].

A parte la cura dello stile e le sfumature quasi pittoriche volte a evocare il paesaggio marino (non a caso Čechov riteneva questa piccola perla un modello cui avrebbe dovuto rivolgersi chiunque volesse scrivere prosa), *Taman'* è un vero e proprio compendio di reminiscenze del Romanticismo. Il focoso e ribelle Janko, altra faccia dell'eroe romantico contrapposta a Pečorin, e la conturbante e spavalda fanciulla sua complice paiono dei proverbiali 'figli della natura', in questo caso nati dal turbinoso fondo del mare: inizialmente sembrano gli eroi di una storia di pirati, o di una ballata fantastica dalle sfumature gotiche, ambientata ai confini esotici e tenebrosi dell'Impero russo.¹³ Soprattutto la fanciulla, che intona canzoni melodiose ed è immersa in elementi naturali femminini come il mare e la luna, viene assimilata a una *rusalka*, un'ondina incantatrice che si diletta a far annegare i marinai. Ed effettivamente sta proprio per accadere così, anche se la chiave dei misteri di *Taman'* che Pečorin arriva a decifrare è molto prosaica: la fanciulla e Janko si incontrano di notte sulla spiaggia solo per scaricare a riva delle merci di contrabbando. Pur avendo intuito ogni cosa, consapevole dei rischi e attratto da essi, Pečorin cede alle lusinghe dell'ondina e si fa condurre al largo su una barca. La ragazza tenta di buttarlo in mare per evitare che denunci lei e tutta la banda, ma Pečorin si salverà, e Janko e la fanciulla salperanno per sempre verso altri lidi – non prima, però, di aver derubato lo sventurato sottufficiale russo di tutti i suoi beni. Del resto, il danno è stato reciproco, come scrive lo stesso Pečorin: “Come una pietra lanciata in una fonte calma, avevo turbato la loro tranquillità e come una pietra stavo per andare a fondo” [LERMONTOV 2004: 106; ss: iv, 235]. Dopo quest'esperienza, che sfata completamente il vecchio mito del 'buon selvaggio', Pečorin passa dalla nemesi della civiltà, dove era penetrato come una sorta di corpo estraneo, a un ambiente a lui più familiare, ovvero la città termale di Pjatigorsk, popolarissima tra le

¹³ Per un approfondimento sui risvolti di *Taman'* che rimandano al genere gotico e su come lo stesso genere gotico si riveli spesso, nella letteratura russa ottocentesca, un felice espediente per descrivere le terre liminali e in larga parte ignote (e quindi inquietanti) dell'Impero, cfr. Sobol [2020: 1-4].

famiglie russe di alto rango avvezze a trascorrere l'estate 'alle acque minerali'. L'indomita ondina della banda di contrabbandieri, più simile, in ultima analisi, alla spregiudicata Carmen di Merimée che alla dolce zingara Mignon di Goethe con cui Pečorin l'aveva identificata in prima battuta, cede così il passo alla principessina Mary Ligovskaja¹⁴ e all'aristocratica Vera.

La principessina Mary è il cuore di *Un eroe del nostro tempo*: nelle annotazioni diaristiche che la compongono, dove "la descrizione e il ragionamento di stampo analitico passano non di rado alla rappresentazione drammatica dello scontro tra le impressioni personali e le inquietudini del personaggio" [VINOGRADOV 1941: 600], si svela infatti la quintessenza di Pečorin. A Pjatigorsk il sottufficiale intesse intrighi volti ora ad ammazzare la noia cronica, ora a imporre la propria eccezionalità, ora a scrutare, senza alcuna empatia, le pieghe dell'anima umana trattando chi lo circonda come uno strumento o una cavia da laboratorio di cui studiare azioni e reazioni, innanzitutto nella sfera sentimentale. Quando fa innamorare, con una magistrale opera di manipolazione emotiva, la giovane Mary, e parallelamente risveglia antiche passioni nella sua ex amante Vera, Pečorin pare mosso da un puro desiderio di dominio frammisto all'intima soddisfazione di poter comprovare le proprie tesi sulla psiche femminile, secondo cui una donna si invaghisce di un uomo solo quando ne percepisce lo sprezzante e freddo carisma, in un'exasperazione della nota massima puškiniana "quanto meno amiamo una donna / tanto più facilmente le piacciamo" ("Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей"). In questo senso, Pečorin non è una variazione del mito di Don Giovanni: il *burlador* di Siviglia era ossessionato dall'eros e dal possesso fisico delle donne, mentre a Pečorin basta sapere di averle avvinte nelle sue trame tutte cerebrali. Piuttosto, la raffinata strategia del sottufficiale russo può ricordare il sadismo dei

¹⁴ Anche il cognome dell'altolocata famiglia incontrata a Pjatigorsk è mutuato dalla *Principessa Ligovskaja*. Il nome della principessina russa è naturalmente Marija, anche se tutti la chiamano all'inglese.

libertini del tardo Settecento, come il Valmont del romanzo epistolare *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782) di Choderlos de Laclos, con cui Pečorin condivide il formato dell'ego-documento, l'impiego del lessico guerresco per parlare della conquista, il ricorso insistito ad acuminate frecciate verbali (peraltro in francese), e finanche la peculiarità della seduzione [cfr. CARBONE 2017: 113-126]:¹⁵ essa può prevedere l'ostentazione di indifferenza che talvolta sfocia in gesti quantomeno irrispettosi, in modo da attirare l'attenzione e provocare l'irritazione della 'preda', facendo poi leva sul suo senso di colpa e destabilizzando le sue percezioni in una subdola dinamica simile a ciò che, oggi, è definito *gaslighting*. Una simile tattica manipolatoria era stata impiegata anche in *Bela*, dove Pečorin cercava di suscitare l'affetto e la compassione della fanciulla rapita mostrandosi galante e magnanimo, ma accusandola velatamente delle pene d'amore che lei gli avrebbe procurato. Da questo punto di vista, *La principessina Mary* rappresenta una novità rispetto ad altre 'novelle mondane',¹⁶ dove il seduttore, spesso un arrampicatore sociale, non elaborava un preciso disegno per soggiogare le sedotte, e veniva comunque punito.

Sottomettendo psicologicamente Mary, Pečorin la sottrae di proposito al suo conoscente Grušnickij, che ne è innamorato ed è intenzionato a chiederla in sposa. Tra l'altro, senza smentire le sue abilità manipolatorie, Pečorin si finge amico di Grušnickij in modo da poterli fare da confidente nelle questioni amorose e sfruttare la situazione a proprio vantaggio. Potremmo dire che Pečorin si focalizza su Mary anche per imporre spietatamente la propria brillantezza intellettuale contro la mediocrità di Grušnickij, un giovane militare che

¹⁵ Tra l'altro, anche nella biografia di Lermontov, al di là delle mistificazioni successive, non mancò almeno un episodio in cui lo scrittore, per vendicarsi di una ragazza che lo aveva respinto anni prima, la sedusse subdolamente al solo scopo di comprometterne la reputazione, tanto più che nel frattempo si era fidanzata con un altro: nel suo epistolario in francese Lermontov rende conto a un'amica dei suoi 'progressi' nella realizzazione del diabolico piano, con un tono che ricorda effettivamente de Laclos [cfr. CARBONE 2017: 76-87].

¹⁶ Odoevskij, per esempio, scrisse una *Principessina Mimi* (*Knjažna Mimi*, 1834) e una *Principessina Zizi* (*Knjažna Zizi*, 1839).

ha forgiato la sua maschera sociale ispirandosi a manieristiche pose romantiche, ormai quasi fuori tempo massimo, ma ancora molto in voga nell'aristocrazia russa, oltre che onnipresenti nella prosa dell'epoca, a cominciare dai già menzionati racconti 'esotici' di Bestužev-Marlinskij.¹⁷ Gli eroi di Marlinskij sono sempre mossi da incrollabili ideali cui rimangono fedeli sino alla morte, e parlano in una lingua dagli accenti lirici e patetici, satireggiata da Lermontov appunto attraverso la figura di Grušnickij, che con assai poco senso della realtà si atteggia a Don Giovanni e si pavoneggia nel suo cappotto da ufficiale camuffandosi da emulo dei decabristi, altro simulacro del Romanticismo russo, ma è in realtà fatuo e insignificante, ben lontano dall'autentica tragedia dei rivoluzionari in esilio [cfr. VIÑOGRADOV 1941: 604].

Talvolta, per impressionare Mary, Pečorin ricorre volutamente proprio a cliché romantici, ad esempio nella celebre 'confessione' in cui, rasentando la banalità, spiega i motivi che starebbero alla base del suo carattere difficile e ombroso.¹⁸ In questo passaggio, però, è arduo capire in quale misura l'eroe del nostro tempo' stia recitando un monologo preparato a tavolino, "assumendo un'espressione di profonda commozione" [LERMONTOV 2004: 170; ss: IV, 268], e in quale, immedesimandosi nella parte con un certo compiacimento,

¹⁷ Si rifaceva a un modello romantico un po' naïf anche il Lenskij dell'*Onegin*, e non di rado il triangolo Pečorin-Mary-Grušnickij è stato paragonato a quello Onegin-Ol'ga-Lenskij. Nondimeno, da un lato la situazione di partenza è molto diversa, dall'altro Onegin flirta con Ol'ga al ballo per gioco, pentendosi quasi all'istante. *La principessina Mary* pare più che altro una rivisitazione al vetriolo del soggetto puškiniano.

¹⁸ "Sì, questa è stata la mia sorte fin dall'infanzia! Tutti leggevano nel mio volto i segni di terribili difetti che non esistevano, ma li supponevano tanto che finirono per comparire. Ero timido, fui accusato di doppiezza, allora mi chiusi in me stesso. Provavo con profondità il bene e il male; nessuno volle cullarmi, tutti mi offendevano; divenni vendicativo; ero sempre cupo, mentre gli altri fanciulli erano allegri e loquaci; mi sentivo superiore a loro e loro mi tenevano in minor considerazione. Allora divenni invidioso. Ero pronto ad amare tutto il mondo, nessuno mi comprese e io imparai a odiare" [LERMONTOV 2004: 170; ss: IV, 268]. Tra l'altro, Lermontov estrapolò queste righe, con poche variazioni, dal suo dramma *Due fratelli* (*Dva brata*, 1834-36).

si stia effettivamente convincendo di ciò che dice. Sicuramente lo scafato Pečorin, a differenza dell'ingenuo Grušnickij, è conscio della commedia sociale costantemente in atto e, soprattutto, del suo ruolo di 'traditore' o 'boia', che pare essergli stato affibbiato senza possibilità di ritorno, secondo le ferree regole del teatro codificate da Aristotele in avanti [cfr. KESLER 1990: 492 ss.]. Pečorin stesso parla di sé in questi termini: "Da quando vivo e agisco, il destino mi ha sempre spinto a segnare l'epilogo dei drammi altrui, quasi che nessuno senza di me possa morire e sprofondare nella disperazione! Io sono stato il personaggio indispensabile del quinto atto: sempre controvoglia mi è toccata la misera parte del boia o quella del traditore" [LERMONTOV 2004: 177; ss: IV, 272]. Non a caso, dopo il duello in cui Pečorin uccide Grušnickij, viene pronunciata in italiano la frase "Finita la commedia!", quasi fossimo di fronte a un melodramma ottocentesco in cui è inevitabile un finale a fosche tinte, spesso insensatamente tragico. Del resto Pečorin, coerente con la parte scritta per lui nel copione della sua esistenza, si galvanizza soltanto quando, grazie alla furbizia e all'inganno, può avere la meglio sul prossimo, a maggior ragione su coloro che gli sono 'nemici', come se i conflitti gli procurassero un sadomasochistico piacere:

Amo i nemici, sebbene non in modo cristiano. Essi mi procurano dello svago, mi agitano il sangue. Stare sempre in guardia, afferrare ogni sguardo, il significato di ogni parola, indovinare le intenzioni, mandare all'aria i complotti, fingersi ingannato e poi d'un colpo rovesciare tutto l'immenso e complicato edificio di astuzie e trame, ecco ciò che io chiamo vivere [LERMONTOV 2004: 181; ss: IV, 274].

A coadiuvare Pečorin, come in ogni pièce teatrale che si rispetti, c'è un complice, il machiavellico medico tedesco Werner: con questo Mefistofele di Pjatigorsk Pečorin intrattiene un rapporto speciale. Werner è utile a Pečorin perché può informarlo delle voci che l'offeso Grušnickij e altri ufficiali diffondono su di lui, consentendogli

così, appunto, di “mandare all’aria i complotti”.¹⁹ Grušnickij provoca Pečorin costringendolo a sfidarlo a duello, e si mette d’accordo col suo ‘padrino’ perché al rivale sia consegnata una pistola senza proiettili: Pečorin lo viene a sapere da Werner e può agire di conseguenza, dunque in questo caso non gioca d’azzardo come in *Taman’* o nel *Fatalista*, ma può calcolare oculatamente le proprie azioni.

Ad ogni modo, al di là dei successi riportati da Pečorin, se così li possiamo definire (Mary cade nella sua tela di ragno, Grušnickij è doppiamente umiliato dallo smascheramento del suo tranello, per cui dovrà pagare con la vita), al termine della *Principessina Mary* non si può che prendere atto del vuoto assoluto che avvolge il protagonista, il quale, nell’infliggere il male agli altri, non si procaccia alcun bene per sé, a differenza del prototipo vampiresco cui si paragona.²⁰ Alla fine, Pečorin prova una profonda amarezza quando Grušnickij muore per mano sua, sfracellandosi tra i monti vicino a Pjatigorsk di cui, con un contrasto stridente, si esalta l’accecante splendore;²¹ l’ultima frase che Mary rivolge a Pečorin, in un sussulto rabbioso, è: “Io vi odio” [LERMONTOV 2004: 237; ss: iv, 304]; inevitabilmente, Pečorin perde anche la sua vecchia fiamma Vera, l’unica che forse è riuscita davvero a comprenderlo e a coglierne la vulnerabilità sotto la scorza dello sfrontato aguzzino sprezzante dei deboli, provando in ultima analisi compassione per lui. Vera, però, non persevera negli errori del passato e confessa al marito il

¹⁹ In un certo senso, Werner è utile anche all’autore, perché ovviamente la forma del diario, a differenza di quella in terza persona con narratore onnisciente, non permette di illustrare dettagli che esulino dall’esperienza diretta di chi scrive: Werner è appunto investito del compito di riferire questi dettagli a Pečorin, e ai lettori con lui.

²⁰ Queste le eloquenti parole che Pečorin spende su di sé: “Io sento in me questa avidità insaziabile che tutto divora quel che incontra sulla sua via: io considero i dolori e le gioie degli altri solo per quanto mi riguardano, come un alimento che sostiene le forze del mio spirito” [LERMONTOV 2004: 165; ss: iv, 265]. In *Bela*, però, Pečorin aveva onestamente confessato a Maksim Maksimych: “So soltanto che se sono la causa di infelicità per gli altri, io stesso non sono meno infelice; certo, per gli altri è una magra consolazione, ma è così” [LERMONTOV 2004: 57; ss: iv, 209].

²¹ Su quei monti, peraltro, sarebbe perito in un duello lo stesso Lermontov.

tradimento; Pečorin, guarda caso, prende coscienza del suo autentico sentimento per lei troppo tardi, schivando, inconsapevolmente o meno, ciò che potrebbe renderlo felice. D'altronde, come già detto, il propulsore tossico della sua vita può essere solo l'azzardo, lo scontro, l'intrigo.²²

Chiude la serie di estratti dal diario di Pečorin il breve *Fatalista*, ambientato in un villaggio cosacco in cui il protagonista, allontanato da Pjatigorsk dopo il duello, si trova con il battaglione comandato da Maksim Maksimyč. Queste poche pagine sono incentrate sulla scommessa tra Pečorin e il suo commilitone Vulič relativamente all'esistenza o meno della predestinazione: una tematica d'attualità nei dibattiti filosofici russi ed europei tra gli anni Trenta e Quaranta, che vedevano opporsi il determinismo storico e il volontarismo romantico, ma anche il presunto fatalismo orientale e il razionalismo critico occidentale; inoltre, il tema del destino nel *Fatalista* è legato a quello del gioco delle carte dove la vincita dipende unicamente dal caso, altro leitmotiv della letteratura dell'epoca. Vulič crede nella predestinazione, Pečorin no. Il primo vince la scommessa perché tenta deliberatamente di spararsi alla tempia, ma la pistola si inceppa; il secondo diventa più possibilista sull'esistenza del destino, ma per un'altra ragione: gli sembra infatti di aver comunque visto la morte dipinta sul volto di Vulič. Vulič effettivamente morirà, ma poche ore dopo, aggredito da un cosacco ubriaco; Pečorin metterà di nuovo alla prova la sorte recandosi di proposito ad arrestare il cosacco, che gli sparerà, mancando il colpo. Dunque, *Il fatalista* non fornisce comode risposte alla domanda centrale che pone: in chiusura, Maksim Maksimyč tenta di trovare una spiegazione logica alla sfortunata vicenda di Vulič, ma finisce per attribuire l'accaduto al fatto che, in fondo, tutto è già scritto. D'altronde, anche il romanzo nel suo complesso non dà, in fin dei conti, alcuna delucidazione sui risvolti oscuri del carattere di Pečorin e sul perché sia presentato come 'un eroe del nostro tempo'.

²² Così scrive Pečorin stesso, ancora una volta sfruttando un luogo comune del Romanticismo: "Io sono come un marinaio nato e cresciuto sul ponte d'una nave corsara: la sua anima si è abituata alle tempeste e alle battaglie, e una volta gettato a riva, si annoia e langue" [LERMONTOV 2004: 237; ss: IV, 305].

Nel *Fatalista*, però, la presunta validità di ambo le tesi (la predestinazione esiste/la predestinazione non esiste) offre a Pečorin lo stimolo per una lunga riflessione quasi metafisica circa il relativismo su cui, differentemente dagli antichi (ma anche dai popoli d'Oriente) poggiano gli uomini del suo tempo, e in primo luogo lui stesso [cfr. AIZLEWOOD 1990]:

Le stelle risplendevano tranquille nella volta di un cielo cupo azzurro, e a me venne da ridere nel ricordare che un tempo erano esistiti uomini molto saggi che pensavano che gli astri del cielo partecipassero con la loro influenza alle nostre miserabili liti per un pezzetto di terra o per qualche altro diritto immaginario!.. [...] E noi, loro miseri discendenti, dannati a vagare sulla terra senza convinzioni e senza orgoglio, senza piacere e senza paura [...], noi non siamo più capaci di grandi sacrifici né per il bene dell'umanità, né perfino per il nostro bene, poiché siamo consci della sua impossibilità e indifferenti passiamo da un dubbio all'altro, proprio come i nostri antenati si gettavano invece da un errore all'altro, non avendo né la loro speranza, né quel vago, ma pur autentico piacere che all'anima è concesso nella lotta contro gli uomini e contro il destino... [LERMONTOV 2004: 246-247; ss: IV, 309-310]²³

La costante tendenza a dubitare, forse figlia anche dall'amletismo di moda all'epoca,²⁴ conduce all'approccio agnostico e scettico alla realtà che connota l'agire di Pečorin, avvezzo a fare tabula rasa di ideali e principî morali, senza proporre al contempo alcuna soluzione costruttiva.²⁵ Difficile ricondurre la sua personalissima versione del *mal*

²³ In questo magistrale passo, come è stato rilevato, si alternano il lirismo della descrizione del paesaggio, l'introspezione psicologica e il piglio saggistico del trattato di filosofia [cfr. VINOGRADOV 1941: 622].

²⁴ Non dimentichiamo la popolarità delle traduzioni russe dell'*Amleto* all'epoca di Lermontov e i plausi che suscitò, a teatro, l'interpretazione del grande attore Pavel Močalov [cfr. ŽURAVLEVA 2002: 205-212].

²⁵ In questo, Pečorin supera persino il tormentato demone dell'omonimo poema lermontoviano, che, per quanto fugacemente, viene almeno investito da un sincero impeto amoroso nei confronti della principessa Tamara. A tal proposito si ricordino anche i celebri versi di *Meditazione* (Duma, 1838), dove Lermontov esprime disap-

du siècle alla delusione successiva alla rivolta decabrista: Pečorin pare interessato ancor meno di Onegin agli ideali di libertà e uguaglianza propugnati dai nobili poi condannati al patibolo o all'esilio. Del resto, lo stesso Lermontov scagliava i suoi strali verso la società russa nel suo complesso, senza però avanzare, nemmeno in linea di principio, degli obiettivi per cui lottare [cfr. LAVRIN 1957]. Proprio i decabristi al confino che ebbero l'opportunità di incontrarlo nel Caucaso notarono in lui una certa confusione a livello concettuale, un po' da viziato *bad boy* amante della provocazione e incurante delle convenzioni, ma scervo di un qualche sistema di valori alle spalle, tanto più che si guardava bene dal partecipare alle dispute dei vari circoli intellettuali degli anni Trenta [cfr. GIUSTI 1968: 288 ss.].

Come scrisse anche Belinskij nelle ultime righe del suo *Discorso sulla critica* (Reč' o kritike, 1842), nelle congiunture storiche in cui il passato ha perso d'attualità e il presente non sussiste, "lo scetticismo si impossessa di tutte le menti e diventa la malattia dell'epoca. L'autentico scetticismo non può che far soffrire, poiché è una tensione frustrata verso la verità" [BELINSKIJ 1955: 333-334]. Sempre Belinskij era però sicuro che la tirannia, prima o poi, avrebbe partorito anche gli eroi che l'avrebbero combattuta, e auspicava appunto la creazione, finalmente, di un grande romanzo tenuto insieme dalla presenza di un eroe positivo [cfr. GAVIN 1987: 263]. Pečorin, al contempo carismatico e reietto, narcisista e autoironico, sdegnoso nei confronti della società ma bisognoso di essa per nutrire il proprio ego, probabilmente non è l'eroe positivo che Belinskij aveva in mente, ma senz'altro è l'eroe di uno dei primi romanzi russi d'indiscutibile spessore, nonché cugino più anziano dei Bazarov e degli 'uomini del sottosuolo' di là da venire – che però, diversamente da lui, porteranno avanti i propri esperimenti esistenziali allo scopo precipuo di verificare la validità di idee e teorie da cui sono letteralmente posseduti.

punto per la generazione schiacciata "sotto il fardello della conoscenza e del dubbio" [ss: II, 400], riferendosi innanzitutto al suo ambiente, alla cosiddetta *bande joyeuse* dei militari rampolli di famiglie aristocratiche [cfr. GIUSTI 1968: 288].

3. In *Un eroe del nostro tempo* Lermontov sviscera dei nodi problematici della società russa contemporanea, ma tutte le vicende hanno luogo nel Caucaso, uno degli sfondi esotici prediletti dalla letteratura dell'epoca. L'autore conosceva bene questa terra, dove aveva trascorso soggiorni curativi alle terme da bambino e lunghi periodi di esilio e servizio militare da adulto. Dal 1817 vi si stavano svolgendo guerre di conquista volte a espandere l'Impero verso Sud,²⁶ anche se negli anni Trenta erano ormai un lontano ricordo le campagne del generale Ermolov, che Maksim Maksimych rammenta con affetto e che fu celebrato negli annali russi come un prode condottiero, ma entrò nella memoria collettiva delle popolazioni di montagna come un efferato carnefice. Nel periodo in cui è ambientato *Un eroe del nostro tempo* si registrava una situazione di stallo, a parte alcuni scontri isolati con i ceceni e i daghestani sulle montagne, dovuti anche alla recente coalizione di alcune tribù locali guidate dall'imam Shamil.²⁷ La fortezza di Bela è appunto uno degli avamposti russi eretti nei territori già sotto controllo, utili per un'eventuale avanzata futura; il padre di Bela, stanziato in un *aul*, un villaggio a valle, è un principe 'pacificato', ha cioè riconosciuto l'autorità dei russi e ha deposto le armi, mentre non è escluso che Azamat, il fratello di Bela, voglia recarsi in montagna proprio per unirsi ai ribelli di Shamil. La rappresentazione dei paesaggi e delle genti del Caucaso in *Un eroe del nostro tempo* è molto interessante per ricostruirne la percezione da parte dell'occhio russo dell'epoca [cfr. SCOTTO 1992].

Innanzitutto va posto l'accento su come Lermontov evoca la natura: oltre che poeta, era anche un discreto pittore, e durante i suoi viaggi dipinse numerose vedute del Caucaso, compresi i luoghi in cui è ambien-

²⁶ Una delle poche voci contrarie a questa politica espansionistica tra le élite intellettuali russe fu quella di un decabrista, il barone Rozen, che tracciò un parallelo tra quanto stava accadendo e la precedente esperienza del colonialismo spagnolo in Sudamerica. Per il resto, molti letterati videro nella conquista del Caucaso un'exportazione di civiltà e una fonte di prestigio per l'impero continentale russo contrapposto a quelli marittimi delle potenze europee [cfr. MAGAROTTO 2015: 192].

²⁷ La contrapposizione tra le truppe russe e l'unione di Shamil si farà più cruenta verso l'inizio degli anni Quaranta, quando lo stesso Lermontov dovrà combattere al fronte.

tato il romanzo [cfr. MARSH 1988]. I paesaggi e gli elementi naturali descritti (le montagne in *Bela*, *Maksim Maksimyč* e *La principessina Mary*, il mare in *Taman'*, le stelle nel *Fatalista*) sono in continua simbiosi con le liriche lermontoviane (d'altronde, la raccolta *Stichotvorenija*, Poesie, uscì nello stesso anno di *Un eroe del nostro tempo*) e costituiscono un'immagine potente e mai banale della terra meravigliosa e incontaminata, incarnazione di un'atavica libertà, attraverso cui il lettore viaggia insieme ai personaggi. Questo riguarda soprattutto l'ottica del viaggiatore e di Pečorin, mentre Maksim Maksimyč, con il suo linguaggio colloquiale e senza fronzoli, ha una visione molto più pragmatica dei valichi e delle vette circostanti, pur non celando "il battito involontario del proprio cuore" [LERMONTOV 2004: 45; ss: IV, 203] nel vederli. Anche la storia narrata da Maksim Maksimyč in *Bela*, che potrebbe facilmente cadere in eccessi romantici, è racchiusa in un involucri quasi naturalistico.

Sempre con un fare brusco e senza cerimonie, Maksim Maksimyč, che pure conosce bene i popoli del Caucaso e interagisce con loro da anni, non nasconde il suo immutabile disprezzo nei loro confronti.²⁸ Pur considerandoli tutti, sostanzialmente, dei selvaggi, da buon militare disdegna i pacifici osseti cristiani, ma ammira gli audaci ribelli islamici della montagna, la cui spavalderia era stata già cantata da Puškin e Bestužev-Marlinskij. Questo suo atteggiamento ambivalente si riflette anche nel comportamento con il padre di Bela, che teoricamente è un suo *kunak*, un 'compare' cui, secondo il codice d'onore locale, dovrebbe essere legato da rapporti di fiducia e difesa reciproca: quando Pečorin sequestra Bela, però, Maksim Maksimyč non fa nulla per impedirlo e infrange così i suoi doveri di *kunak*, perché in fondo, da colonizzatore, si trova comunque in una posizione di forza. Del resto, al di là del suo sincero affetto per Bela, ritiene la ragazza una primitiva dal profilo animalesco, che non ha bisogno di nulla se non di stare vicina ai monti, il suo habitat naturale.

²⁸ Va fatto senz'altro notare che le varie etnie caucasiche vengono indistintamente chiamate 'circassi' (anche Bela viene definita circassa, mentre si tratta probabilmente di una cecena), un po' come tutti i musulmani, all'epoca, venivano chiamati 'tatars'.

Inoltre, in *Bela* si guarda da una nuova angolatura all'intreccio amoroso tra l'uomo 'civilizzato' e la 'vergine montanara', imprescindibile componente del fortunatissimo filone 'esotico' inaugurato dal *Prigioniero del Caucaso* (Kavkazskij plennik, 1822) di Puškin: la fascinazione per la fanciulla caucasica è un'idea fissa dei giovani ufficiali e letterati russi, sulla falsariga dell'ossessione per la donna più latamente orientale dei loro coetanei europei, smaniosi di accaparrarsi un arcano oggetto del desiderio con cui sfogare temporaneamente le proprie pulsioni erotiche senza badare ai precetti morali (e alle responsabilità) imposti dalle società occidentali. In terra russa, un esempio calzante di questo topos è il racconto di Bestužev-Marlinskij *Racconto di un ufficiale di ritorno dalla prigionia presso i montanari* (Rasskaz oficera, byvšego v plenu u gorcev, 1831) [cfr. MAGAROTTO 2015: 189-190]. La passione che travalica la morale corrente e l'anelito verso luoghi remoti e incorrotti, attributi caratteristici dell'eroe romantico, qui si fondono con la dominazione dell'indigena, di pari passo con il soggiogamento imperialista del territorio da lei abitato. Nella prosa russa dell'epoca si accennava talvolta alla congenita docilità e libertà di costumi delle fanciulle caucasiche, che si sarebbero donate ai russi di buon grado e senza opporsi (come nel racconto di Marlinskij); nel migliore dei casi, il russo portatore di civiltà 'salvava' l'indigena, la convertiva al Cristianesimo ortodosso e la sposava.

In *Bela* non si riscontra niente di tutto ciò: nella fortezza la principessa cecena si dispera per la lontananza da casa e non cede facilmente alle lusinghe del suo rapitore. Pečorin, da parte sua, non solo si guarda bene da sposarla, ma nel sottile gioco del gatto col topo che innesca per sedurla – perché, ricordiamolo, a Pečorin non interessa tanto il possesso fisico, quanto l'imposizione del proprio carisma –, si dice rispettoso di Allah, sostenendo che Dio è lo stesso per tutti. Tutto sommato, il sottufficiale russo in *Bela* risulta anche più spregevole del violento Kazbič, il quale, a sua volta, è diverso da tanti *villain* ceceni ritratti nella prosa del tempo, se non altro perché, differentemente da Pečorin, ha un suo codice d'onore e una morale che non tradisce,

mentre l'eroe del nostro tempo' è privo di qualsiasi principio etico, e il suo allontanamento da una civiltà corrotta, di cui è un esponente, non si coniuga con una rinnovata purificazione dello spirito come vorrebbero le utopie di rousseauiana memoria. Nondimeno, anche in queste vesti 'coloniali' Pečorin presenta delle particolarità: da rappresentante della cultura russa post-petrina, seppur formatosi nel solco di una società 'europeizzata', è in possesso della "capacità di essere un 'uomo dell'Oriente', facendo convivere in sé modelli culturali incompatibili" [LOTMAN 1985: 15], tant'è che spesso, lungo tutto il romanzo, nel suo piglio e nei suoi gesti si dimostra molto simile a un circasso o a un cosacco.

Il colossale impero di Nicola I, alle prese con la burrascosa imposizione dei propri confini, comprendeva sia l'Occidente europeo che l'Oriente asiatico, e il personaggio lemontoviano si trova al centro del triangolo Occidente-Russia-Oriente [cfr. *ivi*: 19]: il Pečorin della *Principessa Ligovskaja* aveva partecipato alla repressione della rivolta di Varsavia nel 1830; il Pečorin di *Un eroe del nostro tempo* presta servizio nel Caucaso sotto la guida di un genuino portavoce del 'popolo' russo come Maksim Maksimych e, spingendosi ancora più a Est, muore di ritorno dalla Persia, altro recente teatro di guerra che nel lettore russo faceva immancabilmente scattare il ricordo del tragico assassinio dello scrittore e diplomatico Aleksandr Griboedov a Teheran nel 1829. Ma per Pečorin, forse, la Persia rappresentava più che altro un luogo lontano e sconosciuto dove poter cercare di sfuggire al tedio immancabilmente esperito altrove: una sorta di 'altro mondo', di aldilà, e non a caso l'errabondo 'eroe del nostro tempo' non sopravvivrà al suo ultimo viaggio, quasi sicuramente dopo aver toccato anche lagggiù l'aridità della sua esistenza.

SIGLE E ABBREVIAZIONI

SS M.Ju. Lermontov, *Sobranie sočinenij*, I-IV, Nauka, Leningrad 1979-1981.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AIZLEWOOD 1990 R. Aizlewood, *Geroi našego vremeni as Emblematic Prose Text*, in A. McMillin (ed.), *From Pushkin to Palisandriia*, Palgrave Macmillan, London 1990, pp. 39-51.
- BAGBY 1978 L. Bagby, *Narrative Double-Voicing in Lermontov's A Hero of Our Time*, "The Slavic and East European Journal", xxii, 1978, 3, pp. 265-286.
- BAGBY 2002 L. Bagby (ed.), *Lermontov's A Hero of Our Time: A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston 2002.
- BELINSKIJ 1955 V.G. Belinskij, *Reč' o kritike*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIII, t. VI (*Stat'i i recenzii. 1842-1843*), AN SSSR, Moskva 1955, pp. 267-334.
- BONAMOUR 1987 J. Bonamour, *Naissance d'un roman: Remarques sur le cas d'Un héros de notre temps*, "Cahiers du monde russe et soviétique", xxviii, 1987, 3-4, pp. 403-409.
- CARBONE 2017 A. Carbone, *M.Ju. Lermontov e la nostalgia libertina*, Pisa University press, Pisa 2017.
- DROZDA 1985 M. Drozda, *Povestvovatel'naja struktura Geroja našego vremeni*, "Wiener Slawistischer Almanach", xv, 1985, pp. 5-34.
- ËJCHENBAUM 1969 B. Ėjchenbaum, *Geroj našego vremeni*, in Id., *O proze*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad

- 1985, pp. 231-305.
- GAVIN 1987 W. Gavin, *Heroes and Deconstruction: Lermontov's A Hero of Our Time*, "Studies in Soviet Thought", xxiv, 1987, 4, pp. 255-266.
- GIUSTI 1968 W. Giusti, *Il demone e l'angelo. Lermontov e la Russia del suo tempo*, Editrice G. D'Anna, Firenze 1968.
- KESLER 1990 R.K. Kesler, *Fate and Narrative Structure in Lermontov's A Hero of Our Time*, "Texas Studies in Literature and Language", xxxii, 1990, 4, pp. 485-505.
- LAVRIN 1957 J. Lavrin, *Some Notes on Lermontov's Romanticism*, "The Slavonic and East European Review", xxxvi, 1957, 86, pp. 69-80.
- LERMONTOV 2004 M.Ju. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*, traduzione e cura di S. Garzonio e F. Gori, La Biblioteca di Repubblica, Roma 2004.
- LOTMAN 1985 Ju.M. Lotman, *Problema Vostoka i Zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova*, in *Lermontovskij sbornik*, Nauka, Leningrad 1985, pp. 5-22.
- MAGAROTTO 2015 L. Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, Firenze University Press, Firenze 2015.
- MARSH 1988 C. Marsh, *Lermontov and the Romantic Tradition: The Function of Landscape in A Hero of Our Time*, "The Slavonic and East European Review", LXVI, 1988, 1, pp. 35-46.
- SCOTTO 1992 P. Scotto, *Prisoners of the Caucasus: Ideologies of Imperialism in Lermontov's Bela*, "PMLA", CVII,

1992, 2, pp. 246-260.

- SERMAN 2003 I. Serman, *Michail Lermontov. Žizn' v literature (1836-1841)*, RGGU, Moskva 2003.
- SOBOL 2020 V. Sobol, *Haunted Empire: Gothic and the Russian Imperial Uncanny*, Cornell University Press, Ithaca 2020.
- TURNER 1978 C.G.J. Turner, *Pechorin: An Essay on Lermontov's A Hero of Our Time*, Department of Russian Language & Literature, Birmingham 1978.
- VINOGRADOV 1941 V. Vinogradov, *Stil' prozy Lermontova*, in *Literaturnoe nasledstvo*, t. 43/44, kn. 1, AN SSSR, Moskva 1941, pp. 517-628.
- ŽURAVLEVA 2002 A. Žuravleva, *Lermontov v rusškoj literature. Problemy poëtiki*, Progress-Tradicija, Moskva 2002.