

UNO SGUARDO DALL'ALTO SULLA CITTÀ:
LERMONTOV E LA VERTICALITÀ

Barbara Ronchetti

In un breve testo del 1834 Michail Jurevič Lermontov contempla il panorama di Mosca dalla cima del campanile di Ivan Groznyj e segue con sguardo ammaliato l'irregolare profilo della città, accompagnando le sue osservazioni con parole di stupore ed estasi che danno risalto alla veduta aerea:

Какое блаженство разом обнять душою всю суетную жизнь, все мелкие заботы человечества, смотреть на мир – с высоты!¹

Analoga prospettiva aveva scelto qualche anno prima Victor Hugo sorvolando Parigi a volo d'uccello,² offrendo al poeta russo un possibile modello letterario di descrizione dello spazio. L'altezza vertiginosa dalla quale l'io lirico osserva l'antica capitale russa risponde ad una necessità estetica che riconosce alla percezione artistica dello spazio, alla fissazione del punto di fuga, un ruolo centrale nel percorso conoscitivo del poeta, attraverso i luoghi del mondo circostante e del suo stesso universo interiore. L'immagine evocativa e grandiosa di *Panorama Moskvy* è strettamente legata alle dispute sulle due capitali,

¹ M. Ju. Lermontov, *Panorama Moskvy*, in *Sočinenija v šesti tomach*, Moskva-Leningrad, AN-SSSR, 1954-1957, t. VI, p. 370. Le citazioni delle opere di Lermontov, tratte da questa edizione, sono inserite nel testo tra parentesi.

² Penso al celebre passo di *Notre-Dame de Paris*; il romanzo, pubblicato nel marzo 1831, ebbe un immediato successo in Francia e in Europa, ivi compresa la Russia, dove “tutta la Pietroburgo capace di leggere in francese prese a gridare d'entusiasmo per la nuova, geniale opera di Hugo” (cf. I. I. Panaev, *Literaturnye vospominanija*, Leningrad, Nauka, 1950, p. 32).

assai vivaci negli anni in cui avveniva la stesura del testo.³ Lermontov ostenta nei riguardi delle due rivali signore un atteggiamento ambivalente e complesso. Ad una prima lettura i luoghi lermontoviani legati alla città sembrerebbero alludere ad una dialettica contrappositiva fra i due centri della cultura russa, che assegna il primato alla vecchia e accogliente Mosca. Un'analisi approfondita dei testi, che pone l'accento sulla dimensione spaziale, permette di arricchire il senso di quella prima lettura e di riconoscere nella sua opera una più articolata visione della città e del cosmo.

L'orientamento dello sguardo verso il mondo cittadino, attraverso la dinamica dislocazione degli elementi osservati lungo l'asse orizzontale e verticale, offre molteplici possibilità di interpretazione dell'insieme e consente di attribuire valori diversi alle cose. La superficie uniforme e piana che caratterizza negativamente l'immagine di Pietroburgo, in contrasto con la vitalità spaziale di Mosca, si anima e prende forma, quando il demone-narratore di *Skazka dlja detej* sorvola la città dall'alto. Spostando il punto di vista, allontanandosi dalla prospettiva quotidiana (che nella Mosca della giovinezza assume un sembiante di fiduciosa rassicurazione, mentre nella capitale mondana diviene vuoto raggelante), il poeta riesce a cogliere segni di vita nell'immagine aerea della città di Pietro; in questa nuova visione Pietroburgo ostenta tutto il suo ammaliante e contraddittorio fascino. La percezione dell'universo cittadino, volta a volta osservato da altezze siderali o dall'interno della cinta muraria, si lega ad una ricerca di dinamismo, di legame vivificante fra passato e futuro, che nella prospettiva aerea trovata da Lermontov riesce a conciliare l'algida Pietroburgo e l'accogliente Mosca in un armonico incontro fra terra e cielo, fra l'animo del poeta e gli elementi dell'universo (artificiale e naturale), che la città-mondo offre alla vista.

Un'immagine antinomica delle due città viene offerta da Lermontov nel romanzo incompiuto *Knjaginja Lgovskaja* (1836-37), che alla visione di Pietroburgo, raggelata capitale della buona società, in cui "tutte le sale dei palazzi sono simili tra loro come i sorrisi ed i saluti" (VI, 149) oppone una raffigurazione domestica di Mosca, equiparata ad una "ospitale vecchietta" (VI, 178), in cui le decisioni sulle future sorti

³ Ricordo solo due episodi: al 1833 risale la stesura di *Mednyj vsadnik* di Puškin, di cui poté essere pubblicata l'anno seguente solo l'introduzione, censurata proprio dei quattro versi finali dedicati alle due capitali; al 1836 risalgono *Peterburgskie zapiski 1836 goda* di Gogol', in cui è affrontata la riflessione su Pietroburgo e Mosca.

di un giovanotto esuberante vengono prese “dal comitato degli zii e delle zie” (VI, 157). L’ordito ironico arricchisce tale contrapposizione di un valore simbolico che serve all’autore-narratore per delineare i personaggi e i loro atteggiamenti psicologici e morali, seguendo le rispettive inclinazioni geografiche verso le città rivali. Allo spazio cittadino viene attribuito anche un valore temporale in base al quale i due centri di gravità della Russia imperiale risultano parimenti in opposizione; a ciascuno di essi sono legate immagini antitetiche, invertite volta a volta di segno, in relazione alla caratterizzazione del personaggio cui viene affidata la descrizione di ogni città. Così per la giovane principessa lo spostamento fisico da Mosca a Pietroburgo corrisponde al passaggio dalla spensierata giovinezza alla vita adulta, dall’amore schietto di ragazza all’ingresso nei salotti altolocati: ella giunge “a Pietroburgo non più Veročka, bensì principessa Ligovskaja” (VI, 158). Anche se nella disputa che si accende attorno al tavolo, nel corso di un elegante pranzo pietroburchese, esprime la sua preferenza per la vecchia Mosca:

Может быть, со временем я полюблю и Петербург, но мы, женщины, так легко предаемся привычкам сердца и так мало думаем, к сожалению, о всеобщем просвещении, о славе государства! Я люблю Москву. С воспоминанием об ней связана память о таком счастливом времени! А здесь, здесь все так холодно, так мертво... О, это не мое мнение; это мнение здешних жителей. – Говорят, что въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно (VI, 161).

Nelle espressioni di elogio per l’antica capitale pronunciate dalla principessa è facile cogliere una duplice allusione ironica; da un lato essa rimanda alla sfera letteraria con riferimento alle eroine da romanzo dominate da cuore e passioni (“noi donne cediamo molto facilmente a quanto il cuore ci suggerisce”);⁴ dall’altro si volge all’indirizzo della tradizione poetica che lega l’immagine della “creatura di Pietro” al progresso del sapere e allo sviluppo dello stato (“purtroppo pensiamo tanto poco all’istruzione universale e alla gloria dell’impero”).

Nella raffigurazione spazio-temporale delle due città si può infine osservare una duplice concatenazione di significati che vede Mosca, patria dell’adolescenza felice di Veročka e al contempo luogo delle re-

⁴ Fin dal paragrafo d’apertura del testo il gioco con la forma del romanzo viene reso esplicito dall’autore che annuncia le vicende di eroi ed eroine, “la cui storia intendo narrare ai posteri, se davvero i posteri leggeranno romanzi” (VI, 122).

lazioni non ufficiali, opporsi a Pietroburgo adulta e glaciale, indicando così un legame emotivo fra la spensieratezza giovanile dell'uomo e il fascino remoto della Russia passata, tessuto però costantemente con il filo sottile dell'ironia che informa narrazione, dialoghi e personaggi.

Nella discussione la voce in favore di Pietroburgo è rappresentata da un diplomatico che sottolinea il rapporto fra passato e futuro delle due città, affidando alla nuova capitale il ruolo di portavoce delle speranze, volgendo a danno di Mosca l'immagine di morte pietrificata e silenziosa:

[...] здесь все, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось [...] Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего (VI, 161).

Gli elementi in gioco nella valutazione delle due città che i personaggi offrono sono dunque analoghi (la gioia e la speranza della gioventù opposte ad una immagine funesta, immota e fredda) e vengono utilizzati per raffigurare entrambe le realtà urbane, assegnando di volta in volta all'una o all'altra qualità positive. La soluzione del contrasto viene affidata all'eroe principale, Grigorij Aleksandrovič Pečorin, che sposta il confronto su un piano più generale e non prende posizione, meritando per questo il titolo scherzoso di rappresentante ufficiale della diplomazia imperiale:

Я думаю, – прервал его Печорин, – что ни здания, ни просвещение, ни старина не имеют влияния на счастье и веселость. А меняются люди за петербургской заставой и за московским шлагбаумом потому, что если б люди не менялись, было бы очень скучно (VI, 162).

La risposta del protagonista produce l'effetto di deviare l'attenzione (dei commensali e del lettore) su argomenti diversi e di avviare un fitto dialogo mondano, denso di sottotesti privati, legati al passato legame fra la principessa e il suo antico innamorato.⁵

⁵ Sul legame tra Lermontov e la società del tempo, con interessanti riferimenti alle immagini di Pietroburgo come volto mondano della società russa, cf. W. M. Todd III, *Fiction and Society in the Age of Pushkin. Ideology, Institutions, and Narrative*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986, pp. 137-163; V. E. Vacuro, *Puškinskaja pora*, SPb, Akademičeskij projekt, 2000; V. E. Vacuro, *Poslednjaja povest' Lermontova*, in *M. Ju. Lermontov: Issledovanija i materialy*, Leningrad 1979, pp. 223-252; Ju. M. Lotman, *Očerki dvorjanskogo byta oneginskoj pory*, in *Roman A. S. Puškina "Evgenij Onegin". Kommentarij*, Leningrad, Prosveščenie, 1980, pp. 35-110; E. C. Shepard, *The Society Tale and the Innovative Argument in Russian Prose Fiction of the 1830's*, "Russian Literature" 1981, 10, pp. 11-161.

Ciò che invece è importante sottolineare è l'orizzonte spaziale entro cui si muove la replica di Pečorin. Egli riprende l'immagine adombrata dalla principessa Ligovskaja della città come luogo chiuso, cinto da mura; dall'interno di questo spazio gli abitanti delle città osservano la realtà, vivono, si trasformano; fra questi uomini e il loro ambiente (la città) non c'è la distanza necessaria per poter cogliere gli elementi nel loro insieme, per poter riconoscere l'armonia del luogo; ne risulta una raffigurazione urbana composta di dettagli isolati che, proprio in ragione di tale separatezza, vengono percepiti negativamente. È interessante notare come uno dei tratti più rilevanti che distingue l'eroe dal suo celebre omonimo, il protagonista di *Geroj našego vremeni*, è proprio la relazione con lo spazio e le conseguenti possibilità di spostamento; il protagonista di *Knjaginja Ligovskaja* sogna una vita vagabonda per lui impossibile:

Он получил такую охоту к перемене мест, что если бы жил в Германии, то сделался бы странствующим студентом. Но скажите ради бога, какая есть возможность в России сделаться бродягой повелителю 3 тысяч душ и племяннику 20 тысяч московских тетушек (VI, 154).

Il segno del più noto Pečorin è invece la mobilità.⁶ Il primo dei due omonimi eroi guarda alle cose dall'interno della cinta muraria della sua città, si muove in una dimensione orizzontale, mentre nella scelta dei luoghi entro cui agire il Pečorin più tardo predilige gli spazi aperti e irregolari.

Nell'indagare il percorso artistico di Lermontov, legato alla raffigurazione delle due capitali e agli universi che esse evocano, la mia attenzione si è rivolta in modo particolare all'orientamento spaziale scelto dal poeta per osservare i mondi cittadini e assegnare ai luoghi urbani valori di segno opposto. Analizzando le opere 'pietroburghesi' di Lermontov ho osservato che, dove il poeta contrappone l'una all'altra le immagini delle due città, attribuendo all'antica qualità positive e vestendo la nuova di immobile vuoto e desolazione, il tratto che distingue in maniera più evidente le figurazioni poetiche delle metropoli in contrasto (e dei mondi che esse rappresentano) è la qualità positiva riconosciuta allo spazio moscovita, cui corrisponde antiteti-

⁶ L'analisi spaziale del romanzo, legata alla costruzione dell'intreccio e alla caratterizzazione dei personaggi è di notevole interesse; si ricordi, ad esempio, come tutti gli episodi narrati nei cinque racconti siano legati ad uno spostamento geografico del protagonista, che provoca nuove occasioni per la narrazione.

camente la distribuzione orizzontale delle desolanti vedute pietroburchesi. Nel sentire comune, caratteristico di un'epoca, l'individuazione di un punto di osservazione dal quale avvicinare e conoscere il mondo costituisce un elemento di centrale importanza per la costruzione dell'universo poetico e della cosmologia lirica di ogni autore.

È stato osservato che Lermontov ha introdotto nel paesaggio della poesia russa la dimensione verticale: l'altezza si afferma come categoria interpretativa del mondo naturale e come strumento immaginativo per la descrizione;⁷ costituisce cioè per il poeta il punto di riferimento fondamentale per la scelta della costruzione spaziale dei luoghi naturali e per la capacità di attribuire valore agli elementi descritti. Costellano la produzione poetica di Lermontov l'impeto, l'aspirazione verso l'alto e la caduta, la discesa negli abissi della terra, che sono caratteristiche del tempo che fu suo,⁸ come testimoniano in ambito francese numerosi versi di Lamartine, Vigny, Hugo.⁹ Molte delle vicende narrate dal poeta si svolgono fra cielo e terra, al di sopra dei cirri, sui picchi di vertiginose montagne; i suoi elementi paesaggistici prediletti sono le vette e le nubi; egli fu tra i primi lirici russi a subire il fascino ossessivo delle stelle, del loro scintillio baluginante, della loro altezza siderale, dell'armonia e dell'ordine che promana dalla volta celeste. Numerosi interpreti hanno richiamato l'attenzione su questo aspetto, io intendo concentrare l'analisi sulla relazione esistente fra creazione artistica dello spazio e visione del mondo dell'autore; e nel far ciò indago non le qualità estetiche della natura o le caratteristiche

⁷ Cf. M. Epštejn, "Priroda, mir, tajnik vselennoj...". *Sistema pejzažnych obrazov v russskoj poezii*, Moskva, Vyššaja škola, 1990.

⁸ Allo studio dei rapporti di Lermontov con la letteratura europea e della familiarità del poeta con testi francesi, inglesi e tedeschi sono stati dedicati numerosi saggi; segnaliamo qui solo alcuni di quelli che sono stati in vario modo utili nel nostro lavoro: Djušen E. (M. E. Duchesne), *Poezija M. Ju. Lermontova v ee otnošenii k russskoj i zapadnoevropejskim literaturam*, Kazan', Golubev, 1914; B. V. Tomaševskij, *Proza Lermontova i zapadno-evropejskaja literaturnaja tradicija*, Literaturnoe Nasledstvo 43-44, Moskva-Leningrad, AN-SSSR, 1941, pp. 469-516; B. M. Ejchenbaum, *Lermontov: opyt istoriko-literaturnoj ocenki*, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924; A. V. Fedorov, *Lermontov i literatura ego vremeni*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1967.

⁹ Sul fecondo legame fra scrittura poetica, narrativa e verticalità nel romanticismo francese cf. L. M. Porter, *The Fall into Narrative: Negative Verticality in French Romantic Poetry*, "Nineteenth Century French Studies" 1994, 22 (3-4), pp. 404-416.

del paesaggio, ma la nozione di spazio come categoria filosofica capace di orientare la rappresentazione di singoli luoghi letterari e dare vita ad un universo di immagini poetiche. In tale direzione particolarmente fecondo è proprio lo studio di quelle realtà artificiali, contraddittorie e complesse, che vengono tradizionalmente considerate in contrasto con l'universo dei fenomeni naturali; nelle raffigurazioni artistiche dei luoghi creati dalla mano dell'uomo, la scelta degli 'schemi visivi' e la costruzione simbolica dello spazio risultano aspetti centrali della riflessione critica per comprendere il rapporto fra il poeta e il mondo circostante, nonché la sua concezione estetica della realtà (naturale e artificiale).

Luogo privilegiato della mia indagine è dunque l'organizzazione dello spazio urbano presente nei testi di Lermontov, con una particolare attenzione per le valutazioni antinomiche che le raffigurazioni liriche della città di Pietro rivelano; il sentire poetico dell'io lirico segue i cambiamenti di prospettiva dello sguardo sulla realtà cittadina, sui mondi immaginari delle opere e riceve, da ogni diversa angolazione visuale, nuovi impulsi alla scoperta di ciò che si svela alla sua vista nello spazio immenso del cosmo e dell'anima. La scelta del punto di osservazione, la latitudine dalla quale guardare i fenomeni e attraverso la quale dare forma immaginativa alla propria invenzione è una modalità di espressione della relazione sensibile tra l'io poetico e il cosmo: "Il movimento verso l'alto come direzione nello spazio fisico e quello del desiderio verso il proprio scopo sono simbolici l'uno dell'altro, perché esprimono entrambi la struttura essenziale del nostro essere come essere situato in rapporto con un ambiente, e solo questa struttura dà senso alle direzioni dell'alto e del basso nel mondo fisico".¹⁰ Oltre alla distanza reale e geometrica che esiste fra ogni individuo e le cose, una distanza vissuta collega l'uomo alle cose che per lui esistono e contano e le collega fra di esse. Questa distanza misura in ogni momento *l'ampiezza dell'esistenza*¹¹ e costituisce il nucleo da cui muove la percezione e la costruzione dello spazio poetico. "La percezione dello spazio non è una classe particolare di 'stati di coscienza' o di atti, e le sue modalità esprimono sempre la vita totale del soggetto, l'energia con la quale questi si protende verso un avvenire at-

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 373.

¹¹ *Ibidem*, p. 375.

traverso il suo corpo e il suo mondo”.¹²

Gli attributi oggettivi dello spazio, del sopra e del sotto, dell’alto e del basso (ma anche del mezzo) sono aspetti importanti del simbolismo di ogni luogo.¹³ Tradizionalmente associati, nella mitologia classica e nelle cosmologie cristiane, all’idea del bene e del male le due polarità del cosmo verticale mantengono ancora, nel periodo in cui Lermontov scrive, una forte valenza evocativa. Il concetto di ‘sotto’ è interrelato con quello di ‘sopra’ e può essere definito solo in rapporto ad esso; al tempo stesso però il sotto contiene elementi che lo avvicinano all’immagine di ‘profondità’, di abisso. Lo spazio del profondo, inoltre, possiede un simbolismo associato a diversi aspetti dell’uomo. In tal senso è possibile parlare di profondità delle sfere superiori dell’individuo. Il sentimento, l’intelletto, sono tradizionalmente collocati nella parte alta dell’uomo e delle sue rappresentazioni del mondo, mentre, al tempo stesso, le figure dell’anima, dello spirito, possono essere definite in termini di profondità.¹⁴

L’immagine poetica di un essere immateriale, puro spirito che abita i cieli ed osserva il mondo degli uomini sorvolando la città di Pietroburgo, costituisce il nucleo centrale di *Skazka dlja detej*, testo di particolare forza espressiva, nonostante la forma non compiuta, in cui l’autore raggiunge un perfetto equilibrio fra toni lirici e ironici:

Но дух – известно, что такое дух!
Жизнь, сила, чувство, зрение, голос, слух –
И мысль – без тела – часто в видах разных;
(Бесов вообще рисуют безобразных) (VI, 174).

Questo aristocratico mefistofele, che “non somiglia al diavolo” è dunque per sua essenza “vita, forza, sentire, vista, voce, udito e pensiero”, e viene presentato come incarnazione di tutti gli elementi indispensabili per la creazione di una immagine spaziale. Sarà innanzitutto la vista (uno dei sensi dotati di estensione e pertanto preposto, accanto

¹² Ibidem, p. 371

¹³ Cf. L. Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (N.Y), Syracuse University Press, 1984, pp. 27-73. Interessanti suggerimenti sono anche in: J. Fraim, *Symbolism of Place* (2001), in particolare il cap. 5, *The Space of Place*. L’unica versione autorizzata dall’autore (secondo quanto comunicatomi in un messaggio privato) è consultabile in rete in uno dei siti più interessanti e aggiornati sul tema della costruzione di simboli (letterari e non), visibile al seguente indirizzo: <http://www.symbolism.org/writing/books/sp/1/home.html>.

¹⁴ Cf. L. Lutwack, *The Role of Place in Literature*, cit.

al tatto, alla percezione spaziale¹⁵) a rappresentare il suo strumento di conoscenza e ad orientare le coordinate spaziali del poema. Immagini di occhi, di sguardi, di specchi si ripetono lungo le strofe come contrappunto narrativo:

И на него взирает Мефистофель (v. 44)
 Глядя с высот на гордый прах земли (v. 118)
 И я кругом глубокий кинул взгляд (v. 122)
 Манил, пугая, взор очей нескромных (v. 143)
 И в зеркалах являлися предметы (v. 193)
 ...Но с самых детских дней
 Ее глаза не изменяли ей,
 Тая равно надежду, радость, горе;
 И было темно в них, как в синем море (vv. 217-220).
 И тут она, склонив лукавый взор, (v. 243)
 ...приторно-строгий взгляд (v. 250)
 Пред зеркалом, бывало, целый час (v. 254).

La descrizione della città di pietra, presentata in forma di monologo (vv.100-143), viene introdotta da una menzione esplicita della vista come organo della conoscenza, capace di orientare la narrazione muovendo dall'alto verso il basso:

А много было взору моему
 Доступно и понятно, потому
 Что узами земными я не связан
 И вечностью и знанием наказан (vv. 96-99)

Nelle strofe che seguono questa introduzione prende forma l'afresco pietroburchese del poema. L'aereo spirito si libra in volo sulla capitale sopita e coglie nel fulgore della sua magnificenza il chiarore delle notti bianche, il fragore scintillante della Neva che accompagna le navi verso il mare. Lo sguardo mobile del demone scorre lungo le rive e trasferisce sui granitici edifici il movimento che gli è proprio; attraverso i suoi occhi si animano, come fossero esseri viventi, la teoria di colonne pensose, i muti palazzi che si serrano lungo il fiume e i gradini d'ingresso che si tuffano tra i flutti; la schiuma, quasi rispondendo all'invito di questo sguardo capace di muovere la pietra, lambisce i sontuosi gradini d'entrata. Le azzurre stelle del cielo, pupille della volta celeste, sorridono dall'alto e osservano la città, come il demone narratore, da una prospettiva aerea; al coro di questi astri

¹⁵ Cf. E. Husserl, *Libro dello spazio*, Milano, Guerini Editore, 1996, p. 26.

benevolenti, che hanno la terra più cara degli stessi cieli, si unisce, faceto, anche l'eroe.

Тому назад еще немного лет
 Я пролетал над сонною столицей.
 Кидала ночь свой странный полусвет,
 Румяный запад с новою денницей
 На севере сливались, как привет
 Свидания с молением разлуки;
 Над городом таинственные звуки,
 Как грешных снов нескромные слова,
 Неясно раздавались – и Нева,
 Меж кораблей сверкая на просторе,
 Журча, с волной их уносила в море.

Задумчиво столбы дворцов немых
 По берегам теснились, как тени,
 И в пене вод гранитных крылец их
 Купались широкие ступени;
 Минувших лет событий роковых
 Волна следы смывала роковые,
 И улыбались звезды голубые,
 Глядя с высот на гордый прах земли,
 Как будто мир достоин их любви,
 Как будто им земля небес дороже...
 И я тогда... я улыбнулся тоже (vv. 100-121).

La città che si presenta alla percezione visiva del lettore offre un'immagine possente e dinamica; la relazione particolare fra gli elementi statici e dinamici, che è costitutiva del movimento, non si realizza infatti tra gli oggetti, ma dipende dal punto su cui si fissa lo sguardo. Ciò che assegna ad una parte del campo visivo il valore di mobile è il modo in cui si stabiliscono i rapporti interni tra le cose attraverso lo sguardo.¹⁶ Nell'immagine vitale e ammaliante della nuova capitale che *Skazka dlja detej* delinea i quattro elementi fondamentali

¹⁶ Cf. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 365-366. È stato osservato che Hugo dimostrò una costante attenzione al punto di vista, orientato dall'alto verso il basso, sia nelle opere letterarie che in quelle pittoriche (cf. J. J. Lebel, *Hugo e la polisemia*, in *Victor Hugo pittore*. Catalogo della mostra. Venezia, Ca' Pesaro, 13 marzo-23 maggio 1993, Milano, Mazzotta, 1993, p. 25).

della natura si incontrano e si lambiscono l'un l'altro (l'aereo abbraccio del giorno che finisce con quello che sta per iniziare, le onde del fiume che guidano le barche e sfiorano i palazzi, le spoglie della terra degne dell'amore degli astri di fuoco, lo spirito che si unisce al sorridente sguardo delle stelle), creando un intreccio di rimandi fra i diversi elementi architettonici e naturali della città e costruendo un panorama affascinante. L'immagine in movimento, complessa ed esuberante di Pietroburgo osservata dall'alto, "a volo d'uccello", che si conclude con il sorriso ironico e condiscendente della voce monologante, rimanda al panorama aereo di Mosca citato in apertura.

In questa prospettiva verticale la città di Pietro non è più l'antagonista dell'antica capitale. La rotazione dell'asse ottico ha permesso all'autore di trasformare l'immagine dello spazio urbano. Dove i luoghi Pietroburghesi sono contrapposti alle mura merlate, alle guglie, alle torri e alle cupole della antica capitale lignea, il poeta ne pone in rilievo l'immobilità e lo sguardo vaga sgomento lungo uniformi spazi orizzontali.

Герой наш был москвич, и потому
 Я враг Неве и невскому туману.
 Там (я весь мир в свидетели возьму)
 Веселье вредно русскому карману,
 Заняття вредны русскому уму.
 Там жизнь грязна, пуста и молчалива,
 Как плоский берег Финского залива.
 Москва – не то: покуда я живу,
 Клянусь, друзья, не разлюбить Москву.
 Там я впервые в дни надежд и счастья
 Был болен от любви и любострастья (Сашка, IV, 43, vv. 56-66).

La vita a Pietroburgo è sudicia, vuota e silenziosa come la piatta riva (*ploskij bereg*) del mare finno, dichiara la voce narrante del poema *Saška*, nemico della Neva e delle sue nebbie; mentre nella raffigurazione di Mosca torna l'immagine di luogo domestico, simbolo delle speranze e degli amori giovanili, già incontrato nella *Principessa Ligovskaja*.

Masse d'acqua immote ed insensibili prevalgono nella percezione negativa di Pietroburgo. Gli elementi naturali, nella loro fissità orizzontale, non sono portatori di forza e dinamismo, al contrario accompagnano atmosfere di raggelante desolazione. Così nel racconto rimasto incompiuto e conosciuto con il titolo *Stoss* viene descritta, in

un'atmosfera vicina alle narrazioni fantastiche, la misera realtà dei vicoli pietroburghesi. L'intreccio ha inizio in un salotto della capitale, durante una serata musicale; quando l'azione si sposta nei quartieri poveri, la voce narrante introduce la seconda parte del racconto, sottolineando la cupa atmosfera incombente sulla città, coperta da una umida nebbia:

Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом (Штосс, VI, 355).

Osservata nella sua dimensione piana, l'acqua non è animata da impetuosa vitalità, come nelle strofe di *Skazka dlja detej*; la nebbia, sembrante incerto fra aria e flutti, diventa l'immagine dominante dell'elemento. Anche nelle liriche dell'esordio Lermontov si sente sovrappreso dai luoghi acquatici immobili e desolati, cui corrisponde il volto freddo e burocratico della capitale. In un componimento del 1832 così esclama:

Увы! как скучен этот город,
С своим туманом и водой!...
Куда ни взглянешь, красный ворот
Как шиш торчит перед тобой (Примите дивное послание, II, 57).

Nemmeno la vista del mare può sollevare lo spirito (e lo sguardo) del poeta, che lamenta la mancanza di profondità, la levigata compostezza della superficie acquatica e si abbandona al disincanto:

И наконец я видел море,
Но кто поэта обманул? ...
Я в роковом его просторе
Великих дум не почерпнул;
Нет! как оно, я не был волен;
Болезнью жизни, скукой болен,
(Назло былым и новым дням)
Я не завидовал, как прежде,
Его серебряной одежде
Его бунтующим волнам (Примите дивное послание, vv. 17-26).

Il poeta vede la distesa delle acque, ma il suo sguardo non riesce ad acquistare profondità, lambisce la superficie piana dei marosi, ma non entra in comunicazione con lo spazio esterno. La direzione dello sguardo deve mutare per permettere al poeta di cogliere le relazioni spaziali ed emotive fra l'uomo e il mondo, fra l'io lirico e la città.

Innalzando il punto di osservazione al di sopra dei vicoli stretti e sudici, del gelido silenzio della capitale, Lermontov riesce in *Skazka*

dlja detej a vedere il movimento che anima la giovane capitale, a riconoscere la dinamicità delle proporzioni architettoniche. La città non è più muta, sopra di essa riecheggiano suoni misteriosi, le spoglie terrestri, osservate dall'alto, non evocano più immagini di desolazione, ma diventano figure domestiche, capaci di suscitare tenerezza e meritare l'affetto delle stelle. Come il demone che sorvola Pietroburgo, anche la città viene accolta nel seno di un universo più ampio, capace di far coesistere in sé elementi contrastanti; una composta e misurata ironia dà vita ad uno spazio lirico più complesso dove l'alto e il basso (come dimensioni geografiche e al tempo stesso stilistiche) coesistono in un unico insieme testuale e cosmico.

Sebbene siano assenti i toni esultanti che guidavano il volo sopra i cieli moscoviti, le immagini del panorama pietroburchese che si aprono al lettore di *Skazka dlja detej* presentano una visione dinamica e vitale della città; su di essa la bianca notte scaglia (*kidala*) il suo incerto colore, e ogni cosa si muove, animata dal suggestivo incontro dell'occidente con l'oriente; i palazzi si stringono fra loro (*tesnilisja*), i gradini si bagnano tra i flutti (*kupalisja*). A questo punto la prospettiva si abbassa sulla città. Il demone getta uno sguardo profondo, capace quindi di vedere, volgendosi alla realtà circostante, all'intorno (*krugom*) e procedendo verso il basso, giunge sotto (*pod*) i tetti dei palazzi. Gli ambienti, gli eventi cittadini, gli oggetti si dispongono in file orizzontali. Questa catena di "inganni, follie e sofferenze" (v. 132) cede il passo all'immagine armoniosa del palazzo dove ha dimora Nina. La porzione di testo costruita attorno alla giovane protagonista del poema viene introdotta attraverso una teoria di finestre che "attirano lo sguardo di occhi indiscreti" (v. 143).

Il dramma dell'aereo e del terrestre risuona nei versi di molti poeti del tempo e anima l'immagine dell'universo-casa, della metropoli dilatata di Lermontov. Dall'alto della sua prospettiva il poeta però non miniaturizza il mondo, non si contrappone alle immagini terrestri. La casa e l'universo non sono semplicemente due spazi giustapposti, nel regno dell'immaginazione, essi si animano reciprocamente in "*rêveries contraires*".¹⁷ Aderendo al sentire dell'epoca il poeta ricerca l'assoluto nell'incontro, mai realizzabile, fra cielo e terra,¹⁸ che prende

¹⁷ Cf. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 (trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari 1975, p. 69).

¹⁸ Interessanti sono alcune pagine in prosa composte da Hugo fra il 1853 e il 1854 che pongono al centro della riflessione proprio il rapporto fra cielo e terra, i loro legami con il modello cosmologico della tradizione occidentale, la dislocazione

forma provvisoria nell'immaginazione poetica, capace di cogliere "a volo d'uccello" la profondità dinamica della nuova capitale per giungere fino alle dimore degli uomini. La ricerca di una diversa possibilità di sguardo, che conceda di vedere e conoscere le cose, richiama alla mente lo spazio iperbolico adombrato dalle nuove scoperte matematiche all'inizio degli anni '30 dell'Ottocento.

Attraverso la scelta, simbolicamente rilevante, della dimensione verticale Lermontov sembra raggiungere una conciliazione fra i due poli dell'asse cosmologico; la terra e il cielo diventano elementi dinamici di un unico insieme, di un universo complesso che si estende verso l'alto e dalle cui sommità il poeta procede per il suo cammino di conoscenza.¹⁹ Lo spazio intimo del sentire poetico e lo spazio sconfinato del mondo si incontrano e, proprio in forza della loro immensità, apparentemente inconciliabile, diventano consonanti grazie allo spostamento del punto di vista, che trasferisce lo sguardo nella lontananza siderale dei cieli concedendo al poeta di vedere l'universo come insieme armonioso e dinamico e di riconoscersi in esso. Quando si approfondisce la grande solitudine dell'uomo, le due immensità del cosmo e dell'anima si toccano e si confondono. Si stabilisce così una corrispondenza fra l'immensità dello spazio del mondo e la profondità dello spazio del dentro.²⁰ E se il mondo costruito da Lermontov rappresenta la sua dimora poetica, allora lo sguardo del poeta, abitante di quel mondo-casa, che scende verso il basso sulla città, è al contempo uno sguardo sull'universo e all'interno dell'anima. L'incommensurabilità del cosmo sembra così trovare una fragile e provvisoria ricomposizione nel percorso artistico che conduce il poeta alla ricerca di un punto d'osservazione verticale, al di sopra delle mura cittadine.

Un elemento di riflessione di notevole rilievo è costituito dal fatto che tutti i luoghi in cui si esprime in forma più articolata la ricerca di Lermontov attorno all'immagine della città sono contenuti in opere incomplete o la cui compiutezza non è definitivamente dimostrata. Mondo naturale e mondo artificiale non hanno trovato nella sua opera un linguaggio comune pienamente condiviso e maturo. La ricerca di

degli spazi del bene e del male lungo l'asse verticale: "Dieu a fait le ciel. / Le mal a fait la terre". Cf. V. Hugo, *Contemplations*, in *Oeuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, 1967, p. 1671.

¹⁹ In relazione a questo aspetto un riferimento importante è P. N. Sakulin, *Zemlja i nebo v poezii Lermontova*, in *Venok M. Ju. Lermontova*, Moskva-Peterburg 1914.

²⁰ Cf. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 222 e sgg.

tale linguaggio segna però costantemente la produzione del poeta che cerca un punto di osservazione (e di fusione) per abbracciare le stelle e la terra, per conciliare (o almeno poter osservare nel suo fluire vivificante) le complesse vicende dell'uomo. La prospettiva verticale scelta da Lermontov per accogliere la città in un insieme dinamico e armonioso è espressione di quell'anelito verso l'eternità, che deve essere interpretata come eternità del cosmo e delle cose in esso dislocate, come l'immortalità delle parole che in questo universo-mondo il poeta sa lasciare.

Questo cosmo composito e vitale sembra simboleggiare, attraverso l'immagine aerea capace di vivificare la città di pietra, quell'unica possibile dimora agognata dal poeta fin dalla giovinezza:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает
И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой (Мой дом, I, 291).²¹

²¹ L'importanza dell'immagine dell'universo-casa viene riconosciuta, in una diversa prospettiva, da S. V. Lominadze, *Tajnyj cholid* (1977), ristampato nel volume *Poetičeskij mir Lermontova*, Moskva 1985, pp. 53-76; e successivamente nella raccolta *M. Ju. Lermontov: Pro et contra*, SPb. 2002, pp. 742-765. L'autore presenta l'analisi di una delle più complesse liriche lermontoviane, composta nel 1841, poco prima dello scontro fatale, "Vychožu odin ja na dorogu", e nel discutere il materiale poetico in relazione al rapporto fra io lirico e mondo circostante, fra armonia e disarmonia (nel mondo e nell'anima), afferma che in quei versi "la raffigurazione del mondo realizza la precedente metafora di Lermontov. Il mondo effettivamente viene percepito come moj dom".