Il Tasso errante: itinerari comparati

Enrica Salvaneschi e Maria Luisa Dodero
Università di Genova

I. Varia, come ben si sa, ad un tempo molteplice e una, è stata l'erranza del Tasso nelle letterature europee; ma, poiché ci troviamo in àmbito anglistico, accennerò ad alcune sue orme, ad alcune sue soste, nell'opera di due massimi autori dell'ottocento inglese: Byron e Shelley[1]. Si vedrà che assai diversa è stata la risposta dei due amici alla sollecitazione tassiana; diversa, e pure intimamente correlata.

Per quanto riguarda Byron, mi riferisco, ovviamente, a *The Lament of Tasso* (1817), anche se non si può tacere delle strofe tassiano-ferrarresi (35-39) nel contemporaneo canto IV del *Childe Harold's Pilgrimage*. *The Lament of Tasso* è un'operetta certo minore nell'àmbito della restante – e pulsante – produzione byroniana, e tuttavia ingiustamente, talora, marginalizzata. Sarebbe anzi opportuno riproporne un'edizione italiana[2], corredata da un commento al testo e da un saggio introduttivo che ne esaminasse comparatisticamente il tema. Impegnativo e delicato risulterebbe soprattutto il cómpito di affiancare all'originale byroniano una traduzione il più possibile adeguata, trattandosi di un testo profondamente e tipicamente anacolutico: uso qui il termine anacoluto, oltre il suo àmbito grammaticale e retorico, per definire un atteggiamento, o meglio un'attitudine, più vasta e strutturante, formale a un tempo e contenutistica. Formalmente, assistiamo a un esempio di poesia byroniana nella sue caratteristiche più note, in quell'evidente parossismo di stile che non piaceva al Leopardi (*Zib*. 225-226) e in cui tuttavia consiste l'indubbia fascinazione esercitata sul lettore: sintassi franta e talora inarticolata, punteggiatura incongrua, enfasi esclamativa ed esclamatoria, immagini ridondanti e, per così dire, squilibrate, scavate in più strati semantici; troviamo anche una particolare forma metrica, che sta tra il *blank verse* e il cosiddetto *heroic couplet* con *riding rhyme*. I pentametri giambici del *Tasso* sono infatti liberamente rimati, in stanze di diversa composizione numerica (si va da un minimo di 13 versi in III a un

---

1 Sull'influenza del Tasso (poeta e personaggio) nella letteratura inglese è d'obbligo citare la monografia di Brand (1965: 205-225). Un inquadramento comparatistico della figura e dell'opera tassiana è contenuto nel volume monografico *Revue de littérature comparée* LXII/4, 1988.

2 La traduzione in endecasillabi sciolti di Pietro Isola, nella Utet, datata 1910, è oggi stilisticamente inaccettabile; quella di Anna Odierno presso Laterza, 1929, in prosa corretta e sobria, è ormai pressoché inaccessibile.

massimo di 40 in IX); le rime sono spesso, ma non obbligatoriamente, baciate: si dànno anche casi di triadi, oppure una coppia può rimare a distanza con versi singoli. È come se Byron cercasse una struttura espressiva partecipe ad un tempo della prosa e della poesia, nel tentativo di rendere il peculiare dettato della follia melanconica: un confronto anche sommario con le stanze del *Childe Harold*, a struttura armonicamente chiusa e conchiusa, illustrerebbe bene la differenza.

Da questo punto di vista, l'interesse presentato dall'operetta travalica la stessa esegesi byroniana. Potremmo infatti parlare di stile melanconico, che viene elaborandosi nell'Europa romantica sul modello di Rousseau: mi riferisco soprattutto a *La Nouvelle Héloïse* (pubblicata nel 1761), opera che, come è noto, per più di un aspetto si presenta quale caso particolare – poderoso e mirabile – di un generale debito rousseauiano nei confronti del Tasso, magistralmente delineato a suo tempo da Luigi Foscolo Benedetto (1912) e ripreso recentemente da Starobinski (1994). A questa corrente stilistica rousseauiana appartiene del resto anche un'opera, minore ma rappresentativa, come *Le veglie di Tasso* del Compagnoni (I ed. 1799), che la recente e ben condotta edizione di Dietmar Rieger (1994) in parte riscatta da un atteggiamento sprezzante di perbenismo critico (cfr. Moog-Grünewald 1988).

Questo tentativo, dunque, di rendere attraverso particolari moduli espressivi il linguaggio della follia melanconica domina il poemetto di Byron e lo pone nella luce particolare di un genere letterario di confine che coinvolge ad un tempo lirica, dramma, racconto. A questa situazione formale *sui generis* corrisponde l'anacoluto contenutistico: ovvero, Byron da un lato fa tesoro dei temi e dei *topoi* inerenti all'ormai consolidato mito tassiano (l'amore angelicato e angelicante, l'avvilimento ed esaltazione cui la poesia è sottoposta, il contrasto tra prigione e libertà, tra poetare e potere); dall'altro, vi intesse un'evidente dimensione autobiografica, come nella stanza VI, in cui sono rievocate le amare vicende del primo errar di giovinezza, le incomprensioni dell'*auctoritas* e le fughe da essa nel mondo di un desiderio che è mancanza, carenza costitutiva – *Want*. La Ferrara tassiana si contamina in creativo anacronismo con il pittoresco del paesaggio inglese, e il *pellegrino errante* viene a coincidere con il *truant boy*.

***

Tutti questi elementi sembrano costituire una sorta di premessa alla ripresa, o meglio, al superamento shelleyano. Come è noto, un anno dopo, nel 1818, Shelley scrisse un *Song for Tasso* e iniziò un dramma di cui resta un breve abbozzo di scena. Nonostante l'indubbio interesse dei due frammenti – lirico l'uno, drammatico l'altro –, essi non sarebbero che la prova di un tentativo accantonato, di una strada iniziata e non percorsa, se tale abbandono non costituisse la premessa di un'opera shelleyana in tutto originale, in cui il mito

tassiano non è più, ma sussiste il tema del *poëta melancholicus*: mi riferisco a *Julian and Maddalo*, testo scritto a Este poco dopo i frammenti del *Tasso*, da cui è ripreso esplicitamente il nome del secondo personaggio. Si tratta, come recita il significativo sottotitolo, di un "colloquio", *Conversation*, che snoda drammaticamente gli eventi interiori di tre personaggi: Julian, libero pensatore inglese, *esprit fort* allergico a ogni superstizione confessionale; il conte Maddalo, nobiluomo di Venezia che, nonostante – o a causa di – una cultura raffinata e un profondo sentire, consuma la sua vita in orgogliosa inazione; e il Folle, *the Maniac*, che non compare ma che diventa il nucleo e il protagonista del discorso a cornice: di lui non si dà altra informazione se non quella del nesso che serra la sua follia a una passione infelice, negata o repressa.

Riferendo la sua vicenda nella prefazione, il poeta conclude con una frase efficacissima: "the unconnected exclamations of his agony will perhaps be found a sufficient comment for the text of every heart" (Hutchinson 1905: 190). Rientriamo così nell'ambito di quella mimesi stilistica della pazzia di cui si diceva, lungo la linea Rousseau-Compagnoni-Byron. L'esperimento shelleyano sembra anche più radicale di questi: espressivamente, nonostante non venga mai trasgredita la martellante cadenza in *riding rhyme*, il discorso del Folle si segnala per una concitazione sintattica che frange il dettato in pause frequenti, talora anche all'interno del verso, fino ad arrivare in alcuni casi all'asintatticità. Tale parossismo è, ancor più che la *condicio sine qua non* della poesia, la poesia stessa. Così si riforma e si prosegue in chiave di poetica l'antico assioma greco del *pathei mathos*, dell'"imparare subendo": "they learn in suffering what they teach in song" (v. 546); così si prevede, nello spavento autentico della follia, nell'umiliazione, desolazione, tortura dell'isolamento maniacale, il nietzscheano danzare in catene: "Perhaps the only comfort which remains / Is the unheeded clanking of my chains, / The which I make, and call it melody", leggiamo nel frammento con buona ragione attribuito a *Julian and Maddalo* (vv. 630-632). È una sintesi stupenda e sobria della missione poetica: le catene si fanno rime; rime frante, parole dolorose – la catene sono rime.

La consapevolezza e quasi la prova testuale di quanto l'esperienza del mito tassiano sia sottesa al – e sottintesa nel – testo di Shelley può provenire soltanto da uno scaltrito metodo comparatistico, che, una volta esaminati i tratti costitutivi del mito stesso, li segnali e li ritrovi là dove esso apparentemente non esiste più, ma è divenuto altro da sé, *humus* fecondante e fecondata da altri valori, altri personaggi – altre *personae*. In quest'ottica elenchiamo alcune delle spie tassiane riscontrabili in *Julian and Maddalo*, avvertendo che ognuna sarebbe passibile di una ricerca accurata e capillare: all'autobiografia tassiana rimanda il riferimento del Folle al proprio "negletto errare", "wandering heedlessly" (v. 324), cui fa da iniziale cornice e contrasto il "piacevole pellegrinaggio", "pleasant pilgrimage" (v. 63) dei due protagonisti; la torre dei folli, ad un tempo

simbolica e precisamente ubicata, riprende e reinterpreta le turrite epifanie che contraddistinguono alcuni personaggi della *Gerusalemme Liberata* (Erminia e Clorinda, soprattutto), secondo un dettaglio distintivo che non era sfuggito all'attenta falsificazione del Compagnoni (Veglie IV; XIV). Shelley, tuttavia, va ben oltre, e non esita a identificare, con superba analogia, la torre manicomiale con il corpo del folle, la cui mente rintocca di pensieri e desideri, come la "campana nera e desolata" che chiama a raccolta i pazzi dalle loro celle: "like that black and dreary bell, the soul, / Hung in a heaven-illuminated tower, must toll / Our thoughts and our desires" (vv. 123-125). Interiorizzazione e sfaldamento a un tempo; è la stessa attitudine espressiva che regge e trasfigura la ripresa di un motivo ormai topico della leggenda biografica tassiana: l'ambientazione a Venezia, con l'immancabile riferimento alle gondole e ai gondolieri (vv. 62, 95, 213) – topos di memorabili presenze, da Goldoni e Rousseau fino a Puškin, Wagner e Liszt sul tramite di Goethe che, ben oltre gli appunti ironici sul "Tasso alla veneziana", rielabora il motivo nel romanzo sparente, nella prosa avvolgente, dei *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (II. vii) (cfr. Mittner 1960: 91-137). Il topos è quasi violentato, certo sfigurato da Shelley, che ne travolge il tono idillico in un incubo di decadenza in cui finalmente si disfa e si supera il modulo frusto del paesaggio meridionale e solatio: "Through the fast-falling rain and high-wrought sea ..." (v. 213).

Su questi indizi testuali ci sentiamo autorizzati a procedere oltre nel nostro progetto e sforzo comparatistico e a dire che il rifiuto shelleyano dell'idillio per un'immersione anagogica nel monologo della follia risulta, attraverso l'occhio del poi, antenato e amico di esperienze novecentesche. Si scelga quale esempio il personaggio woolfiano di Septimus Warren Smith, di cui riportiamo alcune interiori movenze:

> ... (he was talking to himself again - ...); and as ... the sleeper feels himself drawing to the shores of life ...
>
> The word "time" split its husk ... words ... to attach themselves in an ode to Time; an immortal ode to Time.
>
> ... this last relic straying on the edge of the world, this outcast who gazed back at the inhabited regions, who lay, like a drowned sailor, on the shore of the world.

E, ancora oltre, l'*outcast* e *alter ego* di *Mrs. Dalloway* evocherà *odes to Time* nel suo delirio; ma non fu Shelley a scrivere le celebre lirica *Time* qui puntualmente echeggiata, vagheggiata? La citazione è nota, quasi ovvia (Hutchinson ed. 1905: 637):

Unfathomable Sea! whose waves are years,
Ocean of Time ...
...
Thou shoreless flood ...

Eccetera. In questo eccetera si compendia non solo il restante testo del *Time* di Shelley, bensí anche e forse soprattutto l'immagine byroniana del Tasso cui, disancorandola dal soggetto mitico-biografico, Shelley sembra originalmente attingere (*Tasso* 62-64; 181-182) (McGann 1986: 118, 122):

And every passion into one dilate,
As rapid rivers into ocean pour;
But ours is fathomless, and hath no shore.
*
Perchance in such a cell we suffer more
Than the wrecked sailor on his desert shore

Originalmente, ribadiamo, e quasi infidamente; se non fosse che non l'infingevolezza dei poeti è qui in questione, ma la generosità, le generatività della poesia.

Così, questo concetto di poesia generativa cui siamo comparatisticamente pervenuti potrebbe contenere il nostro assenso a un suggerimento dello studioso francese Jean-Louis Backès (1989: 96-97), secondo il quale proprio lo schema poematico del *Don Juan* di Byron e dell'*Evgenij Onegin* di Puškin avrebbe influenzato la destrutturazione, e la struttura, del romanzo novecentesco.

Ma ecco che abbiamo evocato Puškin una seconda volta: è tempo dunque di cedere la parola a chi di dovere.

Bibliografia

Benedetto L.F., 1912, "Jean-Jacques Rousseau tassofilo", in *Scritti di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Bocca, Torino, pp. 371-389.

Backès J.-L., 1989, "Poétique comparée", in P. Brunel - T. Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 85-103.

Brand C.P., 1965, *Torquato Tasso: A Study of the Poet and of his Contribution to English Literature*, University Press, Cambridge.

Hutchinson Th. (ed.), 1905, Shelley, *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford.

McGann J.J. (ed.), 1986, Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, IV, Oxford University Press, Oxford, pp. 116-124; 478-480.

Mittner L., 1960, "Paesaggi italiani in Goethe", in *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Einaudi, Torino, pp. 91-137.
Moog-Grünewald M., 1988, "*Le Veglie di Tasso*. Une supercherie romantique", *RLC*, LXII/4, pp. 469-476.
Rieger D., 1992, Giuseppe Compagnoni, *Le Veglie di Tasso,* Salerno Ed., Roma.
Starobinski J., 1994, *Rousseau e Tasso*. Lezione Sapegno 1993, Bollati-Boringhieri, Torino.

II. Nell'*Evgenij Onegin* (1823-1831) di Aleksandr Puškin la rievocazione del Tasso è significativamente mediata attraverso la parola di Byron.

Già nel finale del I capitolo dell'*Onegin* (strofe XLVIII) la presentazione "idillica" delle languide notti bianche sulla Neva ha, in parte, i connotati tipici di un innesto italiano su scenario pietroburghese:

> Vse bylo ticho; liš' nočnye
> Pereklikalis' časovye,
> Da drožek otdalennyj stuk
> S Mil'onnoj razdavalsja vdrug;
> Liš' lodka, veslami machaja,
> Plyla po dremljuščej reke:
> I nas plenjali v daleke
> Rožok i pesnja udalaja ...
> No slašče, sred' nočnych zabav,
> Napev Torkvatovych oktav!
> (*Evgenij Onegin*, in Puškin 1975: IV, 25)

> Tutto taceva; sol le notturne / Sentinelle si lanciavano il grido / E dalla via Milonnaja, improvviso / Risuonava il lontano rumore d'una carrozza; / Solo una barca, fendendo l'acqua coi remi, / Scorreva sul fiume sonnolento: / E da lontano ci incantavano / Un corno e un canto ardito .../ Ma tra i notturni svaghi, più dolce / È la melodia delle ottave di Torquato!

La "variante" pietroburghese anticipa e introduce la successiva, famosa strofe XLIX:

> Adriatičeskie volny,
> O Brenta! net, uvižu vas
> I,vdochnoven'ja snova polnyj,
> Uslyšu vaš volšebnyj glas!
> On svjat dlja vnukov Apollona;
> Po gordoj lire Al'biona

On mne znakom, on mne rodnoj.
Nočej Italii zlatoj
Ja negoj naslažus' na vole,
S veneciankoj mladoj,
To govorlivoj, to nemoj,
Plyvja v tainstvennoj gondole;
S nej obretut usta moi
Jazyk Petrarki i ljubvi.
(Puškin 1975: IV, 25-26)

Onde dell'Adriatico, / O Brenta! No, io vi vedrò / E, nuovamente pieno d'ispirazione, / Ascolterò la vostra voce incantatrice! / Essa è sacra ai nipoti d'Apollo; / A me è nota e familiare / Per la lira orgogliosa di Albione. / In libertà godrò l'incanto / Delle notti dell'Italia dorata, / Con una giovane veneziana, / Ora loquace, ora silenziosa, / Scivolando su una gondola misteriosa; / Da lei trarranno le mie labbra / La lingua del Petrarca e dell'amore.

L'evidente parallelismo nella creazione riflessa del paesaggio poetico nordico assimila anche, indicandola, la mediazione del "superbo poeta", Byron. La riproduzione di un *topos* letterario invalso, anche per il lettore russo (cioè Venezia come luogo e insieme testo poetico – le gondole, la musica, l'amore, la bella italiana) passa quindi attraverso il canto dell'aèdo britannico, cultore *sui generis* del Tasso, di Venezia e della "venezianità".

Nella elaborazione del frammento pietroburghese Puškin rimarca, inoltre, una componente essenziale di questo sfondo poetico, il canto.

Suggestione ampia e non di maniera. Era, infatti, nota in tutta Europa, tra fine Settecento e inizio Ottocento, come fenomeno musical-popolare, l'abitudine dei popolani veneziani, e in particolare dei gondolieri, di ripetere, cantando, versi petrarcheschi o della *Gerusalemme Liberata* (Gorochova 1986). Parallelamente, i ricchi pietroburghesi degli inizi del XIX secolo amavano compiere gite in barca sulla Neva, accompagnati dai suoni di un'orchestra e dal canto di cori o di voci soliste; come variante locale, correvano qui, in aggiunta, anche fiumi di *champagne* e di birra (Pylaev 1889, in Lotman 1995: 584).

La rievocazione puškiniana richiama così, riassumendoli, i tratti di un percorso già ben noto, negli anni Venti, anche in Russia: la lingua del Petrarca e dell'amore, i risvolti languido-romantici della tradizione e della popolarizzazione del mito tassiano.

L'itinerario russo del Tasso, ampiamente illustrato in sede critica (Gorochova 1973, 1978, 1980) si era compiuto, tra il Settecento e i primi dell'Ottocento, in maniera accelerata, come quello di tanti scrittori europei occidentali. La conoscenza del Tasso aveva contribuito non poco alla connotazione del "poeta malinconico".

Nella letteratura sentimentale di fine Settecento, l'eroe malinconico, sensibile, solitario custode di una natura ancora non maligna, cultore di solitudini e di meditazione, manifestava apertamente la sua filiazione europea, dalle *Seasons* di Thomson, dai *Night Thoughts* di Young, dal romanzo gotico, per fare alcuni esempi, e soprattutto dalla già ricordata *Nouvelle Héloïse,* da cui sprigionò il grande rivo della *melancholija.* Un protagonista cui erano congeniali sia la "insopportabil noia" alfieriana che l'intima sofferenza, il doloroso piacere, in una *liaison* sempre più stretta tra autore ed io poetico, fino ad un intreccio inestricabile.

Il Tasso vi figurava (fin dalla lirica di Sumarokov[3] in sequenza fissa accanto all'Ariosto, Camões e Lope de Vega) in una cornice iconografica tradizionale, quale poeta laureato, la fronte cinta d'alloro, il profilo stanco, gli occhi sognanti. Immagine visivamente esplicativa delle suggestioni provenienti dal testo poetico e da esso riflesse e rifratte nella biografia, nel teatro, nella musica, soprattutto grazie alle variazioni sull' "Armida" in terra russa[4].

Sul terreno già fertile dello slittamento arte-vita e della poesia del "dolore universale", della predestinazione della mala sorte del poeta, si diffuse in Russia l'eco del clamore suscitato in Europa occidentale dalle *Veglie di Tasso* del Compagnoni[5]. Incontrava il gusto del tempo quel romanzo epistolare d'amore, dal sentimento così acceso da sconfinare nella follia, all'incrocio tra il *Werther* goethiano e lo *Iacopo Ortis* del Foscolo, su uno sfondo ossianico e con richiami (in Russia sempre attuali) al difficile rapporto poetare-potere.

Non si sottrae al richiamo, anche se in maniera personalissima, il maggior estimatore russo, studioso e traduttore del Tasso dei primi decenni del XIX secolo, Konstantin Batjuškov (1787-1855). Da una prima interpretazione del 1809, "Poslanie k Tassu" ("Epistola al Tasso"), in cui il Tasso è visto, sulla scia delle *Veglie,* come vittima d'amore e dell'ambiente cortigiano, si giunge, nel 1817, alla importante elegia "Umirajuščij Tass" ("Il Tasso morente"), considerata un caposaldo nella fioritura del mito romantico tassiano in Russia.

Le molte coincidenze biografiche che Batjuškov rilevava tra sé e il Tasso, le consonanze spirituali, la medesima propensione ad uno *status* melanconico quasi patologico (si ricordi, tra l'altro, il tragico destino del poeta, impazzito nel 1822, a 35 anni), sfociarono in un singolare processo di immedesimazione, di identificazione.

---

3 Sumarokov, "Epistola o stichotvorstve" (Sull'arte del poetare), 1747, in *Russkaja literatura XVIII veka* (1970: 108).

4 Si ricordino, ad esempio, il balletto "Armida e Renol'd" del 1769, l'opera "Armida" del 1774, il balletto "Armida" del 1799. Nell'*Onegin* Puškin chiama "Armide" le belle incantatrici, le Circi del suo tempo.

5 I ed. 1799; I trad. francese, 1800; trad. russa dall'italiano, 1808, ad opera di N. Ostopolov.

Già l'Epigrafe, tratta dal *Torrismondo*, anticipa il tema centrale de "Il Tasso morente": la repentinità della caduta dopo il trionfo, la caducità della fama e degli onori, la morte precoce – tutti temi cari alla poesia elegiaca dei primi decenni del secolo. Rileggiamo il richiamo tassiano, dal coro dell'Atto V de *Il Re Torrismondo*:

> [...] e come alpestro e rapido torrente,
> come acceso baleno
> in notturno sereno,
> come aura o fumo, o come stral repente
> volan le nostre fame, ed ogni onore
> sembra languido fiore.
>
> Che più si spera, o che s'attende omai?
> dopo trionfo e palma
> sol qui restano a l'alma
> lutto, e lamento e lagrimosi lai.
> Che più giova Amicizia o giova Amore?
> Ahi lagrime, ahi dolore!
> (Tasso 1952: 981)

Delle due valenze del "male del secolo", quella della malinconica rassegnazione e l'altra, della "tetra" sfida, della rivolta – Batjuškov privilegia la prima: il Tasso del monologo centrale[6] ripercorre le tappe della sua amara fortuna col *pathos* della cristiana rassegnazione, in un crescendo giambico (di 5 e 6 piedi) che si si conclude con la visione celeste finale, quasi un'assunzione al cielo dove, tra gli angeli, lo attende Eleonora.

L'ampia circolazione dell'opera batjuškoviana e l'accoglienza favorevole che essa incontrò orientano la ricezione del Tasso e della sua opera in una direzione melodrammatica, con ampie ripercussioni presso i romantici, entro il canone del poeta perseguitato, chiuso in una tragica, rassegnata solitudine[7].

Non così per Puškin. Il suo discorde parere sul "Tasso morente" di Batjuškov ci riporta circolarmente a Byron: "Confrontate – dice Puškin – 'Il lamento del Tasso' di Byron con quest'opera inconsistente. Il Tasso trasudava amore e passioni, mentre qui non si vedono che mitezza e desiderio di gloria. Non è il Tasso, ma il Batjuškov morente [...] questa mitezza è vera storicamente, ma non poeticamente" (Puškin 1949, XII: 283-284). Non stupisce tanto la preferenza

---

6 Delle 156 strofe che costituiscono l'elegia, 104 sono dedicate al monologo.

7 Significativo lo sviluppo del tema della rassegnazione alla sorte dolorosa del poeta in Kjuchel'beker; importanti anche i drammi, nel 1833, di N. Kukol'nik e di M. Kireev. Nella seconda metà dell'Ottocento l'immagine del Tasso esce dalla letteratura russa – come documentano i lavori della Gorochova.

accordata al "Tasso" byroniano (è nota la grande ammirazione di Puškin per Byron e l'influenza del poeta inglese su quello russo) quanto la dichiarata "impoeticità" del testo di Batjuškov, autore ammirato da Puškin per la sovrana malìa del suono italiano nei suoi versi.

Ritorniamo allora al nostro assunto iniziale, a quei primi anni Venti, quando Byron abbandonava il lavoro sul *Don Juan* (l'8 maggio del 1823) e Puškin iniziava l'*Evgenij Onegin,* (il 9 maggio 1823), che idealmente prosegue in sincronia l'opera byroniana e riprende la sua nuova, rivoluzionaria concezione della poesia. A quel punto "i lagrimosi lai" – nello spirito del *Torrismondo* – sono sentiti da Puškin non solo come antitetici al Tasso storico, che "trasudava amore e passioni", ma anche allo stesso principio costruttivo del poetare: il carattere monologico dell'elegia batjuškoviana non ammetteva repliche né sfumature e l'autore era del tutto esterno all'azione drammatica.

L'insoddisfazione per questa linea interpretativa[8] coincide con la nuova strada imboccata da Puškin: superata la monocorde esternazione dell'eroe, prende corpo la "malinconia" scettica del singolo, in un contesto dinamico e complesso in cui si intersecano una pluralità di voci, del narratore, dell'eroe e dei molti protagonisti del narrato. Si chiudeva, dunque, una forma ricettiva e se ne apriva un'altra, fondata – come in Byron – su un complesso, enigmatico eroe centrale.

La germinazione del nuovo eroe puškiniano, l'*Evgenij Onegin*, è contrasseganta dalla lotta per la conquista di una nuova forma, in sintonia con quella libera e ardita del *Don Juan*: è questa la "diabolica differenza" di cui Puškin parla a proposito del suo "romanzo in versi". L'elaborazione di una nuova strofe, la strofe onegiana, compattamente formata da 12 tetrametri giambici divisi in tre quartine e da un distico finale, è la sola costante all'interno del nuovo testo, libero e aperto. L'intonazione colloquiale, attraverso il discorso diretto, il gioco sapiente delle voci che si incrociano, la compresenza di stili diversi, l'uso delle digressioni, il tono ironico-satirico, la svariata coloritura emozionale: tutto ruota attorno ad un composito io-poetico in aperto dialogo con i suoi protagonisti, il lettore e la sua epoca.

Nel "dialogo con l'epoca" è spesso la coloritura stilistico-semantica delle digressioni a tracciare il confine tra il vecchio e nuovo sentire.

Così, il sottile, ironico schizzo di Lenskij, malinconico "poeta gottinghiano", vittima innocente degli ideali, risulta negli anni Venti-Trenta lievemente *démodé*, espressione di un modello unilaterale e perciò statico. E persino le amate melodie del Tasso figurano iscritte in un "cronotopo idillico" chiuso, cui contrasta la strofe XL dell'*Onegin,* successiva a quella da cui siamo partiti in questo breve *excursus*:

---

8 L'appunto sul "Tasso" di Batjuškov e di Byron risale agli anni 1821-1824.

Pridet li čas moej svobody?
Pora, pora!- vzyvaju k nej;
Brožu nad morem, ždu pogody,
Manju vetrila koroblej.
Pod rizoj bur', s volnami sporja,
Po vol'nomu rasput'ju morja
Kogda ž načnu ja vol'nyj beg?..."
(Puškin 1975,IV, 26).

Verrà dunque l'ora della mia libertà? / È tempo, è tempo! Io la invoco; / Vago sul mare, aspetto il tempo adatto per partire, / Saluto le vele delle navi. / Quando, sotto la cappa delle tempeste, in lotta con i marosi, / Inizierò la libera corsa / Per il libero crocevia del mare?

L'implicita antitesi costrizione-libertà trasmette la sua composita semantica poetico-politica, accumunando in un medesimo destino – pur nelle diverse vicende biografiche – il Tasso, Byron e Puškin stesso.

Dunque, "la melodia delle ottave di Torquato", "la lingua di Petrarca e dell'amore", su una gondola, a Venezia, si lasciano intuire come mèta possibile della progettata fuga di Puškin dal suo esilio meridionale, in una ipotetica, ideale sfida "alla Byron". Il cui "mugghiare delle onde", nel *Childe Harold*, è momento antecipatore, forse modello di consonanza:

Once more upon the waters! yet once more!
And the waves bound beneath me as a steed
That knows his rider. Welcome, to their roar! ...
(*Childe Harold's Pilgrimage,* Canto III, in Byron 1993: 206)

Analogamente, la passione, dominante in *The Lament of Tasso*, è la traduzione della vena malinconica in un attivo, e per niente succube, "umor saturnino", che è lotta, impulso di libertà.

Quella stessa libertà che, impressa nel testo dell'*Onegin* come "spirito del tempo", ne determina l'inimitabile, unitaria impronta artistica.

La dialogicità interna al testo (dove il tradizionale punto di vista è sostituito da un fluire di voci ed eventi coordinati da un mimetico io-narrante) tollererà il monologo come digressione, variante, contributo ad una generale forza centrifuga.

Da questo testo polisemico, onnicomprensivo, dialogico, che consente ai generi più diversi di coesistere e incrociarsi, alla poesia e alla prosa di compenetrarsi, scaturirà la prosa dostoevskiana e, da essa, quella novecentesca.

Bibliografia

Batjuškov K., 1977, "Umirajuščij Tass", in *Opyty v stichach i proze*, Nauka, Moskva, pp. 325-330.

Byron G., 1993, *Opere scelte*, a cura di T. Kemeny, Mondadori, Milano.

Gorochova G.M., 1973, "Torkvato Tasso v Rossii XVIII veka", in *Rossja i Zapad,* Nauka, Leningrad, pp. 105-162.

Gorochova G.M., 1978, "Obraz Tasso v russkoj romantičeskoj literature", in *Ot romantizma k realizmu*, Nauka, Leningrad, pp. 117-188.

Gorochova G.M., 1980, "Tasso v Rossii konca XVIII veka", in *Russkaja kul'tura XVIII veka i zapadno-evropejskie literatury*, Nauka, Leningrad, pp. 127-160.

Gorochova G.M., 1986, "Napev Torkvatovych oktav", in *Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo*, Nauka, Leningrad, pp. 82-123.

Puškin A.S., 1949, *Polnoe sobranie sočinenij*, Chudožestvennaja literatura, Moskva-Leningrad.

Puškin A.S., 1975, *Sobranie sočinenij v 10-i tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva.

Russkaja literatura XVIII veka, 1970, Prosveščenie, Leningrad.

Tasso T., 1952, *Poesie,* a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli.