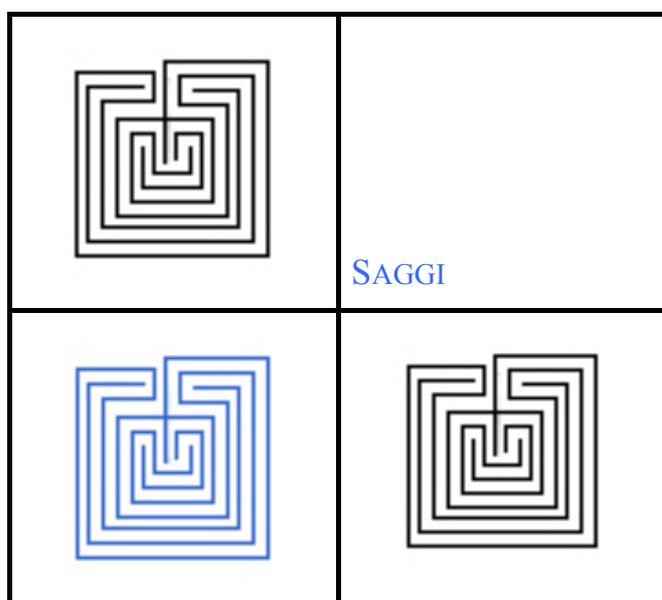

ADALGISA MINGATI

Vladimir Odoevskij
e la svetskaja povest'



LABIRINTI 132

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Labirinti 132



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 132
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO
Tel. 0461 281777-281753 Fax 0461 281751
<http://www.lett.unitn.it/editoria/>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-363-3
Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
presso la Tipografia Alcione (Trento)

Adalgisa Mingati

Vladimir Odoevskij
e la *svetskaja povest'*

Dalle opere giovanili
ai racconti della maturità

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università di Trento

Andrea Comboni
Università di Trento

Ekaterina Evgen'evna Dmitrieva
Istituto della Letteratura mondiale "M. Gor'kij"
Accademia Russa delle Scienze (Mosca)

Anton Olegovič Dëmin
Istituto di Letteratura russa (Puškinskij dom)
Accademia Russa delle Scienze (San Pietroburgo)

Paolo Tamassia
Università di Trento

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	7
-----------------	---

INTRODUZIONE

La <i>svetskaja povest'</i> negli anni Venti-Trenta del XIX secolo: problemi di definizione e orientamenti critici	13
--	----

I. LE OPERE GIOVANILI

I.1 Gli esordi letterari di Odoevskij e il tema mondano	37
I.2 Il ciclo delle <i>Lettere allo starec di Lužniki</i>	43
I.3 <i>Elladij: un quadro di vita mondana</i>	57

II. I RACCONTI DELLA MATURITÀ

II.1 La <i>svetskaja povest'</i> di Odoevskij negli anni Trenta del XIX secolo	73
II.2 <i>La principessa Mimi</i>	82
II.2.1 La custode della moralità	82
II.2.2 Il duello	95
II.2.3 La componente metaletteraria	105
II.3 <i>Katja, ovvero La storia di un'educanda</i>	114

II.4 <i>La principessa Zizi</i>	126
II.4.1 La struttura compositiva	126
II.4.2 Il motivo della maschera	134
II.4.3 Zizi: enigma o ideale?	144
<i>Conclusioni</i>	151
BIBLIOGRAFIA	155
INDICE DEI NOMI	173

PREMESSA

Vladimir Odoevskij (1804-1869) è un autore che ha avuto un ruolo di primissimo piano nel processo di modernizzazione della prosa russa relativo agli anni Venti-Trenta del XIX secolo. Ciononostante la sua opera letteraria, oggetto sin dagli esordi di valutazioni spesso ambivalenti, per lungo tempo non è stata apprezzata per la sua reale portata innovatrice. A cavallo tra il XIX e il XX secolo la critica letteraria russa ha fatto grandi passi in avanti nel tentativo di colmare questa grave ed ingiustificabile lacuna (si veda, tra tutti, il monumentale lavoro di ricerca svolto da P. N. Sakulin). Il processo di recupero e di studio del patrimonio artistico dell'autore è ripreso negli ultimi decenni del Novecento con la pubblicazione, a partire dagli anni Settanta, di moderne edizioni critiche che hanno riproposto il *corpus* delle creazioni più note dello scrittore (si vedano, in particolare, Odoevskij 1975, 1981 e 1996); questo impegno editoriale è stato accompagnato da una ricca riflessione critica che ha toccato per lo più gli aspetti ideologico-concettuali della prosa di Odoevskij. Negli ultimi anni appare invece significativa la tendenza alla riscoperta di materiali inediti o poco noti (Odoevskij 2005, 2006a, 2006b, 2007), che contribuiscono a gettare nuova luce sulla poliedrica attività di scrittore, pubblicista, musicologo ed anche di alto funzionario dello stato di Odoevskij. Sono comunque ancora molteplici i particolari della sua biografia e i lati della sua opera sui quali è necessario indagare: si tratta, infatti, di un patrimonio di non facile esame, che sfugge schemi preconfezionati (Sacharov 2006, 5) e che, nella sua spiccata originalità, anticipa di alcuni decenni l'ulteriore sviluppo non solo della prosa e della critica russa, ma anche di altri svariati campi del sapere umano, come la filosofia, la teoria musicale, le scienze pedagogico-sociali.

Con riferimento all'opera letteraria gli studi critici evidenziano a tutt'oggi un'insufficiente attenzione per gli aspetti più prettamente stilistico-espressivi della sua narrativa, che appaiono peraltro stret-

tamente legati al ricchissimo contributo di idee di cui essa si fa portatrice. Caratterizzata sin dagli esordi da originali esiti artistici, la prosa di Odoevskij è contrassegnata dalla sperimentazione di procedimenti retorici innovativi, tesi alla costruzione di un tessuto narrativo in grado di coinvolgere il lettore e ad un tempo di stimolarne le capacità critiche. Com'è noto, a partire dalla metà degli anni Venti dell'Ottocento nella letteratura russa la prosa comincia ad incalzare la poesia, che fino a quel momento ha dominato la scena letteraria. Tra i generi prosastici in primo piano balza la *povest'*, una forma narrativa che accomuna opere anche molto diverse tra loro per *sjužet*, stile e contenuto: tra di esse grande successo riscuotono soprattutto le *povesti* storiche, quelle fantastiche e quelle che hanno come argomento la vita dell'alta società russa (lo *svet*). È a questo specifico ambito artistico che Odoevskij si rivolge all'epoca del proprio debutto letterario, sperimentando elementi tematici e moduli narrativi che contribuiscono a gettare le basi della moderna prosa russa.

Obiettivo del presente lavoro è l'esame delle caratteristiche formali che contraddistinguono la specificità della *svetskaja povest'* di Odoevskij, unitamente all'analisi delle sue radici socio-culturali e dei suoi legami con la letteratura russa ed europea. Il capitolo introduttivo, dedicato alla ricostruzione delle principali tappe che hanno portato, anche da un punto di vista terminologico, all'affermazione in Russia dello specifico paradigma della *svetskaja povest'*, presenta una breve rassegna dei contributi forniti allo studio di questa forma narrativa fino ad oggi. Nel primo capitolo vengono analizzati i principali testi che si riferiscono al periodo giovanile di attività dello scrittore (un settore complessivamente ancora poco studiato della narrativa di Odoevskij). Nel secondo capitolo vengono invece prese in esame le celebri opere della maturità, *Knjažna Mimi* (*La principessa Mimi*, 1834) e *Knjažna Zizi* (*La principessa Zizi*, 1839), unitamente all'*incipit* di un romanzo incompiuto, *Katja, ili Istorija vospitannicy* (*Katja, ovvero La storia di un'educanda*, 1834) che rappresenta uno dei molteplici tentativi, messi in atto dallo scrittore nel corso degli anni Trenta, di dar vita a narrazioni sul tema mondano di respiro più ampio delle precedenti.

La riflessione sulla *povest'*, che ha guidato nelle sue linee principali il presente lavoro, si pone idealmente nella tradizione degli studi dedicati a questa specifica forma narrativa presso la sezione di Slavistica del Dipartimento di Lingue e Letterature Anglo-Ger-

maniche e Slave dell'Università degli Studi di Padova, in particolare da D. Cavaion e da M. Ferrazzi, che ringrazio sentitamente per l'appoggio fattivo fornitomi nel corso della stesura del presente lavoro. Un caloroso ringraziamento va anche a Marietta Tur'jan, profonda conoscitrice della biografia e dell'opera di Odoevskij, il cui supporto scientifico e il cui sostegno personale sono stati decisivi per la messa in opera e la realizzazione di questo lavoro.

Lo sapete, egregi signori lettori, che scriver libri è una faccenda molto difficile?

Che, tra tutti i libri, i più difficili per uno scrittore sono i romanzi e i racconti.

Che tra i romanzi i più difficili sono quelli che devono essere scritti in russo.

Che tra i romanzi in russo i più difficili sono quelli che descrivono i costumi della società attuale.

V. Odoevskij, *La principessa Mimi*

INTRODUZIONE

La svetskaja povest' negli anni Venti-Trenta del XIX secolo: problemi di definizione e orientamenti critici

La *svetskaja povest'*, termine che nella lingua italiana possiamo tradurre approssimativamente con 'racconto mondano' o 'del gran mondo',¹ rappresenta una forma narrativa di non facile definizione che negli anni Venti-Trenta del XIX secolo, un periodo cruciale per la genesi della prosa russa moderna, riscuote un notevole successo di pubblico e suscita accesi dibattiti di carattere teorico. Anche se le prime composizioni riconducibili a questa specifica tipologia di testi prosastici vedono la luce già nei primi anni Venti, il termine *svetskaja povest'* entra in uso a partire dalla metà degli anni Trenta,² quando il 'genere' ha ormai acquisito una propria identità contrassegnata da una serie di *topoi* e di scenari narrativi ricorrenti e da una galleria di personaggi esemplari.

Le difficoltà che la *svetskaja povest'* pone relativamente alla definizione delle proprie precipue caratteristiche sono legate a due questioni sostanzialmente diverse tra loro e concernenti, rispettivamente, il suo ambito formale e quello contenutistico: la prima riguarda la specificità della forma narrativa della *povest'*, che nel periodo in oggetto approda ad uno sviluppo senza precedenti nell'ambito del sistema letterario russo; la seconda tocca propriamente i nuclei tematici caratteristici del genere, che rimandano a un determinato gruppo sociale, ossia l'alta società nobiliare, e ai codici culturali, alle norme di convivenza e agli stereotipi che ne definiscono i comportamenti interpersonali e gli atteggiamenti psicolo-

¹ Nella critica anglosassone il termine viene abitualmente tradotto con *society tale*.

² Il termine sarebbe stato utilizzato per la prima volta dal critico e poeta S. P. Ševyrev in una recensione a *Tri povesti (Tre racconti, 1835)* di N. F. Pavlov (Ševyrev 1835a, 124). Su quest'opera di Pavlov cfr. Stepanov 1931.

gici. Il tema 'mondano' risulta del resto strettamente legato allo sviluppo della società russa coeva e costituisce uno dei motivi centrali della letteratura russa del tempo, non solo nel campo del genere prosastico, protagonista all'epoca di una rilevante fioritura, ma anche in ambito poetico e nella variegata produzione teatrale.

Alla base della *svetskaja povest'* vi è in genere un conflitto psicologico-sentimentale la cui evoluzione è motivata dalle rigide convenzioni sociali dello *svet*. Per questo, secondo la definizione di R. V. Iezuitova, nella *svetskaja povest'* «lo *svet* rappresenta la componente strutturante che determina il conflitto principale, la dinamica dello sviluppo del *sjužet*, i rapporti fra i personaggi, i principi costruttivi dei caratteri e la generale tonalità emozionale di tutta l'opera» (Iezuitova 1973, 173). Partendo dall'osservazione della realtà contemporanea ambientata nello scenario delle capitali russe (San Pietroburgo e Mosca), la *svetskaja povest'* racconta le vicende della vita privata dei rappresentanti del *beau monde*, con uno spiccato interesse per le relazioni intercorrenti tra i due sessi, fattore che, tra l'altro, favorisce l'evoluzione delle figure femminili, che vengono disancorate da vecchi schemi stereotipati e acquisiscono progressivamente maggiore spessore, complessità e centralità. La formula narrativa di base di tali composizioni trova espressione nello scontro tra le ragioni del cuore e la tirannia delle regole di comportamento dettate dallo *svet*, uno schema che condiziona lo sviluppo delle trame nella direzione di conflitti dall'epilogo per lo più tragico.³

Come si è detto, al centro della narrazione, basata sul rapporto conflittuale tra individuo e società, c'è l'intrigo amoroso, ingrediente indispensabile dell'intreccio: l'attenzione per le vicissitudini interiori dei protagonisti e soprattutto delle protagoniste, spesso portatrici di alti ideali morali, porta all'elaborazione di un tessuto psicologico che, per quanto rudimentale, tende a fornire una motivazione plausibile alle azioni dei personaggi. In sintonia con quella funzione conoscitiva della vita e della psicologia umana che dal Settecento in poi, sia in Europa che in Russia, diventa uno dei fondamentali compiti che la letteratura si propone di assolvere, l'interiorizzazione dell'azione narrativa è finalizzata a mettere in luce i segreti dell'animo umano e le cause nascoste degli eventi, più che a fornire mere descrizioni degli stessi.

³ Una rara eccezione è rappresentata dal finale idilliaco di *Ispytanie (La prova, 1830)* di A. Bestužev-Marlinskij (Korovin 1990, 7).

L'importante fase di sviluppo della prosa russa relativa agli anni Venti-Trenta del XIX secolo, di cui la *svetskaja povest'* rappresenta solo uno dei tasselli compositivi, è caratterizzata inoltre da una vera e propria rivoluzione nell'organizzazione del tessuto narrativo, con la sperimentazione di tecniche nuove che attingono direttamente dal coevo patrimonio letterario europeo. Ciò avviene in sinergia con cambiamenti radicali nell'organizzazione del sistema letterario russo e nella gerarchia dei suoi generi, con la progressiva professionalizzazione della figura dello scrittore e l'ampliamento della cerchia dei lettori. È a un pubblico sostanzialmente nuovo che si rivolge in particolare la prosa del tempo: le riviste ospitano un gran numero di racconti che, in buona parte, determinano il successo commerciale delle pubblicazioni periodiche (che proseguono e consolidano la tradizione, già avviata nel secolo precedente, del *tolstyj žurnal*), sempre più numerose e variegata rispetto agli almanacchi degli anni Venti, che pubblicavano per lo più versi e venivano letti quasi esclusivamente nei salotti dell'alta società.

Gli anni Trenta vedono la progressiva acquisizione da parte della narrativa russa, fino ad allora non inquadrata entro categorie ben definite, di uno *status* autonomo. Si tratta di un processo lento e non scevro di contraddizioni, come dimostra, ad esempio, la persistente confusione terminologica (anche questa un'eredità del secolo precedente) che regna intorno alla definizione dei generi prosastici, e le incertezze da parte degli stessi autori nella denominazione delle proprie opere: il termine *povest'* sembra infatti spesso intercambiabile, senza che si percepiscano sostanziali differenze di significato, con quello di *roman*,⁴ di *rasskaz* o di *skazka*, e a volte viene riferito anche a composizioni in versi.

È in questo stesso periodo che nasce il dibattito critico intorno alla specificità della forma narrativa della *povest'*, sollecitato dall'enorme successo di pubblico che essa riscuote. Le discussioni trovano spazio sulle riviste dell'epoca, in particolare nelle recensioni critiche dedicate all'esame di opere di nuova pubblicazione esplicitamente presentate come *povesti* o recepite come tali dalla

⁴ Per il lettore russo di inizio Ottocento la definizione di genere romanzesco (*roman*) era legata soprattutto alle opere di genere avventuroso, dove gli avvenimenti esteriori giocavano un ruolo preponderante, mentre, com'è noto, il romanzo psicologico di tipo europeo nella letteratura del Settecento russo non c'era stato: i tentativi più significativi di svelare il mondo interiore dell'uomo, di mostrare la 'vita del cuore' erano stati intrapresi da N. Karamzin (Kočetkova 1973, 56).

maggioranza dei lettori (Ferrazzi 1984, 79). Le formulazioni teoriche avanzate da critici e scrittori, se pur concepite in forme metodologicamente ancora approssimative, gettano le basi della moderna riflessione storico-letteraria su questo specifico genere prosastico, formulando una serie di osservazioni fondamentali e stabilendo alcuni parametri tuttora utilizzati.

Il problema della definizione della forma prosastica della *povest'* si pone subito in termini di somiglianza/divergenza con la forma romanzesca: con il romanzo la *povest'* condivide elementi tematici e mezzi tecnico-espressivi, che tuttavia trovano realizzazione in testi di estensione più limitata (Ferrazzi 1990, 11). Quella della *povest'* intesa come 'romanzo in miniatura' (Ševyrev 1835b, 11) è un'idea che si fa strada proprio a partire dall'inizio degli anni Trenta e che viene ripresa anche successivamente nel tentativo di definire le peculiarità di questa forma narrativa. Nel giudizio critico dei contemporanei la *povest'* si viene così a collocare, all'interno dei generi epici, tra romanzo e racconto (*rasskaz*) e in sostanza si distingue dal romanzo per l'estensione, per la concentrazione dell'azione in un evento che rappresenta in sé il tutto, con la presenza di personaggi che appaiono al lettore già formati, nel momento decisivo, 'di svolta' della loro vita (Ševyrev 1835a, 124). Oltre a ciò, i commentatori dell'epoca sottolineano la capacità da parte della *povest'* di riflettere gli eventi e i cambiamenti della vita quotidiana contemporanea, di trasmetterne umori e problematiche, un aspetto importante che le attribuisce un carattere di spiccata attualità e ne fa un genere prosastico fortemente radicato nella viva realtà del tempo.

Il processo di presa di coscienza teorica iniziato tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta viene suggellato nei lavori critici di Belinskij, che fa proprie le riflessioni maturate da scrittori e studiosi negli anni precedenti e riprende il criterio 'dimensionale', attestando la sostanziale affinità, ma anche l'antagonismo tra *povest'* e romanzo. Se la *povest'* dal punto di vista quantitativo non è che il capitolo di un romanzo (tra l'altro, l'accelerazione dei ritmi vitali nella modernità imporrebbe un tempo sempre più ristretto da dedicare alla lettura, una circostanza che, tra le altre, detta la necessità di un genere narrativo breve come la *povest'*), tuttavia gli eventi in essa rappresentati sono caratterizzati da una tale profondità da concentrare in sé «tanta vita, quanta non è possibile viverne nemmeno nel corso di secoli e secoli» (Belinskij 1953-1959, I, 271). Priva dell'ampiezza temporale e della polifonia strutturale

del romanzo, la *povest'* è quindi dedicata a un evento principale rispetto al quale le altre vicende risultano di accompagnamento: i personaggi vengono rappresentati in un momento cruciale della loro esistenza, mentre lo sfondo di rappresentazione della loro vita è sviluppato solo in forma laconica.

Il dibattito sulla specificità della *povest'* ha continuato ad occupare la critica fino ai giorni nostri, senza tuttavia approdare mai a soluzioni univoche: constatata ormai la necessità di rinunciare al criterio meramente quantitativo, poiché esso non sembra poter fornire una definizione esauriente di questa forma artistica, studi attuali suggeriscono di spostare l'attenzione sulle peculiarità strutturali e sul significato complessivo di cui il racconto di medie dimensioni si fa portatore.⁵ «Unica denominazione letteraria che, al di là dei profondi mutamenti subiti per effetto dell'evoluzione storico-culturale, ha mantenuto intatta la propria vitalità dall'epoca di Kiev fino ai nostri giorni» (Ferrazzi 1990, 9), la *povest'* sembra in effetti manifestare nel corso dei secoli un'originale carica propulsiva che la caratterizza come una forma di espressione letteraria in costante evoluzione. Se, da un lato, il termine nella letteratura russa antica non rinvia mai a un canone preciso o sufficientemente precisabile (Ferrazzi 1990, 14), dall'altro anche in epoca moderna esso sembra mantenere prerogative di spiccata duttilità e multiformità. Da sempre la *povest'* rappresenta inoltre un terreno privilegiato di sperimentazione di varie forme e modelli che nella fase moderna, a partire da Karamzin, contribuiscono allo sviluppo della forma narrativa romanzesca, ma contemporaneamente esplicitano rispetto al romanzo una specificità e una serie di funzioni proprie.

Constatando il successo senza precedenti decretato alla *povest'* da ampi strati sociali, anche Belinskij ne sottolinea la capacità di mettere in secondo piano l'importanza del romanzo stesso: secondo il critico la concorrenza esistente tra i due generi sarebbe le-

⁵ «Al centro del *sjužet* della *povest'* [...] vi è la prova cui il personaggio viene sottoposto, ma in questo genere essa si lega alla necessità di una scelta (del proprio destino, della propria posizione) e, di conseguenza, rende inevitabile il giudizio etico da parte dell'autore e del lettore relativamente alla decisione del personaggio» (Tamarčenko 2006, 71). Particolarmente interessante appare nel saggio di Tamarčenko l'analisi della struttura della *povest'* in contrapposizione a quella della novella, come anche l'evidenziazione dei prototipi della *povest'* e della novella, rispettivamente, nella parabola e nell'aneddoto (ivi, 76-77). Tra gli studi più recenti sul genere della *povest'* cfr. anche Golovko 1997, 2001; Russkaja povest' 2002; Surkov 1991, 2007.

gata alla specificità delle varie epoche storiche e delle diverse realtà socio-culturali. In particolare il romanzo attecchirebbe nelle fasi di maggiore stabilità, mentre la *povest'* si porrebbe in concorrenza nei momenti di crisi, dando spazio alla ricerca di itinerari espressivi innovativi.⁶ D'altro canto, la relativa mancanza di normatività della *povest'*, intesa nel senso che ad essa attribuivano le retoriche classiciste del XVIII secolo, prelude in certa misura alla precipua caratteristica di 'anticanonicità' del romanzo e delle forme ad esso affini: una volta superata la soglia della modernità, la *povest'* sarebbe quindi entrata in concorrenza con il romanzo, cui pare accostabile proprio in virtù della sua vigorosa resistenza ai processi di stabilizzazione (Ferrazzi 1990, 20).

La *povest'* moderna si genera dunque da un'originale sinergia di forme e contenuti, di sistemi espressivi e materiali tematici, e si rivela un contenitore estremamente duttile in grado di soddisfare ad un tempo i requisiti di fruibilità estetica e di aderenza alla realtà che la modernità impone. Nei ripetuti tentativi di determinare le peculiarità della forma narrativa della *povest'*, scrittori e critici vi hanno individuato, a seconda dei casi, la preminenza degli elementi dinamici, oggettivi, oppure di quelli statici, descrittivi, o addirittura della prospettiva diegetica prettamente soggettiva. In realtà, nella *povest'* entra in gioco tutto l'armamentario degli strumenti narrativi moderni, con prevalenza, a seconda dell'epoca e della singola personalità di scrittore, di una tendenza piuttosto che di un'altra.

A Belinskij la forma narrativa della *povest'* appare ad un tempo «leggera e profonda», poiché può racchiudere in sé «sia il lieve schizzo di costume, sia la satira sarcastica e pungente sull'uomo e sulla società, sia la profondità misteriosa dell'anima, sia il gioco crudele delle passioni» (Belinskij 1953-1959, I, 271-272). L'eterogeneità e la molteplicità degli componenti narrative che contraddistinguono la *povest'* rappresentano una caratteristica particolarmente evidente agli occhi di lettori e critici degli anni Trenta del XIX secolo: non a caso risalgono a questo periodo alcuni tentativi di classificazione che delineano la serie di sottogeneri in cui si articolerebbe la sua concreta realizzazione (Kuprejanova 1981, 344).

⁶ La curiosa alternanza storica tra momenti di massimo splendore della *povest'* e fasi di stanca del romanzo e viceversa, induce alcuni critici a pensare che il romanzo per comparire necessiti di un'attività preparatoria in grado di rinnovarne contenuti e strumenti espressivi (cfr. Ferrazzi 1984, 98).

Alcune delle categorie proposte assumono quale criterio discriminante il tessuto sociale rappresentato (*meščanskaja povest'*, *svetskaja povest'*); altre marcano lo spiccato interesse per le idee astratte e la riflessione di carattere speculativo (*filosofskaja povest'*); altre ancora fondano la classificazione su singoli tratti tipologici predominanti nel *sjužet* (*povest'* fantastica, avventurosa, amorosa), sulla rappresentazione del passato storico (*istoričeskaja povest'*) piuttosto che sull'ambientazione nella vita contemporanea. Non mancano, infine, i critici per i quali la scelta più opportuna sembra essere quella di ricondurre il testo a una specifica corrente o tendenza artistica (*povest'* sentimentale, romantica, realistica) (Mejlach 1973, 9; Ferrazzi 1984, 96-97).⁷ Sta di fatto che nei generi prosastici gli scrittori hanno la possibilità di rappresentare un ventaglio di fenomeni vitali piuttosto ampio: le tendenze della prosa del momento vanno infatti dalla descrizione di quadri di vita quotidiana a temi storici (esplode in questo periodo la passione per il romanzo storico che illumina i grandi nodi della storia patria vicina e lontana nel tempo, adottando spesso un particolare angolo visuale caratterizzato da una spiccata attenzione per la descrizione dei costumi) e all'analisi delle questioni morali e psicologiche.

A cavallo degli anni Venti-Trenta l'esigenza di rappresentare in letteratura la società russa contemporanea (*pisat' romany iz zizni*) si fa sempre più sentita. La critica del tempo mette in evidenza la necessità di una maggiore aderenza della prosa alla nuda verità della vita, alla rappresentazione della realtà sociale e all'analisi dei meccanismi sui quali essa si fonda. Tuttavia i primi tentativi di allontanarsi dai *cliché* di stampo sentimentalista o romantico e di portare al centro della narrazione personaggi e situazioni reali, nonché di prediligere una pittura il più possibile oggettiva della

⁷ Nell'articolo-recensione *Letopisi otečestvennoj literatury* (*Cronache della letteratura patria*), apparso nel 1832 sulla rivista «Teleskop», N. I. Nadeždin postula tre principali tipi di *povest'*, quella filosofica, quella sentimentale e quella d'azione (*deepisatel'naja*). Mentre la *povest'* filosofica, in grado di rivelare il significato autentico ed eterno dei fenomeni vitali, non sarebbe mai stata presente in Russia «e forse non lo sarà ancora per lungo tempo» (i migliori rappresentanti di questa tipologia narrativa sono per il critico gli scrittori tedeschi Hoffmann e Tieck), il racconto d'azione, secondo la definizione di Nadeždin, raffigura la vita come catena di eventi reali, come semplice riproduzione del suo contenuto materiale, e sarebbe rappresentato in Russia dalla *povest'* storica e da quella popolare (*narodnaja*). Nel racconto di tipo sentimentale, introdotto in Russia da Karamzin, l'autore mette invece in scena il frammento di una biografia del cuore (Nadeždin 1972, 320-324).

vita di tutti i giorni, incontrano forti resistenze e critiche impietose: la rappresentazione dei costumi *s natury* suscita la riprovazione di coloro che vi scorgono una trasgressione del criterio del gusto, filtro imprescindibile nella scelta di ciò che può essere rappresentato in letteratura.⁸ Ad ogni modo le discussioni alimentano un complesso dibattito che, se da un lato stimola la riflessione critica e si rivela una spinta determinante per l'ulteriore evoluzione letteraria, dall'altro crea opposti schieramenti che si fronteggiano in una battaglia dai toni spesso piuttosto aspri. La lotta delle correnti letterarie, segno distintivo dell'epoca, giunge a marcare il tessuto narrativo stesso delle *povesti*, in molti casi costellate da riflessioni metaletterarie e richiami intertestuali di vario tipo, che rinviano ai coevi dibattiti tra critici e scrittori.

Tra le ragioni che decretano il successo della *svetskaja povest'* vi sono senza dubbio il tipo di ambientazione, specchio della vita reale contemporanea, e l'interesse per la psicologia umana che trova espressione soprattutto nell'analisi delle vicissitudini interiori dei protagonisti: due caratteristiche molto apprezzate dal pubblico che percepisce ed apprezza l'affinità dei testi russi con la coeva narrativa europea, in particolare quella francese, molto diffusa nella Russia del tempo. Tuttavia ciò che suscita molte polemiche è la raffigurazione che racconti e romanzi fanno dello *svet*. Com'è noto, la descrizione dell'alta società fa parte integrante della tradizione settecentesca: i costumi del gran mondo erano stati oggetto di descrizione sia da parte della letteratura classicista, che ne aveva proposto una visione satirica insistendo sulla necessità dell'aristocrazia russa di acculturarsi e di servire adeguatamente lo stato, sia ad opera degli scrittori sentimentalisti, che però avevano spostato l'accento sui vizi morali del bel mondo, quali l'ipocrisia, la crudeltà e l'indifferenza (Orlov 1979, 15). L'intento pedagogico o latamente moralista faceva sì che la satira dei salotti mondani ri-

⁸ Il dibattito critico del tempo che contrappone una letteratura che rappresenta la realtà così come essa è, e quindi la raffigura anche nei suoi aspetti più rozzi e amorali, e una letteratura 'edificante' che mostra il mondo non come esso è, ma come dovrebbe essere, non confondendo, ad esempio, la satira dai toni a volte grotteschi e naturalistici (molti scrittori che usano a volte questo registro espressivo vengono accusati di antirealismo) con l'espressione elegante e raffinata, che non mescola la virtù col vizio, è un pregiudizio che affonda le proprie radici nelle poetiche fortemente normative del secolo precedente.

sultasse comunque, sia in un caso che nell'altro, spesso unilaterale, piatta ed astrattamente allegorica.

L'esigenza sentita da più parti di una rappresentazione il più possibile veritiera della società contemporanea, ed in particolare dello *svet*, innesca all'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento un dibattito che vede contrapposta la cosiddetta *literaturnaja aristokratija*⁹ ai *bytopisateli*, ovvero agli scrittori di costume 'democratici', autori di romanzi dal tono per lo più satirico-didascalico¹⁰ che prendono di mira larghi strati della società russa coeva. Lo straordinario successo di pubblico che questi romanzi riscuotono è, secondo gli 'aristocratici', spia del basso livello e dell'artificiosità di questi prodotti letterari, che sono espressione di una tendenza definita già allora come bassamente «commerciale» (Ševyrev 1835b, 19ss.). Insoddisfatti della rappresentazione del *beau monde* fornita dai racconti e romanzi dei *bytopisateli*, dove lo smascheramento dei costumi corrotti segue la falsariga di una satira superficiale e stereotipata, gli 'aristocratici' si arrogano il diritto esclusivo, in quanto appartenenti a quella stessa società, di descriverne attendibilmente i costumi 'dal di dentro', di trasmetterne in modo corretto, senza rischiare imprecisioni e infedeltà, il *byt* ('lo stile di vita') e i codici morali. Il *bytopisatel'* infatti vede, critica e condanna solo gli aspetti esteriori della vita del gran mondo, ma non ne comprende le contraddizioni interne, poiché ha una conoscenza insufficiente del complesso sistema di interrelazioni e dei meccanismi sociali che lo caratterizzano.¹¹

Dall'altra parte proclamano la loro autodifesa i *bytopisateli*, spesso letterati *raznočincy*, che pur tenendo nel dovuto rispetto la classe nobiliare e i suoi meriti, l'ordinamento civile, lo stato e le

⁹ Etichetta in realtà coniata dalla fazione opposta che definisce gli scrittori della cerchia di Puškin e che annovera al suo interno lo stesso Odoevskij (Sakulin 1913, I, 2, 284).

¹⁰ Si ricordi, fra tutti, *Ivan Vyžigin* (1829) di F. V. Bulgarin, romanzo che innesca una catena di imitazioni (sull'argomento cfr. Strano 1998, 39-60). Sul dibattito tra 'aristocratici' e *bytopisateli* a proposito della *svetskaja povest'* cfr. anche Sizova 2007, 39-45.

¹¹ Qui entra in atto un pregiudizio radicato (di carattere probabilmente universale, ma che attecchisce con forza nella Russia caratterizzata da un tessuto sociale fortemente gerarchizzato), secondo il quale uno scrittore non può dipingere adeguatamente la vita di una classe sociale cui non appartiene per nascita (un criterio che rispunta, ad esempio, a fine secolo nella critica alle *pièce* di Čechov che ritraevano il mondo nobiliare, e che ritroviamo nella *querelle* tra scrittori proletari e *popuťiki* all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre).

leggi patrie, non si sentono sminuiti dal fatto di far parte di un ceto sociale inferiore, convinti che intelligenza, virtù e talento letterario non siano patrimonio esclusivo di una classe. Oltretutto, secondo i critici e gli scrittori di questo schieramento nell'alta società gli autori non possono imparare ad esprimere correttamente i propri pensieri e sensazioni perché lì si parla un russo intessuto di espressioni francesi: lo scrittore deve prepararsi, formarsi lontano da quell'ambiente, ed osservare ed analizzare lo *svet* come fosse l'oggetto di studio di uno scienziato.¹²

Al di là delle immediate intenzioni polemiche, delle argomentazioni a volte poco rigorose e dell'uso approssimativo di termini di carattere estetico (Sakulin 1913, I, 2, 284), al di là anche delle contrapposizioni di casta, sintomo, tra l'altro, di profondi e incipienti cambiamenti nel sistema letterario russo, appare evidente che ambedue i fronti del dibattito sono mossi dalla necessità di delimitare con maggior precisione la specifica sfera di rappresentazione del testo letterario e le funzioni ad essa collegate, nonché di individuare forme e principi artistici atti a offrire rappresentazioni

¹² Emerge qui una polemica, che gioca un ruolo fondamentale all'epoca, sulla specificità e la complessità della posizione dello scrittore nella società del tempo (questione controversa e dibattuta sin dagli anni Dieci del XIX secolo), posizione marcata spesso dalla contraddizione tra l'essere autori e ad un tempo 'uomini di mondo', ossia presenza viva nell'ambiente oggetto di rappresentazione nelle proprie creazioni. Ciò determina anche il complicato rapporto, da un lato, con il pubblico, destinatario e giudice di opere i cui principi ispiratori spesso contraddicono quelli che animano la vita del gran mondo e, dall'altro, con gli stessi colleghi letterati. All'interno di questa *querelle* la posizione di Puškin, se pur non priva di tonalità polemiche, si ispira ad un sostanziale equilibrio teso a garantire il primato della cultura, della tolleranza e dell'onestà intellettuale sull'ignoranza e la presunzione di cui si fa espressione certa letteratura satirica. Sul tema si veda il frammento in prosa *Ne smotrja na velikie preimuščestva, koimi pol'zujutsja stichotvorcy* (*Nonostante i grandi privilegi di cui godono i poeti*) (Puškin 1937-1059, VIII/I, 409-411), dove un personaggio-narratore, presentato in una sorta di prefazione ad una *povest'* «non scritta o andata perduta», dando espressione al proprio risentimento nei confronti della tirannia del pubblico, nonché delle invidie e delle maldicenze dei compagni letterati, finisce per preferire la compagnia degli uomini di mondo, ossia di quello stesso ambiente di provenienza dal quale il poeta, almeno teoricamente, avrebbe desiderato mantenere un salutare distacco. Si veda sull'argomento anche l'intervento del 1830 *O novejšich bljustiteljach npravstvennosti* (*Sui più recenti custodi della moralità*, 1830) (Puškin 1937-1959, XI, 98-99), nonché l'*incipit* di *Egipetskie noči* (*Le notti egiziane*, 1837 [1835]).

corrette dei complessi meccanismi della realtà contemporanea, ma in grado di garantire altresì un alto livello qualitativo.

La polemica relativa alla *svetskaja povest'* raggiunge il proprio culmine nello scontro tra due dei massimi esponenti della critica russa del tempo, Ševyrev, che dal 1835 dirige il «Moskovskij nabljudatel'», e Belinskij, all'epoca redattore al «Teleskop». Nella già citata recensione a *Tre racconti* di N. Pavlov viene annunciata per la prima volta l'esistenza di una varietà specifica di *povest'*, la *svetskaja povest'*, appunto, nella quale, secondo le parole di Ševyrev, gli scrittori aprirebbero un punto di osservazione e di indagine innovativo, il più possibile fedele ed imparziale, sulla vita della società nobiliare, osservata nei suoi aspetti quotidiani, usuali (Ševyrev 1835a, 124). Lo scopo dello scrittore di *povesti* non è infatti sorprendere ed incuriosire il lettore con avvenimenti eclatanti ed inverosimili, bensì quello di rappresentare lo sviluppo di un'azione così come esso deve essere nella vita reale, di tutti i giorni, afferrandone i momenti centrali, fondanti, dipanandone l'essenza più intima. Ciò che, secondo Ševyrev, in effetti manca alla narrativa del momento è un'attenta osservazione della realtà russa: non è sufficiente leggere Balzac e Merimée, lavorare d'invenzione, utilizzare espressioni variopinte e ricercate; lo scrittore deve vivere e percepire con intensità l'autentica vita russa, assoggettare l'immaginazione alla vita, anche se il compito per un *povestvovatel'* (Ševyrev 1835a, 120-121), ossia per un autore di *povesti*, è certamente difficile. Il critico sottolinea inoltre come nelle *povesti* non sia importante tanto quello che accade, ossia la serie degli eventi, quanto le tracce che essi lasciano nell'animo umano: il narratore deve essere quindi anche psicologo, ossia deve avere una conoscenza profonda della vita del cuore ed essere capace di osservarne ed interpretarne le manifestazioni più segrete ed enigmatiche (Ševyrev 1835a, 125).

Nell'articolo del 1836 *O kritike i literaturnych mnenijach «Moskovskogo nabljudatelja»* (*Sulla critica e sulle opinioni letterarie del «Moskovskij nabljudatel'»*) Belinskij polemizza con la linea interpretativa della rivista diretta da Ševyrev ed in particolare con il termine *svetskaja povest'* utilizzato dal critico, negandogli valore specifico di categoria estetica (Belinskij 1953-1959, II, 127ss.). Nel saggio il critico esprime parere contrario circa la concezione limitante relativa alle tematiche di questa forma narrativa, poiché, sostiene, nella *povest'* va rappresentata «la vita dell'uomo» e non il mondo dei pettegolezzi dell'alta società. Rigettando una

classificazione di genere basata sui ceti o sulle categorie sociali, Belinskij nega che la *svetkost'* ('mondanità') possa rappresentare una componente dell'artisticità di un'opera, tenuto conto anche del fatto che nei salotti mondani creatività, sentimenti e ingegno spesso non sono di casa.

Nonostante l'articolo di Belinskij nella sua sostanza riguardi questioni terminologiche e di principio che non toccano il valore intrinseco delle singole opere, il giudizio espresso dal critico è destinato a lasciare una profonda traccia nella storia letteraria russa: alla *svetskaja povest'* negli anni a seguire si associa acriticamente un pregiudizio 'antidemocratico', in virtù del quale essa viene intesa come una forma estetizzante che utilizza quasi sempre stampi romantici ormai superati e idealizza personaggi per lo più privi di uno spessore reale; in altri termini, essa viene vista come una rappresentazione stereotipata della buona società che, appiattita sulla satira, in realtà non ne svela la vera essenza.¹³ Nel 1862, ad esempio, A. Grigor'ev afferma perentoriamente che la società rappresentata nella *svetskaja povest'* dagli autori degli anni Trenta è presa in prestito dai romanzi francesi, in particolare da Balzac: l'unica eccezione ammessa dal critico è costituita dalla rappresentazione dello *svetskij byt* proposta in *Gore ot uma* (*Che disgrazia l'ingegno!*, 1833 [1824]) (Grigor'ev 1958, 233). Tale atteggiamento ha riflessi importanti anche a livello terminologico: alla locuzione *svetskaja povest'* viene preferita quella di *bytovaja povest'*, ossia 'povest' di costume', nel cui ambito si distingue eventualmente tra la *povest'* di argomento mondano ed quella invece avente come sfondo l'ambiente popolare (Sakulin 1913, I, 2, 101). Il termine *svetskij*, 'mondano', 'laico', comincia invece ad essere usato con prevalente riferimento alla letteratura russa antica, per indicare opere nelle quali l'elemento religioso occupa spazi piuttosto ridotti.

Una revisione di questo giudizio riduttivo inaugurato da Belinskij si verificherà solo verso la metà del XX secolo grazie ad una serie di lavori di alcune studiose sovietiche (Belkina 1941, Gladkova 1941, Evzerichina 1961). Pur trattandosi di ricerche innovative, in esse tuttavia predomina ancora la convinzione che la *svetskaja povest'* vada interpretata come una sorta di varietà della

¹³ Va forse aggiunto che il pregiudizio relativo alle opere il cui soggetto si ispira alla vita dell'*upper class* risulta piuttosto diffuso anche in realtà socio-culturali diverse da quella russa (cfr. Shepard 1981, 111 e nota 4).

povest' romantica (Belkina 1941, 523), in netta contrapposizione con le nuove tendenze di pittura dei costumi meglio rispondenti al principio della *narodnost'* proclamato dai critici democratici sin dall'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento. Anche negli anni 1970-1980, quando comincia ad imporsi una nuova prospettiva critica sulla questione dello sviluppo del genere della *povest'*, permane una sostanziale distinzione tra una *svetskaja povest'* di carattere romantico (fondatore di questa specifica varietà sarebbe A. Bestužev-Marlinskij, affiancato da altri scrittori quali N. Polevoj, O. Senkovskij, nonché scrittrici quali E. Gan, M. Žukova, N. Durova, E. Rostopčina) ed una *svetskaja povest'* di tipo più prettamente realistico (M. Lermontov, V. Odoevskij, N. Pavlov, V. Sollogub) (Iezuitova 1973, 189; Korovin 1990, 5ss.). Una suddivisione di questo tipo rispecchia, più che la specificità delle opere stesse, le diverse posizioni ideologiche e gli attori del dibattito che, come già negli anni Trenta dell'Ottocento, contrappone scrittori 'romantici' a scrittori 'realisti'. In realtà, nelle *povesti* del periodo in oggetto il variegato intreccio e l'originale sintesi di elementi eterogenei costituisce più la regola che l'eccezione, rendendo arbitrario ogni tentativo di operare nette distinzioni e opposizioni.

L'impulso teso a rivalutare l'importanza del filone narrativo della *svetskaja povest'* nello sviluppo generale della prosa russa moderna prende avvio nel 1973, quando all'interno della monografia *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika žanra (La povest' russa del XIX secolo. Storia e problemi)* (Russkaja povest' 1973), dedicata allo studio del genere della *povest'* nell'Ottocento, le peculiarità del paradigma narrativo della *svetskaja povest'* trovano finalmente riconoscimento accademico e diventano oggetto di specifica analisi. Tra l'altro, in questa occasione ci si rivolge per la prima volta all'esame dei presupposti della *svetskaja povest'*, che vengono rintracciati sia nella prima grande stagione della prosa russa identificabile con l'epoca sentimentalista, sia nelle sperimentazioni prosastiche degli anni Venti dell'Ottocento.

Il Sentimentalismo in Russia porta a maturazione il sistema estetico dell'età moderna e favorisce il suo progressivo affrancamento dal dogmatismo delle retoriche e delle poetiche settecentesche di impianto razionalistico, ponendo le basi per l'acquisizione da parte della prosa di una nuova dignità e di una maggiore autonomia, un processo lento che si accompagna all'evoluzione del gusto del pubblico. La *povest'* sentimentale, il nuovo genere prosastico salito alla ribalta a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, che si

differenzia nettamente dalle satire o dai romanzi d'avventura che dominavano lo scenario della prosa russa della prima metà del Settecento, riscuote un grande successo. L'atteggiamento degli scrittori nei confronti della scelta e della disposizione del materiale narrativo all'interno dell'opera cambia radicalmente: rispetto alle *povesti* settecentesche dell'età petrina e postpetrina, caratterizzate per lo più da intrecci complessi e da un'eccessiva concentrazione di eventi, la *povest'* sentimentale si accontenta di dimensioni più contenute, di soggetti più semplici e lineari (semplificazione che tra l'altro favorisce una maggiore cura delle strategie linguistico-espressive), ma soprattutto porta in primo piano l'analisi di pensieri e sentimenti legati agli avvenimenti stessi, un'attenzione motivata dalla rinnovata percezione del mondo e dal nuovo interesse della letteratura per 'l'uomo interiore' e la vita del cuore.¹⁴

Non è superfluo rilevare che nell'ambito della *sentimental'naja povest'* la rappresentazione dello *svet* risente della particolare situazione socio-culturale della Russia del tempo dove, a differenza di quanto avviene nel mondo occidentale, la letteratura poggia su base nobiliare: è indicativo che le figure dei contadini risultino piuttosto scialbe e, soprattutto dal punto di vista psicologico, alquanto artificiose; il mondo interiore dei personaggi di origine nobile appare invece più profondo e sfaccettato, e non mancano neppure tentativi di tratteggiarne le contraddizioni interiori (Kočetkova 1973, 56-57). Un'altra componente fondamentale della prosa del Sentimentalismo ereditata dalla *povest'* degli anni Trenta dell'Ottocento è l'insegnamento morale, la rappresentazione didascalica della lotta tra le passioni e la ragione: un elemento diegetico che determina la peculiarità di molti racconti dedicati alla rappresentazione dello *svet* e che viene inoltre assunto quale importante criterio di giudizio dalla critica del tempo.

I tipi fondamentali di *povest'* che si affermeranno negli anni Trenta del XIX secolo maturano e trovano espressione nell'opera di Karamzin,¹⁵ alla cui penna appartiene uno dei primi racconti dedicati alla vita dello *svet*, *Julija* (1794), un testo che per tutto

¹⁴ Sull'argomento cfr. Orlov 1977, 17ss.; Kočetkova 1994, 27ss., 223ss.

¹⁵ «Nell'ambito del genere della *povest'* sentimentale si può rilevare la seguente tendenza di sviluppo: dagli studi prosastici privi di *sjužet* e dagli idilli alla *povest'* psicologica mondana e in parte di costume. Questi tipi di genere narrativo si svilupparono solo negli anni Trenta-Quaranta del XIX secolo, ma le loro imprescindibili fondamenta erano già state gettate dalla letteratura del Sentimentalismo» (Kočetkova 1973, 58).

l'Ottocento gode di grande popolarità: in esso il tema della vita dell'alta società è affrontato tramite la contrapposizione tra due mondi, il *grand monde* Pietroburghese e la tenuta nobiliare di campagna, mentre lo sradicamento dell'individuo mondano dalla natura, l'artificialità e il carattere vizioso della sua esistenza sono raffigurati in chiave prettamente sentimentale. Il carattere dei due antagonisti, il principe N, esperto seduttore e damerino, e Aris, giovane umile e virtuoso che ai divertimenti mondani preferisce la tranquilla vita agreste, viene sviluppato descrivendo l'atteggiamento dei due giovani nei confronti dell'amore, che per il principe è un piacere effimero, mentre per Aris è un sentimento profondo (Orlov 1979, 15-16). Un ruolo del tutto particolare ed innovativo viene svolto dalla protagonista femminile, che nella *povest'* compie un preciso cammino evolutivo, giungendo a riscattare le proprie debolezze giovanili e proponendo una figura di donna ideale che fungerà da matrice per molte eroine successive, in particolare per numerose protagoniste della *svetskaja povest'*.

Nel primi due decenni dell'Ottocento dal punto di vista quantitativo il numero delle *povesti* sentimentali aumenta, anche se in buona parte si tratta di opere più deboli rispetto a quelle magistrali di Karamzin, che continuano ad esercitare un'influenza diretta o indiretta piuttosto marcata. Le *povesti* del periodo rappresentano una massa piuttosto eterogenea di prodotti letterari (l'idillio, la *povest'* con influssi romantici, quella incline alla descrizione dei costumi, quella legata alla rappresentazione dello *svet*, quella satirica, ecc.), nei quali si prefigurano le tendenze fondamentali della futura prosa romantica e realistica (Kočetkova 1973, 75). Ad un tempo, si fanno progressivamente più evidenti sia l'influenza delle nuove correnti estetiche di derivazione occidentale, sia le tendenze riconducibili alla tradizione nazionale, improntate ad una maggiore concretezza rappresentativa, con storie tratte dalla realtà, ricche di dettagli che testimoniano la verosimiglianza della narrazione e garantiscono una più rigorosa riproduzione del rapporto personaggio-ambiente.

Molte delle tematiche delle *povesti* del periodo hanno attinenza con quelle della futura *svetskaja povest'*: nelle opere di alcuni autori dei primi anni dell'Ottocento il conflitto tra il *čuvstvitel'nyj geroj* ('l'eroe sensibile') e l'ambiente nobiliare da cui egli proviene prefigura il percorso dell'eroe romantico che non si sottomette alla morale dello *svet*, ma protesta vivamente contro le leggi e le opinioni correnti (cfr. Kočetkova 1973, 75-76; Tosi 2006, 254).

All'inizio degli anni Venti la forte influenza dei moduli narrativi di stampo romantico si intreccia ad istanze diegetiche diverse, di matrice satirica, sentimentalista o d'avventura, dando vita a narrazioni di carattere ibrido: un caratteristico impianto razionalistico, ma venato di elementi romantici caratterizza, ad esempio, le prime opere di A. Bestužev,¹⁶ nelle quali un eroe eccezionale, portatore di alti valori morali, si scontra con lo *svet* permeato di pregiudizi e vizi. Protagonista di molte *povesti* di questo periodo,¹⁷ che per lo più assumono l'aspetto di schizzo allegorico o riflessione psicologico-filosofica, è un 'originale osservatore' dei costumi dell'alta società che ha il compito di irridere cattive abitudini e mancanze dello *svet*, nel tentativo, attuato già nelle *povesti* sentimentaliste, di influire sul lettore e sul miglioramento dei suoi costumi (Iezuitova 1973, 170).

Oltre al fondamentale legame genetico con la *povest'* sentimentale, gli esperimenti nell'ambito della *svetskaja povest'* relativi agli anni Venti evidenziano un debito consistente con un altro antecedente letterario, la commedia in versi incentrata sulla rappresentazione satirica dei salotti mondani. Si tratta di un genere teatrale che tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti conosce un momento di grande fioritura (Fomičev 1981, 218-224)¹⁸ e che, pur muovendosi ancora nell'ambito dei canoni estetici disegnati dal Classicismo, avvia al suo interno un nuovo tipo di riflessione letteraria. Queste opere sono strettamente legate al *byt* del tempo, all'attualità, e mettono alla berlina personaggi e situazioni reali. Nonostante l'approccio patriottico e conservatore e le forti tendenze moralizzanti, in queste commedie prende corpo una precisa tipologia di atteggiamenti, circostanze e personaggi (gli esponenti

¹⁶ Cfr. *Večer na bivuake* (*Serata al bivacco*, 1823), *Roman v semi pis'mach* (*Romanzo in sette lettere*, 1824), narrazioni in cui è già rilevabile la sperimentazione di innovative tecniche di costruzione del *sjužet*, come anche una particolare attenzione per il tratteggio psicologico del personaggio (Städtke 1975, 55).

¹⁷ Si vedano, oltre alle opere di Odoevskij che saranno oggetto d'analisi nel primo capitolo di questo volume, gli esperimenti prosastici di K. F. Ryleev, *Čudak* (*Lo stravagante*, 1821), *Provincial v Peterburge* (*Un provinciale a Pietroburgo*, 1820-1821) e di O. M. Somov, *Čudak* (*Lo stravagante*, 1823) e *Večer* (*La sera*, 1824).

¹⁸ Si veda il folto gruppo dei commediografi molto popolari all'epoca, tra i quali spicca A. A. Šachovskoj; in questo stesso ambito artistico muove i primi passi A. S. Griboedov.

dello *svet* del tempo), un materiale che esercita un'influenza diretta sulle prime prove prosastiche relative alla *svetskaja povest'*.

I contributi critici dell'ultimo trentennio del secolo scorso segnano una nuova fase nello studio delle peculiarità narrative della *svetskaja povest'*. In particolare, nel suo studio *The Society Tale and the Innovative Argument in Russian Prose Fiction of the 1830s* (1981) E. C. Shepard contesta il giudizio negativo formulato nell'Ottocento dalla 'critica organica' di Grigor'ev, che insisteva sul carattere d'importazione della *svetskaja povest'*, e sottolinea come, al contrario, l'influenza dei modelli occidentali sembra trasmettere alla nascente narrativa russa una profonda energia rigeneratrice. La studiosa americana ritiene che, dopo una prima fase (anni Venti) essenzialmente romantica, nella quale la giovane prosa russa sarebbe stata influenzata soprattutto da modelli letterari di derivazione anglo-germanica, a partire dall'inizio degli anni Trenta in Russia abbia assunto sempre maggior peso la nuova scuola francese, che nei propri romanzi e racconti dava spazio alla rappresentazione dei variegati scenari della vita dell'alta società; in tale prospettiva critica, viene particolarmente sottolineata la similarità della *svetskaja povest'* degli anni Trenta coi romanzi, racconti ed anche alcuni saggi critici di Balzac (Shepard 1981, 124-128).

Come in parte sottolineato anche da Shepard, al di là delle più o meno calzanti ed effettive somiglianze nella rappresentazione degli ambienti dell'*upper class*, ciò che la prosa occidentale e quella russa di questo periodo condividono in sommo grado è l'analisi dei cambiamenti epocali che interessano la società del tempo e la riflessione su quelli che vengono considerati i mali del XIX secolo: l'affermazione del primato economico inteso come principio razionale che domina e governa tutte le vicende umane e sociali; la spersonalizzazione delle relazioni interpersonali e l'egoismo pervasivo e aberrante, in altri termini, la nuova 'morale' che ha dissolto gli imperativi etici e religiosi che caratterizzavano e tenevano unita la società del passato. L'alta società, lo *svet*, la classe detentrica del potere economico e culturale, rappresenta la sfera sociale in cui questi cambiamenti risultano particolarmente emblematici: al suo interno, infatti, la ricerca del riconoscimento personale, del successo, la reputazione, il decoro, divenuti i valori fondanti sia per l'uomo che per la donna, dipendono dall'osservanza di specifiche leggi o, meglio, pregiudizi (spesso incomprensibili a chi a questo mondo non appartiene). Si tratta di meccanismi di aggregazione sociale artificiosi e coercitivi che producono un controllo totaliz-

zante e la progressiva standardizzazione delle forme di vita: non a caso, in questo ambiente non viene tollerata alcuna libera manifestazione di carattere, originalità o spontaneità.

Una parte significativa del lavoro abbozzato da Shepard e successivamente sviluppato da altri studiosi per lo più di area anglosassone (cfr., tra gli altri, Andrew 1993, 1995, 1997, 1998; Ayers 1998, 2000a, 2000b; Cornwell 1998b; Dalton-Brown 1998; Matveyev 1996, 1998) si focalizza sulla possibilità di catalogare le diverse componenti narrative della *svetskaja povest*. Nel saggio *Another Time, Another Place: Gender and the Chronotope in the Society Tale* (Andrew 1998) J. Andrew ha cercato di individuare le possibili coordinate spazio-temporali – i cosiddetti ‘cronotopi’ – tipiche della *svetskaja povest*, ossia quelle ambientazioni e quegli scenari narrativi che, pur presenti anche in altri generi prosastici, contraddistinguono il racconto mondano per il significato e il ruolo specifico che vi svolgono. In realtà, lo studioso inglese si sofferma quasi esclusivamente sull’organizzazione spaziale del racconto, mentre l’analisi dell’aspetto più prettamente temporale della narrazione, strettamente legato alle dinamiche della contemporaneità, non sembra ancora adeguatamente sviluppato.

Per quanto riguarda le ambientazioni ‘esterne’, dai vari racconti risulta come lo sfondo privilegiato della *svetskaja povest* sia costituito dall’ambiente cittadino delle capitali russe (nella maggior parte dei casi S. Pietroburgo e, occasionalmente, Mosca): il mondo urbano, palcoscenico ideale per la rappresentazione della vita dell’alta società, viene presentato per lo più come *locus* artificioso e corrotto, foriero di sventura per i protagonisti delle vicende.¹⁹ Talora la narrazione è ambientata in una delle stazioni termali che la nobiltà russa ottocentesca frequenta abitualmente, sia in patria sia all’estero: i *kurorty* rappresentano una sorta di scenario secondario nel quale le questioni relative alla vita del *beau monde*, in virtù della particolare atmosfera vacanziera parzialmente affrancata dalla rigidità delle convenzioni sociali in uso nelle capitali, risultano condensate ed intensificate: emblematica appare, in questo senso, l’ambientazione di *Knjažna Meri* (*La principessina Meri*),

¹⁹ La costituzione del cosiddetto ‘*peterburgskij tekst*’ all’inizio degli anni Trenta va di pari passo con l’utilizzo dei motivi e dei procedimenti offerti dalla *svetskaja povest*: in quest’ultima tuttavia il cronotopo pietroburchese non si identifica con la rappresentazione di visioni di acqua e di granito o con *realia* architettonici, ma è evocato attraverso gli interni o da porzioni di città visibili da una finestra (Ferretti 2004, 52, 62).

secondo capitolo del diario di Pečorin in *Geroj našego vremeni* (*Un eroe del nostro tempo*, 1840) di M. Lermontov. Un'altra cornice narrativa, meno diffusa ma destinata ad assumere un ruolo rilevante nella letteratura del realismo, è la città di provincia, la cui vita soffocante e sonnolenta è dominata dai pettegolezzi e dalle maldicenze, di cui fanno le spese per lo più le protagoniste femminili. Non è un caso che si tratti di uno scenario particolarmente amato dalle scrittrici, cui Andrew nel suo saggio tributa un'attenzione particolare, prendendo in esame, in un'ottica di studi di genere, alcuni racconti di E. Gan, M. Žukova e K. Pavlova.²⁰

Com'è facilmente intuibile, nella *svetskaja povest'* assai limitati sono gli sfondi campestri e gli spazi naturali, un particolare questo che secondo Shepard (1981, 134-135) rimarcherebbe l'artificialità e la condizione fortemente costrittiva della vita dell'alta società. Va tuttavia rilevato che in alcuni casi, in specie nelle opere delle scrittrici donne, la vita a contatto con la natura gode di una particolare attenzione: essa, infatti, oltre a soddisfare l'esigenza di un richiamo nostalgico all'infanzia idilliaca, fa anche eco agli stilemi della tradizione sentimentalista e pastorale, molto legata alle contrapposizioni campagna/città, genuinità/artificialità, innocenza/depravazione dell'eroe o dell'eroina.

Altra peculiarità della *svetskaja povest'* è il pressoché costante conflitto tra spazio maschile e spazio femminile, una contrapposizione particolarmente marcata nei racconti di vita militare: ambientati per lo più in città di provincia o in luoghi isolati, essi propongono in genere uno scenario sociale pervaso da valori maschili per lo più negativi, che lo rendono estraneo, se non ostile all'universo femminile, ma le cui tragiche emanazioni toccano sia gli uomini che le donne. Ad esso è spesso collegato il tema del duello, la cui rappresentazione in genere mette a nudo, secondo modalità diverse, il falso senso dell'onore e del dovere dettato dall'etica nobiliare e cameratesca, un'etica che, fondata su motivazioni futili ed ingannevoli, in realtà è portatrice di annientamento fisico e spirituale. Al contesto militare e al tema del duello è a volte collegato anche il gioco delle carte, prevalentemente associato al mondo

²⁰ Le questioni di genere troverebbero un primo sviluppo all'interno delle lettere russe proprio nell'ambito della *svetskaja povest'*, un aspetto messo in evidenza anche nei lavori di Iezuitova (1973, 191) e Shepard (1981, 112, 139-140). Sulle autrici di *svetskie povesti* cfr., tra l'ormai ampia bibliografia disponibile, Spindel 1993, Sizova 2007.

maschile (ma *whist* e altri giochi di società coinvolgono anche le donne).

Tra le ambientazioni o cronotopi ‘interni’, i più diffusi sono la sala da ballo o il salotto, il teatro, la camera privata, lo studio o la biblioteca. Il ballo rappresenta uno dei cronotopi più diffusi nella *svetskaja povest*’ (Andrew 1998, 149; sull’argomento cfr. anche D’Amelia 2000, Sobol 2001), configurandosi come scenario privilegiato d’intrighi e pettegolezzi, dove gli esponenti dello *svet* sono sottoposti alla pericolosa e indesiderata sorveglianza delle cosiddette ‘custodi della moralità’ (*bljustiteli npravstvennosti*), ossia delle nobildonne impegnate a verificare la generale osservanza delle regole del decoro. Sostanzialmente il ballo è infatti luogo di esibizione sessuale, dove le donne vengono ammirate dagli uomini: non mancano tuttavia esempi in cui esso è rappresentato come un ambito dove in realtà è possibile anche un tipo di comunicazione intima, privata, abilmente dissimulata attraverso i complessi rituali imposti dalle danze (Andrew 1998, 147; Lotman 2006, 92).

Anche se nella *svetskaja povest*’ il momento descrittivo è di regola molto contenuto e caratterizzato da rapidità del tratto e da stringatezza nella scelta dei dettagli (sempre strettamente funzionali alla rappresentazione del dramma psicologico in atto), l’immancabile raffigurazione dei salotti, delle sale da ballo e dei vestiboli, ossia degli spazi in cui si svolge la vita ‘pubblica’ dello *svet*, è espressamente adibita a marcare la sfacciata ostentazione del lusso che li contraddistingue: la descrizione degli arredi, non priva di tratti di romantico esotismo (marmi di Carrara, tappeti persiani, divani alla turca, porcellane cinesi, quadri italiani, equipaggiamenti militari caucasici, tessuti e profumi orientali) (Shepard 1981, 137), non fa che sottolineare l’artificiosità del bel mondo, la sua vuota esterofilia, nonché la sua sostanziale mancanza di autentico buon gusto. Particolarmente marcata all’interno della *svetskaja povest*’ risulta l’opposizione tra spazio ‘pubblico’ e spazio ‘privato’, spesso sottolineata dalla dicotomia luce/ombra: mentre nei lussuosi saloni di rappresentanza le brillanti superfici che riflettono la luce (dorature, argento, bronzo, cristalli e specchi, pavimenti verniciati e lucidati, decorazioni maschili) contribuiscono a creare uno scintillio accecante ed uniformante, gli appartamenti privati, dove spesso avviene lo smascheramento del dramma che sta alla base della narrazione, sono caratterizzati da illuminazioni deboli (una candela, la luce della luna) e da ambientazioni più semplici, se pur

sempre eleganti, che contrassegnano quell'atmosfera d'intimità domestica dove è possibile trovare rifugio dall'ufficialità spersonalizzante dei salotti mondani.

Un elemento particolarmente significativo della *svetskaja povest'* è il *locus* della biblioteca privata e il tema ad essa connesso delle letture e dell'influenza che esse esercitano sui protagonisti ed in particolare sulle protagoniste. Il tema della lettura e del personaggio-lettore²¹ affonda le proprie radici nella cultura del XVIII secolo e ricopre un ruolo centrale nella letteratura del Sentimentalismo russo, dove in genere rimanda al problema dell'educazione e del passaggio all'età adulta che si attua anche attraverso la lettura: in questo ambito, l'inevitabile distanza tra realtà e invenzione letteraria sembrava particolarmente marcata e pericolosa per i potenziali effetti negativi sulle menti del pubblico più giovane ed inesperto. All'inizio dell'Ottocento l'atteggiamento polemico nei confronti dell'innaturalità dei personaggi e delle vicende rappresentate nei romanzi occidentali di stampo sentimentale era già stato in buona parte superato (Kočetkova 1994, 185): progressivamente la cerchia delle letture si amplia e comprende autori autoctoni, grazie soprattutto all'importantissimo ruolo svolto dall'opera di Karamzin. Ciononostante la passione per i romanzi sentimentali, percepita come qualcosa di negativo, rimane un elemento caratterizzante dei personaggi,²² anche se nella realtà quotidiana la lettura diventa progressivamente un'attività del tutto normale, contribuendo così a contrassegnare in modo nuovo l'eroe letterario. Bisogna anche considerare che nella fase di transizione degli anni Venti-Trenta il motivo della lettura funge spesso da specchio delle polemiche letterarie in atto, nonché da elemento metaletterario utilizzato per alludere alla funzione educativa che la rinnovata letteratura, e in questo ambito la stessa *svetskaja povest'*, aspiravano a

²¹ Il personaggio-lettore è solo in parte una figura di derivazione occidentale, ma riflette concretamente l'evoluzione del pubblico dei lettori in Russia, che si fa particolarmente intensa a cavallo tra XVIII e XIX secolo, con un progressivo allargamento alle fasce non nobiliari (sul tema della lettura nella vita dell'eroe sentimentale cfr. Kočetkova 1994, 156ss.). Sull'argomento cfr. anche Lotman 1996, 106-123.

²² Si veda il motivo delle letture di Tat'jana nell'*Evgenij Onegin* (*Eugenio Onegin*, 1823-1830) di Puškin, dove l'eroina si confronta con l'eccitante ma pericoloso mondo dei romanzi sentimentali, conflitto espresso dall'opposizione *roman/obman* ('romanzo/inganno') (Todd 1986, 125-129; Lotman 2005, 604).

svolgere nella nuova comunità di lettori del tempo (Ayers 1998, 167).

Lo stesso tema dell'educazione comincia ad essere trattato in modo più articolato e complesso dagli autori di *svetskie povesti* (Ayers 1998, 154-155). Il processo di sviluppo della personalità dei protagonisti di sesso sia maschile che femminile costituisce ancora un elemento cruciale in grado di fornire una plausibile motivazione ai loro comportamenti, rivelandosi quindi capace di condizionare il corso degli eventi. In particolare ciò vale per le protagoniste femminili: per il *beau monde* il successo sociale della donna sembra spesso dipendere dall'educazione ricevuta che, insieme all'aspetto fisico, viene a rappresentare come una sorta di investimento, i cui frutti sarebbero misurabili sia qualitativamente che quantitativamente dal numero e dal rango degli spasimanti che una fanciulla riesce ad attirare. Nella maggior parte dei casi la giovane nobildonna riceve tuttavia un'educazione superficiale e asistematica (spesso affidata all'iniziativa personale o di educatori incompetenti), inadeguata a preparare sia al futuro ruolo di moglie e madre, sia a far fronte ad un'eventuale vita sociale al di fuori del matrimonio (cfr. Lotman 2005, 502-508; Lotman 2006, 75-88). Si tratta di un modello educativo che non solo non favorisce il pieno ed armonico sviluppo della personalità e delle facoltà intellettuali e morali, ma spesso atrofizza qualità e doti innate, alimentando invece le tendenze verso la mediocrità e il conformismo, valori fondanti della società del *bon ton*. Ma anche un'ottima educazione o, eventualmente, un'autoeducazione²³ non sembrano aiutare ad affrontare le difficili situazioni della vita e a garantire un'esistenza piena e serena: al contrario, una maggiore sensibilità e sviluppate capacità mentali portano più spesso dolore e frustrazione, poiché rendono più viva la consapevolezza dell'incolmabile divario esistente tra gli alti ideali trasmessi dalla cultura e la bassa realtà della vita quotidiana, una situazione conflittuale che spesso trova ri-

²³ Anche la propensione verso un'acquisizione pragmatica della conoscenza della natura umana e dei meccanismi sociali, ossia la forma esperienziale di educazione attraverso i propri errori, così significativa nelle letterature occidentali, in particolare nel tipo di apprendistato rappresentato nel *Bildungsroman*, è poco o per niente presente nella *svetskaja povest'*, dove l'apprendimento di norma sembra associato non all'esperienza diretta, ma all'acquisizione di una struttura morale o intellettuale che dovrebbe preparare l'individuo ad operare le necessarie scelte esistenziali (Ayers 1998, 163-164).

flesso nelle vicende che coinvolgono le eroine della *svetskaja povest'*.

In conclusione, possiamo affermare che l'attenzione critica rivolta alla *svetskaja povest'* negli ultimi trenta-quarant'anni e i risultati specifici raggiunti dalle singole ricerche confermano l'importanza di questo specifico filone letterario, visto in modo unanime come una delle fonti primarie che alimenteranno lo sviluppo del romanzo realistico (Shepard 1981, 140; Matveyev 1998, 169). Come si è osservato, all'interno del tessuto narrativo della *svetskaja povest'* emergono numerose questioni, da quelle di tipo più prettamente estetico, che trovano eco nella coeva riflessione critico-letteraria, a quelle di carattere stilistico-compositivo legate al rinnovamento delle strategie tecnico-espressive, fino al complesso problema dello *status* sociale dello scrittore e della ricezione letteraria da parte di un pubblico che abbraccia strati sociali sempre più ampi. Ulteriori indagini su questo vasto ed eterogeneo repertorio narrativo, visto sia nella prospettiva contingente di ogni singolo autore e di ogni singola opera, sia nell'ottica complessiva di una produzione delimitata da confini cronologici e stilistico-tematici abbastanza definiti, non possono a nostro avviso che fornire contributi preziosi e stimoli innovativi alla definizione dell'originale percorso creativo che ha caratterizzato i generi prosastici russi dell'Ottocento.

Considerata la complessità e l'intrinseca ambiguità del concetto di genere, prodotto di una singolare sinergia tra particolari tipi di materiali tematici e altrettanto particolari tipi di sistemi espressivi (Ferrazzi 1990, 12), appare evidente come anche nel caso dello studio della *svetskaja povest'* sia indispensabile coniugare l'osservazione della fisionomia esteriore, dei tratti più immediatamente riconoscibili dei singoli racconti, con l'enucleazione dei loro più profondi connotati poetico-ideologici, come del resto ci sembra abbiano tentato di fare gli studiosi che si sono interessati al problema negli ultimi anni. Solo un'analisi di questo tipo, una volta collocata nella catena di evoluzione del genere, può essere infatti garanzia di risultati sostanziali in ordine alla definizione delle peculiarità della *povest'* largamente intesa, una forma narrativa che a tutt'oggi non ha perso la propria attualità e il proprio dinamismo.

I. LE OPERE GIOVANILI

I.1 Gli esordi letterari di Odoevskij e il tema mondano

Il principe Vladimir Fedorovič Odoevskij, uno tra gli scrittori e i pensatori più poliedrici ed interessanti della prima metà dell'Ottocento, nasce a Mosca nel 1804. Il padre, il principe Fedor Sergeevič, esponente in vista dell'alta burocrazia moscovita, discendeva dal leggendario variago Rjurik, mentre la madre Ekaterina Alekseevna, nata Filippova, era figlia di un ufficiale di basso rango dell'esercito. Odoevskij non amava ricordare la propria infanzia, un periodo difficile di cui peraltro rimangono scarsissime testimonianze e notizie (Tur'jan 1991, 20):¹ nonostante la dignità nobiliare lo ponesse ai vertici della società russa dell'epoca, la prematura scomparsa del padre, morto quando il piccolo Vladimir aveva appena quattro anni, e i difficili rapporti con la madre, risposatasi dopo qualche anno con un avido sottotenente, P. D. Sečenov, resero la sua posizione economica e le sue relazioni familiari particolarmente critiche. Il padre alla sua morte aveva lasciato molti debiti, e la nuova famiglia disponeva in modo sconsiderato della sua eredità, una situazione penosa e umiliante per il giovane principe, che trova riflesso nelle sue riflessioni diaristiche. Al termine degli studi al giovane Odoevskij non rimaneva che una proprietà di 456 anime, per di più ipotecata, una condizione che gli imponeva di trovare al più presto un impiego nella burocrazia zarista (Tur'jan 1991, 40-41).

Dal 1816 al 1822 Odoevskij è allievo del Moskovskij universitetskij blagorodnyj pansion (Collegio universitario per nobili di

¹ Nel diario relativo all'inizio degli anni Venti il giovane Odoevskij scrive: «[...] Non ricordo nemmeno un minuto di allegria. Nella mia vita non ho mai assaporato la gioia della felicità familiare, l'unica autentica beatitudine» (citato in Tur'jan 1991, 42).

Mosca), la scuola dell'antica nobiltà russa fondata da M. M. Cheraskov che preparava i propri allievi al servizio statale. Lo studio al Collegio, dove le lezioni erano impartite dai migliori professori universitari, era contrassegnato da una vivace vita culturale che coinvolgeva gli studenti in varie attività di carattere letterario, quali traduzioni, dibattiti, pubblicazioni amatoriali. Il prestigioso istituto scolastico, dove aveva studiato anche V. A. Žukovskij, era inoltre sempre stato caratterizzato da un'intensa attività filantropica da parte dei massoni, alla guida del Collegio fin dalla sua istituzione, i quali trasmettevano agli allievi i tradizionali ideali delle dottrine mistico-esoteriche (Sakulin 1913, I, 1, 14; Januškevič 2000, 179-181). Altrettanto fondamentale fu per il giovane Odoevskij l'incontro con l'idealismo tedesco: le lezioni dei professori I. I. Davydov e M. G. Pavlov ebbero infatti un ruolo determinante nell'indirizzare il giovane studente verso lo studio del pensiero di Schelling (Tur'jan 1991, 31). L'interesse per l'idealismo tedesco porterà Odoevskij a dar vita nel 1823 all'*Obščestvo ljubomudrija* (*La società degli amanti della saggezza*), alle cui riunioni i giovani adepti discorrevano sia della contemporanea filosofia tedesca, sia di questioni legate alla scienza e all'arte. Contemporaneamente Odoevskij si appassiona allo studio dell'anatomia e della fisiologia, della fisica e della chimica, un interesse che non lo abbandonerà per il resto della vita e che risulta legato alla convinzione secondo cui la natura è conoscibile solo attraverso la sintesi di varie discipline.

Nel periodo della formazione al Collegio avviene l'incontro con le correnti letterarie romantiche, che si oppongono alla scuola classicista ancora imperante. Come confermano i procedimenti stilistico-espressivi adottati nelle prime creazioni, Odoevskij, pur vicino al campo delle nuove tendenze artistiche, risente ancora dell'influenza della vecchia scuola: tipica è, per esempio, la predilezione per la forma della satira allegorica che impronta di sé tutte le opere del debutto letterario. Tuttavia il portato ideologico di tali composizioni, come anche degli interventi di carattere più prettamente pubblicistico, è fortemente innovativo e non a caso suscita le critiche, a volte anche molto accese, dei suoi contemporanei.

Nel periodo dell'esordio Odoevskij affronta generi diversi: scrive poesie, un diario, pezzi giornalistici ed alcune composizioni in prosa. Queste ultime, in particolare, rappresentano un laboratorio di idee in cui trova espressione la viva sensibilità e l'acuta ricettività dell'autore nei confronti delle tendenze e delle tematiche

letterarie attuali all'epoca. Tra la primissima produzione spicca il *Dnevnik studenta* (*Diario di uno studente*, 1820-1821),² così denominato dallo stesso autore, un diario introspettivo concentrato sull'esposizione dei moti più intimi dell'animo, sull'analisi del proprio percorso di maturazione spirituale. Dal punto di vista stilistico l'opera è contrassegnata da uno spiccato lirismo, in cui si avverte l'influenza della poesia elegiaca degli anni Venti, con frequenti ripetizioni ed inversioni che avvicinano il testo documentale alle forme della prosa ritmica. Inoltre, nei procedimenti di analisi psicologica esso anticipa la posteriore prosa russa, condensando al proprio interno lo schema base del romanzo realistico: lo scontro dell'eroe col vile mondo materiale, identificato con l'ambiente incolto in cui egli vive, l'esperienza dell'amicizia e dell'amore, la verifica dell'adeguatezza o dell'inadeguatezza del percorso esistenziale del protagonista rispetto alle sue alte aspettative morali e intellettuali (Stern 1978, 17-18).

La prima notorietà viene ad Odoevskij dalla pubblicazione su «*Vestnik Evropy*» del ciclo prosastico *Pis'ma k Lužnickomu starcu* (*Lettere allo starec di Lužniki*, 1822-23), una serie di schizzi satirici in cui lo scrittore intende fornire «un quadro completo della vita mondana» (*polnyj čertež svetskoj žizni*) (Odoevskij 1823f, 122), un'opera che può essere considerata uno dei primi tentativi di raffigurare in un testo in prosa un 'eroe del proprio tempo', un personaggio pensante, un giovane protagonista di stampo romantico contrassegnato da probità, intelligenza e sensibilità. Le *Lettere* attirano l'attenzione di A. S. Griboedov, al quale a partire dal 1823 Odoevskij è legato da una profonda amicizia motivata dai comuni interessi per la letteratura e per la musica. Tra il 1824 e il 1825 Odoevskij assieme all'amico V. K. Kjučel'beker dà vita al famoso almanacco «*Mnemozina*», le cui pagine ospitano un intenso dibattito sul romanticismo e sugli orientamenti della letteratura russa da un punto di vista sia teorico-letterario che speculativo. «*Mnemozina*», nata da un progetto di Kjučel'beker, voleva essere una rivista di tipo europeo, caratterizzata dall'assenza di un programma rigido e quindi atta a soddisfare il gusto di un pubblico diversificato. Se la maggioranza degli articoli e delle pubblicazioni appartiene ai due editori, nell'almanacco trovano posto anche

² Il diario giovanile è rimasto inedito: esso è parzialmente citato e riassunto in vari lavori critici (Sakulin 1913, I, 1, 93-98; Tur'jan 1991, 42-47).

opere ed interventi di A. S. Puškin, A. S. Griboedov, P. A. Vjazemskij, E. A. Baratynskij, N. M. Jazykov e altri. Mentre i primi numeri di «Mnemozina» suscitano vasta risonanza negli ambienti intellettuali dell'epoca, gli ultimi, dove si approfondisce il distacco di Odoevskij da Kjuhel'beker e predomina il contenuto teorico-filosofico, risultano estranei agli interessi del grande pubblico e non riscuotono grande successo.

L'attacco sferrato dai due giovani editori alle vecchie teorie e la loro consapevole affermazione dell'importanza e della serietà delle nuove tendenze assume il significato di un vero e proprio scontro generazionale e suscita aspre critiche. Ma in parte sono gli stessi compagni di campo ad attaccare Odoevskij per le sue posizioni teoretiche troppo rigide, nonché per il tono caustico e i giudizi poco ponderati e spesso sconfessati nella pratica letteraria: l'irruenza intellettuale, l'utilizzo senza mezzi termini dei toni ironici e paradossali, che caratterizzano lo stile dell'Odoevskij pubblicista fin dagli esordi, con gli anni tenderanno a stemperarsi, grazie anche ai preziosi consigli dei suoi colleghi letterati, in particolare di Puškin.

La dimensione fortemente innovativa e la competenza disciplinare in ambiti relativamente nuovi per la Russia rappresentano tuttavia un merito che già all'epoca viene unanimemente riconosciuto al giovane Odoevskij. Minor favore riscuotono le opere artistiche, per le quali in questo periodo lo scrittore è sottoposto più che altro a dure accuse di artificiosità e immaturità. Va rilevato che si tratta di critiche in certo modo condivise dallo stesso autore: lo conferma il fatto che nella raccolta di opere del 1844 egli non ristampa nessuna delle proprie creazioni relative agli anni Venti. Un fatto che determina l'oblio di questa parte della sua produzione letteraria, comunque contrassegnata da un forte interesse storico-letterario: non è un caso che, in occasione della recensione alla raccolta delle opere del 1844, Belinskij ne rivaluti il significato, sottolineando come queste composizioni abbiano rappresentato una novità assoluta nel panorama letterario russo degli anni Venti e, pur non avendo goduto di particolare popolarità, siano state lette avidamente da molti giovani (Belinskij 1953-1959, VIII, 300).

Il primo numero di «Mnemozina» si apre con una composizione, *Stariki, ili Ostrov Panchai. Dnevnik Arista (I vecchi, ovvero L'isola di Panchea. Diario di Arist, 1824)* che sviluppa il tema della critica ai vacui costumi dello *svet* e prende di mira le futilità e i pettegolezzi che costituiscono l'abituale materia di intratteni-

mento nei salotti mondani. Continuazione ideale delle *Lettere allo starec di Lužniki* che avevano segnato il debutto letterario di Odoevskij e che erano state accompagnate da accese polemiche, l'opera, che utilizza il procedimento di decostruzione satirico-allegorica caratteristico del testo distopico, rovescia e ridisegna i tratti dell'immaginaria Panchea, isola dalle caratteristiche edeniche, mettendo a fuoco e smascherando in tal modo i mali della società coeva (Mingati 2008, 142).

In questa come in altre opere del periodo giovanile, in cui l'elemento fantastico-grottesco diventa spesso veicolo di intenti satirici, didascalici e di polemica letteraria, sono rilevabili molteplici ascendenze letterarie e matrici ideologiche fra loro diverse: accanto ai modelli forniti dalle culture classiche è possibile rinvenire la forte impronta della fede cristiana filtrata attraverso il pensiero umanistico occidentale e le dottrine dei massoni russi, nonché l'inconfondibile impianto satirico-didascalico caratteristico della cultura russa settecentesca. Un esempio caratteristico di questo percorso creativo che coniuga e fonde in modo organico influenze profondamente diverse tra loro è fornito da *Elladij. Un quadro di vita mondana*, che vede la luce sul secondo numero di «Mnemozina» relativo al 1824, una *povest'* che, sviluppando in chiave inedita il tema mondano, si caratterizza per la particolare commistione di elementi sentimentali, romantici ed avventurosi. Il nucleo ideologico di *Elladij* ha a che fare con un tema che rimarrà al centro della produzione artistica di Odoevskij anche nel periodo della maturità, ossia la questione dell'educazione femminile e in generale della posizione della donna nella società coeva, un problema che trova riflesso anche in una serie di rapidi schizzi di costume pubblicati sul «Moskovskij telegraf» (Odoevskij 1825a, 1825b, 1825c, 1825d),³ rivista diretta da N. Polevoj con cui Odoevskij inizia a collaborare dopo la chiusura di «Mnemozina».

Il periodo 'moscovita' della biografia di Odoevskij si conclude nel 1826, quando lo scrittore si trasferisce a S. Pietroburgo, dove prende servizio presso il Comitato per la censura del Ministero degli interni, e sposa Ol'ga Stepanovna Lanskaja (1797-1872), dama di corte, figlia di un'alta personalità del governo e sorella di un noto massone vicino ai circoli rosacrociati. La coppia non avrà figli, ed inoltre la vita familiare, apparentemente lineare e tranquilla,

³ Sull'argomento cfr. Sakulin 1913, I, 1, 193-194, 220; Tur'jan 1991, 87.

sarà turbata da vari dissapori e dal drammatico amore nutrito da Odoevskij per una parente della moglie, Nadežda Nikolaevna Lanskaja:⁴ una vicenda sentimentale, quest'ultima, che troverà riflesso in alcune sue composizioni della maturità (Tur'jan 1991, 271-278; 322-348).⁵

Odoevskij giunge a Pietroburgo nell'estate del 1826, proprio nei giorni in cui Nicola I emana il decreto di condanna dei partecipanti all'insurrezione decabrista, tra cui molte sono le persone vicine allo scrittore, in primo luogo il cugino, il poeta Aleksandr Odoevskij, cui lo scrittore era molto legato, e lo stesso Kjučel'beker. Totalmente immerso nei propri poliedrici interessi e animato da un profondo senso di lealtà nei confronti dello Stato, Odoevskij non era stato coinvolto nell'attività cospirativa e non è quindi toccato dalle repressioni, anche se si prodiga in ogni modo per aiutare gli amici esiliati. Sono tuttavia profonde e laceranti le ferite invisibili che il drammatico epilogo dell'insurrezione produce nello scrittore, un aspetto del suo percorso intellettuale e biografico che la critica fino ad oggi, salvo rare eccezioni (Medovoj 1988, 93), ha trascurato di decifrare.

⁴ Nadežda Nikolaevna Lanskaja, nata Maslova, aveva sposato in seconde nozze Pavel Petrovič Lanskaj, cugino della moglie di Odoevskij.

⁵ Quest'amore, tenuto segreto per tanti anni ed alimentato da una stretta collaborazione intellettuale, si conclude tragicamente: nel 1841 Nadežda Lanskaja conosce in casa dello stesso Odoevskij l'ambasciatore del Re delle Due Sicilie conte Luigi Grifeo, principe di Partanna, se ne innamora ed abbandona il marito e i due figli seguendolo in Italia. Il drammatico epilogo della vicenda si rifletterebbe, secondo Tur'jan, in un manoscritto inedito intitolato *Psichologičeskie zadači Chatrina (I rebus psicologici di Chatrin)*, che rappresenterebbe un capitolo dell'incompiuta utopia *4338-j god. Peterburgskie pis'ma (L'anno 4338. Lettere da Pietroburgo)* (per la pubblicazione del manoscritto cfr. Tur'jan 1991, 343-347).

I.2 Il ciclo delle *Lettere allo starec di Lužniki*

Tra il maggio 1822 e il settembre 1823 «Vestnik Evropy», una delle riviste più popolari e più lette del tempo, pubblica un ciclo di lettere (Odoevskij 1822a, 1822b, 1822c, 1822d, 1823a, 1823b, 1823c, 1823d, 1823e, 1823f) indirizzate allo *starec* di Lužniki,⁶ contenenti dei bozzetti satirici che prendono di mira lo stile di vita e le abitudini dell'alta società moscovita. Le *Lettere* vengono pubblicate, alternativamente e apparentemente senza una motivazione precisa, all'interno di diverse rubriche della rivista, come *Smes'* (*Miscellanea*), *Izjaščnaja slovesnost'* (*Belle lettere*), *Proza* (*Prosa*), un'incertezza che è sintomo della fluidità con cui negli anni Venti vengono designati i generi in prosa e che rivela altresì come la maturazione di nuovi contenuti e la graduale cristallizzazione delle forme letterarie avvenga spesso all'interno di generi 'di transizione', affini alla narrativa artistica. È probabile inoltre che all'origine di quest'opera non vi fosse, almeno inizialmente, un progetto rigidamente definito: la forma epistolare, un genere che svolge un ruolo di primo piano nel processo letterario del tempo (cfr. Stepanov 1926; Todd 1994), viene forse scelta quale contenitore adatto ad ospitare interventi di vario carattere, anche strettamente pubblicistico.⁷

A partire dalla terza uscita (Odoevskij 1822c) ogni lettera viene tuttavia contrassegnata da un vero e proprio titolo, formulato in relazione al contenuto della stessa, mentre il rimando al ciclo epistolare appare ormai solo come sottotitolo. I contorni del *sjužet* gradualmente si definiscono e prende forma una vera e propria struttura narrativa, all'interno della quale si inserisce la pubblicazione ad opera dell'autore-Odoevskij (che ora si firma con il proprio nome) del diario di un suo conoscente, lo *strannyj čelovek*⁸

⁶ *Lužničskij starec* era uno degli pseudonimi che negli ambienti letterari dell'epoca erano attribuiti all'editore di «Vestnik Evropy», lo storico Michail Trofimovič Kačenovskij (1775-1842). Il termine *starec* abitualmente designa la figura di un autorevole padre spirituale, per lo più (ma non in questo caso) un monaco anziano, un anacoreta.

⁷ La seconda uscita (Odoevskij 1822b) rappresenta la recensione alla commedia in versi di Zagoskin *Urok cholostym ili Nasledniki* (*La lezione agli scapoli ovvero Gli eredi*, 1822).

⁸ Il termine riprenderebbe la denominazione con la quale venivano etichettati i membri del circolo di N. I. Novikov, elemento che confermerebbe l'in-

(‘stravagante’) Arist. Infine, con la quinta lettera (Odoevskij 1823a) compare un nuovo titolo, *Dni dosad* (*I giorni dei risentimenti*) che accomuna le ultime sei pubblicazioni e che fa riferimento alle vicissitudini di Arist durante il suo soggiorno a Mosca, bruscamente interrotto quando egli, dopo aver trascorso alcune settimane immerso nella vita mondana, decide inspiegabilmente di abbandonare la capitale e di rifugiarsi in campagna.

L’abbandono della città e la fuga in campagna costituisce, com’è noto, un tema assai diffuso nella letteratura settecentesca europea e russa, con valenze e significati variabili. La contrapposizione satirica tra lo stile di vita cittadino e il *modus vivendi* dei nobili russi di campagna rappresenta un elemento caratteristico già nella commedia tardo-classicista (Fomičev 1981, 220),⁹ e ricopre un ruolo significativo nella prima delle *Lettere allo starec di Lužniki* (Odoevskij 1922a), nella quale il *pomeščik* (‘proprietario terriero’) Falalej Povinichin, firmatario dell’epistola, esprime all’editore della rivista le proprie perplessità riguardo alla giustezza dei comportamenti sociali dell’alta società russa. In osservanza ad un malcostume imperante, afferma Falalej, il ‘saper vivere’, la ‘civiltà’ (*prosveščenie*) si esprimerebbe nella capacità che il nobile russo ha di condurre uno stile di vita molto al di sopra delle proprie possibilità, comprando tutto a credito, ipotecando le proprietà e dilapidando così i patrimoni accumulati dai padri. Dato che tale dissennato *modus vivendi* è fonte esclusivamente di noia e fastidi, l’autore della lettera si dichiara cinicamente pronto a cambiar vita e a tornare alle vecchie usanze, ossia a stabilirsi in campagna per occuparsi personalmente dell’amministrazione del proprio latifondo: una ‘conversione’ in realtà superficiale e densa di stridenti contraddizioni, visto che la maggior preoccupazione del nobiluomo risulta essere quella di non perdere la faccia davanti ai suoi consimili.¹⁰

fluenza del pensiero massonico e, più in generale, della letteratura illuminista francese e russa sullo scrittore (Koren’kov 1996b, 47, nota 10).

⁹ Un’originale rielaborazione di questo stesso motivo ha luogo nel racconto di N. Brusilov, *Bednyj Leandr, ili Avtor bez ritoriki* (*Il povero Leandro, ovvero Un autore senza retorica*, 1803), un’opera emblematica nel percorso di sviluppo della *bytovaja proza* degli inizi del XIX secolo (Tosi 2006, 254-256).

¹⁰ Nella commedia satirica del tempo è presente un personaggio caricaturale, un nobile russo che lascia il servizio per ritirarsi in campagna dove, utilizzando modelli tecnico-organizzativi di derivazione estera, si occupa della ge-

Nel caso di Arist il motivo della fuga dalla città e della ricerca della vita nella natura sembra ispirarsi invece a una matrice umanistico-elegiaca, che vede la campagna come luogo ideale dell'isolamento dalla vanità del mondo, eremo di tranquillità dove riflettere e dedicarsi ad attività intellettuali. Secondo Filorit, modello esemplare di 'giovine signora' russo¹¹ che cerca inutilmente di trattenere Arist nella capitale, «[...] lasciare Mosca d'inverno, sono due cose inconciliabili tra loro» (Odoevskij 1823f, 124): solo una questione di soldi (ad esempio, la riscossione di un'eredità) potrebbe spingere un esponente dello *svet* ad abbandonare la capitale d'inverno, nel pieno delle feste e dei divertimenti.¹² Per spiegare il particolare stato d'animo e l'originale decisione di Arist, che risulta del tutto incomprensibile per i protagonisti dello *svet*, l'autore delle *Lettere* decide di pubblicare alcune pagine del diario del suo amico, nella speranza che i lettori gli facciano la ramanzina e che egli possa ravvedersi: attraverso il procedimento ironico per cui all'opera viene attribuito un intento didascalico (una strategia per la quale Odoevskij potrebbe essersi ispirato al poema *Il giorno* di Giuseppe Parini)¹³ lo scrittore delega al lettore il compito di insegnare allo *strannyj čelovek* l'arte e la maniera di comportarsi in società.

stione commerciale dei propri possedimenti (Fomičev 1981, 220). Anche Puškin trae spunto da questa tradizionale contrapposizione tra stili di vita diametralmente opposti nella *Baryšnja-krest'janka* (*La signorina contadina*), ultima delle *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina* (*I racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*, 1831), incarnandola nel conflitto tra i due proprietari Ivan Petrovič Berestov e Grigorij Ivanovič Muromskij.

¹¹ Per le sue qualità Filorit rappresenta l'anima delle compagnie mondane: la sua meravigliosa parlata francese sostituisce ogni sapere, le «ziette» (personaggi assai influenti nello *svet*) non si stancano di adorarlo ed adularlo per il vestire ricercato, per la bravura nelle danze, perché non si annoia pur trascorrendo notti intere a giocare a *boston* o ad intrattenerle senza sosta con le sue ciarle (Odoevskij 1823f, 123-124).

¹² In tutto il testo trova eco la fama di Mosca (diventata dopo l'ascesa di San Pietroburgo una capitale senza corte) quale centro di vita spensierata e indolente, città celebre per i ristoranti, i club, le taverne, i ricevimenti sfarzosi e i balli, dove la vita si contraddistingue per un'attività frenetica che si protrae da ottobre a primavera, quando i nobili partono per la campagna.

¹³ Sui legami intertestuali ed ideologici tra le *Lettere* e l'opera di Parini, nonché sulle possibili influenze esercitate dal testo del *Giorno* sulla letteratura russa dell'epoca puškiniana cfr. Mingati 2006, 255-260.

Integrato nel tessuto narrativo delle lettere, il diario di Arist finisce per soppiantare la forma epistolare,¹⁴ tanto che a partire dalla sesta pubblicazione la figura fittizia dell'Odoevskij conoscente di Arist, nonché autore delle lettere, esaurita la propria ironica funzione didascalica, scompare definitivamente dal testo lasciando spazio al punto di vista dello *strannyj čelovek*. Arist (dal gr. *ἀριστος*, 'eccellente, ottimo'), nome piuttosto diffuso nella letteratura russa a cavallo tra XVIII e XIX secolo (Sakulin 1913, I, 1, 235, nota 1), è un personaggio paradossale,¹⁵ definito dagli esponenti dello *svet* e dai suoi stessi parenti una persona «assai strana», «cattiva», «orribile», «vuota». Arist si annoia ai balli ed evita le compagnie salottiere, disprezza la *vox populi* (*obščee mnenie*), che definisce «la voce della stupidità» (Odoevskij 1822c, 142-143), contesta ed infrange le convenienze del decoro mondano, il *bon ton*, a lui particolarmente invise.

Dopo aver lasciato il luogo dove è stato educato ed essersi trasferito nella «semiselvaggia» Mosca per intraprendere il servizio statale, inizialmente egli dedica tutto il proprio tempo al lavoro e alle occupazioni private. Ma dopo essere stato temporaneamente esentato dal servizio (nel testo non viene fornita alcuna motivazione a questa circostanza, forse legata alla poca 'predisposizione' di Arist per la carriera),¹⁶ se pur amareggiato per il fatto di non avere più a disposizione nessun pretesto per evitare le visite ai pa-

¹⁴ Prima ancora del diario, Arist, rifugiatosi in campagna, invia all'amico-narratore una lettera (Odoevskij 1822d, 285-298) contenente un sogno distopico intitolato *Pochval'noe slovo nevežestvu* (*Sermone in lode all'ignoranza*), dove in una non meglio identificata città europea Arist viene a trovarsi in un palazzo sede della Società per la diffusione dell'ignoranza (*Obščestvo dlja rasprostraneniija nevežestva*), sorta di confraternita di adepti ad un nuovo culto pagano, che venera le tre dee più potenti di tutti i tempi: la Distinzione nobiliare (*Znatnost'*), la Ricchezza (*Bogatstvo*) e l'Ignoranza (*Nevežestvo*).

¹⁵ Si veda l'epigrafe apposta alla terza lettera, tratta dal secondo libro dell'*Émile, ou de l'éducation* (1762) di J.-J. Rousseau: «Lecteurs vulgaires, pardonnez-moi mes paradoxes: il en faut faire quand on réfléchit, et quoique vous puissiez dire, j'aime mieux être homme à paradoxes, qu'homme à préjugés» (Odoevskij 1822c, 140). Sulla matrice autobiografica del personaggio di Arist cfr. Sakulin 1913, I, 1, 245.

¹⁶ Si ricordi il famoso verso pronunciato da Čackij all'inizio del secondo atto di *Che disgrazia l'ingegno!*: «Di servire sarei felice, è l'esser servile che mi dà nausea» (Griboedov 1995-2006, I, 37), che evidenzia un atteggiamento di insofferenza nei confronti dei meccanismi inerenti al servizio statale diffuso tra molti esponenti della giovane generazione di nobili russi.

renti, si consola pensando di poter essere, come dice La Bruyère, «tranquillamente inutile» (Odoevskij 1823a, 37-38), e decide di gironzolare per la città e di indossare «gli occhiali dell'osservatore» (ivi, 39).

Ad Arist viene dunque affidato il ruolo di ideale 'osservatore' dello *svet*, di interprete di un punto di vista 'esterno' ed imparziale, in grado di garantire un giudizio obiettivo e non superficiale su quel mondo. Come afferma uno dei suoi conoscenti, il vecchio Ernestov (un personaggio autocanzonatorio che impersona il ruolo paradossale di uno scettico quanto appassionato frequentatore dei salotti mondani), solo chi conosce poco i pregiudizi del *beau monde* può con obiettività e giustizia parlare o scrivere di essi: i 'giovin signori' sono infatti così avvezzi alla nullità delle loro occupazioni che chiamano 'dovere' le orribili convenienze, ritengono per niente strane le più insulse stupidaggini, mentre le opinioni errate, superficiali, appaiono loro come importanti, profonde verità (Odoevskij 1823e, 27).

Il procedimento rappresentativo attraverso il quale vengono messi in luce i costumi vacui e l'ignoranza degli esponenti dell'alta società moscovita si ispira all'antichissimo *topos* del *mundus reversus*, categoria essenziale dello spirito e costante dell'immaginario, che rappresenta l'espressione più semplice ed arcaica dell'aspirazione al cambiamento di cui il testo satirico si fa interprete (Trousson 1989, 35). Si intuisce come la figura di Arist critico osservatore dello *svet* tragga in parte spunto da fonti classiche, un legame genetico che si esplicita con particolare evidenza nella continuazione del diario di Arist, che prende forma nel già ricordato racconto del 1824 *I vecchi, ovvero L'isola di Panchea*: qui lo *strannyj čelovek* nel corso di un sogno veste gli antichi panni del viaggiatore utopico che si avventura in mondi esotici o fantastici, sottoponendo al proprio sguardo indagatore i bizzarri usi e costumi che regnano in quest'isola mitica rivisitata in chiave satirico-grottesca (Mingati 2008, 132ss.).

Durante i suoi vagabondaggi per Mosca Arist viene a contatto con vari esponenti della società mondana – usurari, damerini, gran signori, rispettabili dame e civette –, che sottopone al proprio sguardo indagatore. Tuttavia appare subito chiaro come i parametri di giudizio tramite i quali lo *strannyj čelovek* abitualmente misura i propri simili, criteri che corrispondono all'«ingegno» (*um*) e all'«istruzione» (*obrazovannost'*), per i nobili russi equivalgano a vuota millanteria, a posa artificiosa. Tale riflessione introduce uno

dei temi chiave di cui si fa interprete il personaggio di Arist, ossia quello della ‘falsa educazione’ (*ložnoe prosveščenie, pustoe vospi-tanie*), un motivo che tanta parte ha nella commedia satirica in versi, molto popolare a partire dalla seconda metà degli anni Dieci.

Dedicata alla rappresentazione ironica della vita dei salotti (*salonnaja komedija*),¹⁷ e quindi fortemente legata all’attualità, la commedia satirica prende di mira, usando toni spiccatamente didascalici, personalità famose e situazioni reali. In tal modo essa diventa fonte di una serie di caratteristiche figure comiche, spesso stereotipate, che contribuiscono a disegnare la genealogia di alcuni personaggi emblematici che riappaiono nella letteratura degli anni successivi. Tra di essi vi è il tipo del ‘malevolo beffeggiatore dello *svet*’ (*zloumnyj svetskij nasmešnik*) che si atteggiava con sprezzo nei confronti dell’ideologia e della morale correnti, una figura di ‘scettico’ molto diffusa negli ambienti della gioventù del tempo, in genere frutto di un’educazione anticonformista e di mode esterofile, vale a dire di una formazione ‘alla rovescia’ rispetto ai valori conservatori e patriottici di cui si fanno interpreti i commediografi (secondo le leggi della commedia classica alla fine lo scettico viene infatti punito) (Fomičev 1981, 220-221). Questa lettura tradizionalista è destinata però a capovolgersi di segno nell’opera di Griboedov: la figura dello scettico contestatore di cui sopra viene reinterpretata da un punto di vista diametralmente opposto, per cui il tradizionale conflitto satirico assume una valenza nuova, tragica, e l’abituale *sjužet* viene capovolto; l’autore si pone decisamente dalla parte dell’ingegno orgoglioso e sprezzante, dietro cui si cela la figura di un autentico critico delle convenzioni sociali. Si tratta di un cambiamento importante che si sviluppa gradualmente nelle

¹⁷ Nel testo delle *Lettere* sono presenti numerosi riferimenti a varie commedie dell’epoca. Inoltre, Arist definisce il principe A. A. Šachovskoj, l’esponente più emblematico di questa scuola teatrale, «uno dei nostri migliori commediografi» (Odoevskij 1823f, 110). Si veda anche una breve riflessione di Odoevskij, contenuta nel saggio *Paradoksy* (*Paradossi*, 1827), dove lo scrittore si richiama idealmente al percorso di ricerca drammaturgica tracciato dagli esponenti del circolo di Šachovskoj e poi da Griboedov: «Noi russi siamo arrivati per ultimi sul palcoscenico della letteratura. Forse tocca proprio a noi rimpiazzare l’epopea, oggi impossibile, con il dramma, che riunisce in sé tutti i generi letterari e tutte le arti? Il principe Šachovskoj ha fatto i suoi esperimenti (*Il finlandese, Aristofane, Kerim-Girej*); è opportuno trarre spunto da essi» (Odoevskij 1982, 31).

opere giovanili di Griboedov¹⁸ e giunge a maturità nel capolavoro *Che disgrazia l'ingegno!*¹⁹

L'influenza esercitata sul testo delle *Lettere* dalla commedia satirica è confermata anche da alcune peculiarità stilistiche e formali. In effetti, il diario di Arist presenta solo in parte le caratteristiche di una confessione intima: la narrazione cronologica della giornata trascorsa dallo *strannyj čelovek* nella capitale assume forme fortemente mimetiche, caratterizzate da un utilizzo del discorso diretto così frequente e vivace da far assimilare i vari 'episodi' della giornata alle diverse scene di una tragicommedia. Un altro elemento rivelatore dell'influenza esercitata sul testo di Odoevskij dalla commedia satirica tardo-classicista è l'attribuzione agli esponenti dello *svet* messi alla berlina di nomi 'eloquenti', emblema del vizio che contrassegna il personaggio: tra di essi figurano personaggi sia di primo che di secondo piano, come il conte Gluposilin (da *sil'noglupyj*, 'molto stupido') e la consorte, principessa Pustjakova (da *pustjakovyj*, 'insignificante'), la famiglia degli Starelov (da *staryj*, 'vecchio'), la dama Chanžeeva (da *chanža*, 'ipocrita'), il principe Vetrov (da *vetrenyj*, 'leggero, sventato'), il principe Lelev (da *lelejat*, 'vezzeggiare'), due 'giovini signori' di nome Nedosmotrin (da *nedosmotret*, 'non notare, lasciarsi sfuggire qualcosa') e Achalkin (da *achat*, 'esclamare ah'), il poeta Vertiškin (da *vertet'sja*, 'compiere movimenti circolari', con allusione alla smodata passione per il ballo) e l'usuraio Procentin (da *procent*, 'per cento').

Il diario dello *strannyj čelovek* è scandito dalla varie fasi della giornata dei nobili moscoviti, che in genere non inizia mai prima di mezzogiorno. Svegliatosi più tardi del solito in preda ad un terribile mal di testa – una condizione fortemente invalidante, ma del tutto normale per i protagonisti del *beau monde* –, lo *strannyj čelovek* pensa allora si tratti del primo passo per imparare, come gli

¹⁸ Il commediografo esordisce nel 1815 con la commedia *Molodye supruži* (*I giovani coniugi*), il cui protagonista, tra l'altro, ha nome Arist.

¹⁹ Iniziata a Tbilisi nel 1822, la *pièce* viene portata a termine a Mosca tra il 1823 e il 1824 (Griboedov 1995-2006, I, 259-276; Fomičev 1981, 224). Ma già nell'autunno del 1823, periodo in cui Odoevskij e Griboedov allacciano stretti rapporti di amicizia, il testo (la cui prima edizione a stampa vedrà la luce solo nel 1833) circola in un'enorme quantità di copie, una popolarità che fa di *Che disgrazia l'ingegno!* l'opera più famosa alla vigilia dell'insurrezione decabrista (Fomičev 1981, 224).

raccomandano gli amici, a vivere nel gran mondo. Il giorno successivo tuttavia Arist esce di casa verso le sette di mattina e si reca sulla via Tverskaja, fulcro della vita moscovita. A quell'ora, naturalmente, il «vortice della vita mondana» non si è ancora messo in movimento, ma lo *strannyj čelovek* si sofferma ad osservare l'umile plebe dei lavoratori («artigiani operosi, avveduti mercanti, lungimiranti scrivani, giovani pupilli delle muse») che si affretta ad intraprendere le consuete occupazioni. Ed è ai poeti che Arist rivolge inizialmente la propria attenzione: in loro infatti egli ravvisa i rappresentanti di una cerchia non certo famosa né per stirpe né per ricchezza, ma molto meritevole nei confronti dell'umanità, giacché sotto le loro vesti modeste fanno capolino il talento e la nobile passione per la conoscenza.

Poi lo sguardo di Arist è distratto dal passaggio di un'elegante carrozza in cui siede un uomo corpulento, vestito di un *négligé* alla moda, i capelli accuratamente arricciati e il volto scontento. Il nobiluomo sbircia pigramente dal finestrino ed ordina al cocchiere di rallentare l'andatura – le sue membra rammollite non sono avvezze ad esser sballottate di primo mattino. L'espressione cupa del viso non fa pensare che egli si accinga a rendere omaggio a un qualche alto dignitario: in genere, osserva Arist, andando ad un incontro del genere si cerca di conferire alla propria fisionomia un aspetto il più possibile piacevole, in modo che al cospetto di Sua Eccellenza essa brilli di una gioia spontanea. Né può l'enigmatico personaggio rientrare or ora da un ballo, come testimonia il vestito che indossa. Arist ravvisa allora in lui un nobiluomo, cui il basso rango che ricopre pesa come una vergogna, che si affretta a una lezione universitaria, maledicendo ogni possibile forma d'istruzione e lamentandosi del Governo²⁰ che, nonostante l'interessamento dei parenti, esige da lui dei meriti di sostanza, non comprati con le lusinghe o l'abiezione.

Tra le dodici e le quattro del pomeriggio il *modnyj svet* si dedica ad uno dei momenti più importanti della vita del gran mondo, il rituale delle visite. A tal fine gli «automi mondani» (*svetskie avtomaty*), che prima di allora si trovano nella condizione 'inorganica' di minerali, vengono sfaccettati dall'abile mano del parruc-

²⁰ Il riferimento è alle severe norme introdotte nel primo decennio dell'Ottocento dallo zar Alessandro I che richiedevano un titolo di studio universitario agli impiegati statali che intendevano far carriera.

chiere, del sarto e del cameriere in grado di conferire loro quell'«ingannevole splendore» che incanta il popolino. Al termine della *toilette* il signore è finalmente pronto ad affrontare la giornata: la fronte si erge altezzosa al di sopra di un'enorme cravatta, la mano sinistra si dà da fare col cappello, mentre la destra, abbellita di un mostruoso anello, si arma dell'occhiale; la lingua stupisce per l'incredibile quantità di parole sconnesse e senza senso da essa pronunciate, e solo il collo rimane immobile, ricordando così la condizione originaria di 'minerale' del suo possessore.

Ricorrendo ancora una volta al procedimento del 'mondo alla rovescia', nel corso delle sue osservazioni Arist nota (con pedanteria, secondo l'autore) come le modificazioni operate dalla società mondana nel campo dei sentimenti e delle abitudini (la sincera amicizia si è trasformata in *parties de plaisir*, il piacere delle conoscenze nell'opprimente rituale delle visite, la lode che sorge spontanea dal cuore in freddi complimenti, l'espressione delle opinioni in servile ripetizione dei pensieri altrui) si allarghino anche all'utilizzo degli oggetti: prima, ad esempio, il cappello si usava solo per coprire il capo e la lente d'ingrandimento per aiutare la vista, ora entrambi vengono utilizzati per proteggere le mani dall'ozio.

Dopo il rito delle visite, bersaglio dei pungenti strali di Arist, giunge l'ora del pranzo, durante il quale, secondo il «notevole consiglio del Parini», il signore deve o rifuggire il cibo o, all'opposto, conquistarsi fama di gran mangiatore.²¹ La descrizione della giornata moscovita di Arist prosegue infatti in trattoria, dove lo *strannyj čelovek* si sofferma ad osservare un gruppetto di nobili che discutono animatamente a proposito delle stoffe e delle fogge dei loro capi di abbigliamento di derivazione estera, in particolare

²¹ La citazione in nota dei celebri versi della prima redazione (1763) del *Mattino*: («Ma tu non obliar, che in nulla cosa / esser mediocre a gran signor non lice: / Abbia il popol confini; a voi natura / Donò senza confini e mente, e core. / Dunque a la mensa, o tu schifo rifuggi / Ogni vivanda, e te medesimo rendi / Per inedia famoso, o nome acquista / D'illustre voratore. [...]»), Parini 1996, I, 42) offre allo *strannyj čelovek* l'occasione per esortare i giovani poeti russi ad intraprendere la versione del *Giorno*, un appello rimasto a tutt'oggi inascoltato se si eccettuano occasionali traduzioni di brani del poemetto pariniano. Nel testo delle *Lettere* è lo stesso Arist a proporre la traduzione dell'ironico prologo in prosa dedicato *Alla Moda* (Odoevskij 1823b, 208-209). Sull'argomento cfr. Mingati 2006, 255-260.

del frac,²² che l'aristocrazia russa aveva adottato a inizio Ottocento e che rappresentava all'epoca la toilette maschile d'obbligo nelle varie occasioni mondane, come, ad esempio, le visite.

Dopo la pausa pomeridiana, intorno alle sette di sera ricomincia il trambusto delle carrozze che portano i nobili nuovamente in visita o a teatro. A Mosca è di gran moda la musica italiana, e i discorsi entusiastici delle dame, uditi in trattoria, invogliano Arist a recarsi alla rappresentazione del *Tancredi* di Rossini, che attualmente i nobili russi pongono al di sopra di tutti i compositori del passato e del futuro.²³ Ma i vuoti discorsi degli spettatori, che non fanno altro che ripetere acriticamente i giudizi altrui, nonché la noia mortale che regna tra i palchi, smascherano l'ennesimo esempio di asservimento alle mode straniere, di piatto adeguamento alle regole del *bon ton*.

A teatro Arist fa la conoscenza di un tragicomico esponente dello *svet* moscovita, il conte Gluposilin. Trascorsa la giovinezza nella tenuta avita dove, per rispetto ai propri antenati, cui non voleva esser da meno, ha imparato a mala pena a leggere e scrivere, il conte è stato notato dagli sguardi penetranti della principessa Pustjakova, donna scaltra, vanagloriosa e molto indebitata, e da questa costretto a sposarla. La principessa lo ha portato nella capitale, gli ha rammentato le sue nobili ascendenze e le sue ricchezze, traendone l'indispensabile conclusione che egli debba essere intelligente, erudito e che debba vivere nel bel mondo. Purtroppo Gluposilin le ha creduto e ne è venuto fuori uno strano miscuglio di «crassa ignoranza» e di «leziosaggine mondana». Il conte, che «ritiene sacra l'opinione comune» e si attiene fedelmente ad essa, teme più di ogni altra cosa di contravvenire alle regole del *bon ton* e, pur annoiandosi mortalmente, non manca ad alcuna riunione pubblica.

²² Si ricordi il famoso verso dell'*Eugenio Onegin* «[...] ma pantaloni, frac, gilè / sono tutte parole che in russo non esistono» (Puškin 1937-1959, VI, 16).

²³ Compositore e musicologo, studioso dell'antico canto popolare russo, difensore e propagandista di una cultura musicale autenticamente nazionale, Odoevskij fu sempre critico nei confronti della musica operistica italiana, come dimostrano i severi giudizi di Arist sull'opera di Rossini (Odoevskij 1823*d*, 300-304). Cfr. anche due articoli che riassumono il punto di vista di Odoevskij sull'argomento: *Lučše pozdno, neželi nikogda* (Meglio tardi che mai, 1868) e *Russkaja ili ital'janskaja opera* (L'opera russa o l'opera italiana, 1867) (Odoevskij 1951, 68-76, 93-104).

Facendo sfoggio di una nostalgica quanto stereotipata predilezione per i «tempi antichi» e del proprio odio per l'«istruzione» (*prosvetščenie*) e per tutto ciò che è nuovo, il conte pensa di apparire una persona «seria», «posata» (*solidnyj*, nella lingua dello *svet*, un prestito dal fr. *solide*).²⁴ Ma nell'ambito familiare è la moglie di Gluposilin a dirigere il gioco ed in particolare ad occuparsi dell'educazione delle numerose figlie. Come osserva Arist nel proprio diario, al compimento del diciassettesimo anno d'età, che per ogni giovane nobildonna costituisce l'epoca della presentazione in società, la contessa mette a disposizione delle figlie un insegnante di ballo, una rivista alla moda e dei romanzi francesi, che lei stessa sceglie «senza averli letti». Fermamente convinta che ciò rappresenti il suo «dovere di madre», la genitrice trascina l'infelice fanciulla per le case di tutti i conoscenti e a tutte le pubbliche riunioni. La povera bambolina, che non aspettava altro che questa trasformazione, si getta con avidità sui nuovi piaceri, trascorrendo notti insonni ai balli ed esaurendosi nel movimento smodato, fino ad appassire prematuramente come un bocciolo di rosa sotto il sole cocente. Nel frattempo l'insensata madre, uccidendo di una morte lenta la propria figlia, non si vanta mai abbastanza della giustezza del proprio modello educativo (Odoevskij 1823e, 32-34).

L'episodio del diario di Arist prefigura l'utilizzo del motivo della bambola-marionetta nella *Skazka o tom, kak opasno devuškam chodit' tolpoju po Nevskom Prospektu* (Fiaba del pericolo che corrono le ragazze a camminare in gruppo per il corso Nevskij), settima fiaba del ciclo *Pestrye skazki* (Fiabe variopinte, 1833) che per il suo intreccio si ispirava al *Sandmann* (1817) di E. T. A. Hoffmann (Mingati 1996, 240ss.). In particolare, la prima parte della fiaba è contrassegnata da un esplicito attacco contro il carattere nefasto dell'azione pedagogica, per lo più ispirata a canoni esteri, esercitata dalle nobildonne russe sulla prole femminile, che in definitiva trasforma le giovani bellezze in stolte e vacue bamboline, ossia in esseri privi di volontà, reprimendone altresì ogni moto spontaneo della mente e del cuore.²⁵ L'unico obiettivo

²⁴ Nei discorsi di Arist affiora a più riprese l'ironia sull'uso del lessico maccheronico di origine francese, una posizione critica che all'epoca accomuna le due opposte fazioni degli arcaisti e degli innovatori.

²⁵ Come sottolineato da vari critici (Sakulin 1913, I, 2, 31, nota 2; Tur'jan 1996, 149), la fiaba presenta una spiccata affinità con un altro testo che affronta il problema degli influssi stranieri sul sistema educativo russo, *Zemlja*

di tale percorso educativo sembra insomma essere quello di ammaestrare le figlie nell'arte di intrattenere ed ammaliare i possibili fidanzati, una circostanza di cui rischia di rimanere vittima lo stesso Arist, che verrà coinvolto, come vedremo, in un complotto architettato per costringerlo a sposare una delle grottesche bamboline che popolano lo *svet*.

Nella sua decima ed ultima parte il diario di Arist riprende dopo una pausa di quasi due settimane durante le quali, come apprendiamo, lo *strannyj čelovek* ha frequentato assiduamente il bel mondo, i suoi balli e le sue feste. Pur profondamente annoiato, egli non ha avuto la forza di rifiutare i numerosi inviti che, tratto in inganno dalla vanagloria e dall'inesperienza, attribuiva ad un sincero interesse per le sue qualità e i suoi meriti. Vittima di questo pensiero adulatorio, ogni giorno Arist tornava a casa col mal di capo e il cuore vuoto, si pentiva, ma il giorno successivo si rigettava nuovamente nel «vortice mondano». È l'amico Ernestov ad aprire gli occhi ad Arist e a rivelargli che la ragione di cotanta attenzione nei suoi confronti risiede non nei suoi pregi, ma nel fatto che egli è un discreto ballerino e ai balli c'è una tale carenza di cavalieri che i padroni di casa sono pronti ad invitare la prima persona che capita, pur di riempire le fila del *cotillon*.

L'esperienza di Arist potrebbe concludersi in modo molto negativo, se egli non venisse opportunamente messo in guardia da un conoscente a proposito di una «macchinazione infernale» ordita ai suoi danni da una famiglia moscovita, gli Starelov, che lo *strannyj čelovek* ha frequentato nelle ultime settimane della sua permanenza a Mosca. Venuti a sapere che Arist è in possesso di un cospicuo patrimonio, costoro hanno infatti messo in atto una serie di inganni per legarlo alla figlia Ninuška, cercando di convincerlo di essere innamorato pazzo della fanciulla e, nel contempo, inducendolo al gioco d'azzardo per deprederlo dei suoi averi. Smascherato infine il complotto architettato ai suoi danni e profondamente deluso dalla vita mondana, Arist si ritrova in balia di sentimenti contrastanti

Bezglavcev (La terra dei Senza testa, 1824), di V. Kjuhel'beker (Kjuhel'beker 1824), pubblicato nel secondo numero di «Mnemozina»: ad Akefalija, una località immaginaria situata sulla luna, gli educatori privano i propri giovani allievi della testa e ne avvelenano il cuore, cosa che peraltro non impedisce agli abitanti di questa terra meravigliosa di dimostrare arguzia ed eloquenza nella conversazione, nonché notevole fecondità nella produzione letteraria.

– l'amor proprio offeso, il dispiacere per il tempo che ha sprecato, il risentimento nei confronti sia di se stesso e della propria pochezza d'animo, che dello *svet* –, uno stato d'animo complesso che alla fine lo porta ad abbandonare il gran mondo e a ritirarsi in campagna.

Pur innestandosi su uno schema di genere per molti aspetti ancora legato alla poetica tardo-classicista, la vicenda personale dello *strannyj čelovek* presenta caratteri di modernità ed originalità. Partecipando attivamente alla vita mondana Arist, unica figura viva in un teatrino d'automi, da osservatore e giudice si fa gradualmente protagonista degli eventi e persino vittima di macchinazioni e imbrogli. La satira lascia quindi il passo alla psicologia, alla rappresentazione dei contraddittori sentimenti che animano l'eroe che, in sostanza, appare come un personaggio nuovo, un aristocratico di sangue, intelletto e cuore che preannuncia la nutrita serie di esponenti dell'antica classe nobiliare, depositari dei più profondi ideali morali della nazione russa, ma 'emarginati' dall'emergente patriziato di censo, di cui la letteratura nazionale si sarebbe presto arricchita. Va inoltre sottolineato come il 'risentimento' (*dosada*), inteso come nucleo psicologico della vicenda umana di Arist, adombri uno stato d'animo essenzialmente negativo, egoistico, che coinvolge non solo il protagonista, ma talora anche gli stessi esponenti dello *svet*, sostanzialmente insoddisfatti del proprio stile di vita, ma incapaci di reagire, perché moralmente inetti, alla coercizione, all'innaturalità e all'assurdità del *byt* del tempo, alla noia e alla stupidità che pervade l'alta società.

Per Sakulin, che definisce Odoevskij «il Griboedov della prosa», la *dosada* di Arist trae origine dalla stessa fonte da cui nasce il *gore* di Čackij (Sakulin 1913, I, 1, 245), ossia dall'osservazione dell'esistenza vacua e moralmente ipocrita dell'alta società, che contraddice gli alti ideali di vita del protagonista. L'emergere del risentimento che porta lo *strannyj čelovek*, ferito nell'amor proprio, a chiudersi in se stesso e a fuggire da Mosca, rivela in effetti una stretta somiglianza con il comportamento del protagonista di *Che disgrazia l'ingegno!*. Come ad Arist, così anche all'eroe di Griboedov è affidato il compito di schernire e criticare l'assurdo stile di vita aristocratico. Tornato nella capitale dopo tre anni trascorsi all'estero, Čackij osserva l'alta società moscovita con sguardo disincantato vedendone chiaramente difetti e falsità. Personaggio moralmente agli antipodi rispetto al mondo dominato dai Famusov, Čackij, come Arist, non è né capito né accettato, e ciò

determina la drammaticità del suo destino. Spinto da quello stesso risentimento che caratterizza lo stato d'animo dell'eroe di Odoevskij, alla fine anche Čackij, sceglie l'isolamento, la solitudine.²⁶

La somiglianza tipologica tra i protagonisti delle due opere testimonia l'esistenza di una matrice ideologica e artistica comune ai due scrittori, che trova conferma nei numerosi interventi critici di Odoevskij in difesa della commedia di Griboedov, intorno alla quale nel 1825 si era scatenata una vera e propria guerra giornalistica (Sakulin 1, 270-275). In uno di questi articoli²⁷ lo scrittore sottolinea la specificità del personaggio di Čackij, incarnazione di un procedimento antinomico e paradossale in grado di smascherare vizi e pregiudizi mondani: «A dire il vero, il commediografo ci rappresenta in Čackij una persona intelligente e istruita, ma non nel senso in cui voi lo intendete; in Čackij il commediografo non pensava di rappresentare un ideale di perfezione, ma è un giovane ardente, nel quale l'altrui stupidità suscita derisione, [...]. Se voi guardaste al carattere di Čackij da questo punto di vista, vedreste che egli rappresenta l'esatto contrario delle persone che lo circondano, e che un aspetto fa risaltare l'altro: da un lato si vede la forza di carattere, il disprezzo per i pregiudizi, la nobiltà d'animo, i pensieri sublimi, l'ampiezza d'orizzonti; dall'altro la debolezza di spirito, l'assoluta fedeltà ai pregiudizi, la bassezza dei pensieri, il ristretto ambito di giudizio» (Odoevskij 1982, 24-25). La rappresentazione della *pièce* di Griboedov, autorizzata dalla censura solo nel 1831, favorisce e consolida l'influenza sulla prosa russa degli anni Trenta di questo testo fondamentale, le cui tracce, come si vedrà, risultano particolarmente evidenti nella *svetskaja povest'* di Odoevskij degli anni della maturità.

²⁶ «Ecco! Son completamente rinsavito, / Lungi dai miei occhi le chimere, caduta m'è la benda; / Or subito non sarebbe male / sulla figlia e sul padre, / e sull'amante sciocco, / e sul mondo intero sfogar tutto l'amaro e tutto il risentimento. [...] Via da Mosca! Qui non ci ritorno più. / Corro senza voltarmi e per il mondo vo a cercare, / un angoletto per il cuore mio ferito! / La carrozza a me, la carrozza!» (Griboedov 1995-2006, I, 121-122).

²⁷ *Zamečanja na suždenija Mich. Dmitrieva o komedii Gore ot uma* (Note sui giudizi di M. Dmitriev sulla commedia Che disgrazia l'ingegno!), «Moskovskij telegraf», 1825, III, 10, pp. 1-12.

I.3 *Elladij: un quadro di vitamondana*

Publicata sul secondo numero di «Mnemozina» col sottotitolo *Un quadro di vitamondana, Elladij* è un'opera di notevole interesse storico-letterario: in essa infatti si attua un complesso intreccio di istanze narrative ed influssi ideologico-culturali che rivelano sia il profondo legame di Odoevskij con la cultura europea e russa dell'Illuminismo e del Sentimentalismo, sia l'emergere delle nuove tendenze artistiche che contrassegnano lo sviluppo della prosa russa negli anni Venti del XIX secolo. Sia Belinskij²⁸ che Sakulin (Sakulin 1913, I, 1, 213-220) considerano *Elladij* un modello esemplare di *svetskaja povest'*, un'ipotesi suffragata da precisi elementi tipologici, come l'ambientazione della vicenda, le tematiche trattate ed il sistema dei personaggi. In particolare, le figure femminili ivi presenti possono essere considerate sotto molti aspetti i prototipi delle affascinanti eroine protagoniste delle *povesti* della maturità. *Elladij* offre inoltre preziosi spunti per indagare su due aspetti tematici centrali nell'opera dell'autore: il rapporto madri-figli e l'educazione femminile, un tema, quest'ultimo, che avrà un ruolo decisivo nello sviluppo della *svetskaja povest'* degli anni Trenta.

Elladij, il cui nome rappresenta un tributo al mito dell'Antica Grecia che permea di sé la letteratura sentimentalista, preromantica e romantica russa, è un personaggio che presenta analogie sia con l'eroe romantico che con quello sentimentale. Come Arist, anche *Elladij* sperimenta una situazione per molti versi simile a quella del protagonista della commedia di Griboedov, una sorta di *gore ot uma* che scaturisce dal conflitto tra un individuo pensante e senziente e un contesto sociale retrogrado e ipocrita (Petrunina 1981, 517). Si tratta di una contrapposizione che appare di frequente,

²⁸ Pur non essendo stata forse nemmeno notata ai suoi tempi, la *povest'* rappresenta per Belinskij un fenomeno letterario straordinario: «[...] nonostante tutte le manchevolezze che inevitabilmente accompagnano un'opera prima, nonostante le lungaggini in alcuni punti dovute a un talento ancora giovane, incapace di concentrare e contenere il proprio impeto, in essa vi era pensiero e sentimento, carattere e fisionomia; in essa per la prima volta erano balenati gli ideali morali del XIX secolo, un ospite nuovo in Russia; per la prima volta era stato attaccato il secolo XVIII, trattenutosi un po' troppo a lungo nella Santa Russia, dove aveva assunto caratteristiche proprie ed ancor più deformi» (Belinskij 1953-1959, I, 275).

come già accennato, anche nelle *povesti* sentimentaliste dei primi anni dell'Ottocento, che vedono spesso l'eroe non sottomettersi alla morale dello *svet* e protestare vivamente contro le leggi e le opinioni correnti. Tale situazione narrativa precede infatti immediatamente la formazione dell'eroe romantico, col quale questo tipo di protagonista letterario presenta molte affinità, tanto che si può affermare che un tipo di eroe si trasfonda quasi impercettibilmente nell'altro (Kočetkova 1973, 75-76; Tosi 2006, 240ss.).

Elladij, cui vengono attribuiti i tratti ideali del filosofo-*ljubomudr*, caratterizzato da una formazione tipicamente massonica, rappresenta tra l'altro un personaggio dall'alto coefficiente autobiografico, un dato che trova conferma nel diario del giovane Odoevskij, ma che è stato messo in rilievo dalla critica solo in tempi recenti (Tur'jan 1991, 44). A differenza di molti giovani suoi pari, Elladij ha sviluppato precocemente il proprio carattere e ha maturato piena consapevolezza delle proprie qualità, dei propri pregi e difetti. L'esteriorità di Elladij corrisponde pienamente al suo essere interiore: sul suo viso si alternano presunzione e modestia, mentre lo sguardo intelligente e pensieroso spesso si illumina di un sorriso beffardo. Elladij odia gli oziosi e, sempre insoddisfatto di sé, ammira le menti sublimi, attive. La mèta cui egli anela è la verità (*istina*), ma nella sua ricerca egli è ostacolato, da un lato, dalle regole del decoro (*priličie*),²⁹ e dall'altro dall'egocentrico amor di sé (*samoljubie*). Inoltre, i nobili sentimenti e le notevoli qualità morali ed intellettuali del giovane, rivelandosi all'esterno agli «sguardi impuri della folla irragionevole», sono travisati e falsificati: «[...] la fermezza del carattere sembrava testardaggine; il sentimento del proprio valore – irragionevole presunzione, la disinteressata aspirazione al perfezionamento – una stranezza, ed infine, l'involontario disprezzo per la stupidità si trasformava in scherno. [...] è così che tutto ciò che è celeste si deforma in terrena nullità!» (Odoevskij 1824, 107-108).

Vittima di una congiura i cui artefici sono alcuni insospettabili esponenti dello *svet* moscovita, Elladij impazzisce sotto il peso delle trame e delle maldicenze intessute ai suoi danni. Il principale artefice di cospirazioni e imbrogli è il malvagio Dobrynskij, defi-

²⁹ Si veda la definizione metaforica di *priličie* data dallo stesso Odoevskij: «[...] è la buccia rinsecchita di un frutto marcio; quando si sfalda, contamina l'aria» (Odoevskij 1975, 228).

nito dalla critica un «Tartufo moscovita» (Sakulin 1913, I, 216), un tipico rappresentante della cosiddetta «nobile plebe» (*blagorodnaja čern'*) che nella *povest'* è presentata secondo i tradizionali procedimenti della satira di costume. Inizialmente Dobrynskij è mostrato così come lo vede l'alta società, ossia come un uomo intelligente, colto, pio, umile e segretamente dedito ad opere di bene. Gradualmente nella narrazione sono introdotti punti di vista differenti ed il personaggio da amante della conoscenza e generoso benefattore (da cui il cognome) si trasforma nell'organizzatore di truffe di gioco.

Dobrynskij trama per impedire le nozze di Elladij con Marija, la figlia della contessa Liodorova, dalla quale il giovane è stato adottato quando era ancora in fasce. Era stato lo stesso Dobrynskij a portare il trovatello alla contessa, che subito dopo il parto aveva perso il gemello di Marija, perito accidentalmente in un incendio. Tuttavia l'astuto Dobrynskij viene a sua volta messo in scacco da un altro picaro della storia, l'«ardito» ulano Chrabrov, che egli ha tentato inutilmente di imbrogliare al gioco: minacciando di rivelare la congiura ordita ai suoi danni, Chrabrov esige allora che Dobrynskij organizzi il suo matrimonio con la bella e ricca figlia della contessa Liodorova.

Per mettere fuori gioco Elladij, che rappresenta l'ostacolo principale alle mire truffaldine dei manigoldi, Dobrynskij diffonde per tutta Mosca la falsa notizia dell'imminente matrimonio 'riparatore' tra il giovane e una certa Julija Linskaja, che in realtà è incinta dell'usuraio Gluposilin, un altro 'furfante' della storia, meno astuto ed intrigante, ma più brutale e abietto dei suoi compagni. Nonostante la contessa, convinta dalle chiacchiere della gente, supplichi il figlio adottivo di porre rimedio alla propria colpa e di sposare Julija, Elladij non cede, ma reagisce con decisione e fermezza agli attacchi dei suoi calunniatori, fedele all'imperativo di non venir meno al rispetto della verità. Non avendo ottenuto l'effetto desiderato, Dobrynskij dichiara allora che Elladij è in realtà il figlio della contessa, salvato da uno sconosciuto dalle fiamme e successivamente a lui consegnato. L'improvvisa malattia di Marija, che viene a trovarsi in grave pericolo di morte, costringe per due giorni e due notti Elladij e la contessa al capezzale della fanciulla, fino a che, alla mattina del terzo giorno, giunge l'inaspettato scioglimento. Non è infatti Marija a morire, bensì Dobrynskij che, colpito da dei cavalli imbizzarriti (una sorte analoga a quella che subirà Gorodkov nella *Principessa Zizi*), confessa sul letto di morte il suo

«terribile segreto»: Elladij è in realtà suo figlio (come anche Julija), frutto di una relazione illecita e da lui non riconosciuto per tema di smascherare la propria natura di impostore. L'emergere della 'verità' non può evitare la tragica sorte di Elladij: tormentato dal pensiero che ragione di tanto odio nei suoi confronti risieda nella sua stessa natura irridente e piena di amor proprio, il giovane impazzisce.

Come si vede, l'intreccio di *Elladij* è caratterizzato dalla presenza di elementi tipici del romanzo d'avventura che rendono la trama per molti versi macchinosa e ripetitiva. *Elladij* è inoltre intessuto di componenti tradizionali della *povest'* tardo-sentimentale: caratteristico è ad esempio il motivo del matrimonio forzato, nucleo strutturale di moltissime narrazioni di inizio secolo (Kočetkova 1973, 55). La stessa armatura diegetica di *Elladij* rivela una stretta parentela con la *povest'* sentimentale: a raccontare gli avvenimenti è un narratore-testimone che, pur non prendendo attivamente parte alla vicenda, ha conosciuto personalmente Elladij e dimostra di avere libero accesso a varie fonti informative, tra cui alcune lettere. Egli rivela in ogni caso un alto grado di onniscienza, poiché penetra nell'interiorità dei vari personaggi che presenta al lettore secondo diversi gradi e prospettive. Come nelle *povesti* di Karamzin, così anche nella prosa di Odoevskij il narratore palese, anche se anonimo, è un abitante a tutti gli effetti del mondo narrativo ed è in genere testimone diretto e veritiero degli eventi narrati. Si tratta, com'è noto, di una figura che suscita nel lettore un maggiore coinvolgimento nella vicenda e moltiplica altresì la possibilità da parte dell'autore di esprimere giudizi sugli eventi narrati e di manipolare la prospettiva di esposizione degli stessi. Risulta interessante al riguardo il ruolo che questa figura diegetica svolge, ricalcando una tradizione inaugurata da Karamzin, nell'*incipit* e nella conclusione di *Elladij*.

Nell'attacco della *povest'*, che prende la forma di un *excursus* socio-culturale, il narratore traccia a grandi linee il percorso che a partire da Pietro il Grande segna l'evoluzione dei costumi russi, visti sia nel loro aspetto prettamente esteriore (il cambiare delle mode, degli abiti, delle acconciature), sia con riferimento ai valori morali e culturali, questi ultimi volti, a suo dire, ad un graduale ed inesorabile deterioramento. Questa introduzione al racconto vero e proprio, oltre che anticipare uno dei temi centrali dell'opera, ossia quello dell'educazione dei nobili russi, svolge una specifica funzione di collegamento tra 'finzione' e 'realtà', ossia tra gli avveni-

menti frutto della fantasia che saranno oggetto della narrazione e gli eventi reali o storicamente documentati che rappresentano lo sfondo dell'opera.

Per interpretare correttamente l'evoluzione del sistema letterario russo nei primi quarant'anni del XIX secolo risulta particolarmente importante la comprensione della tendenza, che si esplicita con sempre maggior forza a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, a fondare una letteratura il più possibile aderente al reale. A partire da Karamzin all'interno del testo letterario la contrapposizione tra 'finzione' e 'realtà' acquisisce una funzionalità nuova, aprendo le porte alla creazione di uno statuto letterario moderno, alla stipula di un nuovo patto narrativo tra autore e lettore. Si veda al proposito il complesso raccordo tra realtà e finzione che si attua nell'*incipit* della *Bednaja Liza* (*La povera Liza*, 1792), dove lo sfondo storico disegnato dal narratore intende sottolineare l' 'autenticità' o, più precisamente, la 'verosimiglianza' come risultato della contiguità tra vicende storiche e vicende narrate (Toporov 1995, 166-167). L'accostamento tra realtà e finzione, spesso disegnato nell'*incipit* del racconto, ma presente anche in altre sue parti, contribuisce a disegnare una serie di tipologie narrative innovative per la Russia, tese a creare la nuova consapevolezza nel lettore che i mondi di finzione veicolano e definiscono l'essenza di quel sistema culturale o ideologico di cui sono espressione, ossia ne manifestano al meglio codici e stereotipi. Nel caso di *Elladij*, come vedremo più avanti, è importante l'appello che il narratore rivolge al lettore nella postfazione riguardo la percezione che esso deve avere della complessa ambivalenza di tale contrapposizione.

Tra gli aspetti dell'opera che in vario modo legano *Elladij* alla tradizione sentimentalista vi è anche l'elaborazione della figura del malvagio, che qui si incarna in una serie di antieroi dediti a losche macchinazioni. Nel racconto di Odoevskij i personaggi 'negativi' risentono sia dei modelli della letteratura d'avventura sia delle rielaborazioni presenti nelle *povesti* sentimentali di inizio Ottocento. Se nella letteratura sentimentalista il malvagio rappresenta l'antagonista dell'eroe, nelle *povesti* del tardo Sentimentalismo prende forma un tipo di personaggio negativo che si camuffa da eroe sensibile, che si mimetizza dietro la maschera dell'eroe virtuoso oppure del seduttore che si finge innamorato. Questa evoluzione nelle tecniche di elaborazione del sistema dei personaggi denota l'influenza di tendenze satiriche che portano a delegittimare le

espressioni correntemente utilizzate dall'eroe sensibile, conferendo loro un senso nuovo, contraddittorio (Kočetkova 1973, 70ss.).³⁰

Su questa interpretazione ironico-satirica dell'eroe sensibile si innesta in *Elladij* la componente picaresca e di pittura dei costumi. Collocando l'opera del giovane Odoevskij nel contesto letterario dell'epoca, Sakulin associava la nascita di *Elladij* all'influenza del nuovo romanzo alla Narežnyj, ispirato al modello picaresco di Lesage, che poneva l'accento sulla descrizione dei costumi piuttosto che sulla trama avventurosa o esotica (Mann 1987, 10-19). I 'malvagi' in *Elladij* possono essere in parte associati alla figura del *plut* ('picaro'): appare indicativo l'accento posto sulle (peraltro presunte) capacità di penetrazione psicologica che essi manifestano e che tendono ad utilizzare nella loro azione criminale (è in particolare Dobrynskij che «capisce molto meglio la gente» e nelle sue «imprese» malvagie sfrutta la sua conoscenza della psicologia dell'individuo). Si tratta oltretutto di un dettaglio che mette in evidenza il volto 'umano' di questi malfattori e che dà il destro alla narrazione di illuminare i lati più intimi e oscuri dell'animo dei personaggi. Per il resto, essi appaiono più spesso (specialmente Chrabrov, il più schematico dei tre picari protagonisti della *povest'*) come veri e propri 'eroi del male' dalle caratteristiche astrattamente mefistofeliche.

³⁰ Lo stesso Karamzin aveva affrontato e risolto in modo originale la questione del malvagio nello studio psicologico *Čuvstvitel'nyj i choločnyj (Il sensibile e il freddo, 1803)*, dove il freddo Leonid sembrerebbe quasi più virtuoso rispetto al sensibile Erast (nella *povest'* Leonid abbandona la casa dell'amico dopo avere scoperto che la moglie di Erast è innamorata di lui; in una situazione analoga Erast non riesce a fare altrettanto, ma è pronto ad abbandonarsi al sentimento e quindi a tradire Leonid) (Kočetkova 1973, 69-70). In *Moja ispoved' (La mia confessione, 1802)* Karamzin fornisce invece un ritratto assolutamente nuovo nella letteratura russa di eroe negativo: l'autore della 'confessione', il conte N.N., è una sorta di cinico antieroe che assomma in sé tutte le caratteristiche negative della società nobiliare esasperandole. Anche in questa *povest'* l'illustrazione satirica dello *svet* svolge un ruolo importante; tuttavia, grazie alla forma originale della confessione, ad assumersi il ruolo di moralizzatore dei costumi non è l'autore, ma è lo stesso personaggio che finisce per ricoprire il ruolo di smascheratore di se stesso. Perfettamente consapevole della *pošlost'* dell'ambiente che lo circonda, egli è incapace di opporvisi, ma si limita a disprezzarlo interiormente. Sono allora la noia e il vuoto che caratterizzano il suo stile di vita a fornire implicita motivazione alle sue azioni assurdamente malvagie, che appaiono come un mezzo paradossale per conferire vitalità a un'esistenza del tutto artificiosa e vana (Kočetkova 1973, 73).

Il fatto che gli anteroi di *Elladij* siano rappresentanti dell'alta società³¹ sembrerebbe entrare in contrasto con la loro natura bassa e unilateralmente truffaldina (tanto che una certa impressione di inattendibilità il lettore la ricava, e il narratore, del resto, lo riconoscerà nella chiusa). Ma, come vedremo, è proprio su questa falsa inverosimiglianza che l'autore pone l'accento, cercando di stimolare il punto di vista critico del lettore e di convincerlo di come a volte l'esteriorità (l'alta estrazione sociale, il modo di porsi di queste persone in società) risulti ingannevole, di come l'apparenza non corrisponda alla realtà. La coloritura picaresca della *povest'*, pur evocando un mondo popolato da malfattori e imbrogliatori di vario grado e livello che attraverso le loro macchinazioni cercano il facile arricchimento ed il successo sociale, fa comunque sì che la satira dei costumi e gli ideali morali propugnati dal narratore appaiano del tutto condivisibili.

Uno dei temi centrali della *povest'*, nel quale trovano espressione gli ideali umanistico-illuministici che improntano di sé la formazione del giovane Odoevskij, è quello dell'educazione della nobiltà russa. Mentre i protagonisti maschili, ad eccezione di Elladij, appaiono fortemente condizionati da schemi precostituiti, l'attenzione del narratore sembra concentrarsi sullo sviluppo psicologico e morale delle figure femminili che giocano un ruolo centrale nell'opera. Straordinaria è, a questo proposito, la trasformazione che subisce la bella principessa Alina B. (la futura contessa Liodorova), appartenente ad una famiglia moscovita d'antico lignaggio, un personaggio in cui trovano espressione alcuni importanti ideali culturali dell'epoca a cavallo tra Settecento e Ottocento, cui si riferisce l'antefatto della vicenda. Vittima delle dilaganti mode francesi, dopo aver rifiutato una nutrita schiera di pretendenti Alina sposa «senza nemmeno sapere come» il conte Liodorov. Quest'ultimo, che ha trascorso la giovinezza al Palais Royal di Parigi, ma «ha portato in patria solo una salute minata e una

³¹ In terra russa non è strano che il picaresco, di solito un individuo di bassa estrazione sociale, sia un nobile: si veda, ad esempio, il principe di modesta stirpe Čistjakov, protagonista del *Rossijskij Žil'blaz* (*Un Gil Blas russo*, 1814-1838) di V. T. Narežnyj, un romanzo che ha senza dubbio esercitato una certa influenza sulla creazione di *Elladij*: non a caso nel diario la *povest'* è definita dallo stesso Odoevskij «romanzo» (Tur'jan 1991, 98), un termine cui probabilmente il giovane scrittore associava, in sintonia con una sensibilità in rapida evoluzione, il nuovo romanzo di costume.

nuova foggia di cravatte», con il suo «ingannevole splendore» ha abbagliato tutti, compresa l'ingenua eroina (Odoevskij 1824, 96).

Il conte, che in realtà è una «mummia orrenda nel corpo e nell'anima», assurge a prototipo di quella «nobile plebe» che per Odoevskij è contraddistinta da una strana commistione di educazione ed ignoranza e da un'infondata presunzione nelle proprie capacità. Emergono qui i temi classici dello *svet* e della sua denigrazione, preannunciati nell'*excursus* iniziale in cui il narratore, affrontando l'annoso problema russo dell'*obrazovanie*, in particolare dell'educazione femminile, si accanisce contro il dilagare delle mode francesi, la cosiddetta 'gallomania', argomento tradizionale delle riviste satiriche della seconda metà del Settecento. Alla vuota e pernicioso esterofilia della nobiltà russa si contrappone il richiamo nostalgico alle generazioni antecedenti a quella dei protagonisti della storia che egli si appresta a narrare: pur nella loro ignoranza essi potevano infatti vantare una salda fede negli autentici valori della tradizione, fra i quali si annoverano il servizio allo Stato e il rispetto dell'autorità genitoriale, forte e tuttavia piena d'affetto nei confronti dei figli. La contrapposizione fra i disvalori del decoro mondano e i capisaldi etici della nobiltà di tipo patriarcale, custode delle più antiche virtù, ricorda i personaggi di Fonvizin e, in generale, la tradizione satirica settecentesca, dove il richiamo alla nobiltà di antico lignaggio si unisce all'importanza delle doti personali, quali onestà, bontà, ospitalità, caratteristiche distintive degli antenati (Kočetkova 1973, 65). Si veda, per contrasto, l'oscurantismo dei personaggi che si atteggiavano a nostalgici dei tempi andati nelle *Lettere allo starec di Lužniki*, anche questo un tema già presente nella letteratura satirica della seconda metà del Settecento.

Annoziata dalle insulse conversazioni col vecchio conte, Alina si appassiona alle «nuove nobili idee» giunte alle sue orecchie a dispetto dell'ambiente incolto e delle maldicenze che la circondano. Inaspettatamente la giovane contessa dimostra totale noncuranza per le rigide regole del *prilicije*, atteggiamento col quale si intende porre l'accento sulla superiorità intellettuale e morale di Alina rispetto all'ipocrisia e ai pregiudizi che governano l'alta società. Ma lo *svet* si accanisce senza pietà contro coloro che non rispettano o addirittura contestano le sue regole: benché inizialmente Alina si trovi nelle grazie delle dame del gran mondo, le colonne portanti dell'*upper class* moscovita, è sufficiente che la giovane nobildonna non si presenti a qualche importante occasione mondana per offrire

il destro al moltiplicarsi delle dicerie e dei pettegolezzi nei suoi confronti.

La ragione della repentina trasformazione della contessa, avvenuta tra l'altro, come tiene a rilevare il narratore, in una donna, per di più circondata da una folla di esseri insignificanti, è legata alla sua imminente maternità. La gravidanza, un evento d'importanza cruciale nella vita di una giovane donna, appare inconciliabile con la vita mondana ed i suoi rituali vuoti e ripetitivi. La contessa Liodorova si vergogna della propria «nudità spirituale» e con grande energia si appresta a affrontare il nuovo compito di madre cercando ispirazione nelle nuove idee pedagogiche. In vista dell'incipiente parto la contessa abbandona la città e si rifugia in campagna, un particolare in cui trova eco il motivo rousseauiano della naturalità della vita agreste, contrassegnata da un'idilliaca purezza, rispetto alla vita in città, sede di costumi corrotti: è evidente l'analogia di questo punto dell'intreccio di *Elladij* con *Julija* di Karamzin, dove la protagonista, scoprendo di essere incinta, si reca in campagna dove dà alla luce ed alleva il figlioletto Erast.

Negli anni Settanta del XVIII secolo l'influenza del pensiero di Rousseau e l'aspirazione alla naturalezza nei costumi e nei comportamenti avevano generato anche in Russia un nuovo rapporto con la maternità ed una maggiore attenzione per il periodo dell'infanzia. Le nuove idee trovarono terreno fertile nella tradizione nazionale russa e nella cultura religiosa ortodossa, che attribuivano grande importanza alla maternità: per la maggior parte delle donne essa infatti rimaneva «un valore al di fuori delle mode e del tempo» (Puškareva 1998, 105).³² Nella figura della contessa Liodorova si incarna quindi quell'idealizzazione del ruolo delle madri, considerate dirette responsabili dell'educazione morale ed intellettuale dei figli, che tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo generò in Russia un fenomeno culturale peculiare, direttamente influenzato dalla ricezione del pensiero progressista occidentale sulla natura e sul ruolo della donna nella società moderna (Wiesner 2003, 18ss.). Il culto della maternità, riscontrabile oltre che nella letteratura anche nelle arti figurative, in particolare nella ritrattistica laica e nella scultura funeraria del tempo (Kelly 2003, 62-64), attribuì tra l'altro grande valore simbolico alla cosiddetta 'maternità elettiva', ossia non basata su legami di sangue, un mo-

³² Sull'argomento cfr. anche Puškareva 1997 e 2002, Lotman 1996, 214ss.

tivo che gioca un ruolo centrale anche in *Elladij*. Questa particolare temperie culturale generò in Russia anche il diffuso fenomeno delle educande (*vospitannicy*), in genere giovani provenienti da famiglie non facoltose accolte come figlie nella casa di una nobildonna, la quale esercitava su di loro la propria tutela sociale ed intellettuale. Nella letteratura degli anni Trenta questa tematica occuperà un posto importante, anche se in una prospettiva di sostanziale critica a un istituto sociale ormai abusato: ricordiamo, oltre alla celeberrima *Pikovaja dama* (*La donna di picche*, 1834), gli incompiuti *Roman v pis'mach* (*Romanzo epistolare*, [1829]) di Puškin e *Katja, ovvero La storia di un'educanda* di Odoevskij, opera che sarà analizzata nel secondo capitolo di questo lavoro.

La maggiore attenzione per il periodo dell'infanzia aveva comportato uno spiccato interesse anche per i problemi relativi all'educazione delle future madri. La letteratura pedagogica proveniente dall'Occidente, che propagandava le nuove pratiche educative indirizzate verso il sesso femminile, aveva suscitato tra il ceto privilegiato russo enorme successo (Kelly 2003, 66). Sulle questioni attinenti all'educazione femminile l'opera che per tutto il Settecento aveva esercitato grande influenza in tutta Europa era *De l'éducation des filles* (1687) di François de Salignac de la Mothe-Fénelon, un dettagliato compendio di precetti rivolti alle madri e alle governanti che avrebbero dovuto occuparsi della formazione delle fanciulle dell'alta società. Il trattato di Fénelon, che tra l'altro nel *Nedorosl'* (*Il minorenne*, 1782) è citato quale esempio di lettura che non corrompe i costumi delle fanciulle (Fonvizin 1893, 141), fu tradotto in Russia negli anni Sessanta del Settecento e successivamente più volte ristampato (Kelly 2003, 65-66), un dato che conferma il rilievo di quest'opera nel contesto culturale russo dell'epoca.

La riflessione pedagogica di Fénelon prendeva l'avvio dall'elaborazione dei principi fondamentali cui doveva ispirarsi il percorso formativo delle fanciulle, una sorta di 'educazione alla virtù' finalizzata a correggere quei vizi e difetti (credulità, difficoltà di discernimento tra bene e male, predominio dell'istinto sulla razionalità, ecc.) che dai tempi più antichi erano attribuiti alla donna sulla base della sua 'diversità' fisiologica.³³ Nel pensiero dell'abate

³³ L'idea della sovrabbondanza passionale della donna, che si indirizza verso cose che non meritano attenzione mentre disprezza ciò che è degno di

francese, precettore dell'erede al trono di Francia ed autore delle celeberrime *Aventures de Télémaque* (1699), trovava espressione l'orientamento emergente nei dibattiti del tempo circa la necessità di riconoscere alla donna il compito fondamentale di porre le basi dell'educazione e della prima formazione delle generazioni future, una funzione da cui si faceva dipendere in gran parte l'equilibrio e la serenità dell'intera società (Pancera 1991, 14).³⁴

L'idealizzazione del ruolo materno e l'importanza attribuita alla guida morale e intellettuale esercitata dalla madre nei confronti dei figli apriva nuovi orizzonti di emancipazione per la donna, mentre metteva in pericolo il tradizionale potere assoluto del marito sulla moglie e sui figli. Le variegate correnti di pensiero che attraversarono l'Europa e la Russia in quegli anni diedero vita ad una diffusa tensione tra tendenze progressiste e conservatrici, tra idee vecchie e nuove (Kelly 2003, 70-71). Questa dialettica conflittuale è variamente riscontrabile anche nell'opera di Odoevskij; tuttavia, almeno in linea teorica, in *Elladij* appare esplicita la presa di posizione in favore degli ideali che si ispiravano alla maternità pedagogica.

I due figli della Liodorova, la figlia naturale Marija e il figlio adottivo Elladij, sono educati insieme, un dato che sottolinea la natura progressista delle idee pedagogiche e sociali della contessa, che successivamente mostrerà anche di non essere contraria al matrimonio tra i due giovani. Tra l'altro, il narratore insiste sulla qualità dell'educazione impartita dalla sensibile ed intelligente contessa ai propri figli. Il rilievo attribuito al problema dell'educazione, sia in questa come nelle altre *povesti* di argomento mondano, è legato a varie motivazioni e va inquadrato nel più ampio contesto della sensibilità nella quale si formò il giovane Odoevskij, una temperie culturale nella quale balzano in primo piano i valori

stima, trovava giustificazione scientifica nella teoria umorale, comunemente accettata per tutto il Settecento, secondo la quale nel cervello femminile (così come in quello dei bambini) era presente un eccesso di umidità (Pancera 1991, 20, 27; Wiesner 2003, 24ss.).

³⁴ Secondo Fénelon la donna non può semplicemente obbedire al marito senza ragionare, ella ha diritto all'educazione, ad uno sviluppo pieno ed armonioso della propria personalità che la metta in grado di espletare degnamente la propria missione. L'ignoranza costituisce un grave pericolo per le fanciulle, poiché è la causa della noia, dell'ozio, della frivolezza e dei caratteristici vizi femminili che danneggiano la famiglia e la società (Pancera 1991, 33).

prettamente morali, interiori (*obrazovanie serdca*) dell'educazione (sulle idee pedagogiche degli scrittori sentimentalisti russi cfr. Kočetkova 1994, 27-42). Questo tipo di formazione probabilmente fu determinante anche nell'innescare l'innato talento pedagogico dello scrittore, indirizzando una parte significativa dei suoi interessi letterari verso la letteratura per bambini e alimentando altresì il suo impegno filantropico in favore dell'infanzia abbandonata. Si tratta comunque di un atteggiamento culturale che ha anche profonde motivazioni autobiografiche, legate al difficile rapporto che lo scrittore ebbe con la madre (Tur'jan 1991, 38ss.). È quindi possibile che nella ideazione di alcune protagoniste positive (la contessa Liodorova e, più tardi, la principessa Zizi) Odoevskij abbia proiettato un ideale d'amore, comprensione e cura materni di cui egli aveva sentito acutamente la mancanza.

Figura per molti versi agli antipodi della personalità ardente e passionale di Elladij, Marija esemplifica un carattere femminile molto diverso da quello della contessa-madre: pur essendo una creatura mite, intelligente e per di più molto attraente, ella è fredda e priva di autentici slanci. All'apparenza onesta e virtuosa, ma incostante e passiva, Marija ama dipingere, suonare, ballare, leggere, ma tutto con moderazione, senza eccesso. Conformemente alla tradizionale concezione della natura femminile, ciò che contraddistingue e stigmatizza la giovane sembra essere la mancanza di passioni autentiche, intense e durevoli. Di Marija è detto che ella ama Elladij «come un fratello, per abitudine» (Odoevskij 1824, 109); inoltre, alla notizia di essere la sorella di Elladij, la giovane reagisce con la freddezza che la contraddistingue: «Adesso, quando mi sposerò, Elladij, tu sarai il mio cocchiere!» (Odoevskij 1824, 124), afferma l'avvenente fanciulla continuando imperterrita a dipingere un quadro raffigurante la dea della quiete.

Come si vede, il ritratto del personaggio di Marija rimane per molti versi enigmatico: forse Odoevskij vide in lei il prototipo di una giovane nobildonna affascinante ed intelligente, ma ancora immatura, incapace di rispondere ad un amore intenso e appassionato come quello di Elladij.³⁵ Per queste ragioni alcuni critici riten-

³⁵ Qui sembra quasi che la tipologia maschile dell'eroe debole, irresoluto, che non si impegna attivamente né per il bene né per il male, un tipo di personaggio che conta molti esempi nella letteratura sentimentale, si trasmetta progressivamente anche ai personaggi femminili.

gono che il prototipo del personaggio di Marija sia la principessa Natal'ja Ščerbatova, cugina dello scrittore ed oggetto della sua prima delusione amorosa (Sakulin 1913, I, 1, 219; Tur'jan 1991, 81). Nonostante il ritratto poco lusinghiero, per quanto riguarda Marija non possiamo parlare di un carattere definito, al contrario, per certi versi esso rimane aperto verso un'ulteriore necessaria evoluzione: non a caso, nella conclusione della *povest'* apprendiamo che la 'virtuosa' fanciulla alla fine si sposa e, probabilmente, diventa anche una buona madre.

Si è visto come nell'introduzione il narratore sposi il punto di vista secondo cui l'educazione delle giovani generazioni russe è considerata nella maggioranza dei casi insufficiente o del tutto sbagliata. Tuttavia in *Elladij* l'evoluzione di Marija dimostra con chiarezza che anche un'educazione illuminata, pur esercitando un profondo influsso sullo sviluppo morale della personalità, non rappresenta, in particolare per le giovani fanciulle, il momento culminante della loro formazione. Nella *svetskaja povest'* degli anni Trenta il problema dell'educazione femminile e la funzione che questo elemento svolge nello sviluppo dei personaggi appaiono condizionati dallo schematismo con cui viene spesso affrontata questa complessa questione (Ayers 1998, 155ss.). L'educazione della donna è considerata come cruciale per lo sviluppo della personalità: di conseguenza le protagoniste femminili, a differenza degli eroi maschili, sono viste per lo più come il prodotto di un processo educativo (o della sua totale assenza). Nel caso di Odoevskij invece i personaggi non sono mai il risultato schematico di un determinato percorso formativo, ma ciò che gioca un ruolo essenziale è la loro intima natura, solo in parte influenzabile da elementi esterni. Si tratta di un punto di vista sulla questione che trova la sua fonte nell'influenza, se pur indiretta e mediata, delle idee di Rousseau, e che riflette la concezione molto diffusa all'epoca secondo cui l'educazione «non rigenera l'uomo, ma si limita a svilupparne le attitudini innate indirizzandole verso il bene o il male» (Puškareva 1998, 117).³⁶

³⁶ A questo proposito si veda quanto afferma l'articolo *O charaktere* (*Sul carattere*, 1803), tratto da una rivista francese, tradotto e pubblicato da Karamzin su «*Vestnik Evropy*» nel 1803 (XII, 21-22): «[...] Ci si può dare un carattere? Ma cos'è che ci diamo poi? Non riceviamo tutto? Noi nasciamo con i semi di tutte le attitudini, di tutte le virtù, di tutti i vizi, le circostanze casuali e indipendenti da noi rendono possibile lo sviluppo di alcune di loro a scapito di

A prescindere dal destino diverso da quello di Marija, anche la sfortunata principessa Mimi, protagonista dell'omonima *povest'*, in gioventù «[...] non aveva un carattere ben determinato» (Odoevskij 1981, 222). La fatale evoluzione della sua personalità è dovuta al convergere di una serie di fattori: la mancanza di un'educazione adeguata, la debolezza del carattere incapace di contrastare l'influenza nefasta dello *svet*, il caso che non ha voluto che Mimi si sposasse. L'insieme di questi elementi fa sì che, lasciata in balia di se stessa e dello spietato mondo dell'alta società, Mimi sviluppi i lati della sua personalità più deleteri. Nel caso della «fredda» Lidija, sorella della principessa Zizi nell'omonima *povest'*, nemmeno il matrimonio e la maternità riescono a modificare la natura frivola dell'eroina, anche se nel personaggio non mancano elementi d'umanità ed amore per la figlioletta. Eroeine come la contessa Liodorova e la principessa Zizi sono invece l'esito di un'autoeducazione fondata principalmente su una predisposizione naturale, su attitudini innate: «lo spirito del tempo,³⁷ volando verso la sua autentica mèta, è come se attendesse in alcuni individui particolarmente dotati il momento del loro sviluppo corporeo e all'improvviso, quasi senza che loro stessi se ne accorgano, in un attimo si effonde in loro come fiamma fulminea, producendo tempeste nell'anima e conducendoli lontano dalla loro precedente angusta cerchia» (Odoevskij 1824, 97-98).

Le considerazioni che il narratore appone a conclusione della *povest'* ci appaiono particolarmente significative e dense di implicazioni. Il tradizionale epilogo della vicenda, esplicitamente indirizzato ad una ristretta categoria di lettori, i 'curiosi' (ossia quelli più legati alla convenzionalità della storia), è relegato in nota: come già detto, Marija guarisce e si sposa, mentre Liodorova non abbandona un istante lo sfortunato Elladij. Ragionando sul destino della propria opera, il narratore si chiede quali reazioni essa possa

altre, che rimangono inattive. L'uomo entro certi limiti potrebbe formare il proprio carattere, ma non cambiarlo, forse potrebbe farlo nel fiore della giovinezza, se la giovinezza fosse il tempo della ragione» (ivi, 7-8).

³⁷ «Che cosa si intende con la parola *spirito del tempo*? Nuovi pensieri crescono dall'organizzazione dell'umanità, come diverse parti di una pianta dal seme; tutto l'albero è racchiuso nel seme, ma può svilupparsi solo col tempo; lo sviluppo naturale di questo o di quel pensiero nell'organismo è, a quanto pare, ciò che è chiamato *spirito del tempo*. Un'espressione veramente notevole, distorta purtroppo dalle passioni» (Odoevskij 1982, 76).

suscitare tra i suoi possibili destinatari: se da un lato i rappresentanti del *beau monde*, che forse ritroveranno nei personaggi del racconto alcuni tratti loro somiglianti, distoglieranno subito lo sguardo dall'artista che ha osato essere così poco lusinghiero nei loro confronti, dall'altro le «giovani maliarde», il cui «capriccioso amor proprio» egli ha ripetutamente offeso, non gli saranno certo favorevoli.

L'atteggiamento ironico che il narratore assume in questa sorta di postfazione alla *povest'* trae spunto da un procedimento retorico adottato già a inizio Ottocento quale antidoto contro la falsa *čuvstvitel'nost'*, ossia contro l'abuso di stereotipi e l'artificialità di certa narrativa sentimentale.³⁸ Nell'epilogo il narratore si rivolge a varie categorie di lettori che per una ragione o per l'altra non sembrano capaci o disposti a recepire correttamente e quindi a porsi in sintonia con il suo narrato. Tocchiamo qui con mano la nuova importanza acquisita a partire dal Sentimentalismo nella narrativa russa dalla figura del lettore: alla figura del narratore testimone dei fatti corrisponde infatti quella del destinatario della narrazione (narratario), interlocutore privilegiato della voce narrante.³⁹ Per Odoevskij, così come per Karamzin (Toporov 1995, 84), il narratario non è un lettore qualsiasi: egli deve avere delle caratteristiche specifiche, ossia dev'essere sensibile e pronto ad accettare e condividere la visione del mondo del narratore.

La chiosa di *Elladij* riflette insomma la preoccupazione da parte dello scrittore di riuscire ad essere convincente, di persuadere il lettore, in altre parole, di fargli condividere i propri ideali. Pur ponendo la narrativa, in un'ideale scala di valori, molto al di sotto della speculazione filosofica, l'autore afferma il carattere 'veritiero' della sua opera ed implicitamente la validità della visione del mondo di cui essa si fa portatrice, un punto di vista in palese antitesi con la falsità adulatoria di certa letteratura del tempo.

³⁸ Si veda, ad esempio, la chiosa del *Povero Leandro* di N. Brusilov, dove l'autore, rivolgendosi ironicamente al lettore, afferma che se quest'ultimo non ha trovato sufficiente sentimento nella *povest'*, può riempire come vuole le ultime due pagine lasciate appositamente in bianco, oppure gettarla nel camino e riscriverne una migliore (Kočetkova 1973, 71-72; Tosi 2006, 259-260).

³⁹ Sulla figura del lettore e sulle sue specifiche e molteplici funzioni all'interno dell'opera letteraria cfr. Bol'sakova 2003. Sui personaggi-lettori nell'opera di Odoevskij cfr. anche Dvirnik 2001.

II. I RACCONTI DELLA MATURITÀ

II.1 La *svetskaja povest'* di Odoevskij negli anni Trenta del XIX secolo

Dopo l'insurrezione decabrista, quando molti dei giovani e valenti scrittori che avevano dominato la scena letteraria nei primi anni Venti sono costretti al silenzio a causa della loro partecipazione alla rivolta, nella produzione letteraria subentra un momento di stasi. Già a partire dal 1827-1828 tuttavia il numero delle pubblicazioni di opere in prosa riprende a salire, segnando anzi l'avvio di nuove tendenze che troveranno pieno sviluppo nel decennio successivo. La nuova narrativa rivolge il proprio sguardo indagatore ai multiformi fenomeni della vita coeva, nei cui orizzonti rientra sempre più spesso anche il *byt* popolare. Alla rappresentazione della vita contemporanea e alla rievocazione del passato nazionale, perseguita attraverso la riproduzione di quadri il più possibile concreti e vivi dell'epoca rappresentata, si intreccia così l'utilizzo di elementi entografici e del folklore (Petrunina 1981, 502-503).

Nella prima metà degli anni Trenta si moltiplicano le pubblicazioni di raccolte di *povesti*, cicli dai nuclei tematici e dalle tendenze espressive molto varie, che testimoniano la sensibile accelerazione subita in questo momento dallo sviluppo del genere. Molti racconti sono racchiusi in una specifica cornice diegetica, spesso motivata dalla presenza di un autore o narratore comune o dalla figura dell'editore. Emerge dunque la tendenza a costruire un quadro narrativo più ampio dei precedenti, organizzato secondo principi compositivi innovativi, anche se la creazione di un vero e proprio romanzo in prosa sulla contemporaneità pare al momento un traguardo ancora lontano.

Trasferitosi da Mosca a San Pietroburgo nel 1826, Odoevskij abbandona l'atmosfera culturale dove si era formato e dove aveva mosso i suoi primi passi di scrittore, un esordio marcato da un indi-

rizzo spiccatamente filosofico, ma anche da un forte pathos sociale ancora legato alle tradizioni satiriche del secolo precedente. L'approccio dell'autore con l'ambiente letterario pietroburghese non è sicuramente semplice, ma la sua viva ricettività artistica gli permette di assimilare velocemente le nuove lezioni estetiche e di entrare a fare stabilmente parte della cerchia di Puškin. Il primo risultato che comprova il sensibile ampliamento del suo orizzonte artistico è rappresentato dalla pubblicazione delle *Fiabe variopinte*, storie fantastiche nelle quali avvenimenti inverosimili hanno come sfondo il coevo *byt* russo, un laboratorio di idee e di stile nel quale Odoevskij sperimenta diversi modelli narrativi, tra cui quello della *svetskaja povest'*. La satira dei salotti mondani trova infatti ampio spazio all'interno delle *Fiabe* (si vedano in particolare *Retorta*, *L'alambicco* e la già ricordata *Fiaba del pericolo che corrono le ragazze a camminare in gruppo per il corso Nevskij*), dove lo scrittore ricrea l'atmosfera soffocante e annoiata, i vizi e l'ipocrisia dello *svet* pietroburghese, ma anche l'alienazione del parassitario ceto impiegatizio. È stato sottolineato come nelle *Fiabe*, caratterizzate da un impianto narrativo spiccatamente fantastico-grottesco, sia tuttavia molto evidente la matrice autobiografica, una matrice che nasconde il legame genetico esistente tra questo ciclo narrativo e la produzione degli anni Venti (Tur'jan 1996, 148).

La nuova opera di Odoevskij è profondamente influenzata dal contesto letterario e dalle specifiche modalità di sviluppo della prosa russa coeva: nel 1831 escono i *I racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*, nello stesso anno il lettore russo fa conoscenza con un nuovo nome destinato a dominare la scena letteraria, quello di N. Gogol', le cui *Večera na chutore bliz Dikan'ki* (*Le veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, 1831-1832) suscitano la reazione entusiasta di Odoevskij. Ambedue le opere citate sono contraddistinte dalla presenza di un narratore e/o editore, un procedimento che Odoevskij riprende nelle sue *Fiabe*, trovando conferma e sostegno all'idea, in lui maturata già in precedenza, dell'opportunità di creare una struttura narrativa a cornice capace di riunire al proprio interno *povesti* anche piuttosto eterogenee, dal punto di vista sia tematico che stilistico-compositivo.¹

¹ *I racconti di Belkin* influenzano, tra l'altro, la creazione di un nuovo tipo di narratore, un uomo sincero, modesto e cordiale che si incarna nel personaggio di Irinej Modestovič Gomozejko (Tur'jan 1996, 133ss.). La parentela ideale

In effetti, dall'inizio degli anni Trenta fino alla metà degli anni Quaranta lo scrittore sperimenta svariate forme di racconto che si ispirano a filoni diversi, da quello romantico a quello fantastico, fino a quello più prettamente realistico, nel quale rientra anche la *svetskaja povest'*. Questi testi, rispondenti a tipologie di genere e di contenuto variegate e spesso ibride, tendono a confluire in cicli dall'architettura compositiva complessa, alcuni dei quali vengono portati a compimento, mentre altri non vanno oltre lo stadio della progettazione o vengono solo parzialmente realizzati: dal progetto relativo all'inizio degli anni Trenta denominato *Dom sumasšedšich* (*La casa dei folli*),² dedicato al tema dei 'geni folli', che successivamente evolve e prende forma nelle *Notti russe*, alle ricordate *Fiabe variopinte*, ai *Zapiski grobovščika* (*Appunti di un fabbricante di bare*),³ fino alla stessa originale organizzazione testuale che contraddistingue i tre volumi delle opere scelte del 1844, nelle quali l'autore propone una serie di cicli narrativi che riassumono i momenti essenziali della sua attività scrittoria relativa agli anni Trenta (Sakulin 1913, I, 2, 1-2; Kiselev 2006, 475ss.).

Le due più famose *svetskie povesti* di Odoevskij, *La principessa Mimi* e *La principessa Zizi*, furono inserite nel secondo tomo della raccolta di opere del 1844, denominato *Domašnie razgovory* (*Conversazioni domestiche*), titolazione che costituisce anche il sottotitolo della *Principessa Mimi* nella prima pubblicazione su rivista. L'idea centrale, l'asse portante della *svetskaja povest'* di Odoevskij degli anni Trenta, è infatti la raffigurazione del lato privato, quotidiano della vita degli esponenti del *beau monde*, ambientazione ideale per mettere in luce i lati più segreti dell'esistenza di questo gruppo sociale (Sakulin 1913, I, 2, 102). Nella denominazione del ciclo appare quindi evidente la tendenza a caratterizzare l'alta so-

con l'opera di Puškin viene inoltre evocata nell'arciepigrafe apposta alle *Fiabe*, tratta, come nel caso dei *Racconti di Belkin*, dal *Minorenne* di Fonvizin.

² Erano originariamente destinati a questo ciclo i racconti *Poslednij kvartet Betchovena* (*L'ultimo quartetto di Beethoven*, 1830), *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi* (1832), *Improvizator* (*L'improvvisatore*, 1833) e *Sebastijan Bach* (*Sebastian Bach*, 1835). Per informazioni più dettagliate sui cicli narrativi nell'opera di Odoevskij cfr. Sakulin 1913, I, 2, 135-148, 202-206, 329-330; sul ciclo delle *Fiabe variopinte* cfr. in particolare Tur'jan 1996.

³ Il ciclo, per il quale Odoevskij fu forse influenzato dal *Grobovščik* (*Il mercante di bare*, 1831) di Puškin, avrebbe dovuto comprendere tredici racconti, dei quali l'autore portò a termine solo *Sirota* (*L'orfano*, 1838), *Živopisec* (*Il pittore*, 1839) e *Martingal* (*La martingala*, 1846) (Sakulin, 1913, I, 2, 138ss.).

cietà per così dire ‘dall’interno’, toccandone aspetti vitali che rimanevano per lo più nascosti nell’opera dei superficiali scrittori-*bytopisateli*, coi quali Odoevskij polemizza costantemente (Iezuitova 1973, 191).⁴

Nella *Principessa Mimi* il corso degli eventi è determinato dal pettegolezzo mondano (un elemento del *sjuzet* che, come si è visto, svolge un ruolo centrale sia nelle opere giovanili dello stesso Odoevskij, sia in *Che disgrazia l’ingegno!* e in tutta la commedia satirica del tempo), di cui l’autore riproduce ed analizza nel dettaglio i meccanismi genetici e il nefasto processo evolutivo. *La principessa Zizi*, la cui protagonista costituisce una sorta di correttivo all’eroina ‘negativa’ della *povest’* precedente (e come tale fu probabilmente recepita dai lettori coevi), è invece dedicata alla rappresentazione di quell’ideale femminile prettamente materno che, come nel caso della contessa Liodorova, si incarna nella figura di una nobildonna sensibile ed intelligente: superando i propri impulsi egoistici e rinunciando alla propria felicità personale, Zizi si dimostra infatti capace di un autentico atto di eroismo e di totale abnegazione nei confronti della propria giovanissima nipotina. Ambedue le *povesti* riprendono e sviluppano una serie di tematiche molto attuali nella prosa dell’epoca: il tema delle relazioni amorose al di fuori del matrimonio, scenario privilegiato di rappresentazione del conflitto tra le ragioni del cuore e il dovere morale; il ruolo quasi sempre nefasto delle convenzioni sociali e del decoro mondano; il tema dell’educazione delle giovani generazioni ed in particolare delle fanciulle, in genere allevate esclusivamente in funzione del loro futuro ruolo di mogli e madri.

Il ciclo delle *Conversazioni domestiche* comprendeva in tutto sette opere, tutte scritte tra il 1831 e il 1841, riconducibili a diverse tipologie narrative: oltre alle due *povesti* già citate, vi trovano posto *Novyj god. Iz zapisok lenivca* (*Il Capodanno. Dagli appunti di un pigro*, 1837 [1831]), *Černaja perčatka* (*Il guanto nero*, 1838 [1835]), *Imbroglia* (1844 [1835]), *Sil’fida* (*La silfide*, 1837) e *Salamandra* (*La salamandra*, 1841). La compresenza di testi caratterizzati da ambientazioni ed atmosfere anche molto diverse tra loro,

⁴ Nell’incipit dell’ottava ed ultima composizione delle *Fiabe variopinte, Ta že skazka, tol’ko na izvorot* (*La stessa fiaba, solo al contrario*), lo scrittore se la prende con la superficiale critica dei salotti dell’alta società esercitata dai *bytopisateli*, che nelle loro opere deridono un mondo in realtà inesistente, poiché a loro sconosciuto (Odoevskij 1996, 52-53).

ma che appaiono accomunati dalla riflessione sugli aspetti più intimi e quotidiani del vivere sociale, testimonia come la tradizionale distinzione tra il filone mistico-fantastico e quello più prettamente realistico dell'opera dell'autore risulti tutto sommato poco produttiva. La complessa compenetrazione di elementi eterogenei, romantici e realistici, che caratterizza l'originale maniera narrativa di Odoevskij è un aspetto di cui la critica solo da pochi anni ha cominciato a tenere il debito conto (Kuprejanova 1981, 346): si vedano, ad esempio, i racconti fantastici *La silfide* e *La salamandra*, in cui lo scrittore manifesta il proprio interesse per il mondo delle antiche credenze e delle superstizioni popolari, per le dottrine alchemiche e le cabalistiche medievali, di cui propone una decodifica spesso in bilico tra l'interpretazione scientifico-razionale e quella mistico-istintuale. In questi racconti si esplica la particolare valenza del fantastico di Odoevskij, caratterizzato da uno stretto connubio tra due ambiti artistico-cognitivi apparentemente lontani tra loro, che invece spesso scorrono parallelamente l'uno all'altro intrecciandosi in maniera originale.

La compenetrazione di elementi estetici formalmente dissimili caratterizza anche alcuni racconti di argomento mondano, o per meglio dire 'antimondano' (Tur'jan 1991, 296), risalenti alla prima metà degli anni Trenta e successivamente inseriti nelle *Notti russe* (*Notte quarta*), che anticipano vari elementi narrativi della *svetskaja povest'*: *Brigadir* (*Il brigadiere*, 1833), *Bal* (*Il ballo*, 1833) e *Nasmeška mertveca* (*Lo scherno del morto*, 1834). Si tratta di miniature o parabole, definite da qualche critico anche 'poesie in prosa' (Petrunina 1981, 518), che tendono a mostrare il lato nascosto, il 'rovescio' dell'alta società, dietro il cui perbenismo si nascondono la depravazione e l'ignoranza. Analogamente a quanto accade nelle *Fiabe variopinte*, in queste narrazioni la presentazione di scenari profondamente radicati nella realtà coeva e finalizzati alla critica delle vuote convenzioni sociali della mondanità (una peculiarità che aveva suscitato nei loro confronti l'apprezzamento di Belinskij),⁵ avviene in una chiave spiccatamente fantastico-grottesca e fortemente straniante, una caratteristica che fa sì che

⁵ «[...] non sono invenzioni, non sono giochi di un'oziosa fantasia, non sono incarnazioni retoriche di pensieri astratti, di generiche virtù e vizi, bensì lezioni di alta saggezza, tanto più feconde, in quanto le loro radici affondano profondamente nel terreno della realtà russa» (Belinskij 1953-1959, VIII, 305).

risulti difficile farle rientrare nel filone più prettamente realistico della *svetskaja povest*'.

Nel *Brigadiere* il narratore si reca ai funerali di un conoscente, un cinico esponente dell'alta burocrazia pietroburghese, da lui invidiato perché nel corso della sua lunga vita «aveva mangiato e bevuto, non aveva fatto né il bene né il male, non era stato amato da nessuno e nessuno aveva amato, non era stato né allegro né triste. Per anzianità di servizio era arrivato al grado di consigliere di stato e se n'era andato all'altro mondo in pompa magna: rasato, lavato e in uniforme» (Odoevskij 1981, II, 69-70). Dopo le esequie il morto appare al narratore rimproverandolo per la freddezza e la mancanza di empatia nei confronti delle sue estreme sofferenze. Rievocando gli ultimi attimi della propria vita, il defunto racconta come in punto di morte tutta la sua esistenza gli fosse apparsa nella sua «orribile nullità» e come in lui si fosse improvvisamente risvegliata la sete d'amore, di autoconoscenza e di operosità che per tutta la vita era rimasta come sopita. In questa 'confessione' (una sorta di tardivo ravvedimento che sembra anticipare l'«illuminazione» di Ivan Il'ič nel famoso racconto di L. Tolstoj), il morto rievoca la propria infanzia e giovinezza, la falsa educazione che ha irrimediabilmente atrofizzato le sue capacità intellettuali, il ruolo nefasto delle regole del decoro cui si è costantemente adeguato per ottenere rispetto e riconoscimento in società. Nel matrimonio, turbato da continui litigi e incomprensioni, come anche nell'educazione dei figli, il defunto non aveva fatto che ripetere gli errori dei propri genitori, ricalcandone acriticamente gli aberranti insegnamenti. Infine, in osservanza ad un malcostume diffuso, egli aveva cercato di trarre dalla carriera soprattutto vantaggi personali, ricevendo promozioni affatto commisurate ai suoi meriti e alle sue capacità.

Nel *Ballo* vengono contrapposti due scenari entrambi caratteristici della *svetskaja povest*', una festa solenne indetta per celebrare una vittoria militare e una funzione religiosa. Alle immagini frenetiche e pregne di sensualità del ballo si sovrappongono quelle del campo di battaglia insanguinato, per cui in ogni vibrazione sonora dell'orchestra sembrano materializzarsi i gemiti dei feriti. La degenerazione totale di ogni idea di bene e di giustizia che caratterizza questa sorta di sabba satanico si trasfonde nell'immagine di una 'danza macabra' in cui agli scheletri dei ballerini si affiancano quelli degli storpi reduci di guerra. Nel finale, lasciando i festeggiamenti protrattisi fino all'alba, gli ospiti passano davanti alle por-

te spalancate di una chiesa, indifferenti alle parole di amore, fede e speranza pronunciate dal sacerdote durante la preghiera mattutina.

L'intreccio macabro unitamente alla caratteristica ambientazione mondana si ripresenta nello *Scherno del morto*, dove una giovane principessa, recandosi in carrozza ad una festa accompagnata dall'anziano marito, incontra per la strada un corteo funebre. Inorridita, la nobildonna riconosce nel morto che giace nella bara il fidanzato di un tempo che, per calcoli di convenienza, aveva lasciato per sposare un miglior partito. Durante la notte il fiume tracima ed invade le sale da ballo spazzando via ogni traccia di mondanità. La principessa, che sta per annegare, si aggrappa alla bara che galleggia tra i flutti e dalla quale l'ex fidanzato la osserva con un sorriso di scherno. Tutta la vicenda si rivela successivamente essere un incubo dovuto a un malore: nell'epilogo, ambientato a distanza di un anno, la stessa principessa si ripresenta nelle vesti di una cinica dama del bel mondo che ha abbandonato ogni scrupolo morale e non disdegna la compagnia di piacevoli quanto vacui giovanotti.

Uno dei primi racconti degli anni Trenta riconducibile, pur nei suoi tratti di spiccata originalità, alla tipologia della *svetskaja povest'* è *Il Capodanno. Dagli appunti di un pigro*, sorta di miniatura in tre atti⁶ che corrispondono a tre diversi momenti della vita dello scrivente e che coincidono con altrettante notti di Capodanno festeggiate da quest'ultimo in compagnia dell'amico Vjačeslav. Il primo atto, che si riferisce all'epoca dello studio all'università, è caratterizzato dal rimpianto di quei tempi felici animati da una miriade di sogni e progetti. Vjačeslav, poeta in erba, è l'anima di questa società di giovani (nella cui rappresentazione Odoevskij intende probabilmente rievocare le riunioni dei compagni *ljubomudry*), personaggi già noti, benché appena affacciatisi alla vita dello *svet*, opinionisti *ante litteram* che partecipano attivamente alle dispute giornalistiche e non temono di mettere sotto accusa le indiscusse autorità dell'epoca.

⁶ Nella premessa il narratore, un sedicente pigro, che nella propria vita «non ha combinato un bel nulla», esplicita le proprie intenzioni diegetiche e delinea il proprio 'patto' con il lettore: definendo l'oggetto del proprio racconto, egli esclude che si tratti della descrizione di momenti della sua vita, in quanto egli ha sempre sofferto per gli altri e pensato agli altri. Egli è convinto che questo particolare dovrebbe predisporre positivamente il lettore nei suoi confronti, un riferimento ironico al favore dimostrato dal pubblico nei confronti di narrazioni presentate come oggettive e sincere.

Vjačeslav propone ai propri giovani compagni idealisti di scegliere un compito importante e fruttuoso cui consacrarsi per il resto dell'anno: ognuno degli astanti individua un ramo del sapere o del servizio civile cui dedicare le proprie energie (Vjačeslav, in qualità di poeta, si mette subito a improvvisare versi). Alla conclusione della serata i giovani si lasciano, promettendo di ritrovarsi per verificare l'effettivo mantenimento della parola data. Col passare degli anni il destino separa i compagni di un tempo che tuttavia, per quanto possibile, cercano di rispettare la tradizione degli incontri di Capodanno. Nel secondo atto il narratore ritrova l'amico Vjačeslav sposato ed immerso in un ameno quadretto familiare: ora abita in campagna in una vera casa, la cui confortevole ed intima atmosfera domestica è descritta nel dettaglio (la descrizione degli interni nei tre atti costituisce uno dei procedimenti narrativi più interessanti ed anticipa la predilezione della *svetskaja povest'* per questo aspetto rappresentativo dalla spiccata valenza psicologica). Nonostante nella casa regni la concordia familiare, i toni sono tuttavia piuttosto mesti: Vjačeslav ha abbandonato i sogni di un tempo, ha rinunciato a diventare un grande poeta e ripone ora tutte le proprie speranze nel figlio, alla cui educazione (compito cui si è preparato consultando una vera e propria biblioteca di libri pedagogici) è interamente votato. Nel terzo atto troviamo Vjačeslav trasferito a P.: il narratore, sempre in viaggio, arriva in città nella serata in cui si festeggia il Capodanno e si affretta ad andare a trovare il vecchio amico che ora dimora in una lussuosa casa dagli splendidi saloni perfettamente ordinati, ma freddi. Il narratore trova Vjačeslav vestito di tutto punto in procinto di uscire di casa, mentre davanti allo specchio il parrucchiere gli sistema l'acconciatura e il cameriere gli mette a punto la toilette. L'amico di un tempo, divenuto un cici-sbeo, si lamenta della vita mondana che non gli dà tregua e non lo lascia vivere: purtroppo questa volta dovrà rinunciare alla compagnia del vecchio amico che è venuto a trovarlo, perché è impegnato in una partita a *whist* col principe B., personaggio molto influente.

La vicenda di Vjačeslav disegna dunque, secondo un copione tradizionale della letteratura degli anni Venti, la rinuncia agli alti ideali della gioventù e il progressivo imbarbarimento di un'anima colta e sensibile a contatto con lo stile di vita e i valori che animano l'alta società coeva (Sakulin 1913, I, 2, 309-310). Analogamente a quanto accade nello *Scherno del morto*, la caratteristica struttura trifasica della narrazione, che mette a fuoco tre diverse epoche esemplari della vita del protagonista (Städtke 1975, 64-65),

traccia quel percorso degenerativo che porta una giovane anima piena di sogni e aspirazioni a trasformarsi in uno *svetskij avtomat*, un tema che, come si è visto, Odoevskij pone al centro della propria attenzione già a partire dal ciclo di Lužniki. La costruzione spiccatamente filosofico-allegorica che caratterizza questa narrazione, una specificità che aveva suscitato l'apprezzamento nei loro confronti del critico Nadeždin (Nadeždin 1982, 344), come anche la matrice autobiografica di molte situazioni diegetiche ivi rappresentate, rendono particolarmente esplicito il legame genetico con la produzione giovanile, che nelle opere immediatamente successive tenderà invece a farsi più sfumato e meno percettibile, mentre verranno fatti grandi passi in avanti nell'acquisizione di un impianto narrativo oggettivo, basato su una concezione più prettamente realistica dell'opera letteraria.

II.2 *La principessa Mimi*

II.2.1 La custode della moralità

Pubblicata per la prima volta nel 1834 sulla rivista «Biblioteka dlja čtenija»,⁷ *La principessa Mimi* attira subito l'attenzione dei lettori e della critica ricevendo lusinghieri apprezzamenti (Sakulin 1913, I, 2, 108, nota 3): secondo le recensioni dell'epoca la *povest'*, vista come una delle migliori opere degli ultimi anni, denoterebbe un'ottima conoscenza dello *svet*, oltre che un'inusitata capacità da parte dello scrittore di analizzarne in profondità meccanismi e peculiarità; tra i pregi vengono elencati inoltre l'originalità e la coerenza di tutti i personaggi, l'intrigo vivo e appassionante e un tessuto linguistico che utilizza la parlata della migliore società coeva (Sakulin 1913, I, 2, 109). Dieci anni dopo la sua prima pubblicazione, in occasione della recensione della raccolta di opere del 1844, Belinskij conferma il giudizio positivo sulla *povest'*, mettendo in rilievo la naturalezza di alcuni momenti della sua struttura compositiva – l'*incipit* e l'*epilogo* – e l'economia nella descrizione dei personaggi, nonché la rappresentazione sapiente ed incisiva dell'alta società russa (Belinskij 1953-1959, VIII, 313).

La *povest'* consta di sette capitoli di diversa lunghezza, ognuno dei quali provvisto di un titolo specifico, e di una *Prefazione* che, posposta all'interno del terzo capitolo, rappresenta il fulcro della riflessione metaletteraria, una componente il cui ruolo risulta primario in quest'opera. Il racconto è condotto da un narratore anonimo extradiegetico, peraltro molto vicino alla figura dell'autore: utilizzando per buona parte della *povest'* il procedimento retorico dell'ironia, egli mantiene un costante dialogo col lettore, cui a tratti demanda il compito di trarre conclusioni appropriate circa le reali e profonde motivazioni che stanno alla base delle vicende narrate.

La principessa Mimi colpisce il lettore per la rappresentazione beffarda e tagliente dello stile di vita dell'alta società, con le sue altolocate figure ed i suoi consueti scenari. La trama, che presenta tutti gli elementi tipici dell'intrigo mondano, è caratterizzata da due linee narrative che, intrecciandosi, determinano il tragico destino di due nobildonne russe, la baronessa Eliza Dauertal' e la

⁷ V. F. Odoevskij, *Knjažna Mimi*, «Biblioteka dlja čtenija», VII, 1834, pp. 17-72.

contessa Lidija Rifejskaja. Entrambe le protagoniste sono sposate ad un uomo molto più anziano di loro, ma mentre il matrimonio di Eliza Dauertal' (nonostante l'instancabile attività delle malelingue affermi il contrario) è un'unione felice, Lidija Rifejskaja, sposatasi per volontà dei genitori, è in realtà innamorata del giovane Gabriel' Granickij, figlio di padre russo e madre italiana, conosciuto dalla contessa in gioventù durante un soggiorno in Italia e casualmente rincontrato a Pietroburgo. Funge da collante tra le due vicende il pettegolezzo ordito dalla principessa⁸ Mimi ai danni della baronessa Dauertal', i cui rovinosi effetti imprimono una svolta tragica anche alla vita della contessa Rifejskaja.

Emblematico personaggio del *beau monde*, Mimi è nobildonna ormai non più nel fiore degli anni che, non avendo trovato marito, cerca compensazione alla propria infelicità ergendosi a giudice impietoso della moralità mondana. Ad un tempo vittima del proprio ambiente e fomentatrice dei suoi peggiori pregiudizi, Mimi rappresenta un personaggio unico nel panorama della *svetskaja povest'* degli anni Trenta del XIX secolo, una figura femminile di cui molti critici hanno sottolineato la spiccata valenza allegorica: più che costituire un personaggio 'in carne ed ossa', la principessa esemplificherebbe un vizio portato alle sue estreme conseguenze, quello dei pettegolezzi mondani, e incarnerebbe una malvagità cieca ed inquietante, apparente frutto di un'educazione nefasta e di un ambiente vacuo (Iezuitova 1973, 191).⁹

⁸ *Knjažna* in russo indica 'principessa figlia'.

⁹ Un certo coefficiente allegorico della protagonista potrebbe in parte trovare spiegazione nel fatto che originariamente la *povest'* era stata «pensata nello stile delle *Fiabe variopinte*». Nei manoscritti Sakulin ha ritrovato due frammenti, che a suo parere rappresentano altrettanti prologhi alla *povest'*, scritti in uno stile fantastico (Sakulin 1913, I, 2, 102-104). Nella prima variante l'azione si svolge nel sottosuolo dove, in una vera e propria cancelleria 'infernale', alcuni spiriti impuri sono intenti al proprio lavoro: Segeliel' relaziona al ministro Astarot di non riuscire in alcun modo a far sì che una baronessa chiamata Marija o Eliza (prototipo della 'virtuosa' baronessa Eliza Dauertal') tradisca il proprio marito, cosa per cui viene pesantemente redarguito dal proprio superiore. Nell'altro prologo l'azione è ambientata nei sotterranei di un palazzo dove vive una rispettabile e beneducata famiglia di diavoli intenti a nobili occupazioni: il padre fa bolle di sapone, la madre tesse pettegolezzi, il figlio gioca assiduamente a *préférence*, mentre la figlia canta con grande espressività *Di tanti palpiti*. Poiché la principessa Mimi, proprietaria dello stabile, è destinata a morire improvvisamente nella notte per amore, tutta la famiglia di diavoli sale attraverso il pavimento nella sua camera da letto e, non appena essa esala

All'aspra condanna dei guasti dovuti all'educazione femminile e all'aperta denuncia della perfidia e dell'egoismo che avvelena gran parte della società del tempo, nella celebre *povest'* di Odoevskij si affianca l'affermazione trasversale, che avviene quasi in sordina, di quel 'dovere' etico-religioso che dovrebbe regolare le azioni dell'uomo e che, ad esempio, impone a Lidija Rifejskaja di rimanere fedele al marito. In osservanza a questo principio, la contessa rifiuta la giustificazione, addotta dall'amante nel tentativo di legittimare la loro relazione adultera, di essere in fondo una vittima delle convenienze sociali, ossia di un matrimonio combinato. Lidija si affida allora a un disegno divino che, nella sua erronea convinzione, la ricompenserà per la sua rettitudine e la sua sofferenza, restituendo ai due amanti ciò che il «potere dispotico» (*samo-vlastie*) della società, ossia l'iniqua imposizione dei genitori, ha loro tolto. La convinzione di una futura felicità quale contropartita per il sacrificio di sé e il comportamento probro non trova tuttavia riscontro nel giudizio della Provvidenza, che obbedisce a leggi divine e non umane, un assunto che trova conferma nell'epigrafe al capitolo quinto: «... l'avenir n'est à personne, Sire, l'avenir est à Dieu. Victor Hugo» (Odoevskij 1981, II, 251).¹⁰ La vicenda infatti si conclude nel più tragico dei modi: all'improvvisa malattia e alla morte dell'anziano marito si aggiunge l'uccisione in duello dell'amato Granickij, accusato da un insensato pettegolezzo mondano di essere l'amante della baronessa Dauertal'.

Il tema dell'eterno conflitto tra sentimento e dovere, tra cuore e ragione, caratteristico della letteratura sentimentale, assume nella *Principessa Mimi* una prospettiva e un'ambivalenza del tutto nuove grazie al coinvolgimento di forze e fattori, spesso oscuri e imprevedibili, che vanificano la volontà dei singoli e modificano il corso degli eventi: da un lato, ad impedire che i vari conflitti delineatisi possano approdare a un'auspicabile soluzione, che gli eroi possano insomma vivere 'felici e contenti', pare essere innanzitutto il caso; dall'altro, il desiderio di rivalsa, nonché le legittime aspirazioni alla felicità dei protagonisti, vengono esplicitamente negati dal superiore disegno divino, mentre nella vita di tutti i giorni ha il

l'ultimo respiro, si impossessa del suo corpo. Al mattino seguente la principessa si risveglia lamentando una forte emicrania e manifestando una pessima disposizione d'animo: una premessa, dunque, che spiegherebbe in termini mistico-fantastici la cieca malvagità della protagonista.

¹⁰ Lo stesso motivo verrà ripreso alcuni anni più tardi nella *povest'* mistico-fantastica *Kosmorama* (Tur'jan 1991, 329).

sopravvento la cieca perfidia dello *svet*.

La narrazione si apre con la rappresentazione di un ballo (come si è visto, uno degli scenari privilegiati della *svetskaja povest'*),¹¹ che consente allo scrittore di raffigurare al meglio il complesso sistema di relazioni che contrassegna la vita dell'alta società: «[...] il ballo era l'ambito della presentazione in pubblico, una forma di assemblea sociale, una delle poche forme di *byt* collettivo ammesse nella Russia del tempo. In questo senso alla vita mondana veniva attribuito il valore di un'attività sociale. È significativa la risposta di Caterina II ad una domanda di Fonvizin: "Perché da noi non ci si vergogna a non far niente?" – "... vivere in società non è non far niente"» (Lotman 2006, 91). A partire dai tempi di Pietro I la ritualizzazione del ballo come forma di assemblea sociale assume un'importanza cruciale nello sviluppo della cultura nobiliare e nella determinazione delle sue forme organizzative e di comportamento. In particolare, il ballo è occasione privilegiata per la presentazione in società delle fanciulle in vista del matrimonio. Accanto ai numerosi elementi di rigida regolamentazione, il ballo fornisce tuttavia anche ambiti di relativa libertà: durante le danze, ad esempio, dame e cavalieri vengono a trovarsi in una prossimità fisica che consente loro forme di relazione informale inimmaginabili in altri contesti sociali (Lotman 2006, 91-92).

Sullo sfondo della caratteristica cornice del ballo entrano in scena le eroine della *povest'*. La prima tra esse è l'affascinante baronessa Dauertal' che, costantemente circondata da folle di ammiratori, appare protagonista incontrastata dei salotti mondani. A dispetto delle chiacchiere che il suo comportamento disinvolto suscita, la baronessa, indifferente a qualsiasi tentazione amorosa, è fedele al secondo marito, un vecchio barone che tutta la città pensa lei abbia sposato solo per calcolo. Il suo successo in società suscita l'invidia e il risentimento della principessa Mimi, che identifica in lei la nemica più acerrima e la ritiene responsabile del suo mancato matrimonio (il primo marito della baronessa sarebbe stato un corteggiatore di Mimi). Le circostanze della vita, o forse semplicemente il caso, non hanno favorito la principessa che, invecchiata ed imbruttita, continua a frequentare i balli, pur non sapendo da che parte stare, se tra le ragazze nubili o tra le donne sposate. Priva

¹¹ Sulla festa da ballo in Russia nel Settecento e nell'Ottocento come evento rituale in grado di modellare i comportamenti sociali dei nobili russi e di sollecitare altresì la fantasia degli scrittori, cfr. D'Amelia 2000.

di quella autorevolezza e di quel rispetto che vengono a una donna dal semplice fatto di avere accanto a sé un marito, Mimi alimenta nel proprio cuore il malanimo e il desiderio di rivalsa:

Infine la misura fu colma: Mimi capì che, se non col matrimonio, era con altri mezzi che avrebbe dovuto affermarsi in società, darsi un qualche ruolo, occupare una qualche posizione; e la perfidia, – quell'oscura, pavida, lenta perfidia che rende odiosa la società e lentamente ne distrugge le fondamenta, – questa perfidia sociale finì per svilupparsi nella principessa Mimi alla perfezione (Odoevskij 1981, II, 223).

Sin dalle prime battute della *povest'* appare evidente l'intenzione del narratore di fornire adeguata motivazione ai comportamenti all'apparenza ambigui e contraddittori dei protagonisti, cosa che lo porta a dilungarsi in descrizioni psicologiche circostanziate, che tuttavia non risolvono mai in modo inequivocabile l'enigma che si nasconde dietro ogni personaggio. In realtà, il narratore pone quasi sempre un limite alla 'spiegabilità', quantomeno secondo le abituali categorie del pensiero razionale, del comportamento dei suoi eroi e preferisce ricorrere al procedimento dell'ironia tramite il quale affida al lettore stesso la decodifica delle ragioni più intime delle loro azioni.

Prima ancora di illustrare le malignità di cui Mimi si renderà colpevole, il narratore sembra voler motivare preventivamente la sua infame condotta, giustificandola con la falsa educazione ricevuta. Come si è già avuto modo di osservare in occasione della disamina di *Elladij*, l'educazione femminile, in genere circoscritta a pochi rudimenti di 'materie' atte a facilitare la vita di società («[...] il ricamo, il maestro di ballo, un po' di malizia, *tenez vous droite* e due, tre storielle raccontate dalla nonna quale guida sicura in questa vita e in quella futura, ecco tutta quanta l'educazione», Odoevskij 1981, II, 222) è considerata nella *svetskaja povest'* un elemento cruciale per lo sviluppo della personalità delle giovani nobildonne. Odoevskij è tuttavia critico nei confronti di quello schematismo, così comune nella narrativa degli anni Trenta, secondo cui, in ultima analisi, sarebbero la formazione e l'influenza dell'ambiente a tracciare il destino delle giovani fanciulle. Per lo scrittore l'educazione e la società, le sue regole e i suoi valori si limitano a sviluppare le attitudini innate di un individuo e a indirizzarle verso il bene o verso il male. Non aiutata dalle circostanze, ma soprattutto priva di qualsiasi rigore morale e intellettuale, con-

centrata esclusivamente nella vana attesa di un fidanzato, Mimi finisce per cedere alle proprie naturali inclinazioni: in lei si rafforza «l'innata repulsione per i caratteri a stampa, per l'arte, per tutto ciò che in questa vita si chiama sentimento» (Odoevskij 1981, II, 224), un percorso degenerativo che lentamente la trasforma in un essere abietto.

L'intonazione fin troppo manifestamente sentimentale del narratore, che si rivolge a lettori e lettrici esortandoli ripetutamente ad aver compassione della 'povera ragazza' (il sintagma *bednaja devuška* nell'ambito del primo capitolo risuona ben cinque volte) suggerisce prudenza nel trarre conclusioni affrettate circa la posizione del narratore. Quello che si può dedurre dal contesto è una sorta di duplice ironia: Mimi non solo non è più una ragazza, come si è visto, ma non è neppure tanto sprovveduta, poiché gestisce con abilità la prerogativa che la contraddistingue e che la rende assai temibile in società, ossia l'abilità nel tessere pettegolezzi. Questo sottile gioco parodico, che indirettamente prende in giro l'intonazione sentimentale di tanta narrativa del tempo, purtuttavia non annulla l'accusa al carattere deleterio delle vuote convenzioni sociali e dell'educazione impartita alle giovani fanciulle:

E non fategliene una colpa, bensì accusate, lamentatevi, maledite i costumi corrotti della nostra società. Che fare se nella società l'unico scopo della vita di una ragazza è sposarsi! Se sin dalla culla ella non fa che sentire queste parole, «quando sarai sposata!» Le insegnano a ballare, a disegnare, a suonare perché possa trovare un marito, la vestono e la portano in società, la costringono a pregare il Signore Iddio affinché la faccia sposare al più presto. Questa è la fine e il principio della sua vita. È la sua stessa esistenza. E non c'è da stupirsi se ogni donna diventa per lei un nemico personale, e se la prima qualità di un uomo risulta essere la *sposabilità*. Lamentatevi e maledite chi volete, ma non la povera ragazza (Odoevskij 1981, II, 229).

La matrice su cui si è plasmata la personalità di Mimi è la madre, modello esemplare di *svetskaja dama* e nel contempo funesta figura che si è sempre sforzata di conformarsi in tutto e per tutto alle regole del decoro:

[...] parlava il francese bene e senza errori; conservava in piena misura la severità e l'inaccessibilità che si addice a una donna di *bon ton*; non amava i ragionamenti astratti, ma era in grado di sostenere per giorni interi una conversazione su argomenti vari; non si assumeva mai lo sgradito onere di intercedere

per una persona che non fosse in sintonia con l'opinione comune; potete star certi che in casa sua non avreste incontrato una persona mal vista o che non frequentava la società (Odoevskij 1981, II, 230).

La qualità che maggiormente contraddistingue la principessa è un'«intelligenza fuori dell'ordinario» (*um neobyknovennyj*), che tuttavia non consiste nella capacità di sostenere impegnative conversazioni intellettuali, bensì nell'astuzia di saper valorizzare la propria posizione sociale anche in condizioni di sfavore: la madre di Mimi è infatti molto povera, tanto da non poter organizzare né pranzi né balli, attività che stanno alla base della tessitura delle relazioni sociali. Ma la sua grande abilità nello sfruttare a proprio vantaggio ogni intrigo mondano, ogni parentela o conoscenza, le ha permesso di acquisire quel diritto al «generale rispetto» (*vseobščee uvaženie*) che rappresenta il riconoscimento del proprio ruolo effettivo in società.

Malgrado dunque la principessa non abbia nulla da rimproverarsi o di cui pentirsi, ad un certo punto in lei cominciano a manifestarsi noia e risentimento nei confronti dell'ambiente di provenienza e della vita che, a suo giudizio, non l'avrebbe sufficientemente ricompensata. Il narratore non esplicita le ragioni dell'insoddisfazione della principessa madre e rimanda il loro chiarimento al lettore, anzi a una categoria ben precisa di lettrici, quelle rispettabili dame contro cui egli si scaglia ironicamente e che hanno l'importante ruolo di educare le nuove generazioni («In una parola, non so dirvi quale fosse la causa della malinconia della principessa. Questo mistero lo risolvano quelle rispettabili dame, che mi leggeranno oppure no, e lo spieghino alle loro nipoti, speranza della nuova generazione», Odoevskij 1981, II, 231). Il tema del risentimento, collegato alla mancata ricompensa per il comportamento ligio alle regole, già presente nelle *Lettere allo starec di Lužniki*, appare parodia dissacrante dell'idea di una giustizia terrena o, per meglio dire, 'pagana', cui implicitamente si contrappone il disegno di una volontà divina che si muove secondo criteri incomprensibili all'uomo. In modo ironico il narratore rinvia dunque il lettore alla decodifica di questo «mistero», e quindi anche del significato profondo di cui il testo si fa portatore.

Il particolare atteggiamento del narratore che manifesta in maniera tangibile la propria presenza limitando la sfera delle proprie competenze e lasciando spazio invece al lettore è, come si è già avuto modo di osservare, uno dei procedimenti cardine che con-

trassegnano la sperimentazione prosastica di Odoevskij, che contribuisce così a rideterminare il complesso rapporto all'interno del testo letterario tra autore e lettore. Per lo scrittore esistono varie tipologie di pubblico: c'è il lettore «elevato», che incarna quell'ideale di intima comunicazione ed affinità spirituale con l'autore che ha le sue radici nell'estetica romantica e prima ancora in quella sentimentalista; il lettore medio, meno preparato all'incontro col mondo dell'arte, nei cui confronti lo scrittore ha un atteggiamento più didascalico, teso a trasmettergli la propria visione del mondo e il proprio sistema di valori; ed, infine, il lettore profano, che nella letteratura cerca non tanto nutrimento spirituale, quanto intrattenimento e moralismo utilitaristico. A queste categorie di lettori secondo Odoevskij corrispondono altrettante categorie di scrittori: dal «poeta-vate» si giunge fino agli autori dotati di un talento più o meno mediocre (Stroganova 1993, 62-63; Kiselev 2006, 474-475).

La scarsa inclinazione ed attitudine alla lettura riscontrabile nel lettore coevo è attribuita da Odoevskij alla penuria di buone letture e all'imaturità della letteratura stessa, cui si affianca il ruolo negativo di tanta critica. Il rapporto col pubblico (indipendentemente dalla categoria cui egli appartiene) è tuttavia sempre possibile, a patto che il lettore sia disposto a condividere il pensiero dell'artista e sia capace di sviluppare una riflessione autonoma: si tratta di una posizione di reciproca fiducia che tuttavia non esclude né elementi di didatticismo, né di ironica provocazione o addirittura di sarcasmo da parte dell'autore, come risulta evidente dal testo della *Principessa Mimi* (Kiselev 2006, 478).

Nei suoi *Psichologičeskie zametki* (*Appunti di psicologia*, 1843) Odoevskij spiega nel dettaglio il meccanismo deputato a stabilire il contatto tra autore e lettore: «L'espressione si riferisce al pensiero e al sentimento, come la frazione all'intero; l'espressione non può mai raggiungere l'unitarietà di sentimento e pensiero. Dall'espressione non conosciamo il pensiero, ma lo *intuiamo* soltanto, completando col nostro sentimento ciò che manca all'espressione; su ciò si basa la cosiddetta simpatia tra autore e lettore» (Odoevskij 1982, 84). Anche se una comprensione totale fra autore e lettore è impossibile, non viene però esclusa la possibilità di un avvicinamento, di un'intima armonia a condizione che ci si attenga a una reciproca sincerità. Lo scrittore con la sua opera stimola il pensiero del lettore, risveglia in lui l'attività creativa, portandolo a completare ciò che l'autore non ha potuto o voluto dire fino in fondo. In una lettera del 1844 a A. Kraevskij Odoevskij afferma: «[...] nelle

mie opere c'è molto di non detto, sia per la difficoltà dell'argomento, sia per costringere il lettore a pensare da solo, per obbligarlo a usare il proprio armamentario (*snarjad*), poiché solo allora la verità per lui può diventare viva» (Odoevskij 1982, 103).

I primi tre capitoli della *Principessa Mimi* sono dedicati non solo alla raffigurazione della vita dei salotti mondani, ma anche alla rappresentazione della quotidianità degli ambienti domestici, la fucina in cui vengono forgiati gli intrighi dello *svet*. Allo sguardo di un acuto osservatore essi rivelano i veri sentimenti che animano l'alta società, di cui portano alla luce le liti familiari, i dissesti patrimoniali, le lamentele e le maldicenze rivolte anche ai conoscenti più intimi. La sostanza è bacata, ma basta il suono del campanello e l'entrata in scena degli ospiti abituali per ristabilire l'atmosfera di facciata caratteristica dello *svet*:

Nel frattempo il salotto della principessa madre si era velocemente riempito: c'erano sia quelle coppie per le quali la propria casa è una specie di *kibitka* calmucca, buona solo per passarvi la notte; sia quei giovani beneducati che vengono a casa vostra per avere qualcosa da dire in un'altra; sia quelli che il destino, a dispetto della natura, ha attirato nell'ingranaggio dei salotti; sia quelli per i quali anche la visita più semplice è il risultato di profondi calcoli e un mezzo per ordire l'intrigo dell'anno. C'erano poi anche quelle persone per le quali lo stesso Griboedov non è riuscito a trovare altro nome caratteristico che sig. N e sig. D (Odoevskij 1981, II, 233).¹²

Il richiamo intertestuale, esplicito o implicito, alla *pièce* di Griboedov (che, tra l'altro, nel 1831 aveva finalmente ricevuto l'autorizzazione alla messinscena) rappresenta una costante nella prosa russa degli anni Trenta (Sakulin 1913, I, 2, 331, nota 2): in Odoevskij questo intertesto entra in gioco soprattutto nel momento della riproduzione delle conversazioni salottiere e, nel caso specifico, trova riflesso in una particolare modalità grafica che, come già sperimentato in *Elladij* (Odoevskij 1824, 122), presenta alcune battute del dialogo mondano nella forma del copione dramma-

¹² Si tratta dei personaggi di *Che disgrazia l'ingegno!* che per primi raccolgono la maldicenza di Sof'ja sulla pazzia di Čackij. La stessa Mimi è personaggio extrascenico nella *pièce* di Griboedov. Secondo Sakulin, nella prosa degli anni della maturità Odoevskij si assumerebbe il compito di sviluppare la psicologia dei personaggi episodici di *Che disgrazia l'ingegno!* (Sakulin 1913, I, 2, 332).

tico:¹³ un evidente richiamo alla drammatizzazione, alla mimesi nel discorso riportato dei personaggi, che avvicina la lingua del testo in prosa al discorso vivo del teatro.

A questo punto entra in scena il conte Skvirskij, partner di gioco della principessa madre, che per tutta la vita «era stato sempre sul punto di fare qualcosa di sensato, ma rimandava di giorno in giorno e, preso dalle faccende quotidiane, non aveva fatto in tempo neanche a sposarsi» (Odoevskij 1981, II, 233). Si tratta di un personaggio che potrebbe a buon diritto figurare in una qualche commedia di costume del tempo: le occupazioni giornaliere di questo modello esemplare di cicisbeo russo consistono nelle visite di rito, nelle commissioni svolte per le dame e nelle occasioni mondane, eventi che attraversano la sua vita insulsa senza lasciare traccia alcuna. Secondo il caratteristico procedimento paradossale del *mundus reversus* già evidenziato nelle *Lettere allo starec di Lužniki*, l'immorale Skvirskij interviene nel dibattito in qualità di difensore non solo della moralità, ma anche dell'istruzione, che per la principessa madre, sostenitrice degli antichi costumi (ennesimo esempio di quell'oscurantismo dei tempi andati che tanta parte ha nella commedia satirica del tempo), è invece sinonimo di «perversione». Secondo Skvirskij lo scopo principale dell'istruzione è quello di aprire le porte della carriera burocratica (il riferimento è alle leggi che richiedono un titolo di studio agli impiegati che vogliono fare carriera): l'istruzione, la conoscenza non hanno dunque valore intrinseco, ma risultano essere esclusivamente un mezzo per ottenere vantaggi di tipo sociale o economico. Ma la lingua dello *svet* ha capovolto di segno il significato delle parole, tanto che – sentenza un ospite risentito per i discorsi uditi nel salotto della casa di Mimi –, «[...] se definisci immorale una persona che vince alle carte, calunnia il prossimo e possiede il patrimonio di un altro, non ti capiranno e il tuo aggettivo sembrerà strano. Ma se ti abbandoni all'intelligenza e al cuore, se porgi la mano ad una vittima dei pregiudizi sociali o provi soltanto a chiudere la porta in faccia al primo venuto, ti considereranno subito una persona immorale, e tutti capiranno questa parola» (Odoevskij 1981, II, 237).

¹³ Nel manoscritto autografo della *povest'* anche l'inizio della scena del ballo è in forma drammatica (Sakulin 1913, I, 2, 105, nota 1). Le ibridazioni di genere sono peraltro un fenomeno piuttosto frequente nella *svetskaja povest'*, segno per molti versi del carattere 'di transizione' di questa forma prosastica (Matveyev 1998, 172).

La principessa Mimi, la principessa madre, il conte Svirskij appartengono tutti a una terribile cerchia sociale che ha fatto proseliti, come tiene a precisare il narratore, in tutte le classi, una categoria di persone che non sembra avere uno scopo nella vita, ma sta semplicemente a guardare ed è pronta solo a criticare o a prendere le parti di coloro che sente affini a sé:

Vi svelo un gran segreto; ascoltate: tutto ciò che accade al mondo, accade a beneficio di una certa società che non ha nome! Essa rappresenta il *parterre*, gli altri sono il palcoscenico. Essa ha in pugno gli autori, i musicisti, le belle signore, i geni e gli eroi. Non ha paura di nulla, né delle leggi, né della verità, né della coscienza. Decide della vita o della morte e non cambia mai i propri verdetti, anche se contrari ad ogni ragionevolezza. I membri di questa società si possono facilmente riconoscere in base ai seguenti indizi: gli altri giocano a carte e loro stanno a guardare; gli altri si sposano e loro vanno ai matrimoni; gli altri scrivono libri e loro li criticano; gli altri organizzano un pranzo e loro giudicano il cuoco; gli altri vanno in guerra e loro leggono i dispacci militari; gli altri ballano e loro se ne stanno a guardare i ballerini. I membri di questa società si riconoscono subito l'un l'altro, ovunque essi siano, e non per dei segni particolari, ma per un istinto innato; e ognuno di loro, prima ancora di ascoltare di che cosa si tratti, subito appoggia l'opinione del proprio compagno: se a qualcuno di loro salta in mente di combinar *qualcosa* a questo mondo, costui viene privato all'istante di tutte le prerogative connesse al suo stato, finisce per rientrare nel novero degli imputati, e non può in alcun modo riacquistare i propri diritti. È altresì noto che il ruolo più importante in questo tribunale lo svolgono coloro a proposito dei quali è assolutamente impossibile dire perché siano al mondo (Odoevskij 1981, II, 222).

Abbiamo visto come Mimi, rappresentante emblematica di questo innominato «tribunale» pronto ad emettere sentenze inappellabili (un motivo che aveva trovato ampio sviluppo in *Che disgrazia l'ingegno!* e che tanto spazio avrà nelle *svetskie povesti* degli anni Trenta di Odoevskij come di altri autori), si autoelegga custode dei costumi morali della baronessa Eliza Dauertal', sfogando su di lei tutto il risentimento e la frustrazione accumulati nel corso degli anni. Nonostante le dame del gran mondo da tempo cerchino inutilmente di smascherare le relazioni adultere della baronessa, alla fine è Mimi che alla prima occasione propizia insinua l'esistenza di un legame segreto tra Eliza Dauertal' e Granickij, suo occasionale

partner di ballo.¹⁴ La scelta della ‘vittima’ non è probabilmente casuale: Granickij, che in realtà, come si è visto, è l’amante della contessa Rifejskaja, non ha un impiego nell’amministrazione o nel sistema militare (Odoevskij 1981, II, 249), un fatto che desta sospetto nell’alta società russa, dove l’onore e la rispettabilità sembrano dipendere in maniera decisiva dal grado di integrazione e quindi di ammissibilità nella struttura gerarchica che caratterizza il sistema sociale russo.

Lungi dallo schematismo e dalla superficialità che caratterizza molta prosa del tempo (con la quale, come si vedrà, il narratore polemizza in modo esplicito), la *povest’* non solo fornisce una descrizione psicologica sottile e ironica dei personaggi del *beau monde*, ma indaga anche sugli oscuri meccanismi che presiedono alla formazione dell’opinione comune e delle dicerie. Le voci infondate che Mimi diffonde circa la relazione adultera tra la baronessa Dauertal’ e Granickij, come chiarisce il narratore, fanno presa tra la gente grazie ad una forza magnetica capace di soffocare la capacità raziocinante dell’opinione pubblica, del tutto impotente di fronte all’azione malefica di questa entità oscura:

Sono convinto che molti miei lettori, in varie circostanze della vita, hanno fatto caso all’azione di questo magnetismo, il quale esercita sulla folla, anche in quasi totale assenza di una qualsiasi causa evidente, un forte convincimento: dopo essere stati sottoposti a quest’azione, successivamente cerchiamo inutilmente di annullarla tramite la ragione; la cieca convinzione si impossessa della nostra volontà, tanto che è la nostra stessa ragione ad iniziare involontariamente a cercare le circostanze che potrebbero fornire una conferma a tale convincimento. In quei minuti la parola più assurda proferita produce una forte impressione; a volte questa stessa parola viene dimenticata, ma l’impressione che essa ha prodotto rimane nella nostra anima e, in modo impercettibile, genera nell’uomo una serie di pensieri che non gli sarebbero mai venuti in mente senza quella parola e che a volte vi si riferiscono molto alla lontana (Odoevskij 1981, II, 246).

¹⁴ Nel maldestro tentativo di sviare l’attenzione della principessa Mimi nei suoi riguardi, la baronessa Dauertal’ le presenta Granickij, che è in cerca di una dama, poiché la contessa Rifejskaja gli ha intimato con un biglietto di starle lontano per non destare sospetti: ma Mimi rifiuta sdegnata l’offerta, pensando che la baronessa abbia voluto in questo modo mascherare i propri intrighi amorosi.

Pur descrivendo l'inarrestabile e apparentemente impersonale meccanismo di moltiplicazione delle voci, quasi si trattasse dell'opera di una forza incontrollabile della natura («Nel frattempo i semi gettati dall'abile mano della principessa Mimi crescevano e si moltiplicavano, simili a quegli strani alberi della foresta vergine brasiliana che allargano i propri rami, e ogni ramo si abbassa fino a terra e diventa un nuovo albero, che a sua volta di nuovo penetra nella terra con i propri rami, e così via ... E guai all'incauto viandante che capita in questi innumerevoli grovigli!», Odoevskij 1981, II, 240), il narratore smaschera l'assoluta casualità di questi movimenti, che rispondono al cieco arbitrio di ogni singolo componente della fatale catena: «Per questa occasione in città tutte le lingue appena in grado di muoversi si mossero: alcuni spinti dal desiderio di convincere l'ascoltatore che erano estranei a simili peccati, altri per odio verso la baronessa, altri ancora per prendersi gioco di suo marito, e alcuni semplicemente perché desiderosi di far vedere che anche a loro erano noti i segreti dei salotti» (Odoevskij 1981, II, 240). In tal modo l'autore, costantemente preoccupato di rendere la molteplicità degli atteggiamenti rinvenibili nel comportamento di ogni singolo rappresentante dello *svet*, sottolinea l'individualismo e l'arbitrio che in definitiva muovono le azioni dell'uomo. Ogni parola, ogni gesto dei due supposti amanti sono osservati, giudicati ed interpretati dal «tribunale» (*sudilišč'e*) composto da «cuffiette di ogni possibile foggia». La lettura degli eventi data dallo *svet* risulta tuttavia essere affatto fallace, non corrispondente alla realtà: l'apparenza si presta dunque alle interpretazioni più disparate, tutte, come ben sa il lettore, platealmente in contrasto con la verità.

A questo punto il narratore descrive un evento destinato a suscitare molto scalpore in società e a scatenare il pettegolezzo. Mimi, la baronessa Dauertal' e Granickij si incontrano casualmente in occasione di una visita in casa di conoscenti comuni. La baronessa è molto imbarazzata, poiché teme le chiacchiere di Mimi, ma quest'ultima attribuisce le indecisioni e l'impaccio della rivale alla presenza del supposto amante. Dopo che Granickij si è già congedato, viene annunciato l'arrivo della carrozza che la baronessa Dauertal' aspetta da tempo. Mimi ne approfitta e le chiede un passaggio fino a casa: pur esaudendo di buon grado la richiesta della principessa, la baronessa, senza sapere bene perché, si spaventa e arrossisce, un fatto di cui si accorgono tutti gli astanti.

Per la strada c'è una bufera di neve, non si distingue una persona a due passi di distanza: Mimi sale in carrozza sorretta da due lacchè e dall'interno una mano maschile afferra la sua aiutandola a salire. Emittendo «quasi un grido di gioia» che riecheggia per tutta la casa, la principessa si precipita indietro e corre su per le scale sussurrando alla sorella di aver sorpreso Granickij nella carrozza in attesa della baronessa. Accorre anche quest'ultima, e proprio nel momento in cui la porta si apre e sta per entrare il personaggio maschile 'incriminato', il narratore interrompe la narrazione con la sua *Prefazione*. In realtà, come viene chiarito subito dopo, la mano maschile nella carrozza era quella del vecchio barone che, avendo deciso di andare a prendere la moglie, sulle prime aveva scambiato Mimi per la propria consorte.

Questo episodio conferma l'effetto magnetico che le dicerie esercitano su tutti gli astanti che non riescono a capacitarsi e non sanno vedere la verità: molti pensano addirittura che il barone sia lì nel ruolo del terzo incomodo che regge il moccolo ai due amanti. A conclusione della ricostruzione degli eventi il narratore si scaglia contro la vanità umana e conclude in questo modo il terzo capitolo:

Osservando fatti così deplorabili c'è davvero di che meravigliarsi. Che cosa attira queste persone verso faccende che non le riguardano? Come mai queste persone, queste persone insensibili, gelide di fronte all'azione più nobile e a quella più infame, di fronte al pensiero più sublime e a quello più basso, di fronte all'opera d'arte più bella e di fronte alla violazione di tutte le leggi della natura e dell'umanità, – come mai queste persone si infiammano, diventano profonde, perspicaci, eloquenti, quando si tratta di una onorificenza, di un grado, di un matrimonio, di un segreto di famiglia o di quell'invenzione del loro arido cervello che chiamano decoro? (Odoevskij 1981, II, 247).

II.2.2 Il duello

Nel quarto capitolo, intitolato *Consigli salvifici*, continua lo smascheramento dei danni causati dall'educazione alle giovani generazioni di nobili e la satira dei costumi si fa più acre e spietata. Al centro dell'attenzione tuttavia non è più il gentil sesso, bensì il barone Dauertal', fratello del marito della baronessa Elisa. Si tratta, come viene specificato, di un giovane dotato di un'anima generosa e ardente, guastato tuttavia, come il narratore spiega in una breve premessa, dalla «criminosa educazione del secolo putrido e co-

sparso di profumo» (Odoevskij 1981, II, 248). Sottotesto di riferimento è ancora una volta l'*Eugenio Onegin*, al cui primo capitolo rinviano numerosi rimandi impliciti. Il narratore inizia da lontano, un po' come succede in *Elladij*, soffermandosi sull'influenza nefasta delle dottrine volgarmente materialistiche del XVIII secolo, che con il loro culto esclusivistico dell'utilità (un tema che Odoevskij affronta anche nelle *Notti russe*, in particolare nel racconto distopico *Gorod bez imeni, La città senza nome*) hanno non solo sradicato nella società umana la fede nel soprannaturale, ma anche reso superfluo ogni sistema speculativo che non si limiti alla presa d'atto della bruta oggettività:

[...] ai nostri padri delle brave persone hanno insegnato che bisogna dubitare di tutto, calcolare bene ogni propria azione, evitare qualsiasi tipo di sistema, tutto ciò che è inutile, bensì cercare ovunque un utile effettivo o, come si diceva allora, prendere quello che si ha sottomano e non cercar lontano. I nostri padri hanno ubbidito, hanno lasciato da parte tutte le cose inutili, che io non nominerò per non passare per pedante, ed erano molto contenti che tutta la saggezza umana si limitasse al pranzo, alla cena e simili utili occupazioni. Nel frattempo i padri hanno generato dei figli; e quando si è trattato di educarli essi hanno ragionevolmente continuato a dubitare di tutto, a ridere dei sistemi e ad occuparsi solo delle cose utili. Nel frattempo i figli sono cresciuti, e a dispetto delle brave persone si sono creati un proprio sistema di vita, ma non un sistema contemplativo, bensì uno in cui hanno trovato posto un epigramma di Voltaire, un aneddoto raccontato dalla nonna, un verso di Parny, una frase aritmetico-morale di Bentham, il ricordo beffardo di un esempio di bella scrittura, un articolo di giornale, un'espressione cruenta di Napoleone, la legge dell'onore nel gioco delle carte e simili cose di cui a tutt'oggi campano vecchi e nuovi allievi del XVIII secolo.

[...] Gioite, uomini del calcolo, del dubbio e dell'utile effettivo! Gioite, difensori della beffarda miscredenza in tutto ciò che è sacro! I vostri pensieri si sono spanti, tutto hanno inondato, sia l'istruzione sia l'ignoranza. Dove sorgerà il sole destinato a prosciugare questa palude e a trasformarla in terra fertile? (Odoevskij 1981, II, 247-248).

La premessa sui danni procurati dall'educazione impartita alle nuove generazioni dovrebbe mettere il lettore in grado di decifrare l'enigma che sta alla base del comportamento del giovane barone, il quale, nonostante sia convinto della sincerità e della nobiltà d'animo dell'amico Granickij, non esita a freddarlo in duello. Le circostanze che portano allo scontro mortale evidenziano ancora

una volta il ruolo tipicamente ‘teatrale’ dell’equivoco causato dal pettegolezzo che, pur non avendo alcun fondamento, è ormai di dominio pubblico. D’altro canto, la narrazione mette bene in evidenza come il comportamento avventato e irrazionale del giovane Dauertal’ sia in realtà mosso da forze assai più complesse e contraddittorie, che sfuggono ad una lettura superficiale degli eventi.

Svolgendo un ruolo sostanzialmente ambivalente, la marchesa zia del giovane barone Dauertal’ informa il nipote della relazione amorosa tra la cognata e l’amico Granickij, la cui voce è arrivata ormai fino ai paesi baltici (un fatto che sembra conferire alla notizia un’oggettività inconfutabile). Tuttavia è sempre lei che, conoscendo il carattere facilmente infiammabile del giovane congiunto, lo esorta a risolvere la questione in modo ragionevole, ossia a limitarsi ad allontanare l’ospite indesiderato dalla sua casa:

– State pur certa, cara zia, che tutto sarà fatto. Vi ringrazio di avermi informato. Mio fratello è anziano, debole; questo è affar mio, è mio dovere... Addio...

– Aspetta! Aspetta! Non scaldarti! Qui non è il caso di scaldarsi, bisogna mantenere il sangue freddo: mi prometti che non farai stupidaggini, ma che ti comporterai come una persona ragionevole e non come un bambino?

– Oh, state tranquilla, zia! Sistemero tutto nel modo migliore. Addio.

– Non dimenticare che in questo caso devi agire con molta prudenza! – gli gridò dietro la marchesa. – Parla con Granickij con calma, non scaldarti. Affronta l’argomento indirettamente,¹⁵ con delle allusioni... Capisci?

– State tranquilla, state tranquilla, zia! – rispose il barone correndo via.

Il sangue pulsava alla testa del giovane (Odoevskij 1981, II, 251).

Come si intuisce, i consigli della marchesa non sortiscono alcun effetto e lo scontro tra il barone e l’amico appare subito inevitabile. Gli elementi che apparentemente spingono il giovane Dauertal’ ad entrare in azione, ossia a compiere la scelta ‘onorevole’ che il codice di comportamento nobiliare gli impone, sono molteplici: da un lato, il senso del ‘dovere’, un concetto che nella *povest’*, come si è visto, appare in un duplice significato, a seconda che risponda

¹⁵ Qui si allude ironicamente alla realizzazione del *qui pro quo* anticipato nell’epigrafe al quarto capitolo: «*Signore*. Stupido! Dovevi farlo in modo non diretto. *Servo*. Ma è proprio così, mio signore, che mi sono avvicinato a lui, di lato» (Odoevskij 1981, II, 247). L’epigrafe svolge qui la funzione di sottolineare la discrepanza tra senso superficiale, immediato, e senso profondo, ideale degli eventi.

a rigorosi principi etico-religiosi, come nel caso delle scelte esistenziali della contessa Rifejskaja, oppure alle vuote convenzioni mondane; dall'altro, l'amore e la riconoscenza nei confronti del fratello maggiore, cui il giovane barone è profondamente debitore (alla morte del padre, avvenuta quando lui era ancora in tenera età, egli avrebbe potuto impossessarsi della sua eredità, ed invece non solo si era occupato della sua educazione, ma aveva anche sanato le sue finanze in dissesto e poi gli aveva trovato un impiego), nonché un sentimento di inadeguatezza che spinge Dauertal' a voler dimostrare di non essere più un bambino. In realtà, ciò che viene evidenziato nel comportamento del barone è l'incapacità di esprimere una personale linea d'azione coerente con le proprie convinzioni, deboli ma pur presenti, e la passiva sottomissione ai dettami più biechi delle convenzioni sociali nobiliari.

Per la prima volta nella vita Dauertal' deve affrontare con le sole proprie forze una situazione nella quale sarebbero necessari, a detta del narratore, pensieri e sentimenti forti (Odoevskij 1981, II, 254), ossia convinzioni radicate e maturate tramite un percorso formativo efficace e coerente. Ma la tensione emotiva e intellettuale cui il giovane è sottoposto in questo frangente è per lui totalmente nuova, e nella sua mente confusa si fa strada l'inesorabile idea che la sfida mortale sia l'unico mezzo in grado di cancellare l'offesa subita («[...] il pensiero che con un omicidio si può porre rimedio a qualsiasi delitto», Odoevskij 1981, II, 254). Sulla ragionevolezza prevale dunque la necessità, imposta dal codice di comportamento nobiliare, di prendere la giusta decisione, di dimostrare cioè la conoscenza delle regole dell'onore.

La rappresentazione condensata e di grande forza espressiva che Odoevskij propone del duello, uno dei *topoi* più caratteristici della *svetskaja povest'*,¹⁶ punta a mettere in evidenza le contraddizioni

¹⁶ Al tema del duello Odoevskij dedica un altro racconto, *Svidetel' (Il testimone)*, 1839). Questa la trama: Rostislav, il protagonista, deve assumersi il ruolo di testimone nel duello che condurrà alla morte il fratello Vjačeslav, sfidato da Veckij, un bellimbusto apparentemente debole di carattere e contrario per principio ai duelli, che però sotto la spinta dell'offesa ricevuta, in ossequio ai pregiudizi dello *svet*, rivela un'insospettata forza di volontà e un amor proprio inflessibile. Dopo il tragico esito della sfida Rostislav deciderà di ritirarsi in un monastero. Il motivo del duello trova riflesso in numerose opere degli anni Venti-Trenta, molte delle quali assimilabili alla *svetskaja povest'*: si vedano, oltre al celebre duello tra Onegin e Lenskij nell'*Eugenio Onegin*, *Roman v semi pis'mach (Romanzo in sette lettere)*, 1823), *La serata al bivacco* (da cui

insite in questa deleteria pratica, severamente condannata dal governo zarista sin dal suo diffondersi in Russia all'inizio del Settecento, ma, nonostante questo, adottata da larghi strati della nobiltà istruita e liberale (Lotman 2006, 165-166).

Come in generale in tutta la seconda parte della narrazione, il momento 'scenico', rappresentativo, che si attua attraverso un serrato scambio di battute tra i personaggi, prevale su quello del commento, pur presente e significativo. Questa particolare configurazione del testo, che segna quasi una sorta di squilibrio tra la prima parte della narrazione, caratterizzata da ampi interventi del narratore, e la seconda, nella quale predomina la forma mimetico-drammatica, genera l'impressione di una forte accelerazione del ritmo narrativo, che viene bruscamente smorzato dalla scarna conclusione del racconto. Nel dialogo concitato e confuso nel quale il giovane barone intima a Granickij di lasciare la Russia e di tornarsene in Italia (senza fornirgli, peraltro, alcuna spiegazione circa le ragioni della sua perentoria richiesta) i toni si accendono. Punto nell'amor proprio, Granickij risponde istintivamente all'attacco dell'amico mettendone in dubbio il coraggio in combattimento, un elemento questo che, nel contesto specifico, riveste un significato non casuale, in quanto viene posta in discussione proprio quell'audacia che, esibita in duello, è in grado di lavare l'offesa subita (Lotman 2006, 165):

- Voglio che tu parta per l'Italia! – disse il barone alzando la voce. – Capi-sci adesso?
- Fammi il favore e dimmi, sei forse impazzito?
- Ci sono persone, di cui non farò il nome, per le quali qualsiasi azione nobile equivale a una pazzia...
- Barone, non sai quel che dici! Le tue parole odorano di polvere da sparo.
- Mi sono abituato a quest'odore.
- Nelle manovre militari?
- Questo lo vedremo.

Puškin trae l'epigrafe al suo *Vystrel, Il colpo di pistola*, 1831) e *La prova* di A. Bestužev-Marlinskij, *Segodnja i zavtra (Oggi e domani)*, 1837) di I. Panaev, *Sud sveta (Il tribunale del gran mondo)*, 1840) di E. Gan, *Poedinok (Il duello)*, 1838) di E. Rostopčina, ecc. Ed infine il duello tra Pečorin e Grušnickij nella *Principessa Meri* di Lermontov, anch'esso generato, come nella *Principessa Mimi*, da un equivoco (tra i numerosi studi sul tema del duello nella letteratura russa si vedano, oltre alle pagine scritte da Lotman, Scholle 1977, Reyfman 1999, Ronchetti 2000, Beltrame 2003, Vostrikov 2004).

Gli occhi del barone brillarono: ora si trattava di un'offesa personale (Odoevskij 1981, II, 255).

L'oltraggio verbale funge da motivazione effettiva al duello, sovrapprendendosi a quella, fasulla, della relazione tra Granickij e la moglie dell'anziano fratello del barone. Ma per Granickij, come in fondo anche per il suo avventato amico, il valore dell'amicizia è superiore a qualsiasi ingiuria: prima di sparare egli si avvicina al barone e chiede spiegazioni circa i veri motivi che lo hanno indotto a chiedergli di lasciare la Russia. L'equivoco ingenerato dal pettegolezzo viene infine smascherato, ma il chiarimento appare tardivo ed i due giovani, per non perdere la faccia davanti alla società, devono comunque dar corso alla sfida omicida.

Mosso da una consapevole volontà di denuncia, Odoevskij riproduce nella narrazione alcuni dettagli significativi delle regole che governano lo svolgimento dei duelli: attraverso il procedimento ironico sotteso a tutta l'opera, l'autore mette a nudo l'inconsistenza delle leggi che regolano tale famigerata pratica, di norma rispondenti a criteri del tutto esteriori. Ad esempio, poiché le regole non scritte del duello, la cui conoscenza e osservanza erano peraltro molto variabili (Lotman 2006, 169ss.), prevedevano l'obbligo da parte dei padrini di tentare una conciliazione tra le parti, uno dei due padrini, definito «un duellante di vecchia data e molto rigoroso in simili questioni» (Odoevskij 1981, II, 256), suggerisce ai due giovani di trovare un accordo.

Ma la via della conciliazione appare irta di ostacoli: i due amici sanno infatti di non poter render pubblica la vera causa del loro scontro, perché ciò metterebbe in pericolo la reputazione della cognata del barone. Inoltre, le parole di ingiuria pronunciate in pubblico da Granickij, come anche il tono offensivo del giovane barone usato in presenza di testimoni non lasciano via d'uscita: «Ciò non può rimanere così!» (Odoevskij 1981, II, 256), esclamano all'unisono i due giovani, affermazione che li pone sostanzialmente sullo stesso piano dal punto di vista della sudditanza al codice d'onore nobiliare. Più di tutto essi infatti sembrano temere la messa alla berlina («- Diranno che al nostro duello non si è versato sangue, ma champagne... », Odoevskij 1981, II, 256), la derisione, il pettegolezzo, di cui all'epoca erano oggetto i duelli mancati,

come anche quelli senza feriti o morti.¹⁷ La vergogna, stimolo psicologico fondamentale (Lotman 2006, 164) che spinge il nobile all'osservanza delle regole dell'onore, fa sì che la paura o altri sentimenti – come, in questo caso, l'amicizia – vengano rimossi, tanto che anche le parole del padrino che, intuendo la futilità dei motivi dello scontro, esorta i due giovani a riconciliarsi, vengono percepite come intrise di beffa.

Cercando fino all'ultimo una via d'uscita a questa drammatica situazione Granickij propone all'amico di sparare in modo tale da procurarsi vicendevolmente solo qualche leggera ferita. È evidente che Granickij non è un vigliacco, tuttavia è altrettanto chiaro che non esiste una motivazione reale che giustifichi un delitto. Inoltre, ci pare di poter aggiungere che la posizione di Granickij, che nutre la speranza di una vita felice con l'amata Lidija, ha un punto di contatto con quella del conte antagonista di Sil'vio nel *Colpo di pistola* di Puškin. Tuttavia mentre la pallottola di Granickij ferisce lievemente la mano del barone, quest'ultimo colpisce l'amico a morte.

Il testo non fornisce spiegazioni in merito al fatto se il giovane barone Dauertal' uccida l'amico volontariamente o per errore, e non vi sono nemmeno accenni a un suo eventuale pentimento: analogamente a quanto accade nella *Principessina Meri*, l'esito del duello non funge nemmeno da lezione morale per quello dei due duellanti che sopravvive – di solito, il tiratore più abile –, una motivazione molto diffusa nelle *povesti* degli anni Venti (Markovič 1989, 71). Ma diversamente da quanto accade per Sil'vio nel *Colpo di pistola*, dove il 'dono' della vita al proprio antagonista assume il significato di una suprema vendetta morale («[...] Ti lascio alla tua coscienza», dice Sil'vio al conte; Puškin 1937-1959, VIII, 1, 74), qui prevale l'irrazionale logica sanguinaria del duello, che impedisce al singolo partecipante di fermare o cambiare qualcosa nel suo corso.¹⁸ A volte il desiderio di uccidere avrebbe addirittura

¹⁷ Lotman 2006, 176. Tra fine Settecento e inizio Ottocento si era diffuso in Russia un vero e proprio culto del duello crudele e sanguinario, attestato nella pratica da rigide norme che prevedevano, ad esempio, una distanza molto ridotta tra i duellanti (cfr. sull'argomento Beltrame 2003, 286-290).

¹⁸ Lotman 2006, 174ss. Per il semiologo russo si tratta di un elemento fondamentale per capire, ad esempio, il comportamento di Onegin nel duello contro Lenskij nel sesto capitolo dell'*Eugenio Onegin*. Sul duello come gioco/rituale spettacolarizzato, ossia sottoposto a specifiche 'esigenze di regia' indipendenti dalla volontà del singolo cfr. anche Ronchetti 2000, 147-148.

origine spontanea ed indipendente dai sentimenti del duellante nei confronti del suo antagonista: il duello insomma, come ogni rigido rituale, priva la persona della volontà individuale e la trasforma in un automa, così come facevano le rigide convenzioni sociali, legali e illegali. Probabilmente nel caso del barone Dauertal' l'offesa, nonostante la sua falsità, è ritenuta così grave da non poter essere lavata che dalla morte dell'antagonista: in ultima analisi sarebbero dunque ancora una volta l'apparenza e il giudizio dello *svet* a guidare la scelta omicida del giovane barone.

Nella *Conclusion*, il luogo dove tradizionalmente si tirano le fila delle vicende narrate e si accenna all'ulteriore destino dei protagonisti, inizialmente il narratore si rivolge al lettore, alludendo alla sua capacità di intuire in modo autonomo quali possano essere le conseguenze di questa storia («Qualsiasi lettore, probabilmente, indovina già che cosa ne sia uscito da tutta questa storia», Odoevskij 1981, II, 256). Anche se qui il riferimento alle competenze, ai gusti e alle attese del pubblico risulta complessivamente più mediato, cionondimeno nel tono del narratore è presente un'impercettibile ironia che allude agli stereotipi narrativi della *svetskaja povest'*, rispetto ai quali il lettore è indirettamente invitato a porsi in maniera critica, non accontentandosi del tradizionale epilogo tragico e delle sottese superficiali conclusioni.

L'epilogo ha in realtà una struttura doppia: da un lato il lettore viene informato di come la 'verità', ossia la vera causa del duello, sia destinata a venire inesorabilmente a galla, anche se ciò non avviene ad opera della parte maschile dello *svet* (che si limita a prendere in considerazione la causa oggettiva del duello, ossia la lite tra i due giovani), bensì delle «dame moraliste» (*nравственные дамы*), sulla cui micidiale perfidia il narratore si è diffuso nel corso di tutta la narrazione. Della povera baronessa si dice come ella non regga alle calunnie e come l'irrimediabile macchia apportata al suo onore, «[...] l'unico sentimento che in lei era vivo e sacro, [...] cui ella aveva sacrificato ogni pensiero della mente, ogni moto del suo giovane cuore» (Odoevskij 1981, II, 257), la porti alla morte; barone e padrini vengono esiliati, ossia puniti, come viene ironicamente sottolineato, tramite l'allontanamento dalla vita dello *svet*; il triste destino della contessa Rifejskaja è invece lapidariamente suggellato dalla morte sia del marito malato che dell'amato Granickij. In sostanza, il narratore riporta il lettore al nucleo ideologico della *povest'*, ossia alla contrapposizione tra l'imperscrutabile giustizia divina e la giustizia, o meglio, 'le giustizie' terrene, forgiate dal-

l'imperfetta capacità di giudizio e dalla capricciosa volontà degli uomini. Come emerge dalle vicende narrate, la giustizia terrena, che risponde sia alle leggi ufficiali codificate dai legittimi governi, sia ai codici non scritti delle corporazioni sociali, è sempre fallace e incompleta e, nel caso del duello, palesemente arbitraria e delittuosa:

Ci sono azioni che la società condanna: muoiono i colpevoli, ma anche gli innocenti. Ci sono persone che seminano disgrazia a piene mani, che suscitano nelle anime tenere e sublimi il disgusto per l'umanità, in una parola, che minano, trionfanti, le fondamenta della società, e la società le riscalda nel proprio seno, come un sole insensato che sorge indifferente sia sulle grida di una battaglia sia sulla preghiera di un saggio (Odoevskij 1981, II, 257).

L'immagine del sole, simbolo massonico, principio generatore di vita e manifestazione visibile dello spirito che allude al trionfo della luce e del bene sulle tenebre e sul male (in precedenza il sole era stato presentato come elemento positivo in grado di bonificare le paludi dell'ignoranza e di estirpare la vanità delle convenzioni sociali), riappare qui in chiave distopica come un'entità insensata e indifferente, come rappresentazione allegorica di una società che nutre nel suo seno un'umanità malata e, in quanto tale, si contrappone implicitamente alla luce divina fonte di saggezza e amore per tutto il creato.

In risposta alle accuse di aver portato la baronessa Dauertal' alla morte, la principessa Mimi pronuncia la sua agghiacciata sentenza: «[...] non sono le persone ad uccidere, bensì le passioni illegali» (Odoevskij 1981, II, 257). Particolarmente significativo appare il sintagma «passioni illegali», che configura il capovolgimento della logica sentimentale che aveva celebrato il valore del sentimento, delle passioni indipendenti dalle leggi umane, per le quali l'*homme naturel* attingeva direttamente all'ordine della natura. L'affermazione di Mimi incarna dunque un paradosso duplice e stridente, nel quale non solo il sentimento viene a dipendere da una norma razionale prestabilita, ma tale norma, palesemente ingiusta e perfida (la legge dello *svet*) viene a contrapporsi a una giustizia divina del tutto disattesa.

Il tema dell'etica e della giustizia fornisce una chiave di lettura della *povest'* di Odoevskij grazie alla quale gli eventi tragici oggetto di rappresentazione acquistano un preciso significato. Animato dalla nostalgia per un mondo antico in cui l'uomo viveva in

sintonia con l'entità divina, Odoevskij lancia la propria invettiva contro una società che ha sconfessato ed accantonato la dimensione religiosa e metafisica, separandola nettamente dalla sfera 'mondana'. Sono molti gli elementi del testo che portano a una lettura in questo senso: emblematico pare, ad esempio, il giudizio espresso dall'ignoto oratore della fine del secondo capitolo sui tipi come Mimi che, portati dalle circostanze della vita alle proprie estreme conseguenze, potrebbero assomigliare a coloro che erigevano i fuochi dell'Inquisizione.

[...] Tu dimmi solo fino a che punto una persona ama i pettegolezzi, ama carpire e raccontare segreti familiari, sempre sotto la maschera della virtù, e io ti determinerò con esattezza matematica fino a che punto è estesa in lei l'immoralità, la vacuità dell'anima, la mancanza di qualsiasi pensiero, di qualsiasi sentimento religioso, nobile. Nelle mie parole non c'è esagerazione: citerò solo i Padri della Chiesa. Essi conoscevano profondamente il cuore umano. Senti con quale amaro rincrescimento essi parlano di queste persone: «Guai a loro nel giorno del giudizio, – dicono, – meglio sarebbe stato per loro non conoscere ciò che è sacro, piuttosto che porvi nel mezzo il trono del diavolo» (Odoevskij 1981, II, 238-239).

Un altro riferimento esplicito, oltre ai molti impliciti, al giudizio supremo di Dio è rappresentato dall'atteggiamento del giovane barone Dauertal' che nel momento della decisione più difficile della sua vita è confuso, perché non conosce la lingua del tribunale divino:

Tutte queste fantasie si succedevano una dopo l'altra, ma tutto era oscuro, indefinito; egli non sapeva interrogare quel tribunale che non dipende da opinioni e pregiudizi temporanei e dà sempre una risposta precisa e sicura: l'educazione aveva dimenticato di parlargli di questo tribunale, e la vita non gli aveva insegnato a porre domande. La lingua del tribunale era sconosciuta al barone (Odoevskij 1981, II, 254).

Nel brano riportato è rinvenibile anche l'idea che Odoevskij ha maturato circa le modalità del processo formativo cui le giovani generazioni dovrebbero essere sottoposte: esse dovrebbero attuarsi in uno stimolo alla riflessione e in una guida a concrete esperienze di vita atte ad allenare lo spirito critico, ad abituare all'interrogare e all'interrogarsi, e ad introdurre l'uomo all'incontro col divino,

l'unico elemento in grado di fornire un giudizio inequivocabile, indipendente da convinzioni effimere e preconcepite.

II.2.3 La componente metaletteraria

Si è già avuto modo di osservare come le inserzioni metaletterarie giochino un ruolo centrale nella *Principessa Mimi* determinando, da un lato, la specificità e l'originalità dell'assetto strutturale dell'opera e, dall'altro, svolgendo una funzione di raccordo, esplicitata all'interno dello stesso tessuto narrativo, con le polemiche letterarie dell'epoca: esse aprono insomma una finestra sulla variegata *querelle* intorno alla qualità della letteratura e al suo ruolo nella società coeva, dibattito che, iniziato negli anni Venti, era venuto rapidamente intensificandosi all'inizio degli anni Trenta. Questo procedimento metadiscorsivo, mascherato sotto il segno di un'ironia a volte sottile, a volte più sarcastica, si preannuncia già nell'epigrafe apposta in apertura alla *povest'*: «Scusate, – disse il pittore, – se i miei colori sono pallidi, ma nella nostra città non è possibile trovarne di migliori» (Odoevskij 1981, II, 220).¹⁹ Il narratore prende le distanze dalla sua stessa opera adducendo a giustificazione il carattere scialbo dell'originale, fonte della sua ispirazione. Il riferimento a un presente privo di colori, ossia poco 'poetico', allude in primo luogo alle specifiche caratteristiche 'prosai-

¹⁹ Ha carattere metaletterario anche l'epigrafe apposta al capitolo secondo: «On cause, on rit, on est heureux. *Romans français*. Sotto il manto protettivo del silenzio e della quiete, nell'intimità della propria famiglia... *Romanzi russi*» (Odoevskij 1981, II, 229). Pratica piuttosto tarda nella letteratura mondiale (Genette 1989, 141-157), l'uso dell'epigrafe prende piede nell'epoca a cavallo tra Settecento e Ottocento ed è particolarmente frequente nella letteratura europea romantica di stampo gotico-fantastico, per il cui tramite probabilmente penetra in Russia. Nelle sue opere Odoevskij utilizza l'elemento paratestuale dell'epigrafe prevalentemente nella sua funzione più canonica, ossia per fornire una chiave simbolica che alluda al significato dell'opera o al carattere dei personaggi, attivando in questo modo la capacità intuitiva del lettore nei confronti del testo. La complessità e la diversificazione delle funzioni attribuite alle epigrafi nella *Principessa Mimi* rivelano tuttavia un utilizzo piuttosto incisivo ed originale di questo procedimento (che presenta qualche analogia con il sistema delle epigrafi nella *Donna di picche* di Puškin): esso in definitiva induce a vedere gli eventi sotto punti di vista diversi e rappresenta il primo grado di quel processo di comunicazione col lettore che l'autore intende mettere in atto nell'opera (Kiselev 2006, 499).

che' della contemporaneità, nella quale ciò che conta non sono i sentimenti, l'arte, la poesia, bensì il denaro, la carriera, la reputazione in società. D'altro canto, l'epigrafe sembra dare fondamento alla concezione realistica dell'opera: implicitamente si afferma infatti che il lettore troverà in queste 'tinte pallide' l'autentico riflesso della realtà e non una rappresentazione edulcorata, ossia caratterizzata da tonalità sostanzialmente false.

L'epigrafe iniziale in un certo senso sostituisce e sublima la funzione abituale delle prefazioni, nelle quali spesso l'autore presenta la propria opera adducendo motivazioni di vario tipo, tese a giustificare eventuali mancanze o difetti (Genette 1989, 193ss.). La prefazione preliminare viene invece spostata nel mezzo dell'opera, diventando il fulcro della riflessione metaletteraria nella *po-vest*'. Il narratore inizialmente sembra voler motivare questa scelta anomala affermando che si tratta di un'abitudine entrata in uso da qualche tempo: anche se risulta già invecchiata,²⁰ essa pare molto utile, poiché libera gli autori dalla necessità di supplicare il lettore, che in genere sfoglia indifferente le pagine iniziali di un libro, a conceder loro la propria attenzione. Lo slittamento della prefazione capovolgerebbe la situazione: in questo caso, infatti, è il lettore che si getta in ginocchio davanti allo scrittore e lo implora di concedergli l'epilogo di una vicenda interrotta a bella posta. Il narratore allude qui, più che a una vera e propria funzione prefattiva, a una specifica finalità di interruzione del flusso narrativo che crea un'atmosfera di *suspense*, un procedimento effettivamente presente nel testo di Odoevskij, ma che appare più che altro il pretesto per imbastire un discorso di tipo diverso, metaletterario, appunto.

La *Prefazione* rappresenta un lungo *excursus* che ha per argomento le difficoltà che gli autori russi incontrano nella stesura delle opere in prosa, criticità di cui il pubblico dei lettori evidentemente non si rende conto. Affermando provocatoriamente di non essere «né uno studente, né uno scolaro, né un editore, né A, né B», di non appartenere a nessuna scuola letteraria e di non credere nem-

²⁰ Si veda, ad esempio, la prefazione allo *Strannik (Il vagabondo, 1831-1832)* di A. F. Vel'tman, collocata nel sesto capitolo del primo giorno: «Tutti gli amanti della lettura ben sanno fino a che punto siano insopportabili le prefazioni, soprattutto quando il sig. Autore, ancora incerto se ci sarà o no chi si assumerà l'onere di leggere il suo libro, domanda per esso già grazia e pone a giustificazione delle sue carenze tutte le circostanze della sua vita. Ecco perché non voglio continuare la prefazione» (Vel'tman 1977, 10). Sull'argomento cfr. anche Ejchenbaum 1924, 143.

meno nell'esistenza di una letteratura russa, il narratore dichiara di voler mostrare al lettore «i supporti su cui si muovono le quinte dei romanzi»:

In questo caso mi comporto come il direttore di un povero teatro di provincia. Esasperato dall'impazienza degli spettatori, annoiati da un lungo intervallo, egli decide di alzare il sipario e di mostrare loro concretamente quanto sia difficile trasformare le nuvole in mare, una coperta in una tenda regale, una governante in una principessa e un negro nel *premier ingénu*. I benevoli spettatori trovarono questo spettacolo più interessante della commedia stessa. Io la penso allo stesso modo (Odoevskij 1981, II, 245).

L'impazienza degli spettatori ignari delle difficoltà tecniche relative al cambiamento delle scene è implicitamente equiparata all'incomprensione dei lettori nei confronti delle opere in prosa coeve: nonostante, o forse proprio a causa dell'enorme lavoro di ricerca e di sperimentazione delle tecniche compositive e dei meccanismi narrativi attuato in quegli anni (Ejchenbaum 1969, 254-255), romanzi e racconti vengono spesso accolti da rimproveri impietosi da parte del pubblico, che per lo più non sembra in possesso di quegli strumenti critici atti ad una corretta comprensione delle dinamiche stilistico-strutturali ed ideologiche del testo in prosa.

Una finalità per certi versi analoga a quella della *Prefazione* di Odoevskij è svolta dall'inserzione, in occasione della seconda edizione (1841) dell'*Eroe del nostro tempo* di Lermontov, della famosa prefazione scritta in risposta alle reazioni critiche suscitate dal romanzo: «Il nostro pubblico è ancora così giovane e ingenuo che non capisce una favola se alla fine non ci trova la morale. Non intuisce lo scherzo, non percepisce l'ironia; è semplicemente male educato» (Lermontov 1979-1981, IV, 183). Le prefazioni, ovunque siano collocate, sembrano dunque voler garantire la necessaria empatia tra pubblico e scrittori, rappresentando lo strumento attraverso il quale autore e fruitore dell'opera stringono un nuovo 'patto' narrativo in grado di garantire una corretta ricezione del testo.

Tra le innumerevoli difficoltà che gli autori russi incontrano nella redazione delle opere in prosa («Lo sapete, egregi signori lettori, che scrivere libri è una faccenda molto difficile? / Che, tra tutti i libri, i più difficili per uno scrittore sono i romanzi e i racconti. / Che tra i romanzi i più difficili sono quelli che devono essere scritti in russo. / Che tra i romanzi in russo i più difficili sono

quelli che descrivono i costumi della società attuale», Odoevskij 1981, II, 243) il narratore sceglie di illustrare quella forse più emblematica, ossia la difficoltà di scrivere in russo. Questa lingua infatti è priva di un «alfabeto mondano», di un idioma delle passioni elaborato nelle conversazioni dei salotti o nell'intimità domestica, ossia di un codice linguistico parlato sul quale possa fondarsi la forma scritta della prosa. E la causa di questa grave mancanza sta nel fatto che «[...] le nostre dame non parlano in russo!», (Odoevskij 1981, II, 243), bensì in francese o anche in inglese, lingua divenuta negli ultimi tempi di moda. Il linguaggio delle passioni corrisponde a un codice convenzionale che lo scrittore di romanzi deve conoscere alla perfezione; tuttavia nei salotti «[...] tutte le passioni russe, i pensieri, i motti di derisione, il risentimento, i più piccoli movimenti dell'anima vengono espressi con parole già pronte prese dal ricco repertorio francese che i romanzieri francesi utilizzano con tanta maestria e cui devono (talento a parte) la maggior parte dei loro successi» (Odoevskij 1981, II, 244).

L'implicito riconoscimento del ruolo femminile nella creazione della norma linguistica ideale per la nuova prosa russa trova le sue radici nell'azione riformatrice di Karamzin, per il quale il modello culturale della nobildonna russa, colta, sensibile ma semplice ad un tempo, si rifletteva in un uso linguistico elegante e misurato. La necessità di forgiare una lingua letteraria non rozza, in grado di garantire una reale fruibilità e quindi il successo delle opere letterarie, rilevata già a fine Settecento, alimenta un dibattito che è ancora molto vivo nelle riviste degli inizi degli anni Trenta. Molti degli sforzi profusi da Puškin nelle sue sperimentazioni prosastiche sul tema 'mondano'²¹ si concentrano sulle criticità di carattere linguistico, sulla difficoltà di coniugare un linguaggio in grado di esprimere concetti astratti, metafisici, con una forma piacevole, armo-

²¹ Risalgono agli anni 1828-1830 tre brevi frammenti, *Gosti s'ezžalis' na daču* (*Gli ospiti si sono radunati alla villa*), *Na uglu malen'koj ploščadi* (*All'angolo di una piccola piazza*) e il già ricordato *Romanzo epistolare*, nei quali si trova condensato tutto ciò che Puškin intendeva sviluppare nel 'romanzo mondano': sfidando l'opinione comune e sferzando la 'nobile plebe' (*blagorodnaja čern'*), il poeta pone al centro dell'attenzione il conflitto tra antica nobiltà e nuova aristocrazia, affronta il dilemma dell'uomo contemporaneo isolato nel proprio egoismo e nella coscienza della propria inutilità, tratta il problema della fedeltà e dell'infedeltà dal punto di vista femminile, tutte tematiche che avevano già trovato riflesso nell'*Onegin* (sull'argomento cfr. Gladkova 1941; Van Baak 1989; Van Baak 1990; Luporini 1993).

niosa, ‘mondana’ appunto, ossia vicina al parlato delle classi colte (Gladkova 1941, 307). Un grande lavoro nel processo di rinnovamento della lingua viene svolto anche da A. Bestužev-Marlinskij (ivi), che utilizza uno stile variegato, ricco di figure metaforiche, improntato ad una sintassi a tratti eccessivamente ornata (e per questo a volte criticata), ma supportata da un dialogo veloce ed avvincente, che si avvale di un linguaggio colloquiale piacevole e duttile, per il quale lo scrittore trae spunto dalle vive conversazioni mondane.²²

Molto attento alla questione della lingua e sensibile al dibattito in atto all’epoca, Odoevskij attribuisce un peso specifico agli aspetti linguistico-stilistici della narrazione, come è facile dedurre, ad esempio, dall’analisi del tessuto dialogico delle sue opere, che appare sempre vivo, a tratti umoristico o ironico, a tratti ricercato, ricco di giochi di parole e metafore. Nelle riflessioni critiche degli anni Trenta lo scrittore affronta varie volte l’argomento, esplicitando la difficoltà che gli autori russi incontrano nel rendere il linguaggio dei diversi personaggi, tra i quali vengono presi in considerazione sia i rappresentanti dello *svet*, la cui parola più insignificante potrebbe esprimere complessi movimenti dell’animo (Sakulin 1913, I, 2, 338), sia i ceti subalterni.²³ La mancanza di un codice linguistico mondano, osserva il narratore della *Principessa Mimi*, innesca la necessità di lunghe spiegazioni, di noiose descrizioni che costituiscono un vero e proprio supplizio sia per l’autore che per il lettore. Qui lo scrittore, apparentemente desideroso di trovare giustificazione alle mancanze della sua opera (in sintonia con la funzione canonica della prefazione), in realtà cerca di legittimare la sua caratteristica modalità di scrittura che spesso era stata oggetto di critiche e rimproveri.

Già Belinskij a metà degli anni Trenta individua nell’opera di Odoevskij due diverse tipologie narrative: una prima, nella quale la forma ironico-allegorica si assoggetta al pensiero astratto ed è

²² Sul significato dell’opera di Bestužev-Marlinskij per lo sviluppo della prosa russa moderna cfr. Kanunova 1973, Bagby 1995, 2001, Luzikova 2006, 190-194.

²³ In alcuni appunti preparatori ad un saggio su Gogol’, Odoevskij afferma che, benché rozza, la parlata popolare è caratterizzata da un’intima espressività e fascino. Tuttavia sarebbe ancora difficile per gli scrittori russi integrarla con coerenza e pregnanza di significato nel tessuto della prosa artistica: secondo lo scrittore, Gogol’ rappresenterebbe l’unico autore che per il momento sia riuscito in questo difficile compito (Sakulin 1913, I, 2, 338, 384-385).

animata da un profondo senso di insoddisfazione per la nullità umana in tutte le sue manifestazioni; ed una seconda, che appare caratterizzata da una spiccata capacità di penetrare nei caratteri e nei fenomeni concreti della vita e di riprodurli fedelmente (Belinskij 1953-1959, I, 275). Dal punto di vista espressivo queste due modalità si traducono in un'alternanza tra momenti riflessivi, che in molte *povesti* prendono corpo in continue digressioni, e momenti più prettamente diegetici, drammatizzati, nei quali vengono utilizzate immagini vive e concrete tratte dalla quotidianità. Questi due modi narrativi, che caratterizzano in modo inequivocabile lo stile di Odoevskij in tutti i periodi della sua creazione letteraria, a volte si manifestano separatamente, a volte invece in una complessa interazione dettata dalla necessità di coniugare pensiero astratto ed espressione colloquiale. In conclusione il narratore, consapevole della complessa eterogeneità del tessuto linguistico della sua opera, afferma che le sue conversazioni potranno sembrare ad alcuni troppo libresche, ad altri non sufficientemente corrette dal punto di vista grammaticale, ma sembra mettersi al sicuro da ogni possibile attacco evocando quale suo modello ideale Griboedov, «forse l'unico scrittore, a mio avviso, che abbia intuito il segreto di come trasferire sulla carta la lingua parlata» (Odoevskij 1981, II, 245).

Al complesso dibattito sullo stato della letteratura russa coeva si ricollega anche una breve discussione collocata in conclusione al capitolo secondo: due gentiluomini, un letterato ed un «ignoto oratore», escono disgustati dal salotto di Mimi, dove hanno assistito ad una classica scena di pettegolezzi mondani. Dalla conversazione tra i due gentiluomini emerge un quadro preciso della situazione letteraria contemporanea: secondo il personaggio-scrittore, incarnazione di un conformismo ipocrita, la letteratura contemporanea testimonierebbe lo sfacelo morale subito in quegli anni dalla società; secondo il suo sarcastico interlocutore con riferimento al presente non si può parlare di sfacelo, visto che, a suo parere, la decadenza dei costumi sarebbe iniziata già a partire dalla metà del XVIII secolo e l'immoralità nella letteratura, la cosiddetta *literaturnaja nagota*, la 'nudità letteraria', sarebbe sempre esistita. Nella società attuale essa rappresenterebbe – sostiene ironicamente l'ignoto oratore – una vera e propria punizione, un «supplizio» che potrebbe però portare degli effetti benefici, una sorta di «medicina amara» che, scuotendo costantemente i nervi del lettore, potrebbe anche risvegliarne la coscienza addormentata, «come la sofferenza

fisica risveglia un annegato» (Odoevskij 1981, II, 238). Il letterato non sembra cogliere la sottile ironia del proprio interlocutore che esalta i pregi di una letteratura ‘cruda’, ma più vicina al reale, e all’indicazione della figura di Mimi quale soggetto ideale per un romanzo che rappresenti l’essenza dell’insensibile società che lo circonda, lo scrittore risponde che gli è stata raccontata una storia più interessante su come uno dei suoi colleghi letterati ha fatto carriera (Odoevskij 1981, II, 239).

La conversazione ricordata si fa dunque il tramite di una serie di accuse alla bassa qualità di molta letteratura del tempo; e non manca nemmeno un’ironica frecciata all’indirizzo dei «profondi scrittori di costume che con cotanta fedeltà e acutezza lanciano i loro strali contro una società a loro inaccessibile e che io inutilmente cerco di imitare» (Odoevskij 1981, II, 231), esplicito riferimento alla nota polemica degli ‘aristocratici’ contro i *bytopisateli* che, pur non conoscendo che superficialmente l’alta società, nelle proprie opere la mettono sotto accusa pretendendo di darne un’adeguata rappresentazione.²⁴

L’attenzione rivolta da Odoevskij al problema dello sviluppo del romanzo – uno, come si è detto, degli aspetti più importanti della letteratura russa degli anni Trenta –, oltre che nelle inserzioni metaletterarie delle sue opere, è testimoniato anche da due importanti articoli del 1836, frutto della stretta collaborazione col «Sovremennik» di Puškin. Nel primo di essi, apparso sul secondo numero della rivista di quell’anno, *O vražde k prosveščeniju, zamečaevoj v novejšej literature (Sull’astio per l’istruzione rilevabile nella letteratura più recente)*, lo scrittore fa il punto sullo stato delle lettere in Russia, che gli sembrano caratterizzate da incompetenza e piatta imitazione di modelli stranieri:

[...] persone che sanno a mala pena leggere e scrivere e persone istruite, ma prive di vocazione poetica; persone completamente ignoranti e persone con co-

²⁴ In una delle due varianti al prologo della *Principessa Mimi* presenti in archivio si trova una caustica allegoria degli scrittori ‘democratici’: una famiglia di diavoli si atteggia con riprovazione nei confronti di un ospite, uno spirito del male dai modi veramente sgarbati, tanto che, si dice, egli sembra appena uscito da qualche *povest’* russa. Facendo il male, questo demone non osserva le convenienze e sembra in genere mosso dal calcolo, visto che le sue fallaci idee sulla vita e sugli uomini le attinge dai racconti e dai romanzi russi. Il padrone di casa gli consiglia di dare un’occhiata di persona ai salotti, ma purtroppo questi diavoli maleducati non vi sono ammessi (Sakulin 1913, I, 2, 104).

noscenze sufficienti a redigere un dizionario o un abbecedario, e che potrebbero essere molto utili in questo campo: tutti costoro si sono messi a scrivere opere satiriche, storico-morali e fantastiche di vario tipo. In queste opere non cercate convinzione, sincerità; non cercate quel punto di vista innovativo che rende il racconto avvincente, se non per l'evento, almeno per il narratore; non cercate quelle profonde ricerche che davanti ai vostri occhi squarciano il velo posto sugli antichi costumi o sui segreti movimenti dell'anima dei contemporanei; non cercate quella magia poetica che in assenza di sufficienti fonti storiche sa intuire il passato e il presente; non cercate nemmeno l'ingenua e semplice descrizione dei costumi e dei caratteri; non cercate nulla di puro, nulla che sgorgi spontaneamente dall'anima... In centinaia di volumi al posto della forza troverete l'enfasi, al posto dell'originalità la mostruosità, al posto dell'acutezza gli scherzi da strada, e inoltre tutta roba straniera, innaturale, inesistente nei nostri costumi (Odoevskij 1982, 44-45).

Utilizzando il suo caratteristico registro provocatoriamente polemico, Odoevskij sintetizza in questo brano quelli che secondo lui rappresentano i mali della prosa coeva: l'incompetenza e l'impreparazione di molti autori 'improvvisati', la piatta convenzionalità delle forme espressive e delle tecniche narrative, le inaccettabili carenze relative alla componente psicologica e riflessiva, l'inosservanza dei principi basilari che costituiscono le qualità indispensabili di un'opera d'arte, ossia il primato dell'invenzione sul reale, la spontaneità, la sincerità, l'acutezza e l'originalità, tutti elementi sacrificati sull'altare di facili fame, fondate solo su un acritico adeguamento a modelli stranieri.

Anche nell'articolo *Kak pišutsja u nas romany (Come si scrivono da noi i romanzi)*²⁵ l'autore in buona parte sviluppa una critica 'negativa', in grado di offrire un orientamento sul come 'non si debba scrivere', piuttosto che sui requisiti artistici cui la prosa moderna dovrebbe rispondere: la *verve* polemica di Odoevskij è rivolta contro i «cosiddetti romanzi» nei quali gli autori, sfruttando un qualunque evento scelto a caso e sviluppandone opportunamente la trama, si limitano ad incollare come «rattoppi» i propri pensieri ai personaggi della vicenda. Anche se lo scopo di questa operazione può essere bello e nobile, purtuttavia il risultato non è

²⁵ «Sovremennik», 1836, n. 3, pp. 48-51. Nella nostra analisi teniamo conto del testo citato da Sakulin (1913, I, 2, 381ss.), ossia del manoscritto originale, considerato che la versione a stampa (riedita anche in Odoevskij 1982, 48-49) presenta numerosi tagli e omissioni.

un'opera poetica: quest'ultima, precisa Odoevskij, è sempre un organismo vivo, la cui creazione avviene in modo intuitivo e per certi versi indipendente dalla volontà stessa dell'autore: il poeta, dimentico di se stesso, vive nei propri personaggi e in modo inconsapevole trasfonde in essi i propri pensieri (Sakulin 1913, I, 2, 383).

Come si vede, Odoevskij sottolinea come un requisito imprescindibile dell'opera d'arte sia la libertà, ossia il fatto che essa non può essere sottomessa ad alcuna legge o finalità esteriore: a questo proposito lo scrittore critica il lettore ingenuo che giudica il romanzo come giudica la gente, tenendo cioè in conto le sue qualità morali superficiali, o l'affermazione programmatica ed esplicita del bene, per cui finisce con l'apparire positiva solo l'opera la cui lettura risulti edificante, mentre la presenza di personaggi negativi determinerebbe l'immoralità stessa del romanzo. Al contrario – sostiene Odoevskij –, l'accostamento e l'interazione dei vari personaggi devono essere complessi e ambivalenti, in modo da rispecchiare l'effettiva sostanza della vita, devono mostrare come situazioni diverse influenzino il carattere dei protagonisti ed influenzino sulla loro costruzione morale.

Per quanto riguarda il tipo di pittura 'naturalistica' utilizzata in prevalenza nei romanzi di costume,²⁶ se pur apprezzabile appare il rispetto del principio di fedeltà al reale, ossia della verosimiglianza, tuttavia esso non può evitare che questi romanzi risultino scialbi, noiosi, prolissi (la preponderanza o addirittura l'eccesso dell'elemento descrittivo sono visti negativamente sia da Odoevskij sia da Puškin, come imitazione acritica di modelli stranieri). Come l'arte, in generale, non è imitazione della natura, così il romanzo non può essere imitazione della vita umana. La descrizione priva dell'elemento artistico propone insomma una serie di singoli dettagli disarticolati che riproducono la vita esteriore dell'uomo, ma non tutta la somma dei suoi moti interiori nel loro complesso intrecciarsi: una mèta che, secondo lo scrittore, è possibile raggiungere solo in modo intuitivo.

²⁶ Oggetto degli attacchi dello scrittore sono qui i romanzi di alcuni *bytopisateli* di secondo piano, A. Stepanov, I. Kalasnikov, F. Massal'skij (Sakulin 1913, I, 2, 382).

II.3 *Katja, ovvero La storia di un'educanda*

Pubblicata nello stesso anno della *Principessa Mimi* sull'almanacco «Novosel'e» con il sottotitolo *Otryvok iz romana (Frammento di un romanzo)*,²⁷ l'opera rappresenta l'incipit di una narrazione che, come dimostrano i piani e le varianti presenti nell'archivio dello scrittore (Sakulin 1913, I, 2, 127-128), avrebbe dovuto illustrare la storia di Katja, una pupilla di origine non nobile, e dei suoi rapporti con la famiglia aristocratica presso la quale viene educata. La pubblicazione suscita vivo interesse nella critica del tempo, che sottolinea la fine capacità di osservazione, lo «sguardo filosofico» sul mondo e la perizia linguistica dell'autore, «tutti elementi indispensabili per un romanziere» (Sakulin 1913, I, 2, 135, nota 2). In effetti, la prima parte del romanzo progettato da Odoevskij presenta elementi di indiscutibile fascino e maestria, sia per la sottile analisi psicologica che lo scrittore traccia dei singoli protagonisti della vicenda, sia per l'attualità delle questioni sociali che egli tocca.

Figlia di un cameriere, servo della contessa B., Katja viene accolta nel folto gruppo di pupilli e pupille di cui la padrona di casa, grande amante dei bambini, si circonda. Il fenomeno delle educande, che trova eco nel *sjužet* di *Elladij* e che in questo stesso periodo viene sviluppato da Puškin nella *Donna di picche*, è qui presentato nei suoi aspetti aberranti e nelle sue deleterie conseguenze. Il racconto mette in evidenza il crudele destino che segna la vita delle giovani pupille: vittime dei capricci dei protettori e delle invidie dei loro pari, impossibilitate a integrarsi nell'alta società pur vivendo in essa, esse in definitiva risultano marchiate da quella stessa corruzione morale che contrassegna i costumi dello *svet*. Il progettato romanzo avrebbe dovuto esemplificare un simile percorso degenerativo: innamorata di Vladimir, un giovane idealista anch'egli pupillo cresciuto nella stessa casa, Katja viene tuttavia da esso allontanata e finisce per sposare un ricco avventuriero privo di scrupoli. In questo modo la ragazza raggiunge una posizione sociale ed economica che le permette di rivalersi sulla famiglia di adozione per le angherie subite in gioventù.

²⁷ V. F. Odoevskij, *Katja, ili istorija vospitannicy*, «Novosel'e», II, Sankt-Peterburg 1834, pp. 369-402. La pubblicazione recava la firma di V. Bezglaznyj, lo stesso pseudonimo utilizzato per designare il personaggio editore delle *Fiabe variopinte* (Tur'jan 1996, 148).

Nel frammento pubblicato Odoevskij dà una rappresentazione «viva e veritiera» (Sakulin 1913, I, 2, 130) della vita della nobiltà moscovita degli inizi del XIX secolo, epoca in cui è collocata l'infanzia di Katja e che, come sottolineato da Tur'jan, coincide con l'ambiente in cui era stato educato lo stesso scrittore (Tur'jan 1991, 20). A grandi linee è tratteggiato il ritratto del vecchio conte Žano (l'utilizzo ripetuto dei nomi storpiati alla francese contribuisce a ricreare l'atmosfera esterofila dell'epoca), marito della contessa B., un nobile educato nello spirito del XVIII secolo e definito, come si usava allora, un 'filosofo': si tratta in realtà di un borioso e dissoluto Don Giovanni che non crede a nulla e, al contrario della consorte, è totalmente disinteressato alla propria prole. La contessa B., che il narratore chiama confidenzialmente Koko, è una persona buona ma priva di volontà: diversamente dalla contessa Liodorova in *Elladij*, essa rappresenta un personaggio fragile sotto il profilo sia intellettuale che morale; di conseguenza, la sua sincera passione per i bambini non appare supportata da un progetto pedagogico valido e coerente, ma, al contrario, in lei finiscono per prevalere le istanze negative del pregiudizio e dell'arbitrio, abituali prerogative dello *svet*.

Nella sua sfarzosa dimora settecentesca, centro di una vita improntata ad un ininterrotto e dispendioso svago, la contessa alleva un numero imprecisato di educande, «le creature più infelici del mondo», come afferma il narratore, che secondo un'antica tradizione costituiscono una presenza d'obbligo nei fastosi palazzi della buona nobiltà moscovita.²⁸ Scelta in genere tra la nobiltà povera o tra i servi, la pupilla viene educata insieme ai figli dei signori e, raggiunta la maggiore età, viene posta nella umiliante condizione di cameriera o dama di compagnia. I signori agiscono insomma «esattamente come la natura che elargisce al proprio eletto una forte immaginazione, una sensibilità eccitabile, affinché egli in seguito provi in maniera più viva tutti i tormenti della vita» (Odoevskij 1981, II, 46). Novella Cenerentola, l'educanda non può aver né desideri, né volontà, né pensieri propri: il suo ruolo è quello di compiacere tutta la casa, vestire le signorine e lavorare al posto loro, sopportare con rassegnazione il malumore della propria

²⁸ Si ricordi il verso pronunciato da Čackij in *Che disgrazia l'ingegno!*, «Di educande e carlini la casa è piena?» (Griboedov 1995-2006, I, 28), che Odoevskij avrebbe voluto assumere quale epigrafe al suo romanzo (Sakulin 1913, I, 2, 332).

«cosiddetta benefattrice» e gli offensivi rimproveri di negligenza, pigrizia e ingratitudine che le vengono rivolti per il più piccolo errore. Un'educanda deve inoltre subire le angherie dei servi che, mossi dall'invidia, riversano su di lei la propria malevolenza nei confronti dei signori.

Anche la femminilità delle educande è oggetto di una sostanziale mancanza di rispetto: in sua presenza gli uomini osano dire cose impronunciabili di fronte a delle nobildonne. E se per sua sfortuna la giovane pupilla è bella, allora viene incolpata degli insuccessi delle signorine e mandata al piano di sopra quando vengono in visita i fidanzati. L'educanda è quindi condannata a rimanere nubile o a sposare un rozzo impiegato di infima classe e, dopo aver assaporato i raffinati piaceri di una vita lussuosa, intraprendere i lavori domestici più umili.²⁹

Sotto il profilo compositivo il frammento pubblicato presenta una struttura diegetica a cornice nella quale due narratori, uno di primo e uno di secondo grado, rispettivamente raccolgono ed espongono la storia di Katja. Il narratore di primo grado (che qui nomineremo convenzionalmente con la sigla N¹) apre il racconto con la descrizione di una serata di giugno in cui gli abitanti di Pietroburgo, prestando fede ai primi segni della bella stagione, «si trasferiscono nei castelli di carta chiamati dacie»; essi tuttavia vengono subitaneamente traditi dalla furia del maltempo che li costringe a un soggiorno forzato in una villetta la cui struttura, ispirata a modelli architettonici esotici (l'azione si svolge in una dacia costruita 'alla maniera italiana') non offre un valido riparo dalle intemperie del clima nordico. Il fiume che si alza, i ponti che vengono bloccati, la stanca padrona di casa che intrattiene di malavoglia gli ospiti costretti ad attardarsi fuori città, rappresentano gli elementi classici di una situazione atta alla creazione di una narrazione a cornice, tendente a conferire massima verosimiglianza agli eventi narrati.

²⁹ A questo proposito il narratore afferma che la vita quotidiana della «classe media», quella dei piccoli impiegati, rappresenterebbe un oggetto di grande interesse per gli scrittori: «peccato che ancora nessuno degli autori vi abbia rivolto attenzione» (Odoevskij 1981, II, 46-47), un invito a cui in quegli stessi anni rispondono molti scrittori emergenti. Anche Odoevskij progetta e in parte realizza opere narrative incentrate sulla vita delle classi non nobili: si veda il già citato ciclo *Appunti di un fabbricante di bare*, la cui ideazione risale probabilmente alla metà degli anni Trenta (Sakulin 1913, I, 2, 136).

Il lettore viene così introdotto in un racconto nel racconto: mentre la maggioranza degli ospiti, fingendo cordialità e gratitudine nei confronti della padrona di casa, si avvicina ai tavoli da gioco, un gruppetto di persone riunito attorno al caminetto imbastisce una conversazione, nel corso della quale «la soffocante atmosfera del ricevimento» a poco a poco si stempera facendo spazio a riflessioni più profonde. Il discorso viene a cadere sui presentimenti, sugli odi e sulle passioni segrete: vengono raccontati vari aneddoti e casi della vita, con particolare riferimento alle impressioni lasciate in ciascuno dagli eventi accaduti nell'infanzia. Prende la parola un ospite destinato d'ora in avanti a dominare la scena del racconto nel ruolo di narratore di secondo grado (N²): egli infatti inizia a raccontare un antico episodio che ha influito indelebilmente sul suo carattere.

L'esposizione della vicenda è ritardata da una «osservazione fisiognomica» condotta da N¹ su N², tesa a mettere in luce alcuni tratti fondamentali dell'indole del nuovo narratore: nel suo strano viso – un viso che a volte si incontra tra le persone della giovane generazione, osserva N¹, apparentemente inespressivo, e tuttavia marcato da un sorriso autocompiaciuto che suscita un'involontaria compassione – «[...] trova espressione qualcosa di meraviglioso, di incompiuto, di ridicolo, di sofferente, una sorta di romanzo senza conclusione; esso ci ricorda anche gli attimi poetici di Don Chisciotte, una pianta torturata da un chimico in atmosfera artificiale, le parole di Goethe su Amleto³⁰ e quegli strani esseri che la natura beffarda mette al mondo quasi privandoli della capacità di vivere» (Odoevskij 1981, II, 44). La «nuova scienza», ossia la fisiognomica,³¹ capace di «portare sul piano dei segni visibili quanto di nascosto si cela nella natura» (Getrevi 1991, 118), contribuisce a delineare il ritratto di un eroe letterario sostanzialmente inadeguato alla vita (figura che tanto seguito avrà nella letteratura russa dell'Ottocento), l'inespressività del cui viso è rivelatrice di una paralisi dello sviluppo morale della personalità:

³⁰ Il riferimento è probabilmente alla lettura della tragedia di Shakespeare data nel *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795-1796).

³¹ La fisiognomica moderna ed in particolare i *Physiognomische Fragmente* (1775-1778) di J. C. Lavater influenzano in modo significativo la descrizione del personaggio nel romanzo europeo a partire dalla fine del XVIII secolo (sull'argomento cfr. Käuser 1985).

[...] la natura non crea mostri, essa crea esseri dotati di tutti gli organi vitali, ma spesso un organo si sviluppa, mentre tutti gli altri rimangono paralizzati; succede anche nella sfera morale: nascono persone con pensieri forti, con sentimenti forti, ma uno di questi sentimenti si rafforza, inghiotte la vita di tutti gli altri e, rimasto egli stesso orfano, appassisce e l'anima diventa simile ad una carta geografica muta: si vedono i tratti dei luoghi ma non hanno nome, tutto tace! (Odoevskij 1981, II, 44).

N² si caratterizza dunque come una voce narrante complessa, per certi versi enigmatica e intimamente tragica, tutti attributi che appaiono garanzia di un racconto attendibile e veritiero. Lo conferma la successiva affermazione di N² che, sollecitato da N¹ a portare a termine il proprio racconto, per tema di non essere creduto avverte che la storia che egli narrerà non rappresenta un romanzo e perciò in esso non si troverà «né il classico intrigo, né i romantici colpi di scena cui vi hanno abituato gli autori di Barnave e della Salamandra,³² né la zelante descrizione dei caftani che sfoggiano gli imitatori di Walter Scott.³³ La mia storia è natura in tutta la sua nudità o in tutta la sua indecorosità, come preferite» (Odoevskij 1981, II, 49). Da un lato, il procedimento a carattere metaletterario tende a creare tra i due narratori intradiegetici N¹ e N² un rapporto di particolare intimità, che pare alludere all'auspicato legame altrettanto confidenziale tra narratore e lettore impliciti. Dall'altro lato, la storia narrata si trasforma in un tipo di romanzo nuovo, lontano dalle forme artificiose ed edulcorate dei romanzi alla moda: di conseguenza la lunghezza e la minuziosità

³² *Barnave* (1831), romanzo dello scrittore e drammaturgo francese J. G. Jannin, e *La Salamandre* (1832), romanzo dello scrittore francese E. Sue, rappresentano opere letterarie alla moda nella Russia degli anni Trenta.

³³ L'adattamento ai costumi russi (*pereloženie na russkie nrapy*) dei romanzi alla Scott inizia in Russia solo nei tardi anni Venti dell'Ottocento e continua a riscuotere un notevole successo per tutti gli anni Trenta, periodo in cui sia in Inghilterra che in Francia il genere è già sottoposto a varie critiche (Shepard 1981, 117). Odoevskij è critico nei confronti del romanzo storico russo coevo, carente nello studio e nell'utilizzo delle fonti, tanto da risultare spesso pura imitazione di Walter Scott o rozzo rifacimento di Karamzin (Sakulin 1913, II, 2, 382ss.; Odoevskij 1982, 41-42; Odoevskij 1996, 5). Lo scrittore durante la sua carriera intraprende più volte la strada di un'opera incentrata su diversi momenti della storia europea: si veda il progetto giovanile di un romanzo imperniato sulle personalità di Giordano Bruno e Pietro Aretino (cfr. Rossi Varese 1980; Koren'kov 1996a; Koren'kov 1996b), oltre a innumerevoli piani di narrazioni ambientate nel Medioevo russo e all'epoca di Pietro il Grande.

del racconto, che intende abbracciare l'intero arco della vita del personaggio, trova giustificazione nell'esigenza di veridicità. Gettando luce su aspetti della realtà particolarmente critici, come quello della condizione delle educande, la narrazione si fa inoltre necessariamente nuda e scandalosa, e proprio per questo richiede un atteggiamento aperto e fiducioso da parte del lettore.

Il racconto di N² rievoca un episodio accaduto al narratore quando aveva solo sei anni. Durante un ballo in maschera il bambino, un beniamino della contessa B., offende la pupilla Katja, che all'epoca ne ha dieci, rifiutandosi di danzare con lei e definendola una serva. Il comportamento dell'aristocratico rampollo in realtà non scandalizza nessuno degli adulti presenti, che invece di rimproverarlo e obbligarlo a ballare con Katja, ridono divertiti giustificandolo e addirittura lodandone l'atteggiamento. Nel suo racconto N² ricostruisce con profondità psicologica quanto da lui provato in quelle sciagurate circostanze: in effetti, il bambino si pente subito di quell'atto, apparentemente dettato dall'orgoglio di casta (il principino per l'occasione era stato vestito da ussaro e andava molto fiero della sua uniforme), perpetrato ai danni di un'affezionata compagna di giochi e di un'amica fidata. Ma pur sentendo «un'indistinta voce segreta» (la voce della coscienza) che lo rimprovera, egli non le dà ascolto e, confortato anche dalle parole dei grandi, volge le spalle a Katja e sceglie come partner di ballo la stessa contessa che non fa che ripetere divertita le parole del bambino. Nel frattempo Katja passa la sera piangendo, visto che dopo il rifiuto ricevuto nessuno vuole più ballare con lei.

N² compie insomma un peccato d'orgoglio: nonostante l'immediata reazione interiore lo porti istintivamente al ravvedimento, il comportamento degli adulti, che invece di redarguirlo lo lodano e lo vezzeggiano, lo svia dal giusto cammino, determinando gravi conseguenze nella sua anima. Solo col passare degli anni N² si rende conto della crudele offesa inflitta alla povera Katja, probabilmente la prima di una lunga serie di umiliazioni che ella sarà costretta a subire nella propria vita. N² è convinto che prima o poi la Provvidenza lo punirà per questo: la consapevolezza dell'insensibilità da lui manifestata di fronte alle lacrime di Katja gli fa addirittura pensare che in lui alberghi un'innata durezza di cuore che prima o poi potrebbe svilupparsi e portarlo a compiere un grave delitto. Questa paura è in lui talmente viva da paralizzarlo, da impedirgli addirittura di prendere le necessarie decisioni inerenti alla vita quotidiana, di manifestare non solo fermezza, ma anche ira e

derisione (armi, spesso necessarie nella vita, che la natura ci ha dato per difenderci) per paura che quella potenziale parte oscura di lui possa manifestarsi concretamente.³⁴

Come si vede, in queste poche righe Odoevskij elabora una riflessione di grande intensità e lucidità sull'essenza e sulle radici del male: se «la natura non crea mostri», la deformazione morale dell'uomo è attribuibile in primo luogo alla conseguenze di una falsa educazione, che in definitiva debilita e delegittima le energie interiori e la predisposizione al bene dell'individuo, rendendolo passivo di fronte alle forze del male e determinando così tragiche conseguenze che ovviamente investono anche la vita del prossimo.

Continuando a narrare la storia di Katja, N² ricorda come nella stessa casa venisse educato anche Vladimir, figlio naturale del conte e di una delle sue serve. La contessa, un po' perché autentica amante dei bambini, commenta ironicamente il narratore, un po' perché i costumi dell'epoca portavano a prendere per normali cose che oggi risulterebbero inaccettabili, aveva accolto ed educato Vladimir come un figlio. Vivendo insieme e studiando presso gli stessi insegnanti i due giovani, oggetto dell'invidia e della malevolenza degli altri educandi e della servitù, si avvicinano sempre più l'uno all'altra trovando in questa amicizia, che col passare del tempo si trasforma in amore, reciproca comprensione e conforto. Vladimir, che N² descrive come «un autentico personaggio da romanzo», col tempo diventa un giovane idealista romantico e, apparentemente destinato a una brillante carriera, per volontà del padre inizia a frequentare l'università. Nel romanzo l'antagonista di Vladimir è invece Boris Pavlinov (Bobo), un altro educando della contessa, un ragazzino astuto e dispettoso. Viziato dalla madre, una guardarobiera tedesca della contessa, Boris è figlio di uno scaltro italiano di nome Paulino che, giunto molti anni prima in Russia al seguito del conte, si era conquistata la sua fiducia traendo dal legame con la nobile famiglia moscovita ogni possibile vantaggio personale e facendo carriera come assessore di collegio col nuovo nome di Osip Ivanovič Pavlinov.

³⁴ Per questa stessa ragione N² si sarebbe rifiutato di leggere la storia della famosa serial killer francese Marie-Madeleine de Brinvilliers, pubblicata a Parigi nel 1676, alla cui figura, tra l'altro, si era ispirato E. T. A. Hoffman nel racconto *Das Fräulein von Scuderi* (1819-21). Il dettaglio lascia trapelare un interesse per il profilo psicologico del criminale, dell'uomo capace di compiere un atto delittuoso, per il quale Odoevskij fu forse influenzato, come già sottolineato, da Lavater e dai suoi studi sulla fisiognomica.

Allontanatosi da Mosca per alcuni anni, N² in occasione di una visita nella capitale decide di andare a trovare la sua amata Koko, ma rimane spiacevolmente colpito dalle profonde trasformazioni che la fastosa dimora della contessa col tempo ha subito: la visione che si presenta agli occhi del narratore è quella di un'inesorabile decadenza sia economica che morale, dettata dal dissennato sperpero dei patrimoni che ha portato la nobile famiglia alla rovina. Invecchiata e dimenticata da tutti, la contessa sembra ora animata esclusivamente da sentimenti negativi, come l'invidia, mentre la sua azione educativa è dominata da stereotipi e pregiudizi. Nonostante la corruzione dei costumi del suo tempo (o forse proprio per quello di cui era stata testimone, come commenta ironicamente il narratore), la contessa è diventata ora una custode della moralità: portata a vedere nell'amicizia e nei discorsi tra due giovani di sesso diverso qualcosa di immorale, ella ha infranto l'unione perfetta tra i due pupilli Vladimir e Katja, separandoli per la maggior parte della giornata e tenendoli sotto stretto controllo anche durante l'ora del pranzo.

Vladimir, che crescendo ha manifestato un particolare talento come pittore, dipinge una copia del quadro di Carlo Dolci *Santa Cecilia*:³⁵ nell'armonioso volto della patrona della musica egli intravede l'incarnazione di quell'ideale di pace, umiltà ed abnegazione cristiana che identifica con Katja, destinato purtroppo con gli anni a venire drammaticamente smascherato. L'immagine del dipinto funge da tramite iconografico delle emozioni e delle aspirazioni di cui l'eroe, impossibilitato a farlo verbalmente, vuole far partecipare la propria amata. Quello che avrebbe dovuto essere il mezzo di espressione dei suoi sentimenti diventa tuttavia la causa della definitiva separazione dei due innamorati: dopo aver visto il quadro la contessa lo spedisce al conte che si trova in Italia e quest'ultimo, riconoscendo il talento di Vladimir, ordina che il figlio lo raggiunga al più presto nel paese dove, a suo parere, è destinato ad avere grande fortuna.

La partenza di Vladimir per l'Italia coincide con la fine del frammento pubblicato. Rispetto alla vicenda fin qui narrata i piani

³⁵ Il quadro del fiorentino Carlo Dolci, risalente alla seconda metà del 1640 ed attualmente esposto al Museo Ermitaž di San Pietroburgo, rappresenta Santa Cecilia nell'atto di suonare l'organo portativo. Sul ruolo specifico dell'effigie di S. Cecilia, sul significato simbolico e sulle funzioni narrative che essa assume nell'opera di Odoevskij si veda più avanti la parte conclusiva del presente paragrafo.

del romanzo prevedevano uno sviluppo dell'azione piuttosto inaspettato: l'autore intendeva fare di Katja la moglie di Boris Pavlinov che, dedito esclusivamente al culto del denaro e alla carriera, diventa un *otkupščik* (si trattava in genere di esponenti della classe mercantile che, acquisendo dal governo il diritto a riscuotere tasse o a commerciare in beni di largo consumo, come gli alcolici, riuscivano in poco tempo ad accumulare vere e proprie fortune). Nel prosieguo della narrazione romanzesca Katja, diventata una milionaria, grazie alla posizione sociale e al potere economico acquisiti si sarebbe vendicata delle offese e delle umiliazioni subite in passato. Vladimir, invece, al suo ritorno dall'Italia sarebbe diventato un servitore nella casa dello stesso Pavlinov e, dopo essere stato per un certo periodo l'amante di Katja, nonché un alcolizzato, successivamente si sarebbe ravveduto e, in punto di morte, avrebbe rifiutato di stringere la mano alla donna da lui tanto amata (Sakulin 1913, I, 2, 133-134).

Dall'analisi dell'abbozzo del romanzo emerge una duplice visione del personaggio di Katja che appare, da un lato, rappresentazione di un ideale femminile perfettamente armonico, emblema di purezza, quiete e sublime serenità (rappresentato simbolicamente dall'effigie di Santa Cecilia) e, dall'altro, donna del tutto terrena, che diventata adulta dà libero sfogo alle aspirazioni più gretatamente materiali e ai sentimenti di rivalsa, finendo così per soggiacere alle stesse convenzioni mondane di cui era stata vittima in gioventù. In quest'opera lo scrittore sembra voler tracciare il profilo complesso e contraddittorio di una nobildonna russa del suo tempo, sensibile e dotata di notevoli capacità intellettuali, e tuttavia incapace di emanciparsi dai rigidi codici di comportamento del ceto sociale cui appartiene. Vale la pena di notare ancora una volta come tale programma artistico denoti una stretta parentela con quanto messo in atto da Puškin nelle sperimentazioni prosastiche legate al progetto di un 'romanzo mondano'.³⁶ Un simile carattere femminile emerge anche nell'abbozzo di una *povest'*, che probabilmente si riferisce all'inizio degli anni Trenta, denominata nei

³⁶ Si veda, ad esempio, il frammento *Gli ospiti si radunarono alla villa* (Puškin 1937-1959, T. VIII, kn. 1, 41-42), dove nella raffigurazione della protagonista femminile Zinaida Vol'skaja emerge in primo piano la contrapposizione tra sincerità, ma anche spregiudicatezza (Luporini 1993, 366), e quella norma comportamentale che disciplina e sclerotizza la vita del cuore, di fatto annullando qualsiasi possibilità di libera espressione delle aspirazioni e attitudini individuali.

piani dapprima *Svjataja Cecilija (Santa Cecilia)* e successivamente *Vičencio i Cecilija (Vincenzo e Cecilia)*.³⁷ In questa narrazione il protagonista Vincenzo, un monaco che da giovane ha amato l'arte e la speculazione filosofica («Egli aveva compreso quella forza che strappa alla Natura i suoi segreti più intimi, la magica affinità tra pensiero ed espressione gli era facilmente comprensibile, e la tela viveva sotto la sua mano, l'armonia del sentimento si trasfondeva in suoni, e le sue profonde riflessioni preannunciavano le scoperte dell'umanità», Odoevskij 1995-1996, 199), ha perso la sua fede nella bellezza e nella virtù. Deluso dall'incomprensione con cui gli uomini hanno accolto le sue opere e tormentato dal demone del dubbio, che lo spinge ora a vedere nella bellezza solo defomità, nell'armonia dei suoni la dissonanza, nei pensieri arditi i sogni di una mente malata, il monaco italiano trova rifugio nel monastero di S. Bernardo, sperduto tra le nevi delle Alpi, dove la vita appartata dei monaci, l'ubbidienza alla regola monastica e l'aiuto ai derelitti sembrano mortificare la sua vivida immaginazione e attutire i tormenti della sua anima.³⁸

Il misterioso affresco di santa Cecilia³⁹ che Vincenzo scopre dietro la carta da parati del muro della sua cella sembra tuttavia in-

³⁷ Sakulin, che la include in una serie di progetti «italiani» concepiti dallo scrittore tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, la chiama convenzionalmente *Cecilija* (Sakulin 1913, I, 2, 12). Come spesso accade nella pratica creativa di Odoevskij, lo scrittore porta a termine solo un paio di capitoli del progettato lavoro che, unitamente ad alcuni frammenti, sono stati pubblicati da Tur'jan (Odoevskij 1996b).

³⁸ È evidente come Vincenzo rappresenti in parte un'evoluzione del personaggio di Elladij. Per un'interpretazione della figura del monaco e alcune ipotesi sulle sue possibili fonti, nonché sulla specifica concezione dell'arte e del destino dell'artista che si riflette in quest'opera, si veda anche Medovoj 1988, 90ss.

³⁹ L'effigie di santa Cecilia appare, oltre che in *Katja, ovvero La storia di un'educanda*, nelle pagine di altre tre opere che Odoevskij compone in quegli anni: in *Sebastian Bach*, dove il personaggio del vecchio maestro organaro Johann Albrecht ricorda tra le più perfette creazioni dell'uomo la *Cecilia* di Dürer; nel frammento *Cecilija*, che chiude la quarta delle *Notti russe*, e infine in *Vincenzo e Cecilia*. Anche l'affresco scoperto nella cella del monaco Vincenzo apparterebbe a un discepolo del grande pittore tedesco; ma, secondo un procedimento di mistificazione più volte utilizzato dall'autore, l'attribuzione risulta del tutto falsa, in quanto non esiste nessun ritratto di santa Cecilia né tra i dipinti di Dürer, né tra quelli dei suoi discepoli (Tur'jan 1991, 278). Spesso nelle opere narrative di Odoevskij figurano copie di quadri famosi, che instaurano relazioni particolari con i personaggi, una situazione narrativa che adom-

fondere nuova linfa vitale nel monaco disilluso. Suggestionato dall'effigie della patrona della musica, Vincenzo si abbandona a poco a poco ad un'estasi amorosa che si fonde con la pia venerazione per la santa, sfociando in una casta passione che trova sfogo in sogni e visioni («Oh, non offenderti per le mie parole, Cecilia! Non puoi, non devi offenderti per il mio sentimento sacro, puro, innocente verso di te! Non esigo null'altro da te se non uno sguardo, una parola, una stretta di mano, la speranza...») (Odoevskij 1995-1996, 205).

In effetti, nei vari frammenti di cui si compone il testo abbozzato da Odoevskij vengono presentate (forse in modo analogo a quanto avrebbe dovuto avvenire in *Katja, ovvero La storia di un'educanda*) due diverse personificazioni di Cecilia, una celeste, che coincide con la santa patrona dell'armonia, e una terrena, nella quale, a loro volta, lottano due donne apparentemente diverse, quella spontanea, 'naturale' (*prirodnaja*), che ha un cuore sensibile, una viva immaginazione e che mostra indipendenza dagli abituali pregiudizi mondani, e quella 'artificiale' (*iskustvennaja*), che cela gli autentici movimenti del proprio cuore e della propria immaginazione, che teme che i propri pensieri si allontanino dalle opinioni comuni e si inchina alle convenzioni dello *svet*, fino ad arrivare alla totale negazione di sé (Tur'jan 1991, 274ss.).

Nel quarto capitolo di *Vincenzo e Cecilia*, intitolato *Charakter (Il carattere)*, Odoevskij intraprende l'analisi della personalità della Cecilia mondana, una donna fuori dall'ordinario,⁴⁰ la cui vicenda dovrebbe fungere da esempio emblematico di quella tormentosa lotta tra qualità naturali innate e artificiosi dettami sociali che segna il percorso esistenziale di ogni essere umano (Tur'jan 1991, 277): «E quindi, nel mentre si protrae questa lotta tra l'orga-

bra il tema prettamente romantico dell'enigma della creazione artistica, mai mera riproduzione fattografica della natura, bensì visione trasformata, più profonda ed elevata del reale. Per cui succede spesso che nel corso della narrazione l'impatto conoscitivo suscitato dalla tela ne ricontestualizzi ed attualizzi il significato, generando così svolte originali nello sviluppo della storia. Per la specifica concezione dell'arte pittorica nella riflessione estetica e nell'opera narrativa di Odoevskij cfr. Medovoj 1988, che tra l'altro nel suo lavoro utilizza materiali inediti reperiti nell'archivio dello scrittore.

⁴⁰ I tratti caratteriologici della Cecilia mondana sembrano ricordare quelli di Nadežda Lanskaja, la donna cui Odoevskij fu legato da un amore platonico per molti anni della sua vita. In questo senso, la sofferenza morale del monaco Vincenzo rifletterebbe il profondo dramma esistenziale vissuto dal suo stesso autore (Tur'jan 1991, 276).

nizzazione naturale dell'uomo e le convenzioni sociali, la vita passa; nel corso dell'esistenza l'uomo compie delle azioni obbedendo a queste due forze che lo governano; la somma di queste azioni compone ciò che viene chiamato carattere dell'uomo» (Odoevskij 1995-1996, 206).

Si ripropone qui uno dei conflitti centrali della *svetskaja povest'* (e di tanta letteratura successiva), quello tra il vivo desiderio di libera realizzazione dell'indole naturale dell'individuo, e l'artificialità del vivere sociale che pone dei limiti apparentemente invalicabili a tale legittima aspirazione. «*Vivere secondo la propria natura* è la mèta di tutte le creature dall'uomo al cristallo» (ivi, 205-206): nell'attuale stadio di sviluppo della società umana questo sviluppo armonico è tuttavia irraggiungibile, per cui l'individuo del XIX secolo sembra condannato alla sua disarmonica infelicità, alla morte dell'anima. L'unica via di salvezza è per l'autore la dedizione a un sentimento forte, degno. Rivolgendosi alla Cecilia terrena il narratore dice:

Non cadere in inganno! Il demone mondano si è impossessato di te.

Oh! Allontanalo con la preghiera e non vendergli del tutto la tua anima. Vi è un'altra mèta superiore alla quale la tua anima è destinata. Ma puoi raggiungerla solo lavandoti dai tuoi peccati. Di tanto in tanto getta un obolo sull'altare dei pregiudizi mondani, ma non immolare tutta la tua anima all'idolo, non capirebbe questo sacrificio, e la tua anima si smembrerebbe in orribili pezzi. Solo un sentimento forte, degno del proprio oggetto – chiunque esso sia –, può legare queste parti e risvegliare la loro potente attività, come solo un lavoro forte, graduale, può riunire in un tutto armonico le parti slegate delle tue conoscenze. Diversamente la tua anima perirà e giungerà tardivo il pentimento (Odoevskij 1995-1996, 209).

Un simile percorso esistenziale, consacrato al raggiungimento di un nobile scopo ed alimentato da un amore del tutto disinteressato, caratterizzerà il destino della protagonista della *Principessa Zizi*.

II.4 *La principessa Zizi*

II.4.1 La struttura compositiva

Nell'estate del 1836, a due anni di distanza dalla pubblicazione della *Principessa Mimi*, Odoevskij propone alla redazione di «Sovremennik» due opere a cui in quel periodo sta lavorando: *La principessa Zizi* e *La silfide*. Diversamente dalla *povest'* fantastica, *La principessa Zizi* riceve un giudizio molto lusinghiero da parte di Puškin, che ne evidenzia la «verità» e il «fascino».⁴¹ Tuttavia è *La silfide* a essere pubblicata nel 1837 sul quinto numero, ormai postumo, della rivista fondata e diretta da Puškin, mentre *La principessa Zizi* vede la luce solo due anni più tardi sul primo numero di «Otečestvennye zapiski».⁴² Pur non annoverandola tra le migliori opere dell'autore, Belinskij la considera una lettura piacevole e ne individua il fondamentale centro d'interesse nel conflitto tra la protagonista, una giovane donna dalle alte qualità intellettuali e morali, e l'ambiente sociale circostante, che riserva a Zizi solo ostilità e incomprensione e le fa pagare un alto prezzo per la sua scarsa conoscenza degli uomini e della vita (Belinskij 1953-1959, III, 188; VIII, 313). Come Puškin, dunque, anche Belinskij mette l'accento sul carattere avvincente e veritiero del racconto, sottolineando, da un lato, l'efficacia dell'impianto strutturale e dei procedimenti narrativi adottati dall'autore, dall'altro, la corrispondenza esistente tra le vicende narrate e la viva realtà sociale del tempo.

Di fatto *La principessa Zizi* è una *povest'* particolarmente complessa e densa per quanto riguarda sia il profilo architettonico, sia il portato ideale del testo. La narrazione è incentrata sulla principessina Zinaida, ossia Zizi, un nome che induce nel lettore del tempo un'immediata associazione con le omonime principesse Mimi e Zizi Tugouchovskie, personaggi secondari della commedia *Che disgrazia l'ingegno!*. Come nel caso della *Principessa Mimi*,

⁴¹ «Certo *La principessa Zizi* contiene più verità e fascino che non *La silfide*. Tuttavia ogni Vostro dono è una benedizione. [...] Ad ogni modo, che si tratti della *Silfide* o della *Principessa*, terminatela e mandatela. Senza di Voi «Sovremennik» sarebbe perduto» (Puškin 1937-1959, XVI, 210). Sui rapporti personali ed editoriali tra Puškin e Odoevskij cfr. Sakulin 1913, I, 2, 321-330; Tur'jan 1983, 174-183; Tur'jan 1991, 280ss.; Sedova 2003, 202-212; Sidorov 2005, 63-84.

⁴² V. F. Odoevskij, *Knjažna Zizi*, «Otečestvennye zapiski», 1839, I, pp. 3-70.

si tratta di un importante legame intertestuale esplicitamente sottolineato dall'autore («[...] questo nome era *principessa Zizi*. Esso mi ricordò l'inimitabile Griboedov, mi fece pensare a quanto sia inutile, signori autori, il vostro deridere la strana abitudine di storpiare i nomi», Odoevskij 1981, II, 260), che rivela diverse sfaccettature di significato: al tributo di sincera ammirazione per Griboedov Odoevskij associa una frecciata polemica all'indirizzo degli scrittori di costume coevi che utilizzano i pretesti più futili (in questo caso il riferimento è alla moda diffusa nel *beau monde* di alterare i nomi alla francese) per attaccare un autore, alludendo così alle accuse di facciata (e quindi «inutili») in cui spesso si esauriva la lettura critica delle opere del tempo.

La somiglianza speculare tra i titoli della *Principessa Mimi* e della *Principessa Zizi* stabilisce inoltre un'immediata correlazione tra le due *povesti* che, pur mantenendo significato e valore autonomo, per così dire «si rispondono» (Montagnani 1987, 94) attestando il sotterraneo legame di parentela che le unisce. *Zizi* è però un personaggio ben diverso sia dalla protagonista della precedente *povest'* di Odoevskij, sia dalle figure femminili che animano la commedia di Griboedov: pur condividendo con *Mimi* la triste sorte di donna destinata a rimanere nubile, essa incarna un ideale femminile positivo, una natura animata da forti principi morali, capace di amare e di sacrificarsi per gli altri, nonché di riconoscere e riscattare le illusioni e gli errori di gioventù (Sakulin 1913, I, 2, 109-110). L'affinità evocata nel titolo ma trasgredita nel testo si riflette nella struttura stessa della nuova *povest'*, oltre che nei principi diegetici su cui essa si fonda: mentre *La principessa Mimi* è contrassegnata da una pervasiva ironia tesa a marcare il particolare rapporto che intercorre tra narratore e narratario e, conseguentemente, tra autore e lettore, nella *Principessa Zizi* lo scrittore adotta un tipo di scrittura diverso, più oggettivo, utilizzando specifiche strategie narrative tese a mettere in evidenza punti di vista tra loro diversi (Bagby 1985, 221).

Il tema della passione amorosa, elemento fondante dell'intreccio della *svetskaja povest'*, è qui collocato all'interno di un originale triangolo familiare: *Zizi* è follemente innamorata del marito della sorella *Lidija*, Vladimir Luk'janovič Gorodkov, le cui ottime maniere e il cui fascino magnetico traggono in inganno sia le due sorelle, sia la loro madre, che incautamente acconsente al matrimonio dello scaltro seduttore con la propria primogenita. Gorodkov, uno spregiudicato cacciatore di doti proveniente dagli strati più bassi

della nobiltà, è un uomo astuto che amministra liberamente la proprietà che le due sorelle gli hanno affidato, accumulando a spese delle proprie inconsapevoli vittime un ragguardevole patrimonio personale.⁴³ Natura luciferina, priva di qualsiasi sentimento di benevolenza o volontà di pentimento, Gorodkov rivela una stretta affinità col personaggio di Dobrinskij, uno dei protagonisti di *Elladij*, col quale condivide sia il comportamento ingannevole che il tragico destino (la morte improvvisa e violenta).

Perdutamente innamorata fin dal primo istante del futuro cognato, Zizi rifiuta ogni pretendente e, alla morte della madre, alla quale sul letto di morte promette di badare alla sorella inetta e superficiale, va a vivere sotto lo stesso tetto della giovane coppia. Nonostante le acute sofferenze che il sentimento d'amore represso le provoca, Zizi si dedica con totale abnegazione al servizio del suo idolo, nonché della quiete e della prosperità familiare.⁴⁴ Quando la sorella Lidija, che pur essendo in attesa del secondo figlio non rinuncia ai balli e agli altri divertimenti mondani, a causa del proprio comportamento irresponsabile abortisce, si ammala e improvvisamente muore, Zizi potrebbe coronare il proprio sogno d'amore. Ma è proprio in questa circostanza che, grazie al ritrovamento fortuito di una lettera compromettente, Gorodkov si rivela alla giovane innamorata per quello che è, ossia un bieco e avido calcolatore che gioca abilmente con i sentimenti altrui. È in questo frangente di massima sofferenza e difficoltà che si palesano la forza d'animo e la dirittura morale di Zizi, qualità del tutto improbabili tra i rappresentanti della cerchia mondana da cui essa proviene. La giovane donna rinuncia alle proprie illusioni sentimentali e alla propria felicità personale e, per tutelare i diritti della nipotina, dichiara causa al cognato.

Dal punto di vista compositivo la struttura narrativa della *Principessa Zizi* appare molto articolata: lo sviluppo fabulistico è affidato a diverse voci narranti, tutte coinvolte, se pur in misura diversa, nella creazione di un senso complessivo della vicenda che, di conseguenza, risulta particolarmente ricco e problematico. Nel

⁴³ Per Tur'jan il personaggio di Gorodkov si ispirerebbe alla figura del patriigno di Odoevskij, pessimo e spregiudicato amministratore del patrimonio finanziario e immobiliare dello scrittore (Tur'jan 1991, 298-299).

⁴⁴ Anche in questo caso Tur'jan intravede una spiccata similarità fra il triangolo amoroso rappresentato nella *povest'* e quello vissuto nella realtà dallo scrittore, per lunghi anni segretamente innamorato della cugina della moglie (Tur'jan 1991, 299).

testo vengono utilizzati i procedimenti della narrazione sia diretta che indiretta: in particolare, lo scrittore ricorre all'*escamotage* degli inserimenti epistolari che, oltre a contribuire in modo significativo alla caratterizzazione dei singoli personaggi, conferiscono maggiore verosimiglianza agli eventi narrati e creano lo sfondo della vicenda.

In modo analogo a quanto avviene nelle *povesti* precedentemente analizzate, il racconto si apre con la conversazione tra due gentiluomini che rappresentano i narratori anonimi di primo e di secondo grado (d'ora in avanti qui designati convenzionalmente con le sigle N¹ e N²). N¹, uno scrittore in cerca di soggetti per i propri romanzi, chiede all'amico N², un cinico industriale non privo di talento poetico che colleziona le lettere delle proprie ammiratrici, se sia mai stato veramente innamorato. Per tutta risposta N² narra all'amico scrittore la straordinaria storia della principessa Zinaida, di cui è venuto a conoscenza tramite Mar'ja Ivanovna, una vedova sua parente e amica di Zizi (il coinvolgimento diretto di N² nella vicenda sarà svelato soltanto nella conclusione 'a sorpresa' della *povest*). Oltre a raccontare la storia di Zizi, Mar'ja Ivanovna ha affidato al giovane industriale il carteggio da lei intrattenuto con l'amica: N² custodisce queste lettere «come qualcosa di sacro» e le esibisce all'amico come veri e propri «documenti storici» (Odoevskij 1981, II, 260), come testimonianza diretta e veritiera delle vicende che egli si appresta a narrare.

N², apparentemente un disincantato uomo d'affari dedito al gioco in Borsa, è in realtà un personaggio tormentato dallo *spleen*:

Così dicendo il mio amico, che apparteneva alla nuova razza degli industriali alla moda, si sprofondò in una poltrona e s'immerse nei suoi pensieri, arcciandosi stizzito i baffi.

– Hai lo *spleen* oggi? – gli domandai.

– Sì, lo *spleen*, e tremendo... che hai da ridere?

– Non rido, osservo solo come il byronismo si combini con la borsa. Se questo tetro spirito industriale ha soffiato anche sulla nostra generazione, che sarà di quella nuova?

– La nuova generazione sarà più intelligente di noi: non sprecherà tanto tempo e soprattutto tanto denaro in sogni, in parole altisonanti e in chimere filantropiche. Si occuperà di fatti concreti, positivi... (Odoevskij 1981, II, 259).

La figura del narratore di secondo grado, che rappresenta il passaggio dalle speranze e dai sogni giovanili alla disillusione e allo

spirito pragmatico della maturità, si ispira probabilmente ad alcuni compagni *ljubomudry* di Odoevskij (S. Sobolevskij, I. Mal'cov), divenuti negli anni Trenta uomini d'affari e proprietari di fabbriche (Odoevskij 1981, II, 357).⁴⁵ Ponendosi su di un piano più generale, appare comunque chiaro che la peculiare tipologia del personaggio rimanda sia agli atteggiamenti romantici di moda al tempo della stesura dell'opera, atteggiamenti per lo più sintetizzati nella maschera letteraria del byronismo, sia al cinico e spregiudicato spirito imprenditoriale che comincia a diffondersi in Russia a cavallo tra gli anni Venti e Trenta. Come ha evidenziato Shepard, uno dei nuclei ideologici della *svetskaja povest'* è rappresentato dalla messa a fuoco delle problematiche legate ai cambiamenti sociali ed economici dell'età di Nicola I, che vide l'affermazione dei concetti di vantaggio e profitto, la spersonalizzazione delle relazioni sociali, il predominio dell'egoismo e dell'interesse personale su qualsiasi ideale o sentimento (Shepard 1981, 115-116): tutti temi che nella *Principessa Zizi* rivestono un'importanza cruciale.

Complessivamente nove lettere tratte dal carteggio tra Zizi e Mar'ja Ivanovna sono 'lette' da N², ovvero riportate dall'autore nel testo della *povest'* nell'ordine in cui sono state scritte. All'inizio esse sono proposte in semplice sequenza, in seguito però vengono intervallate da brevi commenti o integrate da alcuni dettagli forniti verbalmente dal racconto di N². Trattandosi di una corrispondenza tra donne, il narratore intradiegetico sottolinea tra l'altro come esse siano scritte in un russo piuttosto corretto, particolare degno di nota visto che nella corrispondenza e nei diari personali delle nobildonne dell'epoca assai più del russo era utilizzato il francese (Grečanaja 1999, 33; V'olle-Grečanaja 2002, 19). Le lettere in cui Zizi si rivolge all'amica più esperta in cerca di sostegno e consolazione assumono gradualmente le caratteristiche di un vero e proprio diario intimo (più avanti ne sono riportati solo singoli brani, scelti da N² come particolarmente significativi), dimostrando come l'autore vedesse nello scambio epistolare il mezzo espressivo più adeguato a fornire un'analisi psicologica incisiva dell'Io della protagonista.

La corrispondenza di Zizi con Mar'ja Ivanovna è interrotta da quattro lettere inviate a quest'ultima da Radeckij, un giovane poeta innamorato alla follia di Zizi, che nel corso della vicenda cerca

⁴⁵ A questo proposito si veda anche la stretta analogia con il personaggio di Vjačeslav nel racconto *Il Capodanno*.

inutilmente di convincere la principessa a sposarlo. Le quattro lettere di Radeckij sono molto importanti perché aprono un punto di vista nuovo tanto sulla protagonista, quanto sull'intera vicenda oggetto di racconto, contribuendo inoltre a meglio caratterizzare anche personaggi di secondo piano della storia, quali quello di Gorodkov.

Le nove lettere di Zizi e le quattro di Radeckij, tutte indirizzate a Mar'ja Ivanovna, costituiscono la struttura portante della prima parte della *povest'* (si parla di prima e seconda parte in modo del tutto convenzionale ed esclusivamente in riferimento all'anatomia del testo, in quanto in esso sono assenti suddivisioni o ripartizioni di qualsiasi tipo): le poche battute che N¹ e N² si scambiano tra la lettura di una lettera e l'altra svolgono per lo più una funzione di collegamento, senza nulla aggiungere alla sostanza della narrazione. Questa originale struttura diegetica rivela una strettissima parentela con quanto realizzato da Odoevskij nella *Silfide, povest'* di dimensioni notevolmente più contenute rispetto alla *Principessa Zizi*, dove la narrazione inizia *ex abrupto* con la pubblicazione di sei lettere, anch'esse tipologicamente vicine al diario intimo (si veda il sottotitolo dell'opera, *Iz zapisok blagorazumnogo čeloveka, Dalle memorie di un uomo assennato*), indirizzate dal protagonista Michail Platonovič ad un amico. L'inserimento di un'ulteriore lettera, quella del vicino Gavril Sofronovič Reženskij, col quale Michail Platonovič è in causa e del quale dovrebbe sposare la figlia Katja, non fa che confermare il parallelismo compositivo esistente tra le due opere, quantomeno tra le loro prime parti. Nella seconda parte della *Silfide* trova invece posto un *Racconto* (così intitolato), tramite il quale il conoscente di Michail Platonovič svela l'epilogo dell'enigmatica vicenda, corredandolo di alcuni farneticanti frammenti del diario di Michail Platonovič, viva testimonianza delle visioni fantastiche avute dall'eroe a seguito di alcuni esperimenti alchimistici. Analogamente a quelle scritte da Zizi, le lettere riportate nella *Silfide* tracciano un approfondito ritratto psicologico del personaggio, che qui contrasta fortemente con la visione e la comprensione che ne forniscono gli altri partecipanti alla vicenda, sottolineando così, anche strutturalmente, la netta contrapposizione tra una percezione del tutto razionale della vita ed una *Weltanschauung* che apre invece le porte a fenomeni apparentemente inspiegabili, attribuiti in modo semplicistico alla follia o allo spirito poetico.

La particolare struttura della *Silfide* conferma dunque la matrice che l'accomuna alla *Principessa Zizi*, dalla quale pur tanto differisce sotto il profilo ideologico-concettuale. Queste osservazioni potrebbero avvalorare l'ipotesi secondo la quale la stesura di *Zizi* si sarebbe prolungata ben oltre il 1836, una questione dibattuta da vari critici senza che si sia potuti pervenire ad esiti certi (Sedova 2003, 205ss. Tur'jan 1991, 284-285): forse non del tutto soddisfatto della versione iniziale della sua *svetskaja povest'*, cui evidentemente attribuiva un'importanza specifica, lo scrittore ritenne opportuno ritardarne la pubblicazione, fortemente auspicata da Puškin, ed ampliarne il testo (l'introduzione, l'ampia azione di commento dei narratori di sfondo, nonché tutta la seconda parte della *povest'*, fortemente drammatizzata, si distinguono dalla struttura di base osservata nella *Silfide*). Sta di fatto che nella *Principessa Zizi* Odoevskij travalica l'angusto ambito della *povest'* romantica e apre le porte alla costruzione romanzesca: in particolare, nella seconda parte del racconto (una ventina di pagine) la narrazione si dilata nel tempo e nello spazio e viene meno quel senso di compattezza autosufficiente tipico di molte narrazioni dell'epoca. Grazie a questo significativo passaggio strutturale, gli eventi rappresentati si inseriscono in una prospettiva più complessa, sostenuta dai diversi punti di vista introdotti, ma anche dall'originale procedimento di inserzione degli stessi nel tessuto narrativo.

Dopo aver dato lettura della nona lettera di Zizi, N² inaspettatamente ne mette in forse la validità quale documento idoneo a descrivere in maniera esauriente un cuore umano: «Anche in questa lettera, come vedi, vi è molto di non detto: la principessa nascondeva molte cose alla sua amica. / Solo successivamente Mar'ja Ivanovna venne a sapere tutto quello che era accaduto negli intervalli tra queste lettere» (Odoevskij 1981, II, 282). L'affermazione di N² (che oltretutto è tramite di una significativa notazione sul rapporto tra verità e finzione nella scrittura di tipo intimo, confessionale, e quindi anche sul suo ruolo all'interno della narrazione romanzesca) in certo modo delegittima la trama della prima parte della *povest'* basata sulle lettere di Zizi: non a caso, l'unica lettera presente nella seconda parte della *Principessa Zizi*, quella scritta da Gorodkov al defunto procuratore distrettuale di Kazan', rappresenta un vero e proprio documento processuale che fornisce la prova inconfutabile della natura truffaldina del personaggio, un so-

spetto che aveva aleggiato in tutta la prima parte del racconto, senza peraltro mai tramutarsi in assoluta certezza.⁴⁶

A questo punto il narratore ritiene necessario integrare la narrazione con una serie di informazioni relative agli avvenimenti accaduti negli intervalli intercorrenti tra le lettere di Zizi, avvenimenti che gli sono stati riferiti da Mar'ja Ivanovna, la quale ne è a sua volta venuta a conoscenza direttamente da Zizi. Ora le percezioni e le riflessioni di Zizi non sono più espresse in modo diretto attraverso le sue lettere, ma risultano mediate dal racconto dapprima 'riferito' da Mar'ja Ivanovna, poi 'raccontato' da N² a N¹, ed infine da quest'ultimo trasformato in una narrazione 'drammatizzata' e ricca di procedimenti prettamente letterari: «– Ecco ciò che venni a sapere da Mar'ja Ivanovna, – proseguì il mio amico. – Ovviamente lei mi raccontò tutto questo assai più brevemente di quanto io non lo racconti ora a te. Ma tu sei una persona precisa, avevi bisogno di sapere tutti i particolari» (Odoevskij 1981, II, 300). La messa a nudo della struttura del racconto costringe il lettore a confrontarsi con una serie di intricati smottamenti temporali, nonché a ricostruire autonomamente il legame tra riflessioni, interpretazioni e commenti, un'operazione che costituisce lo specifico compito che il lettore è invitato ad assolvere o, per meglio dire, l'enigma che egli è chiamato a sciogliere.

Ma anche l'anello finale di questa catena, rappresentato dal narratore onnisciente che raccoglie tutti i passaggi che portano alla creazione del testo letterario e che nella *Principessa Zizi* è impersonato da N¹, viene bruscamente 'ridimensionato' nell'originale conclusione della *povest'*, nella quale lo stesso N¹ è inesorabilmente ridotto a semplice 'personaggio' della vicenda. Nel finale infatti, dove N², esplicitando l'equivoco ingenerato dalla non coincidenza tra tempo della vicenda e tempo del racconto, rivela la vera età della principessa, N¹ riprende improvvisamente la parola smascherando la propria 'non onniscienza': «– Aspetta! Aspetta! – gli gridai dietro. – Come hai fatto a non indovinare l'età della principessa dalle lettere? / – Forse non ti ho detto che le ho avute dopo tutta questa storia? – rispose il mio amico» (Odoevskij 1981, II, 302).

⁴⁶ Purtroppo la lettera, che dovrebbe fungere da testimonianza inoppugnabile nel processo intentato da Zizi contro il cognato, non potrà essere esibita in quanto Zizi inopinatamente la restituisce al suo autore.

Così come teorizzato nella *Prefazione* alla *Principessa Mimi*, allo scrittore che intende non solo educare il lettore ingenuo o inesperto, ma anche intrattenerlo adeguatamente, non rimane che mettere a nudo la struttura del racconto descritta nel suo nascere e divenire. Come si è visto, nel testo della *Principessa Zizi* ogni facile aspettativa è a bella posta disattesa al fine non solo di illustrare al lettore la complessa genesi del testo, ma anche di coinvolgerlo nella ricerca di un senso compiuto dello stesso: un approccio che conferma l'originalità e la modernità delle sperimentazioni di Odoevskij nell'ambito della scrittura in prosa e testimonia la profonda consapevolezza che lo scrittore aveva tanto degli obiettivi perseguiti quanto delle tecniche messe in atto per il loro raggiungimento.

II.4.2 Il motivo della maschera

Sia Vladimir Luk'janovič Gorodkov che la principessa Zizi indossano una maschera più o meno evidente che nasconde agli occhi dello *svet* l'enigma riguardante la loro autentica natura. Il travestimento esplicito o implicito dei due personaggi ha tuttavia funzionalità e motivazioni diverse: mentre il domino che cela l'identità di Zizi in società è per lo più utilizzato come una protezione nei confronti dell'ostilità del mondo esterno, come una barriera contro le calunnie dello *svet*, il complesso camuffamento di Gorodkov ha lo scopo di nascondere le malefatte del personaggio.

Esaurita l'esposizione della vicenda attraverso le lettere e la narrazione riportata di Mar'ja Ivanovna, nell'epilogo della *Principessa Zizi* il lettore viene riportato al punto dell'*incipit* in cui N², incuriosito dal racconto di Mar'ja Ivanovna, decide di fare la conoscenza di Zizi. L'incontro avviene nel corso di un ballo in maschera (una situazione che, come si è visto, rappresenta lo spunto iniziale del *sjužet* di *Katja*, ovvero *La storia di un'educanda*): «Quell'inverno i balli in maschera erano di moda; tutti si travestivano, si divertivano a prendersi gioco uno dell'altro, ballavano e si corteggiavano come pazzi; sotto le nevi del nord si erano trasferite tutte le seducenti suggestioni degli antichi balli in maschera ita-

liani» (Odoevskij 1981, II, 300).⁴⁷ La principessa Zizi partecipa ai balli indossando sempre un domino verde, una maschera che tuttavia non impedisce allo *svet* di riconoscerla e di indicarne l'identità al narratore incuriosito. N², che tra l'altro non indossa alcun travestimento e, quasi stizzito, si tiene alla larga dalle maschere invadenti, decide quindi di presentarsi alla principessa: «In vita mia non avevo mai visto una vita così snella, piedini così belli, che, come sai, per me in una donna sono quasi tutto; sotto il cappuccio si intravedevano quei fini riccioli neri a me ben noti, mentre nei fori della maschera risplendevano occhi brillanti e vivaci» (Odoevskij 1981, II, 301). Emerge in questa frase l'elemento voyeristico e seduttivo inerente al gioco stesso della maschera, che, oltretutto, si fa pretesto per l'ennesimo richiamo intertestuale all'*Eugenio Onegin*.

Avvicinatosi alla principessa, N² le propone di attuare il gioco della maschera («Permettetemi di prendermi gioco [*mistifirovat*] di voi, – dissi io, – anche se non indosso la maschera», Odoevskij 1981, II, 301), che equivale a una sorta di inganno burlesco, di scherzosa mistificazione cui è sotteso un gioco d'identità. Ma N² attua in realtà una beffa 'anomala', che trascende la caratteristica componente giocosa e divertente, per trasformarsi impercettibilmente in qualcosa di serio. Egli infatti propone a Zizi di raccontarle la sua stessa storia «con tutti i dettagli», dimostrando di conoscere perfettamente la sua vera identità. Inoltre, egli manifesta una tale partecipazione e un tale rispetto per la sua vicenda esistenziale, che al termine del racconto la principessa lo ringrazia vivamente affermando di averne ricevuto «il primo piacere della vita».

Successivamente gli incontri tra N² e la principessa si intensificano, pur avendo luogo solo ai balli in maschera, che rappresentano l'unico ambito di relazione sociale di Zizi; tanto che ben presto anche N² ritiene necessario indossare una maschera per proteggersi dagli sguardi dei curiosi (un esplicito riferimento alla funzione protettiva nei confronti delle maldicenze che la maschera svolge). La conversazione vivace e intelligente della principessa lo coinvolge a tal punto che in poco tempo si convince di esserne innamorato alla follia ed insiste per poterla incontrare a tu per tu, cosa che Zizi gli proibisce categoricamente, adducendo a giustifi-

⁴⁷ Sulle radici storico-culturali del ballo in maschera in Russia e sulla specificità di questa forma di intrattenimento sociale cfr. Pečerskaja 1998 e Lotman 2006, 100ss.

cazione, peraltro pretestuosa, il fatto di vivere pressoché da sola, una condizione che potrebbe facilmente innescare l'attività delle malelingue. Dopo una nottata in cui sperimenta tutte le pene d'amore, N² si presenta inaspettatamente a casa della principessa che, affermando di volerlo punire per il fatto di non aver rispettato la sua volontà, lo riceve indossando ancora una volta il domino. N² supplica Zizi di togliersi la maschera: la principessa, che forse desidererebbe prolungare questo momento, davanti alla determinazione di N² deve cedere e abbandonare il gioco dell'illusione per passare al piano della realtà. Zizi abbassa infine la maschera e svela a N² l'ostacolo che rende impossibile la realizzazione della loro felicità, infrangendo così il sogno romantico del suo spasimante e ponendo fine a quel gioco d'identità che le aveva permesso di gustare, se pur per un attimo, il sapore di una felicità a lei ormai preclusa:

Ero fuori di me, le baciavo la mano, mi mancava il respiro.

– Aspettate! – disse la principessa. – In questa faccenda c'è un ostacolo, e molto importante...

– Un ostacolo! – dissi, – quale? Voi siete libera.

– Un ostacolo piccolo, ma importante, – ripeté la principessa ridendo e strappandosi la maschera dal viso, – io ho quarant'anni, e voi appena diciotto! Mia nipote è vostra coetanea ed è già sposata! Mi dispiace infrangere il vostro e il mio sogno, ma siete arrivato tardi, ed io pure; nella vita non sono destinata a questo genere di felicità, voi ne troverete un'altra⁴⁸ (Odoevskij 1981, II, 302).

Il motivo del ballo in maschera può ovviamente essere visto come metafora della vita dello *svet*: il gioco 'sociale' della maschera, che si basa sulla presunzione di conoscere chi c'è dietro di essa, allude al bel mondo come luogo dell'apparenza, dell'inganno, dell'illusione (Schepard 1981, 136). In *Zizi* il motivo della maschera è però anche espressione ed emblema del carattere enigmatico che l'individuo ha assunto nel secolo dell'interesse privato, della razionalizzazione dilagante in ogni campo dell'attività umana: «Nel mondo di oggi, in cui l'arte dell'ipocrisia è entrata a far parte delle regole dell'educazione tra la grammatica e l'etica, è difficile capire un uomo: occorre conoscere tutta la sua storia fin

⁴⁸ La frase pronunciata dalla principessa è pervasa da una sottile ironia: come sa bene il lettore, N² non troverà altra felicità nella vita se non quella del gioco in borsa.

dalla culla per farsi un'idea di lui» (Odoevskij 1981, II, 277). Tuttavia, a nostro avviso nemmeno il racconto circostanziato della vita di Zizi riesce a dipanare in modo convincente il mistero che circonda la protagonista: nelle battute finali vediamo infatti che la principessa da un lato vive ritirata, ma dall'altro, se pur mascherata, frequenta con regolarità i salotti mondani. Un comportamento che non fa che sottolineare agli occhi del lettore il carattere contraddittorio dell'eroina di Odoevskij.

Nel testo della *povest'* vi è un marcatore che ricorre insistentemente e che definisce in primo luogo il tipo di lettura che il bel mondo dà di Zizi: si tratta dell'epiteto *strannyj* ('strano'), che appare ben venti volte nel testo, un attributo plurisignificante che Odoevskij aveva già utilizzato, richiamandosi a una tradizione consolidata, per il suo *strannyj čelovek* Arist. Ecco come all'inizio della *povest'* il personaggio di Zizi viene presentato al lettore attraverso lo specchio di una conversazione mondana a più voci:

- La principessa Zizi si sposa, – disse una mia cugina.
- Con chi?
- Con un nobile di campagna.
- Farebbe proprio bene, – osservò la zia.
- Ah, che peccato! Una ragazza così intelligente, – osservò qualcuno.
- È una gran stramba, – osservò una signora.
- Una vera cristiana.
- Una gran bigotta, un'ipocrita.
- È così carina...
- È così orgogliosa...
- Aspetta sempre un principe azzurro che la sposi, – aggiunse un'anziana dama e involontariamente guardò il proprio figlio, un anziano 'giovane archivista'⁴⁹ che si preparava a entrare in diplomazia.
- Ma scusate! – rispose un'altra con evidente malignità, – chi se la vuole sposare? Soltanto un pazzo: non possiede nulla...
- Mi scusi, è molto ricca.
- Sono tutte invenzioni, *batjuška*, e una voragine di debiti.

⁴⁹ Il riferimento è al gruppo degli *archivnye junosi* (così soprannominati da Puškin) A. I. Košelev, V. P. Titov, i fratelli D. e A. Venevitinov, S. P. Ševyrev, impiegati al Moskvovskij archiv Kollegii inostrannykh del (Archivio di Mosca del Collegio degli affari esteri), cui Odoevskij fu molto legato nel periodo della sua giovinezza moscovita (Tur'jan 1991, 55).

– Posso assicurarle, – disse con fare significativo un funzionario, che si occupava degli affari dello zio, al proprio partner di gioco, – che la principessa non si sposerà mai.

– E perché?

– Ci sono dei validi motivi, – rispose il funzionario, abbassando la voce.

– Ditemi, per cortesia, – mi rivolsi infine alla zia, – chi è questa principessa Zizi?

– È imparentata con i Gorodkov. Penso che te ne ricordi: un Gorodkov faceva visita a tuo padre.

– Me lo ricordo, – alto, magro, tutto inchini.

– La principessa in effetti ha un carattere molto strano: ad esempio, sua madre non ha fatto in tempo a morire che lei, senza aspettare che fosse trascorso un anno, si è messa a correre ovunque, a teatro, ai balli, prima ha vissuto con la sorella d'amore e d'accordo, poi all'improvviso ci ha litigato e voleva andarsene; poi è ritornata a vivere a casa sua, aveva quasi accettato di sposare una persona molto dabbene, poi di punto in bianco lo ha respinto; poi ha intentato una assai sgradevole causa contro il cognato; a momenti voleva ritirarsi in un monastero, poi all'improvviso riappariva in società; insomma, ci sono molte stranezze in lei. L'inverno scorso è venuta qui e non ha fatto visita a nessuno – non è stata neanche da me... In lei, ti dico, ci sono molte stranezze. È una gran *coquette* – aveva degli ottimi partiti, ma non ha voluto sposarsi... in lei vi sono molte, molte stranezze... (Odoevskij 1981, II, 261-262).

Un'interessante chiave interpretativa dell'epiteto *strannyj* è offerta dai quaderni d'appunti dello scrittore: «La società pietrobουργhese perseguita le persone che si distinguono per la stranezza o del proprio abbigliamento, o dei propri equipaggi, o delle proprie occupazioni, – in un parola chiunque si faccia notare come un monticello in una palude maleodorante, – ma vestitevi come vuole il decoro, organizzate dei balli, e potrete oltraggiare vostra moglie, tradire un amico, non onorare i debiti, impossessarvi di un'eredità, comportarvi in modo abietto a piacimento, sono tutte normali debolezze tipiche dell'uomo» (OR GPB, fond Od., op. 1, 48, l. 182, cit. in Odoevskij 1959, 489). In un mondo in cui domina il culto del denaro e della carriera, le regole del decoro sono espressione dell'artificiosità, della coercizione e dell'ipocrisia che regnano in esso. Anche gli atti più bassi vengono infatti tollerati o passano inosservati se dissimulati dal rispetto di questa facciata esteriore, mentre qualsiasi manifestazione di un sentimento spontaneo o di un pensiero originale viene considerata 'strana' e, di conseguenza,

non tollerata, poiché indice di carattere e volontà, ossia di libertà (Shepard 1981, 130).

Oltre a marcare la stranezza, ossia la diversità o non corrispondenza dei comportamenti di Zizi rispetto ai codici sociali imperanti, l'uso pervasivo dell'epiteto *strannyj* contribuisce a creare quell'enigmatica atmosfera di mistero che caratterizza la trama della *Principessa Zizi*, un artificio che a livello superficiale può sembrare semplicemente teso a creare interesse e aspettativa nel lettore, ma che, come si è visto, rinvia anche a un livello di significato più profondo. In realtà l'epiteto *strannyj* assume nel testo sfumature di significato di volta in volta impercettibilmente diverse: ad esempio, all'inizio della narrazione esso viene usato come equivalente di 'interessante', 'originale', 'insolito', opposto a 'comune', 'quotidiano', e viene applicato in riferimento alla storia riferita da N² («Venite da noi domani prima di pranzo e vi racconterò nel dettaglio la stranissima vita di questa sfortunata fanciulla: in società l'hanno denigrata ingiustamente», Odoevskij 1981, II, 262). Si noti tuttavia come, anche in questo caso, la valenza attribuita all'epiteto preveda una duplice possibilità di interpretazione: per N¹ infatti *strannyj* in riferimento alla storia equivale a 'interessante' nel senso di 'avvincente', tanto che inizialmente il personaggio-scrittore sembra contestare tale caratteristica riferita alla vicenda che N² gli sta narrando: «– In tutta questa lettera, – dissi al mio conoscente, – non si parla che di vestiti; che cosa c'è di tanto interessante? Ti confesso che finora non vedo nessuna di quelle stranezze di cui mi hai parlato: vedo che la madre è una vecchia stupida, ipocondriaca, che tormenta senza motivo le proprie figlie, mentre quelle hanno una voglia matta di agghindarsi e sposarsi: sono cose che vediamo tutti i giorni... » (Odoevskij 1981, II, 264-265). Si tratta di quell'atteggiamento ironico che marca molte figure di narratori/scrittori presenti nelle *povesti* dell'epoca (pensiamo all'ufficiale viaggiatore/io narrante della prima parte di *Un eroe del nostro tempo*), personaggi alla ricerca di trame avventurose in grado di appassionare il pubblico. Diversa, più profonda e densa di significati è la valenza attribuita all'epiteto *strannyj* da N²: essa prende forma quasi seguendo l'evolversi della storia e finisce per coinvolgerlo direttamente in qualità di definitivo smascheratore della 'stranezza', o, per meglio dire, di una delle stranezze legate alla vicenda di Zizi.

Il tema dell'enigma e della maschera trova ulteriore approfondimento nelle lettere di Radeckij a Mar'ja Ivanovna che, come si è

visto, svolgono un ruolo chiave offrendo un punto di vista esterno e, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, complessivamente obiettivo e profondo sulla vicenda. Innamorato alla follia di Zizi, Radeckij tenta in ogni modo di penetrare il mistero che si nasconde dietro questa mente bella e colta. Pur avendo intuito che la fanciulla ha «un cuore tenero», ossia sensibile e capace di amare, egli attribuisce il fatto che essa non esteri i propri sentimenti all'orgoglio e all'educazione ricevuta. Anche se le supposizioni di Radeckij non sono del tutto esatte, il «potente orgoglio» di Zizi, un sentimento definito nel testo «forza e malattia dell'uomo» (la stessa malattia di cui, si noti bene, soffre Elladij), generato dal senso di superiorità intellettuale della protagonista, rappresenta in effetti la causa di quella 'deviazione' emotiva e narcisistica che la porta ad innamorarsi di un uomo non degno di lei.

Si è già accennato alla specifica funzione che nella *svetskaja povest'* lo spazio sacro svolge in contrapposizione ai luoghi mondani: emblematico è a questo riguardo il caso del *Ballo*, dove la chiesa offre consolazione e protegge chi vi si rifugia dalle seducenti ma funeste lusinghe della vita mondana. In *Zizi* la richiesta di matrimonio che Radeckij fa alla principessina avviene proprio davanti a una chiesa, uno spazio tradizionalmente non deputato a questo tipo di evento. Dopo aver seguito Zizi mentre si reca a pregare, Radeckij osserva il volto della principessa illuminato dalla fioca luce di una candela che arde davanti a un'icona e su di esso non vede più l'espressione di orgoglio che caratterizza la sua maschera mondana, ma solo l'atroce sofferenza interiore di una donna debole e tormentata. La preghiera sembra conferire forza e coraggio alla fanciulla: promettendo di rivelare solo in seguito il segreto che la tormenta, Zizi acconsente al matrimonio, ma pone una condizione definita da Radeckij «molto strana»: le nozze devono essere celebrate al più presto. Il disperato tentativo di salvarsi da se stessa e dalla propria inconfessabile passione non va tuttavia a buon fine: la forza magnetica che la lega a Gorodkov (ma probabilmente anche la voce della coscienza) non le permettono di portare a compimento il proprio progetto di salvezza. Intuite le mire interessate di Gorodkov tese ad ostacolare il matrimonio della principessa, Radeckij tenta un'ultima volta di smascherare agli occhi dell'amata il proprio antagonista. Ma Zizi, offesa, pensa che il suo spasimante, dopo essere stato respinto, voglia diffamare il virtuoso e sventurato uomo di cui è innamorata.

Una funzione diversa e tutto sommato più lineare e univoca è svolta nel testo dalla maschera indossata da Gorodkov, figura mefistofelica di ‘malvagio’ che si cela, come si è visto, dietro le sembianze di generoso benefattore e marito amorevole. L’apparizione del personaggio di Gorodkov avviene per la prima volta attraverso il racconto che ne fa Zizi a Mar’ja Ivanovna: un giorno durante la messa (di nuovo un caratteristico esempio di contaminazione tra sacro e profano) l’affascinante nobiluomo, che le dame improvvisamente hanno scoperto essere un loro vicino di casa, si premura di trovare una sedia per l’anziana madre e, quasi fosse stato mandato da Dio, viene ben presto accolto in casa di Zizi come un parente stretto. Tra la quinta e la sesta lettera di Zizi abbiamo la prima descrizione di Gorodkov fatta da una voce diversa, quella di Mar’ja Ivanovna, la quale, conoscendolo personalmente, capisce che nessuna donna può restargli indifferente: è bello, elegante, di indole allegra e modi cortesi, scrive ingegnose sciarade in versi e conosce scrittori e personaggi influenti.

Le lettere di Radeckij, come si è detto, contribuiscono in modo determinante alla caratterizzazione di Gorodkov. In qualità di spasimante di Zizi, il giovane romantico entra infatti subito in conflitto con lui:

La comparsa di Radeckij impensieri non poco il perspicace Vladimir Luk’janovič; in generale non poteva soffrire gli uomini diversi da lui, gli uomini che non leggevano quello che leggeva lui, che non dicevano quello che diceva lui, che non restavano incantati dalle sue sciarade, che ascoltavano distrattamente i suoi giudizi letterari e soprattutto che non staccavano gli occhi dalla principessa. Purtroppo Radeckij riuniva in sé tutti questi pregi e difetti (Odoevskij 1981, II, 282).

Canzonandone e denigrandone le pose romantiche, a suo giudizio vuote e di cattivo gusto, Gorodkov, che si fregia di appartenere alla scuola classicista, cerca in ogni modo di mettere Radeckij in cattiva luce agli occhi di Zizi e attende l’occasione propizia per allontanarlo definitivamente dalla principessa. Lo spunto è offerto da una partita a carte che ha luogo durante una delle visite dell’innamorato alla giovane nobildonna: come apprendiamo da una delle lettere che Radeckij scrive a Mar’ja Ivanovna, rifiutandosi di sostituire Gorodkov al tavolo da gioco, il giovane spasimante di Zizi compie nei suoi confronti uno sgarbo che lo mette in condizione di non essere più ricevuto nella casa. Radeckij in effetti

rappresenta un pericolo reale per il cognato di Zizi: a differenza degli altri personaggi della *povest'*, egli è l'unico in grado di riconoscere alcuni elementi della personalità e dell'aspetto fisico di Gorodkov che alludono inequivocabilmente all'ambigua maschera 'sociale' che egli indossa (tra l'altro, il giovane romantico svolge alcune indagini sul passato del proprio antagonista, che tuttavia risulta, almeno all'apparenza, del tutto irreprensibile). Ecco quanto egli scrive in una lettera indirizzata a Mar'ja Ivanovna:

Non posso nascondervi che il comportamento del signor Gorodkov mi sembra molto strano: gode di un'ottima reputazione in società; è ben accetto nelle migliori case; è di modi molto amabili, ma a me non è piaciuto fin dalla prima volta, e sapete perché? Egli entra in una stanza di traverso, è sempre come se si insinuasse tra la gente. Non voglio accusarlo ingiustamente; questo movimento involontario può dipendere sia da un sentimento meschino profondamente celato nell'anima, sia da un'eccessiva modestia, sia da timidezza. Però, credete quel che volete, ma lui è veramente troppo amabile, troppo gentile, troppo arrendevole. Anche dopo aver raggiunto una posizione stabile in società, ovvero ciò che viene chiamato *aplomb*, continua a cercare ovunque qualcosa, approva ciò che non va approvato, sorride a chi lo annoia; tutto ciò, scusate, sorpassa i confini della normale mondanità e varca quel limite oltre il quale l'amabilità non si distingue più dalla finzione e la banalità del carattere, forse, da oscuri e gravi peccati (Odoevskij 1981, II, 277).

Al perspicace Radeckij basta osservare il portamento di Gorodkov, i movimenti involontari della testa che affonda nel frac o l'impercettibile ruga sul viso eternamente sorridente (si ricordino, al proposito, le «osservazioni fisiognomiche» svolte dal narratore di *Katja, ovvero La storia di un'educanda*), come anche l'eccessiva gentilezza ed arrendevolezza, per trarne le dovute conclusioni: l'aspetto esteriore di Gorodkov contraddice all'ottima reputazione di cui egli gode in società.

Mentre sorride beffardo pensando che la cognata, che ha respinto la proposta di matrimonio di Radeckij e gli ha dichiarato il proprio amore, è ormai in suo completo potere, Gorodkov vede la propria immagine riflessa in uno specchio (lo strumento principe dello smascheramento) e scopre, anche se solo per un attimo, il proprio autentico volto:

Gorodkov voleva seguirla, ma temendo di svegliare la servitù, ritornò nella sua camera. Una volta entrato, sorrise con aria beffarda. «Diavolo! – disse, – la

cosa è seria!» Ma gettò un'occhiata allo specchio e si spaventò della sua stessa immagine; si guardò intorno per accertarsi che nella stanza non ci fossero estranei, e in un solo istante il sorriso beffardo scomparve dal suo viso, come se non ci fosse mai stato; si mise a letto e dormì tranquillo fino al mattino (Odoevskij 1981, II, 290).

Un ulteriore contributo alla caratterizzazione di Gorodkov viene dalla moglie Lidija che durante la sua mortale malattia, immaginando che presto Zizi prenderà il suo posto, la mette in guardia circa la vera natura del marito: «Però stai attenta, Zinaida! Lui è terribilmente astuto e terribilmente cattivo; ingannerà anche te... Ha molti documenti, vari documenti... non fa che scrivere, scrivere...» (Odoevskij 1981, II 291). Il motivo legato alle carte e ai documenti, che accompagna, come si è visto, la figura di Gorodkov per tutta la *povest'*, sfocia nel ritrovamento della lettera inviata al procuratore distrettuale di Kazan', testimonianza inequivocabile del piano da lui escogitato per allontanare i fidanzati di Zizi ed amministrare liberamente la sua proprietà.⁵⁰

Smascherato l'inganno, Zizi si reca dal maresciallo della nobiltà (*predvoditel' dvorjanstva*)⁵¹ e, con un'audacia inusuale per una ragazza nubile, lo supplica di assumere, tramite la redazione di un apposito testamento che verrà firmato dalla sorella in punto di morte, la tutela della nipote: per convincerlo della necessità di un passo così grave Zizi, sebbene a malincuore, esibisce la prova in suo possesso, anche se tale documento rischia di compromettere irreparabilmente la sua reputazione di donna. È interessante sottolineare ancora una volta come una stessa parola o concetto, in questo caso 'reputazione', assuma nel testo significati diametralmente opposti: mentre Zizi è pronta a mettere a repentaglio la propria onorabilità esibendo pubblicamente la lettera che comprova il suo comportamento immorale, Gorodkov in quello stesso documento assicura al proprio interlocutore che non potrebbe mai approfittare della debolezza della cognata che gli è letteralmente caduta fra le

⁵⁰ Come emerge dal contenuto della lettera, Gorodkov ha in mano la procura che le due sorelle gli hanno dato per l'amministrazione del loro patrimonio ancora indiviso: «[...] le due metà insieme rappresentano un vero patrimonio, mentre a dividerle perderebbero molto del proprio valore» (Odoevskij 1981, II, 295), sentenza l'avidò seduttore.

⁵¹ Il maresciallo della nobiltà era eletto a capo dell'Assemblea nobiliare, organo rappresentativo a livello di governatorato e di distretto con compiti amministrativi e di difesa dei diritti della nobiltà.

braccia, poiché per nulla al mondo metterebbe a rischio il proprio onore.

Alla lettura del testamento, dimostrando tutta la propria previdente astuzia, Gorodkov esibisce delle lettere di credito, debitamente controfirmate dalla moglie, che testimoniano come essa gli fosse debitrice di una somma superiore al valore della tenuta. Decisa a dimostrare in tribunale l'inconsistenza dei documenti esibiti dal cognato e a sottrarre la nipote alle sue grinfie, Zizi decide di compiere un passo estremo, ossia di sottoporsi al 'giuramento purificatore' (*očistitel'naja o vasil'evskaja prisjaga*),⁵² una prova che tuttavia si rende inutile grazie alla morte improvvisa di Gorodkov, «[...] uno di quegli eventi casuali che sono inverosimili, ma che risolvono molto semplicemente, per volere della Provvidenza, i problemi più difficili» (Odoevskij 1981, II, 300).

II.4.3 Zizi: enigma o ideale?

Con il suo complesso profilo caratteriale, intellettuale e morale, il personaggio di Zizi ripropone un tema, come si è visto, centrale nell'opera di Odoevskij, ossia quello della donna, della sua educazione e del suo ruolo in società. *La principessa Zizi* fornisce molti elementi di riflessione sull'argomento, inducendo a trarre delle osservazioni conclusive al riguardo.

Come era successo in *Elladij*, anche in *Zizi* Odoevskij focalizza la propria attenzione sull'importanza del ruolo svolto nella costruzione del futuro delle figlie dalle madri, che dispongono del loro destino basandosi su ragioni di opportunità sociale ed economica, non tenendo in nessun conto la loro volontà e i loro sentimenti. Nella principessa madre di Zizi si ritrovano gli stessi tratti caratteriali della genitrice bisbetica e dispotica descritta nella *Principessa Mimi*: costantemente malata, annoiata, scontenta di tutto e di tutti, la vecchia principessa riversa il proprio malanimo sulle figlie, non lasciando spazio alcuno alle loro legittime aspirazioni e al loro libero arbitrio. Appare naturale che le due ragazze non vedano l'ora di uscire di casa, anche se nell'unico modo possibile al tempo, ossia tramite il matrimonio.

⁵² Il 'giuramento purificatore' era una sorta di prova della verità che aveva luogo in chiesa nel corso di una cerimonia pubblica solenne.

Come si è già avuto modo di osservare, i caratteri esemplificati in Lidija e Zizi⁵³ richiamano due tipologie femminili contrapposte e dalle caratteristiche in parte stereotipate. Lidija, il cui prototipo è rappresentato dal personaggio di Marija in *Elladij*, agli occhi della sorella è «fredda come il ghiaccio», tanto che persino la prospettiva dell'incipiente matrimonio non sembra turbarla minimamente: esclusivamente interessata ai divertimenti e ai piaceri mondani, l'eroina è incapace di governare una casa o educare un figlio, tanto che delega senza alcuna remora le proprie incombenze domestiche alla sorella, che vive in un'ala a lei riservata nella stessa abitazione. Ancora una volta le lettere di Radeckij contribuiscono ad una caratterizzazione più puntuale e sfaccettata dell'eroina: apparentemente ingenua, se non addirittura ottusa (nei salotti mondani Lidija in genere tace, non comprendendo la conversazione in corso, oppure ride a sproposito, o ancora continua ad alzarsi di scatto dal suo posto, un dettaglio che rivela un'irrequietezza e un nervosismo inusuali), la sorella maggiore di Zizi è in realtà astuta e intelligente (un'autentica pronipote di Eva!) quando si tratta di manovrare a proprio vantaggio le circostanze, come ad esempio quando cerca di convincere il marito ad affrontare le cospicue spese legate all'amata vita di società.

Dal canto suo Zizi è una natura passionale, capace di sentimenti forti e duraturi: per amore, ma anche per rispettare la promessa fatta alla madre, l'eroina sacrifica la propria felicità personale a vantaggio di quella dell'uomo nobile e onesto che crede sia suo cognato. Zizi appare, almeno inizialmente, un personaggio contrassegnato da una matrice romantico-sentimentale: cresciuta in un ambiente familiare freddo e retrogrado, essa ha nutrito la propria «fervida immaginazione» (Odoevskij 1981, II, 267) rubando i libri della biblioteca paterna (un esempio di indebita intrusione della donna nello spazio maschile) ed ha letto tutto Karamzin,⁵⁴ la storia

⁵³ Sedova rileva un singolare parallelismo tra le due protagoniste della *povest'* di Odoevskij, la 'sventata' Lidija e la 'giudiziosa' Zizi, e le sorelle Natal'ja e Aleksandrina Gončarovy, rispettivamente moglie e cognata di Puškin; la studiosa riconosce però anche che difficilmente Odoevskij avrebbe osato riferirsi in modo così esplicito alle vicende familiari del poeta, considerati i buoni rapporti che intercorrevano tra i due scrittori (Sedova 2003, 202-212).

⁵⁴ Le rare passeggiate estive di Zizi e della sua famiglia si svolgono nei pressi del monastero di Simonov, mèta dei pellegrinaggi dei moscoviti, appassionati lettori della *Povera Liza* (Toporov 1995, 111), un dettaglio che rinvia ad

delle peregrinazioni dell'abate de La Porte,⁵⁵ tutto il «Vestnik Evropy» e quasi integralmente la *Clarissa* (1748) di S. Richardson, romanzo la cui trama, almeno a livello superficiale, sembra suggerire alcuni paralleli con la vicenda dell'eroina di Odoevskij. Il *topos* delle letture femminili, che marca il tessuto narrativo della *svetskaja povest'*, rimanda ad un'attività di autoapprendimento, ad una sorta di educazione del cuore, che tuttavia non è sempre vista positivamente: i romanzi francesi, dai quali le donne appaiono particolarmente attratte, vengono spesso presi di mira ed immancabilmente associati ai costumi corrotti dello *svet* e all'acritica imitazione di modelli stranieri. Inoltre la lettura crea un *gap* tra le concrete condizioni in cui l'eroina vive e le false aspettative o rappresentazioni suscitate in lei dagli scenari letterari.

Come si è visto, Odoevskij usa spesso procedimenti e *topoi* tradizionali della *svetskaja povest'*, ma li sottopone a procedimenti di straniamento, tendendo a smascherarne il carattere stereotipato e facendo così emergere punti di vista innovativi. Ciò, oltretutto, alimenta quel gioco con le aspettative del lettore, normalmente orientate sui modelli imperanti, per cui tali attese vengono spesso a bella posta trasgredite, contribuendo a rafforzare quell'azione educativa che costituiva uno degli obiettivi fondamentali dello scrittore. Così, ad esempio, l'ultimo tomo del voluminoso romanzo epistolare di Richardson, scivolato dietro un grosso dizionario, è rimasto inaccessibile alla protagonista della *povest'* di Odoevskij («Sono finalmente riuscita a prendere *Clarissa* dalla libreria, ricordi, quella che aveva una grata così dura, anche se mi sono graffiata la mano, però in compenso ho pianto a sazietà; solo l'ultimo tomo non riesco in alcun modo a prenderlo: è caduto dietro un grande dizionario e la mano non ci arriva in alcun modo, che disdetta», Odoevskij 1981, II, 263), un dettaglio che potrebbe rappresentare un'accusa indiretta alla parzialità e alla disorganicità dell'educazione delle giovani fanciulle (Ayers 1998, 166), ma che, ad un tempo, conferma la genuina passione per i romanzi sentimentali e il sincero rammarico della lettrice per non poter conoscere la conclusione della storia.

una moda generata da un modello letterario, che nel testo fa idealmente eco alle pose romantiche del giovane Radeckij e al byronismo di N².

⁵⁵ Joseph de La Porte (1718-1779), critico letterario, poeta e drammaturgo francese, autore dei primi ventisei tomi della voluminosa opera *Le voyageur françois, ou La connoissance de l'Ancien et du Nouveau monde*, uscita a Parigi tra il 1718 e il 1779.

Il *topos* della lettura contribuisce a creare l'impressione che Zizi sia una donna come tutte le altre, che si innamora del primo uomo che incontra e che subisce l'influsso sia delle convenzioni sociali e dello *svet*, sia delle letture sentimentali che hanno caratterizzato la sua formazione. Ma Zizi dimostra anche di essere una lettrice attenta e competente, dotata di autonomia di giudizio e di autentica curiosità intellettuale: pur dovendo affrontare non poche difficoltà nel reperimento del materiale, essa si dedica con passione alla lettura di Žukovskij e del «nuovo poeta Puškin» (le cui poesie vengono lette da Zizi in alcuni numeri sparsi di riviste risalenti alla fine degli anni Dieci, epoca cui si riferiscono le vicende narrate). Nelle proprie lettere all'amica Mar'ja (che, come abbiamo visto, sono scritte in un russo piuttosto corretto) Zizi esprime inoltre il desiderio di conoscere personalmente questi letterati alla moda, arrivando persino a desiderare che la sorella finalmente si sposi, così potrà uscire con lei e accompagnarla in una libreria.

Nella propria autoanalisi, momento centrale della *povest'*, che rappresenta una sorta di confessione fatta all'amica Mar'ja, Zizi attiva uno sguardo introspettivo, operando un minuzioso esame di tutti i meandri del proprio cuore alla ricerca della prima remota causa di ogni suo sentimento. Per far questo, per svelare «l'enigma dell'uomo»,⁵⁶ ella scava nella propria storia personale, ripercorrendo le tappe della sua formazione e riconoscendo come la lettura abbia ampliato la sfera della sue conoscenze, abbia reso più salda la sua mente e più forte il suo cuore, facendo inoltre nascere in lei sentimenti nuovi. L'orgoglio dettato dalla consapevolezza della propria superiorità sulle coetanee, unitamente all'aspirazione ad uscire dall'angusto ambito familiare, a diventare moglie e madre, la portano a far confluire tutte le sue fantasticherie sul primo uomo che le si avvicina, ma dal quale in verità la separa un abisso intellettuale e morale.

Zizi è un personaggio che non rimane uguale a se stesso, ma che nel corso della narrazione evolve notevolmente, ponendo rimedio alle mancanze dettate in lei non solo dall'inesperienza, ma anche dall'ambiguità stessa della vita e dall'inganno delle apparenze. La

⁵⁶ Vale la pena di citare, a questo proposito, una notazione del diario relativo agli ultimi anni di vita dello scrittore: «Non vi è nulla di più interessante della seconda vita dell'uomo. La vita esteriore è davanti agli occhi di tutti. Quella interiore, la seconda vita (*vtoraja žizn'*), è la base su cui si fonda l'intera esistenza dell'uomo. Se pur a volte essa trapela all'esterno, rimane sempre nascosta, come un enigma (*tajna*)» (si cita da Tur'jan 1991, 322).

giovane donna è pronta a riconoscere il terribile errore di cui è vittima, a smascherare le proprie illusioni, a superare le proprie paure e le limitazioni che le convenienze mondane le impongono: mettendo in discussione l'indiscutibile superiorità maschile, essa rivendica l'affido della nipotina, un atto che appare tanto più eroico qualora si tenga conto del fatto che Zizi è una donna nubile. Nella sua eroina Odoevskij sembra insomma dar vita a quel modello di ideale femminile che aveva già trovato parziale incarnazione nella contessa Liodorova, protagonista di *Elladij*.

«A volte nell'ambito familiare c'è bisogno di più eroismo che non sul più brillante palcoscenico della vita. L'ambito familiare è per la donna campo d'onore e di sacre imprese. Perché sono così in pochi a capirlo? *Parole di una donna*» (Odoevskij 1981, II, 258): l'epigrafe apposta in apertura alla *povest'* introduce il tema dell'eroismo della quotidianità, che per protagoniste ha appunto le donne, la cui sfera d'azione è di norma limitata all'ambito domestico delle relazioni familiari.⁵⁷ L'epiteto *domašnij*, ('domestico', 'familiare'), che tra l'altro, come si è visto, designa una sfera di rappresentazione caratteristica della *svetskaja povest'* di Odoevskij, si oppone idealmente all'ambito della vita pubblica, mondana, che spesso ignora o ancor peggio denigra quei silenziosi atti di abnegazione e di sacrificio, nei quali le donne sanno dimostrare più nobiltà e fermezza di tanti uomini impegnati in campi più elevati.

Ricordando uno dei prototesti della *svetskaja povest'*, *Julija* di Karamzin, può essere interessante sottolineare come l'epigrafe della *Principessa Zizi* faccia eco all'affermazione del narratore della *povest'* sentimentale: «Occorre riconoscerlo, amabili donne: quando vi decidete a qualcosa, non in un momento di leggerezza, non con una parola, ma con l'anima e con un profondo sentimento di verità, la vostra fermezza è allora stupefacente e gli eroi più fa-

⁵⁷ L'opera è dedicata a E. A. Suchozanet, nata principessa Belosel'skaja-Belozerskaja (una delle più antiche stirpi nobiliari della Russia), moglie del generale I. O Suchozanet e sorella della principessa Zinaida Volkonskaja. In quegli anni Odoevskij intrattiene una corrispondenza amichevole sia con Zinaida Volkonskaja, sia con il fratello di lei, principe E. A. Belosel'skij-Belozerskij: la vicenda rappresentata nella *povest'* potrebbe riflettere circostanze concrete o specifiche considerazioni scaturite da queste frequentazioni (Sedova 2003, 198).

mosi per perseveranza, che la storia porta alle stelle, devono dividere con voi i loro allori!» (Karamzin 1979, 115).⁵⁸

Nella citata recensione di Ševyrev (1835a) che, come si è visto, rappresenta un documento programmatico che traccia le linee fondamentali di quella che secondo il critico dovrebbe costituire la poetica della *svetskaja povest'*, viene fornita una precisa formulazione di questo ideale femminile che dovrebbe rappresentare il fulcro della *povest'* psicologica coeva: «La vita è una sorta di *secrétaire* con una moltitudine di cassetti, tra i quali ve n'è uno profondo, segreto, con una molla. Tutti i narratori rovistano in questo *secrétaire*, ma non tutti sono a conoscenza della molla del cassetto chiuso. In esso giace il segreto della *povest'* autentica, della *povest'* profonda» (Ševyrev 1835a, 122). Il segreto a cui allude Ševyrev, un segreto in grado di esercitare un'influenza fondamentale sulla vita e sul mondo, è il cuore femminile. Dando espressione a una critica implicitamente indirizzata a numerosi testi del suo tempo, Ševyrev afferma che la donna vana, superficiale, ambiziosa, protagonista abituale della *svetskaja povest'*, non corrisponde alla donna russa dell'epoca (Ševyrev 1835a, 126), una donna migliore dell'uomo (qui Ševyrev sembra riprendere il primato della donna affermato da Karamzin in *Julija*), più istruita di lui sia perché la sua educazione, che avviene in istituti di ottimo livello, è meno complessa rispetto a quella maschile, sia perché ella, al contrario dell'uomo, molto presto impegnato nel servizio allo Stato, ha più tempo per dedicarsi alle occupazioni intellettuali (Ševyrev 1835a, 127). Ševyrev fa evidente riferimento a una nuova generazione di donne-madri, educatrici dell'uomo russo del futuro: se quest'ultimo un giorno si mostrerà più degno della propria «missione», lo dovrà appunto all'opera della donna che, rinunciando ai divertimenti mondani, si dedica all'educazione dei figli. Di fatto nel suo saggio critico Ševyrev chiede agli autori di rappresentare nelle loro opere l'eroismo quotidiano delle donne: se è vero che ogni uomo è capace di azioni meritevoli e di grandi sacrifici, è altrettanto vero che è assai più difficile che ciò avvenga nella quotidianità, nel gineceo, nella camera dei bambini, accanto alla culla del neonato, un contesto estraneo a qualsiasi sospetto di ambizione e vanità, che

⁵⁸ Il narratore della *povest'* di Karamzin conclude inoltre il racconto affermando come la vicenda di *Julija* dimostri che «la sventatezza di una giovane può essere talvolta il manto o la cortina di altissime virtù» (Karamzin 1979, 118).

non porta gloria, ma dove la donna può dare libera espressione ai propri ideali e sentimenti (Ševyrev 1835a, 128).

Concludendo, pare legittimo affermare che nel personaggio di Zizi, come già in quello della contessa Liodorova, Odoevskij incarna un modello femminile, le cui radici affondano nella cultura nazionale russa, che aveva trovato espressione emblematica in alcune protagoniste delle *povesti* di Karamzin. In certo modo lo scrittore resuscita un ideale giovanile, caricandolo però di una drammaticità e di profondità psicologica senza precedenti: in Zizi Odoevskij plasma un personaggio per molti aspetti di tipo nuovo, una donna dal profilo complesso e enigmatico che, sfidando lo *svet*, si fa portavoce dei più profondi ideali intellettuali e morali che animavano lo stesso autore.

CONCLUSIONI

L'analisi condotta sulla produzione giovanile e sulle opere della maturità di Odoevskij ha messo in evidenza il significato primario che la *svetskaja povest'* ricopre nella creazione artistica dello scrittore. Si è visto come gli anni del debutto letterario si caratterizzino per un originale percorso creativo che coniuga e fonde in modo organico influenze letterarie e ideologiche tra loro profondamente diverse: l'autorità dei modelli delle culture classiche non esclude la forte impronta della fede cristiana filtrata attraverso il pensiero umanistico occidentale e le dottrine dei massoni russi, né, tantomeno, la tensione satirico-didascalica caratteristica della cultura russa settecentesca. La riflessione sul tema mondano si concretizza, insomma, in narrazioni dal carattere ibrido, in cui elementi di varia ascendenza si aprono e si accordano alla nuova sensibilità romantica.

All'interno delle proprie sperimentazioni in prosa il giovane Odoevskij attua uno dei primi tentativi di raffigurare un 'eroe del proprio tempo', un personaggio pensante, un giovane protagonista contrassegnato da probità, intelligenza e sensibilità, un paradossale osservatore dei costumi dell'alta società, una figura emblematica inscrivibile in una precisa genealogia letteraria, i cui contorni si precisano sotto l'influenza della commedia satirica degli anni Dieci-Venti dell'Ottocento. Da subito al centro dell'interesse dello scrittore si pone inoltre un tema di impronta illuministica, la questione dell'educazione: in sintonia con le proprie attitudini personali e la propria specifica formazione, Odoevskij tributa fin dagli esordi grande attenzione ai problemi pedagogici (che peraltro saranno oggetto di indagini approfondite nell'età matura),¹ sviluppando in particolare il 'versante' femminile relativo a questa tematica.

¹ Per un repertorio bibliografico dei lavori dello scrittore in questo specifico campo cfr. Odoevskij 1955, 359-361.

Negli anni Trenta il filone narrativo della *svetskaja povest'* si rivela innanzitutto il terreno di un ampio lavoro di ricerca e sperimentazione, che tocca vari aspetti e problemi della prosa coeva. Particolarmente significativo appare il contributo offerto dallo scrittore allo sviluppo delle moderne tecniche del racconto, nel cui ambito risulta evidente un utilizzo consapevole ed innovativo dei procedimenti finalizzati alla costruzione dell'intreccio e al montaggio delle sequenze narrative. Particolarmente marcata è la funzione affidata alle figure intradiegetiche dell'autore, del narratore e del lettore, istanze narrative sottoposte in questo periodo – nell'ambito del sistema letterario russo – ad un radicale rinnovamento. Come abbiamo visto, nelle pagine dei racconti dello scrittore le diverse voci narranti, che si intrecciano tra loro in maniera spesso piuttosto complessa, si fanno portavoce di punti di vista sugli eventi fra loro differenti, se non addirittura contraddittori, contribuendo alla costruzione del significato globale del testo.

All'interno di questo processo particolarmente importante è la partecipazione attiva del lettore, una figura onnipresente nell'opera di Odoevskij, che si manifesta in maniera a volte esplicita, a volte implicita, e nei cui confronti lo scrittore esercita una costante azione di stimolo mirata allo sviluppo delle abilità di percezione e comprensione delle peculiarità del testo narrativo. Il *pathos* tipicamente romantico teso alla conoscenza e alla trasformazione del mondo presuppone infatti una corrispondente ed adeguata risposta da parte del lettore, una premessa al testo artistico che si rivela più che mai indispensabile, ma anche difficile da raggiungere a causa dell'allargamento e della diversificazione del pubblico dei suoi fruitori.

L'atteggiamento del lettore nei confronti dell'opera e, specularmente, quello dell'opera nei confronti del lettore si ridetermina radicalmente, configurando un nuovo assetto comunicativo: il testo progressivamente perde quel tono spiccatamente didascalico, che in parte contrassegna ancora le opere giovanili di Odoevskij (nonché tanta letteratura coeva), e rivendica un proprio ambito di autonomia rappresentativa, indispensabile per perseguire le nuove finalità artistico-cognitive. Il rinnovamento degli artifici tecnico-stilistici si realizza, insomma, parallelamente alla messa in atto di nuove strategie conoscitive che, in sintonia con l'evoluzione delle caratteristiche e del gusto del pubblico, tendono ad estendere progressivamente le aree di realtà umana, interiore ed esteriore, che la

creazione artistica è chiamata non solo a riprodurre, ma anche a sottoporre ad indagine e critica.

Anche per quanto concerne l'elaborazione del tessuto linguistico del testo appare significativo il contributo dato da Odoevskij alla costituzione di uno stile il più possibile semplice ed omogeneo. L'originale maniera narrativa dello scrittore integra, infatti, al suo interno parti descrittive e più propriamente espositive, nelle quali svolgono un ruolo ancora piuttosto marcato gli interventi diretti della voce dell'autore/narratore, con parti dialogiche fatte di battute rapide e concise, per le quali lo scrittore, utilizzando la lingua viva delle conversazioni della società nobiliare, si ispira alla linea stilistico-espressiva adottata da Puškin nei suoi frammenti di prosa 'mondana'.

Strettamente connesso al piano espressivo appare quello ideale che, a sua volta, si allinea sempre più a quanto teorizzato da Puškin a partire dagli anni Venti (Puškin 1937-1959, XI, 19): il progetto di realizzare una prosa in grado di rappresentare la vita in tutte le sue manifestazioni, ma anche di comprenderne e farne comprendere i meccanismi e le leggi non sempre visibili ad uno sguardo esterno, implica non solo grande fedeltà al reale, ma anche la necessità di uno studio approfondito, estraneo ai facili effetti, nonché di un rapporto contrassegnato da vera sincerità tra scrittore e pubblico. Questi imperativi etico-estetici, le cui radici affondano nelle poetiche del Sentimentalismo e del Romanticismo, vengono proclamati con vigore nella riflessione critica di Odoevskij, come peraltro anche in quella di altri esponenti della letteratura degli anni Trenta, ed aprono la strada allo sviluppo della grande stagione del realismo.

A questo proposito la tesa polemica con le stridenti inadeguatezze della letteratura coeva, in cui la satira dei costumi appare spesso marcata da un superficiale moralismo, incrementa il ruolo di quella componente metaletteraria che contribuisce a caratterizzare l'originale assetto stilistico-compositivo della *svetskaja povest'* di Odoevskij. Ma la funzione di questo specifico elemento è legata altresì al già ricordato nuovo compito comunicativo-educativo che la prosa 'mondana' dello scrittore si propone di svolgere: alla volontà di raccontare storie avvincenti, in grado di coinvolgere ed appassionare il lettore, si accompagna il distacco ironico, la manipolazione cosciente e parodica dei procedimenti narrativi, la volontà di mettere in rilievo e rendere espliciti tutti i meccanismi della finzione: un'operazione che, da un lato, testimonia

l'alto grado di autocoscienza e indipendenza raggiunto dal testo in prosa e dal suo autore, mentre dall'altro segnala il complesso divenire dei rapporti instaurati col pubblico e delle dinamiche sociali a tali rapporti relative. Affrontando all'interno della stessa opera il problema della relazione del lettore con il libro e del libro con la vita, l'arte sottolinea insomma i propri sempre labili confini e il proprio particolare statuto rispetto al reale.

Dal punto di vista strettamente contenutistico, la *svetskaja povest'* di Odoevskij si caratterizza per una marcata attenzione nei confronti delle tematiche collegate allo sviluppo della società coeva e ai cambiamenti epocali che la interessano: come anche in gran parte della produzione artistica dello scrittore, la crescente importanza dell'elemento economico-utilitaristico, inteso come principio razionale che domina e governa tutte le vicende umane e sociali, viene sottoposto ad una critica spietata, volta a dimostrare come esso giunga a determinare uno sviluppo degenerativo di tutti i principali meccanismi di aggregazione sociale, per lo più artificiosi e coercitivi, che lo caratterizzano. Anche sotto questo profilo appare chiaro come le *povesti* di Odoevskij abbiano rappresentato un importante terreno di gestazione del romanzo realistico russo dell'Ottocento.

Dall'analisi condotta sui testi risulta infine evidente come il profilo tematico della *svetskaja povest'* di Odoevskij presenti uno spessore non paragonabile a quello di molta produzione coeva: le narrazioni dell'autore non si esauriscono, come è stato per molto tempo sostenuto, in una rappresentazione di stampo prettamente romantico dei sentimenti e delle passioni tipiche dello *svet*, ma conglobano al loro interno l'analisi psicologica non solo delle relazioni interpersonali, ma anche dei rapporti sociali su cui il bel mondo si regge. Esse si fanno inoltre portatrici di un livello di significato più alto, universale: il riferimento è, in particolare, alla chiave mistico-religiosa che, pur inserendosi quasi in sordina nel tessuto narrativo, soprattutto nelle *povesti* della maturità, diventa l'ambito privilegiato attraverso il quale l'autore trasmette la propria specifica visione del mondo, nell'evidente auspicio che il sistema di valori proposto possa trovare nei suoi lettori ampia condivisione.

BIBLIOGRAFIA

I. Opere di V. F. Odoevskij (in ordine cronologico)

- Odoevskij 1822a *Pis'mo k Lužnickomu starcu*, «Vestnik Evropy», 1822, IX-X (maj), pp. 141-145.
- Odoevskij 1822b *Pis'mo k Lužnickomu starcu*, «Vestnik Evropy», 1822, XI-XII (ijun'), pp. 302-310.
- Odoevskij 1822c *Strannyj čelovek (K Lužnickomu starcu)*, «Vestnik Evropy», 1822, XIII-XIV (ijul'), pp. 140-146.
- Odoevskij 1822d V. F. Odoevskij, *Pochval'noe slovo nevěžestvu (Pis'mo k Lužnickomu starcu)*, «Vestnik Evropy», 1822, XX (okt.), pp. 280-298.
- Odoevskij 1823a *Dni dosad (Pis'mo k Lužnickomu starcu)*, «Vestnik Evropy», 1823, IX (maj), pp. 34-45.
- Odoevskij 1823b *Dni dosad (Prodolženie)*, «Vestnik Evropy», 1823, XI (ijun'), pp. 206-216.
- Odoevskij 1823c *Dni dosad (Prodolženie)*, «Vestnik Evropy», 1823, XV (avg.), pp. 219-226.
- Odoevskij 1823d *Dni dosad (Prodolženie)*, «Vestnik Evropy», 1823, XVI (avg.), pp. 299-312.
- Odoevskij 1823e *Dni dosad (Prodolženie)*, «Vestnik Evropy», 1823, XVII (sent.), pp. 24-48.
- Odoevskij 1823f *Dni dosad (Okončanie)*, «Vestnik Evropy», 1823, XVIII (sent.), pp. 104-125.
- Odoevskij 1824 *Elladij. Kartina iz svetskoj žizni*, «Mnemozina. Sobranie sočinenij v stichach i proze, izdavaemaja kn. V. Odoevskim i V. Kjučel'beke-rom», 1824, II, Moskva, pp. 94-135 [Reprint: *Mnemozina. Sobranie sočinenij v stichach i proze*, I-IV, Mit einem Vorwort von W. Busch, Hildesheim – Zürich – New York 1986].
- Odoevskij 1825a *Sbory na bal*, «Moskovskij telegraf», 1825, I, 2, pp. 17-24.
- Odoevskij 1825b *Ženskie slezy*, «Moskovskij telegraf», 1825, I, 3, pp. 39-43.

- Odoevskij 1825c *Nesty, «Moskovskij telegraf», 1825, I, 4, pp. 59-62.*
- Odoevskij 1825d *Pervyj vyezd na bal, «Moskovskij telegraf», 1825, II, 6, pp. 93-97.*
- Odoevskij 1844 *Sočinenija knjazja V. F. Odoevskogo, I-III, Izdanie knigoprodavca Ivanova, Sanktpeterburg v tipografii E. Praca 1844.*
- Odoevskij 1951 *Izbrannye muzykal'no-kritičeskie stat'i, vstup. stat'ja i komm. VI. Protopopova, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, Moskva-Leningrad 1951.*
- Odoevskij 1955 *Izbrannye pedagogičeskie proizvedenija, pod red., s vstup. st. i prim. V. Ja. Struminskogo, Učpedgiz, Moskva 1955.*
- Odoevskij 1956 *Muzykal'no-literaturnoe nasledie, obšč. red., vstup. stat'ja i primeč. G. B. Bernandta, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, Moskva 1956.*
- Odoevskij 1959 *Povesti i rasskazy, podgot. teksta, vstup. stat'ja i primeč. E. Ju. Chin, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva 1959.*
- Odoevskij 1975 *Russkie noči, izd. podgotovili B. F. Egorov, E. A. Majmin, M. I. Medovoj, Nauka, Leningrad 1975.*
- Odoevskij 1981 *Sočinenija v dvuch tomach, I-II, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1981.*
- Odoevskij 1982 *O literature i iskusstve, vstup. st., sost. i komm. V. I. Sacharova, Sovremennik, Moskva 1982.*
- Odoevskij 1987 *Poslednij kvartet Betchovena. Povesti, rasskazy, očerki. Odoevskij v žizni, sost., vstup. st. i primeč. VI. Murav'eva, Moskovskij rabočij, Moskva 1987.*
- Odoevskij 1988 *Povesti i rasskazy, sost., vstup. st. i primeč. A. Nemzera, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1988.*

- Odoevskij 1995-1996 *Vičencio <i> Cecilija. <Fragmenty nezaveršenoj povesti>*, publ. M. A. Tur'jan, in *Novye bezdelki. Sbornik statej k 60-letiju V. E. Vaucuro*, red. S. I. Panov i dr., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1995-1996, pp. 198-210.
- Odoevskij 1996 *Pestrye skazki*, izd. podgotovila M. A. Tur'jan, Nauka, Sankt-Peterburg 1996.
- Odoevskij 2005 *Knjaz' Vladimir Odoevskij. Dnevnik. Perepiska. Materialy*, red.-sost. M. P. Rachmanova, Izdatel'stvo Deko-VS, Moskva 2005.
- Odoevskij 2006a *Zapiski dlja moego prapravnuka. Povesti. Stat'i. Pis'ma. Kritika i vospominanija sovremennikov. Moskovskie adresa*, sost., vstup. st. i primeč. V. I. Sacharova, Russkij mir, Moskva 2006.
- Odoevskij 2006b *Knjaz' Vladimir Fedorovič Odoevskij. Perepiska s velikoj knjaginej Mariej Pavlovnoj, velikoj gercoginej Saksen-Vejmar-Ejzenach*, sost., pod. teksta, vstup. st. i komm. E. E. Dmitrievoj, Imli Ran, Moskva 2006.
- Odoevskij 2007 *Kuchnja. Lekcii gospodina Pufa, doktora enciklopedii i drugih nauk o kuchonnom iskusstve*, podgot. teksta i vstup. st. S. A. Denisenko, komm. I. I. Lazersona, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg 2007.

II. Opere di altri autori

- Fonvizin 1893 D. I. Fonvizin, *Polnoe sobranie sočinenij Denisa Ivanoviča Fonvizina*, Izdanie A. A. Kaspari, Sankt Peterburg 1893.
- Griboedov 1995-2006 A. S. Griboedov, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-III, Notabene – IPP "Iskusstvo Rossii", Sankt Peterburg 1995-2006.

- Karamzin 1979 N. M. Karamzin, *Julija*, in *Russkaja sentimental'naja povest'*, sost., obščaja red., vstup. st. i komm. P. A. Orlova, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 1979, pp. 106-118.
- Karamzin 1984 N. M. Karamzin, *Sočinenija v dvuch tomach*, I-II, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1984.
- Kjuchel'beker 1824 V. K. Kjuchel'beker, *Zemlja Bezglavcev*, in «Mnemozina. Sobranie sočinenij v stichach i proze, izdavaemaja kn. V. Odoevskim i V. Kjuchel'bekerom», II, Moskva 1824, pp. 143-151 [Reprint: *Mnemozina. Sobranie sočinenij v stichach i proze*, I-IV, Mit einem Vorwort von W. Busch, Hildesheim – Zürich – New York 1986].
- Lermontov 1979-1981 M. Ju. Lermontov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, I-IV, Nauka – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1979-1981².
- Parini 1996 G. Parini, *Il Giorno*, I-II, ed. critica a cura di D. Isella, comm. di M. Tizi, Fondazione Pietro Bembo – Guanda Editore, Parma 1996.
- Puškin 1937-1959 A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XVI, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1937-1959.
- Vel'tman 1977 A. F. Vel'tman, *Strannik*, Nauka, Moskva 1977.

III. Monografie e saggi critici

- Andrew 1993 J. Andrew, *Narrative and desire in Russian Literature. 1822-1849. The feminine and the masculine*, Macmillan, Basingstoke 1993.
- Andrew 1995 J. Andrew, *Mothers and Daughters in Russian Literature of the First Half of the Nineteenth Century*, «The Slavonic and East European review», 1995, LXXIII, 1, pp. 37-60.

- Andrew 1997 J. Andrew, "Le grand monde est un bal masqué". *The Function of the Ball in the Russian Society Tale*, in *Life and Text. Essays in Honour of Geir Kjetsaa on the Occasion of his 60th Birthday*, ed. by E. Egeberg, A. J. Mørch, O. M. Selberg, Universitetet i Oslo, Slavisk-Baltisk Avdeling, Oslo 1997, pp. 45-57.
- Andrew 1998 J. Andrew, *Another Time, Another Place: Gender and the Chronotope in the Society Tale*, in *The Society Tale in Russian Literature. From Odoevskii to Tolstoi*, ed. by N. Cornwell, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 127-151.
- Ayers 1998 C. J. Ayers, *The Heroine's Education in the Society Tale*, in *The Society Tale in Russian Literature. From Odoevskii to Tolstoi*, ed. by N. Cornwell, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 153-167.
- Ayers 2000a C. J. Ayers, *Talk of the Town: Gossip in the Russian Society Tale*, «Russian Literature», 2000, XLVII, 1, pp. 1-14.
- Ayers 2000b C. J. Ayers, *V. F. Odoevskii and a poetics of education*, «Essays in Poetics», XXIV (2000), pp. 13-31.
- Bagby 1985 L. Bagby, V. F. *Odoevskij's Knjažna Zizi*, «Russian Literature», 1985, XVII, 3, pp. 221-242.
- Bagby 1995 L. Bagby, *Alexander Bestuzhev-Marlinsky and Russian Byronism*, Pennsylvania State University Press, University park (PA) 1995.
- Bagby 2001 L. Bagby, *Aleksandr Bestužev-Marlinskij i russkij bajronizm*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2001.
- Belinskij 1953-1959 V. G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIII, red. kolegija N. F. Bel'čikov et al., Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva 1953-1959.

- Belkina 1941 M. A. Belkina, "Svetskaja povest'" 30-ch godov i Knjaginja Ligojskaja Lermontova, in *Žizn' i tvorčestvo M. Ju. Lermontova. Issledovanija i materialy*, Sbornik pervyj, OGIZ, Moskva 1941, pp. 516-551.
- Beltrame 2003 F. Beltrame, *La tematica del duello fra innovazione e tradizione nel racconto di A. S. Puškin Il colpo di pistola*, in *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana 15 - 21 agosto 2003)*, a cura di A. Alberti, M. Garzaniti, S. Garzonio, Associazione Italiana degli Slavisti, Pisa 2003.
- Bol'sakova 2003 A. Ju. Bol'sakova, *Obraz čitatelja kak literaturovedčeskaja kategorija*, «Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka», 2003, LXII, 2, pp. 17-26.
- Cornwell 1986 N. Cornwell, *The Life, Times and Milieu of V. F. Odoevsky. 1804-1869*, Athlone Press, London 1986.
- Cornwell 1998a N. Cornwell, *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics*, Collected Essays, Berghahn Books, Providence-Oxford 1998.
- Cornwell 1998b N. Cornwell, *Vladimir Odoevskii and the Society Tale in the 1820s and 1830s*, in *The Society Tale in Russian Literature. From Odoevskii to Tolstoi*, ed. by N. Cornwell, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 9-19.
- Dalton-Brown 1998 S. Dalton-Brown, *Pointing Out the Power Paradox: Pushkin's Society Tale Parodies*, in *The Society Tale in Russian Literature. From Odoevskii to Tolstoi*, ed. by N. Cornwell, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 21-39.
- D'Amelia 2000 A. D'Amelia, *Un rito spettacolare: la festa da ballo in Russia tra Settecento e Ottocento*, «Europa orientalis», 2000, XIX, 2, pp. 67-102.
- Dioletta Siclari 1978 A. Dioletta Siclari, *Dialettica e religione in Vladimir F. Odoevskij*, in *Dialettica e religione*, a cura di A. Babolin, Editrice Benucci, Perugia 1978, pp. 171-222.

- Dvirnik 2001 E. V. Dvirnik, *Personaži-čitатели v povestjach V. F. Odoevskogo*, in *Russkaja i sopostavitel'naja filologija: vzgljad molodych*, Sbornik statej molodych učenyh, Izdatel'stvo DAS, Kazan' 2001, pp. 33-38.
- Ejchenbaum 1924 B. Ejchenbaum, *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Leningrad 1924.
- Ejchenbaum 1969 B. Ejchenbaum, *O proze. Sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1969.
- Ejchenbaum 1986 B. Ejchenbaum, *O proze. O poezii*, Chudožestvennaja literatura – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1986.
- Evzerichina 1961 V. A. Evzerichina, *Knjažna Meri M. Ju. Lermontova i "svetskaja" povest' 1830-ch gg.*, «Učenyje zapiski LGPI im. Gercena», 1961, CCXIX, pp. 51-72.
- Ferrazzi 1984 M. Ferrazzi, *La povest' agli albori della letteratura russa moderna. Meccanismi evolutivi e peculiarità tipologiche*, in *Per uno studio della povest' russa. Secoli XVII e XVIII*, a cura di D. Cavaion, M. Ferrazzi, O. A. Krivosceieva, CLESP, Padova 1984, pp. 57-149.
- Ferrazzi 1990 M. Ferrazzi, *La povest' russa tra evo antico e evo moderno*, in *La povest' antico russa: evoluzione, tipi, forme*, Convegno di Udine, 6-7 dicembre 1988, «Europa Orientalis», 1990, IX, pp. 9-21.
- Ferretti 2004 P. Ferretti, *St Petersburg Chronotope in the Prose of Russian Women Writers of the Late Thirties*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa*, a cura di A. D'Amelia, II, Europa Orientalis, Salerno 2004, pp. 51-65.

- Fomičev 1981 S. A. Fomičev, *Dramaturgija načala XIX v. Tvorčestvo A. S. Griboedova. Komedija Gore ot uma*, in *Istorija ruskoj literatury*, II, *Ot sentimentalizma k realizmu*, Nauka – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1981, pp. 204-234.
- Fomičev 2007 S. A. Fomičev, *Griboedov. Enciklopedija*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2007.
- Genette 1989 G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.
- Getrevi 1991 P. Getrevi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Franco Angeli, Milano 1991.
- Gladkova 1941 E. Gladkova, *Prozaičeskie otryvki Puškina iz žizni sveta*, «Puškin. Vremennik puškinkoj komissii», 1941, VI, pp. 305-322.
- Główko 1997 O. Główko, *Idee romantyzmu w Nocach rosyjskich Włodzimierza Odojewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Golovko 1997 V. M. Golovko, *Povest' kak žanr epičeskoj prozy*, MGOPU-SGU, Moskva-Stavropol' 1997.
- Golovko 2001 V. M. Golovko, *Istoričeskaja poetika ruskoj klassičeskoj povesti*, Izdatel'stvo Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta, Moskva-Stavropol' 2001.
- Grečanaja 1999 E. P. Grečanaja, *Francuzskie teksty ženščin aristokratičeskogo kruga (konec XVIII – načalo XIX v.) i vzaimodejstvie kul'tur*, «Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka», 1999, LVIII, 1, pp. 33-44.
- Grigor'ev 1958 A. A. Grigor'ev, *Po povodu novogo izdanija staroj vešč'i. Gore ot uma [1862]*, in *A. S. Griboedov v ruskoj kritike*, sost., vstup. st. i primeč. A. M. Gordina, Goslitizdat, Moskva 1958, pp. 225-242.

- Iezuitova 1973 R. V. Iezuitova, *Svetskaja povest'*, in *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika žanra*, pod red. B. S. Mejlacha, Nauka, Leningrad 1973, pp. 169-199.
- Januškevič 2000 A. S. Januškevič, *V. A. Žukovskij i masonstvo*, in *Masonstvo i russkaja literatura XVIII – načala XIX vv.*, otv. red. V. I. Sacharov, Editorial URSS, Moskva 2000, pp. 179-192.
- Kanunova 1973 F. Z. Kanunova, *Estetika ruskoj romantičeskoj povesti (A. A. Bestužev-Marlinskij i romantiki-belletristy 20–30-ch godov XIX veka)*, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk 1973.
- Käuser 1985 A. Käuser, *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*, Lang, Frankfurt am Main 1985.
- Kelly 2003 C. Kelly, *Vospitanie Tat'jany: nruvy, materinstvo, nruvstvennoe vospitanie v 1760–1840-ch godach*, «Voprosy literatury», 2003, IV, pp. 61-97.
- Kiselev 2006 V. S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury v ruskoj proze konca XVIII – pervoj treti XIX veka*, Tomskij gosudarstvennyj universitet, Tomsk 2006.
- Kočetkova 1973 N. D. Kočetkova, *Utverždenie žanra v literature sentimentalizma i perehod k novym poiskam*, in *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika žanra*, pod red. B. S. Mejlacha, Nauka, Leningrad 1973, pp. 53-76.
- Kočetkova 1994 N. D. Kočetkova, *Literatura ruskoj sentimentalizma. Estetičeskie i chudožestvennye iskanija*, Nauka, Sankt-Peterburg 1994.
- Koren'kov 1996a A. V. Koren'kov, *Roman V. F. Odoevskogo Iordan Bruno i Petr Aretino. Istorija sozdanija i poetika*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskih nauk, Moskva 1996.

- Koren'kov 1996b A. V. Koren'kov, *Ot Iordana Bruno... k Sebastijanu Bachu. O nekotorych obščich čertach poetiki nezaveršennogo filosofsko-istoričeskogo romana i 'muzykal'nych povestej' V. F. Odoevskogo pervoj poloviny 1830-ch godov*, «Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Serija: Literaturovedenie. Žurnalistika», 1996, I, pp. 40-47.
- Korovin 1990 V. I. Korovin, "Sredi bespoščadnogo sveta", in *Russkaja svetskaja povest' pervoj poloviny XIX veka*, sost., vstup. st. i primeč. V. I. Korovina, Sovetskaja Rossija, Moskva 1990, pp. 5-14.
- Kuprejanova 1981 E. N. Kuprejanova, *Osnovnye napravlenija i tečenija russskoj literaturno-obščestvennoj mysli vtoroj četverti XIX v.*, in *Istorija russskoj literatury*, II, *Ot sentimentalizma k realizmu*, Nauka – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1981, pp. 343-361.
- Lotman 1996 Ju. M. Lotman, *Očerki po istorii russskoj kul'tury XVIII – načala XIX veka*, in *Iz istorii russskoj kul'tury*, IV, *XVIII – načalo XIX veka*, Škola «Jazyki russskoj kul'tury», Moskva 1996, pp. 13-346.
- Lotman 2005 Ju. M. Lotman, *Puškin (Biografija pisatelja. Stat'i i zametki: 1960—1990. Evgenij Onegin: Kommentarij)*, Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg 2005.
- Lotman 2006 Ju. M. Lotman, *Besedy o russskoj kul'ture. Byt i tradicii russskogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka)*, Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg 2006².
- Luporini 1993 M. B. Luporini, *Puškin e lo svetskij roman, «Europa orientalis»*, 1993, XII, 1, pp. 359-381.
- Luzikova 2006 S. N. Luzikova, *Motivirovka v svetskoi povesti 1820-1830-ch godov*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Tver' 2006.
- Mann 1987 Ju. Mann, *Dialektika chudožestvennogo obraza*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987.

- Mann 1998 Ju. Mann, *Russkaja filosofskaja estetika*, MALP, Moskva 1998.
- Markovič 1989 V. M. Markovič, *Povesti Belkina i literaturnyj kontekst*, «Puškin. Issledovanija i materialy», 1989, XIII, pp. 63-87.
- Matveyev 1996 R. Epstein Matveyev, *Reworkings of the Society Tale in the Nineteenth-Century Russian Novel*, Thesis (Ph. D.), University of Wisconsin, Madison 1996.
- Matveyev 1998 R. Epstein Matveyev, *From the Society Tale to the Novel: a Model of Genre Development*, in *The Society Tale in Russian Literature. From Odoevskii to Tolstoi*, ed. by N. Cornwell, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 169-186.
- Medovoj 1988 M. I. Medovoj, *Izobrazitel'noe iskusstvo i tvorčestvo V. F. Odoevskogo*, in *Russkaja literatura i izobrazitel'noe iskusstvo XVIII – načala XX veka*, otv. red. Ju. K. Gerasimov, Nauka – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1988, pp. 84-95.
- Mejlach 1950 B. S. Mejlach, *Russkaja povest' 20-30-ch godov XIX veka*, in *Russkie povesti XIX veka. 20-e-30-e gody*, I-II, pod. red. B. S. Mejlacha, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva-Leningrad 1950, I, pp. V-XXXV.
- Mejlach 1973 B. S. Mejlach, *Vvedenie*, in *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika žanra*, pod red. B. S. Mejlacha, Nauka, Leningrad 1973, pp. 3-20.
- Mingati 1996 A. Mingati, *La figura della bambola nelle Fiabe variopinte di V. Odoevskij*, in *Studi slavistici in onore di Natalino Radovich*, a cura di R. Benacchio, L. Magarotto, CLEUP, Padova 1996, pp. 239-265.

- Mingati 2005 A. Mingati, *Il culto della maternità e l'educazione delle fanciulle in Elladij. Kartina iz svetskoj žizni (1824) di V. F. Odoevskij*, in *Per Jan Šlaski. Scritti offerti da magiaristi, polonisti, slavisti italiani*, a cura di A. Ceccherelli, D. Gheno, A. Litwornia, M. Piacentini, A. M. Raffo, Unipress, Padova 2005, pp. 289-305.
- Mingati 2006 A. Mingati, *Vladimir Odoevskij e Giuseppe Parini: I giorni dei risentimenti*, in *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, Unipress, Padova 2006, pp. 249-267.
- Mingati 2008 A. Mingati, *Utopia e distopia nella prosa di Vladimir Odoevskij. Alcuni indizi nelle opere giovanili*, «Studi Slavistici», 5 (2008), pp. 129-145.
- Montagnani 1987 L. Montagnani, *Vladimir Odoevskij e un 'ideale' femminile*, in V. F. Odoevskij, *La principessa Zizi*, a cura di L. Montagnani, L'argonauta, Latina 1987, pp. 91-103.
- Nadeždin 1972 N. I. Nadeždin, *Literaturnaja kritika. Estetika, Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1972.
- Orlov 1977 P. A. Orlov, *Russkij sentimentalizm*, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 1977.
- Orlov 1979 P. A. Orlov, *Russkaja sentimental'naja povest'*, in *Russkaja sentimental'naja povest'*, sost., obščaja red., vstup. st. i komm. P. A. Orlova, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 1979, pp. 5-26.
- Pancera 1991 C. Pancera, *Il pensiero educativo di Fénelon*, La nuova Italia, Scandicci (FI) 1991.
- Pečerskaja 1998 T. I. Pečerskaja, *Istoriko-kul'turnye istoki motiva maskarada*, in *Sjužet i motiv v kontekste tradicii*, otv. red. E. K. Romodanovskaja, Rossijskaja akademija nauk – Sibirskoe otdelenie, Institut filologii, Novosibirsk 1998, pp. 21-37.

- Petrunina 1981 N. N. Petrunina, *Proza vtoroj poloviny 1820-ch – 1830-ch gg.*, in *Istorija russoj literatury*, II, *Ot sentimentalizma k realizmu*, Nauka – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1981, pp. 501-529.
- Puškareva 1997 N. L. Puškareva, *Častnaja žizn' russoj ženščiny: nevesta, žena, ljubovnica (X – načalo XIX v.)*, Ladomir, Moskva 1997.
- Puškareva 1998 N. L. Puškareva, *Materinstvo i materinskoe vospitanie v rossijskich sem'jach XVIII – načala XIX veka*, «Rasy i narody», 1998, XXV, pp. 104-124.
- Puškareva 2002 N. L. Puškareva, *Russkaja ženščina: istorija i sovremennost'. Istoričeskie izučenija "ženskoj temy" russoj i zarubežnoj naukoj. 1800-2000. Materialy k bibliografii*, Ladomir, Moskva 2002.
- Reyffman 1999 I. Reyffman, *Ritualized Violence Russian Style. The Duel in Russian Culture and Literature*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Ronchetti 2000 B. Ronchetti, *Il duello come spettacolo: la teatralizzazione dello scontro singolare*, «Europa Orientalis», 2000, XIX, 2, pp. 135-159.
- Rossi Varese 1980 M. Rossi Varese, *Riflesso della cultura italiana in un manoscritto inedito di V. Odoevskij*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, a cura di A. D'Amelia, Bulzoni, Roma 1980, pp. 264-271.
- Russkaja povest' 1973 *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika žanra*, pod red. B. S. Mejlacha, Nauka, Leningrad 1973.
- Russkaja povest' 2002 *Russkaja povest' kak forma vremeni*, otv. red. A. S. Januškevič, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk 2002.
- Sacharov 2006 V. I. Sacharov, *Sejatel' myslej. O žizni i tvorenijach V. F. Odoevskogo*, in V. F. Odoevskij, *Zapiski dlja moego prapravnuka. Povesti. Stat'i. Pis'ma. Kritika i vospominanija sovremennikov. Moskovskie adresa*, sost., vstup. st. i primeč. V. I. Sacharova, Russkij mir, Moskva 2006, pp. 5-50.

- Sakulin 1913 P. N. Sakulin, *Iz istorii ruskago idealizma. Knjaz' V. F. Odoevskij. Myslitel'-pisatel'*, I, 1-2, Izdanie M. i S. Sabašnikovych, Moskva 1913.
- Scholle 1977 C. Scholle, *Das Duell in der russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus*, Sagner, München 1977.
- Sedova 2003 G. M. Sedova, *Povest' V. F. Odoevskogo Knjažna Zizi i odin iz ustojčivych mifov o sem'e Puškina*, «Puškin. Issledovanija i materialy», 2003, XVI-XVII, pp. 198-217.
- Ševyrev 1835a S. P. Ševyrev, *Tri povesti N. Pavlova*, «Moskovskij nabljudatel'», 1835, I, pp. 120-130.
- Ševyrev 1835b S. P. Ševyrev, *Slovesnost' i trgovlja*, «Moskovskij nabljudatel'», 1835, I, pp. 5-29.
- Sidorov 2005 I. Sidorov, *Vokrug «Sovremennika». A. S. Puškin, V. F. Odoevskij i drugie osen'ju 1836 goda*, in *Puškinskij sbornik*, sost. I. E. Loščilov, I. Surat, Tri kvadrata, Moskva 2005, pp. 63-84.
- Sizova 2007 M. A. Sizova, *Žanr "svetskoj povesti" v ruskoj literature 1830-ch godov: tvorčestvo E. A. Gan*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Moskva 2007.
- Shepard 1981 E. C. Shepard, *The Society Tale and the Innovative Argument in Russian Prose Fiction of the 1830s*, «Russian Literature», 1981, X, pp. 111-162.
- Sobol 2001 V. Sobol, *“Šumom bala utomlennyj”: The Physiological Aspect of the Society Ball and the Subversion of Romantic Rhetoric*, «Russian Literature», 2001, XLIX, 3, pp. 293-314.
- Spendel 1993 G. Spendel, *Il silenzio delle albe. Donne e scrittura nell'Ottocento russo*, Tirrenia Stampatori, Torino 1993.
- Städtke 1975 K. Städtke, *Zur Geschichte der russischen Erzählung (1825-1840)*, Akademie-Verlag, Berlin 1975.

- Stepanov 1926 N. Stepanov, *Družeskoe pis'mo načala XIX v.*, in *Russkaja proza*, pod red. B. Ejchenbauma i Ju. Tynjanova, Academia, Leningrad 1926, pp. 74-101.
- Stepanov 1931 N. Stepanov, *N. F. Pavlov*, in N. F. Pavlov, *Imeniny. Aukcion. Jatagan*, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, Leningrad 1931, pp. 5-29.
- Štern 1978 M. S. Štern, *Dnevnik studenta V. F. Odoevskogo. O svoeobrazii tvorčeskogo samoopredelenija pisatelja*, in *Chudožestvennyj metod i tvorčeskaja individual'nost'*, Tomsk 1978, pp. 15-20.
- Strano 1998 G. Strano, *Faddej Venediktovič Bulgarin. Polemica letteraria e parodia in Russia negli anni '20 e '30 dell'Ottocento*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1998.
- Stroganova 1991 E. N. Stroganova, "... Čitalel' sam dogovoril nedoskazannoe sočinitelem" (*V. F. Odoevskij*), in *Istorija literatury i chudožestvennoe vosprijatie*, otv. red. M. M. Kedrova, TGU, Tver' 1991, pp. 5-14.
- Stroganova 1993 E. N. Stroganova, *Odoevskij V. F. (1803/1804-1869)*, in *Estetičeskie otnošenija iskusstva i dejstvitel'nosti v literature, kritike, literaturovedenii i estetike. Annotirovannyj ukazatel' literatury*, red.-sost. M. V. Stroganov, TGU, Tver' 1993, pp. 62-63.
- Surkov 1991 E. A. Surkov, *Russkaja povest' pervoj treći XIX veka (Geneziz i poetika žanra)*, Kuzbassvuzizdat, Kemerovo 1991.
- Surkov 2007 E. A. Surkov, *Russkaja povest' v istoriko-literaturnom kontekste XVIII – pervoj treći XIX veka*, Kuzbassvuzizdat, Kemerovo 2007.
- Tamarčenko 2006 N. D. Tamarčenko, *Povest' kak literaturnyj žanr*, in *Poetika ruskoj literatury. Sbornik statej k 75-letiju professora Ju. V. Manna*, otv. red. N. D. Tamarčenko, RGGU, Moskva 2006, pp. 64-82.

- Todd 1986 W. M. Todd, *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1986.
- Todd 1994 W. M. Todd, *Družeskoe pis'mo kak literaturnyj žanr v puškinskiju epochu*, Gumanitarnoe agenstvo "Akademičeskij proekt", Sankt-Peterburg 1994.
- Toporov 1995 V. N. Toporov, *Bednaja Liza Karamzina. Opyt pročtenija*, RGGU, Moskva 1995.
- Tosi 2006 A. Tosi, *Waiting for Pushkin. Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1825)*, Rodopi, Amsterdam – New York 2006.
- Trzos 1991 Jan St. Trzos, *Realistyczne tendencje w powieści salonowej Włodzimierza Odojewskiego*, «Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu». *Filologia Rosyjska*, 1991, XXVIII, pp. 127-141.
- Trousseau 1989 R. Trousson, *I mondi alla rovescia: finalità e funzioni*, in *Paesi di Cuccagna e mondi alla rovescia*, a cura di V. Fortunati e G. Zucchini, Alinea, Firenze 1989, pp. 17-36.
- Tur'jan 1983 M. A. Tur'jan, *Iz istorii vzaimootnoženij Puškina i V. F. Odoevskogo*, in «Puškin. Issledovanija i materialy», 1983, XI, pp. 174-191.
- Tur'jan 1991 M. A. Tur'jan, *Strannaja moja sud'ba. O žizni Vladimira Fedoroviča Odoevskogo*, Kniga, Moskva 1991.
- Tur'jan 1995-1996 M. A. Tur'jan, *Vladimir Odoevskij i Lermontov: k istokam religioznych sporov*, in *Novye bezdelki. Sbornik statej k 60-letiju V. E. Vacuro*, red. S. I. Panov i dr., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1995-1996, pp. 182-197.
- Tur'jan 1996 M. A. Tur'jan, *Pestrye skazki Vladimira Odoevskogo*, in V. F. Odoevskij, *Pestrye skazki*, izd. podgotovila M. A. Tur'jan, Nauka, Sankt-Peterburg 1996, pp. 131-168.

- Van Baak 1989 J. Van Baak, *Pushkin's Prose Fragments: Between Lyrical Nucleus and Societal Chronotope*, «Russian Literature», 1989, XXVI, pp. 425-440.
- Van Baak 1990 J. Van Baak, *The Guests Gathered at the Dacha ...: The Dynamics of a Drawing Room*, in *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. by E. de Haard et al., Elsevier Science Publishers, Amsterdam 1990, pp. 51-65.
- V'olle-Grečanaja K. V'olle, E. P. Grečanaja, *Dnevnik v Rossii v konce XVIII – prvoj polovine XIX v. kak avtobiografičeskoe prostranstvo*, «Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka», 2002, LXI, pp. 18-36.
- Vostrikov 2004 A. V. Vostrikov, *Kniga o russoj dueli*, Azbuka-Klassika, Sankt Peterburg 2004.
- Wiesner 2003 M. E. Wiesner, *Le donne nell'Europa moderna. 1500-1750*, Einaudi, Torino 2003.

INDICE DEI NOMI

- Alessandro I, 50
Andrew, J., 30, 31, 32
Ayers, C. J., 30, 34, 69, 146
- Bagby, L., 109, 127
Balzac, H., 23, 24, 29
Baratynskij, E. A., 40
Belinskij, V. G., 16, 17, 18, 23, 40,
57, 77, 82, 109, 126
Belkina, M. A., 24, 25
Belosel'skaja-Belozerskaja, *vedi*
Suchozanet, E. A.
Beltrame, F., 99, 100
Bentham, J., 96
Bestužev-Marlinskij, A. A., 14, 25,
28, 98, 108, 109
Bol'shakova, A. Ju., 71
Brinvilliers, M. M. Dreux
d'Aubray, 120
Brusilov, N. P., 44, 71
Bulgarin, F. V., 21
- Cavaion, D., 9
Čechov, A. P., 21
Cheraskov, M. M., 38
Cornwell, N., 30
- Dalton-Brown, S., 30
D'Amelia, A., 32, 85
Davydov, I. I., 38
Dolci, C., 121
Durova, N. A., 25
Dvirnik, E. V., 71
- Ejchenbaum, B. M., 106, 107,
Evzerichina, V. A., 24
- Fénelon, F. de Salignac de La
Mothe, 66, 67
Ferrazzi, M., 9, 16, 17, 18, 19, 35
Ferretti, P., 30
Filippova, *vedi* Odoevskaja, E. A.
- Fomičev, S. A., 28, 44, 45, 48, 49
Fonvizin, D. I., 64, 66, 75, 85
- Gan, E. A., 25, 31, 99
Genette, G., 105, 106
Getrevi, P., 117
Gladkova, E., 24, 108
Goethe, J. W., 117
Gogol', N. V., 74, 109
Golovko, V. M., 17
Grečanaja, E. P., 130
Griboedov, A. S., 28, 39, 40, 46,
48, 49, 55, 56, 57, 90, 110, 115,
127
Grifeo, L., 42
Grigor'ev, A. A., 23, 29
- Hoffmann, E. T. A., 53, 120
Hugo, V., 84
- Iezuitova, R. V., 14, 25, 28, 31, 76,
83
- Janin, J. G., 118
Januškevič, A. S., 38
Jazykov, N. M., 40
- Kačenovskij, M. T., 43
Kalašnikov, I., 113
Kanunova, F. Z., 109
Karamzin, N. M., 15, 17, 19, 26,
27, 33, 60, 61, 62, 65, 71, 108,
118, 145, 148, 149, 150
Käuser, A., 117
Kelly, C., 65, 66, 67
Kiselev, V. S., 75, 89, 105
Kjuchel'beker, V. K., 39, 40, 42,
54
Kočetkova, N. D., 15, 26, 33, 58,
60, 62, 64, 68, 71
Koren'kov, A. V., 44, 118
Korovin, V. I., 14, 25

- Kraevskij, A. A., 89
 Kuprejanova, E. N., 18, 77

 La Bruyère, J., 47
 Lanskaja, N. N., 42, 124
 Lanskaja, O. S., 41
 Lanskoj, P. P., 42
 La Porte, J., 146
 Lavater, J. C., 117, 120
 Lermontov, M. Ju., 25, 31, 99, 107
 Lesage, A.-R., 62
 Lotman, J. M., 32, 33, 34, 65, 85,
 99, 100, 101, 135
 Luporini, M. B., 108, 122
 Luzikova, S. N., 109

 Mal'cov, I., 130
 Mann, J., 62
 Markovič, V. M., 101
 Maslova, *vedi* Lanskaja, N. N.
 Massal'skij, F., 113
 Matveyev Epstein, R., 30, 35, 91
 Medovoj, M. I., 42, 123, 124
 Mejlach, B. S., 19
 Merimée, P., 23
 Mingati, A., 41, 45, 47, 51, 53
 Montagnani, L., 127

 Nadeždin, N. I., 19, 81
 Napoleone I Bonaparte, 96
 Narežnyj, V. T., 62, 63
 Nicola I, 42, 130
 Novikov, N. I., 43

 Odoevskaja, E. A., 37
 Odoevskij, A. I., 42
 Odoevskij, F. S., 37
 Orlov, P. A., 20, 26, 27

 Panaev, I., 98
 Pancera, C., 67
 Parini, G., 45, 51
 Parny, É. de Forges, 96
 Pavlov, M. G., 38
 Pavlov, N. F., 13, 23, 25

 Pavlova, K. K., 31
 Pečerskaja, T. I., 135
 Petrunina, N. N., 57, 73, 77
 Pietro I il Grande, 118
 Polevoj, N. A., 25, 41
 Puškareva, N. L., 65, 69
 Puškin, A. S., 21, 22, 33, 40, 45,
 52, 66, 74, 75, 98, 101, 108,
 111, 113, 114, 122, 126, 132,
 147, 153

 Reyfman, I., 99
 Richardson, S., 146
 Ronchetti, B., 99, 101
 Rossi Varese, M., 118
 Rossini, G., 52
 Rostopčina, E. P., 25, 99
 Rousseau, J.-J., 46
 Ryleev, K. F., 28

 Sacharov, V. I., 7
 Šachovskoj, A. A., 28, 48
 Sakulin, P. N., 7, 21, 22, 24, 38, 39,
 41, 46, 53, 55, 56, 57, 59, 62,
 69, 75, 80, 82, 83, 90, 91, 109,
 111, 112, 113, 115, 116, 118,
 122, 123, 126, 127
 Ščerbatova, N., 69
 Schelling, F., 38
 Scholle, C., 99
 Scott, W., 118
 Sečenov, P. D., 37
 Sedova, G. M., 126, 132, 148
 Senkovskij, O., 25
 Ševyrev, S. P., 13, 16, 21, 23, 149,
 150
 Shakespeare, W., 117
 Shepard, E. C., 24, 29, 31, 32, 35,
 118, 130, 136, 139
 Sidorov, I., 126
 Sizova, M. A., 21, 31
 Sobol, V., 32
 Sobolevskij, S. A., 130
 Sollogub, V. A., 25
 Somov, O. M., 28

- Spendel, G., 31
Städtke, K., 28, 80
Stepanov, A., 113
Stepanov, N., 13, 43
Štern, M. S., 39
Strano, G., 21
Stroganova, E. N., 89
Suchozanet, E. A., 148
Suchozanet, I. O., 148
Sue, E., 118
Surkov, E. A., 17
- Tamarčenko, N. D., 17
Todd, W. D., 33, 43
Tolstoj, L. N., 78
Toporov, V. N., 61, 71
Tosi, A., 27, 44, 58, 71
Trousseau, R., 47
- Tur'jan, M. A., 9, 37, 38, 39, 42,
53, 58, 63, 68, 69, 74, 75, 77,
84, 114, 115, 123, 124, 126,
128, 132, 147
- Van Baak, J., 108
Vel'tman, A. F., 106
Viollet, C., 130
Vjazemskij, P. A., 40
Volkonskaja, Z. A., 148
V'olle, *vedi* Viollet
Voltaire, *pseudonimo di* F.-M.
Arouet, 96
Vostrikov, A. V., 99
- Wiesner, M. E., 65, 67
- Zagoskin, M. N., 43
Žukova, M. S., 25, 31
Žukovskij, V. A., 38, 147

VOLUMI PUBBLICATI NELLA COLLANA «LABIRINTI»

- 1 *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, 1992.
- 2 *Ercole in Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993 (esaurito).
- 3 *I grandi santuari della Grecia e l'Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 4 «*Il mio nome è sofferenza*». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, 1993.
- 5 *Carlo Battisti, glottologo e attore neorealista*, a cura di Emanuele Banfi, 1993.
- 6 *Culti pagani nell'Italia settentrionale*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1994.
- 7 Paolo Bellini, *La «Descrittione della Pollonia» di Fulvio Ruggieri*, 1994.
- 8 *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di Paola Giacomoni, 1994.
- 9 Paolo Gatti, *Synonyma Ciceronis. La raccolta 'Accusat, lacescit'*, 1994.
- 10 *Problemi dell'educazione alle soglie del Duemila. Scritti in onore di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli, 1995.
- 11 *La domanda di Giobbe e la razionalità sconfitta*, a cura di Claudio Gianotto, 1995.
- 12 *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1995.
- 13 *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di Fabio Rosa e Francesco Zambon, 1995.
- 14 *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, a cura di Fulvio Ferrari, 1995.
- 15 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, 1995.
- 16 *Dudone di San Quintino*, a cura di Paolo Gatti e Antonella Degl'Innocenti, 1995.
- 17 Jan Władysław Woś, *La nonciature en Pologne de l'archevêque Hannibal de Capoue (1586-1591)*, 1995.
- 18 *La 'seconda prosa'. La prosa russa negli anni '20 e '30 del Novecento*, a cura di T. V. Civ'jan - D. Rizzi - W. Weststeijn, 1995.

- 19 *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli - R. Dalmonte - C. Donati, 1996 (esaurito).
- 20 *I silenzi dei testi. I silenzi della critica*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1996 (esaurito).
- 21 Luca Pietromarchi, *La 'Quête de Joie' di Patrice de La Tour du Pin*, 1995.
- 22 *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996.
- 23 Lady Mary Montagu, *Lettere scelte*, a cura di Giovanna Silvani, 1996.
- 24 *Dall'Indo a Thule. I greci, i romani, gli altri*, a cura di Antonio Aloni e Lia De Finis, 1996 (esaurito).
- 25 *Miscillo flamine. Studi in onore di Carmelo Rapisarda*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Gabriella Moretti, 1997.
- 26 *La memoria pia. I monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, 1997.
- 27 *Atti del Secondo Incontro di Linguistica greca*, a cura di Emanuele Banfi, 1997.
- 28 *Archivio italo-russo*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, 1997.
- 29 *Parallela 6: italiano e tedesco in contatto e a confronto*, a cura di P. Cordin - M. Iliescu - H. Siller Runggaldier, 1998.
- 30 *Critical Studies on the Feminist Subjects*, a cura di Giovanna Covi, 1997.
- 31 *Tra edificazione e piacere della lettura: le Vite dei santi in età medievale*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Fulvio Ferrari, 1998.
- 32 *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1998.
- 33 *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a cura di Paolo Gatti e Lia de Finis, 1998.
- 34 Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, 1998.
- 35 Theodor Storm, *'Immensee' e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, 1998.

- 36 *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 37 Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, 1998.
- 38 Elena Rosanna Marino, *Gli scolî metrici antichi alle 'Olimpiche' di Pindaro*, 1999.
- 39 *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1999.
- 40 *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 41 *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, 1999.
- 42 Ignazio Macchiarella, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, 1999.
- 43 *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, a cura di Luigi Belloni - Vittorio Citti - Lia de Finis, 1999.
- 44 Michio Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, introduzione di Emanuele Banfi, 2000.
- 45 *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918) Letteratura, filologia e storia fra Otto e Novecento*, a cura di Alberto Cavarzere e Gian Maria Varanini, 2000.
- 46 *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, a cura di Rossana Dalmondo e Ignazio Macchiarella, 2000.
- 47 *Co(n)texts: Implicazioni testuali*, a cura di Carla Locatelli, 2000.
- 48 Jan Władysław Woś, *Politica e religione nella Polonia tardomedioevale*, 2000.
- 49 *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra di Ricco, 2000.
- 50 *Rus Africum. Scavo e ricognizione nei dintorni di Dougga*, a cura di Mariette de Vos, 2000.
- 51 *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, a cura di Fulvio Ferrari, 2001.
- 52 *La scuola alla prova*, a cura di Olga Bombardelli e Marco Dallari, 2001.
- 53 Georg Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2001.
- 54 Jan Władysław Woś, *Silva Rerum. Sulla storia dell'Europa orientale e le relazioni italo-polacche*, 2001.

- 55 Paolo Gatti, *Un glossario bernense* (Bern, Burgerbibliothek, A. 91 [18]), 2001.
- 56 *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, 2002.
- 57 *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Hrsg.), 2002.
- 58 *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, a cura di Massimo Rizzante, 2002.
- 59 Valeria Ferraro, *Problemi di descrizione della letteratura*, 2002.
- 60 Jan Władysław Woś, *Wokół spraw włosko-polskich*, 2002.
- 61 *I filosofi e la città*, a cura di Nestore Pirillo, 2002.
- 62 *eLearning. Didattica e innovazione in università*, a cura di Patrizia Ghislandi, 2002.
- 63 Anna Paola Mosca, *Ager Benacensis. Carta archeologica di Riva del Garda e di Arco (IGM 35 I NE-I SE)*, 2003.
- 64 *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, 2003.
- 65 *Fare letteratura oggi*, a cura di Carla Locatelli e Oriana Palusci, 2003.
- 66 Paul Scheerbart, *La grande luce. Münchhausiadi riunite*, a cura di Stefano Beretta, 2003.
- 67 Brigitte Foppa, *Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945-2000*, 2003.
- 68 *Voci femminili caraibiche e interculturalità*, a cura di Giovanna Covi, 2003.
- 69 *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, cura di L. Belloni, L. de Finis, G. Moretti, 2003.
- 70 Jan Władysław Woś, *Santa Sede e corona polacca nella corrispondenza di Annibale di Capua (1586-1591)*, 2004.
- 71 *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, a cura di G. Lachin e F. Zambon, 2004.
- 72 Kvetoslav Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, 2004.
- 73 *Archeologia del territorio. Metodi materiali prospettive Medjerda e Adige: due territori a confronto*, a cura di Mariette de Vos, 2004.
- 74 *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di Valentina Nider, 2004.

- 75 Chrstian Weise, *La singolare commedia del villano olandese*, a cura di Stefano Beretta, 2004.
- 76 *Le lingue e le letterature germaniche fra il XII e il XVI secolo. Atti del XXIX Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2004.
- 77 Serenella Baggio, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, 2004.
- 78 *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, a cura di G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon, 2004.
- 79 Nestore Pirillo, *La metafora del tribunale. Tra prudenza e coscienza: l'immagine del tribunale nella filosofia kantiana*, 2005.
- 80 Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, 2005.
- 81 Ilario Tancon, *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, 2005.
- 82 *Deutschkompetenzen im universitären Bereich*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2005.
- 83 *Tommaso Traetta: i libretti della 'Riforma'. Parma 1759-1761*, a cura di Marco Russo, 2005.
- 84 *L'Archivio lessicale dei dialetti trentini*, a cura di Patrizia Cordin, 2005.
- 85 *Jacopo Aconcio. Il pensiero scientifico e l'idea di tolleranza*, a cura di Paola Giacomoni e Luigi Dappiano, 2005.
- 86 *Glossae Nonii Leidenses. La prima serie*, a cura di Paolo Gatti, 2005.
- 87 Francesca Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree. Voci della letteratura aborigena australiana*, 2005.
- 88 *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, a cura di Maurizio Giangiulio, 2005.
- 89 Jan Władysław Woś, «*Florenza bella tutto il vulgo canta*». *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, 2006.
- 90 *Translating Tourism. Linguistic/cultural representations*, a cura di Oriana Palusci e Sabrina Francesconi, 2006.

- 91 *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, a cura di F. Di Blasio e C. Locatelli, 2006.
- 92 Stefano Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, 2006.
- 93 Alessandro Miorelli, *Ancora nella caverna. Riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*, 2006.
- 94 Italo Michele Battafarano, *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner*, 2006.
- 95 *I 'test di scrittura' e i corsi di 'Italiano scritto'*, a cura di Vito Maistrello, 2006.
- 96 *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, a cura di A. Fambrini e N. Muzzi, 2006.
- 97 *Postcolonial Studies. Changing Perceptions*, edited by Oriana Palusci, 2006.
- 98 *Saperi e linguaggi a confronto. Atti dei seminari interdisciplinari sui linguaggi delle scienze umane e delle scienze fisiche*, a cura di Maria Luisa Martini e Silvia De-francesco, 2006.
- 99 *Arabs*, a cura di Paolo Gatti, 2007.
- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.

- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrado, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscardelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venezia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.

- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria : teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
dalla Tipografia Alcione (Trento)

A partire all'incirca dalla metà degli anni Venti dell'Ottocento, in un periodo cruciale di radicali trasformazioni per il sistema delle lettere russe, la prosa comincia ad incalzare la poesia, fino a quel momento dominatrice della scena letteraria. Tra i generi prosastici in primo piano balza la *povest'* ('racconto lungo' o 'romanzo breve'), una forma narrativa che accomuna opere anche molto diverse tra loro per *sjužet*, stile e contenuto. All'epoca particolare successo riscuotono, oltre alle *povesti* storiche e fantastiche, quelle che ritraggono la vita dell'alta società russa (lo *svet*). È a questo specifico paradigma narrativo che il principe Vladimir Fedorovič Odoevskij rivolge la propria attenzione, sperimentando elementi tematici e moduli espressivi che contribuiscono a gettare le basi della moderna prosa russa. Nel presente lavoro vengono prese in esame le caratteristiche precipue della *svetskaja povest'*, le sue radici storico-culturali e i suoi legami con la coeva letteratura europea. Vengono inoltre analizzati i principali testi che si riferiscono sia al periodo giovanile di attività dello scrittore – un settore complessivamente poco studiato della narrativa di Odoevskij – sia a quello della maturità.

Adalgisa Mingati insegna Lingua e letteratura russa alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento e svolge attività di ricerca nel Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici. I suoi interessi scientifici sono orientati verso lo studio della prosa e della drammaturgia russa dell'Ottocento e del Novecento. È autrice di due monografie sull'opera dello scrittore russo del Novecento Jurij Oleša, *Jurij Oleša e l'Espressionismo* (Padova 1990) e *Il laboratorio teatrale di Jurij Oleša. L'elenco delle benemerenze e La morte di Zand* (Padova 2003).

€ 12,00 i.c.