

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Racconti notturni a cornice  
nelle 'serate' o 'veglie' russe.  
Il Sosia (1828) di Antonij Pogorel'skij*

Adalgisa Mingati

ANNO I – 2015

**RACCONTI NOTTURNI A CORNICE  
NELLE 'SERATE' O 'VEGLIE' RUSSE.  
IL SOSIA (1828) DI ANTONIJ POGOREL'SKIJ**

Adalgisa MINGATI (*Università degli Studi di Trento*)  
adalgisa.mingati@lett.unitn.it

**ABSTRACT:** Romantic poetry is established in Russia within the cultural environment during the years 1820-40. During this period, one particular type of frame narrative - *Vechera* (evenings) - also gained popularity. *Vechera*, a cliché in prose, is of ancient origin and it has its source in a tradition that was strengthened in the Russian literary culture during the 17<sup>th</sup> century. In this essay, I trace the stages in which this narrative type was established within the Russian literary culture between the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> century. I also focus on *The Double, or My Evenings in Little Russia* (1828) by A. Pogorelsky, which exemplifies the transformation experienced by narration organised in 'evenings' within the evolutionary itineraries characterising the Romantic cyclisation.

**RIASSUNTO:** Nell'ambito della temperie culturale che tra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento vede l'affermazione in Russia della poetica romantica, riscuote ampio successo di pubblico un tipo di narrazione a cornice contrassegnata dal titolo *Večera* ('serate', 'veglie'), un cliché prosastico di antica ascendenza che affonda le proprie radici in una tradizione consolidatasi in terra russa nel secolo precedente. Nel saggio si ripercorrono le tappe secondo le quali questa tipologia narrativa si è affermata nella cultura letteraria russa tra il XVIII e l'inizio del XIX secolo, per mettere successivamente a fuoco il caso del *Sosia ovvero Le mie serate nella Piccola Russia* (1828) di A. Pogorel'skij, un emblematico esempio della trasformazione subita dalla narrazione organizzata in 'serate' all'interno degli itinerari evolutivi che caratterizzano la ciclizzazione romantica.

**KEY WORDS:** evenings, frame narrative, Romantic cycles, Antony Pogorelsky

**PAROLE CHIAVE:** narrazione a cornice, veglie, cicli romantici, Antonij Pogorel'skij



**RACCONTI NOTTURNI A CORNICE  
NELLE 'SERATE' O 'VEGLIE' RUSSE.  
IL SOSIA (1828) DI ANTONIJ POGOREL'SKIJ**

Adalgisa MINGATI (*Università degli Studi di Trento*)

**Narrazione a cornice e ciclizzazione prosastica**

I primi trent'anni del XIX secolo costituiscono uno dei momenti cruciali nella formazione della moderna prosa russa. È in questo periodo, infatti, che si intensificano le ricerche di nuove tipologie narrative e si sedimenta quell'*humus* artistico-culturale dal quale, a partire dagli anni Quaranta, trarrà linfa vitale la grande fioritura del romanzo. La nuova temperie, influenzata dal romanticismo occidentale, ma nutrita anche dagli originali percorsi endogeni iniziati nel secolo precedente, crea le condizioni per il successo sia del romanzo storico che delle forme brevi, in particolare della *povest'*, proposta nelle sue diverse declinazioni.<sup>1</sup> Sulla scia di una tradizione delineatasi a partire dalla seconda metà del Settecento, una vera e propria rinascita vive il ciclo prosastico delle 'serate' o 'veglie' (*Večera*), un tipo di narrazione a cornice, le cui radici affondano in una secolare e multiforme tradizione, sia occidentale che orientale, e il cui cronotopo prevede che il racconto, effettuato da uno o più narratori, si sviluppi in un luogo appartato o circoscritto nella fase serale/notturna della giornata.

Tra i titoli più famosi che riguardano il periodo storico-letterario in esame ricordiamo: *Slavenskie večera* (*Le serate slave*, I parte 1809; II parte 1818-1819) di Vasilij Narežnyj; *Sel'skie večera* (*Le serate in campagna*, 1811) di Anna Bunina; *Večer na bivuake* (*Serata al bivacco*, 1823), *Vtoroj večer na bivuake* (*Seconda serata al bivacco*, 1823) e *Večer na kavkazkich vodach v 1824 godu* (*Serata alle fonti caucasiche nel 1824*, 1830) di Aleksandr Bestužev-Marlinskij; *Dvojniki, ili Moi večera v Malorossii* (*Il sosia, ovvero Le mie serate nella Piccola Russia*, 1828) di Antonij Pogorel'skij; *Večera na chutore bliz Dikan'ki* (*Le veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, 1831-1832) di Nikolaj Gogol'; *Večer na Chopre* (*Serata sul fiume Chopër*, 1833-1834) di Mi-

1 Cfr. Boris S. MEJLACH (pod red.), *Russkaja povest' XIX veka. Istorija i problematika žanra*, Leningrad, Nauka, 1973.

chail Zagoskin; *Večera na Karpovke* (*Le serate sul fiume Karpovka*, 1837) di Marija Žukova.<sup>2</sup> Chiudono idealmente questa stagione *Russkie noči* (*Notti russe*, 1844) di Vladimir Odoevskij, un'opera che, pur inserendosi a pieno titolo nella tradizione della ciclizzazione romantica, la complica sensibilmente sia sul piano formale (si veda l'elaborata struttura caratterizzata da vari livelli narrativi), sia dal punto di vista del multiforme dibattito ideologico che la percorre (è indicativo che *Notti russe* siano state talora definite un esempio di 'romanzo filosofico').<sup>3</sup>

Il cospicuo numero e la varietà degli esempi di 'serate' enumerate non solo testimoniano l'«inesauribile vitalità»<sup>4</sup> di questa forma di narrazione dalle ascendenze antiche, ma rilevano anche la spiccata tendenza delle lettere russe alla ciclizzazione, una modalità espressiva che, presente nella cultura slavo-orientale dalle origini ai nostri giorni (la si può individuare sia nelle antiche strutture collettanee che nelle opere del postmodernismo), ricopre un ruolo particolarmente rilevante nello sviluppo dei generi dell'epoca del sentimentalismo e del romanticismo.

L'interesse del fenomeno è ulteriormente incrementato dal fatto che la riflessione sulla ciclizzazione, nata nell'ambito dello studio degli insiemi di componimenti in versi, negli ultimi dieci-quindici anni si è molto ampliata, consentendo l'apertura di nuovi scenari d'indagine che si diramano secondo direttrici variegiate, spaziando dalle interrelazioni tra ciclo prosastico e ciclo in versi al rapporto tra ciclo e romanzo, dalle analogie tra ciclo in prosa e volumi miscellanei come riviste, almanacchi, antologie, alla peculiare tipologia testuale rappresentata dalle raccolte delle opere di un determinato autore. Senza addentrarci in questo ricco e complesso dibattito, tuttora in corso, ci limiteremo qui a trarne gli elementi utili alla definizione del modello delle 'serate', per procedere poi, nel paragra-

2 Per un elenco più dettagliato cfr. Tat'jana A. KITANINA, *Dvojniki Antonija Pogorel'skogo v literaturnom kontekste 1810-1820-ch godov*, Dissertacija na soiskanie uč. step. kandidata filologičeskich nauk, Sankt-Peterburg, Rossijskaja Akademija Nauk - IRLI (Puškinskij Dom), 2000, pp. 15, 141-145.

3 Neil CORNWELL, *The European 'Nights' Tradition: Potocki and Odoevsky's Russian Nights*, «Vestnik RUDN. Serija Literaturovedenie, žurnalistika», 2001, n. 5, p. 5; Evgenija A. ŠRAGA, *Prozaičeskaja ciklizacija i ee rol' v ruskom literaturnom processe 1820-30-ch gg.*, Dissertacija na soiskanie uč. step. kandidata filologičeskich nauk, Sankt-Peterburg, 2008, p. 64.

4 Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *Tri epochi literaturnoj ciklizacii: Bokkaččo – Gofman – Gogol'*, «Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Filologija», 2008, n. 2, p. 63.

fo successivo, all'analisi dei presupposti storico-letterari di questa peculiare forma letteraria.

L'elemento principale, nonché il denominatore comune che contraddistingue la particolare forma di organizzazione narrativa rappresentata dal ciclo prosastico è l'aspirazione a creare un'immagine del mondo unitaria, in altri termini, a integrare all'interno dell'opera un pensiero unico atto a trasformare i racconti miscelanei in un tutto organico. Il ciclo non è dunque il risultato di un processo meccanico, meramente cumulativo, volto a unire una serie di racconti, spesso eterogenei, sotto una denominazione collettiva: in esso, al contrario, ogni singola narrazione, pur mantenendo nella maggior parte dei casi la propria autonomia, la propria 'sovranità', viene messa in relazione con gli altri testi «in un nuovo paradigma di pensiero artistico, in un nuovo sistema di associazioni e contesti».<sup>5</sup> Particolarmente importante è la funzione espletata dalla cornice che, attivando – analogamente a quanto avviene in altri procedimenti di tipo metatestuale – una situazione dialogica, rende possibile la dialettica tra finzionale e reale, tra racconto e riflessione, tra testo e contesto.<sup>6</sup>

Esaminando il problema dalla prospettiva critica della metatestualità, ossia delle relazioni di tipo interpretativo e/o commentativo che si determinano tra un testo e l'altro,<sup>7</sup> si può osservare come in un ciclo prosastico si crei una situazione comunicativa particolare, che costringe a percepire le singole parti come legate a un centro virtuale, a una dominante implicita, a loro volta strettamente legati alla percezione del lettore.<sup>8</sup> La forma ciclica rappresenta infatti una struttura aperta,

5 *Ibid.*, p. 66.

6 «Il potenziale euristico di questo intreccio è evidente. L'elemento ludico determinato dalla situazione del commento, della riflessione dell'autore o dei narratori finzionali nel processo di dialogizzazione, di raddoppio compositivo, attribuisce alla struttura del testo una maggiore possibilità di modellare artisticamente la realtà, plasma una peculiare teleologia narrativa» (*ibid.*, p. 64).

7 Utilizziamo qui il termine 'metatestualità' nell'accezione datane da Gérard GENETTE in *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 6-7.

8 «Un metatesto si costruisce su opposizioni e contrapposizioni, con ciò stesso evidenziando la componente riflessiva dell'opera artistica; la sua creazione o ricezione esige una coscienza estetica sviluppata, il dominio di variegati codici letterari e la capacità di passare dall'uno all'altro. All'interno di un insieme l'opera compiuta manifesta se stessa come esistente per e insieme agli altri testi, confermando così la sua appartenenza al mondo della letteratura, interiormente eterogeneo, ma essenzialmente unitario» (Vitalij S. KISELEV, *Kommunikativnaja pri-*

dinamica, nella quale i vari codici comunicativi (artistici, culturali, ideologici, ecc.) si alternano e oscillano tra reticenza ed eccesso d'informazione, giocando in tal modo con le aspettative del lettore.<sup>9</sup> Proprio in ordine a queste caratteristiche, importante non è tanto la subordinazione delle parti al tutto, quanto il legame che si instaura tra le parti,<sup>10</sup> un legame intenzionale e orientato, come si è detto, sul lettore implicito, la cui funzione diventa strutturante, perché sono proprio la sua presenza, la sua coscienza percipiente che permettono di porre in relazione tra loro i diversi testi. Si può insomma dire che il ciclo prosastico si realizza grazie a una specifica struttura architettonica mentale, intenzionale, e che, nonostante il coefficiente di frammentarietà ed eterogeneità dei vari elementi che lo compongono, il lettore giunge a desumerne un codice autoriale, uno strumento interpretativo peculiare.

Come si è già osservato, l'unitarietà del ciclo non si afferma pena la liquidazione dell'autonomia delle singole parti. L'accostamento di opere inedite e opere già pubblicate, ossia non concepite come finalizzate alla pubblicazione all'interno del ciclo, ma in essa successivamente ricollocate<sup>11</sup> – modalità frequente nei cicli romantici – non fa che ribadire

*roda metatekstovych obrazovanij (na materiale ruskoj prozy konca XVIII-pervoj trjti XIX veka)*, «Izvestija Rossijskoj Akademii Nauk. Serija Literatury i Jazyka», n. 64, 3, 2005, p. 14.

- 9 Vitalij S. KISELEV, *op. cit.*, pp. 17-18. «Per capire la logica dell'autore e ristabilire il contatto, il lettore doveva diventare cosciente della convenzionalità delle forme utilizzate e percepire il loro carattere di intermediari, in altre parole, oltre il 'disordine' narrativo doveva avvertire un'immagine del mondo persistente, fissa» (*ibid.*, p. 22).
- 10 Michail N. DARVIN, *Chudožestvennaja ciklizacija liričeskich proizvedenij*, Kemerovo, Kuzbassvuzizdat, 1997, p. 10.
- 11 Rileviamo anche l'eventualità opposta, ossia quella della ripubblicazione al di fuori della cornice di singoli racconti in un nuovo contesto, come una miscellanea, una raccolta di opere, ecc., una scelta dettata in genere dall'esemplarità dell'opera. Non è tuttavia rara nemmeno la ricollocazione editoriale di parti significative o frammenti della stessa cornice, spesso vista come costruzione eminentemente teoretica, come luogo dell'autoriflessione in cui trova formulazione la poetica del ciclo, un punto di vista che invertirebbe di segno il valore attribuito a racconti e cornice a favore di quest'ultima (ma su questo vedi anche più avanti), dato che in questo caso i primi rappresenterebbero nient'altro che un'esemplificazione dei principi poetici esposti nella seconda (al proposito cfr. Andreas BECK, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 20-28).

e rafforzare questa autonomia. Questo procedimento, anzi, contribuisce in modo significativo a incrementare la riflessione sulla letterarietà: mettendo a nudo il processo stesso di creazione del testo prosastico, il momento del suo modellamento artistico,<sup>12</sup> esso innesta una serie di considerazioni che appaiono cruciali in questo peculiare momento di sviluppo delle lettere russe, un momento contrassegnato dall'aspirazione a una comprensione unitaria della realtà, da un forte orientamento alla sintesi e all'universalità.<sup>13</sup>

Per quanto riguarda la cornice, si tratta di un artificio che, come è noto, si è andato formando a partire dall'epoca antica in quanto struttura adeguata a contenere materiali spesso tipologicamente eterogenei.<sup>14</sup> Con il tempo la sua funzione è mutata, tanto che il termine stesso di 'cornice', metafora tratta dalle arti figurative, e quindi indicante un elemento esornativo, è stato talora criticato perché ridurrebbe l'importanza di ciò che per 'cornice' si intende rispetto al 'dipinto' in essa contenuto. Oggi la maggior parte degli studiosi concorda sul fatto che l'«azione incorniciante»<sup>15</sup> rappresenti un elemento fondamentale nella costruzione del ciclo, costituendone la «storia principale o portante».<sup>16</sup> In altre parole, si ritiene che la funzione della cornice non sia quella di avviare a una narrazione frammentaria, bensì quella di rendere possibile la peculiare strategia comunicativa di questo tipo di testo, ossia quel dialogo di consenso, quello scambio di opinioni tra autore, redattore/editore e lettore cui si è precedentemente accennato.

### **Il cliché delle 'serate' in Russia tra Settecento e inizio Ottocento**

Quando e come prende forma il fenomeno del ciclo prosastico nel significato che oggi gli attribuiamo? Come si è sviluppato quell'insieme di

<sup>12</sup> Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *op. cit.*, p. 65.

<sup>13</sup> Vitalij S. KISELEV, *op. cit.*, p. 16.

<sup>14</sup> Sull'argomento cfr., tra gli altri, Viktor ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 72-80; Giovanni Battista TOMASSINI, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 17-29; Tzvetan TODOROV, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 41-45.

<sup>15</sup> Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, p. 16.

<sup>16</sup> Michelangelo PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e critica», n. 13, 1988, p. 4.



procedimenti formali grazie ai quali la raccolta di racconti inizia a essere percepita come un tutto unitario? E per quanto attiene al modello delle 'serate' o 'veglie', qual è stata in Russia l'evoluzione di questa maschera narrativa? Per rispondere a queste domande è innanzitutto necessario inquadrare la questione nell'ambito del processo di ricezione delle forme cicliche da parte delle diverse aree letterarie, tenendo presente che nella letteratura russa il processo stesso presenta molte affinità, ma anche significative divergenze rispetto alle letterature europee.

La pratica della narrazione a cornice, che secondo molti studiosi rappresenta un'importante premessa all'avvento della forma romanzesca, ha avuto particolare diffusione nell'ambito della letteratura indiana: le grandi collezioni di racconti risalenti, com'è noto, a originali sanscriti e trasigrate in area semitica attraverso la mediazione di traduzioni e/o adattamenti anticopersiani o siriaci, penetrando e diffondendosi nel contesto culturale mondiale hanno portato un ricchissimo bagaglio di contenuti e forme narrative nuove, ma soprattutto hanno suggerito inediti sistemi di inserimento e di raccolta delle novelle. Secondo Michelangelo Picone, l'area occidentale e quella orientale hanno elaborato criteri di raccolta e ordinamento del materiale narrativo fra loro assai diversi:

Il modello occidentale (mediolatino e romanzo) di raccoglimento dei racconti è guidato da un criterio di ordinamento esterno, di tipo tassonomico o classificatorio: si riuniscono cioè sotto lo stesso titolo narrazioni stilisticamente e retoricamente simili [...]. Il modello orientale invece sviluppa un criterio opposto di ordinamento dei racconti: interno ai racconti stessi e non esterno; un criterio che possiamo chiamare fenomenologico, nel senso che tende a fornire una giustificazione esistenziale e culturale del materiale narrativo scelto, a esibire cioè la genesi intellettuale dei racconti raccolti. L'inserimento dei racconti avviene quindi non più in funzione di una loro marca esteriore, ma di una condizione e di una finalità interiori (coinvolgenti prospettivamente la figura culturale e spirituale dello stesso *compilator*), che vengono esposte nella storia principale o portante, cioè appunto nella 'cornice'.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Michelangelo PICONE, *op. cit.*, p. 10. Per quanto riguarda invece le tipologie dell'incorniciamento, «tre sono i tipi fondamentali di cornice elaborati dalla letteratura indiana, e di qui trasmigrati in area semitica, di solito passando attraverso una fase medio-persiana: 1) racconti per ritardare il compimento di un'azione, più in particolare per rimandare un'esecuzione capitale, la morte del protagonista della storia principale [...]; 2) racconti per provare una certa idea, più in particolare per ammaestrare un allievo, di solito di estrazione reale [...]; 3) racconti *in itinere*, per interval-

Se nell'ambito nella tradizione critica occidentale come testo fonte d'ispirazione diretta della maggioranza delle narrazioni cicliche dell'epoca moderna viene pressoché unanimemente riconosciuto il *Decamerone*, nell'area russa la questione è ancora oggi oggetto di dibattito. Sebbene estrapolazioni e imitazioni di singoli motivi tratti dall'opera del Boccaccio vi siano presenti già a partire dal XVII secolo,<sup>18</sup> la prima traduzione – opera del poeta Konstantin Batjuškov – dell'*incipit* della raccolta e di *Gri-selda*, l'ultima novella del ciclo, risale tuttavia agli anni 1817-1819,<sup>19</sup> per cui sembrerebbe lecito ipotizzare che altra sia stata la fonte cui si sono ispirati gli autori delle narrazioni organizzate in 'serate' risalenti al XVIII secolo. Considerato che nel corso del Settecento in Francia la libera traduzione delle *Mille e una notte* da parte di Antoine Galland non solo ebbe grande successo, ma diede anche avvio a una cospicua serie di imitazioni che furono tradotte in Russia a partire dagli anni Sessanta del secolo,<sup>20</sup> non ci sembra azzardato affermare che sia stato proprio grazie a questo canale che il lettore russo del tempo familiarizzò con il principio della ciclizzazione. Sarebbero insomma *Le mille e una notte* e le loro molte traduzioni ad aver giocato un ruolo significativo nella nascita dei cicli novellistici autotoni.

È infatti negli ultimi trent'anni del Settecento che la denominazione *Večera* inizia ad acquisire il valore di una formula universale, collegata a una precisa tradizione e caratterizzata da una fisionomia più o meno stabile – sufficiente, di conseguenza, per recepire il testo susseguente come un tutto unico, anche in assenza di ulteriori legami esteriori.<sup>21</sup> Nella stampa russa il titolo *Večera* appare per la prima volta in una pubblicazio-

lare le tappe o per alleviare il tedio del viaggio...» (Michelangelo PICONE, *Preistoria della cornice del Decameron*, in Paolo CHERCHI e Michelangelo PICONE (a cura di), *Studi di italianistica. In onore di Giovanni Cecchetti*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 95-96). Sull'argomento cfr. anche Giovanni Battista TOMASSINI, *op. cit.*, pp. 23-25.

18 Cfr. V.V. MOČALOVA, *Russkaja recepcija "Dekameron" Bokkaččo. XVII-XIX vv.*, in Natal'ja M. KURENAJA, Ljudmila A. SOFRONOVA, Viktor A. CHOREV (red. koll.), *Ital'ja i slavjanskij mir. Sovetsko-ital'janskij simpozium in honorem Ettore Lo Gatto*, Moskva, Institut slavjanovedenija i balkanistiki AN SSSR, 1990, pp. 46-48; Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, p. 14.

19 Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *op. cit.*, pp. 79-80; Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 13-14. La prima traduzione integrale dall'italiano in russo del *Decamerone*, opera di A.N. Veselovskij, risale invece agli anni Novanta dell'Ottocento.

20 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 14, 145.

21 *Ibid.*, p. 24.

ne settimanale («Večera na 1772 god») facente capo all'attività di uno dei numerosi circoli letterari della seconda metà del Settecento e contenente articletti di carattere satirico-didascalico e vari divertimenti letterari in versi e in prosa.<sup>22</sup> Come afferma T.A. Kitanina, nel periodo che va dal 1772 al 1828<sup>23</sup> sarebbero 9 i titoli giocati sul termine *Večera* (di cui almeno 5 rappresentano delle traduzioni). Ad essi vanno aggiunte varie denominazioni affini, come *Večernie časy* ('Ore serali') o *Večernie besedy* ('Conversazioni serali'). Per quanto riguarda la più generale presenza di cicli prosastici contrassegnati da una cornice narrativa, dall'inizio del Settecento fino al 1828 sono state individuate 19 pubblicazioni, la maggioranza delle quali (12) evidenziano lo stilema del racconto organizzato in serate.<sup>24</sup> Secondo la studiosa russa, questo è il segno che il procedimento di ciclizzazione, ossia di collegamento di storie contenutisticamente slegate tra di loro, nel XVIII e all'inizio del XIX era attuato prevalentemente attraverso questo artificio, visto che tutti i rimanenti tipi di cornice evidenziano un uso saltuario, episodico, che a volte si configura come un volontario allontanamento proprio da quella tradizione. Negli anni Trenta dell'Ottocento sarebbero invece almeno 14 le raccolte che portano il titolo di *Večera* (di cui solo una in traduzione), fatto che denota un rapido aumento del numero di narrazioni improntate a questa peculiare tipologia di cornice, cui quasi subito farà seguito un altrettanto rapido calo.<sup>25</sup>

La denominazione *Večera* fa riferimento allo specifico segmento temporale – se pur di lunghezza variabile, a seconda dei casi – lungo il quale si dipana il ritmo lineare del racconto, un ritmo marcato da precise connotazioni di ripetitività e di abitudinarietà. Qualora l'intervallo temporale fissato dal cronotopo non venga rispettato – ad esempio, nel caso in cui, come accade di frequente, la narrazione per qualche ragione si interrompa – ne viene data specifica motivazione, con l'immane promessa di continuarla e completarla nell'ambito della serata successiva. A questo proposito, vale la pena sottolineare come il carattere convenzionale della struttura rappresenti senza dubbio un fattore limitante, che nella pra-

22 Ivan E. ANDREEVSKIJ (pod red.), *Énciklopedičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg, F.A. Brokgauz – I.A. Éfron, 1890-1907, vol. VI, p. 147.

23 Il 1828 è preso a riferimento da Kitanina nella sua ricerca perché anno della pubblicazione del *Sosia* di Pogorel'skij.

24 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, p. 208.

25 *Ibid.*, p. 18. Kitanina non conteggia tuttavia le 'notti', che sembrerebbero comunque più numerose nel periodo degli anni Trenta e oltre.

tica genera molteplici variazioni e deviazioni rispetto al modello dato: in alcuni casi vi sono commenti ironici e giustificazioni fantasiose circa le ragioni del mancato rispetto della rigida alternanza delle serate, oppure riguardo la brevità di alcune loro parti (la notte è lunga, quindi in genere i racconti devono essere altrettanto lunghi e appassionanti per evitare la noia in agguato, il sonno, e illuminare con la vivacità del racconto l'oscurità della notte, ecc.).<sup>26</sup>

Si può osservare inoltre come la consuetudine nell'utilizzo di questa struttura porti all'indebolimento di alcuni suoi aspetti formali, la cui esplicitazione con il tempo non viene più percepita come strettamente indispensabile all'economia del narrato: ad esempio, vi sono casi in cui i vari capitoli sono contraddistinti dal titolo di 'serate', mentre il racconto incorniciante viene drasticamente ridotto o manca del tutto, oppure la parola 'serata' è sostituita da sinonimi, come 'parte', 'capitolo', 'racconto', ecc.<sup>27</sup> Accade che a volte a essere costruita come conversazione al cui interno si inseriscono dei racconti sia solo una parte dell'opera, mentre in altri casi tracce di una cornice si trovano nella prefazione, ma non si estendono coerentemente a tutto il testo. Ciò succede in parte anche nel *Peresmešnik, ili Slavenskie skazki (Il motteggiatore, ovvero Fiabe slave, 1766-1768, 4 voll.; il v volume fu pubblicato solo nella terza edizione del 1789)* di Michail Čulkov: un ciclo dalla struttura composita, nel quale un materiale diegetico eterogeneo e di varia ispirazione viene liberamente rielaborato e adeguato ai costumi russi.<sup>28</sup> Nel *Motteggiatore* Čulkov crea due linee narrative speculari grazie alla presenza di due narratori – un giovane di umili origini, Ladon, cresciuto in casa del colonnello in congedo Adudaron, e un monaco buontempone – un impianto che garantisce l'originale alternanza dei soggetti narrativi. In seguito alla morte del colonnello, per consolarne e distrarne la figlia Alenona, i due narratori decidono infatti di dare vita ogni sera a un racconto, alternando «storie di antichi guerrieri e cavalieri» ad «avventure comiche e burlesche». <sup>29</sup> In sottofondo si inse-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>28</sup> Jurij V. STENNIK, Vladimir P. STEPANOV, *Literaturno-obščestvennoe dviženie konca 1760-ch-1780-ch godov*, in *Istorija russkoj literatury*, v 4 tt., Leningrad, AN SSSR - IRLI (Puškinskij Dom), Nauka, 1980-1983, t. I: *Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka*, 1980, p. 600 (<<http://feb-web.ru/feb/irl/rlo/r1/r1-5712.htm>> - 30.01.2014)

<sup>29</sup> Giacomina STRANO, *Evropejskie i russkie istočniki v tvorčeskom processe Gogolja (Gogol' i Čulkov)*, in Jurij V. MANN (pod red.), *Gogol' kak javlenie mirovoj literatury*: Sb.

risce una terza voce, quella del motteggiatore del titolo e della prefazione, figura di narratore extradiegetico che indirizza il lettore e la sua ricezione dell'opera: autodefinitosi 'autore' (*sočinitel'*) e 'russo' (*rusak*), egli affronta il pubblico con alcune dichiarazioni programmatiche di stampo anticlassicista, negando al proprio libro qualsiasi finalità didascalica e assegnandogli invece il compito di intrattenere piacevolmente il lettore: una difesa implicita del genere romanzesco – non contemplato dalle poetiche normative e accusato di corrompere i costumi – che all'epoca si faceva strada anche in Russia con la diffusione delle *povesti* cavalleresco-avventurose, riscuotendo il consenso di strati sempre più ampi di pubblico.

La prefazione è in genere anche il luogo in cui in molti casi viene rimarcato il passaggio dalla narrazione orale a quella scritta, passaggio giustificato e motivato in base alle peculiari circostanze in virtù delle quali si immagina che il racconto sia stato trasmesso. Compagno qui le caratteristiche figure dell'editore/redattore e del narratore/dei narratori che gli hanno riferito le storie, figure tra le quali intercorre una relazione complessa e densa d'implicazioni ai fini della determinazione della paternità del racconto, che – perlomeno in questa fase – rimane perlopiù incerta, indefinita sia per la qualità che per la quantità del contributo dato all'opera. È prevalentemente a livello implicito che la presenza delle due figure trova riflesso nella forma e nel contenuto dell'opera: se la componente folclorica, popolare verrà allora attribuita al narratore (a livello sia della trama, sia del peculiare linguaggio, ad esempio, ricco di proverbi, di inflessioni dialettali, ecc.), la redazione scritta sarà naturalmente opera dell'abile editore, cui si farà riferimento per l'elaborazione delle trame, delle citazioni dotte e dei rimandi alla vita letteraria coeva.<sup>30</sup>

Come è noto, l'attività letteraria del Settecento russo è caratterizzata da un cospicuo numero di imitazioni, traduzioni e rifacimenti; noto è anche

st. po materialam meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 150-letiju so dnja smerti N.V. Gogolja, Moskva, IMLI RAN, 2003, p. 299; cfr. anche EAD., *Gogol': ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004, pp. 61ss.

<sup>30</sup> Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 21-22. Le peculiarità tipologico-espressive atte a rendere l'intonazione orale del racconto, l'illusione del parlato – il cosiddetto *skaz* – rappresentano, come è noto, un ambito di discussione particolarmente caro alla critica russa a partire dagli studi dei formalisti, i quali avevano già messo in evidenza il legame tra queste tecniche e il coinvolgimento attivo del lettore (Jurij N. TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in ID., *Poetika. Teorija literatury. Kino*, podg. izd. i kommentarii Evgenija A. Toddesa, Aleksandra P. Čudakova, Marietty O. Čudakovoj, Moskva, Nauka, 1977, p. 160).

che per tutto il secolo il confine tra testo originale e testo rimaneggiato rimane labile. Le figure dell'autore, del traduttore e dell'editore iniziano a distinguersi in modo sempre più netto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, quando subisce una trasformazione il concetto stesso di imitazione, ossia di appropriazione del testo altrui. Si tratta di un processo che accompagna l'evoluzione della narrazione a cornice: diretta conseguenza di questo stato di cose appare l'importanza che i concetti di 'testo proprio' e 'testo altrui' ricoprono nell'impianto ideologico-strutturale dei cicli prosastici romantici, nei quali l'assimilazione e la rielaborazione cosciente e più o meno esplicitata di un 'testo fonte' rappresenta un tema centrale di riflessione, un procedimento che all'interno di questo tipo di struttura diegetica trova collocazione ideale.

A partire dalla letteratura del sentimentalismo, e in maniera più incisiva nell'epoca romantica, si compie anche un altro processo di grande significato per l'evoluzione letteraria: la prosa artistica si distacca progressivamente dai generi letterari affini (ad esempio, da quello epistolare o da quello critico-pubblicistico) alla conquista non solo di un proprio linguaggio, ma soprattutto di un sistema semiotico-comunicativo autonomo.<sup>31</sup> L'operazione volta a precisare i confini in grado di delimitare e distinguere un'opera letteraria da un altro tipo di testo in prosa genera tra l'altro quella vocazione all'autoanalisi che è espressione della volontà di comprendere la peculiarità dell'artisticità e di esplicitare il rapporto del discorso letterario con i discorsi di altra natura. L'elemento autoriflessivo entra nella struttura stessa del testo artistico che non crea in modo 'ingenuo' una copia del reale (della 'natura'), ma prende coscienza della propria diversità da essa e, per sottolinearlo, commenta attivamente il processo della propria creazione (si veda, ad esempio, l'uso 'straniante' di elementi paratestuali, come le prefazioni, che a volte si incuneano nel testo nei momenti più impensati). L'opera d'arte cresce quindi in complessità, orientandosi verso una percezione diversificata delle sue parti e nel contempo tendendo a comprendere in sé un ampio spettro di pratiche discorsive, che agli occhi del lettore si trasformano in pratiche letterarie. È questa, probabilmente, una delle ragioni del successo che la maschera narrativa delle 'serate' – una forma in grado di offrire ampie possibilità di sperimentazione in tal senso – riscuote in questo particolare momento dell'evoluzione del sistema letterario russo.

31 Vitalij S. KISELEV, *op. cit.*, pp. 14-15.

### L'evoluzione della cornice dialogica: il caso del *Sosia* di A. Pogorel'skij

Nella casa padronale di una tenuta dell'Ucraina settentrionale Antonij Pogorel'skij,<sup>32</sup> autore nonché protagonista di *Dvojniki ili Moi večera v Malorossii* (*Il Sosia ovvero Le mie serate nella Piccola Russia*, 1828),<sup>33</sup> trascorre sei serate autunnali in compagnia del proprio 'sosia', creatura spettrale del quale egli stesso, nel tentativo di sottrarsi alla noia e alla solitudine, ha provocato l'apparizione. In un'atmosfera dai toni all'apparenza gotico-fantastici, ma in realtà pervasa da un'impercettibile ironia, Antonij e il suo 'doppio' si alternano di serata in serata nella lettura di racconti 'notturni' chiamati a confermare o a confutare i postulati di una discussione che ha per oggetto fenomeni misteriosi e inesplicabili, che attengono all'ambito del soprannaturale o del presunto tale, e che mettono in luce quello che viene presentato come uno dei maggiori difetti della mente umana, la credulità. Mentre Antonij sembra incarnare la posizione di coloro che propendono per una spiegazione mistica degli avvenimenti posti in discussione, lo spettro assume perlopiù il ruolo di scettico, di disincantato smascheratore di pregiudizi e credenze popolari, operazione che egli attua – anche se in modo non sempre coerente e compiuto – utilizzando le armi del raziocinio e del buon senso.<sup>34</sup> Nel dibattito che prende forma dall'oscillazione del pensiero tra le due diverse prospettive di cui sono portatori Antonij e il suo sosia, nessuna delle parti è destinata a prevalere: la discussione crea una verità problematica, che ammette interpretazioni diversificate, evidenziando in questo modo i limiti di ogni atteggiamento dogmatico e unilaterale.<sup>35</sup> Si tratta, oltretutto, di un artificio che accentua il coinvolgimento del lettore nel processo di ricezione delle storie: come già sottolineato, la struttura aperta del ciclo richiede una presenza attiva della coscienza percipiente che il testo presuppone e alla quale esso si indirizza, rendendola in tal modo partecipe del compito primario affidato all'opera d'arte, ossia la conoscenza, la ricerca della verità.

32 Pseudonimo di Aleksej Alekseevič Perovskij (1787-1836).

33 Antonij POGOREL'SKIJ, *Dvojniki ili Moi večera v Malorossii*, in ID., *Sočinenija. Pis'ma*, podgot. izd. Mariétta A. Tur'jan, otv. red. Boris F. Egorov, Sankt-Peterburg, Nauka-SPb., 2010, pp. 7-123 (trad. it. Antonij POGOREL'SKIJ, *Il Sosia ovvero le mie serate nella Piccola Russia*, a cura di Rosa Mauro, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990).

34 Mariétta A. TUR'JAN, *Ličnost' A.A. Perovskogo i literaturnoe nasledie Antonija Pogorel'skogo*, in Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., p. 613.

35 Evgenija A. ŠRAGA, *op. cit.*, pp. 65-66.

La cornice romantica diventa così lo spazio in cui il pensiero viene interpretato criticamente, il luogo in cui le opinioni si scontrano e si confrontano, sviluppando un dialogo che rimanda sì alle tradizionali pratiche di lettura collettive che stanno alla base della narrazione ciclica, ma che nel *Sosia* si attua metaforicamente all'interno della stessa individualità sdoppiata. La tradizionale struttura delle 'serate' viene reinterpretata da Pogorel'skij secondo un approccio tra l'ironico e il divertito, evidente già nel titolo stesso dell'opera (*Le 'mie' serate*). In questo senso, nell'*incipit* della Prima serata viene messo in atto un procedimento di abbassamento teso a destabilizzare il tradizionale schema sentimentale relativo alla dimensione arcadica della vita agreste, per cui Antonij vive sì in campagna, ma essa appare qui tutt'altro che idillica.<sup>36</sup> La stessa ironia viene applicata nel caso dell'inverosimile apparizione del 'sosia', figura speculare dell'autore, vera e propria forma di rappresentazione del sé (non è un caso che lo spettro affermi che la sua apparizione è particolarmente diffusa tra studiosi e poeti),<sup>37</sup> chiamata a capovolgere gli stereotipi caratteristici della narrazione gotica, una tradizione letteraria che aveva avuto grande fortuna in Russia e che nell'opera di Pogorel'skij, così come nella letteratura inglese coeva, era diventata ormai oggetto di gioco e parodizzazione.<sup>38</sup>

Le quattro novelle<sup>39</sup> incastonate nelle sei serate del *Sosia* rappresentano originali riscritture di noti soggetti letterari, russi o europei, che vengono decostruiti e riattualizzati in un nuovo contesto, quello della cornice dialogica. A partire dagli stilemi e dagli stereotipi letterari – sentimentali, gotici, romantici, ma anche folclorico-fiabeschi – che caratterizzano

36 Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., pp. 7-9.

37 Per definire la propria identità e chiarire la particolare natura del fenomeno che ha portato alla sua apparizione, il *Sosia* utilizza il termine russo *dvojniki* quale equivalente del tedesco *Doppelgänger* (Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit. p. 11), coniato dalla penna di Jean Paul nel romanzo *Siebenkäs* (1796). Per l'italiano abbiamo adottato la traduzione corrente, ovvero 'sosia', anche se un equivalente più puntuale potrebbe essere 'doppio' o 'alter ego'.

38 Vadim E. VACURO, *Gotičeskij roman v Rossii*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, p. 422; Mariétta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 610.

39 Seconda Serata: *Izidor i Anjuta* (*Izidor e Anjuta*); terza Serata: *Pagubnye posledstvija neobuzdannogo voobraženija* (*Le conseguenze funeste di una fantasia sfrenata*); quinta Serata: *Lafertovskaja makovnica* (*La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*, I ed. in «Novosti literatury», 1825, pp. 97-133); sesta Serata: *Putešestvie v diližanse* (*Il viaggio in diligenza*). Sulla cronologia compositiva delle varie novelle cfr. Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., p. 658.



lo scheletro stilistico-compositivo di queste narrazioni, lo scrittore sviluppa originali variazioni, inaspettate deviazioni che disorientano il lettore, il quale, pur avendo la sensazione di avere a che fare con un *sjužet* già noto, si trova in realtà di fronte a un contenuto radicalmente diverso, un procedimento che innesta quell'effetto 'straniante' che attiva la consapevolezza dell'ascoltatore/lettore nei confronti del fatto letterario.

La prima e la terza novella (*Izidor e Anjuta* e *La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*), frutto della penna di Antonij, si ispirano, direttamente o indirettamente, a modelli autoctoni. Per *Izidor e Anjuta* l'autore attinge, in particolare, da un lato, a *Bednaja Liza* (*La povera Liza*, 1792) di Nikolaj Karamzin, il caposaldo del sentimentalismo russo – che lo stesso Pogorel'skij aveva tradotto in tedesco<sup>40</sup> – e, dall'altro, agli stereotipi della narrativa gotico-fantastica. *La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*, unica tra le novelle già pubblicata precedentemente all'uscita nel *Sosia*, trasferisce il tema dell'incontro dell'uomo col soprannaturale e con le 'forze impure' in un'atmosfera fantastico-fiabesca: il modello qui è fornito sia dalle narrazioni rituali del folclore (*bylički*) – quelle stesse che a breve rivivranno magistralmente nelle *Veglie* di Gogol<sup>41</sup> – sia dalla ballata romantica russa, dalla quale sono mutuati vari elementi stilistici e contenutistici.<sup>42</sup> La seconda e la quarta novella (*Le conseguenze funeste di una fantasia sfrenata* e *Il viaggio in diligenza*), presentate dal Sosia quali racconti riferitigli da terze persone e da lui fedelmente registrati, prendono invece spunto da due opere della letteratura tedesca e francese molto popolari all'epoca in Russia: *Der Sandmann* (1816) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e *Jocko, anecdote détachée des lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824) di Marie-Charles-Joseph de Pougens. In entrambi i casi emerge un'interpretazione originale e ironica delle due fonti, operazione che i contemporanei perlopiù fraintesero, tacciando l'autore di bieca imitazione di modelli stranieri (al proposito si vedano i relativi commenti di Kitanina e Tur'jan).<sup>43</sup>

40 Mariëtta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 614.

41 Ljudmila A. SOFRONOVA, *Rasskazčik i slušatel' v rannich povestjach Gogolja*, «Izvestija Rossijskoj Akademii Nauk. Serija Literatury i jazyka», n. 67, 3, 2008, p. 28.

42 Vladimir M. MARKOVIČ, *Balladnyj mir Žukovskogo i russkaja fantastičeskaja povest' epochi romantizma*, in Raisa V. IEZUITOVA (otv. red.), *Žukovskij i russkaja kul'tura*, Leningrad, Nauka, 1987, pp. 143-146.

43 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 117-124, 135-141; Mariëtta A. TUR'JAN, *op. cit.*, pp. 617-621, 627-629.

Il rimando alla coeva letteratura europeo-occidentale, più precisamente a quella tedesca, è naturalmente d'obbligo in riferimento al procedimento stesso dell'incorniciamento. Come è noto, tra fine Settecento e inizio Ottocento il paradigma formale della cornice dialogica, fino ad allora poco utilizzato in ambito germanico (a differenza di quanto avveniva nell'area latino-romanza e anche in quella inglese), diventa principio strutturante del ciclo novellistico romantico, dando vita a una costellazione di opere a firma dei maggiori scrittori dell'epoca (Johann Wolfgang von Goethe, Christoph Martin Wieland, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Heinrich Heine, ecc.).<sup>44</sup> Come più volte sottolineato dalla critica, è molto probabile che a suggerire a Pogorel'skij l'idea di utilizzare un *cliché* letterario già presente nella tradizione russa per affrontare la scrittura di un'opera dalle caratteristiche innovative e per molti versi sperimentali siano stati i *Serapionsbrüder* di Hoffmann,<sup>45</sup> unitamente a *Tales of a Traveller* dell'americano Washington Irving.<sup>46</sup> Nel testo di Pogorel'skij non mancano tuttavia neppure rimandi a fonti antiche: nella Quinta serata<sup>47</sup> il Sosia inizia il racconto di un episodio delle *Metamorfosi* di Apuleio – *Le rapinatrici d'organani*<sup>48</sup> – anche se non lo porta a termine, in rispetto all'accordo (in verità, piuttosto pretestuoso) stipulato alla fine della Seconda serata,<sup>49</sup> in base al quale, non appena uno dei due narratori avesse iniziato a parlare di casi di apparizioni spettrali, l'altro l'avrebbe subito interrotto. Anche in questo caso, dunque, è al lettore che si rimanda ancora una volta il compito di ricostruire il senso ultimo del testo.

44 Cfr. Andreas JÄGGI, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*, Bern, Peter Lang, 1994; Andreas BECK, *op. cit.*

45 L'influsso dell'opera di Hoffmann sulla prosa russa di questo periodo è stato oggetto di numerose indagini (cfr. Charles E. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton, 1963; Alla B. BOTNIKOVA, *E.T.A. Gofman i russkaja literatura*, Voronež, 1977; Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *op. cit.*), mentre fino ad oggi risulta quantitativamente minore l'apporto critico in riferimento ad altre possibili fonti; inoltre, spesso le analisi non vanno molto oltre una mera descrizione comparativistica, senza indagare le più complesse motivazioni teoretico-comunicative che hanno determinato parallelismi sorprendenti tra le diverse letterature.

46 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 31-32; Mariétta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 611. Sulla fortuna di W. Irving in Russia cfr. Vadim E. VACURO, *op. cit.*, pp. 374-377.

47 Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., pp. 98-100.

48 *Metamorphoseon*, 2.21-30.

49 Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., pp. 35-36.

Il carattere innovativo del libro di Pogorel'skij è probabilmente all'origine del limitato successo di pubblico che esso incontrò all'epoca,<sup>50</sup> un destino che lo accomuna a un'altra narrazione a cornice del periodo, *Povesti Belkina* (*I racconti di Belkin*, 1831), nella quale Aleksandr Puškin utilizzò lo stesso metodo creativo, che consisteva nel trasformare la 'parola altrui' secondo le leggi di una nuova concezione dell'opera artistica, che attraverso la convenzione della ciclizzazione romantica ambiva a elaborare in una sintesi organica la multiformità e la complessità dei fenomeni vitali.<sup>51</sup> In questa specifica ottica, ossia sotto un profilo più ideologico-comunicativo che formale (si sono già sottolineate le forti limitazioni e il carattere convenzionale cui la forma della narrazione a cornice è soggetta), è forse corretto affermare, come fanno alcuni critici, che lo sviluppo della forma ciclica rappresenti un'importante tappa nella creazione del romanzo moderno. Dopo neanche un decennio, infatti, Michail Lermontov nel suo *Gerroj našego vremeni* (*Un eroe del nostro tempo*, 1840) utilizzerà a sua volta l'artificio della narrazione a cornice, adottando tuttavia uno o, meglio, due fondamentali correttivi – il protagonista unico e la trasformazione di alcune delle storie narrate in pagine del diario del protagonista stesso (anche questa una modalità diegetica che aveva importanti precedenti nelle letterature europee): una scelta decisiva dalla quale prese avvio la grande stagione del romanzo russo ottocentesco.

50 Mariétta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 629.

51 Sull'argomento cfr. Vladimir M. MARKOVIČ, *Povesti Belkina i literaturnyj kontekst*, «Puškin. Issledovanija i materialy», t. 13, 1989, pp. 63-87.