

EUROPA ORIENTALIS 7 (1988)

CONTRIBUTI ITALIANI AL X CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLI SLAVISTI (SOFIA, 1988)

## LA CAMPAGNA NELLA LETTERATURA RUSSA TRA 1700 E 1800

---

MARIA LUISA DODERO COSTA

---

L'idillio con la natura, il "russovismo" trionfano anche in Russia nella seconda metà del Settecento, permeando tutte le sfere del gusto. La ritrattistica, pittorica e letteraria, passa dal ritratto adulatore dell'aristocrazia, spesso con un paesaggio di maniera sullo sfondo, da uno stereotipo di bellezza composta, tutta di segno esteriore, ad un modello più mosso, sciolto, quale quello sentimentale. Uno stesso fluttuare del gusto, una comune "sensibilità" trascorre dall'Inghilterra alla Francia al resto d'Europa, Russia inclusa. E quale terreno più favorevole della Russia per il trionfo di un mito – l'esaltazione della natura – così connaturato alla struttura socio-economica ed al *byt* ?

Relegato sullo sfondo, percepito letterariamente solo come "pastorelleria" nei modelli settecenteschi, il paesaggio russo si anima mano mano, non più sfondo anonimo e ripetitivo del quadro, ma protagonista dello stesso.<sup>1</sup> Il punto di intersezione tra un *modus vivendi* e la sua proiezione letteraria si ha, per la prima volta in modo signi-

---

<sup>1</sup> La "poesia di paesaggio" era già apparsa in Russia sulla scia delle *Seasons* (1726-1730) di G. Thomson. Nella *Rossijada* (1778) di M. Cheraskov e nella lirica di G. Deržavin si incontrano le prime descrizioni di paesaggio invernale – contro la tradizione classicista che esigeva un paesaggio solare, estivo, evidentemente mediterraneo.

ficativo, col Sentimentalismo. Ed è dal tardo Sentimentalismo che questa analisi parte, con l'intento di proporre soltanto alcune tracce di percorso, rispetto ad un quadro molto vasto e complesso quale quello che il titolo di questo breve *excursus* lascia intravedere – l'intersezione del tema paesaggio-natura con quello della campagna e del ser-vaggio.

Nel pensiero illuminista il concetto di natura assume centralità totalizzante. Dalla idea spinoziana, puramente astratta, scientifica, si passa ad una interpretazione pure razionale, ma panteistica, ottimistica ed esaltante della natura:

...The pantheistic-organic attitude to nature as conceived by Spinoza and Shaftesbury affected even the work of Herder and Goethe. This is found, for example, in *Fragment über die Natur* attributed to Goethe, in different parts of *Werther*, in the *Wald und Höhle* scenes of the first part of *Faust* and in his poem, *Eins und Alles*. These poems, as well as Rousseau's writings demonstrate how in the literature of the period the philosophic turns into the aesthetics. All this, during the 18th century development, leads from an abstract and scientific nature to the still rationally conceived exaltation, the pantheistic interpretation of nature (Horvath 1977: 212).

Nella natura stanno le fonti del diritto (Voltaire, Diderot, Montesquieu), le leggi chimiche e fisiche (P. S. de Laplace), la genuinità dell'individuo (Rousseau).

Nelle opere teatrali di D. Diderot, *Père de famille* (1761), *Fils naturel* (1771), nei trattati teorici sulla poesia drammatica e sulla pittura, risuona con forza l'appello ai sentimenti e alla natura.

O Nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein! Tu es la source féconde de toutes vérités! (Diderot 1951: 1217).

Nei suoi appartati rifugi nella foresta di Montmorency prima, poi nel castello di Wotton presso Londra, Rousseau elabora una concezione della natura e della società destinata a scalzare il vecchio ordine sociale francese ed a porre le basi della rivoluzione. In *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) ed *Émile ou de l'éducation* (1762) l'equazione natura/bontà, sincerità, felicità, è esemplificata rispettivamente nella vicenda di Julie, espressione piena del diritto alla felicità e insieme "robinsonata della società organizzata sul contratto" (Lotman 1984: 133), nonché in quella di Émile, ipotetico, ideale "figlio di natura", tirato su da un altrettanto ideale precettore (l'autore stesso) in solitudine, seguendo l'unico principio dell'accordo, della sintonia con la natura circostante.

Tout homme veut être heureux, mais pour parvenir à l'être il faudroit commencer par savoir ce que c'est que bonheur. Le bonheur de l'homme naturel est aussi simple que sa vie; il consiste à ne pas souffrir: la santé, la liberté, le nécessaire le constituent (Rousseau 1969: IV, 444)

L'ardente culto della natura di Rousseau riecheggia, negli anni '70, presso gli *Stürmer und Dränger* tedeschi, assieme alle teorie del diritto individuale, dell'esaltazione del genio, della negazione delle imposizioni e delle convenzioni sociali.

Durante il viaggio che, nel 1769, da Riga, in Livonia, lo porta in Francia, J. Herder concepisce un "sogno marino" che contiene *in nuce* gran parte del suo pensiero (Herder 1947): la concezione della rivelazione divina nella poesia primitiva, l'esaltazione del Medioevo come ideale confluenza di sentimento ed azione, il ritorno alla natura come riscoperta del passato, infanzia dei popoli. Herder però "modifica profondamente l'appello rousseauiano alla natura. La volontà di ritrovare l'elemento primitivo dell'uomo è passata in Herder attraverso una riflessione estetica, quasi totalmente assente in Jean-Jacques: primitiva è innanzi tutto la poesia, in essa soltanto è possibile ritrovare quell'elemento originario che inutilmente si pensava riconquistare nel selvaggio e nell'uomo allo stato di natura" (Venturi 1981: XIII).

Dall'Inghilterra i *Night Thoughts* (1742-1745) di E. Young e le elegie di T. Gray trasferiscono anche in Russia il gusto della poesia notturna e sepolcrale. Ma l'impatto maggiore viene da *The poems of Ossian* (1765) di Macpherson e dall'epos scandinavo, più vicini e congeniali al sentire russo:

Skandinavskaja poezija i mifologija pol'zovalis' uže v XVIII v. kakoju-to osobennoj simpatiej u russkich pisatelej: poetičeskie obrazy i kartiny dikogo severa ne tol'ko geografičeski, no i psihologičeski kazalis' blizki-mi, rodstvennymi russkomu čeloveku, ne izbalovannomu darami prirody.<sup>2</sup>

Il complesso interagire di ossianesimo e herderismo, poesia popolare, riscoperta di Shakespeare e di una "nuova greicità" – intese come ritorno alle origini del poetare – forma il substrato estetico e letterario del Sentimentalismo russo e scalza man mano la sicurezza formale del Classicismo. In parallelo, una natura meno stereotipata, più "problematica", si sostituisce o si affianca al paesaggio idilliaco e pastorale. Sintomatica, a riguardo, è la contrapposizione, che diviene fre-

<sup>2</sup> Zamotin I., *Romantizm dvadcatykh godov XIX stoletija v russkoj literature*. Cit. in: Na putjach k Romantizmu, Leningrad 1984: 7.

quente in letteratura nel corso del secolo, tra la natura incontaminata e il ricercato disegno dell'architettura dei giardini fiorenti anche in Russia nel XVIII secolo (cfr. Lichačev 1982).

L'archetipo letterario russo è noto (Lotman 1984: 43-136) e genera negli imitatori uno schema relativamente semplice: opposizione città-campagna, uomo civilizzato-uomo naturale; chi si allontana dalla natura, dalle sue leggi intrinsecamente buone, diviene fatalmente corrotto e corruttore. E dato che è il proprietario a vivere in città, l'arrivo del *barin* in campagna è fonte di "contagio" o quanto meno di inganno. Ugualmente è destinato al "contagio" il contadino che dallo stato di natura, virtù e fierezza passi alle insidie della città. La variazione dei termini è frequente – contadini malvagi, già "corrotti", ovvero signori che ritrovano l'innata bontà ritornando alla natura, alla campagna – ma lo schema resta nell'insieme piuttosto rigido.

Già l'opera comica (a partire dalla fortunatissima versione de *Le devin du village*, 1751, di Rousseau, un modello di genere) aveva più volte presentato sulla scena russa l'antico abuso dei signori nei confronti dei contadini in termini bonari, ma pur sempre critici. Nell'*Anjuta* (1772) di M. Popov così canta il vecchio contadino Miron:

Bojarskaja zabota:  
 Pit', est', guljat' i spat',  
 I vsja ich v tom rabota,  
 Čtob den'gi obirat'.  
 Mužik sušis', krušisa,  
 Potej i rabotaj:  
 I posle choš' vzbesisa  
 A deneški davaj.<sup>3</sup>

In *Rozana i Ljubim* (1776) di N. Nikolev il contrasto tra nobiltà e mondo contadino è reso esplicito dalla natura del sentimento: l'amore del proprietario Ščedrov per Rozana è solo una passione passeggera, mentre "... krest'janskije serdca / V nej ne vedajut konca" (Nikolev 1781: 38). Inoltre, la stessa scenografia oppone qui l'idillio campestre – una mandria con una capanna ed un fiume, monti e alberi sullo sfondo – alla *usad'ba* padronale sfavillante di luci, al giardino regolare, accuratamente spartito in aiuole e vialetti (atto IV).

Apparentemente diversa è l'opposizione in *Milozor i Prelesta* (1777) di V. Levšin in cui l'illuministica, intrinseca bontà dell'uomo è

<sup>3</sup> Cit. da Krasnobaev 1983: 171.

ugualmente spartita tra contadini e proprietari: l'amore tra il nobile Milozor e la contadina Prelesta è contrastato non dal padre di lui, ma da quello della ragazza, il contadino Čistoserd, ben conscio dei suoi obblighi di classe. È dunque il proprietario Dobroserd a condurre la vicenda amorosa ad un positivo scioglimento, accogliendo sotto il proprio tetto una contadina.

In questo modo, ironizzando sui privilegi, obliquamente venivano messi in luce l'arbitrio dei signori e l'umanità, la fatica contadina. Le difficili condizioni della campagna, i problemi legati al mondo contadino, restano sullo sfondo, appiattiti dalla questione primaria: lo sproporzionato squilibrio del rapporto padroni-servi.

Il modello russoviano, azzerando differenze e soprusi, si propone come un mitico ritorno alle origini, all'età della semplicità, dell'innocenza e della giustizia. Apparentemente innocuo, il "modello" attecchisce in tutti i campi letterari, spaziando dalla poesia alla narrativa al teatro, creando uno *štamp* ripetitivo, già logoro verso fine secolo, ma insieme generando una seria attenzione e benevolenza verso gli strati subalterni. Il lettore russo scopre che la *Schöne Seele* sentimentale batte anche nei cuori contadini e che la scorza di rozzezza e ignoranza in cui il contadino pareva rinchiuso senza scampo, avvolge più i proprietari che i servi.<sup>4</sup>

Esternamente, anche la rappresentazione democratica della campagna che troviamo in A. Radiščev, I. Martynov e N. Smirnov è del tipo descritto finora. Tutto l'argomentare sotteso al *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* (1790) – le fonti del diritto naturale, la vicinanza alle tesi di Helvétius, Beccaria, Mably – rinforza l'idea dell'oppressione innaturale, mostruosa dei *dvorjane* corrotti sul corpo sano, robusto dei *krest'jane*. La radicalizzazione della tesi comporta la ripetizione di un modello etico e letterario già noto, ma ancora ben saldo e privo di sfumature. Ecco le belle contadine di Edrovo:

Erano più di trenta. Tutte indossavano il vestito della festa, avevano il collo scoperto, i piedi scalzi, le maniche al gomito, la gonna rimboccata dentro la cintura, le camicette bianche, gli occhi ridenti, i volti pieni di salute. Le loro bellezze scoperte, segnate dal sole e dal gelo, affascinarono perché non celavano alcuna malizia; erano nel pieno splendore della loro giovinezza, e sulle labbra il sorriso o il ridere cordiale scoprivano denti più bianchi dell'avorio. Denti che avrebbero fatto impazzire le dame più raffi-

<sup>4</sup> Tra le tante pagine dedicate all'ignoranza dei pomeščiki cfr. Confino 1969: 227-256.

nate. Venite da queste parti, mie care damigelle moscovite e pietrobughesi ed ammirate i loro denti, imparate il segreto del loro splendore (Radiščev 1972: 168).

A Piter, invece, Vanjucha, promesso di Anjutuška, “andrebbe incontro alla sua rovina. Là imparerebbe ad ubriacarsi, a sperperare, a mangiare leccornie; finirebbe col non amare più la terra, e soprattutto si dimenticherebbe di te” (Radiščev 1972: 174).

L'intensa descrizione della vita del villaggio, del lavoro, da un lato (Ljubani, Zajcovo, Černaja Grjaz' ecc.), del sopruso nobiliare, dall'altro, è tutta tesa sulla corda del canto libertario, di adesione alla rabbia e alla ribellione contadine. Il mondo contadino radiščeviano ha connotazioni del tutto nuove – freschezza, ricchezza, colore, comprensione e rispetto verso il lavoro e la dignità individuale. La stessa sincerità e intensità si ritrova, nel XVIII secolo, solo negli acquarelli di Ivan Ermenev e in alcuni quadri di M. Šibanov.

Meno radicale, ma anch'essa democraticamente orientata nei confronti del mondo contadino, è la *povest'* di Martynov, *Filon*, versione sui generis del *Sentimental journey* di Sterne.

Tutta la produzione letteraria di M. Murav'ev oscilla tra una rappresentazione in qualche modo veritiera della campagna – la *povest' Oblitatel' predmest'ija* (1790), ad esempio – e l'evasione ancora settecentesca di tante sue *pièces fugitives*, intelligente forma di “diletto”. Ma certamente in *Rošča* (1777) l'attenzione al mondo del lavoro suona nota nuova e fresca a fronte di tanta pastorelleria coeva:

Se jarmo sovrlekaet so dmjaščas' konja zemledelec;  
 Sam uklonjaetsja k zyblemoj teni sučistogo duba.  
 Platom s čela svoego otiraet strui potovye;  
 Šljapu brosaet i grud'ju ložitsja, k zemle prižimajas'.  
 A meždu tem, kak pokoitsja plug, na nive vonzennyj,  
 Kon', svoboden ot užič, kataetsja, preobraščajas',  
 Grivu svoju na trave rasstilaja; vozduch sražennyj  
 Ržaščego glasom, spustja mgnoven'e otvetstvet protiv...<sup>5</sup>

*Locus amoenus,  
 Locus horridus*

Lo sviluppo dell'idea di natura in campo filosofico ed estetico orienta in senso prevalentemente russoviano – come s'è visto – la visione let-

<sup>5</sup> Cit. in *Istorija russkoj literatury*, Ak. Nauk, Moskva 1947, tom IV, č. 2, s. 459.

teraria, la descrizione della campagna, la pittura di paesaggio in tutti i suoi molteplici aspetti.

Nell'ultimo ventennio del XVIII secolo l'orizzonte, lo spazio fisico e letterario si estendono parallelamente al diffondersi del "viaggio sentimentale", all'ampliarsi delle ricerche etnografico-folkloriche, al dilatarsi dei confini dell'impero nella "Nuova Russia", la Crimea. Natura e campagna abbracciano un ambito ormai polivalente: al "russovismo" e all'"ossianesimo" si affiancano il "pittresco" e l'"esotico", al "primitivo" il "neoclassico" e l'"idillio" gessneriano. Come possa l'antiquato – agli occhi nostri – S. Gessner (1730-1788), con la sua ingenua pastorelleria, costituire ancora un modello per la nuova sensibilità sentimentale, preromantica di fine secolo, ce lo dice M. Bachtin: l'idillio, "davaja filosofskuju sublimaciju drevnej celostnosti, delaet iz nee ideal dlja buduščego i prežde vsego vidit v nej osnovu i normu dlja kritiki nastojaščego sostojanija obščestva".<sup>6</sup> A guardar bene, l'intreccio di "russovismo" e "idillio", resistendo ai cambiamenti di gusto e di stile, avrà non poca parte nella crescita dell'utopia patriarcale.

In N. Karamzin la fede nella "bontà naturale" si somma ad una concezione politica ed economica opposta a quella del filosofo ginevrino. Il credo nel progresso e nella scienza, l'interesse botanico, scientifico e utilitarista portano Karamzin a concepire un modello ideale di contadino che sta tra la tipologia dell'eroe gessneriano e l'utopia nobiliare settecentesca:

Ja postavlju v primer mnogich švejcarskich, anglijskich i nemeckich poseljan, kotorye pašut zemlju i sobirajut biblioteki; pašut zemlju i čitajut Gomera i život tak čisto, tak chorošo, čto muzam i gracijam ne stydno poseščat' ich (Karamzin 1984: II, 59).

Uguale carattere hanno le notazioni critiche e pubblicistiche riguardo alla vita di campagna:

Svoboda, tišina, obrabotyvanie zemli, sobiranie plodov vsjakogo rodu, ekonomija, rybnaja lovlja, ochota, domašnye dela, chozjajstvennye popečenija, gosti, druž'ja, kotorye v derevne gorazdo prijatnee neželi v gorode...(Karamzin 1984: II, 78)

La visione letteraria è invece più complessa e variegata: qui la precisione e il lindore settecenteschi si intrecciano a notazioni sfumate,

<sup>6</sup> Cit. da Turaev 1983: 69.

spesso allusive, autoironiche, preromantiche o già pienamente romantiche. Alla *prijatnost'*, carattere settecentesco per eccellenza, si affianca la *čuvstvitel'nost'*: la ratio illuministica si accende di tremori e passioni.

Gospoža L., provedšaja vse vremja svoej molodosti v Moskve, udalilas' nakonec v derevnju i žila tam počti v soveršennom uedinenii, utešajas' svoeju vospitanniceju ... Podobno tichoj prozračnoj reke tekla mirnaja žizn' ich ... dožidalis' solnca, sidja na vysokom cholme...chodili po sady, osmatrivali cvety, ljubovalis' ich osvežennoju krasotoju i pitalis' ambrozičeskimi isparenijami (Karamzin 1979: 89).

Questo l'idillico esordio di *Evgenij i Julija* (1789), prima *povest'* di successo di Karamzin. Ma il sogno dei *blažennye patriarchal'nye vremena* è di breve durata; l'improvvisa malattia e la morte di Evgenij rimandano l'illusione della perfetta felicità al suo ambito più consono:

Sej rajskej cvet ne mog v sem mire raspustit'sja  
Uvjal, issoch, opal – i v raj byl prenesen (Karamzin 1979: 94).

Capovolgendo la sequenza tradizionale della narrazione, portando cioè in primo piano quel che costituiva lo sfondo del quadro e contemporaneamente liberando la *fabula* dalla incalzante serie di avvenimenti e personaggi che affollavano il romanzo settecentesco, Karamzin opera la sua rivoluzione sentimentale in senso pieno: compenetrazione con la natura, atmosfera di attesa, indeterminatezza, malinconia, turbamento.

Le *mračnye, gotičeskie bašni* del Monastero di Simonov (*Bednaja Liza*, 1792) divengono mito letterario; lo stagno di Simonov, ribattezzato "stagno di Liza", un punto di psicosi collettiva, luogo di pellegrinaggio sentimentale e di suicidio. Anche lo *štamp* tradizionale – l'aristocratico seduttore e la contadina sedotta – è temperato dalle *nuances*: Liza, nonostante la sua non piena riuscita artistica, è una eroina fragile e appassionata; ancor più plausibile Erast, "...dovol'no bogatyj dvorjanin, s izrjadnym razumom i dobrym serdcem, dobrym ot prirody, no slabym i vetrenym" (Karamzin 1979: 98).

Al centro de *La Nouvelle Héloïse* stava – come si ricorderà – la descrizione del giardino di Julie, l'"Eliso" dei Wolmar:

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante et le chant de mille oiseaux porterent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la

nature, et il me sembloit d'être le premier mortel qui jamais eut pénétré dans ce desert (Rousseau 1961: II, 471).

La scoperta di questo spazio misterioso da parte di Saint-Preux consente a Rousseau di illustrare dettagliatamente quel “giardino all'inglese” che era la concretizzazione del proprio ideale di *jardin paysager*, la vittoria della bellezza “naturale”, scomposta, sulle forme classiche, ordinate del parco italiano e francese. Lo stesso trionfo del “bello in natura” porta in Russia alla riconversione di parchi e giardini (Lichačev 1982: 189-300) e popola i quadri di un animato “disordine”. Sullo sfondo dei ritratti di V. Borovikovskij sta una natura mossa, languida; in K. Brjullov, poi, essa diverrà elemento portante del soggetto e del ritratto.

Pojavlenie izobraženija ugolka nestrižennyh allej tematičeski svjazano so stanovleniem kul'ta devstvennoj prirody, kotoryj utverždali sentimentalisty v svoem tvorčestve (Turčin 1981: 130).

La “natura vergine” è sì presente ovunque nell'opera karamziana, ma la sua caratterizzazione è spesso velata d'ironia. Stanca delle delizie campestri e della vita a due in solitudine, Julija si domanda se davvero le teorie di Rousseau non siano frutto di invenzione, piuttosto che pratica di vita (*Julija*, 1796). E se il punto di culminazione della favola – il tentativo di seduzione da parte del principe N. – si svolge in un viale del parco della casa di città, lo scioglimento della vicenda avviene, significativamente, nella proprietà di campagna dove Julija si prepara alla nascita del figlio con l'*Émile* di Rousseau costantemente in mano e dove infine ritroverà Aris, felici tutti e tre insieme, col piccolo Erast, “naučennyj prirodoju” – come in una bella favola per la buona società, vera ma non troppo.

Immersa in uno scenario già romantico è *Ostrov Borgol'm* (1793), dove il mare in tempesta, il castello minaccioso, la stessa, misteriosa storia della passione illecita, infine il tragico epilogo indicano, inequivocabilmente, uno slittamento del gusto in direzione dell'“ossianico”, del “gotico”, dello “scottiano”.

Anche *Sierra Morena* (1793) ha componenti tutte romantiche, dalla ambientazione “esotica” –

V cvetuščej Andaluzii – tam, gde šumjat gordye pal'my, gde blagouchajut mirtovye rošč'i, gde veličestvennyj Gvadal'kivir katit medlenno svoi vody, gde vosvyšaetsja rozmarinom uvenčannaja Sierra-Morena - tam uvidel ja prekrasnuju...(Karamzin 1984: I, 530)

– alla natura “partecipe”, alla tragica conclusione: il suicidio di Alonso sull’altare della chiesa, al momento del sì di Elvira.

A fronte di questo traboccare di paesaggio e di passioni, i versi di *Melancholija* (1800) risultano quanto mai indicativi di quella fase di transizione, di quella eclettica compresenza di Sentimentalismo e Romanticismo che è il tratto distintivo karamziniano e di tutto questo scorcio di secolo:

...ty slušaëš' unylyj  
 Šum list'ev, gornych vod, šum vetrov i morej.  
 Tebe prijaten les, tebe pustyni mily;  
 V uedinenii ty bolee s soboj (Karamzin 1972: 503).

L'*ermitage*, luogo di diletto settecentesco, cede il passo alle rovine osianiche, alla fuga dal mondo nell’impervio, nell’orrido – la foresta, il deserto.

Paralleli al Sentimentalismo, ed in parte allo stesso Romanticismo, sono i modelli letterari neoclassici. Filoellenici, interpreti del nuovo spirito di “greçità” come ritorno alle origini – secondo le indicazioni di Herder piuttosto che di Winckelmann<sup>7</sup> – i poeti neoclassici ripropongono in Russia quel superamento del modello statico che Schiller e Goethe avevano operato nei confronti della “felice Arcadia” di Gessner. L’idealizzazione dell’antica Grecia come modello di classica, primigenia semplicità ed armonia attecchisce in Russia su una tradizione già radicata: le odi pindariche, saffiche e anacreontiche del XVIII secolo. Alla “nuova” anacreontica si affianca la “oraziana”, ispirata ad un ideale di vita raccolta e armonica, nella solitudine campestre. Alle *Anakreontičeskie pesni* (1804) di Deržavin fanno eco le *Ody anakreontičeskie i goracianskie* (1806) di V. Kapnist, in una diffusa *imitation des anciens* che è una ricreazione sui generis del modello, su basi autoctone e nazionali (Kibal'nik 1984: 140-157). Orazio e gli elegiaci, la lirica d’evasione e d’amore ben s’attagliano al gusto sentimentale – etico, estetico e pragmatico – della piccola nobiltà e della intelligencija che vive in campagna nelle proprie *usad'by*, sparse nell’immensa provincia dell’impero. *Le opere e i giorni* di Esiodo, le *Georgiche* e le *Bucoliche* di Virgilio servono così a coniugare in modo originale il sentimento verso la natura con la classicità e la mitologia – un percorso che

<sup>7</sup> Herder accusa Winckelmann di aver fatto della Grecia antica un modello statico e paradigmatico; cfr. Venturi 1981: XVII-XIX.

porta ai grandi elegiaci, da Žukovskij e Del'vig a Batjuškov e, naturalmente, a Puškin.

Deržavin fissa questo ideale oraziano ed epicureo di armonia nel primo, integro quadro di vita nobiliare russa, descritta dal profondo della campagna, *Evgeniju - Žizn' zvanskaja* (1807):

Začem že v Petropol' na vol'nu echat' strast',  
S prostranstva v tesnotu, s svobody za zatvory,  
Pod bremja roskoši, bogatstv, siren pod vlast'  
I pred vel'možej pyšny vzory?  
Vozmožno li sravnjat' čto s vol'nost'ju zlatoj,  
S uedineniem i tišinoj na Zvanke?  
Dovol'stvo, zdravie, soglasie s žennoj,  
Pokoj mne nužen - dnej v ostanke.

...

Dyša nevinnost'ju, p'ju vozduch, vlagu ros,  
Zrju na bagrjanec zar', na solnce voschodjašče;  
Išču krasivych mest meždu lilej i roz,  
Sred' sada chram žezlom čertjašče (Deržavin 1985: 267, 268).

Il lento scorrere del tempo, la minuta elencazione della piccola felicità quotidiana – dalla ghiotta descrizione della tavola al convivio con le Muse – costituiscono gli intarsi di questo piccolo gioiello del *bon vivre*. I fugaci scorci sul mondo contadino sono speculari a questo quadro vivido, sonoro:

Prijatno, kak vdali sverkaet luč s kosy,  
I echo za lesom pod mgloj gamit naroda,  
Žnecov pojuščich, žnic polk idet s polosy,  
Kogda my edem iz pochoda (Deržavin 1985: 274).

È lo stesso stereotipo di composta bellezza, la stessa tersa idealizzazione che troviamo nelle tele di N. Krylov e di A. Venecianov, grandi cantori della natura e del lavoro.

Se da una parte la *Žizn' zvanskaja* riecheggia l'*udovol'stvie* di Karamzin, dall'altra essa è replica, polemica, alla elegia di V. Žukovskij, *Večer* (1806). “Liričeskij geroj Deržavina – staryj poet i vmeste s tem russkij barin, živuščij polnokrovnoj žizn'ju, interesujuščijsja tem, čto ego okružajet. Liričeskij geroj Žukovskogo ... izolirovan ot vnešnego dejstvitel'nogo mira, prebyvajet v ideal'nom mire, otrazhenii ego sub'ektivnogo mirovosprijatija” (Čubukova 1984: 202).

Lo stacco tra l'immagine di una vita piena, autocompiaciuta, epicurea e quella di una ormai generale fragilità, incertezza, soffusa infe-

licità, è l'annuncio di una compiuta transizione di gusto e di stile: è nato il paesaggio romantico.

Pridi, o muza blagodatna,  
 V venke iz junych roz, s cevniceju zlatoj;  
 Sklonis' zadumčivo na penistye vody  
 I, zvuki oživiv, tumannyj večer noj  
 Na lone dremljuččej prirody (Žukovskij 1982: 40-41)

Perché l'eroe lirico si sollevi dal dolente ripiegamento nel grembo della natura, occorrerà aspettare i poeti decabristi e il Puškin di *Derevnja* (1819); in lui la dolcezza del paesaggio diviene inscindibile dal ritratto veritiero della campagna, da una denuncia ormai priva di artifici e sfumature:

Uvižu l', o druž'ja! narod neugnetennyj  
 I rabstvo, padšee po maniju carja,  
 I nad otečestvom svobody prosveščennoj  
 Vzoidet li nakonec prekrasnaja zarja? (Puškin 1974: I, 82)

#### BIBLIOGRAFIA

- Confino M.  
 1969 *Systèmes agraires et progrès agricoles*, Paris 1969.
- Čubukova E.  
 1984 *Licejskaja lirika Puškina v literaturnom processe 1810-ch gg.* — In: *Na putjach k Romantizmu*, Leningrad 1984.
- Deržavin G.  
 1985 *Ody*, Leningrad 1985.
- Diderot D.  
 1951 *Entretiens sur Le fils naturel.* — In: *Oeuvres*, Paris, Gallimard 1951.
- Herder J.  
 1947 *Journal meiner Reise im Jahre 1769*, ed. by A. Gillies, Oxford 1947.
- Horvath K.  
 1977 *The Romantic Attitude to Nature.* — In: *European Romanticism*, Budapest 1977.

- Karamzin N.  
1972 Melancholija. Podražanie Delilju. — In: Russkaja poezija XVIII veka, Moskva 1972.  
1979 Evgenij i Julija. — In: Russkaja sentimental'naja povest', Moskva 1979.  
1984 Sočinenija, Leningrad 1984.
- Kibal'nik S.  
1984 Neoklassicism v rusškoj lirike konca XVIII-načala XIX v. — In: Na putjach k Romantizmu, Leningrad 1984: 140-157.
- Krasnobaev B.  
1983 Russkaja kul'tura vtoroj poloviny XVII-načala XIX v., Moskva 1983.
- Lichačev D.  
1982 Poezija sadov, Leningrad 1982.
- Lotman Ju.  
1984 Rousseau e la cultura russa del XVIII secolo. — In: Da Rousseau a Tolstoj. Bologna 1984.
- Nikolev N.  
1781 Rozana i Ljubim. Moskva 1781.
- Puškin A.  
1974 Sobranie sočinenij, Moskva 1974.
- Radiščev A.  
1972 Viaggio da Pietroburgo a Mosca. Introduzione di F. Venturi. Bari 1972.
- Rousseau J. J.  
1961 La Nouvelle Hèloïse. In: Oeuvres, vol II, Paris, Gallimard 1961.  
1969 Émile. — In: J.J. Rousseau, Oeuvres, vol. IV, Paris, Gallimard 1969.
- Turaev S.  
1983 Ot Prosveščeniya k Romantizmu. Moskva 1983.
- Turčin V.  
1981 Epoha Romantizma v Rossii, Moskva 1981.
- Venturi F.  
1981 Introduzione a: J. Herder, Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità, Torino 1981.
- Žukovskij V.  
1982 Izbrannye sočinenija, Moskva 1982.

