EUROPA ORIENTALIS 7 (1988)
CONTRIBUTI ITALIANI AL X CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLI SLAVISTI (SOFIA, 1988)

LA SPERIMENTAZIONE TURGENEVIANA NEL CAMPO DELLE PICCOLE FORME

TRAMONTO DEL REALISMO E CRISI DEL ROMANZO

MARIALUISA FERRAZZI

Il dibattito sul romanzo, sulla sua comparsa storica, le sue peculiarità compositivo-strutturali, i suoi effetti sociologici e, non ultimo, la sua presunta crisi, costituisce una delle questioni letterarie su cui i critici, ma in larga misura anche gli scrittori novecenteschi, si sono soffermati con frequenza e vivacità particolari. Non è questa la sede per vagliare i responsi spesso contraddittori e le spesso contraddittorie proposte risolutive avanzate nelle diverse occasioni di dibattito critico, né è il caso di farsi, come notava già nel '62 Julien Gracq, storici della "letteratura del futuro" per cercare di indovinare le forme di cui il romanzo si vestirà negli anni a venire (Gracq 1962). Appellandosi a Bachtin, basterà rilevare che se si ammette che un genere letterario entra in crisi nel momento in cui ne vengono parzialmente o totalmente rifiutate le tecniche e le strutture tradizionali, si deve anche ammettere che il romanzo, forma di scrittura non solo in continuo mutamento, ma addirittura nata a seguito di un'esplicita volontà di trasgressione e parodizzazione della norma esistente (cfr. Cervantes in Spagna, Scarron e Sorel in Francia, Čulkov in Russia), lo stato di crisi costituisce in realtà una *conditio sine qua non.*

Ciò che comunque, parlando di 'crisi del romanzo', ci permette di tracciare una linea di demarcazione storicamente accettabile è la presa

di coscienza del fenomeno da parte di larghi settori della classe intellettuale: presa di coscienza in virtù della quale il peraltro già antico abbinamento di pratica letteraria e riflessione teorica conobbe una crescita così dirompente da giungere ad invadere e a modificare la stessa fisionomia strutturale del genere. Penso ad opere esemplarmente famose quali i *Faux Monneyeurs* che sono del 1926, ma è noto che il romanzo di Gide si colloca all'apice di una traiettoria avviata già da diversi decenni.

Secondo quanto ci riferisce Marcel Raimond (1966), l'avvenimento che portò clamorosamente alla ribalta la questione del romanzo, della sua prossima fine o, a detta di altri, della sua inesausta capacità trasformazionale, fu la famosa *Enquête sur l'évolution littéraire* promossa nel 1891 da Jules Huret per conto de "L'Echo de Paris".

L'inchiesta, com'è ovvio, non nasceva dal nulla, ma faceva seguito a già vistosi segnali d'inquietudine e disagio letterario. La scuola naturalista che sembrava aver rilanciato il genere romanzesco modificandone la struttura e i procedimenti a misura dei tempi, aveva frustrato le attese di molti, mostrando di mancare di una dottrina estetica unitaria, atta a giustificare la definizione stessa di 'scuola'. A meno di un anno dalla pubblicazione delle *Soirées de Médan* (1880), i più dotati dei cinque giovani autori raccolti attorno a Zola avevano già imboccato strade autonome, attirati da teorie estetiche non di rado nettamente contrastanti con quelli che erano stati indicati come i principî basilari del movimento e nel '87, con una lettera aperta che suscitò grande scalpore, l'intero gruppo rinnegò le proprie posizioni iniziali, riconoscendone gli eccessi provocatori e l'angustia intellettuale. Léon Hennique si chiuse in un silenzio quasi definitivo; Joris-Karl Huysmans, attratto dalla pittura fantastica di Odilon Redon e dal genio appassionato e scomposto di Léon Bloy, finì con il concentrarsi esclusivamente su quanto il naturalismo aveva tentato di estromettere dagli spazi creativi: l'immaginazione spinta ai limiti della nevrosi (*A Rebours*, 1884), il culto del satanismo e della magia nera (*Là-bas*, 1891), infine, al limitare dei due secoli, un esaltato misticismo; Guy de Maupassant andò recuperando la grande lezione classica ma, particolarmente dopo l''85, si lasciò a sua volta sedurre dall'elemento fantastico. Due anni dopo l'inchiesta di Huret lo stesso Zola, concluso il ciclo panoramico dedicato alle realtà materiali, con *Lourdes* e *Rome* avrebbe tentato la descrizione del soprannaturale.

All'autorevisione critica di parte dei fautori del naturalismo andavano a sommarsi gli attacchi degli osservatori esterni: non solo di coloro che si adeguavano all'ottica psicologista di Paul Bourget o

all'idealismo di Edouard Rod, ma anche di una nuova generazione di critici attenti a valutare la letteratura nazionale con mente aperta a quanto avveniva contemporaneamente in Europa, in Russia in modo particolare. E se E. M. de Vogüé con i suoi articoli pubblicati fra il '79 e l''85 e poi, nel '86, riuniti ne *Le roman russe*, indugiava soprattutto sui valori morali propugnati dai grandi russi, Émile Hennequin, in un ritratto di Dostoevskij tracciato nel '85 per la "Revue Contemporaine", si diceva convinto che "l'étonnante nouveauté de l'art de Dostoievsky" non stava tanto nell'assunzione creativa del messaggio evangelico, quanto nella straordinaria audacia con cui lo scrittore aveva intrecciato fantastico e reale ("Revue Contemporaine" 1885: 43). Messi a paragone con le opere russe (come anche con quelle anglosassoni) i frutti della celebrata scuola di Médan palesavano con evidenza l'esiguità del loro spessore sia estetico che spirituale.

Ciò che la critica francese non coglieva era che il romanzo si trovava in uno stato di crisi anche in Russia, benché il naturalismo non vi fosse attecchito in modo rigoglioso né vi si fosse espresso in forme simili a quelle assunte in terra francese. Le date e la produzione editoriale forniscono indicazioni precise: nel '81 Dostoevskij, dopo aver pubblicato nella seconda metà degli anni '70 quei due piccoli capolavori che sono *La mite* e *Il sogno di un uomo ridicolo* (e si tratta di racconti), muore lasciando incompiuto un romanzo, i *Karamazov*, che già cela al suo interno il germe della disgregazione strutturale; nel trentennio successivo ad *Anna Karenina* Tolstoj torna al romanzo solo con *Resurrezione*; Turgenev, che pure in uno spazio poco più che decennale (1856-1867) aveva pubblicato ben cinque romanzi, fra il '67 e l''83, anno della morte, mostra una spiccata predilezione per le forme brevi (unica eccezione: *Terre vergini*, 1877);[1] dopo le cronache e i romanzi scritti negli anni '60-'70, Leskov si dedica quasi esclusivamente al racconto; Gončarov esaurisce la sua vena con *Il burrone* (1869); autori come Mel'nikov-Pečerskij e soprattutto Saltykov-Ščedrin che continua a pubblicare fino agli anni '90, plasmano le loro opere, pur di ampio respiro, su una struttura episodica, a bozzetti. I nomi emergenti, d'altro canto, da Čechov a Garšin, da Korolenko ad Ertel', si misurano prevalentemente con i cosiddetti *malye žanry*. Accanto al *rasskaz* propriamente detto, fiorisce *l'očerk* che, proposto e sfruttato

[1] Di cui, oltre a tutto, lo scrittore non era affatto contento. Scrivendone a Flaubert, aveva confessato: "Je corrige les épreuves de mon roman [...] et je le trouve plat, insignifiant" (Turgenev 1960-1968: XII[1], 19). Nel testo farò riferimento a questa edizione, indicando solo il volume delle Sočinenija o delle Pis'ma e la pagina.

nella sua veste 'fisiologica' dalla *natural'naja škola* prima e dalla critica utilitaristica poi, con l'avvento del populismo e di scrittori quali Slepcov, Levitov, Rešetnikov, Nikolaj e Gleb Uspenskij, combina il tipico documentarismo naturalistico con un grande fervore ideale.

Oltre alle date e ai titoli, illuminanti sono anche i pareri espressi dai diversi campi critici. Nel '89 il "Vestnik Evropy" metteva in guardia contro il dilagare della moda delle forme brevi che, sosteneva, "malo blagoprijatstvuet normal'nomu rostu molodych darovanij"; nel '92 N. K. Michajlovskij riproponeva l'argomento, indicando nel moltiplicarsi dei generi frammentari il segno di un preoccupante decadimento civile e letterario.[2] Nello stesso anno anche D. Merežkovskij notava che la nuova generazione letteraria si distingueva "razrušeniem uslovnoj belletističeskoj formy povesti ili romana", ma la sua valutazione in merito non era affatto negativa.

> Čechovu, kak i Garšinu, – spiegava il critico – ne nado obširnago polotna kartiny. V mimoletnych nastroenijach, v mikroskopičeskich ugolkach, v atomach žizni poet otkryvaet celye miry, nikem ešče neizsledovannye".

Proprio per questo, concludeva Merežkovskij, la generazione dei giovani scrittori russi avrebbe sen'altro contribuito alla rinascita

> večnago ideal'nago iskusstva, tol'ko na vremja omračennago – v Rossii utilitarno-narodničeskim pedantizmom kritiki, na Zapade grubym materializmom esperimental'nago romana (Merežkovskij 1911-13: XV, 288, 287, 304).

Favorevole era anche la posizione del "Severnyj vestnik":

> V poslednee vremja na Zapade, a otčasti i u nas rasprostranilsja novyj original'nyj rod literaturnych proizvedenij - malen'kie sžatye očerki, počti otryvki [...] Francuzskie belletristy novejšej formacii pervye vveli v modu etu svoeobraznuju i dovol'no gracioznuju formu, otlično prisposoblennuju k potrebnostjam i vkusam sovremennoj publiki ("Severnyj vestnik" 1888, 11: 77)

Sarà proprio in virtù di quest'impressione di una perfetta consonanza fra forme brevi e spirito dei tempi che anche i critici meno favorevoli finiranno con il recedere dall'iniziale ostilità. Nel 1901 Michajlovskij ammetteva:

> Forma nebol'šich rasskazov nyne v bol'šoj mode. Ne prochodit mesjaca,

---

[2] Cfr. "Vestnik Evropy", 1889, 4, č. 2, 694; Michajlovskij 1892: 99.

> čtoby na knižnom rynke ne pojavilos' neskol'ko tomikov *Rasskazov, Očerkov i rasskazov, Malen'kich rasskazov* [...] V ogromnom bol'šinstve slučaev vse eto ne vozvyšaetsja nad urovnem posredstvennosti. No samaja forma, prizvannaja, povidimomu, zamenit' soboju staryj roman, konečno, vpolne zakonna (Michajlovskij 1901: 60).

Di notevole interesse sono anche le posizioni dei diversi scrittori. Tolstoj, ad esempio, in una lettera ad A. A. Fet del '71 già definiva *Guerra e pace* una "verbosa assurdità" (*drebeden' mnogoslovnaja*, Tolstoj 1928-1958: 61, 247) e nel '77, quando non aveva ancora portato a compimento *Anna Karenina*, confessava di sentirsene già deluso:

> *Vojna i mir* i *Anna Karenina* – genial'nye proizvedenija i samye lučšie proizvedenija Tolstogo – osserva N. S. Trubeckoj – No dal'še idti po tomu že puti nel'zja bylo. Priemy i temy, vyrabotannye v pervom periode, vo vtorom periode byli isčerpany do konca. Uže rabotaja nad koncom *A.K.* Tolstoj počuvstvoval razočarovanie. On tolkoval eto kak razočarovanie v literature, v iskusstve voobšče, togda kak na samom dele sledovalo tol'ko peresmotret' priemy i temy (Trubeckoj 1975: 478).

Fu quello che Tolstoj in effetti fece, abbandonando il romanzo per la forma breve. Generalmente tale slittamento di genere viene esaminato in stretta connessione con la crisi spirituale vissuta dallo scrittore all'inizio degli anni '80. Il collegamento è certamente doveroso, ma occorre rilevare che turbamento spirituale e frattura creativa furono concomitanti, per cui il nesso di interdipendenza non deve essere aprioristicamente deciso in favore del primo. Racconti quali quelli dell'*Abbecedario* non vanno insomma costretti in un ambito esclusivamente ideologico, ma indagati anche come esperimenti letterari, come prologhi formali agli splendidi racconti successivi agli anni '80.

Che per Tolstoj il nodo del problema fosse di natura estetica oltre che morale e riguardasse dappresso la scelta del genere, è un fatto che ci viene confermato da altre dichiarazioni dello scrittore. In un appunto del diario del 18 luglio 1893 leggiamo: "Forma romana ne tol'ko ne večna, no ona prochodit" (Tolstoj 1928-1958: 52, 93). Quasi tre lustri più tardi, sempre parlando del romanzo, Tolstoj ribadiva: "Ja davno uže dumal, čto eta forma otžila, ne voobšče otžila, a otžila kak nečto važnoe" (Tolstoj 1928-1958: 76, 203).

La crisi della forma romanzesca fu rilevata anche da Saltykov-Ščedrin. In *Gospoda taškentcy* lo scrittore precisa:

> Ja ne predpolagaju pisat' roman, chotja pochoždenija ljubogo iz taškentcev

> mogut predstavljat' mnogo zaputannogo, složnogo i daže porazitel'nogo. Mne kažetsja, čto roman utratil svoju prežnjuju počvu s tech por, kak semejstvennost' i vse, čto prinadležit k nej, načinaet izmenjat' svoj charakter. Roman (po krajnej mere v tom vide, kakim on javljalsja do sich por) est' po preimuščestvu proizvedenie semejstvennosti. Drama ego začinaetsja v semejstve, ne vychodit ottuda i tam že zakančivaetsja. V položitel'nom smysle (roman anglijskij) ili v otricatel'nom (roman francuzskij), no semejstvo vsegda igraet v romane pervuju rol' (Saltykov-Ščedrin 1905-1906: VIII, 300)

La connessione fra crisi del romanzo e trasformazioni culturali fu caratteristica anche di Dostoevskij, le cui opere vivono di un'ininterrotta, estrema tensione verso una forma in grado di esprimere il caos sociale e familiare che lo scrittore diceva di sentir dilagare attorno a sé. È sintomatico che le sue creazioni presentate come 'romanzi' siano state spesso percepite come anomale ed abbiano proposto non poche difficoltà di ordine esegetico e valutativo a chi tentava di ricondurle a quell'idea di compiuta ed armonica entità estetica con la quale al tempo si tendeva a far coincidere la struttura romanzesca. Né meno sintomatico è il fatto che il Dostoevskij della maturità abbia effettuato i suoi più audaci esperienti formali nell'ambito del genere breve e che, nel campo stesso del romanzo, le sue ultime realizzazioni (*L'adolescente* e *I fratelli Karamazov*) siano testi nei quali il disintegrarsi della totalità romanzesca in microstrutture dotate di autosufficienza narrativa si impone con grande chiarezza.

Su questo sfondo l'itinerario personale di Turgenev appare particolarmente significativo per due motivi principali: un calo di interesse per il genere romanzesco e, di converso, un incremento di attenzione per diverse espressioni del genere breve analoghi, se non superiori, a quelli dimostrati dagli altri grandi scrittori cui il romanzo realista russo dovette la sua fama mondiale; in secondo luogo, il particolare tipo di vita condotto dallo scrittore che, quantomeno nel campo che ci interessa, grazie ad esso poté realizzare meglio di ogni altro una sorte di mediazione fra istanze e proposte caratteristiche della cultura russa da una parte e della cultura occidentale dall'altra.[3]

In concreto la sperimentazione turgeneviana si espresse in due settori del genere breve cui nell'ultimo scorcio dell'Ottocento molti

---

[3] Sui legami di Turgenev con il mondo culturale europeo cfr. Kauchtschischwili 1980: 105-128.

scrittori riservarono un'attenzione particolare: quello del racconto fantastico e quello della poesia in prosa.

L'interesse per l'elemento misterioso, irrazionale o supernaturale non costituisce un tratto caratteristico solo dell'ultimo Turgenev. Già presente, intrecciato ai consueti temi romantici, nelle opere della prima giovinezza, a livello narrativo esso denuncia un'evidente consistenza strutturale fin dagli anni '50: *Faust*, ricordiamo, è del '56, *Poezdka v Poles'e* del '57. Dopo la pubblicazione di *Padri e figli* il filone delle cosiddette '*tainstvennye povesti*', si irrobustisce di numerosi nuovi apporti e si dispiega in una gamma che esaurisce tutte le più importanti espressioni della letteratura del fantastico: ai già toccati temi del destino, dell'amore fatale, della morte, si aggiungono quelli della telepatia, del magnetismo, del sogno visionario, della premonizione, della predestinazione.

In campo critico la più diffusa interpretazione del fenomeno è quella che si avvale della chiave autobiografica. Come è noto, la vita di Turgenev non fu tra le più felici. Lo scrittore non ebbe famiglia, in un certo senso neppure patria ed essendo ateo per educazione e convinzione gli mancò anche il conforto della fede. Che con il progredire della malattia e l'avvicinarsi della morte egli abbia trasposto e sviluppato sul piano del fantastico quella sensibilità umana e quella tensione spirituale che altri effusero sul piano sociale o religioso, è quindi cosa pienamente plausibile. È appunto ponendosi in tale prospettiva che molti critici contemporanei a Turgenev interpretarono le '*tainstvennye povesti*' come il frutto del progressivo distacco dell'autore dalla problematica sociale e, confondendo arte e *engagement*, ne contestarono la validità artistica.[4]

Una seconda ipotesi interpretativa, autonoma o integrata alla precedente, pone l'accento su motivazioni di carattere socio-politico e, suggerendo un certo ampliamento d'orizzonte, tende a stabilire un rapporto di causa-effetto fra le peculiarità del momento storico in cui Turgenev scrisse i suoi racconti misteriosi da un lato e l'accostamento alle tematiche del fantastico dall'altro. Si sottolineano con forza il

---

[4] In proposito si vedano i commenti che fanno seguito ai diversi racconti nella citata PSSP. In particolare cfr. S. IX: 478 sgg. (su *Prizraki*); ivi: 502-503 (su *Sobaka*); S. XI: 527 sgg. (su *Son*); ivi: 538 sgg. (su *Rasskaz otca Alekseja*); S. XIII: 567 sgg. (su *Pesn' toržestvujuščej liubvi*). La riserva ideologica si ritrova del resto anche in studiosi del nostro secolo che pure hanno riconosciuto alle '*tainstvennye povesti*' dignità d'arte (cfr. V. Pumpjanskij, Gruppa "tainstvennych povestej", in Turgenev 1928-1934: VIII, V-XX; Šatalov 1962: 3-96.

vuoto interiore ed il pessimismo generati dalla dolorosa frantumazione degli ideali che avevano animato l'*intelligencija* dei decenni centrali del secolo; si rileva lo scarso credito accordato alla fede populista nella possibilità di un'evoluzione storica positiva e, a suffragare la pesantezza del clima politico-culturale del periodo, si citano i numerosi casi di suicidio che segnarono gli anni '70 e '80 nonché il frequente trasferimento del seme della pazzia dalla finzione letteraria alla realtà biografica.

Come nel caso della prima interpretazione, le osservazioni addotte sono pertinenti ed istruttive. Esse, tuttavia, si conformano ad un'ottica esclusivamente sincronica e di raggio in sostanza piuttosto limitato, dimenticando che, come M. Ledkovsky ha ben dimostrato,[5] il filone non realistico, di matrice schopenhaueriana, in Turgenev fu vivo fin dagli inizi e, ciò che per noi qui interessati al genere è pure importante evidenziare, ricordando solo di sfuggita che esso si innestava in una già consolidata tradizione sia europea che nazionale.

È risaputo che il racconto fantastico, le cui radici affondano nel XVIII secolo, si definì in Europa come genere autonomo intorno al 1830, grazia alla copiosa e fortunatissima produzione hoffmanniana. A partire da allora esso godette per tutto il secolo di una fortuna pressoché costante, trovando nella Francia di Nodier, Balzac, Gautier, Nerval, Mérimée, Villiers de l'Isle-Adam e Maupassant la sua patria d'elezione. Naturalmente nella corsa dei decenni la tecnica del genere accusò modificazioni sostanziali, correlate al mutamento delle intenzioni ideologiche ed espressive. Il riassestamento creativo più vistoso si colloca intorno alla metà del secolo, quando, in conseguenza del diffondersi della concezione positivista, il *conte fantastique* si trovò forzato a nuove tematiche e ad inaspettate prospettive.[6] Ridimensionate le invenzioni stregonesche e leggendarie di cui si era compiaciuto nell'età romantica, abbandonate le ondine, le silfidi, gli gnomi, le sa-

---

[5] Cfr. Ledkovsky 1973, cui rinvio ache per un approfondito esame dei singoli racconti. Va comunque riconosciuto che l'ultimo ventennio ha registrato un considerevole risveglio di interesse per le '*tainstvennye povesti*' non solo nel mondo occidentale (oltre al già citato libro di M. Ledkovsky, cfr. Zel'dchejideak 1973: 347-364; Natova 1983: 113-150; R. Casari 1983: 78-91; E. Garetto 1983: 140-152), ma anche nel mondo sovietico, a dispetto della persistenza di una certa cautela ideologica (cfr. in particolare Bjalyj 1963; Gražis 1966; Šatalov 1969 e 1979; Banerdži 1980; Muratov 1981).

[6] Le suggestioni più feconde provennero dallo sviluppo della ricerca nel campo della psichiatria - magnetismo e galvanismo - oltre che dall'esperienza diretta di pratiche magiche e spiritiche.

lamandre, esso si andò configurando da un lato come una sorte di reazione all'idea di letteratura quale efficace mezzo di conoscenza ed espressione del reale, dall'altro come dissacrante risposta alle certezze conoscitive sbandierate dalla scienza positivista. A fronte di teorizzazioni formali che di quella scienza tendevano ad assumere metodi e principî (cfr. il famoso *Roman expérimental* di Zola), il nuovo racconto fantastico operava una decisa rivalutazione della facoltà immaginativa e, ponendo al centro dell'attenzione fatti veri ma inspiegabili, proponeva la finzione come luogo più vero del reale e, viceversa, il reale come luogo più fantastico della finzione. La letterarietà ne usciva esaltata e la pratica del breve racconto fantastico si delineava come nuova via di perseguimento di una totalità sempre sfuggente, come ansiosa aspirazione ad un forma conchiusa, serrata e suggestiva, capace di sintetizzare i diversi livelli della conoscenza e di trovare in sé stessa la propria verità e la propria giustificazione.[7]

Importanti precursori e stimolatori dell'evoluzione del concetto di fantastico furono Balzac i cui *Études philosophiques* (da *La peau de chagrin* a *Louis Lambert*, da *Séraphita* a *La recherche de l'absolu)* sono fondati su eventi straordinari e misteriosi cui si cerca di dare una spiegazione scientifica, e, su un piano più ideale, Schopenhauer, i cui scritti sulle "scienze occulte" suscitarono un vasto interesse.[8] Ma un ruolo di primo piano giocò anche E. A. Poe che, in parte per il tramite

---

[7] Fatte salve le peculiarità nazionali, nel campo del fantastico l'itinerario poetologico abbozzato fu proprio anche della Russia ottocentesca. Malgrado espliciti richiami alla perfezione artistica di alcuni racconti degli anni '20 e '30 (si ricordi il giudizio espresso da Dostoevskij sulla puškiniana *Pikovaja dama*) e la presenza di importanti analogie sia concettuali che espressive, gli scrittori dell'ultimo trentennio dell'Ottocento, Dostoevskij e Turgenev in primo luogo, ma anche Garšin, Čechov e Leskov, utilizzarono il genere secondo una tecnica che risentiva fortemente dell'evoluzione culturale del secolo. Per una panoramica del racconto fantastico nei primi decenni del XIX secolo cfr. Izmajlov 1973: 134-169. Un interessante parallelo Turgenev - V. Odoevskij è proposto da Zel'dchejideak 1973. Sull'argomento cfr. anche Passage 1963.

[8] Mi riferisco in particolare a *Il magnetismo animale e la magia* (*Animalischer Magnetismus und Magie*, in *Ueber den Willen in der Natur*, 1836, 1854², 1867³), al saggio sul *Destino dell'individuo* (*Transcendente Speculation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen)* e a quello *Sull'apparizione degli spiriti e su ciò che vi ha attinenza* (*Versuch über Geistersehn und was damit zusammenthängt*), contenuti, questi ultimi, in *Parerga und Paralipomena*, 1851. In trad. it. i tre lavori si possono trovare riuniti in Schopenauer 1925, 1939². Sul rapporto esistente fra Balzac e Schopenhauer da un lato e Turgenev dall'altro, cfr.Ledkovsky 1973: 26-27 e 93-94.

delle splendide traduzioni baudelairiane,[9] nella seconda metà degli anni '50 ebbe in Europa un grande successo. Nello scrittore americano, nota Pierre-George Castex,

> on admira sourtout [...] le logicien vigoureux qui emporte la conviction, malgré son extravagance, grâce à l'ingéniosité et à la force du raisonnement, et davantage encore le conteur magistral qui domine ses inventions et qui les ordonne avec un sense infaillible de l'effet à produire. "Edgar Poe gouverne son ivresse; Hoffmann était guidé par la sienne", écrit Barbey d'Aurevilly; et l'observation, quoique trop absolue, comporte une parte de vérité. En fait, la grande supériorité de Poe sur Hoffmann est due à cette concentration qui lui permet de tenir constamment son lecteur en haleine. Il évite les digressions, les vagabondages; il proscrit les ornements inutiles, les fantaisies gratuites; son propos n'est pas de séduire, mais de bouleverser; sa préoccupation majeure est celle de l'efficacité (Castex 1951: 106)

La lezione di Poe non fu irrilevante, credo, neppure per Turgenev. Non è un caso che la questione di un possibile rapporto fra i due scrittori sia stata sollevata quando Turgenev era ancora in vita e che su di essa si siano soffermati studiosi di età e scuole diverse (da P. Bourget a L. V. Pumpjanskij, da J. Délaney a M. Tur'jan).[10] Conviene tuttavia precisare che fino ad oggi l'attenzione critica si è quasi esclusivamente concentrata, vuoi per limitarle vuoi per sottolinearle, sulle affinità tematiche riscontrabili nelle opere dei due autori, in specie sul problema della volontà individuale, dell'occultismo, dell'amore oltre la morte. Sono invece d'opinione che punti di coincidenza di uguale se non maggiore stimolo interpretativo possano essere rinvenuti nell'ambito, più generale ed astratto, delle concezioni estetiche. Con riguardo alla problematica in questione, tre sono gli elementi del quadro teorico tracciato da Poe nei suoi scritti critici sui quali mi sembra opportuno attrarre l'attenzione: 1) l'invito a superare certa radicata inclinazione pedagogica, imparando a distinguere fra verità della vita e verità della letteratura (ed è il rifiuto a sentirsi troppo strettamente impegnato nella realtà contingente e l'esaltazione della letterarietà) (Poe

---

[9] Del 1856 sono le *Histoires extraordinaires*, del '57 le *Nouvelles histoires extraordinaires*, del '63 le *Aventures d'Arthur Gordon Pym* e *Eureka*, del '65 le *Histoires grotesques et sérieuses*.

[10] Da quanto ci consta, il primo ad unire il nome di Turgenev a quello di Poe fu, nel 1866, il critico Karl Frenzel (1866: 88-91) che, recensendo la traduzione tedesca di *Prizraki*, presentò l'opera come una fantasia nello stile di Poe. Sull'argomento cfr. Delaney 1969: 349-354; Tur'jan, 1973: 407-415.

1965: XIV, 262-292);[11] 2) la distinzione tra *fancy* ed *imagination*, intese come facoltà contraddistinte da un'importante "differenza di grado", esercitandosi la prima in pratiche puramente combinatorie, la seconda in composizioni della fantasia aperte al principio mistico che, come in musica l'accompagnamento rinvigorisce la melodia, così in letteratura spiritualizza le combinazioni intellettuali "sollevandole all'ideale" (ed è la messa in rilievo del valore spirituale oltre che poetico delle tematiche mistico-fantastiche atte, per loro intrinseca natura, a suggerire le "vaghe stupefacenti visioni di una molto più eterea bellezza che sta *oltre*" (dim bewildering visions of a far more ethereal beauty *beyond*);[12] 3) la superiorità accordata, nell'ambito dei generi, alla forma breve del racconto.

Su quest'ultimo punto Poe aveva più volte insistito. Nel maggio del 1842, commentando sul "Graham's Magazine" i *Twice-Told Tales* di N. Hawthorne, aveva ad esempio osservato:

> The tale proper, in our opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose. [...] We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*. Wordly interests intervening during the pauses

---

[11] Si tratta dell'articolo *The Poetic Principle*, apparso per la prima volta in "Sartain's Union Magazine", October, 1850.

[12] E.A. Poe, *Alciphron: a Poem. By Thomas Moore* ("Burton's Gentleman's Magazine", January, 1840), in Poe 1965: X, 66. La distinzione, tra *fancy* ed *imagination* riprende, contestandola, quella già proposta dal Coleridge. "A new poem from Moore – scrive Poe nell'articolo succitato – calls to mind that critical opinion respecting him which had its origin, we believe, in the dogmatism of Coleridge – we mean the opinion that he is essentially the poet of *fancy* – the term being employed in contradistinction to *imagination*. "The fancy – says the author of the "Ancient mariner", in his *Biographia Literaria* - the fancy combines, the imagination creates [...]. The truth is that the just distinction between the fancy and the imagination (and which is still but a distinction of *degree*) is involved in the consideration of the *mystic*. We give this as an idea of our own, altogether. We have no authority for our opinion – but do not the less firmly hold it. The term *mystic* is here employed in the sense of Augustus William Schlegel, and of most other German critics. It is applied by them to that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning an under or *suggestive* one. What we vaguely term the *moral* of any sentiment is its mistic or secondary expression. It has the vast force of an accompaniment in music. This vivifies the air, that spiritualizes the *fanciful* conceptions, and lifts it into the ideal" (ivi: 61-62, 65).

> of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading, would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the sould of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption (Poe 1965: XI, 106, 107-108).

Oltre che per l'"immensa forza derivante dalla *totalità*", secondo Poe il racconto breve va preferito al romanzo anche per la maggiore disponibilità a suscitare una certa impressione, un certo effetto: carattere, quest'ultimo, cui in una concezione estetica fondata sul presupposto che la poesia non è sentimento, bensì appunto "effetto", viene attribuito un enorme rilievo.

> A skilful literary artist has constructed a tale - scrive Poe -. If wise, he has not fashioned his thoughts to accomodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design (Poe 1965: XI, 108).[13]

Ma i punti di forza del racconto breve non vengono evidenziati solo attraverso il confronto con il romanzo. In un passo successivo, Poe accosta addirittura racconto e poesia, ribadendo anche in quest'area i vantaggi proposti dal genere prosastico di breve estensione.

> We have said – osserva – that the tale has a point of superiority even over the poem. In fact, while the *rhythm* of this latter is an essential aid in the development of the poet's highest idea - the idea of the Beautiful – the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression wich have their basis in the *Truth*. But Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are tales of ratiocination. Thus the field of this species of composition, if not in so elevated a region on the mountain of Mind, is a tableland of far vaster extent than the domain of the mere poem. Its products are

[13] Sulla questione della totalità della rappresentazione e dell'effetto da perseguire come obiettivo primario attraverso una pignola progettazione del testo, Poe ritornò anche altrove: cfr., ad es. gli altri articoli su N. Hawthorne dell'aprile 1842 e del novembre 1847 (Poe 1965: XI, 102-104 ; XIII, 141-155).

> never so rich, but infinitely more numerous, and more appreciable by the mass of mankind. The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression - (the ratiocinative, for example, the sarcastic, or the humorous) which are not only antagonistical to the nature of poem, but absolutely forbidden by one of its most peculiar and indispensable adjuncts; we allude, of course, to rhythm (Poe 1965: XI, 108-109).

Sebbene Turgenev non ci abbia lasciato commenti critici sull'opera di Poe, è praticamente certo ch'egli ne ebbe una conoscenza diretta e tutt'altro che superficiale. La letteratura d'oltre oceano costituì infatti un suo vivo e costante interesse, tanto che nel '72 volle addirittura cimentarsi nella traduzione di *Drum-Taps* di Walt Whitman (*Bejte, bejte, barabany!*).[14] Va inoltre ricordato che l'autore dello *Scarabeo d'oro* cominciò ad essere tradotto in russo mentre era ancora vivo e che nel corso degli anni '50 le più diffuse riviste pietroburghesi del tempo ("Biblioteka dlja čtenija", "Panteon", "Otečestvennye zapiski") pubblicarono non solo numerosi suoi racconti, ma anche ("Panteon" 1852) il saggio critico-biografico dedicatogli da Baudelaire. Nel '61 poi, vale a dire nel periodo del suo massimo avvicinamento a Turgenev, Dostoevskij, che di Poe in Russia fu forse il massimo estimatore e diffusore, dedicò allo scrittore americano molte pagine di "Vremja". Né è infine di poco conto che, come risulta dai diari dei Goncourt e dalla corrispondenza di numerosi autori, Flaubert e Zola in particolare, negli ambienti letterari francesi frequentati da Turgenev Poe costituisse un tema di discussione e riflessione estetica estremamente frequente.[15] Del resto, pur nella loro brevità, gli unici due accenni all'opera di Poe rinvenibili nelle lettere turgeneviane non sono poi così insignificanti come potrebbe sembrare a prima vista. Il primo si trova in una lettera a A. N. Turgenev dove, riferendosi alla strana malattia di un cavallo, Ivan Sergeevič commenta: "Ça devient fantastique comme un conte d'Edgar Poe. [...] Je vous dis-c'est fantastique, fantastique, fantastique!"; il secondo nella lettera a Ž. A. Polonskaja nella quale i critici hanno ravvisato l'idea iniziale di *Klara Milič*:

---

[14] Sull'interesse di Turgenev per la letteratura nordamericana cfr. la testimonianza di H. Boyesen in Inostrannaja kritika 1908: 148 e la lettera a P. V. Annenkov del 31 ottobre (12 novembre) 1872 (P. X, 18). Per la traduzione di W. Whitman cfr. anche nota 29.

[15] Per la conoscenza di Poe in Russia e per la sua influenza sulla letteratura francese cfr. Tur'jan 1973: 409; Cambiaire 1927; Bandy 1962.

> Prezamečatel'nyj psichologičeskij fakt – soobščennaja Vami posmertnaja vljublennost' Alenicyna! Iz etogo možno by sdelat' polufantastičeskij rasskaz v rode Edgara Po.[16]

Come si notava, si tratta di accenni fugaci, ma il fatto stesso che, rivolgendosi ai suoi corrispondenti, Turgenev alluda alla maniera di Poe come ad un termine di confronto sufficientemente chiarificatore sta a provare, mi sembra, che nell'ambiente intellettuale russo la lettura dell'opera dello scrittore americano era ritenuta già negli anni '60-'70 un'esperienza scontata. In sostanza credo che, nel caso particolare di Turgenev, sia giustificato ipotizzare un suo sostanziale accordo con il credo estetico divulgato da Poe, nel senso non solo di un analogo interesse per gli orizzonti espressivi aperti dall'assunzione delle nuove tematiche del fantastico e di una conseguente presa di distanza da troppo precise e troppo scottanti problematiche sociali, ma anche nel senso di un comune apprezzamento delle qualità estetiche della forma breve.

Con riferimento alla prima parte di tale asserzione, ricordo che, purtroppo, le motivazioni avanzate da Turgenev circa la svolta creativa che lo portò a coltivare con lena particolare il racconto fantastico non sono molto dettagliate, e che, come viene spesso sottolineato, è vero che, menzionando i suoi esperimenti in tale campo, lo scrittore per lo più si servì di termini apparentemente spregiativi, quali "malen'kij vzdor", "legon'kaja čepucha", "nebol'šaja veščica", ecc. Tuttavia esistono dati importanti che fanno pensare che quello di Turgenev fosse solo un atteggiamento esteriore, con ogni probabilità una sorta di tattica difensiva adottata nella previsione di non venir compreso né dal pubblico né dalla critica. Le valutazioni espresse in occasioni diverse a proposito di *Stuk...Stuk...Stuk!* sono in tal senso molto indicative. In una lettera ad Annenkov [cui il racconto era sembrato una "delle cose deboli" (*slabych veščej)* di Turgenev], lo scrittore informa:

> Stasjulevič [...] prislal mne 1-j N° "Vestnika Evropy" s moim malen'kim vzdorom. Chorošego v nem tol'ko to, čto on vyšel na celych 8 stranic dlinnee, čem ja ožidal - stalo byt', i pekunii prinecet bol'še (P. IX, 6).[17]

Tre anni più tardi, scrivendo ad Anna Pavlovna Filosofa, Turgenev avrebbe però osservato:

---

[16] Lettere del 1 (13) settembre 1879 (P. XII², 127) e del 20 dicembre 1881 (1 gennaio 1882) (P. XIII¹, 168).

[17] Per l'apprezzamento di Annenkov cfr. S. X, 501.

> Vtoraja slabost' staruški [cioè della critica e del pubblico, M.F.] ta, čto ona postojanno sledit za modoj. Teper' moda v literature na politiku: vsě, čto ne politika, dlja nee *vzdor* ili daže *nelepost*.' Kak-to nelovko zaščiščat' svoi vešči - no voobrazite Vy sebe, čto ja nikak ne mogu soglasit'sja, čto daže *Stuk, stuk* nelepost'. "Čto že ono takoe?" - sprosite Vy... A vot čto: posil'naja studija *russkogo samoubijstva* [...] Vy mne skažete, čto moja studija mne ne udalas'... Byt' možet; no ja chotel tol'ko ukazat' Vam na pravo i umestnost' razrabotki čisto psichičeskich (ne političeskich i ne social'nych) voprosov (P. X, 282).

L'importanza di *Stuk... Stuk...Stuk*! sarebbe stata ribadita anche in una lettera a S. K. Brjullova di tre anni posteriori [Turgenev vi cita il racconto come una delle sue cose "più serie" ("iz samych ser'eznych, kotorye ja kogda-libo napisal") (P. XII[1], 58)].[18]

In una prospettiva più ampia, il fatto che Turgenev annettesse ai suoi racconti fantastici un'importanza niente affatto secondaria mi pare confermato anche dal meticoloso lavoro di rifinitura cui tutti i testi furono sottoposti come pure dal consenso, a volte tormentato ma mai ritirato, alla loro pubblicazione.[19]

Quanto all'ipotesi che Turgenev concordasse con Poe anche nell'apprezzamento delle qualità estetiche della forma breve, essa trova conforto non solo nella constatazione del definitivo allontanamento dello scrittore dal romanzo (come la storia letteraria insegna, le tematiche del fantastico potevano essere sviluppate anche all'interno del genere romanzesco), ma anche nel fatto che concentrazione, unità d'effetto, varietà di registri, intensità e totalità d'epressione, vale a dire i caratteri che Poe aveva indicato come tipici del racconto, costituiscono, benché in forma estremizzata, i principî essenziali cui si conforma anche il secondo genere, per il resto diversissimo dal racconto, cui Turgenev si dedicò negli ultimi anni di vita: la poesia in prosa.

Come i racconti fantastici, così anche gli *Stichotvorenija v proze* per lungo tempo sono stati studiati secondo un'ottica prevalentemente rivolta ai motivi tematici e ai raccordi biografici. In generale li si è in-

---

[18] Che nel ricorso al fantastico andasse ravvisato qualcosa di più sostanziale e significativo che un "semplice ornamento dello stile", Turgenev lo avrebbe confermato anche a proposito di *Pesn' toržestvujuščej ljubvi* (cfr. S. XIII, 571).

[19] Per quanto concerne *Stuk...Stuk... Stuk!*, per esempio, Turgenev insistette perché entrasse nel volume supplementare delle sue *Opere*, pubblicate da Salaev (1868-1871) (cfr. le lettere a M. M. Stasjulevič del 4 (16) ottobre e del 3 (15) novembre 1870, P. VIII, 287, 305).

tesi come una sorta di testamento spirituale in cui lo scrittore, ormai alle soglie della morte, avrebbe concentrato gli elementi basilari della sua esperienza umana ed artistica. Fu solo verso il 1920 che, sotto lo stimolo del formalismo, l'opera cominciò ad essere interpretata come il frutto della ricerca di nuove forme poetiche.[20] Fra i numerosi studi sollecitati dal nuovo punto di vista critico, un posto di primo piano spetta al saggio scritto in occasione del centenario della nascita di Turgenev da L. Grossman, secondo il quale gli *Stichotvorenija v proze* sarebbero un "poema filosofico" costituito di cinquanta strofe-canzoni elaborate su nuovi ritmi. Il lavoro del Grossman propone delle osservazioni molto interessanti anche sul piano contenutistico (egli individua una serie di temi, sviluppati ciascuno in un trittico poetico), ma, come negli studi di analoga tendenza, l'analisi prosodico-linguistica e quella contenutistica sembrano svilupparsi in modo sostanzialmente autonomo, sicché il problema del genere che trova la sua definizione sulla base del reciproco rapporto fra tipi determinati di elementi tematici e di modalità espressive, sembra non aver trovato una soluzione soddisfacente, così come pare essere stata trascurata la ricerca delle motivazioni che alla scelta del genere stesso sottostarono.[21]

Per un primo approccio all'argomento sarà interessante ripercorrere la storia dell'intitolazione dell'opera in questione. Secondo quanto si rileva dal commento agli *Stichotvorenija* redatto da M. P. Alekseev per l'edizione accademica (S. XIII: 600 e sgg.), al quaderno nel quale fra le stesure iniziali di altre opere coeve sono contenute anche le minute delle prime 68 poesie, è accluso un indice, steso probabilmente nel '79, ove le poesie stesse sono indicate con il titolo di *Posthuma*. All'interno del quaderno, però, tale definizione non compare mai, mentre a margine di *Son 1-j* (poi *Starucha*) compare la dicitura *Poesie senza ritmo e misura* (*Stichotvorenija bez rifmy i razmera*). Nella stesura preparata per la pubblicazione (1882) in luogo di *Posthuma*, titolo che la stessa circostanza della pubblicazione redeva inutilizzabile, venne scelto *Senilia*, ma l'indicazione del genere non fu eliminata e, mutata a sua volta in *Stichotvorenija v proze*, venne adi-

---

[20] Per una bibliografia esauriente cfr. Šatalov 1969, Balašov 1980: 39-61 e Maver Lo Gatto 1980: 87-102.

[21] Cfr. Petuchov 1930: III, 610 e Alekseev 1967 (S. XIII, 629, 633). Un tentativo più globale è stato fatto da Šatalov 1969 (cfr. in particolare il cap. II *Strukturno-žanrovoe svoeobrazie "Stichotvorenij v proze"*). Nello stesso periodo al genere degli *Stichotvorenija v proze* ha dedicato diversi articoli anche L.N. Issova (cfr. la rassegna bibliografica in *Turgenev i ego sovremenniki* 1977: 237-272).

eliminata e, mutata a sua volta in *Stichotvorenija v proze*, venne adibita a sottotitolo. Nella stampa, infine, la doppia intitolazione scomparve a vantaggio della seconda dicitura (*Stichotvorenija v proze*). La decisione spettò all'editore Stasjulevič, ma da una lettera al Pypin in cui l'editore racconta che a lui non sarebbe spiaciuto neppure il titolo *Zigzagi*,[22] appare chiaro che la scelta fu condizionata, se non determinata, dal fatto che la denominazione *Stichotvorenija v proze* era quella preferita dallo stesso Turgenev (S. XIII, 610-611).[23] Di ciò fa del resto fede anche l'epistolario[24] e significativa al riguardo mi sembra anche la scelta del titolo effettuata dallo scrittore per la versione francese di trenta *Poesie* da lui personalmente curata nello stesso 1882 (*Petits poèmes en prose*).

Il riferimento a Baudelaire è a questo punto inevitabile.[25] Benché Turgenev non citi mai i *Petits poèmes en prose* del poeta francese, è opinione unanime che egli li conoscesse bene. Molti sono i fattori che giocano a favore di tale convinzione: innanzi tutto l'ottima conoscenza che Turgenev aveva delle lettere francesi. Ricordo che brani dello *Spleen de Paris* (l'altro titolo con cui viene indicata la raccolta baudelairiana) erano apparsi sulla stampa francese fin dal 1855 e che dopo il '67, l'anno della morte di Baudelaire, la fama dell'opera si era andata sempre più estendendo, soprattutto fra gli addetti ai lavori.[26]

---

[22] Perché, spiega Stasjulevič, i diversi brani sono "korotki kak molnii i kak molnija vnezapno osveščăjut pred Vami gromadnye perspektivy" (cit. in S. XIII, 610-611).

[23] Come M. P Alekseev giustamente nota, non è dunque esatta l'asserzione di alcuni critici (in particolare Engel'gardt 1923: 34; Kleman 1934: 316), secondo i quali la denominazione *Stichotvorenija v proze* sarebbe stata adottata da Turgenev dietro suggerimento di Stasjulevič, il quale, a sua volta, l'avrebbe mutuata da Baudelaire.

[24] Cfr. P. XIII², 13, 28, 54, 56, 58, 59, 61, 67, 95, 96, 97, 103, 108, 112, 115, 116.

[25] Un confronto con il poeta francese fu abbozzato da L.V. Pumpjanskij già all'inizio degli anni '30 (I. S. Turgenev, *Sočinenija*, cit., p. 18). Assai diffuso e antico (il primo ad avanzarlo fu Burenin 1884) è anche l'accostamento degli *Stichotvorenija v proze* ai *Dialoghi* leopardiani. In proposito cfr. la bibliografia proposta in S.XIII, 629, nota 2, e in Maver Lo Gatto 1983: 247-260. Nel campo delle affinità formali di un certo interesse mi sembra infine il rilievo di Šatalov (1961 106-107), secondo il quale la struttura degli *Stichotvorenija* turgeneviani presenterebbe singolari concidenze con quella dei *Neue Paralipomena* di Schopenhauer.

[26] Delle pubblicazioni realizzate mentre Baudelaire era in vita, la più importante (20 brani) è quella della "Presse" di A. Houssaye, cui l'opera è dedicata (1862). Nella sua interezza (il progetto iniziale era di 100 brani, ma Baudelaire arrivò a stenderne solo la metà), il ciclo apparve postumo nel '69 (IV tomo delle *Oeuvres complètes*).

Oltre a ciò, è stato anche rilevato che A. I. Urusov, uno dei massimi estimatori (e traduttori) dello *Spleen de Paris*, era in relazione epistolare con Turgenev, per cui uno scambio informativo sul testo sembra più che probabile (S. XIII, 631, nota 1).[27]

I limiti del presente lavoro non ci permettono di inoltrarci in un approfondito parallelo fra l'opera del poeta francese e quella dello scrittore russo; quello che comunque importa qui rilevare è l'esistenza, al di là di un'indubitabile originalità dell'espressione artistica, di una convergenza di interessi sperimentali, tale da indurre Turgenev ad affrontare un settore creativo che stette molto a cuore all'ultimo Baudelaire il quale, peraltro, lo aveva a sua volta recepito da Aloysius Bertrand, il poeta romantico che creò il *poème en prose* come genere letterario (Bernard 1959).

Da questa prospettiva si è tentati di interpretare il ricalco del titolo baudelairiano effettuato da Turgenev come il segno di un'esplicita volontà di raccordo con l'opera del francese. A Baudelaire d'altronde rinviano anche altri dettagli: si veda, ad esempio, la doppia intitolazione attenta al materiale tematico non meno che alla scelta del genere (da un lato *Spleen de Paris* e *Petits poèmes en prose*, dall'altro *Senilia* e *Stichotvorenija v proze*); o, ancora, il numero e la disposizione dei brani che, anche se fluttuante, in entrambi i casi si rivela dettaglio costruttivo direttamente correlato ad una tecnica già moderna del frammentario, dell'interrotto. È anche interessante la quasi perfetta coincidenza fra la prima definizione del testo che troviamo nell'autografo turgeneviano (la già citata *Poesie senza ritmo e misura*) e le parole con le quali nella dedica ad Arsène Houssaye Baudelaire motivava il suo esperimento compositivo:

> Quel est celui de nous - chiede il poeta all'amico – qui n'a pas dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (Baudelaire 1975: 275-276).

---

[27] Nell'epistolario il nome di Baudelaire si incontra una sola volta in un breve ma significativo biglietto indirizzato a E. P. Svešnikova (gennaio-febbraio 1882). Rispondendo, pare, ad una richiesta di consultazione (si è avanzata l'ipotesi che la donna stesse preparando un'antologia o una bibliografia della poesia francese contemporanea), Turgenev vi scriveva:" ... v Vašem kataloge ja označil krestikami nekotorych avtorov, no mnogich nedostaet, kak-to: Baudelaire, Th. Gautier, Richepin, M. Bouchor, Hérédia i dr." (P. XIII², 225, 406).

Che Turgenev abbia posto mano ai suoi *Stichotvorenija* mosso da un intendimento nel quale precise considerazioni di natura artistica dovettero pesare quanto se non più di una senile propensione all'autoripiegamento pare dimostrato anche da diversi altri elementi: la ripetuta affermazione da parte dello scrittore di aver escluso dalla pubblicazione tutte le poesie di carattere "soggettivo", "personale" o "autobiografico";[28] il momento del concepimento del progetto creativo (è vero che le *Poesie in prosa* furono scritte da Turgenev nell'ultimo scorcio della sua esistenza, ma va tenuto presente che nel '77-'78, quando ebbe inizio la stesura, la vecchiaia e la malattia non si erano ancora fatte particolarmente crudeli, mentre, d'altro canto, il dibattito e la sperimentazione sul genere in oggetto erano in Francia vivacissimi);[29] infine, terzo elemento, la perplessità dimostrata dallo scrittore di fronte alla proposta di pubblicazione avanzata da Stasjulevič (P. XIII², 28, 95, 116). Data l'insistenza sull'aspetto autobiografico, tale perplessità viene per lo più spiegata come conseguenza di una comprensibile ritrosia a svelare le pieghe più vere e segrete della propria personalità. In effetti le allusioni di sapore personale non mancano, ma il fatto che in molte delle lettere agli amici Turgenev parli di "gusto" e sulla base del gusto operi una distinzione nettamente oppositiva nella sfera dei lettori (da una parte, la massa alla quale lo scrittore ritiene che le *Poesie in prosa* non piaceranno;[30] dall'altra un piccolo gruppo di

---

[28] Cfr. le lettere ad Annenkov del 22 agosto (3 settembre) e del 4 (16) settembre 1882, a Stasjulevič del 5 (17) novembre 1882, a D. V. Grigorovič del 3 (15) dicembre 1882 (P. XIII², 13, 28, 116).

[29] L'opera di A. Bertrand era stata pubblicata nel '42 fra l'indifferenza generale. Nel '67, l'anno stesso della morte di Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adame, nominato redattore della "Revue des Lettres et des Arts", la ripropose al pubblico assieme alle cinque *Pages oubliées* di Mallarmé e al *Nevermore* di Verlaine, contribuendo in misura determinante al successo del genere del quale, fra l'altro, egli stesso era un appassionato cultore. Nello stesso periodo molte poesie in prosa furono ospitate anche da un'altra rivista molto seguita al tempo la "Renaissance littéraire et artistique" di Blémond e Aicard. Credo, fra l'altro, che la citata traduzione di *Drum-Taps* di W. Whitman del '72 possa essere stata suggerita a Turgenev proprio dalla "Renaissance" che nello stesso 1872 dedicò al poeta americano diversi articoli comprendenti le traduzioni ("en versets de prose séparés par des tirets") di estratti dei suoi più importanti lavori. Al riguardo cfr. Bernard 1959: 173-174 e 335 sgg.

[30] E che del resto, nota significativamente Turgenev, "budet soveršenno prava, otbrosiv ich v storonu". (Lettere a Ja. P. Polonskij del 22 novembre (4 dicembre) 1882 e a Ž. A. e a Ja. P. Polonskie del 2 (14) dicembre dello stesso anno, P. XIII², 108, 114). Per le successive espressioni, oltre a quelle succitate, cfr. le lettere a M. M. Stasjulevič del 7 (19) novembre 1882 e a D. V. Grigorovič del 3 (15) dicembre dello stesso anno (ivi, pp. 96, 116).

persone "sočuvstvujuščich takogo roda veščam, literaturnych ljubitelej"), testimonia che i dubbi manifestati a Stasjulevič avevano radici di carattere prevalentemente estetico: che, in altri termini, essi provenivano non tanto, o perlomeno non soltanto, da un naturale riserbo umano, quanto da una sorta di aristocratica sfiducia nella capacità di comprensione del testo da parte di un vasto pubblico. Il "nebol'šoj, tesnyj kružok" cui lo scrittore diceva di avere destinato le sue *Poesie* avrebbe insomma alluso ad un'*élite* culturale piuttosto che ad una cerchia familiare.

Le espressioni usate da Turgenev nelle lettere agli amici per giustificare le proprie incertezze circa l'opportunità di proporre al pubblico del "Vestnik Evropy" la sua opera sono tanto più interessanti in quanto presentano forti analogie con un testo dell'autore di taglio squisitamente estetico: la recensione alla flaubertiana *Tentation de Saint Antoine* abbozzata (e poi accantonata) in occasione della pubblicazione dell'opera (primavera del 1874).

> ... Segodnja — comincia Turgenev — pojavilos' davno ožidaemoe *Iskušenie S-go Antonija* Gjustava› Flob‹era›. Mne chočetsja skazat' Vam neskol'ko slov ob etoj zamečatel'noj knige, kotoruju nel'zja nazvat' ni romanom, ni povest'ju – etoj fantastičeskoj poemoj v proze. Esli starinnaja družba, svjazujuščaja menja s avtorom, ne oslepljaet menja, čto novoe proizvedenie tvorca *G-ži Bovari* dolžno proizvesti glubokoe vpečatlenie na čitajuščuju i mysljaščuju publiku, čto ne sovsem ravnoznačašče s publikoj voobšče, s tem, čto franc‹uzy› nazyv‹ajut› "le gros public" ‹srednij čitatel', - franc.›. "Gropjublik" edva li daže primetsja za knigu Flobera. Ona pokažetsja emu utomitel'noj, nesmotrja na svoju kratkost' [...] Čtoby najti vkus v n‹ovom› proizv‹edenii› Flobera, nužna dovol'no snač‹itel'naja› dolja obrazovannosti i zrelosti - umstvennoj, žitejskoj i estetičeskoj, takogo roda čitateli vsegda sostavljajut men'šistvo.[31]

Accanto all'insistenza sulla definizione del genere cui l'opera deve andare ascritta (il "*poema v proze*"), ciò che del brano mi sembra particolarmente interessante è l'istituzione di un rapporto di proporzionalità inversa fra le qualità artististiche del "poema in prosa" stesso e il suo successo fra il pubblico, per cui le fredde reazioni suscitate dalla *Tentation* per Turgenev non sarebbero state motivate da un cedimento creativo dell'autore, bensì, al contrario, da un suo tentativo di

[31] Per il testo completo e la sua storia cfr. Mostovskaja 1967: 141-149. Può essere interessante ricordare che il motivo della tentazione di S. Antonio era già stato affrontato dallo stesso Turgenev che nel 1842, agli inizi della sua carriera letteraria, se ne servì per l'abbozzo di un dramma teatrale (cfr. S. III, 246-275, 457-459).

progressione e rinnovamento talmente raffinato e straordinario da risultare inadatto al palato grossolano della maggioranza.

La convinzione che la poesia in prosa fosse cibo per pochi eletti non era d'altronde rara fra i letterati del tempo. In una lettera a Flaubert del '82, J.-K. Huysmans, commentando il fiasco dei suoi *Croquis parisiens* (1880), osservava: "Plus que la poésie peut-être, le poème en prose terrifie les Homais qui composent la majeure partie du public".[32] Due anni più tardi lo stesso Huysmans dedicava al genere un intero capitolo di *A Rebours*, facendone la forma letteraria preferita dal suo raffinato eroe Des Esseintes:

> Des Esseintes reposa sur la table l'*Après-midi d'un faune*, et il feuilleta une autre plaquette qu'il avait fait imprimer, à son usage, une anthologie du poème en prose, un petite chapelle placée, sous l'invocation de Baudelaire, et ouverte sur le parvis de ses poèmes. Cette anthologie comprenait un selectae du *Gaspard de la nuit* de ce fantastique Aloysius Bertrand qui a transféré les procédés du Léonard dans la prose [...] Des Esseintes y avait joint le *Vox populi*, de Villiers, une pièce superbement frappée dans un style d'or, à l'effigie de Leconte de Lisle et de Flaubert, et quelques extraits de ce délicat *Livre de Jade* dont l'exotique parfum de ginseng et de thé se mêle à l'odorante fraîcheur de l'eau qui babille sous un clair de lune, tout le long du livre. Mais, dans ce recueil, avaient été colligés certains poèmes sauvés de revues mortes: le *Démon de l'analogie*, la *Pipe*, le *Pauvre enfant pâle*, le *Spectacle interrompu*, le *Phénomène futur*, et surtout *Plainte d'automne* et *Frisson d'Hiver*, qui étaient les chefs-d'oeuvre de Mallarmé et comptaient également parmi les chefs-d'oeuvre du poème en prose, car ils unissaient une langue [...] magnifiquement ordonnée [...] à des pensées d'une suggestion irrésistible, à des pulsations d'âme de sensitif don les nerfs en émoi vibrent avec une acuité qui vous pénètre jusqu'au ravissement, jusqu'à la douleur (Huysmans 1977: 329-330).[33]

---

[32] Cit. in Mondor 1941: 21.

[33] *A Rebours* segnò il definitivo allontanamento di Huysmans dal gruppo naturalista. Come scrive M. Fumaroli, l'opera sia per la sua tecnica che per il suo spirito permise allo scrittore "de rompre une équivoque, et de mettre ostensiblement en évidence sa pente «Du côté de Baudelaire»" (Préface, p. 21). Non è causale che *A vau - l'eau* (1882), la prima parte di un trittico di cui *A Rebours* (1884) fu la seconda e *En rade* (1887) la terza, sembri, come osserva Fumaroli, "un post-scriptum du *Spleen de Paris* (ivi). Uno specifico interesse per la poesia in prosa era del resto già stato dimostrato da Huysmans con *Le drageoir aux épices* scritto fra il '68 e il '74 e lo stesso *A Rebours* contiene dei passi che possono essere definiti delle poesie in prosa di stile baudelairiano. Di essersi ispirato a Baudelaire (e ad A. Bertrand) per le poesie in prosa scritte prima e dopo *A Rebours* lo ammise d'altronde lo scrittore stesso (cfr. la sua autobiografia in *Les hommes d'aujourd'hui*, Paris, Vanier,

Come il commento di Huysmans sottolinea, la pratica della poesia in prosa non conseguiva ad una volontà di sperimentazione fine a sé stessa. Essa si raccordava piuttosto alla diffusa esigenza di trovare forme nuove, capaci di registrare nel modo più adeguato angosce e miti collettivi e personali. Procedendo a motivare le preferenze letterarie di Des Esseintes, Huysmans osservava:

> Maniée par un alchimiste de génie, elle [la forma del *poème en prose*, M.F.] devait, selon lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent Des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres, l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver pendant des semaines entières, sur son sense, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique. Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls. En un mot – concludeva Huysmans – le poème en prose représentait, pour Des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art (Huysmans 1977: 330-331).

È evidente, nel punto di vista di Des Esseintes-Huysmans, un senso di profonda delusione, di disinganno nei confronti delle capacità espressive del romanzo. Non solo le singole opere, ma anche i grandi cicli tentati dai romanzieri più eminenti, da Balzac al contemporaneo Zola, si erano mostrati incapaci di esaurire la totalità della vita, la complessità del mondo e delle sue manifestazioni. In Russia era stato Be-

---

fasc. 263), che, quantunque abbia dato il meglio di sé nel campo del romanzo, svolse un'importante funzione di raccordo "entre le poème en prose parnassien, inspiré d'Aloysius Bertrand, et le poème en prose Symboliste, inspiré de Baudelaire" (Bernard 1959: 347). Quanto al rapporto Turgenev-Huysmans, una lettera inviata da Huysmans a Zola l'8 agosto 1878 prova che i due scrittori si conoscevano personalmente (cfr. Huysmans 1953: 14). Si sa inoltre che Huysmans interveniva con regolarità ai ricevimenti domenicali di Flaubert frequentati anche da Turgenev (in proposito cfr. Halpérine-Kaminsky 1901: 42).

linskij che, notando la tendenza di *povesti* e romanzi ad organizzarsi in cicli aperti, aveva salutato i nuovi (per la letteratura nazionale) generi come forme letterarie finalmente atte ad una rappresentazione esaustiva della vita umana. È caratteristico che l'entusiasmo per l'*Evgenij Onegin* sia stato da lui espresso definendo il romanzo puškiniano "un'enciclopedia della vita russa". Ma anche là l'esperienza di un quarantennio aveva dimostrato che molto, troppo, continuava a sfuggire alle possibilità narrative, che un margine di realtà, segreto ma essenziale, si rifiutava di concretarsi nel segno visibile e trasmissibile della parola.

Verso gli anni '70-'80 era dunque naturale il manifestarsi di una certa insoddisfazione se non insofferenza nei confronti delle tradizionali forme del narrare: forme legate, conchiuse, più o meno ordinate, ma comunque obbedienti alle leggi dello sviluppo e della concatenazione logica. Flaubert giunse a convincersi che la prosa doveva innanzi tutto obbedire ad "un sentiment profond du rythme, rythme *fuyant, sans règles, sans certitude*"[34] e che, proprio per questo, la bellezza di un'opera niente aveva a che fare con la storia che ne aveva costituito il pretesto. Confessò anzi che il suo sogno sarebbe stato proprio quello di scrivere "un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force intérieure de son style [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet" (Flaubert 1887-93: II, 70).

Ritengo che, nelle sue linee generali, l'aspirazione di Flaubert fosse condivisa anche da Turgenev, e questo in conseguenza non tanto dell'intenso rapporto culturale che lo scrittore intrattenne con il mondo d'Oltralpe, quanto di una maturazione artistica perseguita per vie autonome, lungo le quali l'incomprensione incontrata da *Nov'*, il "grande romanzo" dove, a conclusione della sua carriera letteraria, lo scrittore aveva cercato di riversare "tutto ciò che aveva nell'animo" ("vsë, čto u menja na duše"),[35] ebbe probabilmente un peso determinante.

Abbandonate le tirannie formali che il romanzo e il racconto canonici comunque imponevano – l'intreccio, l'eroe, lo scioglimento, l'alternanza di descrizione e narrazione, ecc. – Turgenev tentò, come

---

[34] Citato da G. De Maupassant nel suo articolo su Flaubert, "Revue bleue", 26 janvier 1884 (le sottolineature sono dell'autore).

[35] Lettera a M. E. Saltykov del 3 (15) gennaio 1876 (P. XI, 190) e a M. M. Stasjulevič del 26 gennaio (7 febbraio) 1873 (P. X, 65).

già Baudelaire, di adattare il suo discorso "ai movimenti lirici dell'anima, alle ondulazioni del sogno, ai sussulti della coscienza". I riferimenti alla realtà contingente non furono totalmente estromessi,[36] ma il piano realistico-aneddotico venne trattato in modo da stabilire una connessione costante con il piano allegorico. Generi antichi e ben noti anche alla letteratura russa quali la visione (*viden'e*) e il sogno (*Starucha, Sopernik, Konec sveta, Čerepa, Porog, Nasekomoe, Lazurnoe carstvo, Dva brata*), l'apologo (*Durak, Dva četverostišija, Milostynja, Šči*), il monologo (*Zavtra, zavtra!, Monach*), il dialogo (*Dialog, Černorabočij i beloručka*), il necrologio (*Poslednee svidanie, Pamjati Ju. P.Vrevskoj*), la leggenda (*Vostočnaja legenda*), lo schizzo paesaggistico (*Derevnja*), l'aneddoto (*Maša, Korrespondent*), il frammento lirico-filosofico (*Sobaka, Niščij, "Uslyšiš' sud glupca...", Vorobej, Golubi*), si fondono e si confondono nel cerchio della coscienza dell'io narrante, dando vita ad un contrappunto di rara leggerezza, concentrazione ed intensità. Dando vita, direi, ad una forma aperta che, pur adeguandosi ad una chiara ed unitaria linea generale che è quella di esprimere un particolare punto di vista sull'uomo, la vita e la morte, fa della libertà strutturale il suo punto di forza e di novità.

> Mon cher ami – aveva scritto Baudelaire ad A. Houssaye –, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque, tout au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier (Baudelaire 1975: 275).

---

[36] Si è ad esempio stabilito che *Poslednee svidanie* fu ispirato dall'ultimo incontro con Nekrasov; che *Stoj!* è dedicato alla Viardot; che a V.V. Stasov, esplicitamente citato in *S kem sporit'...*, è forse indirizzato anche *Durak*, ecc. Per brani quali *Černorabočij i beloručka, Porog* e *Sfinks* il riferimento ai contemporanei eventi politico-culturali è lampante. Tuttavia sono ancora molte le connessioni con il reale rimaste indecifrate (al riguardo cfr. i commenti ai diversi brani in S. XIII. 633-681 e Šatalov 1961: 103-104).

Affrancato dai ceppi dell'intreccio come da quelli della rima, anche il "serpente" turgeneviano si snoda per brevi frammenti verbali, autonomi ed apparentemente disarticolati, ove la peculiarità della visione concettuale e l'armonia dei toni si affidano soprattutto all'alto potere suggestivo ed evocativo dell'enunciato. La parola non è più usata solo come mezzo per cogliere un particolare, per fissare un'impressione, per precisare un concetto: essa si piega a nuovi ritmi discorsivi e rinvia di continuo ad una serie di pensieri inespressi, di virtualità concettuali, la cui recezione diviene fondamentale per accedere al senso globale del testo. La tendenza, insomma, e l'apprezzamento dei simbolisti lo prova,[37] è già quella di pervenire al massimo dell'espressione attraverso il minimo dei mezzi.

Con ciò si chiarisce la distanza esistente fra i brani di prosa poetica di cui sono tanto ricche tutte le opere turgeneviane e le *Poesie in prosa* che a tali brani spesso vengono accostate:[38] lì si trattava di un lirismo spontaneo che si espandeva ad arginare, senza regole precise, lo sviluppo narrativo; qui di un genere a sé stante, autonomo, obbediente ad istanze metafisiche non meno che formali: dove, in altre parole, l'assunzione di nuove forme consegue all'aspirazione a cogliere, finalmente, il senso profondo dell'universo.

Ma si chiarisce anche, e in questa sede è ciò che più ci preme, un possibile punto di sutura fra racconto fantastico e poesia in prosa.[39] Entrambi infatti giungono a configurarsi non soltanto come espressioni di un'accentuata tendenza lirico-autobiografica, ma anche come esiti di quell'*impasse* romanzesca di cui si diceva in apertura del pre-

---

[37] Per il rapporto Turgenev - simbolisti e relativa bibliografia cfr. il cap. IV *Turgenev toward Symbolism* di Ledkovsky 1973.

[38] Sulla scia, probabilmente, dell'interpretazione di Gruzinskij 1918, il quale sosteneva che poesie in prosa intese come cristallizzazione di momenti di particolare tensione emotiva, possono essere rintracciate lungo tutta la produzione turgeneviana.

[39] Il raccordo è del resto suggerito anche dal fatto che ad interessarsi contemporaneamente ad entrambi i generi non fu solo Turgenev: cfr. V. M. Garšin in Russia (per i suoi rapporti con Turgenev cfr. Dollar 1976: 217-232); Nodier, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam in Francia. Tendenze al fantastico sono inoltre spesso rilevabili all'interno delle stesse poesie in prosa: è il caso dei *Chants de Maldoror* di Lautréamont e del *Gaspard de la nuit* di A. Bertrand (se ne ricordi il sottotitolo palesemente hoffmanniano *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*). Degno di nota mi sembra anche il fatto che il famoso *Eureka* di Poe (1848), anche se strutturalmente concepito in modo diverso dalle poesie in prosa prodotte dalla cultura europea, sia stato pubblicato con il titolo *Eureka: A prose poem* (cfr. Poe 1965: XVI, 179-315).

sente lavoro: un'*impasse* che, a sua volta, si ricollegava ad un esteso ed insieme profondo malessere intellettuale. La natura e la portata del fenomeno che alle soglie del nuovo secolo nelle teorie di Bergson e di Freud oltre che nei raggiungimenti della nuova fisica trovò specifici puntelli, al tempo di Turgenev non erano ancora del tutto chiare, ma ciò non impedì che esso si ripercuotesse in modo immediato sulla produzione letteraria e il romanzo, per primo, ne ricevette contraccolpi decisivi. La dissoluzione del tradizionale concetto di individuo e di carattere, la presa di coscienza della relatività dei punti di vista e del senso del tempo, la scoperta della mistificazione che si cela nel cuore stesso della realtà sensibile, non potevano non far tremare le strutture di un genere che, attraverso una credibile finzione, mirava a discoprire la pienezza e la verità della vita.

Alla frantumazione della visione concettuale corrispose la frantumazione della rappresentazione estetica. Turgenev costrinse la sua prosa entro spazi più limitati e insieme suggestivi. Con il racconto fantastico già si liberava di tante convenzioni prestabilite (in primo luogo il classico *dénouément*) e, vicino in ciò a Dostoevskij, approdava ad una ambiguità narrativa[40] ch'era metafora dell'ambiguità esistenziale. Con gli *Stichotvorenija v proze* andava oltre e, procedendo nel senso dello sfrondamento, della concisione, dell'intensificazione, raggiungeva punte di un estremo "laconismo artistico-filosofico".[41] Molti temi, da quello della terra e del popolo russo a quello dell'amore e della fratellanza, persistevano; persisteva, e si rafforzava, l'antico retaggio schopenhaueriano e pascaliano, ma il contenuto ideologico veniva ormai costretto in aggregazioni verbali dove, come si rilevava, l'espresso soccombeva al suggerito, al non detto. I vari brani richiamano alla memoria quei "fragments d'exécuté" di cui parlava Mallarmé tentando di spiegare il rapporto esistente fra i componimenti poetici da lui realizzati e il *Grand Oeuvre* vagheggiato ed inseguito per tutta la vita: frammenti eseguiti di quel *Livre Total, Absolu,* che fu il sogno anche di Huysmans, di Barrès, di D'Annunzio e tanti altri, e oltre il quale (la sequenza è stata sottolineata anche da Schulz-Buschhaus

---

[40] Per il concetto di "ambiguità fantastica" cfr. Todorov 1970: cap. II, *Définition du fantastique.*

[41] Riprendo con intenzione l'espressione usata da M. Bachtin a proposito del *Sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij, di cui il critico sottolinea appunto il "chudožestvenno-filosofskij lakonizm", tanto più sorprendente ed ammirevole, osserva, in quanto il racconto costituisce una "počti polnaja enciklopedija veduščich tem Dostoevskogo" (Bachtin 1963:199, 201).

1981: 7-17) attendeva ormai la letteratura dell'impenetrabilità, della disgregazione verbale, dell'afasia.

A causa delle vicende storiche in cui è stata coinvolta, la Russia non è approdata a tale fase estrema, ma le sperimentazioni condotte da Turgenev nel campo della forma breve stanno a testimoniare che lo scrittore di Orël l'aveva in un certo senso presentita, facendosi latore di inquietudini spirituali ed istanze estetiche già caratteristicamente novecentesche.

BIBLIOGRAFIA

Bachtin M.
1963 Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskva, Sovetskij pisatel' 1963.

Balašov N. I.
1980 "Stichotvorenija v proze" Turgeneva. In: Turgenev e la sua opera, Atti dei Convegni Lincei 44, Roma 1980, pp. 39-61.

Bandy W.T.
1962 The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe. Baltimore, Frank T. Cimino Company, 1962.

Banerdži Š.
1980 Problemy poetiki tvorčestva pozdnego Turgeneva. Moskva 1980.

Baudelaire C.
1975 Oeuvres complètes. Paris, Gallimard 1975.

Bernard S.
1959 Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris, Nizet 1959.

Bjalyj G. A.
1962 Turgenev i russkij realizm, Moskva-Leningrad, Sovetskij Pisatel' 1962.

Burenin V.
1884 Literaturnaja dejatel'nost' Turgeneva. SPb. 1884.

Cambiarie C.P.
1927 The Influence of Edgar Allan Poe in France. New York 1927.

Casari R.
1983 Il fantastico in I. S. Turgenev e A. Fogazzaro: possibilità e limiti di un raffronto. — In: Mondo slavo e cultura italiana, Roma, Il Veltro ed. 1983, pp. 78-94.

Castex P.G.
1951 Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris, José Corti, 1951.

Delaney J.
1969 Edgar Allan Poe and I.S. Turgenev. – Studia slavica, 1969, t. XV, fasc. 3-4, pp. 349-354.

De Maupassant G.
1884 Flaubert. — Revue bleue, 26 janvier 1884.

Dollar I.
1976 Vsevold Garšin e Ivan Turgenev. – Quaderni di lingue e letterature dell'Ist. di lingue e lett. straniere della Facoltà di Economia e Commercio dell'Università degli studi di Padova (sede in Verona), 1976, n. 1, pp. 217-232.

Engel'gardt N. A.
1923 Melodika turgenevskoj prozy. In: Tvorčeskij put' Turgeneva, sbornik statej, Petrograd, Sejatel', 1923, pp. 9-63.

Flaubert G.
1887-93 Correspondance. Voll. I-IV. Paris, Charpentier 1887-1893.

Garetto E.
1983 Turgenev e Capuana: il fantastico e il reale, due modelli diversi di integrazione. — In: Mondo slavo e cultura italiana, Roma, Il Veltro ed. 1983, pp.140-152.

Gracq J.
1962 Intervista. — Figaro Littéraire 20 ottobre 1962.

Gražis P. I.
1966 Turgenev i romantizm. Kazan', Izd. Kazanskogo un.-ta 1966.

Gruzinskij A.E.
1918 I. S. Turgenev. Ličnost' i tvorčestvo. Moskva, Gran' 1918.

Halpérine-Kaminsky E.
1901 Ivan Tourgueneff d'après sa correspondance avec ses amis français. Paris, E. Fasquelle éd. 1901.

Huysmans J.-K.
1953 Lettres inédites à Emile Zola. Genève, Librairie E. Droz, 1953.
1977 A Rebours. Préface de M. Fumaroli. Paris, Gallimard 1977.

Kauchtschischwili N.
1980 Turgenev europeista. — In: Turgenev e la sua opera, Atti dei Convegni Lincei 44, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1980, pp. 105-128.

Kleman M.K.
1934 Letopis' žizni i tvorčestva I.S. Turgeneva. Moskva-Leningrad, Academia 1934.

Inostrannaja Kritika
1908 Inostrannaja kritika o Turgeneve. SPb 1908.

Izmajlov N.V.
1973 Fantastičeskaja povest'. — In: Russkaja povest' XIX veka, pod red. B.

S. Mejlacha, Leningrad, Nauka 1973, pp. 134-169.

Ledkovsky M.
1973 The Other Turgenev: from Romanticism to Simbolism. Colloquium slavicum 2, Würzburg, Jal-Verlag, 1973.

Maver Lo Gatto A.
1980 Le "Poesie in prosa" di Turgenev, retrospettiva poetica della tematica dello scrittore. — In: Turgenev e la sua opera, Atti dei Convegni Licnei 44, Roma 1980, pp. 87-102.
1983 Su alcune notevoli concidenze di pensiero in Turgenev e Leopardi. — In: Mondo slavo e cultura italiana, Roma, Il Veltro ed. 1983, pp. 247-260.

Merežkovskij D. S.
1911-13 O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury. — In: Polnoe sobranie sočinenij, SPb.-Moskva., izd. T.-va M. O. Vol'f, 1911-1913, XV, pp. 207-305.

Michajlovskij N. K.
1892 Literatura i žizn', sbornik statej. SPb 1892.
1901 Russkoe bogatstvo, 1901, n. 11.

Mondor H.
1941 Vie de Mallarmé. Paris, Gallimard 1941.

Mostovskaja N. N.
1967 Turgenev ob "Iskušenii svjatogo Antonija" G. Flobera. — In: Turgenevskij sbornik. Materialy k PSSP I. S. Turgeneva, III, Leningrad, Nauka 1967, pp. 141-149.

Muratov A. B.
1981 Problemy realizma v pozdnem tvorčestve Turgeneva, Leningrad 1981.

Natova N.
1983 O "mističeskich" povestjach Turgeneva. — Zapiski russkoj akademičeskoj gruppy v SŠA (Transactions of the Association of Russian-American Scholars in USA), XVI (1983), pp. 113-150.

Passage Ch. E.
1963 The Russian Hoffmannists. The Hague 1963.

Petuchov E.
1930 Novoe o Turgeneve. – Izvestija po russkomu jazyku i slovesnosti Akademii Nauk SSSR, Leningrad , 1930, t. III, kn. 2, pp. 599-612.

Poe E.A.
1965 The Complete Works, New York, AMS Press Inc., 1965.

Raimond M.
1966 La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris, José Corti, 1966.

Saltykov--Ščedrin M.E.
1905-06 Gospoda Taškentcy. — In: Polnoe sobranie sočinenij, SPb., izd. A. F.

Marksa, 1905-1906, VIII.

Šatalov S.E.
1961 "Stichotvorenija v proze" I. S. Turgeneva, V pomošč' učitelju. Arzamas 1961.
1962 "Tainstvennye povesti" I. S. Turgeneva. – Uč. zap. Arzamasskogo ped. in.-ta, 1962, t. V, vyp. 4, pp. 3-96.
1969 Problemy poetiki I. S. Turgeneva. Moskva 1969.
1979 Chudožestvennyj mir Turgeneva. Moskva 1979.

Schopenhauer A.
1925 Memorie sulle scienze occulte, tr. di G. Perrone. Torino, Fratelli Bocca Editori 1925, 1939².

Schulz-Buschhaus U.
1981 Tendenze di un canone letterario nell'età borghese. — In: I canoni letterari. Storia e dinamica, Trieste, Lint 1981, pp. 7-17.

Todorov T.
1970 Introduction à la littérature fantastique. Paris, Éd. du Seuil 1970.

Tolstoj L.N.
1928-58 Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach, Moskva-Leningrad, Goslitizdat 1928-1958.

Trubeckoj N.S.
1975 Literaturnoe razvitie L'va Tolstogo. — In: N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes, a cura di R. Jakobson, The Hague-Paris, Mouton 1975; pp. 475-479.

Turgenev I. S.
1928-34 Sočinenija, tt. I-XII, Moskva-Leningrad, Gis 1928-1934.
1960-68 Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 tomach, Moskva-Leningrad, Nauka 1960-1968.

Turgenev i ego sovremenniki
1977 Turgenev i ego sovremenniki. Leningrad, Nauka 1977.

Tur'jan M.
1973 Turgenev i Edgar Poe (K postanovke problemy). – Studia slavica, 1973, t. XIX, fasc. 4, pp. 407-415.

Zel'dchejideak Z.
1973 "Tainstvennye povesti" Turgeneva i russkaja literatura XIX veka. – Studia slavica, 1973, t. XIX, fasc. 1-3, pp. 347-364.