

STUDI ITALIANI SUL SIMBOLISMO RUSSO*

DANIELA RIZZI

Questo intervento vuole essere un rapido esame degli studi italiani sul simbolismo russo, ma anche tentare un bilancio della fortuna di quest'ultimo nella cultura italiana del dopoguerra. Per questo accanto ai contributi storico-letterari e teorici degli studiosi italiani verranno, se non analizzate, almeno enumerate le principali traduzioni, alla cui consistenza e qualità si lega, com'è ovvio, la diffusione di una letteratura straniera.

La conoscenza del simbolismo russo, nella sua recezione da noi, è in sostanza un capitolo della più ampia vicenda della scoperta dell'avanguardia russa in Italia. La maggiore contiguità cronologica, rispetto ad altre letterature, tra due movimenti — simbolismo e futurismo — entrambi di primissimo rilievo nella loro variante russa, ma anche le peculiari caratteristiche della poetica e della concezione del linguaggio poetico nel cosiddetto secondo simbolismo fanno sì che appaia possibile arretrare la nascita dell'avanguardia russa, o almeno di alcuni suoi aspetti sostanziali, fino ad includere nella sua storia il simbolismo stesso. Proprio questa circostanza — assieme a quella che nella cultura italiana dell'inizio del secolo il simbolismo in generale pare avere una rilevanza modesta e in forme tutto sommato dipendenti da quelle delle letterature europee coeve — serve forse a spiegare perché l'attenzione dei nostri studiosi di cose russe moderne si sia rivolta so-

* Testo della comunicazione letta al convegno "Italija i slavjanskij mir", tenutosi in occasione del centenario della nascita di Ettore Lo Gatto presso l'Institut Slavjanovedenija i Balkanistiki di Mosca dal 23 al 25 ottobre 1990.

prattutto ai movimenti dell'avanguardia storica. In altre parole, mentre si può dire che l'avanguardia russa — letteraria, teatrale e pittorica — sia entrata nel vivo della cultura italiana degli anni '50 e '60 in modo ancor oggi palpabile, altrettanto non ci sembra si possa dire del simbolismo russo, il cui studio e interpretazione resta confinato, in sostanza, nell'ambito specialistico.

È dunque un punto di vista condiviso dai tre primi e principali studiosi italiani del Novecento russo, Renato Poggioli, Angelo Maria Ripellino e Ignazio Ambrogio, quello che accentua la continuità della tradizione della "nuova" poesia russa dalla fine del secolo scorso in poi.

Poggioli, slavista e comparatista, fu autore di numerosissimi saggi e traduzioni. Nella sua cospicua produzione il simbolismo occupa un posto di rilievo, trovando così il suo primo, in Italia, conoscitore ed estimatore. Tra gli scritti di Poggioli relativi ai fenomeni letterari che qui ci interessano ricorderemo almeno i saggi di *The Phoenix and the Spider* (1957), la monografia su Rozanov (1957), *The Poets of Russia 1890 — 1930* (1960; ed. ital. *Lirici russi*, 1964), *The Autumn of Ideas. An Essay about Notion of Decadence*, ma soprattutto *Teoria dell'arte d'avanguardia*, composta alla fine degli anni '40 e pubblicata in volume solo nel 1962.

Già in *The Poets of Russia* (che è una variante ampliata di un lungo saggio preposto alla sua antologia di poesia russa del 1949, sulla quale torneremo in seguito) Poggioli rilevava l'importanza del decadentismo e del simbolismo per la storia della versificazione e del mestiere poetico in Russia. Questo studio conteneva l'importante affermazione di principio che la "modernità" della poesia russa ha avuto inizio proprio col simbolismo, al quale Poggioli applicava, sulla scorta di una tradizione critica già consolidata (Vengerov in Russia, Praz in Italia) l'etichetta di "neoromanticismo". Tipica di Poggioli, e da lui in più riprese affermata, è una visione della fase decadente-simbolista della letteratura russa come una sorta di tronco che affonda le sue radici nella cultura romantica e si sviluppa poi in una rigogliosa chioma avanguardista. Se da un lato sembra improduttivo a Poggioli stabilire linee di demarcazione troppo nette tra decadentismo e simbolismo ("In verità tanto la Decadenza che il Simbolismo non sono che le due facce diverse della stessa moneta", *Simbolismo russo e occidentale*, in "Letterature moderne", 1961, 5, p. 599), dall'altro considerava particolarmente stretto nella cultura russa il loro legame con il romanticismo ("Per la sua derivazione diretta dalla tradizione romantica il simbolismo russo differisce profondamente dal suo equivalente

francese" (*Lirici russi*, 1964, p. 156) e in *Teoria dell'arte d'avanguardia* sosteneva in maniera esplicita "l'ipotesi che afferma l'esistenza di una linea di continuità storica fra lo *Zeitgeist* romantico e l'avanguardismo" (p. 93), linea che transita appunto per il decadentismo-simbolismo.

Il filo conduttore di tutta la vicenda della poesia moderna sembra essere a Poggioli la concezione metaforica del linguaggio, considerato non come figurazione, ma come trasfigurazione del reale. Poesia e linguaggio aspirano a trascendere il mondo dei sensi, ad attingere una super-realtà che sia ad un tempo negazione e sublimazione della realtà umana e terrena. A questo tipo di ricerca sul linguaggio poetico avrebbe dato avvio proprio il simbolismo, col suo tentativo di creare "un'espressione verbale equivalente all'idioma della musica". In questo modo in *Teoria dell'arte d'avanguardia* si ricostruisce una derivazione simbolista all'idea fondamentale che sorregge le varie forme d'avanguardia, e cioè che l'arte possa raggiungere o costituire una realtà altra da quella tangibile, più autentica e profonda. In altre parole per il simbolismo e "per tutta la poesia moderna la parola non è suono-senso, ma idea-cosa, nella sua visione il Verbo non è spirito che si fa carne, ma carne che si fa spirito" (p. 224).

Sebbene il discorso critico di Poggioli non riguardi esclusivamente la letteratura russa, ma i movimenti letterari menzionati siano qui colti nella loro valenza internazionale e sovranazionale, è evidente che l'affermazione appare particolarmente vera per la cultura poetica russa dell'inizio del secolo.

Anche Ignazio Ambrogio, critico dagli spiccati interessi teorici, di orientamento marxista, studioso di Majakovskij, nel suo *Formalismo e avanguardia in Russia* (1968) individua proprio nel simbolismo l'esperienza di linguaggio poetico più significativa e formativa per tutto il Novecento russo e trova anzi che le successive proposte di rinnovamento della parola poetica nate in seno al futurismo russo dipendano in maniera diretta dai precedenti simbolisti:

Queste costruzioni (...) scaturiscono e sono innervate dallo stesso principio che ha ispirato per secoli, pur in contesti culturali radicalmente diversi, dalla Grecia antica alla tarda latinità all'evo moderno, tutta una tendenza dell'indagine linguistica: il convincimento cioè che dal nome traspaia l'essenza della cosa e che tra il suono e il significato esista un nesso naturale, ontologico (...). Di qui anche, nelle poetiche del simbolismo, da Rimbaud a Mallarmé, da Belyj a Bal'mont, il prevalere di una visione esoterica, orfica, incantatoria della parola (poetica), come allusione cifrata e sortilegio, e di una tecnica fondata sulla percezione di affinità misteriose e

organiche tra suono e senso, cioè il pieno dispiegarsi di quella 'magia verbale' entro il cui ambito rimane chiuso lo sforzo chlebnikoviano di costruire un 'sistema periodico' della parola e da cui, per questo verso, non fuoriesce l'elaborazione teorica del futurismo russo (pp.127-128).

Studioso dal profilo ben diverso da quello dei due critici appena citati, Angelo Maria Ripellino concorda con essi nel concepire l'evoluzione della poesia russa moderna come un *continuum* che parte proprio dall'alba del simbolismo. "La nuova poesia russa comincia con Vladimir Solov'ev": con questa affermazione si apre l'introduzione che accompagna la sua antologia di poesia russa moderna (1954), della quale diremo in seguito. Ripellino intende non tanto, e non solo, l'influsso filosofico esercitato da Solov'ev su una parte del simbolismo, ma soprattutto lo stile poetico, quella tessitura di misticismo e grottesco, quella compenetrazione di elucubrazioni teoriche e autoironia che si ritrova in buona parte della poesia simbolista successiva.

Ma qual era il grado e il tipo di conoscenza della letteratura simbolista in Italia nel periodo in cui già venivano presentate queste sistematizzazioni teoriche?

Occorre dire che le prime fonti d'informazione di ampio respiro sulla cultura poetica russa novecentesca (se si eccettua quella *Violetta notturna* con cui già nel 1933 Poggioli aveva inaugurato il modello nostrano del florilegio del verso russo contemporaneo) sono le due antologie di Poggioli e Ripellino, comparse a pochi anni di distanza tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50. La cultura italiana nei decenni precedenti, infatti, è raggiunta solo occasionalmente dagli echi della nuova letteratura russa, che lascia da noi ancora il campo, in attesa di una confacente prospettiva storica, ai classici ottocenteschi.¹ *Il fiore del verso russo* di Poggioli compare nel 1949 presso la casa editrice Einaudi, che in quegli anni del dopoguerra veniva attuando un programma di ampliamento delle frontiere, alquanto anguste e provinciali, del mondo intellettuale italiano con una scelta sapiente e originale di opere in traduzione. L'antologia venne poi ripetutamente ristampata. Il lavoro di Ripellino appare un lustro più tardi, nel 1954, col titolo di *Poesia russa del '900*, presso l'editore Guanda, promotore di raffinate edizioni di testi poetici appartenenti alla cultura ita-

¹ La fortuna in Italia di Merežkovskij e Andreev, cospicua negli anni '10 e '20 per numero di traduzioni, esula dalla nostra rassegna per ragioni cronologiche e non è del resto troppo pertinente al tema. Merežkovskij ebbe fama da noi come autore di romanzi storici, più che come letterato decadente. Inoltre l'opportunità di includere Andreev in un lavoro dedicato al simbolismo sarebbe tutt'altro che ovvia.

liana e straniera. Entrambe queste opere coprono all'incirca uno stesso arco temporale, da Bal'mont alla Cvetaeva il libro di Poggioli (con una prima parte dedicata alla poesia ottocentesca), da Solov'ev a Pasternak quello di Ripellino. In entrambe la scelta comprende un certo numero di figure poetiche "minori", che completano efficacemente il quadro di un'epoca affollata di grandi talenti. In entrambe, secondo i presupposti teorici ai quali abbiamo accennato, l'evoluzione della poesia russa moderna è presentata come un processo unitario che, una volta messo in discussione con il primo simbolismo (o decadentismo o modernismo che dir si voglia) l'assetto della poesia ottocentesca e della cultura letteraria che le stava dietro, si svolge poi in un susseguirsi di "variazioni sul tema" mutuamente dipendenti che quasi scaturiscono dialetticamente una dall'altra.

Tuttavia nella valutazione dell'eredità poetica simbolista tra i due studiosi è riscontrabile una certa diversità d'opinione. Concordi nel prestare maggiore attenzione alla seconda fase del simbolismo, essenzialmente discordano nel giudizio su Andrej Belyj. La predilezione per il profilo letterario più contenuto e "classico" di Blok da parte di Poggioli è scoperta. Poggioli aveva pubblicato nel 1941 una raccolta di traduzioni da Blok (*Poemetti e liriche*), corredate da una brevissima prefazione in cui il poeta veniva amorosamente definito "bianco cigno della Russia, forse il suo ultimo cigno", e presentato (secondo un'interpretazione già proposta nella *Violetta notturna*) come poeta pietroburghese per eccellenza, rappresentante di quella cultura russa dell'inizio del secolo che "traeva semi d'ogni specie, d'Europa e di Russia, per far fiorire le sue strane e tiepide serre. La serra più magnifica si chiamò simbolismo, e i tre eruditi giardinieri che per primi la coltivarono furono Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj e Aleksandr Blok".

La scelta presentata in questo volume (*La violetta notturna, Il giardino degli usignuoli, I dodici, Liberi pensieri* e varie liriche di cicli diversi) confluisce poi direttamente nel *Fiore*, dove le fa aperto riscontro l'assenza di Belyj. Belyj non solo non è rappresentato nell'antologia dei testi poetici, ma è fatto oggetto di alcuni giudizi sbrigativi e poco lusinghieri nel lungo saggio introduttivo. Dopo aver definito le liriche e le *Sinfonie* bieliane "ormai mere curiosità letterarie" (p. 54), e aver dato ad intendere di considerare quasi solo l'opera di Belyj memorialista degna di un interesse peraltro non più che documentario — del resto, "del romanziere, che è in potenza superiore al poeta, non resteranno che le velleità sperimentali" (ivi) —, Poggioli deposita anche sugli aspetti teorici degli scritti di Belyj una sorta di pietra tombale con l'iscrizione: "Non c'è nichilismo peggiore di quello

che si nasconde sotto una maschera di rivelazione e d'iniziazione, ed è il nichilismo di uomini come Belyj che porta una cultura alla propria estinzione" (ivi). Un giudizio di severità davvero eccessiva, che, quantunque poi mitigato in *Poets of Russia*, ci sembra abbia ingiustamente lasciato per lungo tempo fuori della portata del curioso italiano di cose russe un autore difficilmente riducibile alla definizione di "dilettante di religioni ed ossessioni" (p. 53).

L'avversione di Poggioli per Belyj non è poi così stupefacente e può forse essere spiegata con il fatto che Poggioli, se è probabilmente il primo in Italia a comprendere il significato e la portata dell'avanguardia russa e ad avviarne la conoscenza con una sufficiente prospettiva storica e profondità critica, è però egli stesso portatore di un gusto letterario lontano dai più arditi esperimenti avanguardistici. Educato negli ambienti letterari fiorentini degli anni '20, assieme a figure come Montale e Landolfi, non doveva sembrargli un pregio quanto con notevole intuito già scriveva Pietro Zveteremich nella sua *Letteratura russa* del 1953: "L'opera di Belyj significa la decomposizione oggettiva dei valori del linguaggio, la frantumazione di ogni facoltà discorsiva, il ponte aperto agli esperimenti alogici che la letteratura russa ha conosciuto in seguito con il cubofuturismo di Krucenyč e Chlebnikov" (p. 483).

Invece è proprio a Belyj che il poco più che ventenne Ripellino aveva dedicato nel 1945 una delle sue primissime traduzioni. In *Russia. Letteratura, arte, storia*, una miscellanea edita appunto in quell'anno a cura di Ettore Lo Gatto, veniva infatti ospitata la traduzione di lunghi brani della *Sinfonia nordica*. A testimoniare la precocità del gusto e del talento critico di Ripellino sta non soltanto il fatto che a tutt'oggi, in piena riscoperta di Belyj, nessuno si sia più cimentato in una versione italiana delle *Sinfonie*, ma anche il delinearsi già netto, tanto nella prefazione alla *Sinfonia nordica* quanto in un altro articolo presente nel volume, *Mascherate e pastorali nel simbolismo russo*, dei caratteri più personali ed originali della sua scrittura critica. Infatti il Ripellino dei libri successivi, da *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (1959) al *Trucco e l'anima* (1965) è già anticipato qui, nel profilo dai contorni acutamente tracciati dell'opera del giovane Belyj, nella scrittura brillante ed estrosa, carica e a volte sovraccarica di allusioni e riferimenti che confluiscono naturalmente nella descrizione di un ambiente letterario, di un'opera o di un autore suscitandone — procedimento tipico di Ripellino — nella fantasia del lettore un'immagine composta essenzialmente di associazioni d'idee e di reminiscenze.

Scevro di preoccupazioni filologiche in senso stretto, così come di schematismi ideologici, l'intento di Ripellino è essenzialmente quello di ricostruire — potremmo dire — uno sfondo estetico al proprio oggetto d'indagine attraverso l'accumulo di suggerimenti visivi, letterari, musicali. Così il "suo" simbolismo russo è già dall'inizio quello che si ritrova nei saggi successivi, tutto percorso dai temi della maschera, del doppio, dell'arlecchinata. Hoffmann, Poe e Beardsley fanno da sfondo ad un quadro nel quale compaiono Verlaine, Laforgue, Carlo Gozzi e Chaplin, mentre la stilizzazione settecentesca di inizio secolo evoca a Ripellino i nomi di Pietro Longhi e Lulli. È un repertorio critico che si ritrova anche nelle prefazioni — vere e proprie brevi monografie — ad una scelta di traduzioni da Blok (1960) e alla versione di *Pietroburgo* (1961), con le quali, rendendo il debito tributo alla statura poetica di Blok, Ripellino ribadisce la necessità di illuminare di una giusta luce anche l'opera di Belyj, così come aveva dichiarato opportuno fare nella prefazione alla *Poesia russa del '900*: "Gli studiosi di letteratura russa, dilungandosi su Blok, spesso trascurano Belyj. Eppure i due poeti non vanno disgiunti nella storia del simbolismo russo" (p. XXIII).

La presenza quasi contemporanea (nonostante il ventennio che ne separa le rispettive apparizioni) nella cultura italiana di due ampie scelte poetiche del medesimo autore — parliamo ora delle antologie blokiane — fa di per sé intendere a chi sia appartenuta per lungo tempo l'egemonia nell'interesse suscitato da noi dalla poesia russa moderna. D'altra parte, impone un confronto e un rapido commento. È forse piuttosto da Ripellino — tra l'altro egli stesso poeta — che ci saremmo potuti aspettare un'idea di traduzione come ricreazione di un testo poetico affatto autonomo dall'originale. Invece, Ripellino in queste sue versioni da Blok contiene la propria inventività linguistica entro i confini di una prudente quanto sostanziale aderenza al testo, restituendo un'immagine dell'originale blokiano che, se inevitabilmente depauperata di taluni valori fonici e ritmici, è fondamentalmente rispettosa delle qualità poetiche del testo.

Non così Poggioli, il quale, dichiarando che "l'opera del traduttore è un atto di amorosa interpretazione", ricrea, assieme alla struttura metrica, anche la coloritura poetica del testo, e con esse talvolta anche il senso, piegando alla propria volontà scelte lessicali e caratterizzazione semantica.

Sulla scorta di questa ormai affermata duplice attenzione verso i due "amici-nemici" del simbolismo russo si svolge da noi la storia successiva della diffusione delle loro opere. Su Blok, ad opera di Eri-

dano Bazzarelli, escono tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 due monografie (*A. Blok. L'armonia e il caos nel suo mondo poetico*, 1968; *Blok e la metafora*, 1972) e successivamente buona parte della sua opera viene esplorata: escono infatti in traduzione i *Drammi lirici* (1977), i principali articoli (*L'intelligencija e la rivoluzione*, 1978), *La nemesi* (1980), le lettere alla moglie (1981), la corrispondenza con Belyj (1982), *Gli ultimi giorni del regime zarista* (1983) e i taccuini (1984). Nel 1981 viene organizzato dalla cattedra di letteratura russa dell'Università di Milano un grosso convegno internazionale su Blok. Di Belyj invece escono *Cristo è risorto* (1969), *Il colombo d'argento* (1964), *Kotik Letaev* (1973). Negli anni '80, poi, Belyj conosce in Italia una vera e propria esplosione di popolarità (naturalmente, tra gli specialisti più che tra il vasto pubblico). Dalla cattedra di letteratura russa di Bergamo, diretta da Nina Kautschwili, parte l'iniziativa di organizzare un convegno internazionale su Andrej Belyj, che all'inizio del decennio scorso cominciava ad essere attivamente riscoperto anche in Russia e altrove, una volta passata l'ultima ondata di studi blokiani in occasione del centenario della nascita. Il convegno di Bergamo, che ha avuto luogo nel 1984, ha segnato da un lato l'avvio di un fervore bielliano che non accenna a finire, dall'altro l'inizio di una serie di iniziative per lo studio della cultura russa del primo Novecento legata all'istituto bergamasco e ai suoi collaboratori, che hanno dato vita ad altri due convegni bielliani (1985, 1986), ad un simposio su Pavel Florenskij (1988), ad un altro su Optyna Pustyn' nella letteratura russa (1989) e quest'anno ad un convegno su Fedor Sologub. In occasione del primo simposio bielliano gli organizzatori hanno pubblicato, oltre agli atti del convegno (*Andrej Belyj pro et contra*, 1986), un volumetto di lavori su Belyj, nati dalla preparazione al convegno stesso (*Andrej Belyj. Tra mito e realtà*, 1984). Negli ultimi cinque anni sono poi usciti altri quattro volumi di prose di Belyj: *Il colore della parola*, a cura di Rossana Platone (1986); *Saggi sul simbolismo*, a cura di Angela Dioletta Siclari (1987); *Viaggio in Italia*, a cura di Giacomina Strano (1989); *Gli spettri del caos. Simboli e simbolisti russi*, a cura di Rosanna Casari e Ugo Persi (1989).

Tra gli studiosi che recentemente si sono dedicati allo studio di questo autore si distingue per il taglio specificamente filosofico dei suoi contributi Angela Dioletta Siclari, che in *Etica e cultura nel simbolismo di Andrej Belyj* (1986) e nelle prefazioni al già citato *Scritti sul simbolismo* e al recente volume antologico *Simbolisti russi* (1990)

tenta una sintesi dell'eredità filosofica di Belyj, difficilmente classificabile per l'eterogeneità degli elementi che la compongono.

Resta infine da accennare alla sorte degli studi italiani su Vjačeslav Ivanov. Nonostante il fatto che abbia passato gli ultimi venticinque anni della sua vita in Italia e che non sia stato estraneo alla vita intellettuale del nostro paese, lasciandovi tra l'altro un cospicuo archivio, Ivanov non ha avuto per molti anni cultori ed estimatori tra i nostri specialisti. Sulla scarsità delle traduzioni — che si riducono in sostanza a qualche lirica presente nelle antologie di Poggioli e Ripellino, alla vecchia versione di Küfferle del poema *L'uomo* (1946) e a poco altro — hanno certamente influito la complessità del mondo poetico di Ivanov e il carattere esoterico, criptico della sua produzione. Nell'ultimo decennio, però, la riscoperta della quale anche Ivanov, come tutto il secondo simbolismo, è stato fatto oggetto nella comunità internazionale degli studiosi di Novecento russo si è manifestata anche in Italia. Due convegni internazionali — uno a Roma nel 1983, organizzato dalla cattedra di letteratura russa di quella università, ed uno a Pavia nel 1986 — ed una monografia (Fausto Malcovati, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, 1983) sono per ora il bilancio italiano di questa ripresa di interesse, al quale va aggiunto il saggio di Michaela Böhmig sulla concezione del mito in Ivanov (in "Ricerche slavistiche" 1985-88, XXXII-XXXV).

Quanto detto finora sulla divulgazione e sulla mole degli studi sul simbolismo russo in Italia disegna un certo squilibrio a svantaggio della fase "decadente", che resta da noi la meno studiata. Se la conoscenza di Sologub è legata quasi esclusivamente al *Demone meschino* e a poche liriche rappresentate nelle antologie, sorte non migliore è toccata a Brjusov, del quale il lettore italiano ha solo da qualche anno conosciuto *L'angelo di fuoco*, nella traduzione e con il commento di Cesare G. De Michelis (1984). A quest'ultimo, traduttore di Blok e Belyj, si deve tra l'altro un contributo alla conoscenza della "preistoria" del decadentismo russo, la monografia su Konstantin Fofanov del 1973. A ciò vanno aggiunti, per completare se pure per sommi capi il panorama dei nostri studi sull'argomento, almeno il saggio di Michele Colucci su Modest Gofman (in "Ricerche slavistiche" 1966, XIV), la parte riguardante il simbolismo nelle *Poetiche russe del Novecento* di Giorgio Kraiski (1968), alcuni saggi di Vittorio Strada sulla cultura russa "a cavallo tra i due secoli" (in *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, 1980, *Le veglie della ragione*, 1986 e *Simbolo e storia*, 1988), il recente libro di Ugo Persi sul liberty in Russia (*La parola in Liberty*, 1989). Nonostante questo, mentre le ricerche poetiche e

spirituali dei primi anni del secolo hanno già anche per il non specialista contorni abbastanza definiti e comunque riconoscibili, è ancora quasi impossibile per il lettore italiano farsi un'idea men che approssimativa della letteratura decadente in Russia. Sembra ormai inadeguato schiacciare (come in sostanza faceva, ad esempio, l'autore de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* nella prefazione alla prima edizione dell'opera) sulla storia letteraria europea occidentale l'intero fenomeno del decadentismo russo. E se certo occorre parlare per la Russia *fin de siècle* di modelli, influssi e repertori tematici non autoctoni, sarà opportuno farlo sulla base di un esame più attento dei testi, soprattutto prosastici, e nella prospettiva di una discussione (per altri periodi letterari — ad esempio il Settecento — già affrontata) riguardante in generale il concetto di originalità nella cultura russa e l'atteggiamento di questa verso le altre letterature.