

Nikolaj Karamzin  
**LA POVERA LISA**  
(1792)

---

*Iris Karafillidis*

Un sorriso appena accennato nell'ovale di un giovane volto roseo, la cui delicata dolcezza si rispecchia nello scialle dello stesso colore indossato sopra una tunica bianca, allusione al candore e alla semplicità dell'animo; i capelli raccolti in una sobria retina, da cui sfugge solo qualche ciocca; tra le mani un piccolo garofano scarlatto, simbolo di modestia e di un amore puro, che, nella corolla dorata, pare riverberare lo scintillio degli occhi castani. Con questi tratti aggraziati ed eleganti, impreziositi dalla presenza di un piccolo orecchino a goccia, Orest Kiprenskij raffigura *La povera Lisa* nell'omonimo dipinto del 1827, che unisce sapientemente i tratti dell'ideale purezza idillica dei contadini e un afflato sentimentale e romantico. Proprio alla luce della trama della *povest'* di Nikolaj Karamzin (1766-1826) – il breve, tragico e impossibile amore tra un nobiluomo e una contadina che verrà ben presto abbandonata e deciderà di suicidarsi – non appare un caso che il quadro fosse stato acquistato dal conte Dmitrij Šeremetev, figlio dello scandaloso matrimonio che nel 1801 aveva unito il conte Nikolaj Šeremetev e l'attrice, serva della gleba di nascita, Praskov'ja Kovalëva, in arte Žemčugova.

1. Quando *La povera Lisa* (Bednaja Liza) apparve nel contesto culturale e letterario russo, nel giugno del 1792, ottenne subito uno

straordinario successo di pubblico, divenendo un manifesto per un'intera generazione e permettendo alla rivista dove fu pubblicata, il “Moskovskij žurnal”, ideata dallo stesso Karamzin, una diffusione che andò ben oltre i 274 abbonati [TOPOROV 1995: 355].<sup>1</sup> Lo scrittore, da poco ritornato in Russia dopo il lungo viaggio che aveva compiuto tra Germania, Svizzera, Francia, scossa dai tumulti rivoluzionari, e Inghilterra, si era dedicato alla creazione della rivista, che, nonostante il breve periodo di vita (1791-92), avrebbe segnato indelebilmente lo sviluppo letterario e linguistico dell'epoca. Tra i suoi fascicoli dalla copertina azzurrina comparvero infatti non solo le sue novelle – oltre alla *Povera Lisa*, risale al 1792 *Natal'ja figlia del boiario* (Natal'ja bojarskaja doč') – ma anche alcune traduzioni a sua firma e i primi capitoli delle *Lettere di un viaggiatore russo* (Pis'ma russkogo putešestvennika, 1791-92).

Nel 1792, non ancora ventiseienne, Karamzin realizzò il desiderio di “mettere alla prova il proprio cuore, [...] educare i lettori, coltivare i loro buoni sentimenti e piangere per le disgrazie dell'umanità” [LOTMAN 1987: 193] e conferì alle due novelle un principio di chiarezza linguistica e di innovazione narrativa che lo pose al centro dell'interesse dei lettori. Finché il suo autore fu in vita, *La povera Lisa* fu ristampata tre volte: nel 1794, all'interno della raccolta *Le mie bagatelle* (Moi bezdelki); nel 1796, come edizione singola e illustrata (già promossa come “la celebre opera del sig. Karamzin” sulle pagine del periodico “Moskovskie vedomosti”, 19 novembre 1796, n. 93); nel 1820, all'interno delle *Opere* (Sočinenija). In quest'ultima edizione, Karamzin apportò più di cento modifiche, sia ortografiche, sia lessicali e stilistiche, che miravano alla “modernizzazione e al rafforzamento dell'intensità [...] mantenendo l'organicità del testo” [TOPOROV 1995: 376, 374]. Degno di nota è il cambiamento del co-

<sup>1</sup> Testimonianza interessante del successo anche internazionale dell'opera di Karamzin sono le due traduzioni italiane (svolte dal russo) pubblicate già nel 1806 e nel 1812: si tratta della *Giulia russa da Mosca recata in Italia dal conte Girolamo Agapito* (Vienna-Trieste, 1806) e delle *Poesie e prose di Karamzin tradotte dal russo*, a cura di Carlo Cetti (Venezia 1812).

lore degli occhi di Lisa che da neri divennero azzurri [cfr. KARAMZIN 1998: 30].<sup>2</sup>

2. La vicenda narrata nella *Povera Lisa*, come già accennato, non sembra particolarmente originale. Lisa, una giovane contadina della campagna nelle vicinanze di Mosca, mentre si reca in città per vendere i mughetti appena colti incontra Erasto, un giovane signore (*barin*) “ben vestito, di aspetto piacevole” [KARAMZIN 1988: 27], di cui si innamora. A poco valgono gli ammonimenti dell’anziana madre, che pure accoglie benevolmente il *barin* e la sua proposta di diventare l’unico acquirente dei lavoretti della ragazza. Lisa inizia a vedersi in segreto con Erasto, anch’egli affascinato dalla sua ‘pastorella’ (*pastuška*), e, ben presto, i momenti di tenerezza cedono il passo alla passione carnale. Trascorso un breve periodo di serenità, Erasto annuncia di dover lasciare Mosca al seguito del suo reggimento, ma due mesi dopo Lisa lo incontra per caso in città; il giovane nobile le comunica sbrigativamente che si è fidanzato, consegnandole cento rubli e mettendola alla porta. Solo il narratore svelerà che Erasto, perse tutte le proprie ricchezze giocando a carte con i commilitoni, si era visto costretto a sposare una vedova facoltosa. Annichilita dal tradimento e dalla consapevolezza della propria rovina, Lisa decide di lasciarsi affogare in uno stagno, nelle cui vicinanze troveranno riposo le sue spoglie.

Numerose sono le fonti di Karamzin, a partire dalle opere della letteratura europea coeva: dal romanzo epistolare di Richardson, *Pamela o la virtù premiata* (*Pamela, or the virtue rewarded*, 1740-41 [cfr. PUMPJANSKIJ 1947]), alla *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761 [cfr. ROZOVA 1969]) di Rousseau, fino a *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) di Goethe, dove ritroviamo sia il suicidio del protagonista, sia l’episodio in cui Werther stesso racconta la storia di una ragazza che si è lasciata annegare dopo

---

<sup>2</sup> Per un’analisi dei cambiamenti stilistici più significativi nelle diverse edizioni della novella, cfr. Vinogradov [1966].

una delusione d'amore.<sup>3</sup> Anche il *Viaggio sentimentale* (A Sentimental Journey through France and Italy, 1768) di Sterne risulta, così come per le *Lettere di un viaggiatore russo*, un testo di fondamentale importanza se si considera che, all'interno di quest'opera, è presente uno dei più interessanti prototipi di Lisa, la figura di "poor Maria", una giovane donna che aveva perso il senno dopo essere stata abbandonata dal fidanzato [cfr. KANUNOVA 1975: 260]. Un legame è stato rinvenuto anche con il racconto, molto noto all'epoca, *Fanny* (1772) di François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, il cui nucleo narrativo (l'amore tra un ricco signore e una contadina) venne ripreso da Karamzin e portato verso un esito infelice [cfr. KOČETKOVA 2017]. A questi testi si aggiungono le opere in prosa poetica, in particolare gli idilli, di Salomon Gessner [cfr. HAMMARBERG 1991: 44-7], che nell'ambiente culturale russo già da alcuni anni avevano riscosso un certo interesse, a partire dalla traduzione dello stesso Karamzin del 1783 [cfr. CROSS 1969].

In Russia il tema delle passioni e delle debolezze umane, oltre che un più ampio interesse nei confronti della sensibilità (*čuvstvitel'nost'*) che diede il nome alla temperie del Sentimentalismo [cfr. ORLOV 1977], aveva trovato espressione nella novella *Sofia* (Sof'ja, 1789) di Pavel L'vov, in cui la tragica fine della protagonista sedotta da un furfante "è presentata [...] come una punizione severa ma, in un certo senso, giusta" [ZORIN, NEMZER 1989: 22].<sup>4</sup> Un paragone inevitabile si instaura con un altro importante testo coevo, il *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* (Putešestvie iz Peterburga v Moskvu, 1790) di Aleksandr Radiščev: nel capitolo "Edrovo" è narrata la storia della contadina Anjuta, che in più di un'occasione definisce se stessa 'povera' (*bednaja*).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Karamzin stesso, nelle *Lettere di un viaggiatore russo*, si sofferma sul legame esistente tra il romanzo di Goethe e quello di Rousseau [cfr. KARAMZIN 1984: 279].

<sup>4</sup> Nei versi di Jakov Knjažnin *Flor e Lisa* (Flor i Liza, 1778) Puchov scorge un possibile prototipo letterario della Lisa di Karamzin [cfr. PUCHOV 1965]. È stato inoltre messo in luce il legame tra *La povera Lisa* e il romanzo di Aleksandr Nazar'ev *L'infelice Nikanor, ovvero le avventure della vita del nobile russo N.* (Nesčastnyj Nikanor, ili Priključenija žizni rossijskogo dvorjanina N., 1787-89), che riguarda non solamente un comune pathos sentimentale, ma anche alcuni passi concreti del testo [cfr. AVTUHOVIČ 1995: 164].

<sup>5</sup> Il confronto tra i testi di Karamzin e Radiščev appare sostenuto non solo dalla pre-

Nella *Povera Lisa*, tuttavia, per la prima volta in un'opera in prosa vengono espresse le più sottili sfumature dei sentimenti, che consentono al lettore di esperire in profondità, fino a commuoversi, l'opera artistica [cfr. HAMMARBERG 1991: 151]. La natura sfaccettata dei personaggi, la complessità delle emozioni narrate, le questioni sociali, morali ed etiche che vengono toccate trovano forma in una lingua nuova. La passione e il desiderio nel descrivere fino in fondo i moti dell'animo [cfr. KOČETKOVA 1994: 154] sono esplicitati anche nel testo della novella, allorché il narratore esclama: “Ah, io amo i temi che mi toccano il cuore e mi obbligano a versare lagrime di tenera afflizione” [KARAMZIN 1988: 25].



Figura 1: Orest Kiprenskij, *Bednaja Liza* (“La povera Lisa”), 1827, Mosca, Galleria Tret’jakov.

**3.** La narrazione della *Povera Lisa* prende le mosse da un’ampia descrizione che delimita il contesto geografico attraverso il punto di vista del narratore. Questi, durante le sue passeggiate nei dintorni

---

senza dell’attributo ‘povera’, ma ancor di più da una comparazione delle descrizioni del mondo contadino offerte dai due autori [cfr. PIKSANOV 1958].

di Mosca, si aggira per la campagna e si sofferma nel luogo più amato, “dove si ergono le cupe torri gotiche del monastero Simonov” [KARAMZIN 1988: 23]. All’immagine idillica del *locus amoenus*,<sup>6</sup> il “boschetto di querce, accanto al quale pascolano greggi numerosi; [e] giovani pastori [...] cantano semplici meste canzoni” [ivi: 24] si contrappone la città di Mosca, simbolo dell’innaturalità del mondo urbano delimitato dal fiume Moscova. La “famelica, [...] sventurata” Mosca, che nonostante lo splendore delle cupole dorate appare come un “tremendo ammasso di case e di chiese” [ivi: 23; 24], rappresenta il contrappunto negativo della realtà pastorale,<sup>7</sup> il luogo da cui proviene Erasto e dove Lisa scoprirà il suo tradimento. Per quanto la descrizione del paesaggio, dalla notevole precisione topografica [cfr. TOPOROV 1995: 112-3], potrebbe parere realistica, risponde in realtà a una costruzione dettata da precisi criteri narrativi [cfr. ROTHE 1968: 239-40]: il punto di osservazione del narratore rimane il perno da cui lo sguardo si allontana gradualmente (attraverso avverbi e locazioni avverbiali come ‘in basso’, ‘dietro’, ‘sull’altra riva’, ‘là’, ‘più lontano’, ‘ancora più lontano’, ecc.), andando a illuminare con sempre maggiore chiarezza il perimetro entro cui si svolgeranno i fatti narrati.

I tre paragrafi che costituiscono l’incipit sono segnati, oltre che dall’avverbio ‘spesso’, da verbi al presente che denotano una definizione ‘esistenziale’ e rimandano, nella contrapposizione tra lo sbocciare della primavera e i cupi giorni d’autunno, all’inesorabile fine che avrà la novella.<sup>8</sup> Prima di passare alla narrazione delle vicende di Lisa, un paragrafo è dedicato alle figure immaginarie di un monaco anziano che anela la prossima dipartita e di un monaco giovane, la

<sup>6</sup> “Il paesaggio naturale della campagna [...] è la metafora di ciò che sembra irraggiungibile nel fluire e nel mutare continuo delle cose e del mondo” [PASQUINELLI 1988: 17].

<sup>7</sup> Mosca viene definita anche “vedova indifesa” [KARAMZIN 1988: 25], creando così un ulteriore livello interpretativo e un legame con la madre di Lisa [cfr. GARRARD 1975: 43].

<sup>8</sup> Il legame tra l’elemento naturale, il passaggio delle stagioni e il destino della protagonista è evidente, difatti “nature echoes Liza’s fortune: the expectation and hope of spring, the fulfilment of summer and the reckoning of autumn” [NEBEL 1967: 128].

cui fisionomia, segnata da uno sguardo ‘pallido’ (*blednyj*) e ‘languido’ (*tomnyj*), anticipa la caratterizzazione di Lisa, ‘pallida’ (*blednaja*) e ‘languida’ (*tomnaja*), al momento della partenza di Erasto [cfr. KARAMZIN 2004: 26, 44].

In più di un’occasione la natura pare dialogare con gli stati d’animo di Lisa. Quando la giovane in preda all’insonnia si reca prima dell’alba sulle rive della Moscovia e contempla “le bianche nebbie che ondeggiavano nell’aria e, sollevandosi, lasciavano gocce lucenti sul verde manto della natura” [KARAMZIN 1988: 32], il movimento ondeggiante della nebbia, descritto con una tecnica che richiama la pittura *en plein air* [cfr. TOPOROV 1995: 199], è espressione dei pensieri nebulosi che affollano la mente della ragazza. Nel testo, si alternano due sostantivi, *priroda* e *natura*, per indicare la natura (che, nella traduzione italiana, vengono a uniformarsi con quest’unico traducevole). *Priroda* è presente in tre occasioni (“vi torno anche nei cupi giorni dell’autunno, per rattristarmi insieme con la natura (*vmeste s prirodoy*)”; “era un nobile abbastanza ricco, [...] buono per natura (*dobrym ot prirody*)”; “la generale gioia della natura (*radost’ prirody*) è estranea al tuo cuore” [KARAMZIN 1988: 24; 31; 33]), mentre sono sei le occorrenze di *natura* (“la natura (*natura*) mi invita tra le sue braccia” [ivi: 32]; “le bianche nebbie [...] lasciavano gocce lucenti sul verde manto della natura (*na zelënom prokrove natury*)” [*ibidem*]; “l’amabile figlia le aveva rallegrato [...] tutta la natura (*vsju naturu*)”; “sembrava che la natura (*natura*) si lamentasse per la perdita innocenza di Lisa”; “Tutta la natura (*vsja natura*) rimaneva in silenzio” [ivi: 36; 40; 44]; “tutte le gioie della natura (*vse priyatnosti natury*) sparirono per lei con l’assenza dell’amato” [*ibidem*]). Per quanto potrebbe sembrare che i significati dei due termini siano sovrapponibili, notiamo tuttavia che, mentre *priroda* è legato perlopiù all’ambiente naturale (o all’indole istintiva della personalità di Erasto), *natura* assolve in più occasioni le funzioni di soggetto e di agente, in grado persino di provare sentimenti al pari dei personaggi.

Se la natura, dunque, assume una nuova e multiforme carica semantica [cfr. KOČETKOVA 1994: 221], la percezione del contesto testimonia un fondamentale cambiamento valoriale: i diversi momenti e le numerose emozioni (ovvero la “compenetrazione con la natura, atmosfera di attesa, indeterminatezza, malinconia, turbamento” [DODERO COSTA 1988: 44]) culminano nel momento dell'imminente separazione tra i due amanti.

4. A differenza del cronotopo dell'idillio, caratterizzato da una riproduzione in miniatura delle coordinate temporali, spaziali e assiologiche [cfr. HAMMARBERG 1991: 93], *La povera Lisa* trova una sua collocazione geografica e temporale definita (il periodo da maggio, la stagione dei mughetti, all'inizio dell'autunno). Anche l'età anagrafica di Lisa è esplicitata (17 anni), così come quella della madre (60 anni). Lo scenario idilliaco iniziale è determinato dal rapporto tra Lisa e la madre e, ancora di più, dal ricordo dell'amore tra questa e il defunto marito, conclusosi solamente con la morte dell'uomo: è in questa occasione che ricorre l'esclamazione divenuta proverbiale “anche le contadine sanno amare!” [KARAMZIN 1988: 26]. L'arrivo di Erasto e, ancora di più, il suo ambiguo rapporto con la madre di Lisa (esortata a raccontare le storie del suo matrimonio, ma sempre all'oscuro degli incontri tra i due giovani) creano una frattura profonda con il precedente contesto idillico, che coincide con il cedimento morale di Lisa, divisa tra la devozione per sua madre e l'amore per Erasto. La stessa madre, che pure aveva messo in guardia la figlia da coloro che vivono in città, pare ‘sostenere’ l'infatuazione della figlia per il *barin*, se non fosse che, nella sua concezione del mondo, la loro unione è semplicemente inconcepibile: l'unico amore possibile è quello con qualcuno proveniente dalla medesima classe sociale. Nel corso della narrazione, i momenti in cui Lisa si rivolge alla madre con il pensiero sono strettamente legati al senso di colpa per l'innocenza perduta e sarà proprio evocando la madre un'ultima volta che la ragazza deciderà di togliersi la vita.



La prima e fondamentale caratterizzazione di Lisa è fornita già nel titolo, ‘povera’. L’epiteto, che fa riferimento sia alla condizione di indigenza in cui versano la protagonista e la madre dopo la morte del padre, sia alla rovina morale e al triste destino della giovane, ricorre sette volte; in una sola occasione è riferito alla madre, definita “povera vedova” [KARAMZIN 1988: 26]. Nella prima occorrenza, “il ricordo della lagrimevole sorte di Lisa, la povera Lisa!” [ivi: 25], amplifica la portata emotiva della narrazione e lascia presagire il tragico finale. Le successive menzioni appaiono in una sequenza di momenti che tracciano inesorabilmente un arco discendente, dal timore di un inganno e dell’abbandono, al suicidio e alla memoria: “Potresti forse ingannare la povera Lisa?”; “Ricorda la tua povera Lisa”; “Lisa, abbandonata, povera”; “dille che la povera Lisa ha ordinato di baciarla”; “Là geme la povera Lisa!” [ivi: 34; 43; 44; 47; 48]. Gli altri epiteti che descrivono Lisa sono positivi, volti a elevare la natura del personaggio più che a delinearne semplicemente le fattezze. Così, Lisa è ‘bella, splendida’ (*prekrasnaja*), ‘gentile’ (*ljubeznaja*), ‘tenera’ (*nežnaja*), ‘dolce’ (*milaja*), definizioni che si ritrovano anche negli appellativi che le rivolge Erasto, cosicché nella voce del narratore si sente l’eco dei pensieri dello stesso *barin*.

Il giovane viene presentato solamente con alcune caratteristiche fisiche, restando tutto sommato uno ‘sconosciuto’ (*neznakomec*) finché, su sollecitazione della madre di Lisa, non si presenta come Erasto, un nome che, a differenza di ‘Lisa’, dall’origine tipicamente slava, nella sua radice semantica dal greco *eros* parrebbe rimandare all’aspetto carnale, oltre che sentimentale, dell’amore. A questo punto, il narratore prende risolutamente la parola per delineare quella che potremmo definire la vera ambigua natura di Erasto: “il lettore deve sapere che questo giovane, questo Erasto, era un nobile abbastanza ricco, di bell’ingegno e di buon cuore, buono per natura, ma debole e incostante. Egli conduceva una vita dissipata in città, pensava solo al proprio piacere [...]: si annoiava e si lamentava della sua sorte” [KARAMZIN 1988: 31]. In questa definizione caratteriale, la frivolezza, l’essere ‘debole’ (*slabyyj*) e ‘incostante’ (*vetrenyyj*), surclassano le qualità positive, impedendo loro di

manifestarsi. Non a caso, l'epiteto che più appare legato a Erasto è giovane (*molodoj*), anche nel momento della successiva apostrofe negativa, "Giovane considerato (*bezrassudnyj*)" [ivi: 38]. Viene poi precisato che "egli leggeva romanzi, idilli; aveva un'immaginazione abbastanza vivace e si trasportava spesso idealmente a quei tempi (reali o immaginari che fossero), nei quali, se si deve credere ai verseggiatori, tutti gli uomini passeggiavano spensierati" [ivi: 32]. Così Erasto, grazie alla descrizione dei suoi pensieri, assume le caratteristiche tipiche di un nobile "russo europeo" [BUCHARKIN 1999: 322],<sup>9</sup> che, impegnato nella ricerca di un inarrivabile ideale, finirà per associare Lisa all'agognato Eden dell'idillio pastorale ("Gli sembrava di aver trovato in Lisa ciò che il suo cuore da tanto tempo desiderava" [KARAMZIN 1988: 32]).

A ben vedere, l'introduzione del denaro nella sfera d'azione del giovane protagonista (il rublo per i fiori di Lisa; l'offerta alla madre per i lavoretti della figlia; la perdita di tutte le ricchezze giocando a carte; i cento rubli come compensazione per la fiducia tradita) non fa che mostrare quanto la figura di Erasto, fin dal primo incontro con la ragazza, sia legata alla venalità, alla monetizzazione di oggetti e di sentimenti a cui Lisa è invece estranea. In definitiva, "la frattura tra l'ideale e il reale [...] è la base interna del conflitto della *Povera Lisa*" [KOČETKOVA 1994: 182], e proprio questa discrepanza, "l'illusione del cuore" [LOTMAN 1987: 207], è la ragione della tragica soluzione della vicenda. Nel finale, vi è spazio anche per un momento di commozione per Erasto,<sup>10</sup> che "fu infelice fino alla fine della sua esistenza" [KARAMZIN 1988: 48].

Eroi illusi, 'smarriti' (*zabluzdënnye*), come li ha definiti Lotman [1987: 224], i personaggi della *Povera Lisa* non ci vengono presentati alla stregua di allegorie (come venivano interpretati gli eroi del Classicismo), per quanto possa sembrare dissonante o poco veritiera al lettore

<sup>9</sup> Bucharin intravede in queste caratteristiche (su tutte, la superficialità, l'egoismo, l'autoindulgenza) i tratti che accomunano Erasto e Ivan Chlestakov, protagonista del *Revisor* (*Revizor*, 1836) di Gogol' [cfr. BUCHARKIN 1999].

<sup>10</sup> La definizione di "povero Erasto" ("Poor Erast") identifica chiaramente questo momento della narrazione [cfr. GARRARD 1975].

moderno la perfetta dizione di Lisa e della madre (due contadine). Fin dalle prime pagine gli eventi narrati prendono invece le fattezze di un ricordo (“il ricordo della lagrimevole sorte di Lisa, la povera Lisa!” [KARAMZIN 1988: 25]) di un io narrante a conoscenza dei fatti.

Il narratore è a tutti gli effetti una parte attiva della narrazione, che riflette e soffre insieme ai protagonisti, e, per quanto affermi di riportare, come un cronista, “non un romanzo, ma una malinconica storia”<sup>11</sup> [ivi: 46], la sua funzione non rimane mai relegata al semplice atto di riferire un fatto accaduto. Nell’ultimo paragrafo della *povest’*, il narratore dichiara di essere un conoscente di Erasto, a cui questi aveva raccontato la storia poco prima di spegnersi. Così, la struttura della narrazione è affidata a tre voci comprimarie: vi sono i dialoghi diretti (Lisa, Erasto, la madre di Lisa), il racconto implicito di Erasto al narratore e la riscrittura degli eventi da parte del narratore stesso [cfr. HAMMARBERG 1991: 142], corredata da un folto numero di invettive rivolte al lettore, a Lisa e a Erasto. Si spiegano, così, le interruzioni, quasi pudiche (“Ma io depongo il pennello”; “Ma io non riesco a descrivere tutto quello che essi si dissero in quell’occasione” [KARAMZIN 1988: 34; 43]), gli ammonimenti (“Conosci forse il tuo cuore? Puoi sempre rispondere dei tuoi impulsi? La ragione è sempre padrone dei tuoi buoni sentimenti?” [ivi: 38]), le invocazioni (“Ah, Lisa, Lisa! Cosa ti è successo?” [ivi: 33]), gli appelli al lettore (“Il lettore deve sapere”; “Il lettore può facilmente immaginarsi quel che provasse in quegli istanti” [ivi: 31; 43]) ma anche la comprensione, l’empatia, l’assenza di un giudizio severo e unanime (in particolare nei confronti del suicidio),<sup>12</sup> che culminano nell’invo-

<sup>11</sup> Una “storia malinconica” non ripropone in italiano le sfumature del russo *pečal’naja byl’* [KARAMZIN 1964, I: 619], laddove il termine *byl’*, semanticamente legato al verbo essere (*byt’*), delinea una storia ‘vera’, realmente accaduta (si confronti a questo proposito la traduzione di Dodero Costa [2004: 40], “un triste fatto accaduto”).

<sup>12</sup> Nell’identificare le tipologie di suicidi diffusi nella cultura letteraria russa della fine del XVIII secolo, Fraan’è definisce quello descritto nel finale della *Povera Lisa* come un “suicidio legato a una storia d’amore, il cui esempio è rappresentato da Werther” [FRAAN’E 1995: 167]. Per quanto Karamzin alluda alla sepoltura non in un camposanto, ma sotto un albero, tratta con estrema delicatezza l’atto di Lisa [cfr. LOTMAN 1987: 20] e il narratore a sua volta parrebbe esprimere una posizione “completamente priva

cazione speranzosa che conclude la novella: “Ora, forse, si sono ormai riconciliati!” [ivi: 48].

Un altro espediente tipico del narratore è l'ironia:<sup>13</sup> presente in numerose occasioni, marca l'alternarsi tra idillio e realtà, in particolare nelle descrizioni del comportamento di Erasto. Se si pensa alla presentazione del giovane, che in prima battuta, come abbiamo visto, appare assorto nella contemplazione di idilliache e illusorie realtà pastorali [cfr. KARAMZIN 1988: 32], è evidente l'ammiccamento nei confronti del lettore, che ben conosceva quella ‘tipologia’ di nobiluomo dell'epoca. Ancor più chiara è la chiosa sardonica: Erasto “si decise – almeno per un po’ – ad abbandonare il gran mondo” [*ibidem*]. Dall'inciso “almeno per un po’” traspare chiaramente la natura volubile e superficiale del giovane.

5. L'innovatività di Karamzin si dimostra, senza dubbio, nelle scelte lessicali [SKIPINA 1926: 18-19], che mettono in atto quel programma del nuovo stile (*novyj slog*) in grado di creare il “nuovo spazio letterario” della letteratura russa moderna [ŽIVOV 2002: 37]. La lingua della *Povera Lisa* non appare più appesantita dagli arcaismi slavo-ecclesiastici, ma risulta assai più incline ad accogliere le influenze straniere (in particolare francesi e tedesche) e il lessico filosofico coevo (si pensi al sintagma “amore platonico” [KARAMZIN 1988: 41]), ed è prossima all'*usus loquendi* della classe intellettuale e aristocratica.

Questa precisa scelta linguistica, che permetterà l'avvicinarsi di un maggior numero di lettori, si concretizza anche nell'abile trasformazione delle stesse costruzioni grammaticali all'interno di segmenti te-

---

di espliciti giudizi morali” [ivi: 17]. La consacrazione di una ragazza caduta in disgrazia e che ha commesso il più grave dei peccati, il suicidio, rappresenta quasi un paradosso, se si aggiungono i numerosi ‘pellegrinaggi’ al cosiddetto ‘stagno di Lisa’ [per l'identificazione e la ‘storia culturale’ dello stagno, cfr. ZORIN, NEMZER 1989: 25-6]. Baudin lega la figura di Lisa all'interesse di Karamzin per l'infelice storia della duchessa de La Vallière, una delle favorite di Luigi XVI, citata in un passo delle *Lettere di un viaggiatore russo* [BAUDIN 2018].

<sup>13</sup> L'ironia nei testi karamziniani è stata oggetto degli studi di Kanunova [1967: 55-56], Anderson [1974: 84] e Kočetkova [2016].

stuali o, ancora di più, nei paragrafi.<sup>14</sup> La ‘ritmizzazione’ (*ritmizacija*) [cfr. TOPOROV 1995: 68]<sup>15</sup> del testo karamziniano appare evidente nell’alternarsi dei momenti narrativi che sanciscono l’evolversi del sentimento tra i due giovani. Dopo il primo incontro tra Erasto e la madre di Lisa, la ragazza insonne si reca sulle rive della Moscovia, nel silenzio che, con l’alba, viene interrotto dal risveglio della natura circostante. A questo momento di quiete si contrappongono tuttavia con uno iato (“ma Lisa continuava” [KARAMZIN 1988: 33]) lo stato d’animo della ragazza e, repentinamente, un’invocazione: “Ah, Lisa, Lisa! Cosa ti è successo?” [*ibidem*]. In questo senso, il distacco della giovane dall’idilliaca relazione con il mondo naturale risulta marcato, oltre che dalla forte opposizione degli avverbi ‘ma’, ‘ora’ (*no, teper*), anche da interruzioni ritmiche che dimostrano come l’iniziale armonia con la natura abbia ceduto il passo alla disarmonia. Un nuovo riferimento alla dimensione pastorale (il pastorello con le sue pecore) non riesce a distogliere Lisa dal pensiero di Erasto, che all’improvviso appare.

Il tumulto che la presenza di Erasto provoca nella ragazza viene enfatizzato da un’immediata accelerazione sintattica, in cui alla concitata paratassi e alle numerose anafore si alternano momenti di sospensione sanciti dai puntini. Se già questa convergenza tra i sentimenti di Lisa e la sintassi si rinviene nell’incontro con il *barin* a casa della madre (“negli occhi di Lisa brillò una gioia che ella si sforzava invano di nascondere: le sue guance ardevano come il tramonto in una limpida sera d’estate; ella guardava la sua manica sinistra e la tormentava con la mano destra” [ivi: 30-31]), diventa ancor più chiara nel momento in cui Erasto compare sulle rive della Moscovia: “Il sangue le batté più veloce nelle vene, e non certo per

<sup>14</sup> Breuillard dimostra che Karamzin fu il primo a rendere il paragrafo l’unità semantica minima del testo letterario all’interno di un più ampio ripensamento della scansione narrativa e testuale [cfr. BREUILLARD 1999].

<sup>15</sup> Karamzin “era disposto a scegliere una parola tra molte [...], purché corrispondesse allo schema ritmico stabilito, a cambiare l’ordine delle parole (inversioni, disgiunzioni, congiunzioni, ecc.), a trasformare la struttura grammaticale” [TOPOROV 1995: 69].

paura. Ella si alzò, volle muoversi, ma non vi riuscì. Egli balzò sulla riva, si avvicinò a Lisa e...il suo sogno in parte si avverò [...]. E Lisa, Lisa se ne stava con gli occhi bassi, le guance infuocate, col cuore in tumulto – non riuscì a svincolare la sua mano...” [ivi: 33-34]. La pura e sincera gioia di quell’attimo si offusca, però, con le parole di Lisa, che lasciano intravedere un primo dubbio (“Potresti forse ingannare la povera Lisa?” [*ibidem*]), e trova la sua rovina nella richiesta di Erasto di mantenere il segreto nei confronti della madre. La relazione tra i due si consolida negli incontri serali, ma l’incertezza della situazione si riflette nell’alternarsi dei buoni propositi del giovane (“Vivremo come fratello e sorella [...]: non abuserò del suo amore” [ivi: 37]) e l’apostrofe del narratore rivolta al “giovane sconsiderato” [cfr. ivi: 38]. Il picco emotivo, il momento in cui Lisa si concede a Erasto, ci appare finemente cesellato in una prosa ritmica modulata da intonazione, ritmo, sonorità e dispositivi retorici (esclamazioni, domande retoriche, ellissi):

Ella si gettò nelle sue braccia, e in quella circostanza fu inevitabile che il pudore soccombesse! Erasto sentiva un insolito tumulto nel sangue – Lisa non gli era mai sembrata così incantevole – le sue carezze non lo avevano mai commosso così fortemente – mai i suoi baci erano stati così ardenti – ella nulla sapeva, nulla sospettava, nulla temeva – le tenebre della notte alimentavano il desiderio – neppure una stellina splendeva nel cielo – nessun raggio poteva illuminare quello smarrimento. Erasto avverte in sé un palpito – e così Lisa, senza sapere il perché – senza sapere quello che succede... Ah, Lisa, Lisa! Dov’è il tuo angelo custode? Dov’è la tua innocenza? [ivi: 39-40].<sup>16</sup>

<sup>16</sup> “Она бросилась в его объятия – в сей час надлежало погибнуть непорочности! – Эрост чувствовал необыкновенное волнение в крови своей – никогда Лиза не казалась ему столь прелестною – никогда ласки ее не трогали его так сильно – никогда ее поцелуи не были столь пламенны – она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась – мрак вечера питал желания – ни одной звездочки не сияло на небе – никакой луч не мог осветить заблуждения. – Эрост чувствует в себе трепет – Лиза также, не зная, отчего – не зная, что с нею

Quest'unica frase, un tipico "periodo karamziniano" [HAMMARBERG 1991: 153] delimitato da una domanda retorica, è scandita da una struttura anaforica, da parallelismi sintattici, da incisi sinonimici (separati da trattini) e da inversioni che trasmettono al lettore la crescita del pathos, parallelamente all'atto peccaminoso. Le ripetizioni e le ellissi mettono in luce il senso di inesplicabilità delle emozioni e, allo stesso tempo, dimostrano l'incapacità di comprendere la perdita dell'innocenza di Lisa. Il repentino cambiamento dei tempi verbali, dal passato al presente, inserisce direttamente il narratore nell'azione e, così facendo, lo rende ancor più partecipe della caduta morale della giovane [cfr. *ivi*: 151-154]. Anche la concomitanza di trattini e puntini di sospensione, che costellano l'intero arco narrativo ma che trovano qui una più densa espressione, allude a una sorta di 'afasia' del narratore, che non tace, ma nemmeno esplicita, la scena d'amore.

In questo modo, il ritmo incalzante e le pause del testo contribuiscono alla percezione di una narrazione semanticamente aperta, tenuta insieme da una sintassi che alterna appelli enfatici (segnalati dai punti esclamativi), predicati d'aspetto perfettivo in martellante consecuzione e climax dei periodi principali interrotti da ellissi. Il risultato è un "fluidico intreccio di parole" ("gladkoe pletenie sloves" [VAJL, GENIS 2008: 16]), in cui il ritmo, che unisce momenti armonici e interruzioni, disarmonie e sospensioni, accompagna di fatto la trama della narrazione, rappresentandone il sostegno formale.<sup>17</sup> Karamzin si cimenta nella realizzazione di un principio che può essere considerato in egual misura grafico e poetico, in cui "l'immagine 'visiva' del testo – decorata eccessivamente da segni di punteggiatura ausiliari – è

---

делается... Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где – твоя невинность?" [KARAMZIN 1964, I: 615]. Riportiamo in questo caso l'intero paragrafo nella sua versione originale per sottolinearne lo spiccato valore ritmico. La traduzione di Anastasia Pasquinelli riprende la punteggiatura del testo russo, mantenendo la lineetta (*tiret*) tipica dei testi karamziniani. Sull'uso peculiare della lineetta nella *Povera Lisa*, cfr. Bogdanov [2022].

<sup>17</sup> Toporov individua nella *Povera Lisa* un ritmo in larga parte dattilico, ma anche giambico e coreico, in funzione dell'organizzazione logica della lingua di cui Karamzin si serve nei diversi momenti della novella [cfr. TOPOROV 1995: 69-72].

sostenuta dall'isolamento di frammenti di frasi" [BOGDANOV 2022: 245] dall'espressività marcata. Viene così a crearsi una prosa poetica, melodiosa [cfr. NEBEL 1967: 131; ĖJCHENBAUM 1969: 48],<sup>18</sup> che, vicina alla prosa poetica di Gessner che il giovane Karamzin aveva studiato e tradotto [CROSS 1969; 1975], caratterizza il significato della narrazione rimarcandone e ampliandone il carattere innovativo.

**6.** Con la pubblicazione della *Povera Lisa* Karamzin creò un nuovo lettore di massa [cfr. KOBRIN 2018: 28; LOTMAN 1966: 287] e al contempo introdusse un cambiamento nella norma, "un punto di riferimento per tutta la prosa della nuova era" [TOPOROV 1995: 7] e un vero e proprio sovvertimento della lingua letteraria russa. I numerosi elementi alla base del successo della *Povera Lisa* furono notati dai lettori contemporanei, alcuni dei quali intuirono subito il clamore che avrebbe suscitato negli anni a venire [cfr. KOČETKOVA 2015]. Anche le numerose parodie che si diffusero già nei primi decenni del XIX secolo testimoniarono l'ampia ricezione di un'opera che si impose immediatamente come termine di paragone per la nuova letteratura russa.

Non sorprende, dunque, che, oltre alla corrente dei "karamzinisti" (sostenitori delle innovazioni lessicali e stilistiche di Karamzin), si delinearono molto presto degli epigoni nel campo letterario. Tra le figure che si dimostrarono più sensibili alla ricezione creativa del testo 'di Lisa' [cfr. TOPOROV 1995: 393-478] ricordiamo senz'altro Puškin e due racconti del ciclo *I Racconti di Belkin* (*Povesti Belkina*, 1831). Infatti, sia nel *Mastro di posta* (*Stancionnyj smotritel'*) – in cui l'orfana di madre Dunja s'invaghisce di un ussaro, ma il rapimento, alquanto dubbio, la porta a una promozione sociale [cfr. LEONE 1990: 179]<sup>19</sup> – sia, soprattutto, nella *Signorina-contadina* (*Baryšnja-Krest'janka*) di

<sup>18</sup> Nella corrispondenza tra segmenti consecutivi, sia dal punto di vista del numero delle sillabe, sia nel numero di accenti, è stata intravista la base della coerenza stilistica del testo karamziniano [cfr. SKIPINA 1926: 17].

<sup>19</sup> Leone prosegue l'analisi della presenza di Lisa nelle opere del XIX secolo citando *Lo scherno del morto* (*Nasmeška mertveca*, 1834) di Vladimir Odoevskij e *L'asta* (*Aukcion*, 1900) di Nikolaj Pavlov.



nome Lisa, sono presenti elementi che si ricollegano chiaramente al testo karamziniano, pur distorcendone o sovvertendone le coordinate principali. Nelle figure di Lizaveta Aleksandrovna di *Una storia comune* (Obyknovennaja istorija, 1847) di Gončarov<sup>20</sup>, di Liza Kalitina di *Un nido di nobili* (Dvorjanskoe gnezdo, 1859) di Turgenev [cfr. TOPOROV 1995: 80-85], nella principessa Lisa di *Guerra e pace* (Vojna i mir, 1865-69) di Tolstoj e persino nella Lizaveta Ivanovna di *Delitto e castigo* (Prestuplenie i nakazanie, 1867) di Dostoevskij risulta facilmente individuabile il contorno di ‘una’ Lisa, sia essa un’eroina tragica oppure una giovane innamorata. Con il xx secolo, alla canonizzazione della *povest’* a ‘classico’ della letteratura segue una progressiva marginalizzazione, anche in ambito accademico,<sup>21</sup> del testo di Karamzin, con l’eccezione dell’infelice Lisa Mochova del *Placido Don* (Tichij Don, 1928-40) di Šolochov. Due interessanti reinterpretazioni moderne sono senz’altro il racconto *Karamzin. Diario di campagna* (Karamzin. Derevenskij dnevnik, 1996) di Ljudmila Petruševskaja e il fortunato ciclo delle imprese del detective Erast Fandorin, che prendono il via dal romanzo *La regina dell’inverno* (Azazel’, 1988), frutto della penna di Boris Akunin.

---

<sup>20</sup> Per quanto riguarda le affinità estetiche, letterarie e, in particolare, il riflesso del modello della ‘povera Lisa’ in *Oblomov* (1859) di Gončarov, cfr. Mel’nik [1991].

<sup>21</sup> Vacuro analizza il rinnovato interesse per Karamzin e la sua opera (dopo lunghi anni di predilezione per Radiščev) a partire dagli anni Ottanta [cfr. VACURO 1989].

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ANDERSON 1974 R.N. Anderson, *N.M. Karamzin's Prose: The Teller in the Tale. A Study in Narrative Technique*, Cordovan Press, Houston 1974.
- AVTUHOVIČ 2005 T. Avtuchovič, *O vozmožnom istočnike Bednoj Lizy Karamzina*, in Id., *Ritorika. Žizn'. Literatura: issledovanija po istorii ruskoj literatury XVIII veka*, Limarius, Minsk 2005, pp. 289-297.
- BAUDIN 2018 R. Baudin, *Ot Bednoj Lizy k 'bednoj Luize': Karamzin, Lebren i gercoginja de Laval'er*, in A.Ju. Veselova, A.O. Dëmin (red.), *Dar družestva i muz. Sbornik statej v čest' Natal'i Dmitrievny Kočetkovej*, Al'jans-Archeo, Moskva-Sankt-Peterburg 2018, pp. 118-135.
- BERKOV 1969 P.N. Berkov, *Deržavin i Karamzin v istorii ruskoj literatury konca XVIII-načala XIX veka*, in P.N. Berkova, G.P. Makogonenko, I.Z. Serman (red.), *XVIII vek. Sbornik 8*, Nauka, Leningrad 1969, pp. 5-17.
- BOGDANOV 2022 K.A. Bogdanov, *Punktuacija kak motiv: mnogotočie i tire*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2022, 2, pp. 241-253.
- BREUILLARD 1999 J. Breuillard, *Les sentimentalistes et la conquête de la page*, in I. Fougeron (dir.), *Études russes II. La Russie et le russe à travers les textes*, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Lille 1999, pp. 45-58.
- BUCHARKIN 1999 P.E. Bucharkin, *O Bednoj Lize N.M. Karamzina. (Érast i problem tipologii literaturnogo geroja)*, in N.D. Kočetkova (red.), *XVIII vek. Sbornik 21*, Nauka, Sankt-Peterburg 1999, pp. 318-326.
- CROSS 1969 A. Cross, *Raznovidnosti idillii v tvorčestve Ka-*

- ramzina*, in P.N. Berkova, G.P. Makogonenko, I.Z. Serman (red.), *XVIII vek. Sbornik 8*, Nauka, Leningrad 1969, pp. 210-228.
- CROSS 1975 A.C. Cross, *Karamzin's Versions of the Idyll*, in J.L. Black (ed.), *Essays on Karamzin: Russian Man-of-Letters, Political Thinker, Historian 1766-1826*, Mouton &Co., The Hague 1975, pp. 75-90.
- DODERO COSTA 1988 M.L. Dodero Costa, *La campagna nella letteratura russa tra 1700 e 1800*, "Europa Orientalis", VII, 1988, pp. 37-49.
- DODERO COSTA 2004 M.L. Dodero Costa, *Introduzione*, in N. Karamzin, *Settecento perduto. I racconti sentimentali*, Il melangolo, Genova 2004, pp. 7-24.
- ĖJCHENBAUM 1969 B.M. Ėjchenbaum, *Karamzin*, in Id., *O proze. Sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1969, pp. 203-213.
- FRAAN'E 1995 M.G. Fraan'e, *Proščal'nye pišma M.V. Suškova. (O probleme samoubijstva v ruskoj kul'ture konca XVIII veka)*, in N.D. Kočetkova (red.), *XVIII vek. Sbornik 19*, Nauka, Sankt-Peterburg 1995, pp. 147-167.
- GARRARD 1975 J.G. Garrard, *Poor Erast, or Point of View in Karamzin*, in J.L. Black (ed.), *Essays on Karamzin: Russian Man-of-Letters, Political Thinker, Historian 1766-1826*, Mouton &Co., The Hague 1975, pp. 40-55.
- GOLOVČENKO 2016 G.A. Golovčenko, *Ritm i intonacija v karakteristike obraza geroini v povesti N.M. Karamzina Bednaja Liza*, "Jazyk. Slovesnost'. Kul'tura", 2016, 6, pp. 26-60.
- HAMMARBERG 1991 G. Hammarberg, *From the Idyll to the Novel. Ka-*

*ramzin's Sentimental Prose*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

- KANUNOVA 1967 F.Z. Kanunova, *Iz istorii ruskoj povesti. Istoriko-literaturnoe značenie N.M. Karamzina*, Izdatel'stvo Tomskogo Universiteta, Tomsk 1967.
- KANUNOVA 1975 F.Z. Kanunova, *Karamzin i Stern*, in I.Z. Serman (red.), *XVIII vek. Sbornik 10*, Nauka, Leningrad 1975, pp. 258-264.
- KARAMZIN 1964 N.M. Karamzin, *Izbrannye sočinenija*, I-II, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1964.
- KARAMZIN 1984 N.M. Karamzin, *Sočinenija*, I-II, G.P. Mako-gonenko (red.), Chudožestvennaja literatura, Moskva 1984.
- KARAMZIN 1988 N. Karamzin, *La povera Lisa*, A. Pasquinelli (a cura di), Tranchida Editori, Milano 1988.
- KARAMZIN 2004 N. Karamzin, *Settecento perduto. I racconti sentimentali*, M.L. Dodero Costa (a cura di), Il melangolo, Genova 2004.
- KARAMZIN 1998-2009 N.M. Karamzin, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XVIII, Terra, Moskva 1998-2009.
- KOBRIN 2018 K.R. Kobrin, *Razgovor v komnatach. Karamzin, Čadaev, Gercen i načalo sovremennoj Rossii*, No-voe literaturnoe obozrenie, Moskva 2018.
- KOČETKOVA 1994 N.D. Kočetkova, *Literatura russkogo sentimentalizma. (Ėstetičeskie i chudožestvennyje iskanija)*, Nauka, Sankt-Peterburg 1994.
- KOČETKOVA 2015 N.D. Kočetkova, *Čitatel'skie otkliki na publikacii Karamzina v Rossii XVIII veka*, in E. Waegemans,

- H. Van Koningsbrugge, M. Levitt, M.L. Ljustrov (eds.), *A Century Mad and Wise, Russia in the Age of the Enlightenment*, Netherlands Russia Centre, Groningen 2015, pp. 11-20.
- KOČETKOVA 2016 N.D. Kočetkova, *Ironija Karamzina – atribut ego čuvstvitel'nosti*, in N.I. Michajlova (red.), *Čuvstvitel'nost' v literature, iskusstve, kul'ture konca XVIII-pervoj treći XIX veka*, IMLI, Moskva 2016, pp. 4-11.
- KOČETKOVA 2017 N.D. Kočetkova, Bednaja Liza N. M. *Karamzina i povest' F.-T.-M. Bakjuljara d'Arno Fanni*, "Literaturovedčeskij žurnal", 2017, 40, pp. 168-174.
- LEONE 1990 S. Leone, *La metamorfosi della Povera Lisa*, in P. Amalfitano, F. Fiorentino, G. Merlino (a cura di), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Studio Tesi, Pordenone 1990, pp. 169-183.
- LOTMAN 1966 Ju.M. Lotman, *Ob odnom čitatel'skom vosprijatii Bednoj Lizy N.M. Karamzina. (K strukture masovogo soznanija XVIII v.)*, in D.S. Lichačëv, G.P. Makogonenko, I.Z. Serman (red.), *Rol' i značenie literatury XVIII veka v istorii ruskoj kul'tury. Sbornik 7*, Nauka, Moskva-Leningrad 1966, pp. 280-285.
- LOTMAN 1987 Ju.M. Lotman, *Sotvorenje Karamzina*, Kniga, Moskva 1987.
- MEL'NIK 1991 V.I. Mel'nik, *I.A. Gončarov i N.M. Karamzin. (K voprosu o nekotorych tradicijach)*, in A.M. Pančenko (red.), *XVIII vek. Sbornik 17*, Nauka, Sankt-Peterburg 1991, pp. 284-292.
- NEBEL 1967 H.M. Nebel, *N.M. Karamzin. A Russian Sentimentalist*, Mouton &Co., The Hague 1967.

- ORLOV 1977 P.A. Orlov, *Russkij sentimentalizm*, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1977.
- PASQUINELLI 1988 A. Pasquinelli, *Nota introduttiva*, in N. Karamzin, *La povera Lisa*, Tranchida Editori, Milano 1988, pp. 9-22.
- PIKSANOV 1958 N.K. Piksarov, *Bednaja Anjuta Radiščeva i Bednaja Liza Karamzina. (K bor'be realizma s sentimentalizmom)*, in P.N. Berkov (red.), *XVIII vek. Sbornik 3*, Nauka, Moskva-Leningrad 1958, pp. 309-325.
- PUCHOV 1965 V.V. Puchov, *Pervaja russkaja povest' o 'bednoj Lize'*, "Russkaja literatura", 1965, 1, pp. 120-122.
- PUMPJANSKIJ 1947 L.V. Pumpjanskij, *Literatura XVIII veka*, in G.A. Gukovskij, V.A. Desnickij, *Istorija russkoj literatury*, vol. IV, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva 1947, pp. 430-445.
- ROTHER 1968 H. Rothe, *N.M. Karamzins erupäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Philosophische Untersuchungen*, Verlag Gehlen, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1968.
- ROZOVA 1969 Z.G. Rozova, *Novaja Eloisa Russo i Bednaja Liza Karamzina*, in P.N. Berkova, G.P. Makogonenko, I.Z. Serman (red.), *XVIII vek. Sbornik 8*, Nauka, Leningrad 1969, pp. 259-268.
- SKYPINA 1926 K. Skipina, *O čuvstvitel'noj povesti*, in B. Ėjchenbaum, Ju. Tynjanov (red.), *Russkaja proza*, Academia, Leningrad 1926, pp. 13-41.
- TOPOROV 1992 V.N. Toporov, *O Bednoj Lize Karamzina (K dvuchshotletiju so dnja vychoda v svet)*, "Slavjanovedenie", 1992, 5, pp. 814-866.

- TOPOROV 1995 V.N. Toporov, Bednaja Liza *Karamzina. Opyt pročtenija*, RGGU, Moskva 1995.
- VACURO 1989 V.Ě. Vacuro, *Karamzin vozvrščaetsja*, "Literaturnoe obozrenie", 1989, 11, pp. 33-39.
- VAJL, GENIS 2008 P.L. Vajl', A.A. Genis, *Rodnaja reč'*, KoLibri, Moskva 2008.
- VINOGRADOV 1966 V.V. Vinogradov, *O stile Karamzina i ego razvitii (ispravlenija teksta povestei)*, in Id., *Processy formirovanija leksiki russkogo literaturnogo jazyka (ot Kantemira do Karamzina)*, Nauka, Moskva 1966, pp. 237-258.
- ŽIVOV 2002 V.M. Živov, *Literaturnyj jazyk i jazyk literatury v Rossii XVIII stoletija*, "Russian Literature", 2002, 52, pp. 1-53.
- ZORIN, NEMZER 1989 A.L. Zorin, A.S. Nemzer, *Paradoksy čuvstvitel'nosti: Bednaja Liza N. M. Karamzina*, in A.A. Il'in-Tomič (red.), *Stolet'ja ne sotrut...: Russkie klassiki i ich čitateli*, Kniga, Moskva 1989, pp. 7-54.