

Ivan Turgenev
MEMORIE DI UN CACCIATORE¹
 (1852)

Francesca Lazzarin

1. “Uno dei più grandi vantaggi della caccia, gentili lettori, sta nel fatto che vi costringe a spostarvi di continuo da un posto all’altro, cosa estremamente gradevole per chi non ha altri impegni” [PSS, III: 172]: l’incipit del racconto *La fiera dei cavalli di Lebedjan*¹ potrebbe fungere da epigrafe all’intera raccolta di prose brevi *Memorie di un cacciatore* (*Zapiski ochotnika*). Complici le sue origini di agiato possidente e la lunga esperienza di caccia nei governatorati di Orël, Tula e Kaluga, Ivan Turgenev può sfruttare il tema dell’arte venatoria – piuttosto diffuso nella letteratura dell’Ottocento – come punto di partenza per raccontare il variegato universo naturale e umano che le giornate trascorse percorrendo chilometri alla ricerca di fagiani o lepri permettono di esplorare a fondo, tra un bosco e un villaggio, una sterminata radura e una dimora nobiliare. La pluralità di ciò che il cacciatore (io narrante e trait d’union delle composite *Memorie*) ha modo di vedere, sentire e toccare con mano durante le sue ‘spedizioni’ si riflette nella diversità dei testi che formano questo ciclo, destinato a imprimere una netta svolta nella rappresentazione della provincia russa e dei

¹ I passi dei racconti *Zapiski ochotnika* qui citati sono tratti dalla traduzione curata da Nicoletta Marcialis per un volume delle *Opere* di Ivan Turgenev (Mondadori “I Meridiani”) in corso di stampa. Desideriamo esprimere la nostra gratitudine a Nicoletta per averci messo a disposizione la sua traduzione.

suoi abitanti in letteratura: troviamo infatti pagine tragiche (come nel *Medico distrettuale*, *Uezdnyj lekar'*), ma anche caustiche (come in *Čertopchanov e Nedopjuskin*, *Čertopchanov i Nedopjuskin*), che possono essere imperniate su una dura denuncia delle ingiustizie insite nell'ancora vigente istituto della servitù della gleba (come *Il fattore*, *Burmistr*, o *Due signori di campagna*, *Dva pomeščika*), su considerazioni filosofiche universali (come *La morte*, *Smert'*), o, ancora, su curiose peripezie di matrice aneddotica (come *Trototòc!*, *Stučit!*). I molteplici personaggi tratteggiati, che talvolta hanno modo di ripercorrere in dettaglio la propria esistenza (come nel caso dell'*Amleto del distretto di Ščigry*, *Gamlet Ščigrovskogo uezda*), possono distinguersi per la propria irripetibile esperienza individuale, oppure assurgere a 'tipo umano' in virtù della classe sociale cui appartengono.

D'altronde, prima di essere raccolti in volume nel 1852, i racconti (o bozzetti, o addirittura 'studi', come Turgenev stesso li definì), erano usciti singolarmente per l'importante periodico "Sovremennik", da poco sotto le redini dei progressisti Ivan Panaev e Nikolaj Nekrasov. All'inizio degli anni Quaranta, Turgenev aveva già pubblicato alcuni testi in versi e prosa che ancora risentivano del modello puškiniano e lermontoviano; ma i risultati ottenuti in poesia, nonostante le recensioni positive al poema *Paraša* (1843), lo avevano deluso, e anche l'influente critico Vissarion Belinskij gli aveva consigliato di cimentarsi con la narrativa. Fu proprio la nuova linea editoriale del "Sovremennik", con cui Turgenev collaborò sin dal primo numero curato da Panaev e Nekrasov, a dargli la possibilità di mettersi alla prova, e con successo. Già alla fine del 1846 Panaev aveva ideato una sezione denominata *Smes'* (Miscellanea), in cui avrebbero dovuto trovare spazio materiali eterogenei situati sul crinale tra prosa artistica e giornalismo, anche con incursioni nell'aneddoto umoristico e in curiose notizie di cronaca: appunto qui, nel 1847, fu collocato il primo testo delle future *Memorie*, *Puzzola e Kalinyč* (*Chor' i Kalinyč*), che, come ben dimostrano le prime righe,² nasceva inizial-

² "Chi ha avuto occasione di passare dal distretto di Bolchov a quello di Žizdra sarà

mente come estemporaneo bozzetto etnografico, privo di fabula e basato sul confronto tra due contadini provenienti da regioni diverse. In apertura non era presente un numero d'ordine, e niente lasciava supporre che si trattasse del primo di una serie di racconti, a parte il sottotitolo *Memorie di un cacciatore* aggiunto da Panaev, che aveva intuito il potenziale della tematica e della modalità narrativa scelta. A *Puzzola e Kalinyč* seguì, fino al 1851,³ la pubblicazione regolare di numerosi altri racconti turgeneviani incentrati sulle campagne russe attraverso la lente di un cacciatore colto e benestante. Curiosamente, pagine così radicate nel suolo russo furono in larga parte redatte da Turgenev all'estero (tra il 1847 e il 1850 lo scrittore visse tra Francia e Germania): d'altronde, lui stesso constatò retrospettivamente che solo lontano dal paese natale era riuscito a posizionarsi alla 'giusta distanza' da cui osservarlo con lucidità.⁴ Grazie a questi racconti, che si aggiudicarono ottimi riscontri di critica e pubblico, Turgenev uscì definitivamente dalla propria impasse creativa: non solo si era indiscutibilmente affrancato dai modelli precedenti, ma, a maggior ragione quando i racconti uscirono in volume, dando forma a un "finely executed literary whole" [HOISINGTON 1997: 56], aveva conferito un valore estetico di alto livello a un 'genere' ancora relativamente marginale.

Negli anni Quaranta, il bozzetto fisiologico di ambientazione urbana, spesso a sfondo Pietroburghese e assiduamente battuto dalla cosiddetta 'scuola naturale' di orientamento democratico, aveva cominciato a essere trasferito anche nel contesto rurale, senza che venisse meno l'approccio in un certo senso 'scientifico' e positivi-

certo rimasto colpito dalla grande differenza tra gli abitanti del governatorato di Orël e quelli di Kaluga" [PSS, III: 7].

³ Solo *Due signori di campagna* uscì direttamente in volume nel 1852; in origine era destinato al supplemento di marzo 1848 del "Sovremennik", ma la censura ne bloccò la pubblicazione per il suo contenuto polemico e la concomitanza con i moti europei [cfr. PSS, III: 478].

⁴ Tale lucidità, tra l'altro, come osservò Turgenev nella stessa sede memorialistica, era anche dettata dalle dolorose riflessioni sull'eventualità di un rientro in patria, a seconda degli sviluppi della situazione russa ed europea [cfr. PSS, XI: 9].

stico alla materia: ciò doveva consentire di passare dal particolare al generale, scandagliando le caratteristiche dei diversi organi del corpo sociale e, allo stesso tempo, i tratti distintivi dei portavoce della nazione russa, sulla scia di quel generale interesse per l'autentico 'spirito del popolo' che accomunava diverse culture europee nell'Ottocento. Alla descrizione delle campagne non era ovviamente estraneo lo sviluppo dell'etnografia, anch'esso risalente agli anni Quaranta. Non va dimenticato che nel 1845 era stata fondata la Società geografica russa, che aveva promosso ricerche mirate sul campo ai quattro punti cardinali dell'Impero; inoltre, tra il 1848 e il 1861 videro la luce i *Quadri di vita quotidiana russa* (Kartiny russkogo byta) a cura del linguista, etnografo e scrittore Vladimir Dal', poi autore di una pietra miliare come il *Dizionario della lingua granderussa viva* (Slovar' živogo velikorusskogo jazyka, 1863-66): i mastodontici lavori di Dal' rendevano giustizia alla molteplicità sia dei costumi locali, sia delle parlate delle varie regioni. A questo proposito vale la pena ricordare anche i saggi sul sistema agrario russo, e in particolare sulla *obščina* (la comunità organizzata di villaggio), pubblicati tra il 1847 e il 1852 da un agronomo tedesco, il barone August Franz von Haxthausen, che aveva raccolto un'enorme mole di informazioni e dati di prima mano. Lo studio ragionato della vita nelle campagne permetteva di rappresentarla in letteratura rifuggendo gli umori nostalgici o le atmosfere idilliache di molta tradizione precedente, in cui spesso il fascino bucolico delle antiche tenute nobiliari o il sentimentalismo di soggetti affini al canone 'pastorale', in fondo, avevano smussato la violenza e le vessazioni cui venivano sistematicamente sottoposti i servi della gleba.⁵

⁵ Nemmeno nelle *Anime morte* (Mërtvyje duši, 1842) gogoliane c'era una critica diretta al sistema vigente nella Russia imperiale, nonostante lo smascheramento della piccineria e della trivialità dei possidenti provinciali: a interessare l'autore erano, piuttosto, problematiche morali e spirituali di più ampio respiro. Inoltre, proprio Gogol' nei suoi *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici* (Izbrannye mesta iz përepiski s druž'jami, 1847) intesseva le lodi del servaggio e del patriarcato rurale come modello di società conforme ai precetti biblici, suscitando l'accorata indignazione dei vecchi sodali progressisti, come Belinskij.

Tali tendenze riflettevano anche le mode europee di allora: per esempio, al ciclo di almanacchi *I francesi dipinti da loro stessi* (Les Français peints par eux-mêmes), inaugurato nel 1840 dall'editore Léon Curmer con il contributo di autori quali Balzac e Charles Nodier, aveva fatto seguito, a breve distanza, l'analogo *I nostri, dipinti dal vero dai russi* (Naši, spisannye s natury russkimi, 1841), a cura del giornalista Aleksandr Bašuckij, alla cui realizzazione parteciparono scrittori come il già citato Dal' e Grigorij Kvitka-Osnov'janenko. Sempre agli anni Quaranta risalgono i *Racconti della Foresta Nera* (Schwarzwälder Dorfgeschichten, 1843–54) di Berthold Auerbach e il 'ciclo campestre' di Georges Sand: la prosa francese e tedesca contemporanea veniva avidamente letta in Russia grazie all'importazione di testate come la "Revue des deux mondes" [cfr. GRANJARD 1966: 147 ss.]. Va detto però che, in Europa, la tematica 'rustica' era più che altro utile ad esprimere una tensione di stampo rousseauiano e romantico verso una purezza perduta nelle città, ma rimasta intatta nella coerenza morale e negli schietti rapporti umani dell'incontaminato mondo agreste:⁶ d'altronde, l'istituto del servaggio era ormai un ricordo lontano e, a ridosso dei moti del 1848, le questioni più pressanti, legate alle disuguaglianze sociali e alle pecche del capitalismo borghese, erano concentrate altrove. Nell'ottica degli scrittori europei, dunque, i villici incarnavano un ideale essenzialmente etico, laddove in Russia si sarebbero ben presto trasformati anche in un ideale sociale, tanto in positivo quanto in negativo, con il culto della già menzionata *obščina* da parte sia degli slavofili che dei socialisti utopisti da un lato, e la stigmatizzazione delle loro condizioni di vita – da cambiare alla radice secondo gli occidentalisti e i rivoluzionari –, dall'altro.

Prima di Turgenev, già Dmitrij Grigorovič aveva pubblicato delle novelle consacrate al milieu rurale che avevano fatto molto parlare di sé: *Il villaggio* (Derevnja, 1846) e *Anton Goremyka* (1847) mostravano con fedeltà e senza alcuna edulcorazione la miseria assoluta e senza

⁶ I soprusi narrati, infatti, risultano solo delle "taches isolées sur le vêtement de propreté candide et de lin blanc des héros paysans" [GRANJARD 1966: 150].

speranza in cui versavano personaggi come l'orfana protagonista della prima opera e lo sfortunato eroe eponimo della seconda. Turgenev, con le sue *Memorie*, riuscì a trovare un felice equilibrio tra la raffigurazione realistica degli umili e la sobrietà nel tono della narrazione, evitando gli accenti patetici e gli eccessi lacrimevoli di Grigorovič. Soprattutto, la penna di Turgenev restituì ai contadini una dignità individuale che Grigorovič gli aveva involontariamente tolto: per suscitare la pietà e l'indignazione del lettore, finiva per confinarli al ruolo di mere vittime impotenti delle circostanze. Turgenev li ritrae invece sì con uno spirito umanitario – che ben si coniuga con il messaggio traslato dal coevo romanzo *Di chi è la colpa?* (Kto vinovat?, 1847), del suo amico e sodale Aleksandr Herzen –, ma dando spazio, prima ancora che al grigio squallore delle loro esistenze, alla loro vivace personalità e ai loro pensieri, esposti con la stessa dovizia di dettagli e sfumature normalmente riservata a personaggi provenienti da ceti più elevati. Quest'inedita rispettabilità conferita a esseri umani che, all'epoca, erano ancora perlopiù considerati proprietà altrui e merce di scambio, fu probabilmente, insieme al ritratto spesso impietoso degli aristocratici di antico stampo, una delle ragioni per cui Turgenev finì ben presto nel mirino della censura e della polizia politica: dopo essere tornato in Russia nel pieno del cosiddetto 'settennio cupo' di Nicola I (1848-55), nell'aprile 1852 venne costretto all'esilio nella sua tenuta di Spasskoe-Lutovinovo per aver pubblicato un necrologio di Gogol' senza imprimatur, ma era evidente che il vero motivo della condanna risiedeva nei suoi racconti costantemente presenti sul "Sovremennik" e in procinto di uscire in volume – tant'è che il principe Vladimir L'vov, l'incauto censore che nell'agosto 1852 ne autorizzò la pubblicazione sotto un unico frontespizio, fu destituito dall'incarico [cfr. PSS, III: 406-409].⁷

⁷ Curiosamente, le *Memorie di un cacciatore* in volume uscirono nello stesso anno di un'altra fondamentale opera letteraria contro un altro tipo di servaggio: la notissima *Capanna dello zio Tom* (Uncle Tom's Cabin) di Harriet Beecher Stowe, anch'essa pubblicata inizialmente 'a puntate' sulla rivista abolizionista "National Era", e poi in volume nel marzo 1852. *La capanna dello zio Tom* fu immediatamente tradotta in

Parlare apertamente e con obiettività dell'istituto del servaggio in quegli anni era effettivamente un rischio, anche se risultava già chiaro a tutti che la politica agricola dell'Impero andasse riformata: tra gli anni Trenta e Quaranta c'erano state delle terribili carestie, seguite da un impoverimento delle campagne che la vecchia aristocrazia faticava a far fruttare. Un decreto del 1842 aveva introdotto l'*obrok*, cioè il tributo in denaro o in natura che i contadini dovevano versare al padrone in cambio del diritto a lavorare altrove autonomamente, in alternativa alla *barščina*, cioè la vera e propria corvée feudale. Ma, nel periodo successivo, non ci si mosse verso un'ulteriore modernizzazione: al contrario, la questione del servaggio e della sua eventuale abolizione fu 'congelata', tanto che agli economisti non era concesso discuterne pubblicamente, motivo per cui la letteratura, nonostante i paletti censori, si rivelò più funzionale a veicolare il discorso. C'era chi si pronunciava a favore di una totale emancipazione dei servi (facendolo però da Pietroburgo, chiuso nella torre d'avorio dei suoi circoli 'francofoni'); chi, come anche il già menzionato Dal', riteneva che essi avrebbero dovuto invece rimanere sotto l'ala protettiva dei padroni per evitare un pericoloso terremoto sociale; e chi occupava una posizione intermedia, scagliandosi contro i proprietari che se ne stavano nella capitale o all'estero (e si godevano i privilegi della propria posizione senza alcuno sforzo), ma difendendo coloro che, invece, avevano mantenuto il contatto con l'ambiente rurale, impegnandosi a migliorarne, seppur con un atteggiamento paternalistico, le condizioni [cfr. GRANJARD 1966: 154 ss.].

Per quanto riguarda Turgenev, la sua opinione in merito al servaggio è ben riassunta in un celebre passo delle sue memorie: "Ai miei occhi tale nemico aveva una fisionomia ben delineata e portava un nome ben noto: tale nemico era la servitù della gleba. Sotto questo nome ho raccolto e concentrato tutto ciò contro cui ero deciso a

francese e riscosse un grandissimo successo in Europa, ma nella Russia dell'epoca, per ovvie ragioni, fu censurata.

lottare fino alla fine, a cui avevo giurato di non rassegnarmi mai... Era il mio giuramento di Annibale, e non sono stato l'unico a pronunciare all'epoca" [PSS, XI: 9]. In una lettera a Turgenev, Nekrasov paragonò le *Memorie di un cacciatore* addirittura al saggio del giurista Konstantin Kavelin *Uno sguardo alle abitudini giuridiche dell'antica Russia* (Vzgljad na juridičeskij byt drevnej Rossii, 1847), uscito sullo stesso numero del "Sovremennik" assieme a *Puzzola e Kalinyč* e considerato uno dei manifesti dei simpatizzanti dell'Occidente in ambito politico ed economico. Ed effettivamente Turgenev, che già all'epoca del suo breve impiego presso il Ministero degli interni aveva stilato un rapporto in cui si era cautamente espresso contro la struttura patriarcale in nuce alla politica agraria russa, negli anni successivi si sarebbe detto a favore della piccola imprenditoria agricola a gestione familiare sul modello delle fattorie europee.⁸ Simili idee affiorano periodicamente anche nelle *Memorie*, che però non si configurano come un vero e proprio *j'accuse* contro il sistema vigente: il tono turgeneviano, e quello del cacciatore-io narrante con lui, si mantiene comunque obiettivo e neutrale. Lo scrittore, più che figurarsi un'evoluzione dell'ordine vigente o immaginare altri mondi possibili alla luce di una determinata ideologia,⁹ intendeva illustrare ai lettori lo status quo, una situazione di stallo spesso cristallizzatasi in abitudini assai dure da scalfire.¹⁰ Una volta constatato

⁸ Simili idee lo portarono, negli anni Sessanta, anche a scontrarsi col suo vecchio amico Herzen, il quale, deluso dalle istituzioni europee, col tempo aveva iniziato, come i populistici (*narodniki*), a parteggiare sempre di più per l'atavico modello dell'*obščina*, verso cui Turgenev si dimostrava invece scettico.

⁹ In *Dolceacqua* (Malinovaja voda), ad esempio, i personaggi hanno pareri ed esperienze differenti riguardo al servaggio o alla pratica dell'*obrok*, ma il narratore "can summon no meaningful response to the prevailing iniquities. Ideology presupposes the ability to command an alternative vision of reality, but in *Raspberry Spring* it becomes clear that for the narrator there is no way to get outside the prevailing social reality, not even in the imagination" [RIPP 1979: 86].

¹⁰ Com'è noto, tali abitudini non sarebbero state scardinate nemmeno dall'abolizione del servaggio nel 1861: la modernizzazione della politica agraria e la liberazione dei contadini non riuscirono a minare un despotismo padronale radicatosi nei secoli.

ciò, il messaggio centrale che l'autore sembra voler trasmettere è che il microcosmo delle campagne russe non va né disprezzato con snobismo, né esaltato acriticamente, ma, più semplicemente, compreso senza pregiudizi tramite un dialogo che poggia sull'empatia e su una sincera curiosità, la stessa che porta il cacciatore turgeneviano a trovare un *modus comunicandi* più o meno efficace con le persone che incontra, superando l'abisso culturale che li separa.

Le *Memorie di un cacciatore*, oltre a coincidere con il debutto a pieno titolo del loro autore in letteratura, furono presto tradotte e accolte con entusiasmo all'estero, in primo luogo in Francia, anche da autori affermati come Prosper Mérimée e Georges Sand: ciò contribuì ad accrescere la notorietà di Turgenev in Europa, dove la fama di maggiore scrittore russo vivente lo avrebbe accompagnato fino alla fine dei suoi giorni. Ad accompagnare Turgenev molto a lungo furono anche le stesse *Memorie*. A vent'anni di distanza dalla prima pubblicazione, in vista di una ristampa, Turgenev approntò tre racconti abbozzati già negli anni Quaranta, ma terminati solo molto più tardi, il che si riflette in alcune peculiarità strutturali e tematiche: *La fine di Čertopchanov* (Konec Čertopchanova, uscito sul "Vestnik Evropy" nel 1872), l'unico racconto del ciclo in cui il cacciatore-personaggio cede il passo al più convenzionale narratore onnisciente in terza persona di una canonica novella (*povest'*) scandita in capitoli; la *Reliquia vivente* (*Živye mošči*, che vide la luce in un almanacco pietroburghese pubblicato a scopi benefici nel 1874), dove il sostrato spirituale su cui poggia l'intima natura del popolo russo emerge con maggiore incisività rispetto a quanto avvenuto in precedenza; e il già citato *Trototòc!* (comparso direttamente nella nuova edizione delle *Memorie* nel 1874), racconto dal piglio avventuroso venato di ironia e autoironia.



Illarion Prjanišnikov (1840-1894), *Fine della caccia*, 1884. Galleria
Tret'jakov di Mosca

2. Le *Memorie di un cacciatore* potrebbero essere paragonate a una galleria di quadri, ora più statici, ora più dinamici,¹¹ all'interno della quale un cacciatore-personaggio sempre presente, nonché narratore in prima persona (ad eccezione come già detto, della *Fine di Čertopchanov*), fa da guida al lettore, girovagando da un luogo all'altro, talvolta in compagnia del ruspante servo

¹¹ A proposito delle *Memorie*, Boris Ėjchenbaum parlava di un'alternanza tra movimento esterno (nel girovagare del cacciatore) e stasi interna (nelle cose e nelle persone che il cacciatore incontra strada facendo e fissa scrupolosamente su pagina) [cit. in HOISINGTON 1997: 61].

Ermolaj,¹² al pari del protagonista di un romanzo picaresco (o del Čičikov gogoliano, anche se, sviluppando la metafora pittorica, potremmo dire che la tecnica impiegata da Turgenev ricorda un acquerello, in contrapposizione alle tinte più pastose, di impronta fiamminga, delle *Anime morte*). Il termine *Zapiski* del titolo originale (letteralmente ‘note’, ‘appunti’) è stato reso in altre lingue anche come *Notebook* o *Carnet*; nondimeno, non si tratta esattamente delle pagine di un taccuino vergato in medias res: spesso, al contrario, l’io narrante inizia il suo racconto richiamando retrospettivamente alla memoria episodi avvenuti in un passato anche lontano (il che ben si rispecchia nella lontananza geografica di Turgenev dalla Russia durante la stesura delle *Memorie* e, presumibilmente, anche nella distanza temporale dalle vicende biografiche che lo avevano ispirato).

Il cacciatore-io narrante è sostanzialmente un pari grado di un ipotetico ‘lettore ideale’ delle *Memorie*: appartiene a una élite benestante¹³ e ‘occidentalizzata’ che legge le riviste letterarie in russo e in altre lingue straniere, è istruito e in possesso di un buon bagaglio culturale, dimostra una fine sensibilità nei confronti della bellezza della natura. Proprio questa sua alterità rispetto al contesto in cui si trova perlopiù immerso lo agevola nella sua trasformazione in un occhio esterno estremamente recettivo. Il cuore della narrazione, infatti, non è la caccia in sé (come avverrà, invece, nelle *Note di un cacciatore con fucile del governatorato di Orenburg*, *Zapiski ružejnogo ochotnika Orenburgskoj gubernii*, 1857, di Sergej Aksakov), ma sono piuttosto i momenti di pausa prima, durante o dopo le varie spedizioni nei boschi, quando il cacciatore si dimostra un acuto osservatore, raramente

¹² A quanto pare, il prototipo di Ermolaj, personaggio che ricorre spesso nella raccolta, era un servo di nome Afanasij, che Turgenev aveva riscattato da un suo vicino di tenuta, prendendosi poi cura anche della sua famiglia.

¹³ Sappiamo infatti che il cacciatore è un *pomeščik*, un possidente, e, dal racconto *Ovsjanikov, contadino proprietario* apprendiamo che suo nonno era un tirannico proprietario che, immischiandosi arbitrariamente nella demarcazione dei terreni, privava i contadini di parte dei loro appezzamenti.

davvero partecipante: “the narrator places himself at the periphery of the action, allowing the peasant life he records to flow naturally, without intrusion from an alien element” [RIPP 1979: 79]. Spesso l’io narrante avvia una conversazione con le persone in cui si imbatte, lasciandole parlare e ascoltandole attentamente e a lungo, e in alcuni casi, come nell’*Ovsjanikov, contadino proprietario* (Odnodvorec Ovsjanikov), sembra che gli incontri e i conseguenti dialoghi possano proseguire a oltranza;¹⁴ oppure capita anche che il cacciatore si ritrovi, per via di circostanze fortuite, a origliare i discorsi altrui (come nell’*Ufficio*, Kontora, o nell’*Appuntamento*, Svidanie). Dunque, ben lungi dal ricoprire le funzioni di un narratore onnisciente, egli ha una conoscenza solo parziale e frammentaria di ciò che riferisce al lettore (anche se a volte, come avviene in *Ermolaj e la mugnaia*, Ermolaj i mel’ničicha, grazie alla sua esperienza pregressa e ai suoi ricordi ha, al contrario, accesso a informazioni tali da illuminare i punti oscuri della storia);¹⁵ solo in *Lupo solitario* (Birjuk) e in *Trototòc!*, due dei racconti dove l’intreccio è connotato da una maggiore tensione, la sua partecipazione agli eventi è più attiva [cfr. DELANAY 1964: 20]. Con la sua presenza e il filtro della sua narrazione, comunque, il cacciatore garantisce l’unità e l’armonia di un ciclo altrimenti davvero eterogeneo.

Fedele al suo ruolo di osservatore poco loquace, l’io narrante rimane pressoché sempre anonimo, contrariamente alle persone incontrate, i cui nomi figurano di frequente nei titoli dei racconti.¹⁶ In lui

¹⁴ Al termine dell’*Ovsjanikov, contadino proprietario*, nella casa in cui il cacciatore e il personaggio del titolo stanno conversando giunge il signor Lejeune, un bizzarro francese rimasto in Russia dopo l’invasione napoleonica e ormai naturalizzato russo, su cui l’io narrante si dilunga in una colorita digressione biografica; il racconto, però, si conclude inaspettatamente prima che il cacciatore possa interfacciarsi con lui.

¹⁵ Nel racconto, infatti, il cacciatore ricorda di aver conosciuto il conte, un tempo padrone della mugnaia Arina, e può quindi mettere insieme i pezzi della triste vicenda della donna, che, rimasta incinta e per questo scacciata dal conte e dalla sua capricciosa moglie, viene poi ‘comprata’ dal mugnaio.

¹⁶ Solo nel tardo *Reliquia vivente*, infatti, il cacciatore viene apostrofato da altri personaggi come Pëtr Petrovič.

si può certo scorgere un alter ego di Turgenev, con cui condivide la provenienza sociale e la passione per la natura e la caccia, ma si tratta a tutti gli effetti di un personaggio di finzione, così come inventate sono le vicende che ci racconta, al di là del loro carattere spesso ai limiti del documentario. D'altronde, Turgenev, come altri scrittori, era contrario alla concezione dell'arte come 'dagherrotipo'. Peraltro, alcuni cenni sparsi nel testo lasciano intendere che il cacciatore turgeneviano sia proprio un letterato, per diletto o per professione.¹⁷ Sicuramente egli dimostra un talento poetico fuori dal comune, soprattutto nelle numerose descrizioni paesaggistiche che, a mo' di cornice, aprono e chiudono buona parte dei 'quadri' che compongono la raccolta, trovando il loro apogeo nel testo posto al termine del ciclo, *La foresta e la steppa* (Les i step'),¹⁸ sorta di appassionata dichiarazione d'amore a una natura immensamente più grande e potente di qualsivoglia destino umano nell'infinito e inarrestabile incedere delle stagioni: una natura colta sia nella sua portata universale, sia nella sua specifica ipostasi russa, o meglio della zona conosciuta come *srednjaja polosa*, letteralmente 'fascia di mezzo', corrispondente alle latitudini della Russia europea centro-occidentale. Sono gli stessi paesaggi in cui, come dice l'io narrante in *Trototòc!*, compivano le loro imprese gli eroi dell'epos antico, delle *byliny*:¹⁹ le radure e i burroni, le paludi e i fiumi che Turgenev fa materializzare davanti ai lettori, con un ricchissimo lessico relativo al mondo vegetale e animale, sono davvero inconfondibili, e per il cacciatore, che vive l'arte venatoria come un momento di fusione panica con una natura di cui coglie ogni fremito,

¹⁷ Cfr., per esempio, "per noialtri scrittori tutto viene a proposito" [PSS, III: 163]; "gentili lettori" [PSS, III: 172].

¹⁸ Pubblicato sul "Sovremennik" nel 1849, *La foresta e la steppa* avrebbe dovuto essere l'ultimo racconto a uscire in quella sede, anche se poi, fino al 1851, ne seguirono altri; nelle due edizioni in volume (1852 e 1874), comunque, Turgenev lo collocò appositamente in chiusura.

¹⁹ "Erano immense, sconfinata distese erbose, prati di golena disseminati di piccole radure, laghetti, ruscelli, insenature bordate di salici e vinchi, luoghi assolutamente russi, cari alle genti russe, simili a quelli dove i bogatyri delle nostre antiche byline andavano a caccia di cigni bianchi e di anatre grigie" [PSS, III: 346].

non rappresentano un semplice sfondo dell'azione, ma delle autentiche 'nature vive' [cfr. BAZZARELLI 1991: IV-V].²⁰

All'interno di queste 'nature vive' si muove una compagine umana più variegata di quanto si possa pensare. Nella storia della ricezione delle *Memorie* ci si è concentrati soprattutto sulla rappresentazione dei servi e dei loro padroni (ricordiamo, a tal proposito, che la prima traduzione italiana della raccolta si intitolava significativamente *Feudatari e servi della gleba in Russia*),²¹ e scorrendo la raccolta si può notare una ripartizione grossomodo in due parti, dove i primi dodici racconti sono incentrati soprattutto sui contadini, e gli altri dodici sui possidenti, con *La foresta e la steppa* a fare da epilogo a sé stante, interamente dedicato alla natura [cfr. HOISINGTON 1997: 52]. Va però detto che solo in sei testi su venticinque si denuncia specificamente ed esplicitamente il servaggio (*Ermolaj e la mugnaia*, *Lo stagno di L'gov*, *Il fattore*, *L'ufficio*, *Due signori di campagna*, *Pëtr Petrovič Karataev*):²² non a caso, alcuni di essi risalgono agli anni tra il 1846 e il 1848, quando Turgenev era particolarmente vicino alla vis polemica di Belinskij.²³ I popolani rappresentati hanno, peraltro, status

²⁰ Le 'nature vive' turgeneviane sono ben rese nella mini-serie sovietica *La vita e la morte del nobile Čertopchanov (Žizn' i smert' dvorjanina Čertopchanova, 1971)*, tratta da alcuni racconti delle *Memorie*, dove all'azione si alternano panoramiche di diversi minuti, con lenti piani sequenza e campi lunghi, sul paesaggio russo e sugli spazi sterminati che lo connotano: queste parti, sapientemente corredate da un sottofondo di canti popolari contadini a cappella, fanno brillantemente le veci, sullo schermo, degli excursus descrittivi sulla pagina. La mini-serie si può vedere all'URL <<https://www.youtube.com/watch?v=9OjzfUJUEkU>> (ultimo accesso: 30.11.2023).

²¹ Il libro, tradotto da Giuseppe Turrini, fu stampato a Roma nel 1894.

²² Basti ricordare lo scambio di battute tra il cacciatore e un contadino in *Due signori di campagna*, in cui vengono sintetizzati i soprusi dei padroni e l'ingenuità dei servi, dovuta all'arretratezza e all'oscurantismo in cui questi vengono tenuti: "Quindi, amico, oggi ti hanno castigato?" gli ho chiesto. 'E voi come lo sapete?' ha risposto Vasja. 'Me l'ha detto il tuo padrone.' 'Il padrone in persona?' 'E perché ha ordinato di punirti?' 'A ragione, *batjuška*, a ragione. Da noi non ti puniscono per delle fesserie; non c'è quest'uso da noi, no, no! Il nostro padrone non è così; il nostro padrone... un padrone così non lo trovi in tutto il governatorato'" [PSS, III: 171].

²³ Nel 1847 Turgenev si trovava proprio in Germania con Belinskij, che, gravemente malato, si stava curando in una località termale.

differenti e spaziano dai servi della gleba veri e propri (sottoposti alla *barščina* o all'*obrok*, o sfruttati come domestici nelle case signorili) agli *odnodvorcy* (contadini che possedevano un proprio appezzamento di terra e vivevano attorno allo stesso agglomerato), per arrivare ai tenutari di osterie (come quella dove si svolge, nella *Gara di canto*, Pevcy, un'informale competizione canora, sorta di versione russa e rurale della tradizione dei *Meistersänger* centroeuropei). Non mancano i ragazzi che già lavoravano nelle prime, pionieristiche fabbriche (come leggiamo nei *Prati di Bežino*, Bežin lug);²⁴ i possidenti decaduti, da parte loro, a volte sono indigenti quasi quanto i braccianti. Inoltre, ritroviamo esempi di rapporti di forza e persecuzione che, però, esulano dalla dicotomia servo-padrone: si pensi all'atteggiamento del severo guardacaccia nei confronti dei suoi pari, o alla relazione disfunzionale tra Tat'jana Borisovna e suo nipote nel racconto omonimo, per non parlare dei contrasti familiari presenti in *Radilov, un mio vicino* (Moj sosed Radilov), dove il protagonista è un nobile che, rimasto vedovo, a causa delle convenzioni sociali e dei precetti religiosi non può sposare la cognata, e per non rinunciare a un'unione considerata illegittima si vede costretto a fuggire con lei abbandonando l'anziana madre, in quella che sembra un'antesignana delle tante storie d'amore infelici dei futuri romanzi di Turgenev. Simili agli 'uomini superflui' di stampo turgeneviano sono anche i protagonisti altolocati di *Pëtr Petrovič Karataev* e dell'*Amleto del distretto di Ščigry*, che dialogando con il cacciatore si sfogano in un interminabile flusso di coscienza, in un'autoanalisi dove mettono a nudo i propri errori passati: nel loro caso si può parlare senz'altro di un lungo 'racconto nel racconto'.

Con le loro stranezze caratteriali e i loro rapporti sentimentali e familiari sterili, che paiono condannarli all'estinzione, figure maschili

²⁴ È significativo che, tra il 1935 e il 1937, il grande regista Sergej Ejzenštejn abbia iniziato a girare un film lontanamente ispirato ai *Prati di Bežino*, ambientandolo però nelle campagne sovietiche alla vigilia della collettivizzazione, dove, come nel racconto turgeneviano, abitudini ataviche resistevano all'avvento di una nuova epoca; le riprese del film non furono mai concluse a causa dell'accusa di 'formalismo' mossa contro il regista, e il materiale girato fu in larga parte distrutto.

deboli quali Radilov, Karataev, l'«Amleto di Ščigry», Čertopchanov, o anche il nipote dell'attempata e vagamente gogoliana Tat'jana Borisovna, il quale ambisce a fare l'artista ma diventa un imbrattatele pieno di debiti, traslano senz'altro un'immagine quantomeno squalida dei possidenti, ormai evidentemente anacronistici e in molti casi assolutamente impreparati ad affrontare la fiumana del progresso storico, inevitabile persino in una realtà conservatrice come quella dell'Impero russo. Turgenev, certo, non disdegna la rappresentazione dei soprusi che essi perpetrano (e in molti casi vengono messe in rilievo dispotiche figure femminili – forse una proiezione della stessa madre di Turgenev, i cui metodi autoritari erano ben noti?): si pensi all'arcigna padrona di *Pëtr Petrovič Karataev*, che si rifiuta di cedere la propria contadina Matrëna al vicino della tenuta di fianco, che se n'è perduto innamorato; o a quella vacua e capricciosa di *Ermolaj e la mugnaia*, che non accetta che le sue serve personali si sposino; o, ancora, allo *Stagno di L'gov*, dove si capisce che i proprietari stabiliscono a proprio piacimento ciò di cui si devono occupare i servi, indipendentemente dalle loro inclinazioni e abilità, e anche dalle effettive necessità pratiche (il Frasca che il cacciatore incontra ha cambiato quattro volte padrone, prestandosi a fare il cocchiere, il cuoco, e persino l'attore in un *krepostnoj teatr*,²⁵ fino alla paradossale e inutile mansione di pescare in un laghetto privo di pesci).

Ma, più ancora che disumani tiranni, i possidenti si rivelano degli inetti nell'amministrazione delle proprie terre, motivo per cui, non di rado, delegano il compito a faccendieri imbrogliatori come il *burmistr* (il 'fattore') del racconto omonimo, avvezzo ad appropriazioni indebite, o come i burocrati corrotti dell'*Ufficio*, che portano in campagna i peggiori vizi dell'ambiente impiegatizio di città e finiscono per signoreggiare indisturbati, comportandosi in maniera quasi più

²⁵ Letteralmente 'teatro dei servi della gleba', era un fenomeno molto diffuso, soprattutto a cavallo tra Sette e Ottocento, nelle tenute nobiliari russe, dove cominciarono a essere allestiti dei teatri privati: i servi dovevano partecipare a messinscene semi-amatoriali, soprattutto in un formato cameristico e domestico, ma talvolta anche pubbliche e a pagamento.

spregevole dei nobili, fatto che trova una conferma anche nella storia della dolce contadina adolescente dell'*Appuntamento*, proverbialmente 'sedotta e abbandonata' da un bellimbusto che, dimentico delle proprie umili origini, solo perché è il cameriere personale del padrone si atteggia a gran signore in quella che sembra una rivisitazione, mezzo secolo più tardi, della *Povera Liza* (Bednaja Liza, 1792) di Nikolaj Karamzin. Gli esempi potrebbero continuare: si ricordi il padre di Čertopchanov, che con ben poca lungimiranza si rifiuta di interagire con i mercanti e gli artigiani cittadini (da lui definiti con disprezzo *razbojniki*, 'briganti') e crea un circuito economico chiuso nella sua proprietà, ovviamente con pessime conseguenze finanziarie che toccheranno in eredità al figlio. E questi, a sua volta totalmente privo di senso pratico nonostante il tronfio orgoglio che ostenta, manderà irreversibilmente in rovina il suo patrimonio, morendo imbruttito tra i fumi della vodka dopo essersi attaccato feticisticamente a una zingara e a un cavallo ed essere stato lasciato dalla prima e beffardamente derubato del secondo. Il 'nobile Čertopchanov' assume le fattezze di un bizzarro Don Chisciotte russo (anche se si dimostra molto più meschino dell'archetipo spagnolo): in sella allo stallone Malek-Adel' spera di conservare una parvenza cavalleresca che è ormai retaggio del passato. Non a caso, il nome dell'animale riecheggia le imprese dei tempi delle Crociate, e Čertopchanov cita involontariamente la famosa battuta del *Riccardo III* di Shakespeare "il mio regno per un cavallo".²⁶ Ma tale parvenza è fasulla e si tratta di una posa aleatoria al pari del 'sosia' di Malek-Adel' che Čertopchanov, resosi conto del proprio ridicolo autoinganno dopo essersi illuso di aver ritrovato il suo beniamino, ucciderà prima di lasciarsi morire lui stesso.

Non manca una stoccata ai nobili di orientamento slavofilo, inflitta nell'*Ovsjanikov, contadino proprietario* tramite la figura grottesca di Vasilij Ljubozvonov, in cui molti scorsero una parodia di Konstantin Aksakov: un aristocratico che, vestito in abiti rustici tradizionali

²⁶ "Se sei uno zar", ha scandito lentamente Čertopchanov (che non aveva mai sentito parlare di Shakespeare), 'offrimi pure il tuo regno per il mio cavallo: non accetto!'" [PSS, III: 305].

e inebriato della propria “anima russa”, chiede tutto commosso ai servi di cantargli delle melodie folcloriche, suscitando più che altro la perplessità di contadini con cui non riesce a instaurare un canale di comunicazione. D’altro canto, nemmeno l’istruzione e la cultura di stampo europeo sembrano portare giovamento a quella che era, ancora, la classe dominante. Il giovane e nobile ufficiale Arkadij Pavlovič Penočkin del *Fattore* ostenta col cacciatore il suo francese per sfoggiare un cosmopolitismo liberale, però sostiene con noncuranza di essere “severo, ma giusto” [PSS, III: 124], senza celare il proprio comportamento atavicamente paternalistico con servi ritenuti, sostanzialmente, esseri inferiori: “Vanno trattati come bambini” dice in simili occasioni, ‘sono ignoranti, *mon cher*; *il faut prendre cela en considération*” [ibidem]; d’altronde, Penočkin chiude ampiamente un occhio sulle vessazioni che essi subiscono dal furbo e cinico amministratore che lui stesso ha nominato. L’Amleto di Ščigry’ ha studiato all’università, ha vissuto in Germania e conosce la filosofia tedesca, ma questo non gli è stato d’aiuto per trovare un proprio posto congeniale nel mondo, in Europa come in Russia: paradossalmente, viene visto dagli altri come un reietto stravagante, mentre in cuor suo si sente un conformista senza arte né parte.

Per quanto riguarda, nello specifico, i contadini, l’io narrante ne descrive mirabilmente pregi e difetti, senza scadere in facili cliché, critici o apologetici che siano, e rendendo conto dell’aspetto fisico, del temperamento, dei gesti, delle tradizioni, oltre che della caratteristica parlata (spesso *naraspev*, cioè con un’intonazione cantilenante che ricalca quella delle melodie popolari), assai distante dalla lingua ‘europeizzata’ dei nobili e frequentemente variabile da una regione all’altra: nonostante sulla pagina Turgenev abbia comunque parzialmente adattato la loro lingua a uno standard più letterario, questa schietta specificità fa sì che la traduzione delle *Memorie* in altre lingue sia veramente ardua. Forse, il racconto dove il lettore ha maggiormente la possibilità di immergersi nell’esistenza quotidiana dei contadini, a strettissimo contatto non solo con la natura, ma anche con le arcane

forze primigenie che trovano un riflesso in un'amplessima gamma di leggende, credenze e superstizioni, è *I Prati di Bežino*, che sin dall'inizio, con il calar del sole, l'avanzare della notte e il cacciatore che si smarrisce in uno spazio a lui ignoto e tutto da decifrare, può ricordare una fiaba nera,²⁷ al pari delle misteriose storie in bilico tra religione cristiana e magia pagana²⁸ che i ragazzini impegnati a sorvegliare una mandria di cavalli nella vallata del titolo si raccontano attorno a un falò, mentre i rumori inquietanti del bosco, investiti di una portata simbolica, suonano come presagi di sventura (ed effettivamente uno dei ragazzini, Pavel, è destinato a morire in tempi brevi – seppur cadendo da un cavallo, e non perché adescato da un *vodjanoj*, da uno spirito delle acque, come temono i suoi compagni). Nei *Prati di Bežino*, l'autore mantiene un sapiente equilibrio nella rappresentazione dell'innocenza propria dell'infanzia, con i suoi giochi e le sue fantasie, e la perdita di quest'innocenza nel contesto di povertà, sfruttamento e ignoranza cui i ragazzini appartengono, e di cui le leggende orrifiche che raccontano sono in fondo un'emanazione, similmente al demonio che, nel poema giovanile turgeneviano *Paraša*, aguzzava il proprio sguardo malefico verso l'intera Russia [PSS, I: 90].

Ma è soprattutto quando l'io narrante si rapporta con i popolani, dando loro ampia libertà di esprimersi, che il lettore percepisce la presenza di due individui i quali, al di là della disparità sociale, fanno scaturire una dialettica fruttuosa, in modo non troppo dissimile da come il servo e il padrone entrano in una modalità comunicativa nel celebre passo hegeliano, ben noto agli intellettuali russi coetanei di Turgenev e imbevuti di idealismo tedesco: in questo senso, il caccia-

²⁷ A prendere il via con un incipit da fiaba è anche *Lupo solitario*, dove il cacciatore si addentra nel folto della foresta – approdando però non in un castello diroccato, ma in una misera capanna dove un bambino malato piange in una culla [cfr. ŠILBAJORS 1984: 186-187].

²⁸ Un esempio calzante è la leggenda sul malvagio Triška che porta rovina e distruzione, e che non è altri che l'Anticristo biblico: il passo a lui relativo fu censurato a ridosso della pubblicazione del racconto sul "Sovremennik", ma conservato negli autografi e pubblicato in seguito.

tore è un soggetto conoscente, e il contadino un'autocoscienza che si risveglia e acquisisce consapevolezza di sé [cfr. VDOVIN 2024: 184-207]. Ciò è evidente sin dal racconto d'apertura delle *Memorie, Puzzola e Kalinyč*, i cui protagonisti sono due figure d'estrazione popolare molto diverse, ma entrambe dotate di una personalità interessante e poliedrica: Puzzola è razionale, pragmatico e ponderato (Turgenev arriva addirittura a paragonarlo a Socrate, a riconferma del sottotesto filosofico di cui si è appena detto e del valore della massima "conosci te stesso"), mentre Kalinyč è uno spirito contemplativo, romantico, imprevedibile. La loro antinomia, che nelle bozze del racconto trovava un ulteriore riflesso nel binomio Goethe/Schiller, potrebbe ricordare quella fra slavofili e occidentalisti, o tra i futuri Oblomov e Stolz, quasi a significare che il 'popolo' non è in fondo molto diverso dall'*intelligencija*: d'altro canto, il personaggio di Puzzola, che sembra l'incarnazione delle tesi esposte nell'articolo 'occidentalista' di Kavelin sulla politica agraria russa, dimostra come le riforme petrine tanto invisibili agli slavofili possano trovare terreno fertile anche nelle remote campagne, più aperte di quanto sembri a un contatto con l'Europa.²⁹ Come suggerisce Irene Masing-Delic [1991: 446], a suo modo Puzzola e Kalinyč preludono alla teoria dostoevskiana sulla *vsemirnaja otzyvčivost'* (la 'simpatia/consonanza universale') come pregio più rilevante del carattere nazionale russo, che forgia la propria identità assorbendo gli stimoli esterni e integrandoli in una sintesi organica.

Sulla specificità del carattere nazionale russo Turgenev si interroga anche in altri testi delle *Memorie*, tanto più che, al di là delle sue inclinazioni filo-europee, era rimasto deluso dai moti del 1848 e si era

²⁹ Parlando con Puzzola, il cacciatore arriva infatti a queste inaspettate conclusioni: "Dalle nostre conversazioni ho tratto un convincimento che forse i lettori non si aspetteranno proprio — il convincimento che Pietro il Grande fosse un russo per eccellenza, russo proprio nelle sue riforme. L'uomo russo è così sicuro della propria forza e della propria resistenza che non è nemmeno contrario a romperla con se stesso: pensa poco al passato e guarda coraggiosamente avanti. Se una cosa è buona gli piace, se una cosa è ragionevole la vuole, non gli importa da dove viene. Il suo sano buon senso ama prendere in giro l'arido raziocinio tedesco; ma i tedeschi, per usare le parole di Puzzola, sono un popolo curioso, e lui è pronto a imparare da loro" [PSS, III: 16].

dunque prefisso di indagare ancor più in profondità il proprio paese natale, in modo da valutarne l'eventuale potenziale alternativo – in ultima analisi, d'altronde, sia gli slavofili che gli occidentalisti erano convinti che la Russia avesse delle innegabili peculiarità che la differenziavano dall'Europa nel suo complesso, e lo stesso Turgenëv, sulla scia di alcune teorie in voga all'epoca, non dubitava che ogni nazione, al netto delle sue articolazioni interne, fosse un'entità collettiva dotata di tratti geneticamente predeterminati, da cui era impossibile prescindere [cfr. FOMINA 2014: 12].³⁰ Due figure in particolare spiccano per la loro, se così vogliamo chiamarla, 'russicità': il protagonista di *Kas'jan della Krasivaja Meča* (Kas'jan s Krasivoj Meči) e la Luker'ja della *Reliquia vivente*. Kas'jan, per aspetto fisico e stile di vita, può ricordare uno *jurodivjy*, uno straccione vagabondo dalla sensibilità mistica come se ne incontravano spesso per strada e in letteratura: è probabile che Kas'jan, cui vengono attribuite virtù taumaturgiche, appartenga alla setta dei *beguny*, pellegrini che si spostavano di villaggio in villaggio senza lavorare e senza riconoscere né l'autorità della Chiesa ufficiale, né la proprietà privata; Kas'jan non solo è del tutto indifferente ai beni materiali e alle gerarchie ecclesiastiche e sociali, ma è anche contro la caccia e manifesta amore e pietà per qualsiasi creatura vivente. La contadina Luker'ja è invece divenuta una 'reliquia vivente' a causa di un raro morbo che, provocato da un terribile infortunio, l'ha lasciata completamente paralizzata, trasformandola, da bellissima e vivace fanciulla che era, in una grinzosa cariatide ripiegata su se stessa, il cui volto rugoso, nondimeno, ricorda quello della Vergine di un'icona ortodossa. E, per quanto lei stessa sminuisca la portata delle proprie sofferenze, la quieta e pacifica accettazione di un destino doloroso la rende una sorta di santa. Come Kas'jan, anche

³⁰ Ad ogni modo, per Turgenëv la Russia, pur nella sua irripetibile specificità, apparteneva alla grande famiglia delle nazioni europee: e i personaggi delle Memorie, anche se negletti o intrisi di 'russicità', erano figure che potevano e dovevano richiamare i classici della grande letteratura mondiale (a cominciare dai già citati Amleto e Don Chisciotte), in un frangente in cui la prosa russa si stava ricavando un posto sempre più rilevante [cfr. FOMINA 2014: 28].

Luker'ja, nella sua condizione eccentrica rispetto al consesso umano circostante, è in armonia con la natura e non viene divorata dal demone del possesso o dal rovello del pensiero, né può essere indotta in tentazione:³¹ entrambi riecheggiano i noti versi di Fëdor Tjutčev messi in epigrafe a *Reliquia vivente*, dove si canta la capacità di sopportazione del popolo russo attraverso il parallelismo con un Cristo schiacciato dalla croce che benedice i poveri e gli oppressi. Il cacciatore, che si ricorda bene com'era la radiosa Luker'ja prima dell'incidente, percepisce acutamente e dolorosamente l'ingiustizia della disgrazia insensata che si è abbattuta su di lei, e questo potrebbe portarlo a negare l'esistenza di Dio, come farà, anni dopo, Ivan Karamazov. Ma per la diretta interessata il problema non si pone: anzi, ben altra è, a suo avviso, la sacra pazienza di martiri ed eremiti.

Certo, il vissuto di Kas'jan e Luker'ja può comunque suscitare sdegno nel lettore: contro il potere costituito e la violenza nel caso del primo, e contro un male metafisico nel caso della seconda. Ma la protesta rimane latente, così come nel resto dei racconti: Turgenev – e questa tendenza è trasversale alle varie classi sociali – ci mostra figure più tragiche che esplicitamente ribelli e intenzionate a rivoluzionare la condizione propria e altrui. Tale tragicità, nella prosa turgeneviana, caratterizza di frequente i connazionali dello scrittore, specie se confrontati con i portavoce di altre culture (tedeschi, polacchi o ebrei che siano): una tragicità che in realtà, per un Turgenev ancora debitore degli influssi romantici, coinvolge un intero genere umano in balia di forze irrazionali, e che in terra russa è percepita con un'intensità ancora maggiore. Come appena visto, è possibile reagire a un simile principio tragico con una mite rassegnazione, alleviando la sofferenza

³¹ Così dice la stessa Luker'ja al cacciatore: “Io invece grazie a Dio ci vedo benissimo, e sento assolutamente tutto. La talpa scava sotto terra, e io la sento. Sento anche ogni odore, anche il più debole. Il grano saraceno fiorisce nei campi, oppure il tiglio in giardino — non c'è bisogno di dirmelo, lo sento per prima. Basta che soffi in questa direzione un po' di vento. No, perché maledire la sorte? Per molti è peggio che per me. Prendi per esempio una persona in buona salute, pensa a quanti peccati può commettere; a me il peccato mi ha abbandonata” [pss, III: 330].

con la ricerca di un'armonia con l'universo: paiono avvallare quest'idea le reazioni di personaggi russi con retroterra differenti al proprio imminente trapasso, che vengono passate in rassegna nel racconto *La morte*, suggellato dall'aforistica conclusione: "Sì, i russi hanno un modo di morire che è sorprendente!" [PSS, III: 207] – e non importa se abbiamo a che fare con personaggi *intelligentnye*, beneducati e colti, o *stepnye*, cioè di ctonie creature della steppa. Oppure, al contrario, possono inaspettatamente deflagrare impulsi (auto)distruttivi, come ad esempio succederà al servo Gerasim, protagonista di *Mumu* (1852), notissimo racconto turgeneviano di poco successivo alle *Memorie*, e come in fondo accadrà anche a una figura davvero tragica come il Bazarov di *Padri e figli* (1862), certo di poter avere la meglio, con la sua scienza, sull'irrazionalità insita nel mondo, ma travolto poi dalle proprie passioni e dall'imprevedibilità della natura stessa.

3. Parlando di 'nazione russa', va detto che il processo di 'nazionalizzazione del patriottismo', al di là della generale tensione verso la coincidenza di popolo e nazione propria dell'Ottocento europeo, nella narrazione del potere zarista conobbe una netta accelerata tra le guerre napoleoniche, la rivolta polacca del 1830 e la guerra di Crimea (1853-56). Al generico 'popolo' in grado di respingere l'invasore ed essere a suo modo garante della 'grandezza' dell'Impero subentrò gradualmente il più specifico 'popolo russo': un popolo che, nella sua schiacciante maggioranza (ricordiamo che ai tempi di Turgenev i lavoratori delle campagne costituivano ancora tra l'80% e il 90% dei sudditi nell'Impero), era appunto rappresentato da servi e da contadini più diversi fra loro di quanto si potesse immaginare – anche, peraltro, da un punto di vista etnico, per quanto la molteplicità delle etnie dell'Impero venisse all'epoca contemplata molto più di rado rispetto al concetto di nazione puramente 'granderussa'. Sia nel discorso ideologico, sia nella letteratura che spesso lo veicolava, questa massa non si poteva ignorare, ma al contempo doveva essere tenuta insieme da un

unico collante prettamente nazionale, utile a presentare i contadini, pur con qualche forzatura, come il vero corpo autoctono della nazione russa [cfr. ZINK 2009]. Questa fu una delle ragioni per cui, in molte pagine della prosa russa ottocentesca, a dominare era la visione apologetica di un ‘popolo’ capace di traslare qualità positive come la religiosità, la laboriosità, l’obbedienza e la pazienza – appunto le stesse doti normalmente attribuite al ‘carattere nazionale’ locale.

Prendendo in prestito le parole di Aleksandr Griboedov, in Russia sussistevano però “due tribù”, ovvero la classe nobile, istruita, poliglotta e avvezza ai moderni costumi occidentali, e quella ad essa subalterna: povera, analfabeta e ancora portatrice di valori atavici tramandati per secoli. Questi due poli, secondo Aleksandr Ètkind, sarebbero stati distanti fra loro quanto gli inglesi o i francesi lo erano dai nativi delle proprie colonie d’oltremare: differentemente dai suoi omologhi europei, però, l’Impero russo avrebbe portato avanti una ‘colonizzazione interna’ [cfr. ÈTKIND *et al.* 2012]. Tanto più complicato era, per gli autori di testi dedicati al ‘popolo’ – dopo l’ascesa al trono di Alessandro II (1855), con l’allentamento delle maglie censorie e la rinata speranza di essere presto testimoni di nuove e più radicali riforme, simili testi furono redatti sempre più spesso –, trovare un modo di descriverlo che fosse efficace e comprensibile per i lettori, i quali, va da sé, appartenevano anch’essi alle classi privilegiate: nell’ottica dei recenti studi postcoloniali, anche nel caso della Russia dell’Ottocento si può parlare di una ‘esotizzazione’ (*othering*) o ‘orientalizzazione’ di contadini perlopiù percepiti, dalla minoranza benestante e scolarizzata, come un’entità estranea, enigmatica. E si rivelavano tali, in ultima analisi, sia per gli slavofili che per gli occidentalisti, che entrambi, salvo rare eccezioni, erano membri dell’élite e, inoltre, si erano formati prevalentemente nel solco dell’idealismo filosofico tedesco, salvo poi svilupparne gli spunti in direzioni diverse, più astrattamente ‘mistiche’ i primi, più pragmatiche i secondi [cfr. RIPP 1979: 80].

Per questo motivo, gli autori che intendevano onestamente cimentarsi con la stesura di testi incentrati sui contadini,³² a maggior ragione in chiave non bucolico-sentimentale o idealizzata, ma realistica, iniziarono a dubitare della possibilità di tradurne su carta le traversie interiori, a cui sentivano di non avere accesso. Se ai tempi di Karamzin e della *Povera Liza* l'autore leggeva la mente e il cuore della sua eroina come un libro aperto, gli scrittori degli anni che precedono l'abolizione della servitù della gleba si posero invece il problema di come poter fornire un ritratto esaustivo di figure quanto mai ermetiche e della loro interiorità in qualche modo 'torbida': molto spesso si scelse di ricorrere al procedimento retorico della paralessi, attraverso cui si trasmetteva l'idea che i ragionamenti degli umili protagonisti fossero parzialmente o del tutto inintelligibili per l'autore; in compenso, però, fu esplorata la sfera delle emozioni e degli affetti, più facilmente esternabili, e di conseguenza descrivibili, grazie alla mimica e alla gestualità. Altrettanto utile allo scopo fu, come vediamo nelle novelle di Grigorovič, l'impiego di frammenti di testi del folclore come specchio più fedele del sentire popolare.

Come già visto, la strategia di Turgenev nelle *Memorie* si esplicitò nel lasciar parlare i contadini e nel condividere con il lettore le impressioni del cacciatore, il cui sguardo esterno non ha la pretesa di sviscerare in toto la personalità altrui.³³ In linea di massima, le *Memo-*

³² In una recente monografia Aleksej Vdovin, basandosi su un estesissimo corpus testuale, sostiene che, nella letteratura russa di metà Ottocento, si può rilevare un vero e proprio sottogenere, il *rasskaz iz krest'janskogo byta* ('racconto dalla vita quotidiana dei contadini'), che, facendo il verso al titolo del noto saggio critico di Pavel An-nenkov *A proposito dei romanzi e dei racconti sulla vita quotidiana della gente semplice* (Po povodu romanov i rasskazov iz prostonarodnogo byta, 1854), è ben rappresentato anche nelle prose brevi di autori canonici come Turgenev, Grigorovič e Aleksej Pisemskij. I suoi tratti distintivi sarebbero: "1) la presenza di un (o una) protagonista d'estrazione contadina; 2) il carattere etnografico del testo; 3) l'imitazione della parlata o della voce dei contadini; 4) la riproduzione del pensiero (della coscienza) dei contadini in una situazione narrativa autoriale" [VDOVIN 2024: 41].

³³ Nel successivo *Mumu*, invece, Turgenev adottò la narrazione in terza persona, ma ideò emblematicamente un protagonista che era un servo della gleba sordomuto, di cui appunto solo la gestualità e la mimica potevano essere parzialmente decifrabili [cfr. FOMINA 2014: 41-49].

rie furono apprezzate da molti colleghi di diversi orientamenti ideologici e politici, e divennero un imprescindibile punto di riferimento per chi volesse dedicarsi a tematiche affini. Anche gli slavofili furono entusiasti del grandioso e meraviglioso affresco della vita e della natura russa dipinto, per esempio, nei *Prati di Bežino* o nella *Gara di canto*; nondimeno, vi fu chi, come Apollon Grigor'ev e i direttori della rivista “Moskvitjanin”, puntò il dito sulla poca dimestichezza dell'autore con la riproduzione della lingua dei contadini, oltre che sull'eccessivo lirismo e sulla sovrabbondanza di reminiscenze letterarie, squisitamente ‘colte’ ed europee, di cui Turgenev si era avvalso in vari testi, dagli echi byroniani nei ragazzi dei *Prati di Bežino* alla somiglianza della Akulina dell'*Appuntamento* con l'Ofelia di Shakespeare o la Gretchen di Goethe: a detta di Grigor'ev, tutto ciò sarebbe stato inadeguato a illustrare il genuino spirito del popolo. Secondo i collaboratori del “Moskvitjanin”, che caldeggiavano la rinuncia agli ancora diffusi calchi occidentali, ma anche lermontoviani o gogoliani, la vivida descrizione degli strati più bassi della società russa era riuscita più brillantemente nei drammi di Aleksandr Ostrovskij o nei racconti di Aleksej Pisemskij, che nel 1856 riunì in un volume i suoi *Bozzetti di vita quotidiana dei contadini* (Očerki iz krest'janskogo byta): Pisemskij, diversamente da Turgenev, optò per una narrazione d'impianto vagamente ‘teatrale’, articolata in una catena di dialoghi dove i personaggi di estrazione popolare, sia positivi che negativi, si raccontavano in prima persona senza alcun occhio esterno (ed estraneo) a osservarli; la loro parlata veniva imitata, ma non contrapposta alla lingua di un narratore-personaggio letterato come quello delle *Memorie*.³⁴ Ancora oltre si sarebbe spinto, negli anni Sessanta, Nikolaj Uspenskij, lui stesso proveniente da un contesto più disagiato rispetto ai suoi predecessori, che decise programmaticamente di fare *tabula rasa* dei luoghi comuni, degli schemi narrativi e dei procedimenti

³⁴ Questo, ad ogni modo, non bastò a liberare nemmeno Pisemskij dall'inevitabile retaggio della letteratura ‘alta’: Annenkov, infatti, gli rimproverò comunque di aver fatto ricorso a tipici procedimenti della novella mondana o della poesia romantica, e affermò che alla base dei *Bozzetti* c'era un ‘inganno letterario’ [cfr. VDOVIN 2024: 208 ss.].

stilistici che avevano connotato la prosa consacrata ai contadini fino ad allora. Ma i risultati dei suoi radicali esperimenti sarebbero stati accolti positivamente soprattutto da critici d'impostazione altrettanto radicale (come Nikolaj Černyševskij), senza entrare a pieno titolo nel canone letterario.

Proprio Uspenskij, però, portò in primo piano l'immagine disturbante di un contadino selvaggio, violento e abbruttito dalla vita: un'ipotesi che si distaccava tanto dall'icona idealizzata cara agli slavofili e ai populisti, quanto dalle vittime inermi della prosa di Grigorovič e dal mosaico di individualità delle *Memorie* di Turgenev, tutte grossomodo capaci di ispirare simpatia (che si trattasse del ponderato Puzzola, dei gagliardi cantori dell'osteria o del 'Giusto' Kas'jan). Alla fine dell'Ottocento, con l'arrivo traumatico dell'imprenditoria capitalistica nelle campagne, il volto plumbeo del *seryj mužik* ('contadino grigio'), irto di zone d'ombra, avrebbe preso il sopravvento – sia nella prosa di primissimo livello che, soprattutto, in quella d'appendice, spesso uscita dalla penna di autori di umili origini³⁵ –, a volte addirittura colorandosi di tinte demoniache, fino a pervenire, alla soglia del nuovo secolo, alle terribili vicende del cechoviano *Nel burrone* (Vovrage, 1900) e alle teorie sull'intrinseca e nociva anarchia degli abitanti delle campagne (contrapposti al proletariato urbano) formulate poco più tardi da Gor'kij. A permanere, se si richiama alla mente una metafora coniata proprio da Turgenev,³⁶ fu però l'equazione tra il popolo e una 'sfinge' impermeabile agli sforzi, profusi da un'*intelligencija* nei panni di Edipo, di comprenderla fino in fondo.

³⁵ Pochi anni fa è uscita una ricca antologia di autori minori che, anche e soprattutto sulla base della propria personale (e molto problematica) esperienza di vita, diedero voce ai lati più privi di speranza della vita dei contadini [cfr. FEDOTOV *et al.* 2017].

³⁶ Turgenev paragonò a una sfinge la Russia (e il suo popolo insieme a lei) in alcune lettere a Pauline Viardot e ad Annenkov, per poi impennare su questo parallelo, nel 1878, una delle sue più celebri 'poesie in prosa'. Anche Herzen, nelle sue memorie *Passato e pensieri* (Byloe i dumy, 1852-68), aveva parlato di "sfinge non ancora decifrata della vita russa" [cfr. PSS, X: 157-158; 504-505].

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- PSS I.S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Sočinenija*, I-XII, Nauka, Moskva 1978-2018.
- PSP I.S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Pišma*, I-XVI, Nauka, Moskva 1978-2018.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ANTONOVA 2017 M.V. Antonova (red.), *Tekst: grani i granicy. Zapiski ohotnika I.S. Turgeneva. Kollektivnaja monografija*, Orlovskij gosudarstvennyj universitet im. I.S. Turgeneva, Orel 2017.
- BAZZARELLI 1991 E. Bazzarelli, *Introduzione*, in I.S. Turgenev, *Memorie di un cacciatore*, Rizzoli, Milano 1991, pp. I-XIII.
- DELANAY 1964 C. Delanay, *Turgenev's Sportsman: Experiment in Unity*, "The Slavic and East European Journal", VIII, 1964, 1, pp. 17-25.
- ËTKIND *et al.* 2012 A. Ètkind, D. Uffel'man, I. Kukulin (red.), *Tam, vnutri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kul'turnoj istorii Rossii*, NLO, Moskva 2012.
- FEDOTOV *et al.* 2017 A. Fedotov, A. Vdovin (red.), *Seryj mužik. Narodnaja žizn' v rasskazach zabytych pisatelej XIX veka*, Common Place, Moskva 2017.
- FOMINA 2014 E. Fomina, *Nacional'naja charakterologija v proze I.S. Turgeneva*, Tartu University Press, Tartu 2014.
- GRANJARD 1966 H. Granjard, *Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps*, Institut d'études slaves, Paris 1966.

- HOISINGTON 1997 T. Hoisington, *The Enigmatic Hunter of Turgenev's Zapiski ochotnika*, "Russian Literature", XLII, 1997, pp. 47-64.
- KOVALEV 1980 V.A. Kovalev, *Zapiski ochotnika I. S. Turgeneva: voprosy genezisa*, Nauka, Leningrad 1980.
- MASING-DELIC 1991 I. Masing-Delic, *Philosophy, Myth, and Art in Turgenev's Notes of a Hunter*, "The Russian Review", L, 1991, 4, pp. 437-450.
- OGDEN 2005 A. Ogden, *The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry*, "Slavic Review", LXIV, 2005, 3, pp. 517-537.
- PETERSON 1984 D. Peterson, *The Origin and End of Turgenev's Sportsman's Notebook: The Poetics and Politics of a Precarious Balance*, "Russian Literature", xvi, 1984, 4, pp. 347-358.
- RIPP 1979 V. Ripp, *Ideology in Turgenev's Notes of a Hunter: The First Three Sketches*, "Slavic Review", xxxviii, 1979, 1, pp. 75-88.
- ŠILBAJORIS 1984 R. Šilbajoris, *Images and Structures in Turgenev's Sportman's Notebook*, "The Slavic and East European Journal", xxviii, 1984, 2, pp. 180-191.
- VDOVIN 2024 A. Vdovin, *Zagadka naroda-sfinksa. Rasskazy o krest'janach i ich sociokul'turnye funkcii v Rossijskoj imperii do otmeny krepostnogo prava*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2024.
- ŽURAVLEVA 2013 A. I. Žuravleva, *Koe-čto iz bylogo i dum. O russkoj literature XIX veka*, Moskovskij Universitet, Moskva 2013.
- ZINK 2009 A. Zink, *Wie aus Bauern Russen wurden. Die Kon-*

*struktion des Volkes in der Literatur des Russischen
Realismus 1860–1880, Pano Verlag, Zürich 2009.*