

## Il metodo orlandiano come strumento per interpretare controversie comparativiste: il caso di Griboedov e Molière

Lorenzo Cioni

Università di Pisa, Dipartimento di Slavistica

---

### Abstract

L'articolo, nato nel 2009 sotto la supervisione del prof. Francesco Orlando, ha come scopo di mostrare come il metodo orlandiano, o meglio alcune sue parti (soprattutto il concetto di *ritorno del represso nella sfera dei contenuti*) possano nella pratica dell'analisi letteraria essere strumento prezioso per risolvere complesse diatribe interpretative, anche non immediatamente legate a letture di tipo freudiano dei testi. Nella fattispecie, l'articolo mostra come il lungo dibattito attorno al legame tra la commedia di Griboedov *L'ingegno che guai* e la sua lontana antenata francese, il celeberrimo *Misanthropo* di Molière, possa essere visto in una nuova luce analizzando il rapporto repressione sociale-represso che vigeva nelle società che partorirono questi testi, e prescindendo dunque dal corto circuito causato dall'eccessiva insistenza sulla *parallelenjägeri* testuale a favore di una visione più globale (e, soprattutto, sociale) delle due *pièce*.

---

### Parole chiave

Orlando, comparativo, Griboedov, Molière, teatro

---

### Contatti

lorenzocioni@libero.it

---

Questo lavoro, frutto del ciclo di seminari tenuti presso la scuola di dottorato in Letteratura e Filologie europee dell'Università di Pisa nella primavera 2009, e dedicato al tema della commedia, è stato scritto con la supervisione del prof. Francesco Orlando, che aveva in quell'occasione presentato una serie di lezioni sulla lettura freudiana de *La scuola delle mogli* di Molière.

Premetto che l'articolo non vuole rappresentare né una lettura freudiana de *L'ingegno porta guai*, né fornire un esempio di rigorosa e puntuale applicazione del metodo interpretativo fornito dalle teorie del professore. Lo scopo del mio lavoro è più semplicemente quello di mostrare come il metodo orlandiano sappia fornire strumenti pratici e facilmente fruibili per poter risolvere *querelles* interpretative che, come nel caso del controverso rapporto tra *Il misantropo* di Molière e *L'ingegno porta guai* di Griboedov, si trascinano da più di un secolo. Intendo dunque appurare che le teorie orlandiane possono amalgamarsi e adattarsi anche ad altri tipi di approcci e letture, ovvero, come nel mio caso, letture di impronta soprattutto sociologica. Nel presente lavoro, ad esempio, mi sono servito esclusivamente (o quasi) della parte di questo metodo riguardante il «ritorno del represso nella sfera dei contenuti», tralasciando invece la parte di analisi più strettamente «formale» dei testi; in tal modo mi è stato possibile far emergere in modo più netto le specificità storico-sociali legate all'ambiente letterario russo di inizio '800, vista la stretta interconnessione che in quegli anni si crea fra serie sociale e serie letteraria. L'utilizzo empirico, e

forse in alcuni casi non canonico, dell'approccio orlandiano potrebbe talvolta apparire semplicistico, ma credo che la dimostrazione della vitalità e della funzionalità di un metodo interpretativo si misuri anche dalla sua capacità di poter divenire strumento concreto e agile di applicazioni a casi svariati ed eterogenei, così come lo stesso professor Orlando mi suggerì all'epoca della stesura di questo articolo.

1. Numerosi sono gli interventi riguardanti la possibile influenza del *Misanthropo* di Molière su *L'ingegno porta guai* di Griboedov, soprattutto in ambito russo, sin dalla comparsa della *pièce* nel 1825. Classico, a questo riguardo, è lo studio pubblicato nel 1922 da Nikolaj Piksanov, *Griboedov i Mol'er. Pereocenka tradicii* [*Griboedov e Molière. La rivalutazione della tradizione*] dove si tirano le somme di un secolo di discussioni e interpretazioni su questa possibile legame. Oggetto principale della discussione dello studioso è la tesi sostenuta da Aleksej Veselovskij nel noto articolo *Al'cest i Čackij* [*Alceste e Čackij*], pubblicato poi in via definitiva nel 1906 in *Etjudy i Charakteristiki* [*Studi e caratteristiche*], sulla discendenza del testo Griboedoviano dal *Misanthropo*. Il concetto di *influenza* letteraria copre nel saggio veselovskiano un ampio spettro semantico, rischiando addirittura di sconfinare nei concetti attigui di *pererabotka* [*rielaborazione*] o di *peredelka* [*rifacimento*], che certo non hanno nulla a che vedere con il rapporto *Misanthropo-Che disgrazia l'ingegno*, ferma restando la profonda originalità delle due opere. I tredici punti di contatto che il comparativista trova tra i due testi<sup>1</sup> sono della più varia natura: somiglianze di battute, di situazioni sceniche, di tipologie dei personaggi, di psicologia dei personaggi. Manca certo, e questa è una delle principali critiche di Piksanov, una sistematizzazione coerente dei vari tipi di affinità presenti tra i due testi,<sup>2</sup> e manca soprattutto, secondo lui, un'approfondita analisi del significato sociale delle due commedie (e dei loro protagonisti) all'interno della società in cui esse nascono e a cui esse si rivolgono. Superficiale e frettolosa sembra a Piksanov la tredicesima somiglianza che Veselovskij trova tra i due testi, cioè il fatto che «nella raffigurazione dei costumi, nel delinearli delle questioni quotidiane, nella formulazione delle opinioni della gioventù d'avanguardia – “Alceste è diventato un decabrista”». <sup>3</sup> La questione necessita evidentemente di una più approfondita riflessione.

In che modo allora sono simili l'immagine sociale di Alceste e quella di Čackij? È possibile immaginare che Griboedov volesse riproporre e ripensare il rapporto Alceste-società in una luce più adatta alla sua epoca, alla sua sensibilità politica e alla sua nazione? Il mio contributo mira ad analizzare a grandi linee quale fosse l'effettiva attualità di Alceste nella Russia degli anni '20 e quali tratti (soprattutto sociali) della commedia molieriana possano essere stati in effetti riproposti o rielaborati nella *pièce* russa, domandandomi infine se questa possa essere una ragione sufficiente a dichiarare *vlijanie* [*influenza*] il rapporto tra le due *pièce*. È a questo proposito che intendo avvalermi, a un livello puramente pratico, di certi principi della teoria orlandiana della letteratura, così come esplicitati in *Per una teoria freudiana della letteratura* e, in parte, in *Due letture freudiane: Fedra e Il misanthropo*. Il discorso ruoterà dunque attorno al tema centrale del *ritorno del represso ideologico* e dei concetti a esso congiunti di *funzione-destinatario* e di *destinatore*. Dichiaro sin da ora, tuttavia,

---

<sup>1</sup> Cfr. Aleksej N. Veselovskij, *Al'cest i Čackij*, in *Idem, Etjudy i charakteristiki*, Kuznarev, Moskva, 1906, pp. 264-266.

<sup>2</sup> Nikolaj K. Piksanov, *Griboedov i Mol'er. Pereocenka tradicii*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moskva, 1922, p. 5.

<sup>3</sup> Ivi, p. 32 (trad. mia).

che, riguardo al livello di «altezza testuale», non mi inoltrerò, per ovvi motivi di spazio, nell'analisi di come questo «ritorno del represso sociale», nei due testi, si realizzi a livello di figuratività: non mi chiederò quindi, in questa sede, se sia possibile analizzare in chiave comparativista anche i due rispettivi livelli di ritorno del represso formale. Non porrò tali domande sia perché del *Misanthropo* possiamo già disporre di un'attenta lettura fornita dallo stesso fondatore del metodo di riferimento, sia perché non credo che il nodo cruciale del rapporto tra i due testi che prendo in considerazione ruoti attorno al piano dell'espressione, o meglio che non lo faccia in prima istanza, data la notevole distanza che separa temporalmente e culturalmente Molière e Griboedov. Rimarrò, quindi, per usare una terminologia orlandiano-hjlemsleviana, sempre a livello di contenuto o di «sostanza del contenuto», dopo che esso è stato estrapolato dalla forma dal *continuum* della materia sociale di base. Il punto fondamentale resterà in tutto l'articolo la modifica del rapporto repressione sociale-ritorno del represso e il conseguente diverso atteggiamento del destinatario verso questo mutevole rapporto, che giustifica a mio avviso, in ultima analisi, la parentela tra i due testi presi in esame.

2. Che Molière sia l'ispiratore, il modello e il prototipo cui tutto il teatro russo guarda sin dai primi passi che mosse a metà '700, non viene posto in dubbio da nessuno dei principali studiosi che se ne occupano, da Welsh a Lidija Lotman, fino a Karlinsky.<sup>4</sup> Sin dal *Rogonosec po voobraženiju* [*Il cornuto immaginario*] di Sumarokov, che rielaborava in chiave vagamente russificata il *Cocu imaginaire* molieriano, gli autori russi ammettono che le commedie di carattere scritte dal geniale autore alla corte del Re Sole possano essere considerate una valida matrice attraverso la quale istruire, educare e indirizzare la nobiltà russa verso un *modus vivendi* adatto anche all'*entourage* delle imperatrici Elisabetta e Caterina. La geniale capacità di Molière di stigmatizzare e ridicolizzare i difetti umani e di esprimere allo stesso tempo un punto di vista 'ufficiale' (lasciamo perdere per un attimo le complesse diatribe di *Tartufo* e de *La scuola delle mogli*) si adattava perfettamente anche alla corte russa, nonostante i cento e passa anni di differenza. Poche le differenze, infatti, tra l'assolutismo del Re Sole e l'autocrazia zarista, dal momento che quest'ultima non cambiò minimamente orientamenti neppure dopo la Rivoluzione del 1789. Perciò, il punto di vista di Stendhal, che in *Le rire* [*Il riso*] scrisse di come il riso e la comicità molieriana sanciscano il punto di vista del Re e della corte nel sanzionare comportamenti ritenuti inadatti o contrari al modello da imitare<sup>5</sup>, è adattabile anche alla realtà russa dal 1750 in poi, anni che corrispondono, significativamente, all'apogeo della nobiltà russa.

Bisogna ammettere che molti commediografi di epoca cateriniana non si facessero remore di incarnare nelle loro commedie un elemento di 'rivolta contro l'ordine costituito'. Prova ne sono, difatti, i drammaturghi vicini in quegli anni alla fronda dei Panin, potente cricca nobiliare che mirava ad avversare l'operato dell'autocrazia di Caterina in nome di una gestione più collegiale della cosa pubblica, che coinvolgesse anche gli alti dignitari di corte come loro. Fonvizin, ad esempio, sferzò i costumi volgari e violenti della piccola nobiltà di provincia (*Il minorene*), amata dall'imperatrice; Kapnist additò la corruzione del sistema giudiziario in *Jabeda* [*L'intrigo giudiziario*]. Klušin prese addirittura di mira

---

<sup>4</sup> Cfr. Simon Karlinsky, *Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin*, University of California Press, Berkeley, 1985, pp. 131-132.

<sup>5</sup> Cfr. Stendhal, *Le rire*, in *Idem, Du rire. Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*, Payot & Rivages, Paris, pp. 111-126, p. 120.

in *Smech i gore* [*Riso e dolore*], seppur in modo indiretto, le abitudini sessuali dell'imperatrice, che amava circondarsi di giovani amanti: in tal modo l'autore creò un interessante corto circuito con la critica all'ordine sociale costituito facendosi portatore, a sua volta, di una carica repressiva dal punto di vista sessuale (l'unione sconveniente tra una anziana e un giovane). E tuttavia nessuna di queste commedie, benché spesso censurate (come quella di Kapnist) aveva come scopo quello di sovvertire le istituzioni, bensì tutte miravano a 'dare consigli' all'imperatrice su come migliorare il proprio potere. Ed è significativo che la stessa imperatrice utilizzò il modello della satira *à la Molière* per castigare quelle che riteneva essere minacce sociali capaci di destabilizzare il suo regno: le sue commedie infatti sferzano la superstizione (*O tempi!*), la massoneria e i liberi pensatori progressisti a essa connessi (*Lo sciamano siberiano*). Tali opere, di fatto, costituiscono il prototipo del copioso filone russo delle commedie sugli *umniki*, di cui Molière fu uno degli ispiratori e Griboedov uno degli ultimi e più significativi rappresentanti.

3. L'*umnik* è il libero pensatore per eccellenza, colui che, secondo Stepanov, usa l'*um* (l'intelligenza, l'ingegno, l'arguzia) per scardinare e mettere in crisi le certezze della società, per ridicolizzare attraverso le battute il pensiero della maggioranza, per andare, spesso solo per boria, noia o desiderio di ricchezza, contro le usanze e il costume dei padri.<sup>6</sup> L'*umnik* finisce addirittura in molti casi per anteporre i concetti derivati da un'erronea educazione occidentale alle secolari tradizioni russe (si veda in questo anche una possibile contaminazione, oltre che con la figura del massone, anche con quella del *philosophe* esterofilo e fintamente colto, di *Čudaki* [*Gli stravaganti*] di Knjažnin e di *Čudovišči* [*I mostri*] di Sumarokov, che sarà riutilizzato poi nell'800 dallo Šachovskoj di *Pustodomy* [*I padroni negligenzi*]). È chiaro che una simile figura non è né moralmente né socialmente accettabile per un'autocrazia, soprattutto prima di un completo avvento del romanticismo. Il riso sanzionatorio che castiga l'*umnik* e lo relega nel ridicolo manifesta chiaramente l'impossibilità di poter esprimere la propria individualità rispetto alla norma e al contempo invita il colpevole a rinunciare alle idee innovatrici e sovversive e a rientrare nei ranghi dell'ufficialità e della tradizione. Questo accade anche per il fatto che, come sottolineano a più riprese Majofis e soprattutto Al'tšuller,<sup>7</sup> il teatro, una volta archiviata l'epoca cateriniana, era rimasto esclusivo appannaggio di quel circolo culturale conservatore e a tratti esterofobo (ben più dello stesso imperatore Alessandro) che sfocerà nella creazione della *Beseda ljubitelej ruskogo slova* [*Circolo degli amanti della parola russa*], i cui membri saranno noti ai posteri come *arčai* (o, meglio, come sottolinea Tynjanov, «vecchi arcaisti»)<sup>8</sup> Šachovskoj, Zagoskin e Krylov presero attivamente parte a questa società, ed è innegabile che sia concentrata nelle mani di questi tre autori la gran parte delle commedie satirico-didattiche (di modello, sia questo ironicamente detto qui per inciso, soprattutto francese e molieriano) pubblicate nel periodo 1800-1830.

Tre delle più importanti commedie russe del primo trentennio dell'800, incentrate su una figura di *umnik*, sono dichiaratamente ispirate a una commedia del '700 francese: *Le Méchant* di Gresset. Il giudizio degli studiosi contemporanei su questa commedia appare tuttavia piuttosto eterogeneo. Se Welsh la considera una pallida imitazione molieriana in-

---

<sup>6</sup> Cfr. Viktor Stepanov, *Komedija prvoj četverti XIX veka*, Tartu ülikool, Tartu, 2005, p. 12.

<sup>7</sup> Cfr. Mark Al'tšuller, *Predteči slavianofil'stva v russkoj literature: «Beseda ljubitelej rossijskoj slovesnosti»*, Ardis, Ann Arbor, 1984, in particolare il cap. V, «Teatral'nye interesy besedy».

<sup>8</sup> Jurij N. Tynjanov, *Arčai i novatory*, Priboj, Moskva, 1929, p. 10.

centrata sulla messa in ridicolo di un ‘carattere’ (in questo caso l’*esprit*, l’arguzia), «excluding every political and social connotation»,<sup>9</sup> Stepanov invece la interpreta come «scritta nell’epoca dell’incipiente reazione contro la filosofia illuminista. Il misantropo di Molière, che si dichiarava contrario alle regole della società, viene trasformato da Gresset in un “cattivo”, in “intrigante”». <sup>10</sup> Slonimskij addirittura vede in Cléon, sulla scia del giudizio di La Harpe, «un portatore delle idee scettiche del suo secolo, legate alla filosofia illuminista. La sua è una negazione di tutte le tradizioni. Egli ridicolizzava l’amore, l’amicizia, [...] e tutto l’ordine socio-politico in generale. Per questo La Harpe nel suo *Lycée* lo trattò come un predecessore dei giacobini». <sup>11</sup> *Kovarnyj [Il mordace]* di Šachovskoj e *Dobryj malyj [Il Bravo ragazzo]* di Zagoskin, i primi due rifacimenti russi del testo gressetiano, privilegiano chiaramente una lettura «repressiva» simile a quella data da Stepanov. Tuttavia, mentre il primo estranea l’*umnik* dalla cultura russa (il protagonista, dal nome radcliffiano di Montoni, è un veneziano trapiantato in Russia) e lega la sua cattiveria al classico tema della commedia settecentesca dell’educazione errata (egli è mordace perché nell’infanzia ha avuto il cattivo esempio da tutori e parenti), il secondo abbassa comicamente nel grottesco il suo protagonista Vel’skij, relegandolo al ruolo di ubriaccone rozzo e maldicente e privandolo di qualsiasi raffinatezza salottiera e illuminista. Più sensibile alla tematica giacobina, invece, il liberale Katenin, che nell’ennesima rielaborazione, *Spletni [I pettegolezzi]*, presenta il suo Zel’skij come un signorotto intrigante e modaiolo, che perpetra intrighi e zizzanie ‘per noia’, ma che non manca di acutezza (come il Cléon gressetiano) nel giudizio sprezzante che dà della società nobiliare, avvicinandosi così a eroi come Čackij o Onegin. Sui tre protagonisti grava però ancora un giudizio morale negativo: pertanto, orlandianamente, possiamo ascrivere questi testi alla situazione A, dove alla funzione-destinatario spetta un ritorno del represso inconscio, e la figura del protagonista, similmente all’*Avare*, non suscita nel destinatario alcuna solidarietà, essendo schiava dei propri vizi e delle proprie mancanze, come spesso accade ai *villains* della commedia di costumi.

Karlinsky sottolinea tuttavia come l’unico *umnik* dalle spiccate caratteristiche positive del teatro russo sia Čackij,<sup>12</sup> e che sia, significativamente, l’eroe di una delle ultime commedie satiriche di ambientazione nobiliare in Russia. Dopo di lui, la commedia (se così potremo ancora chiamarla) cambierà temi, modelli e personaggi, e gli *umniki* (o meglio i loro discendenti) migreranno in poesia (Onegin) o in prosa (Pečorin). In Čackij viene ribaltato il parere espresso da Milenov nello *Slovar’ svetskogo obščestva [Vocabolario della società mondana]*, per cui «l’*um*, secondo l’uso mondano, si caratterizza come la proprietà dell’anima totalmente opposta al buonsenso». <sup>13</sup> Čackij, invece, è senza dubbio il personaggio positivo e sensato di *L’ingegno porta guai*: risibili e privi di buonsenso, anche se mai maschere caricaturali, sono semmai Famusov, la Chlestova, il meschino Molčalin, la principessa Togouchovskaja e tutti quei rappresentanti della ‘buona società’ legata alla tradizione e al passato.

Tornando ora al problema dell’influenza molieriana su Griboedov, dovremmo porci la domanda se possa in qualche modo Alceste essere considerato, con le dovute precauzioni e distinguo, un *umnik* positivo, che abbia funzionato per l’autore russo come mo-

<sup>9</sup> David Welsh, *Russian Comedy 1765-1825*, Mouton & co., Paris, 1966, p. 134.

<sup>10</sup> Viktor Stepanov, *Komedija prvoj četverti XIX veka*, cit., p. 15.

<sup>11</sup> Andrej Slonimskij, «Gore ot uma» i komedija epochi dekabristov, in *Idem, A. S. Griboedov (1795-1829). Sbornik stat’ej*, Gosudarstvennyj Literaturnyj Muzej, Moskva, 1946, p. 24.

<sup>12</sup> Cfr. Simon Karlinsky, *Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin*, cit., p. 231.

<sup>13</sup> Cit. in Viktor Stepanov, *Komedija prvoj četverti XIX veka*, cit., p. 14.

dello cui ispirarsi. Torniamo alle parole di Stepanov, secondo cui Gresset ha trasformato il misantropo in un cattivo e intrigante egoista. Questa affermazione, che tutti sarebbero pronti a sottolineare, sottintende però un importante concetto: quello, cioè, che il misantropo di Molière sia un personaggio tutto sommato positivo o, al limite, vagamente ambiguo – vedremo che non è sempre stato così.

4. La lettura di Alceste come personaggio positivo è probabilmente data da una interpretazione post-romantica della *pièce*, come sottolinea Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*.<sup>14</sup> Se dovessimo, infatti, ricostruire il testo recuperando l'originale funzione-destinatario così come si dà nel 1666, anno di pubblicazione della commedia, constateremo come la repressione ideologica che grava sul personaggio di Alceste escluderebbe quasi del tutto, da parte del destinatario, un'identificazione «conscia» con la figura del misantropo. Tutt'al più, spiega ancora Orlando, «l'identificazione suscitata dal personaggio di Alceste oscillerebbe tra la situazione A, cioè quella di un ritorno del represso inconscio, e la B, cioè quella di un ritorno del represso “conscio ma non accettato”». In altri termini, «la situazione A [...] corrisponderebbe ai momenti in cui il personaggio risulta più comico, ossia in quelli dove le ragioni restano dissimulate sotto ai suoi torti»,<sup>15</sup> quando cioè è la repressione sociale, più stabile e potente, riesce a relegare l'identificazione col personaggio «negativo» nella sfera dell'inconscio del destinatario. La situazione B, invece, «corrisponderebbe ai momenti di equilibrio instabile tra i due termini, in cui quello superiore ha sempre forza sufficiente per impedire l'accettazione di quello inferiore, ma non la coscienza di esso come di una ragione sia pure controbilanciata da un torto». <sup>16</sup> In questi momenti la repressione sociale vacilla, e le ragioni del personaggio stigmatizzato penetrano nella coscienza, instillando un dubbio, un margine di ambiguità sulla sua effettiva «negatività». Sembra essere questo, come ammette lo stesso Orlando, il limite superiore oltre il quale il destinatario originale non avrebbe dovuto sconfinare nell'interpretazione di Alceste: un personaggio negativo, la cui volontà di «specificità» e di «autenticità» sono destinate a rimanere deluse e frustrate dalla società in cui queste volontà sono state concepite. È opportuno pertanto ipotizzare che, effettivamente, la necessità di sincerità e la negazione dell'ipocrisia risultassero censurabili, o perlomeno *peu convenables*, nella Francia del Re Sole. Se postuliamo che la negazione dell'opportunismo, la volontà di specificità e autenticità sono caratteristiche comuni sia ad Alceste che agli *umniki* russi, allora dobbiamo correggere in parte Stepanov, che vedeva in Molière un tentativo di creare un Alceste connotato positivamente (viziato forse dai giudizi di Rousseau e Voltaire, che egli cita nel proprio saggio): il misantropo, all'altezza del 1666, è un *umnik* ancora negativo per la sua società. Riguardo invece a Gresset, qualora egli avesse mai voluto fare del suo Cleone un nuovo misantropo, potrebbe essere tranquillamente inserito nel solco interpretativo secentesco, senza significative modifiche del modello di riferimento: la repressione sociale contro il suo *méchant/misantropo* è ancora attiva.

Bastano cinquanta anni, come ammettono Stepanov e lo stesso Orlando nella *Lettura freudiana del Misanthrope*, a far cambiare il vento interpretativo del testo molieriano: con la crisi dell'assolutismo francese e lo sviluppo sempre più marcato del Terzo Stato, «L'ideologia della nuova classe non mancherà più della forza necessaria ad affermare nel

---

<sup>14</sup> Cfr. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973, p. 84.

<sup>15</sup> *Idem*, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Einaudi, Torino, 1990, p. 260.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

presente i propri valori e, il ribaltamento di forze in questione produrrà un ribaltamento nella lettura del *Misanthropo*.<sup>17</sup> È Rousseau uno dei primi a tentare di emendare il testo della celebre commedia, auspicandone addirittura una riscrittura secondo la situazione orlandiana D, cioè quella situazione caratterizzata dal ritorno del represso «propugnato, ma non autorizzato». Essa è tipica di quei casi in cui la letteratura impegnata di una minoranza vuole lottare contro lo strapotere della maggioranza repressiva, intenzionata, nel nostro caso, a trasformare Alceste in un *homme de monde*, quando invece «Qu'est-ce que donc le Misanthrope de Molière? Un homme de bien qui déteste les mœurs de son siècle et la méchanceté de ses contemporains».<sup>18</sup> L'uomo retto e moralmente accettabile sarebbe dovuto divenire Alceste, relegando al ruolo di ridicolo Philinte, che con la sua moderazione e la sua capacità di adattarsi, sarebbe stato finalmente visto come ipocrita e opportunist. Ma Rousseau stesso sapeva benissimo che una *pièce* così emendata e ripulita da tutte le sue contraddizioni interne non avrebbe, probabilmente, fatto ridere nessuno.

È Fabre d'Églantine, come ci ricorda Orlando, «l'audace»<sup>19</sup> che scrive nel 1790 *Le Philinte de Molière*, la commedia auspicata da Rousseau, dove Alceste, misantropo positivo che vive in una Arcadia idealizzata e bucolica, è costretto a tornare in città per risolvere dei guai giudiziari. Qui si ritrova ad avere a che fare con un Philinte meschino e bassamente accondiscendente verso la giustizia e i suoi corrotti ingranaggi, e che verrà salvato proprio dall'eroe Alceste, ormai non più asociale e aggressivo, ma filantropico e generoso.

Anche Stendhal criticò *Il misantropo* e lodò in gioventù il *Philinte de Molière*. Per il suo spirito romantico, il coraggioso rifiuto delle regole mondane e dell'ipocrisia della corte del Re Sole erano merito sufficiente per lodare la figura di Alceste e per disprezzare l'accomodante Philinte. È infatti proprio Stendhal il primo, nel corso dei suoi numerosi interventi sulla commedia e sul riso, a comprendere il valore sanzionatorio del secondo nei confronti delle deviazioni comportamentali stabilite dalla classe o dal singolo al potere. Come infatti scrive in *Du Rire [Sul riso]*, saggio del 1823, riprendendo idee già esposte da Hobbes nel '600, «cette convulsion des poumons et des muscles de la face est l'effet de "la vue imprévue et bien claire de notre supériorité sur un autre homme". Ce contraste, avantageux pour nous, nous fait jouir de notre propre supériorité».<sup>20</sup> Stendhal sostiene quindi che il riso stigmatizzi comportamenti ritenuti goffi o inadatti, che ci fanno sentire superiori al personaggio ridicolizzato (in un certo senso, predicendo la teoria freudiana del riso come sfogo di energia psichica risparmiata nel confronto che facciamo tra noi e la persona comica, la quale spreca energia per ottenere risultati inutili o per non ottenerne affatto, facendo sì che l'energia che noi non sprechiamo inutilmente possa essere convertita in riso).<sup>21</sup> Ipotizzando poi che la risata sanzionatoria scatti spesso per una repressione ideologica e sociale, quale società appare migliore di una monarchia assoluta per essere la patria del riso? È sempre il romanziere francese che nel saggio *Du rire* spiega, in un emblematico capitolo, *Pourquoi la cour est-elle la patrie du rire*:

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 268.

<sup>18</sup> Jean Jacques Rousseau, *Lettre a M. d'Alembert*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau, avec des notes historiques*, t. III, Chez Furne, Paris, 1835, p. 128.

<sup>19</sup> Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, cit., p. 277.

<sup>20</sup> Stendhal, *Du rire. Essai philosophique sur un sujet difficile*, in *Idem, Du rire. Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*, cit., pp. 79-110, p. 79.

<sup>21</sup> Cfr., per una spiegazione più dettagliata del meccanismo, il capitolo «Per la teoria» di Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, cit., pp. 143-163.

Le rire est excité par ce que nous voyons de laid, difforme, déshonnête, peu convenable [...]. À la cour, le rire est excité par le *peu convenable*. On appelle ainsi l'action de s'écarter du *patron* convenu, du modèle de toute démarche, action, habillement, manière. À la cour de Louis XV, la fidélité à une centaine de convenances entrait ainsi *officiellement* dans toutes les actions.<sup>22</sup>

Laddove si ha un modello assoluto da seguire, quella è la patria ideale del riso; laddove il padrone (il re) stabilisce gusti, maniere, convenzioni, ogni deviazione dalla norma appare sanzionabile dalla comicità.

Ecco perché, concludendo su Stendhal prima di tornare in Russia, «la comédie est impossible en 1836», sempre parafrasando il titolo di un suo saggio:<sup>23</sup> con la crisi della nobiltà e l'affermarsi dell'ideologia borghese, viene a mancare il *patron* che stabilisca gusti e comportamenti. Il singolo cittadino ha, in una democrazia borghese, gli stessi diritti degli altri, e ogni individuo ha la sua *chance* e la sua libera scelta. Non esiste più, perciò, alcun 'potere unico' che dica cosa è lecito o meno sanzionare. La commedia satirica segna quindi il passo: possono sopravvivere al limite la commedia «di salotto», privata dello scopo morale che Stendhal trova sia una «bêtise de La Harpe»,<sup>24</sup> oppure la farsa e il *vau-deville*, ma «La comédie – intesa evidentemente come commedia satirico-didattica – est impossible dans la république».<sup>25</sup> Ecco perché il *Misanthrope* cessa di funzionare come testo comico: la nascita della società borghese, unita allo sviluppo dell'individualismo tipico del romanticismo, cessa di far vedere in Alceste un eccentrico ridicolo e logora irrimediabilmente la carica repressiva imposta al personaggio dall'*ancien régime*, essendo ormai venuta a mancare sia la monarchia assoluta, che, soprattutto, i suoi meccanismi sanzionatori: «La comédie le *Misanthrope* est comme un palais magnifique [...], où je m'ennuie, où le temps ne marche pas».<sup>26</sup>

5. La situazione politica russa a inizio '800 in un certo senso ricorda quella della Francia del '600. La monarchia assoluta, che si fondava sul sostegno della nobiltà, rimarrà tale e quale in Russia sino al febbraio 1917 (o, al limite, fino all'ottobre 1905), nonostante il progressivo decadimento degli *dvorjane* (i nobili, cioè) già a partire dagli anni '20 dell'800. Ora, è indubbio che nel periodo da me considerato l'imperatore (o chi per lui) esercitasse una potente forma di censura e di indirizzamento dei *trend* teatrali o culturali in generale. Certo fu attentissima all'aspetto culturale Caterina, autrice essa stessa di commedie, scrupoloso censore di ogni possibile deviazione e severo giudice degli altri autori teatrali: questo, va ammesso, non impedì la pubblicazione di testi a lei poco graditi, come quelli ricordati di Fonvizin e Klušín, ma non possiamo evitare di pensare che molti altri autori fossero inibiti dall'autocensura, che li spingeva a moderare i toni o a smussare le polemiche più aspre, magari lodando in più punti delle commedie l'operato della governante (come fanno anche Kapnist e lo stesso Fonvizin). Paolo e Alessandro, al contrario, si di-

---

<sup>22</sup> Stendhal, *Du rire. Essai philosophique sur un sujet difficile*, cit., p. 85.

<sup>23</sup> *Idem*, *La comédie est impossible en 1836*, in *Idem*, *Du rire. Essai sur un sujet difficile et autres essais*, cit., pp. 159-181.

<sup>24</sup> *Idem*, *Traité de l'art de faire des comedies*, in *Idem*, *Du rire. Essai sur un sujet difficile et autres essais*, cit., pp. 29-66, p. 50.

<sup>25</sup> *Idem*, *La comédie est impossible en 1836*, cit., p. 168.

<sup>26</sup> *Idem*, *Du vis comica*, in *Idem*, *Du rire. Essai sur un sujet difficile et autres essais*, cit., p. 142.

sinteressarono abbastanza delle questioni teatrali: durante il regno di Alessandro I, in particolare, nonostante la dichiarata liberalità del sovrano, il teatro rimase appannaggio del circolo conservatore della *Beseda*, che, come abbiamo visto sopra citando i rifacimenti di Gresset, non avrebbe mai incoraggiato o sostenuto la figura dell'*umnik* liberale.

L'atteggiamento di autori e critici russi nei confronti del *Misanthropo* non è univoco: alla fine del '700 sembra ancora prevalere una lettura «repressiva» dell'eroe molieriano. Kop'ev, infatti, nel 1794, al tramonto del regno di Caterina II, aveva pubblicato una commedia che ebbe un lungo successo, *Obraščennyj misantrop* [*Il misantropo convertito*], dove il protagonista è lo stesso Pravdin de *Il minorenne* di Fonvizin, che, disilluso dalle ipocrisie della società, decide infuriato di ritirarsi in un solitario eremo, lontano dalla vita mondana. Questo finché non incontra la passiva eroina della *pièce*, chiamata Ljubov'; persuaso dai due *raisonneurs* della *pièce*, il principe e Ostromyslov (colui che pensa in modo acuto), che lo invitano a una politica del giusto mezzo e della moderazione, facendogli capire l'inutilità dell'autoesclusione dalla società, il protagonista sceglie di rientrare a Pietroburgo e sposare la ragazza, reinserendosi in tal modo nella «normalità». Sin dal titolo, ma anche dalla trama, sembra di cogliere un chiaro rapporto proprio col testo molieriano: il misantropo non ha tutti i torti quando critica l'ipocrisia della società, ma il comportamento retto è ancora quello di Philinte/Ostromyslov/principe: rimanere nella società e adattarsi ad essa, come viene invitato a fare anche l'Alceste originale. Il rapporto repressione-represso si risolve ancora, quindi, in una situazione di tipo A o, viste le parziali concessioni al ragionamento del protagonista, di tipo B: l'identificazione con il represso è o inconscia per la funzione destinatario, oppure penetra nella coscienza, ma non può essere socialmente accettata e viene respinta.

Nel primo trentennio dell'800 la situazione, come riferita da Slonimskij, si fa più sfrangiata: a una lettura ancora negativa e critica nei confronti della misantropia di Alceste, come quelle di Ščepkin o di Kokoškin (che riadatta *Il misantropo* per il pubblico russo nel 1816) si affiancano ora, sull'onda della penetrazione delle idee rousseauiane e romantiche, valutazioni più favorevoli al protagonista e più critiche verso la società dei marchesini (come quella del liberale Vjazemskij e, piuttosto a sorpresa, dell'arcaista Šachovskoj).<sup>27</sup> Tuttavia queste interpretazioni rimangono sempre scollegate dal tema dell'*umnik*: Alceste non viene mai ricondotto dai russi alla figura di mordace, e, anzi, su tutti gli *umniki* raffigurati nel periodo grava più o meno intatta la repressione sociale. La si osserva in maniera netta in Zagoskin, come abbiamo visto sopra, mentre è rintracciabi-

---

<sup>27</sup> In *Predislovie k «Polubarskim žatejam»* [Prefazione a «Tentativi seminobiliari»] (1819), Šachovskoj con toni accesi sottolinea che Molière «utilizzando l'appellativo ridicolo, che le società alla moda di allora davano alle persone troppo oneste o sincere, ha messo in scena un cosiddetto misantropo e lo ha costretto a ridicolizzare con rude nobiltà d'animo quelle persone, i cui difetti finirono per essere scherniti dai contemporanei e dai posteri» (Aleksandr Aleksandrovič Šachovskoj, *Predislovie k «Polubarskim žatejam»*, «Syn Otečestva» [«Il figlio della patria»], n. 13, 1820, p. 10 [trad. mia]). Slonimskij sottolinea che «è perfettamente comprensibile da parte di Šachovskoj questa difesa appassionata di Alceste. Alceste non è affatto un riformatore, non vuole introdurre niente di nuovo. Anzi il contrario: sta dalla parte dell'autentica tradizione. Ai sonetti raffinati e alla moda lui contrappone, ad esempio, un'antica canzoncina popolare, piena di sentimenti semplici e toccanti» (Andrej Slonimskij, «Gore ot uma» i komedija epochi dekabristov, in *Idem, A. S. Griboedov (1795-1829). Sbornik stat'ej*, cit., p. 64 [trad. mia]). Anche se il critico esclude poco dopo che Griboedov abbia avuto in mente *Il misantropo* per creare il suo Čackij, l'immagine di un Alceste patriota e legato alla tradizione (anche se non reazionario politicamente) deve aver affascinato il giovane arcaista Griboedov, proprio in quegli anni legato a Šachovskoj e al suo circolo, il *čerdak* [l'attico].

le in maniera evidente, ma più sfumata e declinante verso situazioni di tipo B, in Katenin o nell'Ol'gin di *Urok koketkam* [La scuola delle civette] di Šachovskoj, dove vengono concessi in taluni casi spazi alla rappresentazione dell'effettiva acutezza e sensatezza della visione del mondo dell'*umnik*.

Il primo vero *umnik* 'misantropo' che compaia nella commedia russa è Čackij di *L'ingegno porta guai*, testo lungamente elaborato tra il 1823 e il 1826, che rappresenta un'eccezione proprio perché, nella *pièce* dove compare, egli è eroe e personaggio positivo, nonostante la sua amara sconfitta finale. Questa innovazione necessiterebbe perlomeno di una spiegazione di tipo ideologico, che ponga in rilievo una modifica compiutasi a livello di materia del contenuto sociale, oltre che il configurarsi di un diverso atteggiamento psicologico da parte della funzione-destinatario. È in questi due ambiti che ritengo necessario ampliare la discussione di una possibile influenza del *Misanthropo* sul testo Griboedoviano.

Al di là delle corrispondenze testuali e sceniche scoperte da Veselovskij, il rapporto con Molière potrebbe risolversi in un ripensamento del modello conseguente a un cambiamento del rapporto tra repressione sociale e represso, a sua volta dipendente da una possibile diminuzione della forza di repressione dei conservatori insita nel *milieu* politico dell'epoca. Se così fosse andrebbe certamente dato atto a Piksanoj della giustezza della sua ipotesi di una mancanza di rielaborazione diretta da parte di Griboedov della *pièce* del francese: non un mero rifacimento russificato, quindi, bensì un vero e proprio riadattamento dei rapporti di forza interni al testo originario, pensato appositamente per la società russa dell'inizio dell'800; è in virtù di questo che il testo griboedoviano mostra, sin dalla trama, una notevole distanza dal possibile ispiratore.

Diamo un breve sguardo alla storia: Čackij, tornato dopo un lungo viaggio in luoghi imprecisati, torna a Mosca, dove si reca a casa del nobile di vecchio stampo Famusov per rivedere Sofija, la figlia del padrone cresciuta con lui, poiché la ama perdutamente. Dopo averla scoperta innamorata del meschino e opportunisto Molčalin, deluso e amareggiato, aggredisce verbalmente con delle freddure tutti i grotteschi rappresentanti della società moscovita convocati a un ballo a casa di Famusov. Sofija, irritata dagli attacchi sarcastici di Čackij all'amato Molčalin, sparge la voce che il nemico sia impazzito. La voce, rinfocolata dai pettegoli presenti al ballo, rimbalza ovunque e Čackij, dopo aver smascherato la bassezza del rivale (cosa che non sembra incidere peraltro sulle sorti del rapporto Čackij-Sofija) decide di scappare per sempre da Mosca, deluso dalla trivialità del gran mondo.

Pochi in effetti i punti di contatto direttamente riconducibili a *Il misantropo*, se non l'allontanamento finale, il sarcasmo dissacratorio di Čackij e la superficialità dei convitati al ballo che ricorda la frivolezza dei marchesini; il resto della trama e dei personaggi è piuttosto lontano dal testo molieriano. La vera somiglianza tra i due eroi è stata espressa con parole molto chiare dallo studioso Piksanoj:

più forti di tutti nel *Il misantropo* a Griboedov devono essere sembrati gli elementi etici. Si è già detto che nella rielaborazione psicologica di Čackij ci sono tratti vicini ad Alceste. Qualcosa del loro idealismo è simile. Ma ancora più simile è il loro moralismo. [...] questa fu, si capisce, l'originale «influenza» del *Misanthrope*.<sup>28</sup>

L'individualismo e il moralismo di Alceste reinterpretati in maniera positiva sono dovuti, a mio avviso, a motivi e letterari e sociali: quelli letterari sono da imputare verosi-

---

<sup>28</sup> Nikolaj K. Piksanoj, *Griboedov i Mol'er. Pereocenka tradicii*, cit., p. 70 (trad. mia).

milmente allo sviluppo della filosofia e della letteratura romantica, che emancipavano l'individuo rispetto alla sua società e lo ponevano al centro del sistema filosofico, spesso in polemica proprio con l'ordinarietà meschina della vita quotidiana. In Griboedov questo è chiaramente da far risalire alla grande passione del commediografo per il Goethe del *Werther* e per il Byron del *Childe Harold*, che immettono in Čackij una dose di tormento e di inquietudine titanica, elementi riscontrabili nel viaggio alla ricerca di sé compiuto prima dell'inizio della *pièce* (e ripreso dopo la delusione finale), o, più in concreto, nella più romantica e piena di *Senhsucht* delle battute, la risposta alla domanda di Sofija sul luogo dove si vive meglio: «A gde ž lučše?» «Gde nas net»<sup>29</sup> [«Dove si sta meglio?» «Dove non siamo noi»]. Sempre riconducibile a Byron e Goethe è, secondo Piksánov, lo slancio morale verso la libertà e la verità,<sup>30</sup> che, del resto, sono anche le cifre caratterizzanti Alceste secondo Orlando, che, come abbiamo visto, le esemplifica in richiesta di «sincerità» e «specificità».<sup>31</sup>

Un individuo infiammato dall'amore per la libertà, la patria e le sue tradizioni (come Čackij, o come anche lo stesso Griboedov), o che si scaglia contro le ipocrite norme accettate del gran mondo, peraltro importate e scimmiettate dalla nobiltà francese, non era *convenable* per la società moscovita. Non mancano infatti gli attacchi dei convitati al ballo al presunto sovversivismo di Čackij: nella *pièce* viene accusato di essere un «Carbonaro»<sup>32</sup> e un «Volteriano»<sup>33</sup> pericoloso. Tuttavia, se consideriamo che anche del nipote della Togouchovskaja viene detto che ha lasciato la carriera per divenire «un chimico, un botanico» e si è «ritirato in campagna»,<sup>34</sup> viene da sospettare come da diverse parti cominci a incrinarsi il modello sociale propugnato dalla nobiltà 'di vecchio stampo', le cui parole d'ordine erano *carriera* ed *esercito*. Non è un caso che i portatori di queste parole d'ordine nella *pièce*, Skalozub e Famusov, siano posti in cattiva luce. Ora, la formazione in seno alla nobiltà e all'esercito stesso di una *élite* liberale e innovativa, che di fatto porterà al fallimento tentativo di congiura decabrista nel 1825, non causerà affatto nel breve periodo significativi cambiamenti sociali, ma condurrà indirettamente alla formazione di una embrionale *intelligencija* di *raznocity* [persone senza rango] e nobili 'dissidenti', nelle cui mani verrà sempre più a concentrarsi la cultura. Čackij potrebbe perciò appartenere al primissimo nucleo di questa nuova corrente di pensiero, così come forse vi apparteneva lo stesso autore Griboedov.<sup>35</sup> Pertanto, se vogliamo riportare ancora una volta in termini orlandiani la questione del rapporto tra repressione ideologica operata dalla società (in questo caso i nobili moscoviti) rispetto al ritorno del represso, proporrei una situazione che ricalchi il modello C. Una situazione, questa, tipica del romanticismo, nella quale si ha «un ritorno del represso accettato ma non propugnato», e caratterizzata da un individuo che si pone in diretto contrasto con la società, venendo accettato da quest'ultima a patto di non avere la pretesa di operare cambiamenti sociali (Čackij cioè ridotto a stravagante sconfitto e costretto alla fuga, come infatti avviene, ma col quale la funzione-destinatario dovrebbe solidarizzare). Potremmo eventualmente parlare di una situazione D, cioè di un «ritorno del

<sup>29</sup> Aleksandr S. Griboedov, *Gore ot uma*, 1825; ed. cons. *L'ingegno porta guai*, trad. it. e a cura di Giampaolo Gandolfo, Einaudi, Torino, 1992, Atto I, scena 7, p. 24.

<sup>30</sup> Cfr. Nikolaj K. Piksánov, *Griboedov i Mol'er. Pereocenka tradicii*, cit., pp. 19-21.

<sup>31</sup> Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, cit. pp. 165-166.

<sup>32</sup> Aleksandr S. Griboedov, *L'ingegno porta guai*, cit., Atto II, scena 2, p. 37 (la battuta è di Famusov).

<sup>33</sup> Ivi, Atto III, scena 20, p. 44 (la battuta è della Chrumina nonna).

<sup>34</sup> Ivi, Atto III, scena 21, p. 55 (la battuta è della contessa Togouchovskaja).

<sup>35</sup> Sulla dibattuta questione della vicinanza di Griboedov ai decabristi, cfr. Milica V. Nečkina, *Griboedov i dekabristy*, Izdatel'stvo nauk SSSR, Moskva, 1951.

represso propugnato ma non autorizzato», qualora attorno a Čackij si venisse a formare un movimento di opinione mirante a rivoluzionare la società (come ad esempio il movimento decabrista), ma il testo, di per sé, non ci autorizza a farlo. Il caso del nipote della Togouchovskaja appare un caso solipsistico tanto quanto Čackij, e il vero massone della *pièce*, Repetilov, è trattato con sufficienza e presentato come un vero ciarlatano, paragonabile allo *Šaman sibirskij* [Lo sciamano siberiano] di Caterina II. Anche su di lui grava una repressione ascrivibile a una situazione di tipo A o B.

Dunque Alceste non è diventato decabrista, almeno all'apparenza, come ci indicava forse troppo frettolosamente Aleksej Veselovskij. Piuttosto, il prototipo etico-morale di Alceste, con i suoi bisogni e comportamenti, può essere stato riletto e riconvertito in chiave positiva in *L'ingegno porta guai*, trasformando Molčalin/Philinte in zerbino e tirapiedi dei potenti. Sarebbe interessante lo studio di una comparazione di questo tipo da accostare alla veselovskiana *Parallelenjägerij* operata su singole battute o su singole situazioni sceniche, che ci permetterebbe, peraltro, di toccare finalmente anche quel livello di «ritorno del represso formale», che, con le sue figure e le sue ambiguità, rappresenta la metà complementare e necessaria del metodo orlandiano, esclusa qui per mancanza di spazio. L'intuizione di Francesco Orlando, che ha ampliato il concetto di *represso* includendovi «non solo contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci»,<sup>36</sup> ha tuttavia permesso di analizzare il testo valutando, ad un livello più macroscopico (di «sostanza del contenuto»), la complessa interrelazione repressione-represso e destinatario-destinatario che anima i due testi teatrali.

L'evolversi dell'individualismo romantico verso una prospettiva storica e nazionalista, soprattutto in seguito alla cocente sconfitta decabrista, unito al declino della commedia satirico-didattica, resero *L'ingegno porta guai* quasi un *unicum* del teatro russo. Legate allo scontro individuo/società sono anche *Aristofan* [Aristofane] (1825) di Šachovskoj e *Nedovol'nye* [Gli insoddisfatti] (1833) di Zagoskin. Il primo testo, però, presenta l'eroico attacco del commediografo greco alle storture del demagogico populismo ateniese di Cleone sotto forma di commedia storica, e non satirico-didattica, peraltro con chiari fini anti-repubblicani (rimanendo tuttavia ascrivibile alla situazione «romantica» C di contrapposizione individuo/società). Il secondo è invece una rilettura in chiave reazionaria del testo griboedoviano: la famiglia di *umniki* protagonisti, sprezzanti verso le norme e la tradizione, subiscono ancora una volta la repressione sociale e la ridicolizzazione finale. Nel 1833, tuttavia, il tema (e il genere) è talmente anacronistico e logoro che la *pièce* non ha alcun successo. La prospettiva storica originatasi nel teatro di quegli anni, mirante a risalire all'origine, alle tradizioni e al ruolo della nazione russa, prende piede già nel 1826 con *Boris Godunov* di Puškin, dove il rapporto singolo-società acquista una dimensione problematica legata al potere e alla funzione del popolo nella storia. Resta da ammettere che lo stesso Puškin, stavolta in poesia, riprenderà in maniera ampliata la figura dell'*umnik* nell'*Evgenij Onegin*. L'atteggiamento del poeta verso il testo di Griboedov, però, rimase piuttosto freddo. Čackij era ritenuto troppo focoso e impulsivo, e la *pièce* troppo soggettiva e limitata nel suo campo d'azione – l'*umnik* puškiniano, Onegin appunto, avrebbe dovuto avere colorito più realista e contestualizzato all'interno di un affresco sociale più completo, e il tono sarebbe dovuto essere più ironico e distaccato.<sup>37</sup> La tematica del di-

---

<sup>36</sup> Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 21.

<sup>37</sup> Per un'ampia trattazione delle idee di Puškin circa la commedia del periodo, cfr. Andrej Slonimskij, *Puškin i komedija 1815-1820*, in *Puškin. Vremennik puškinskoj komissii*, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva, 1936.

*stacco* caratterizza anche la nascita di un nuovo tipo di commedia sociale (consacrata da *Il revisore* di Gogol' nel 1836), dove il riso sanzionario del «non sono io» freudiano grava ora in egual misura su tutti i personaggi, nessuno escluso, a riprova della meschinità e del degrado dei rapporti e delle relazioni umane. Queste nuove evoluzioni artistiche lasciarono senza eredi Griboedov: il ribaltamento del rapporto repressione-represso del modello di riferimento, Molière, e le modifiche della sensibilità della funzione-destinatario (e di conseguenza della ricezione del testo) avevano di fatto prodotto un capolavoro, ma anche posto fine a un intero genere, quello della commedia alta e satirica di ascendenza classica. La contrapposizione romantica tra individuo e società rimase soltanto, e per un breve periodo, inscrivibile nella prima metà degli anni '30, nei drammi giovanili di Lermontov e nei racconti mondani di Bestužev-Marlinskij e di Odoevskij, ma riproposta in maniera più problematizzata (soprattutto nel Lermontov di *Dva brata* [*Due fratelli*] o di *Strannyj človek* [*Lo stravagante*]) e depauperata dell'elemento comico schiettamente sanzionario o repressivo di una delle parti.