

ALESSANDRA CATTANI

I “NOMI PARLANTI” DELLE CITTÀ GOGOLIANE
E DEI SUOI ABITANTI: UN CAMMINO ARTISTICO
TRA CARNEVALE E ROMANTICISMO GROTTESCO

Abstract: In this study we will demonstrate how the names of the town-symbol in Gogol's literature are “descriptive names” because Gogol has a mythical conception of the cities so that the names refer to the myth to which they are linked. From Dikan'ka (from Dikij that means wild) of the famous *Evenings* in which Gogol celebrates the world of the carnival, to the Mirgorod (mir-gorod that is world-city), a city closed in its walls, beyond which lies only disaster, up to Petersburg, a town “invented”, inhabited by ghosts and shadows so real as to be able to roam on winter nights and steal other people's coats.

Keywords: Gogol', Dikan'ka, Mirgorod.

Quali sono le condizioni necessarie per la mitologizzazione di una città? Quando questa può diventare personaggio, eroe letterario? A questo scopo è certamente necessaria una tradizione culturale che ne crei i presupposti, una tradizione che in Russia affonda le sue radici nel Medioevo e che non solo si concretizza nel vedere le città come simboli di diversi miti storico-culturali ma che diventa tratto tipico dell'autocoscienza storica russa senza la quale non sarebbe mai nato, per esempio, il mito di Pietroburgo.

Prima necessaria premessa è che in Nikolaj Gogol' tale concezione della città-mito assume un'importanza sempre crescente che parte dall'idea divertente e carnevalesca del villaggio ucraino e, attraverso l'esperienza della mortifera Pietroburgo, arriva alla cocente delusione della santa Gerusalemme, barriera finale contro cui si infrangeranno i sogni irrealizzati dello scrittore. Sulle orme dell'idea della studiosa dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo, Maria Virolainen, che individua le città-mito di Gogol' in sei famose capitali,¹ qui pare lecito affermare che il numero possa essere aumentato a sette unità in modo che dalla seguente formula oppositiva Dikan'ka-Mosca-Roma *versus* Mirgorod-Pietroburgo-Parigi rimane esclusa Gerusalemme in quanto elemento di contrasto con tutte le suddette città. Esse sono dunque presenti nell'opera gogoliana in modo addirittura opprimente sebbene in

¹ M. VIROLAINEN, *Mify goroda v mire Gogolja*, in AA.VV., *Mitologia della città*, Sassari, R&R 2002, pp. 155-162.

tempi e modi differenti. In questa sede, tuttavia, si avrà modo di analizzare solo alcune di esse. Andiamo per ordine.

Se consideriamo l'opposizione nella sua forma più generale, pare possibile identificarla con il contrasto tra vecchio e nuovo. Nella storia della Russia, Mosca si è sempre opposta a Pietroburgo, ha sempre rappresentato la tradizione, l'arcaico, il pensiero conservatore; è città russa, slava, ortodossa. Pietroburgo, al contrario, è la città 'inventata', voluta da Pietro, disegnata da architetti italiani e costruita sulle migliaia di cadaveri dei galeotti costretti a lavorare nei freddi terreni paludosi che ne stanno alla base. È città occidentale, la città del celebre 'uomo superfluo' russo, superfluo perché tutto è già stato fatto. Da altri. Analogamente, nell'omonimo racconto gogoliano, Roma rappresenta la tradizione, rappresenta ciò che la gioventù del tempo non rispetta più, attratta dalle tanto fallaci quanto fugaci tentazioni della modernità. Quest'ultima si veste invece degli abiti parigini, dei suoi *café*, delle riviste e delle chiacchiere dei salotti.

E, all'interno di quel micromondo ucraino che darà vita tanto alle celebri *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* quanto ai racconti del ciclo di *Mirgorod*,² saranno proprio questi due piccoli centri ad opporsi: Dikan'ka si oppone a Mirgorod perché anch'essa rappresenta il pensiero antico, forse il più antico sebbene nella forma negativa di figlio degenerare, mentre Mirgorod, come si vedrà più avanti, è già proiettata verso un futuro fatto di solitudine e destinato all'implosione.

Poiché si intende svolgere l'analisi in senso cronologico, si deve partire proprio da *Dikan'ka* ed evidenziare in che cosa consista questo antico tesoro che essa incarna e, soprattutto, chiarire in che senso essa ne rappresenti la versione ormai degradata.

Dikan'ka è prima di tutto un nome parlante. Tra le caratteristiche principali della narrazione gogoliana va sottolineato il suo costante gioco con i nomi propri che sono numerosissimi e che rappresentano il mezzo più efficace col quale l'autore traduce le peculiarità dei personaggi. Il Nome Proprio, in Gogol', si fa significato assumendo valore non solo denotativo ma anche connotativo e divenendo indicatore di un'allusione precisa.³ Questo perché la sua tecnica è quella di far slittare i piani semantici del nome comune e del nome proprio laddove il primo indossa la lettera maiuscola e si fa significante e significato. I nomi propri dei personaggi gogoliani appartengono a tutte e quattro le categorie individuate da Migliorini:⁴ tra questi i nomi trasparenti

² Le *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (*Večera na chutore bliz Dikan'ki*) furono scritte tra il 1829 e il 1832. Del 1835 è invece la raccolta *Mirgorod*.

³ Cfr. D. FERRARI BRAVO, *Tesi sulla funzione del nome proprio nella scrittura gogoliana*, «Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino», I (1983), pp. 75-99.

⁴ Cfr. B. MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Genève, Olschki, 1927.

o ‘parlanti’, ed è il caso della città di Dikan’ka, appunto, di Mirgorod e, in quest’ottica, anche di Pietroburgo.

Lo slittamento dal piano cosale a quello umano comporta la contemporanea percezione dell’essenza del personaggio in una sua accezione parodica. In genere, infatti, le denominazioni delle cose che poi Gogol’ trasforma in personaggi sono ‘nomignoli’ o soprannomi o comunque termini particolari, negativi o ridicoli (contrariamente a quanto fa, per esempio, Dostoevskij, che, figlio letterario di Gogol’, utilizza la stessa tecnica evitando però il piano della parodia: si ricordi per esempio *Raskol’nikov*, protagonista di *Delitto e Castigo*, che deriva da *raskol’* ‘scisma’). Il personaggio di Gogol’ è quel nome, cioè è proprio quel determinato nome che dà un volto al personaggio e tale rapporto diventa talmente pressante da far dubitare lo stesso Vladimir Nabokov dell’importanza della trama narrativa delle opere gogoliane rispetto alla loro costruzione. Una lettura eccessivamente formalista esula però dalle intenzioni di questo lavoro che tende invece a evidenziare lo stretto rapporto che esiste tra il nome e la sua forma interna.

Andrej Belyj, nel suo *Masterstvo Gogolja*,⁵ individuava nella *zvukopis’* (ossia i procedimenti atti a intensificare l’espressività sonora), e dunque le allitterazioni, le assonanze, le melodie, e nella *povtor* (ripetizione) le due caratteristiche fondamentali della lingua di Gogol’, sottolineando il fatto che tutti i nomi o cognomi seguono il principio della *zvukopisnyj povtor* o ripetizione sonora (Či-či-kov, A-ka-ki A-ka-ke-vič, Pe-re-re-pen-ko). Sempre Belyj affermava che Gogol’ non era interessato e non conosceva l’uomo comune quanto piuttosto lo attraevano i giganti o i nani, non la terra ma le sue deformità, l’abnorme o l’infinitamente piccolo. Gogol’ amava gli estremi indagandoli in un modo tutto suo: «con l’astigmatismo di un insetto: ignaro delle proporzioni dell’insieme ma capace di ingigantire particolari impercettibili».⁶ La sua descrizione del caos è resa con una lingua che è un mondo a parte, una lingua che è essa stessa caos, disordine, paradosso. Leone Pacini Savoj parla di «scarto semantico» ovvero di accostamenti di simboli in serie assolutamente opposte e di «contrasto sintattico» ovvero di collegamenti insensati nell’uso delle legature (es. «Ivan aveva paura, Nikolaj, al contrario, portava i pantaloni lunghi»)⁷ L’uso smodato dell’iperbole, delle ripetizioni, dell’enumerazione caotica si accompagna ad un uso ingannevole della punteggiatura e della sintassi, al contrario, rigorosamente logica. Tale non-tecnica si inserisce all’interno del più vasto quadro che della lingua di Gogol’ ha fatto il critico

⁵ A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, Moskva, OGIZ 1934.

⁶ M. COLUCCI, *Gogol’*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, a c. di M. Colucci, R. Picchio, Torino, UTET 1997, p. 512.

⁷ Cfr. L. PACINI SAVOJ, *Introduzione a N. V. GOGOL’, Tutti i racconti*, Roma, Casini 1957.

formalista Boris Ejchenbaum e che ha reso celebre il termine *skaz*.⁸ Con tale espressione, infatti, il critico definisce la peculiarità, il principio organizzativo della lingua gogoliana: lo *skaz* struttura il testo in rappresentazioni parlate e vive e in «emozioni foniche», esso non tende alla semplice narrazione ma tenta di riprodurre le parole in modo articolato e mimico. Si sviluppa dunque una «semantica fonica» poiché l'involucro fonico della parole acquista significato. Con tale impianto linguistico Nikolaj Gogol' racconta il suo mondo, inizialmente fatto di allegri demoni folcloristici e tutto sommato innocui il cui maggior delitto consiste nel rubare la luna per boicottare un incontro amoroso, ma anche un mondo che in un secondo momento non troverà più lo spazio per il riso e la leggerezza e i cui demoni si saranno trasformati in pericolosi seguaci di Satana.

Mescolando realtà e invenzione, il racconto gogoliano sfugge a ogni schema fantasticando su nasi che si appropriano della vita di distinti ufficiali o su fantasmi che vagano per le vie di Pietroburgo intenti a rubare i cappotti altrui.

Ma Pietroburgo non è Dikan'ka. Si tratta infatti di un piccolo paesino ucraino inserito in un mondo semplice e semplicemente spaccato, diviso in due settori, l'uno appartenente agli uomini, al bene, e l'altro dominato da demoni e streghe, esattamente come vuole la rappresentazione semiotica della cultura russa.⁹ Molti dei racconti gogoliani sono infatti caratterizzati dalla presenza di una barriera, più o meno visibile, che separa il mondo interno, protetto, il mondo del *naš* (nostro) da quello pericoloso, esterno, sconosciuto del *čuzoj* (altrui). Ognuno col suo spazio geografico ed etico ben delineato e ognuno cosciente del fatto che l'irruzione nella sfera altrui comporterà il dramma. Dramma che, a Dikan'ka, perde le tinte fosche della realtà pietroburghese e si colora di favola. I tempi vitali delle *Veglie* sono quelli scanditi dalla fioritura degli alberi, dal raccolto dei frutti, dalla mietitura, dal sorgere e dal calare del sole, tempi accompagnati da quelli narrativi propri della favola, tempi dilatati e lenti che permettono lo sviluppo di trame complicatissime anche in un solo giorno o in una sola notte. Non è un caso, dunque, che il termine russo *dikij* che al luogo dà il nome significhi 'selvaggio', nella sua accezione positiva di 'naturale', 'spontaneo', 'non artificioso'.

Gogol' parla di questo micromondo con grande nostalgia e la nostalgia si prova per qualcosa o per qualcuno che non c'è più e che ha lasciato in noi un profondo segno. Di che cosa si tratta? È solo rimpianto per un tempo

⁸ B. EJCHENBAUM, *Com'è fatto Il cappotto di Gogol'*, in AA.VV., *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, Torino, Einaudi 1968, pp. 249-243.

⁹ A questo proposito si veda J. LOTMAN, B. USPENSKIJ, *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII sec.)*, «Strumenti critici», 42-43 (1980), pp. 372-416.

idilliaco scomparso o si nasconde qualcosa di più profondo? Perché Dikan'ka è così importante?

Se è vero che dietro il colorito e scanzonato mondo di Dikan'ka si intravede la seria ufficialità dei riti legati al folclore, è lecito anche affermare che quest'ultimo si lega a sua volta inesorabilmente alla cultura mitologica che ad esso fa da base. La mitologia slava nella sua fase più antica pone al vertice della piramide la più grande fra le divinità russe: la Madre Umida Terra. Da essa si proviene e ad essa si ritorna, è lei che provvede con i suoi frutti al sostentamento dei figli, è lei che al contempo li punisce con le sue catastrofi, è lei che bisogna rispettare, venerare. Il contadino russo (quello delle *Veglie*, per intenderci) questo lo sa e lo mette in atto attraverso la costruzione rigidamente matriarcale della sua struttura familiare. Se però si pone di nuovo attenzione ai nomi e alle funzioni dei personaggi delle *Veglie* sarà facile notare che la figura materna è totalmente inesistente. La madre naturale è sostituita in ogni racconto da una matrigna che poi si rivela essere una strega; uno dei protagonisti principali ha persino un cognome assai significativo che, tradotto in italiano, suona come 'senzafamiglia'. Non può essere un caso.

Sulla base degli illuminanti studi di Michail Bachtin sul genere letterario e sul romanzo in particolare, è evidente che ci si trova di fronte ad una forma iniziale di «cronotopo idillico». Questa veste letteraria delle dimensioni di spazio e tempo segue *cronologicamente* il cronotopo folclorico nel quale è come se si conservassero quanto più possibile intatti gli elementi della vita 'naturale', 'primordiale', scevri da sovrastrutture e condizionamenti. Il cronotopo idillico, invece, necessita di adattamenti e, secondo la terminologia bachtiniana, di sublimazioni. Così per esempio, il motivo dell'accoppiamento e della riproduzione verrà sublimato nella sua forma del sentimento amoroso. Dikan'ka ha sì tutti gli elementi del cronotopo folclorico (e quindi del puro 'selvaggio' o anche 'selvatico') ma li ha nel suo strato più profondo. Altri strati cronotopici si sono avvicendati ed essa mostra proprio nella sublimazione degli aspetti della vita quotidiana il superamento dello stadio antico e il passaggio a quello del cronotopo idillico, dove cioè iniziano a svilupparsi le individualità. È questo il dramma di Dikan'ka, poiché essa segna il disfacciamento dell'antica unità e dell'antico cronotopo. Le nuove generazioni stanno perdendo il contatto con l'antico, con il viscerale, non ne sentono più la necessità, la concitazione della vita nuova non lascia spazio a raccolti, fioriture o favole. E dimentica la Madre Umida Terra. Così abbandonata, essa lascia il suo posto vuoto, pronto per l'insediamento del suo opposto cioè una natura-matrigna che possiede i tratti della strega.¹⁰

¹⁰ Cfr. A. CATTANI, *La Dikan'ka di Gogol' come cronotopo del carnevale bachtiniano*, «Studia Russica», XXIV (2011), pp. 73-83.

Paradossalmente, l'opera gogoliana più spensierata, divertente, allegra appare in questa luce un disperato grido di allarme dello scrittore che avverte che colui che dimentica le proprie origini è destinato alla dannazione eterna, cadavere in una fossa, condannato a divorare in eterno le proprie ossa (*La terribile vendetta*).¹¹

La città a cui Dikan'ka cede il posto nella produzione di Gogol' è Mirgorod. Città dal nome parlante anch'essa (*mir-gorod* si può tradurre con 'città-mondo' o come 'città-pace') che con totale soddisfazione appare pateticamente orgogliosa della sua chiusa circolarità, è già «città dell'anima». Come città dell'anima era già stata quella che aveva fatto da sfondo alla vicenda del Revisore e dunque un luogo di raccolta dove si condensavano i difetti e gli orrori da ogni punto della Russia. Era dunque la città-mondo, o perlomeno mondo russo. Letta in questi termini, la denominazione rimanda evidentemente a quella che Gogol' chiamò, questa volta senza lasciar spazio a dubbi, città-mondo, ovvero Mirgorod.

I racconti si caratterizzano innanzitutto per la loro circolarità: il primo di essi, *Come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikifirovič*, si apre con il viaggiatore-narratore che arriva in città con la sua *brička* e termina con la medesima immagine in allontanamento. La circolarità, il chiuso, la barriera, la staccionata, il limite sono costanti dell'intero ciclo. Come si è già detto, anche Dikan'ka era divisa tra 'nostro' e 'altrui', perché così detta la struttura della cultura slava nella sua interpretazione semiotica; ma la divisione di Dikan'ka è comunque inserita in una cornice di allegria e serenità, dove l'invasione di campo è percepita più come una birichinata che come un'offesa o un pericolo vero e proprio. Le cose a Mirgorod, però, sono già cambiate.

La questione si spiega prima di tutto con la biografia stessa dell'autore che, in questo periodo, vive le sue prime feroci delusioni, respinto non solo dagli uomini ma anche dalla tanto agognata Pietroburgo che si rivela fredda, insospitale, bugiarda. Dal punto di vista letterario, Gogol' vive un momento di transizione. Il mondo di Dikan'ka è il mondo del carnevale, della festa assoluta, dell'abolizione di ogni distanza e differenza fra gli uomini, la grande festa del tempo che avvicina e accomuna la vita e la morte in unico cerchio dai passaggi inevitabili. È qui, in questa grande rappresentazione festosa, in questo grande gioco universale dove non si ride 'di' ma si ride 'con' che la morte diventa solo un momento necessario affinché si possa rinascere

¹¹ La chiusa del racconto *La terribile Vendetta* propone al lettore la spiegazione degli eventi orrorifici che si sono succeduti nella anomala vicenda. Attraverso il mito dei due fratelli, Ivan e Giuda Pietro, entrambi colpevoli ed entrambi condannati, si rivela la maledizione di una stirpe il cui ultimo discendente sarà costretto, appunto, a vivere la sua eterna morte in una fossa angusta. Qui le sue membra perennemente cresceranno a dismisura ed egli stesso sarà costretto a divorarle a causa di una fame insaziabile.

migliori e rinnovati. È questa l'atmosfera da cui si genera il «realismo grottesco», celebre definizione coniata dallo studioso M. Bachtin volta a designare il sistema delle immagini della cultura comica popolare medievale e rinascimentale.

Tuttavia ben presto, con l'avvento del classicismo in un primo tempo e dell'illuminismo in un secondo tempo, la cultura popolare venne ridotta al rango di «comicità inferiore», il che determinò la nascita e lo sviluppo del concetto bachtiniano di «grottesco romantico». Tale concetto, come è noto, appare come una sorta di 'degenerazione' del realismo grottesco, laddove per degenerazione si intende l'agonia dell'universale riso carnevalesco che tutto coinvolge e tutto rigenera.

Il grottesco romantico trasforma infatti ciò che è comune, banale, abituale in qualcosa di estraneo, ambiguo, ostile; il suo mondo è spaventoso e orrorifico, terrorizza e respinge. Anche il riso, quindi, l'arma vincente del grottesco medievale che trasforma tutto ciò che è pauroso in 'spauracchio comico', si snaturalizza, perde la sua peculiarità mutando in sarcasmo, in ironia e riducendo al minimo l'effetto rigeneratore. Questa è l'atmosfera che si respirerà nelle opere del Gogol' maturo, a partire dai *Racconti di Pietroburgo*.

Mirgorod si inserisce appunto tra i due momenti letterari su citati. La città-mondo di Gogol', abbandonato il sogno bucolico di Dikan'ka, è egoisticamente certa di bastare a se stessa ma i suoi abitanti non fanno che smentire tale concetto. L'illustrissimo Ivan Ivanovič Pererepen'ko, egregio proprietario di un ricco terreno, fine parlatore dall'eloquio raffinatissimo (si noti che in russo *vydat' pen'ku* significa 'spararla grossa') e il suo confinante, l'enorme Ivan Nikifirovič Dovgoččun ('lungo starnuto') fanno il grosso errore di superare la barriera, il limite, il confine. Che è un confine reale, quello tra i due terreni di cui essi sono i rispettivi proprietari, ma è soprattutto una barriera metafisica, ciò oltre il quale non si deve procedere. Analogo discorso vale sia per Taras' Bul'ba, libero cosacco in un mondo chiusissimo, fatto di rigide regole, sia per il povero Chomà del racconto *Il Vvyj* la cui unica arma contro le forze maligne risulta essere il cerchio magico.

Tutto in Mirgorod è chiuso. Il tentativo di oltrepassare il mondo che la città rappresenta è destinato al disastro. È lecito dunque chiedersi come Gogol' risolve il conflitto fra 'abolizione delle barriere' = 'morte' e la necessità dell'uomo di aprirsi, di viaggiare, di andare oltre. Il fatto è che il movimento in avanti non è mai attuato dai personaggi in senso 'altruistico', essi non tendono mai a 'ciò che c'è oltre' per il bene di 'chi c'è oltre' ma solo in virtù di un bene egoistico, dell'apoteosi del singolo. L'andare oltre per tornare indietro, al tempo del bene comune, della comunità collettiva del *mir* che regolò la società slava per secoli, non è contemplato. Mirgorod, fulgido esempio di cronotopo idillico, è già proiettata verso il futuro, ma per Gogol' è solo nel

passato che si può ritrovare il vero senso dell'esistenza umana. E come in *Dikan'ka*, dove la Madre Umida Terra era stata sostituita da un'orribile strega, così in *Mirgorod* la donna non è mai madre. Nel primo racconto, *Proprietari di vecchio stampo*, la figura femminile è quella di una vecchia ormai certo non più in grado di generare e che, anzi, forse, non lo è stata mai. L'immagine della donna per eccellenza, nella Russia contadina del tempo, è infatti prima di tutto quella della donna dai fianchi larghi, dal bacino ampio, adatto al parto o che già porta i segni del dovere compiuto. È strano dunque che qui Gogol', in un ambiente bucolico, del quale non si fa che sottolineare la straordinaria tranquillità e semplicità, inserisca come protagonisti principali una vecchia coppia sterile rinchiusa nel suo mondo di solitudine. Essi rappresentano in questo modo i due poli della contraddizione gogoliana poiché in quanto vecchi sono depositari dell'antico senso della vita ma in quanto abitanti di *Mirgorod* sono costretti a credere di poter bastare a se stessi e, protetti dalle loro mille barriere e staccionate, si chiudono nell'isolamento del più cupo individualismo. Ed è evidente che una figura del genere è decisamente perdente, accezione che non avrebbe potuto essere incarnata da una donna-madre. Se tralasciamo, per mancanza di tempo, la figura femminile in *Taras Bul'ba* e nel *Vyj*, dove essa appare rispettivamente amante e strega, si noterà invece che nel racconto *Come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikifirovič* i due protagonisti maschili sono uno scapolo e l'altro vedovo. Il segnale più chiaro Gogol' lo invia quando fa della serva *Gapka*, umile contadina, priva di qualsiasi malizia o orpelli moderni, l'unica madre dell'intero ciclo di racconti nonché unico personaggio (che porti un nome) totalmente positivo. Dice l'autore a proposito del mondo dei vecchi proprietari: «Tutto questo, per me, possiede un inspiegabile fascino, forse perché ormai più li rivedrò e perché ci è caro tutto quello da cui ci stiamo separando».

Che dire di più? *Mirgorod* è il passaggio al tempo nuovo che costringe l'antico in un angolo buio.

La chiusa del primo racconto «Che c'è dunque di duraturo a questo mondo?» può traghettarci verso la terza e ultima delle città-mito che si intendono analizzare, *Pietroburgo*, il luogo dove non sono solo le cose a non durare ma dove persino gli uomini possono essere sostituiti senza che alcuno se ne accorga.

Pietroburgo è in Gogol' un corpo in putrefazione che sempre più, nella letteratura seguente e in massima misura nell'opera di Dostoevskij, diverrà città malata nel fisico e nell'animo, segnata dalla tisi, dalla immondizia, dal maleodorante odore di acqua stagnante. *Pietroburgo* è il nemico che assume le più svariate sembianze, ora è occhi che ti scrutano, che ti spiano, che ti inseguono, ora è neve 'bagnata' che ti si insinua sotto le vesti e ti congela perfino i pensieri, ora è un ufficiale che ti guarda con disprezzo e non ti cede

il passo, ora è una prostituta senza cuore che ti fa innamorare e poi ti ride in faccia. E ora è il diavolo, ma non più il *Čert* (demonio) di Dikan'ka, quello che con un semplice segno di croce si faceva scappar via, ora è il *D'javol* (diavolo), è Satana, colui che si oppone a Dio e che fa dell'uomo un misero strumento asservito al suo volere. Pietroburgo è poi città di ombre, dai contorni indefiniti, città di oggetti inghiottiti dalla nebbia, confusi e irriconoscibili. E tra questi oggetti perduti, primo fra tutti l'uomo, il misero impiegato-simbolo la cui assenza o presenza è del tutto ininfluyente e la cui non-vita appare assai più gratificante solo quando la morte lo trasforma in fantasma. Pietroburgo è dunque, dal punto di vista onomastico, la città di Pietro, anzi la presenza del termine tedesco *burg* 'fortezza' rimanda al concetto già visto dell'isolamento del singolo elevato alla sua ennesima potenza: la parabola ascendente dell'individualismo tocca così il suo apice incarnandosi nel mito di una città che ha fatto la storia della Russia.

La scelta della lingua tedesca comporta inevitabili collegamenti di tipo culturale. Già visto come l'Anticristo dalla maggior parte della popolazione russa, Pietro il grande, l'innovatore, colui che ebbe il coraggio di aprire il mondo russo all'occidente, in realtà forse lo aprì troppo e troppo precipitosamente, senza preoccuparsi se esso fosse pronto per una tale rivoluzione. Il contadino russo non lo era affatto. Nel contadino russo, al tempo di Pietro, c'è ancora la 'russità', termine appartenente alla scuola formalista e che può essere visualizzato come un triangolo i cui tre vertici sono rappresentati dalla terra, dalla religione e dalla lingua. Pietro li sconvolse tutti e tre senza rendersi conto delle conseguenze nefaste che ciò avrebbe comportato. Ed è solo nella sua città che tali conseguenze possono prendere corpo nella loro forma peggiore e che poi Gogol' tradurrà in letteratura.

Akakij Akakevič, triste protagonista di *Il Cappotto*, è l'uomo solo per antonomasia, il suo nome è cacofonico e tristemente allusivo a funzioni corporali, è senza radici, senza speranze, senza sogni. Il pittore Čartkov, che anima le pagine di *Il Ritratto*, ha venduto la sua anima al diavolo e l'eco di tale efferato atto risuona nel suo stesso nome (Čert = Diavolo). I due protagonisti di *La Prospettiva Nevskij* vengono presi in giro dall'autore ancora per mezzo dei loro nomi: Pirogov, uomo di mondo, attratto dalle belle donne, dalla bella vita e dal gioco viene dal termine russo *pirog* 'pasticcino', mentre il povero Piskarev, sensibile e dolce, innamorato della donna perduta e paladino pronto a immolarsi per la giusta causa, ricorda invece la parola *pisik* 'squittio', 'pigolio', 'gemito' inascoltato e inascoltabile. E, naturalmente, la donna nel suo ruolo positivo di madre accogliente e protettiva non appare mai. La donna dei *Racconti di Pietroburgo* è la donna della città di Pietroburgo, forma degenerata dell'Eterno Femminino che non trova altra possibilità che incarnarsi in corpi malati, disperatamente senza Dio.

Per dirla con Bachtin, a Pietroburgo il carnevale di Dikan'ka è definitivamente sparito, sepolto dall'angosciosa responsabilità di un mondo cambiato che può trovare una sua rappresentazione artistica solo attraverso le note cupe del grottesco romantico.

Bibliografia

- N. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij*, Leningrad, Akademi Nauk SSSR 1951-1952.
- N. GOGOL', *Opere*, «I meridiani», Milano, Mondadori 2006.
- A. BELYJ A., *Masterstvo Gogolja*, Moskva, OGIZ 1934.
- M.N. VIROLAINEN, *K voprosu ob estetike Gogolja (1830-1836 gg.)*, «Studia Slavica Hungarica», 23 (1977), pp. 361-374.
- M. COLUCCI, *Gogol'*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, a c. di M. Colucci, R. Picchio, Torino, UTET 1997, pp. 505-524.
- A. D'AMELIA, *Introduzione a Gogol'*, Bari, Laterza 1995.
- B. EJCHENBAUM, *Com'è fatto Il cappotto di Gogol'*, in AA.VV., *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, Torino, Einaudi 1968, pp. 249-243.
- D. FERRARI-BRAVO, *Tesi sulla funzione del nome proprio nella scrittura gogoliana*, in «Quaderni dell'Istituto di linguistica dell'Università di Urbino», 1 (1983), pp. 75-99.
- E. GASPARINI, *Alle origini del realismo russo: Nicola Gogol'*, Venezia, Marsilio 1941.
- F. GIUSTI FICI, *Gogol', un ucraino in Russia: alla ricerca della lingua poetica*, «Lingua e stile», 1 (1985), pp. 39-72.
- J.M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1973, pp. 193-248.
- F. MALCOVATI F., *Introduzione a N. V. GOGOL', Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, Milano, Rizzoli 1995.
- JU. MANN, *Poetika Gogolja*, Moskva, 1978.
- V. NABOKOV, *Nikolaj Gogol'*, Norfolk, Connecticut, New Direction Books 1944.
- L. PACINI SAVOJ, *Introduzione a N. GOGOL', Tutti i racconti*, Roma 1957.
- L. PACINI SAVOJ, *Appunti sul ritmo nella prosa di Gogol'*, «Ricerche slavistiche», 3 (1954), pp. 253-256.
- A. SINJAVSKIJ, *Nell'ombra di Gogol'*, Milano, Garzanti 1978.
- V. STRADA, *Nota introduttiva*, in N.V. GOGOL', *Le Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, Torino, Einaudi 1992.
- A. TERZ (A. SIANJAVSKIJ), *Nell'ombra di Gogol'*, Milano, Garzanti 1980.
- M. BACHTIN, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekovaja i Renessansa, Chudožestvennaja Literatura*, 1965; trad. it. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi 1979.

- M. BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki*, Chudožestvennja Literatura, 1975; trad. it. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979.
- M. BACHTIN, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, 1979; trad. it. M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi 2000.
- L. SZILARD, *O russkom variante germenevtiki*, «Studia Slavica Hungarica», 38 (1993), pp. 177-183.
- L. SZILARD, *Karnaval'noe soznanie, karnavalizacija*, «Russian literature», XVIII (1985), pp. 151-176.
- E. GASPARINI, *Scrittori russi*, Padova, Marsilio 1966.
- E. LO GATTO, *Il mito di Pietroburgo, storia, leggenda, poesia*, Milano, Feltrinelli 1960.
- J.M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII sec.)*, «Strumenti critici», 42-43 (1980), pp. 372-416.
- J.M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a c. di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani 1975.

Biodata: Alessandra Cattani is a researcher in Slavic Studies working at the University of Sassari. She holds a PhD in Slavic studies, obtained with a doctorate thesis entitled “Russian Civilisation from East to West”. She has published several works, amongst which a monograph on the work of N. Gogol’ based on the theory of four-dimensional hermeneutics theorised by Vjač. Ivanov and put into practice by Lena Szilard. She has attended numerous national and international conferences on Russian Language and Literature, in particular concerning Nikolaj Gogol’.

a.cattani@uniss.it

