

Nikolaj Gogol'
LE ANIME MORTE
 (1842)¹

Rita Giuliani

[...] Felice lo scrittore che, senza indugiare su caratteri scialbi, sgradevoli nella loro squallida realtà, si accosta a quelli in cui somma rifulge la nobiltà dell'uomo; lo scrittore che dal torbido gorgo in cui ogni giorno si trascinano gli umani ha saputo pescare le poche eccezioni, che non ha mai tradito gli accenti elevati della sua lira, non si è mai abbassato al livello degli insignificanti confratelli e, senza mai toccar terra, si è dato anima e corpo a quei grandi che se ne sono strappati e la dominano dall'alto [...]. Con incenso inebriante ha velato lo sguardo della gente, l'ha lusingata, celando le brutture della vita e dipingendo l'uomo totalmente bello [...]. Altra è la sorte, diverso il destino dello scrittore che osi far palese ciò che è sotto gli occhi di tutti, ma che lo sguardo indifferente non vede; la spaventosa, sconvolgente palude di miserie che avviluppano la nostra esistenza, l'abisso di freddezza, disarmonia, banalità degli esseri che brulicano sul nostro cammino terreno, a volte amaro e tedioso. Chi osi scolpirli con forza inesorabile ed esporre il proprio altorilievo al giudizio del popolo non accoglierà applausi generali [...]. Giacché il tribunale della contemporaneità non ammette che siano del

¹ Il presente saggio sviluppa le tematiche di una lezione tenuta nell'ambito delle attività del PRIN (Unità di ricerca di Sapienza – Università di Roma e Unità di ricerca dell'Università degli studi di Udine) il 14 dicembre 2023

pari mirabili le lenti che osservano il sole e quelle che scrutano i movimenti dei microscopici insetti; giacché il tribunale della contemporaneità non ammette che occorra profondità di sentire per dare luce a un quadro ispirato alla vile esistenza e farne un capolavoro; giacché il tribunale della contemporaneità non ammette che una nobile, franca risata sia degna di stare accanto a un nobile slancio lirico e che un baratro separi entrambi dalla sguaiataggine del buffone da fiera! [...] Duro è il suo cammino terreno, e amara gli peserà la solitudine. È destino che una forza misteriosa mi tenga ancora lungamente avvinto ai miei strani personaggi, a scrutare la vita nel suo lento, faticoso movimento, scrutarla attraverso il riso, ben visibile al mondo, e attraverso lacrime che esso non vede e non sa.² [Gogol' 2004: 157-159; MD1: 126-127].

Con questo passo si apre il VII capitolo delle *Anime morte* (Měrtvyje duši, 1842), il capolavoro dell'opera gogoliana. Costruito con grande potenza retorica, il lungo brano costituisce una dichiarazione di poetica e, al tempo stesso, la confessione di uno scrittore tormentato dalla natura della propria musa. In questa 'effusione del cuore' sta tutta la grandezza e la tragedia del Gogol', artista condannato dalla propria arte a guardare il mondo attraverso "lenti" che "scrutano i movimenti dei microscopici insetti", ma inseguendo il miraggio di raffigurare quell'"uomo totalmente bello" (*prekrasnyj čelovek*), che invece è dato all'invidiabile scrittore cui ciò riesce. Questo rovello era cresciuto nel tempo, portando l'autore a decidere di far proseguire l'azione romanzesca in un secondo e in un terzo volume che non avrebbero mai visto la luce e a rimasticarne caparbiamente il testo fino alla fine dei suoi giorni (1852). Eppure, l'opera, pubblicata nel maggio 1842, aveva riscosso un grande successo: la Russia aveva trovato in Gogol' il suo poeta nazionale, l'erede di Puškin, e nelle *Anime morte* un grandioso affresco del Paese.

² Le citazioni dalle *Anime morte* sono tratte da N.V. Gogol', *Le anime morte*, introduzione e trad. it. di N. Marcialis, La Repubblica, Roma 2004. Nei casi in cui propongo una mia traduzione rimando in nota al solo originale russo, e questo vale per tutte le citazioni dai testi russi.

Quasi tutto ciò che riguarda la persona e la produzione letteraria di Gogol' è come velato da una nebbia di incertezza, di ambiguità: creatura saturnina, lo scrittore amava circondarsi di un'aura di segretezza e indulgeva alla mistificazione. Non a caso Jurij Mann, il più grande studioso di Gogol' del xx secolo, ha intitolato una sua monografia *N.V. Gogol'. I misteri della biografia e i misteri dell'opera* (N.V. Gogol'. Tajny biografii i tajny tvorčestva, 2019). Nel 1921 il filosofo Nikolaj Berdjaev definì Gogol' uno dei più enigmatici scrittori russi, un artista che nella sua opera si è celato, non rivelato, e che “ha portato con sé nell'altro mondo il segreto della sua personalità. Dio lo sa se un giorno si potrà decifrarlo appieno” [BERDJAJEV 2002: 20]. Quest'affermazione è valida ancor oggi e riguarda anche la genesi, la storia compositiva e l'interpretazione delle *Anime morte*.

1. Le *Anime morte* furono scritte sui tavolini di mezza Europa nell'arco di sette anni, dal 1835 al 1841: la loro stesura, iniziata in Russia, era proseguita a Parigi, a Vevey, a Baden Baden e, soprattutto, a Roma, la città che Gogol' considerava “patria dell'anima” e in cui era vissuto quasi ininterrottamente dal 1837 al 1841. In un'osmosi di felicità ed energia creativa, a Roma egli aveva sperimentato uno stato di grazia, componendo dappertutto: nella casa di via Sistina, al Caffè Greco, nelle locande dei Castelli romani. All'inizio non aveva uno schema preciso del lavoro, poi il suo disegno si era via via definito, come anche il genere dell'opera che, da lungo romanzo dal soggetto “fortemente comico” [MD2: 351] era mutato in un “poema” dal soggetto “enorme” e “originale” [*ibidem*] che avrebbe abbracciato tutta la Russia, o meglio, “in una parola, tutta la Russia ortodossa” [ivi: 352]. L'impresa, che gli appariva colossale, era sorretta da una grande ambizione e dalla sicurezza di essere un predestinato, guidato dall'alto: “Un essere invisibile scrive davanti a me con scettro possente” [ivi: 351]. Straordinario curatore della propria immagine, dopo la morte di Puškin (1837) Gogol' aveva ripetutamente scritto agli amici che il soggetto gli era stato fornito dallo stesso Puškin, che il romanzo era “creazione” di Puškin, con ciò accreditando l'idea

che il massimo poeta russo fosse stato il suo mentore e, di conseguenza, che lui ne fosse l'erede. Come ha evidenziato Shmuel Schwarzband, le affermazioni di Gogol' non trovano conferma né nell'epistolario di entrambi gli scrittori né nelle memorie dei loro contemporanei: Gogol' aveva creato il proprio mito letterario [SCHWARZBAND 2006].

Col tempo, il disegno del 'poema' si colorò sempre più intensamente di mire messianiche: mostrare all'uomo russo il cammino della rinascita, della bellezza, dell'armonia: quella stessa rinascita che Gogol' aveva sperimentato a contatto con l'eterna, prodigiosa bellezza dell'Italia. Riaffiorava prepotente la nostalgia per una natura umana armoniosa, per quell'"uomo totalmente bello" immortalato da Karl Brjullof sulla tela dell'*Ultimo giorno di Pompei*, monumentale dipinto cui Gogol' aveva dedicato nel 1835 un'entusiastica recensione. Il brano di apertura del VII capitolo delle *Anime morte*, sulla felicità dello scrittore cui è dato di raffigurare quella nobile, elevata natura umana, non figurava nella prima redazione del testo. Comparve nella seconda redazione, privo però del passaggio sul *prekrasnyj človek*, che Gogol' avrebbe inserito solo nell'ultima stesura. Questo particolare della storia compositiva del 'poema' ben testimonia l'evoluzione del disegno creativo dell'autore. Nelle *Anime morte*, però, di simili nature 'belle' non vi era nemmeno l'ombra, di qui il desiderio, l'esigenza dello scrittore di far proseguire l'azione del 'poema' in volumi successivi, mostrare la palingenesi del protagonista, la trasformazione del personaggio da incarnazione della mediocrità più piatta, un'autentica 'anima morta', in 'anima viva', in 'uomo totalmente bello'. E prima ancora che il 'poema' venisse pubblicato, Gogol' iniziò a scriverne la seconda parte e si cimentò in una 'prova d'autore', la novella *Roma* (Rim) che, uscita nel marzo 1842 e subito oscurata dal successo delle *Anime morte*, è forse l'opera più fraintesa e atipica della produzione gogoliana. Eppure, il protagonista, un giovane principe romano, è un'anima bella, è quell'essere armonioso che vive nella contemplazione della bellezza, nello studio e nella meditazione, in un ambiente dalle qualità quasi taumaturgiche:

E questo stesso prodigioso insieme di mondi superati, il fascino della loro congiunzione con una natura sempre in fiore, tutto esiste perché il mondo ne sia ridestato, perché all'abitante del nord talora appaia come in sogno questo meridione, perché tale sogno lo strappi dal mezzo di una gelida esistenza consacrata a occupazioni che induriscono l'anima, lo strappi da lì facendogli balenare un'inattesa prospettiva verso luoghi lontani, una notte di luna al Colosseo, Venezia stupendamente morente, un cielo di splendore inaudito e i tiepidi baci di un'aria incantata, perché nella sua vita almeno una volta egli sia un uomo bello... [GOGOL' 2003: 101; Id. 1938: 242-243].

A Gogol' era ormai definitivamente chiaro quale dovesse essere il compito dell'artista e, quindi, il proprio compito. Nella sua visione dell'arte si era ormai insinuato, come un tarlo, il fine pedagogico, l'intento messianico. In *Roma* Gogol' addita all'uomo russo il cammino per mettere a frutto i valori estetici e artistici che innervano il 'genio' italico, e rigenerarsi alla fonte dell'arte e della bellezza: questo è il programma pedagogico che lo scrittore affida alla novella. In termini di *fictio*, però, Gogol' non aveva alcuna domestichezza con le anime belle, coi personaggi positivi; per questo il protagonista di *Roma*, pur 'totalmente bello', è un personaggio irrisolto, che non parla e non porta avanti l'azione. L'autore non sa che cosa fare di quest'anima 'viva' e la 'pietrifica' sul colle del Gianicolo, in un'eterna contemplazione del panorama di Roma al tramonto, come fosse una statua [GIULIANI 2002: 231-233]. Come ha affermato Andrej Belyj, nelle opere della maturità "Gogol' adottò una tecnica del congelamento del gesto, irrigidendolo in una posa fissa" [BELYJ 2011: 216].

L'edizione del testo 'canonico' delle *Anime morte* ha posto grandi problemi ecdotici ai curatori della nuova (e seconda nel tempo) edizione accademica del 'poema' (2012). Il problema cruciale era quello della scelta del testo-base, scelta resa problematica dall'abbondanza delle redazioni intermedie, anche di singoli capitoli, e dal coinvolgimento di vari copisti. Il testo pubblicato nel 1842 fu il risultato

di interventi di svariate persone. La prima copia autorizzata di cui si dispone non è l'originale: forse fu tratta da un autografo poi perduto, o venne scritta sotto dettatura. La seconda, il cosiddetto 'manoscritto romano', fu stesa sotto dettatura a Roma da Vasilij Panov e Pavel Annenkov. Su questa copia Gogol' fece un'enorme quantità di correzioni. Divenuto praticamente una brutta copia, il manoscritto fu dato, a Mosca, a dei copisti, perché lo ricopiassero velocemente in vista dell'imminente consegna al censore e all'editore. I copisti, non professionali e illetterati, lavorarono in fretta e con negligenza, omettendo numerosi termini, facendo moltissimi errori di lettura e di trascrizione e compromettendo così in molti casi le particolarità dello stile gogoliano. Come le volte precedenti, Gogol' non confrontò con l'originale questa 'sciagurata' copia 'moscovita', ma vi apportò ulteriori correzioni, spesso creando nuove varianti. Non si rese conto di quanto il testo si fosse corrotto nel passaggio da un copista all'altro e lasciò così nel testo un gran numero di errori che finirono nell'esemplare sottoposto alla censura, su cui a sua volta il comitato di censura intervenne con propri cambiamenti, e di lì nell'edizione a stampa. Il romanzo era uscito col sottotitolo *Poema* e il titolo mutato in *Le avventure di Čičikov, ovvero le anime morte* (Pochoždenija Čičikova, ili mërtyve duši). Il capo del comitato di censura, Dmitrij Golochvastov, aveva bocciato il manoscritto, tuonando: "L'autore insorge contro l'immortalità dell'anima!", dal momento che "un'anima morta non esiste" [MD2: 472]. Sia gli errori sia le 'varianti' introdotte dal censore rimasero anche nella seconda edizione (1846), che, realizzata senza la partecipazione di Gogol', rimase a lungo il testo sulla base del quale venne ripubblicato il 'poema' [ivi: 350-530].

Se è vero, come ha scritto Virginia Woolf, che l'anima è il principale personaggio della letteratura russa, le 'anime' che danno il titolo all'opera sono di un genere tutto particolare. L'esile trama del 'poema' segue le mosse di un modesto e ambizioso funzionario di provincia, Pavel Ivanovič Čičikov, che compare all'improvviso nella città di N. e inizia a visitarne i possidenti allo scopo di acquistare a prezzi

stracciati ‘anime morte’, ovvero i servi della gleba deceduti dopo l’ultimo censimento e quindi ancora soggetti a tassazione. Ciò al fine di mettere un’ipoteca su queste ‘anime’ e col ricavato acquistarne di ‘vive’, garantendosi così ricchezza e prestigio sociale. Mentre il piano procede brillantemente, sfilano davanti al lettore una teoria di possidenti terrieri e la vita di provincia coi suoi notabili, i riti quotidiani e le meschinità. Come nella commedia *Il revisore* (Revizor, 1836), anche qui l’imbroglio viene scoperto e rapida si consuma la catastrofe: dapprima una voce isolata, poi una slavina di pettegolezzi si abbatte su Čičikov che, spaventato dall’allarme e dalle dicerie scatenatesi in città, si dà alla fuga. Con lui fugge il paesaggio, tutto vola:

volano le pietre miliari, volano i venditori ambulanti a cassetta dei loro carrozzoni, vola tutto intorno il bosco con le sue tenebrose schiere di abeti e di pini, i colpi d’ascia e i lamenti delle cornacchie, vola tutta la strada verso un mistero che si perde all’orizzonte, e qualcosa di terribile si cela in questo veloce turbini in cui vaghe affiorano sagome, subito inghiottite, e solo il cielo sopra di noi, e le nuvole leggere, e la timida luna sembrano immobili [GOGOL’ 2004: 298; MD1: 231-232].

Insieme con Čičikov s’invola la stessa Russia-troika:

Sei forse tu, vecchia Russia, quella audace, irraggiungibile troika? Fuma polvere la strada ai tuoi piedi, rimbombano i ponti, tutto perde terreno e si dilegua alle tue spalle. Stupefatto dall’apparizione divina si ferma attonito lo spettatore: che sia un fulmine scagliato dal cielo? [...]. Vecchia Russia, dove corri? Rispondi! Non risponde. Tintinnano squillanti le sonagliere, rimbomba l’aria e si straccia in folate di vento; turbina intorno ogni cosa sulla terra, e scansandosi si fanno da parte e le cedono strada popoli e nazioni [GOGOL’ 2004: 299; MD1: 232].

Grazie al volo lirico sulla Russia-troika Gogol', come un prestigiatore, sottrae Čičikov alla curiosità del lettore [NABOKOV 1972: 122] e pone fine al 'poema'.

2. Sulla definizione della struttura compositiva delle *Anime morte* aveva verosimilmente influito il modello della *Divina Commedia*: una discesa all'Inferno, con risalita, attraverso il Purgatorio, fino al Paradiso [MANN 2007]. Il viaggio di Čičikov alla ricerca di venditori di 'anime morte' è il procedimento attraverso cui si attua la discesa agli inferi. È il primo viaggio 'metafisico' delle lettere russe, che si svolge al di fuori di una dimensione cronologica e spaziale coerente. Come nei gironi danteschi, ogni tappa ha un carattere precipuo, ogni tenuta visitata una sua aura.

La prima parte del romanzo è organizzata secondo il criterio di progressiva concentrazione di materialismo, di demonia. Il primo possidente con cui Čičikov tratta l'acquisto truffaldino è Manilov, "uomo di zuccherina inconsistenza" [COLUCCI 1997: 518], mellifluido, privo di qualità e di passioni; la sua tenuta brulla, cinerina, corrisponde a un limbo grigio e spento. È il primo livello nella discesa agli inferi. Segue la visita a Sobakevič, personaggio che rinverdisce il tipo dell' "uomo-bestia", rozzo, pesante e massiccio come gli oggetti che lo circondano. Fortuito è invece l'incontro con la Korobočka, una vecchia diffidente, una pia strega che ricorda la sinistra Baba-Jagà delle fiabe popolari russe [TERZ 1980: 278-280]. La visita successiva è riservata a Nozdrev, uomo d'arme sbruffone e infido, personaggio che si rifà al tipo del *miles gloriosus* di classica memoria. All'ultimo girone dell'inferno gogoliano è collocato Pljuškin, un vecchio che vive in una casa sepolta da ciarpame e sporcizia. Proprietario di un giardino labirintico di cui la natura si è riappropriata creando suggestive forme barocche [DMITRIEVA 2008], Pljuškin è un demone umanizzato, in lui materialismo e passione sono concentrati al massimo grado. È l'Avaro, al pari di Arpagone. Secondo un'antica tradizione, i personaggi hanno nomi

‘parlanti’ che ne anticipano e rivelano il carattere, vere e proprie “etichette di un contenuto – [...] Čičikov, *elegantone, bellimbusto, Sobakevič, figlio-d’un-cane, canaglia, Korobočka, scatoletta*, e noi diremmo *salvadanaio, Nozdrëv, nariciuto, sempre fremente*” [PACINI SAVOJ 1978: 294-295]. Potremmo tradurre Manilov con *smanceroso* e Pljuškin con *pitocco*.

La struttura dell’opera è circolare: comparso dal nulla nella città di N., di lì Čičikov riparte precipitosamente verso quel nulla da cui era venuto, fuggendo in carrozza.

Le “anime morte” vengono “descritte con *ricchezza barocca* che fa del libro un *poema*” [RIPELLINO 1987: 352, corsivo di Ripellino]. Ma chi sono in realtà le anime morte? I contadini morti? I loro proprietari? Le figurine bidimensionali che popolano la città di N.? Čičikov? O forse lo stesso Gogol’? Assai più ‘vivi’ dei loro proprietari appaiono i contadini morti che rivivono nei loro racconti, riacquistando vita, colorito e statura di veri e propri personaggi minori [NABOKOV 1972: 89, 108-113]. Su tutti domina l’impostore Čičikov, uomo affabile, soddisfatto di sé, dalla rassicurante pinguedine, morbosamente attento all’immagine e al vestiario, camaleontico e mistificatore, incarnazione di quella *pošlost’* che – ha scritto Nabokov [ivi: 85] – “è uno degli attributi principali del diavolo, nella cui esistenza, ci sia lecito aggiungere, Gogol’ credeva molto più seriamente che in quella di Dio”.

Al pari di Puškin, Gogol’ ‘contaminava’ con sapiente libertà generi letterari diversi. Il ‘poema’ si sottrae infatti ad univoche definizioni di genere, ma presenta evidenti elementi tipici del romanzo picaresco e un’interessante vicinanza, poco approfondita dalla critica, ai procedimenti del poema eroicomico italiano del xvii e xviii secolo. A Roma, nel pieno della stesura del romanzo, la lettura in originale di autori come Tassoni, Casti, Parini, lo aveva entusiasmato ed è probabile che gli avesse anche fornito modelli compositivi [SAPRYKINA 1988: 78-80].

3. L'ossimoro 'anime morte' ben illustra la natura dell'arte gogoliana, regno della non-vita, dell'assurdo, del calembour, del giuoco stilistico. Gogol' aveva il dono singolare di creare personaggi e interi mondi da semplici aneddoti, in testi dall'intreccio labile e dal finale aperto. La sua lingua barocca, ipertrofica, straniata, organizzata su vari registri linguistici corrispondenti a personaggi e realtà diversi, nascondeva la difficoltà di inventare trame e soggetti articolati e il ricorso, spesso impudente, a "carcasse di soggetti altrui" [VAJSKOPF 2002: 499], "supporti d'una fantasia sempre vacillante, di contro a un'immaginazione accesa per quanto disordinata" [LANDOLFI 2015: 122-123]. Sconcertato, quando non sconvolto, dal risultato della sua stessa scrittura, egli trovava un senso edificante ai suoi lavori solo dopo averli scritti e pubblicati.

Amici e conoscenti di Gogol' che assisterono alle numerose letture del testo fatte dallo scrittore hanno immancabilmente ricordato le generali risate che le accompagnavano: Gogol' infatti era considerato dai contemporanei un talento comico capace di rappresentare mirabilmente la realtà. E tale venne considerato a lungo da pubblico e critica. Dietro la superficiale patina realistica e addirittura comica, nelle *Anime morte* si agita però un mondo ctonio, infero, come hanno evidenziato in molti, a partire da Vasilij Rozanov [1995] e Dmitrij Merežkovskij [2014]. È il mondo di un'umanità disumanata, priva di guizzi di coscienza, regno della volgarità soddisfatta di sé (*pošlost'*, appunto), dove la mediocrità non è aurea, ma diabolica, gli uomini sono lèmurii e il demonio si annida non nell'abisso del male, ma nella desolata piattezza del quotidiano. All'inizio del VII capitolo il narratore aveva deprecato con amarezza il proprio azzardo a "far palese ciò che è sotto gli occhi di tutti, ma che lo sguardo indifferente non vede; la spaventosa, sconvolgente palude di miserie che avviluppano la nostra esistenza".

Il 'poema' è opera di una polisemia e ambiguità sorprendenti. Già il titolo è un doppio ossimoro giocato sia sull'irriducibilità del concetto di mortalità dell'anima, sia sulla doppia valenza che all'epoca aveva il termine *duša* – anima e servo della gleba – ed enigmatico è il sottotitolo 'poema' dato a un'opera prosastica. Perché 'poema'? per un

intenzionale richiamo alla *Divina Commedia*? una dichiarazione di intenti nella prospettiva di far ripercorrere a Čičikov l'itinerario dantesco dall'inferno al paradiso? Tra le carte di Gogol' e nelle memorie dei contemporanei che più gli furono vicini non si è però mai trovato nulla a riprova di quest'ipotesi: in realtà il nome di Gogol' fu accostato a quello di Dante per la prima volta da Pëtr Vjazemskij nel 1866 [DMITRIEVA 2022: 54; ID. 2023: 242]. Non era la prima volta che un grande classico russo 'giocava' con le definizioni di genere: lo stesso Puškin aveva sottotitolato il poema *Il cavaliere di bronzo* (*Mednyj vsadnik*, 1837) "racconto pietroburghese" (*peterburgskaja povest*).



Buon disegnatore dilettante, Gogol' aveva voluto far precedere il testo da una copertina disegnata da lui stesso e apposta, con lievi modifiche, alla prima e alla seconda edizione del 'poema', esplicitandone così figurativamente il contenuto e il significato. Anche in questo caso ci si trova di fronte a un'antinomia: sotto l'immagine di una carrozza che sfreccia veloce, in un profluvio di arabeschi e viticci inframezzati a scenette di vita mondana e oggetti d'uso comune (un omaccione che balla, vassoi di pietanze e manicaretti, bottiglie, stivali, strumenti musicali) sono raffigurati teschi e scheletri, in una composizione che ha le caratteristiche di una *vanitas*, genere pittorico molto diffuso in epoca barocca. Con valore di metafora edificante, la *vanitas* enfatizzava la natura effimera delle gioie terrene tramite l'accostamento di oggetti che simbolizzano la vita umana, con le sue attività e piaceri, ad altri che rappresentano la caducità della vita e la morte, nell'intento di scoraggiare la rincorsa ai piaceri mondani e di far pensare piuttosto alla propria edificazione spirituale. Quanto a scheletri e teschi pittoricamente disposti, a Roma Gogol' ne aveva a disposizione un'orrida galleria a pochi passi da casa: la Cripta dei Cappuccini [GIULIANI 2018].

4. Nel 1842 Gogol' era all'apice del successo, ma alla fine della sua parabola creativa. La seconda parte delle *Anime morte*, in cui doveva aver inizio l'esemplare rigenerazione di Čičikov, non procedeva, sotto la sua penna le 'anime vive' si spegnevano ancor prima di venire al mondo. E nella lunga e accorata *Confessione dell'autore* (Avtorskaja ispoved'), scritta nel 1847 e pubblicata solo postuma, in risposta agli attacchi levatisi da molte parti contro *I passi scelti dalla corrispondenza con gli amici* (Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami, 1847) si legge l'angustia di Gogol' per essere stato frainteso, per non essere riuscito nell'intento di servire la Russia come avrebbe voluto, e la convinzione, esiziale per uno scrittore, di dover essere di insegnamento agli altri. Nella *Confessione* egli afferma di aver provato disgusto verso le creature uscite dalla sua penna e di

essere addirittura grato dell'ispirazione che l'aveva spinto due anni prima a distruggere il secondo volume delle *Anime morte* [GOGOL' 1952: 458]. Egli avvertiva acutamente la natura demoniaca dei suoi personaggi; nel 1851, quando viveva ad Odessa, ascoltando la lettura del 'poema' esclamò: "Ma che diavolerie leggete, e per di più in quaresima!" [cit. in REPININA 1890: 229].

"Negli ultimi dieci anni di vita Gogol' rimasticò ostinatamente le *Anime morte*. Aveva perduto il magico potere di creare la vita con nulla" [RIPELLINO 1987: 303]. Nel 1845 e poi, ancora una volta, pochi giorni prima di morire, nel 1852, diede alle fiamme le nuove parti del testo: scamparono solo i primi capitoli di una vecchia stesura. Il contenuto della seconda e della terza parte del 'poema' è anch'esso avvolto nella nebbia dell'incertezza: Gogol' ne lesse più volte agli amici alcuni capitoli, ma le memorie dei contemporanei sono spesso contraddittorie riguardo al loro numero. A tutt'oggi non si sa con esattezza quanti ne avesse scritti e che differenza ci fosse tra le prime stesure e ciò che è giunto fino a noi [MANN 2019: 101-117; DMITRIEVA 2023]. La puntuale ricostruzione degli eventi, operata da Ekaterina Dmitrieva, consente di ipotizzare che nel terzo volume il cammino di rigenerazione avrebbe portato Čičikov a iniziare una nuova vita in Siberia – quasi una novella terra promessa – con questo echeggiando sorprendentemente alcune utopie dei Vecchi credenti [DMITRIEVA 2022: 55-58; ID. 2023: 292-305].

5. Proprio la natura sfinge dell'uomo e della sua opera, lo straordinario ventaglio di possibili letture che questa offre hanno fatto sì che la fortuna di Gogol' non abbia mai conosciuto eclissi. Vari movimenti letterari hanno ravvisato in lui un precursore: considerato in vita un talento comico, di volta in volta egli è stato ritenuto il caposcuola del realismo russo, un maestro del genere fantastico, un erede della grande tradizione barocca, un antesignano delle avanguardie storiche, del teatro dell'assurdo, del postmodernismo e, da ultimo, un autore religioso.

Genio eccentrico, maestro del grottesco, grande manierista, Gogol' inseguiva per sé, per i suoi personaggi e per l'uomo russo un sogno di bellezza e di purezza. Vagheggiava di creare caratteri 'belli', anime 'vive'. Il sogno prese vigore e forma a Roma nella omonima novella, in cui egli diede finalmente vita a un eroe positivo, a un'anima 'viva', ma scialba e incolore al confronto con le 'immortali' creature 'morte' che popolano il 'poema', l'opera che l'amico Pogodin definì "un corridoio di mostri" [cit. in VAJSKOPF 2002: 493].

Unico soggetto dell'opera gogoliana è lo stesso Gogol', che una volta affermò di aver descritto e ridicolizzato nel *Revisore* e nelle *Anime morte* sé stesso, non i suoi personaggi. Se non si capisce questo, Gogol' resta incomprensibile. Per lui, creatura strana e fragile, l'unica salvezza era la fuga intesa in senso fisico – l'infessato peregrinare per l'Europa – e spirituale – la costante tensione verso la patria celeste. Ai suoi occhi, infatti, "solo la morte e la follia sono capaci di destare gli uomini dall'incubo dell'esistenza" [ŠESTOV 1991: 137-138].

La visione dell'uomo che emerge dall'opera gogoliana, e in particolare dalle *Anime morte*, fa di Gogol' un autore profondamente tragico, come notò Dostoevskij e ribadì Lev Šestov, che ebbe a scrivere di lui: "le sue opere scintillanti di umorismo e di acume sono in realtà tragedie tra le più terribili e sconvolgenti, come del resto lo fu il suo stesso destino umano" [ivi: 69]. Come capita solo nella grande arte, a questa tragicità "si mescola, in modo paradossale, quella levità, quella freschezza quasi da improvvisazione che genera il godimento estetico" [MANN 2009: 235-236].

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- MD1 N.V. Gogol', *Mėrtvye duši*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-XXIII, gl. red. Ju. V. Mann, t. VII, kn. 1, Nauka, Moskva 2012.
- MD2 N.V. Gogol', *Mėrtvye duši*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-XXIII, gl. red. Ju. V. Mann, t. VII, kn. 2, Nauka, Moskva 2012.
- PSS N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIV, Izd. AN SSSR, Moskva-Leningrad 1937-52.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- TERZ 1980 Abram Terz, *Nell'ombra di Gogol'*, a cura di S. Rapetti, Garzanti, Milano 1980.
- BELYJ 2011 Andrej Belyj, *Masterstvo Gogolja. Issledovanie [1934]*, Kniznyj Klub Knigovek, Moskva 2011.
- BERDJAJEV 2002 N. Berdjaev, *La concezione di Dostojevskij*, trad. it. di B. Del Re, Einaudi, Torino 2002³.
- COLUCCI 1997 M. Colucci, *Gogol'*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, I-II, diretta da M. Colucci e R. Picchio, UTET, Torino 1997, vol. I, pp. 505-524.
- DMITRIEVA 2008 E.E. Dmitrieva, *Duchovnyj labirint Gogolja i sad Pljuškina*, in E.E. Dmitrieva, O.N. Kupcova, *Žizn' usadebnogo mifa: utračennyj i obretennyj raj*, OGI, Moskva 2008, pp. 289-297.
- DMITRIEVA 2022 E.E. Dmitrieva, *Vtoroj i tretij toma Mėrtvych duš: zamysly i domysly*, "Russkaja literatura", 2022, 4, pp. 41-58.
- DMITRIEVA 2023 E.E. Dmitrieva, *Vtoroj tom Mėrtvych duš: zamysly*

i domysly, Novoe Litaturnoe Obozrenie, Moskva 2023.

- GIULIANI 2018 R. Giuliani, *Gogol' e la Cripta dei Cappuccini*, in *La Strenna dei Romanisti. Natale di Roma 2018 - Ab U. c. MMDCCCLXXI*, Roma Amor, Roma 2018, pp. 227-247.
- GIULIANI 2002 R. Giuliani, *La "meravigliosa" Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Studium, Roma 2002.
- GOGOL' 1938 N.V. Gogol', *Rim*, in PSS, t. III [1938], pp. 215-259.
- GOGOL' 1952 N.V. Gogol', *Avtorskaja ispoved'*, in PSS, t. VIII [1952], pp. 432-467.
- GOGOL' 2003 N. Gogol', *Roma*, introduzione e cura di R. Giuliani, trad. it. di A. Romano, Marsilio, Venezia 2003.
- GOGOL' 2004 N.V. Gogol', *Le anime morte*, introduzione e trad. it. di N. Marcialis, La Repubblica, Roma 2004.
- LANDOLFI 2015 T. Landolfi, *Introduzione a Racconti di Pietroburgo* [1941], in Id., *I Russi*, a cura di G. Maccari, Adelphi, Milano 2015, pp. 120-124.
- MANN 2007 Ju.V. Mann, *"Pamjat' smertnaja". (Dante v tvorčeskom soznanii Gogolja)*, in Id., *Tvorčestvo Gogolja. Smysl i forma*, Izd. Sankt-Peterburgskogo universiteta, Sankt-Peterburg 2007, pp. 643-655.
- MANN 2009 Ju.V. Mann, *N.V. Gogol'. Sud'ba i tvorčestvo*, Prosveščenie, Moskva 2009, pp. 235-236.
- MANN 2019 Ju.V. Mann, *N.V. Gogol', Tajny biografii i tajny*

tvorčestva, RGGU, Moskva 2019.

- MEREŽKOVSKIJ 2014 D. Merežkovskij, *Gogol' e il diavolo. Studio*, trad. it. e postfazione di C. De Lotto, Fiorini, Verona 2014.
- NABOKOV 1972 V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'* [1944], trad. it. di A. Pelucchi, Arnoldo Mondadori, Milano 1972.
- PACINI SAVOJ 1978 L. Pacini Savoj, *Vita e umori di N.V. Gògol'*, in Id., *Saggi di letteratura russa (Gončaròv, Tolstòj, Bulgàkov, Gògol')*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 261-390.
- REPNINA 1890 [V.N. Repnina], *Iz vospominanij knjažny V.N. Repninoj. O Gogole*, "Russkij archiv", 1890, 10, pp. 227-232.
- ROZANOV 1995 V.V. Rozanov, *Genij formy* [1909], in Id., *O pisatel'stve i pisatel'jach. Sobranie sočinenij*, A.N. Nikoljukin (red.), Respublika, Moskva 1995, pp. 334-352.
- RIPELLINO 1987 A.M. Ripellino, *Gogoliana*, in Id., *L'arte della fuga*, a cura di R. Giuliani, Guida, Napoli 1987.
- SCHWARZBAND 2006 S. Schwarzband, *Gogol' erede letterario di Puškin; la creazione del mito*, in *Gogol' e l'Italia. Atti del convegno internazionale di studi Nikolaj Vasil'evič Gogol'*. Uno scrittore tra Russia e Italia, Roma (30 settembre-1° ottobre 2002), a cura di M. Vajskopf, R. Giuliani, P. Buoncristiano, C.I.R.V.I., Moncalieri 2006, pp. 31-54.
- SAPRYKINA 1988 E.Ju. Saprykina, *Gogol' i tradicii ital'janskoj satiry*, in *Gogol' i mirovaja literatura*, otv. red. Ju.V. Mann, Nauka, Moskva 1988, pp. 62-83.

- ŠESTOV 1991 L. Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime* [1929], trad. it. di A. Pescetto con un saggio di Cz. Miłosz, Adelphi, Milano 1991.
- VAJSKOPF 2002 M. Vajskopf, *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst* [1993], RGGU, Moskva 2002.