

N. V. GOGOL': NATURA MORTA CON COLONNE

Antonella d'Amelia

“**F**elice lo scrittore che, trascurando i caratteri noiosi, ripugnanti, che colpiscono per la loro triste realtà, si accosta a quei caratteri che rivelano l'alta dignità dell'uomo, che dal gran vortice di immagini che ricorrono quotidianamente sceglie alcune rare eccezioni, (...) nascondendo quanto vi è di triste nella vita e mostrando l'uomo bellissimo. (...) Altro è invece il destino dello scrittore che osa mettere in mostra tutto ciò che in ogni istante è davanti agli occhi, ma che occhi indifferenti non vedono, tutta la terribile, impressionante melma di piccinerie che impastoiano la nostra vita, tutta la bassezza di caratteri freddi, frammentati (*razdroblennye*), banali, di cui pullula il nostro cammino terreno, a volte amaro e noioso, e con la forza vigorosa di uno scalpello implacabile osa rappresentarli con chiaro rilievo davanti agli occhi di tutti!” (VI, 133-134).¹

Questa dichiarazione di poetica, sfuggita al narratore delle *Anime morte*, centra con esattezza la posizione di Gogol': il continuo oscillare tra un ritratto ideale dell'uomo, un quadro armonico dell'universo, e la percezione della frammentazione del mondo moderno, la riduzione del cosmo ad un caos di dettagli non significanti.

Al concetto di alta “dignità dell'arte”, via di salvezza per l'umanità e strumento per educare l'uomo al bene, che eredita dai romantici tedeschi, enuncia più volte nei saggi di *Arabeschi* e riafferma sin nelle teorizzazioni dei *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici*, si contrappone nell'opera narrativa la potenza visionaria di uno sguardo che mette a fuoco ciò che “occhi indifferenti non vedono”, cioè l'infinitamente minuto, il particolare. Uno sguardo meduseo che talora rag-

¹ Le citazioni dell'opera di Gogol' sono tratte dall'edizione dell'Accademia delle Scienze: *Polnoe sobranie sočinenij v 14-ti tomach*, Moskva 1940-1954 e indicate nel testo con numero romano per il volume e numero arabo per la pagina.

gela e pietrifica l'umano, mentre nell'ottica della 'retorica capovolta' dà vita all'inanimato. D'altronde, suggerisce Brjusov,

le creazioni di Gogol' sono audaci e terribili caricature, che noi, solo perché ipnotizzati dal grande scrittore, abbiamo scambiato nel corso di decenni per la realtà russa riflessa in uno specchio (Brjusov 1973-75: VI, 137).

Riaffiora di continuo nei saggi di Gogol', contrapposta alla 'grandezza' e 'genialità' dell'arte dei secoli passati, il senso della perdita di una visione armonica e compatta del mondo, la coscienza della sensibilità frammentaria dei moderni. Come nota nel saggio *L'architettura dell'epoca attuale (Ob arhitekture nynešnogo vremeni)*

il nostro secolo è così meschino, i nostri desideri così sparsi in ogni cosa, le nostre conoscenze così enciclopediche, che non possiamo in nessun modo concentrarci sull'unico oggetto dei nostri intenti, e involontariamente frantumiamo tutte le nostre opere in minutaglia (VIII, 66).

Tutta l'opera di Gogol' oscilla tra questi due poli: un'idealizzata totalità ormai perduta, che egli individua nel mondo classico (e sommaramente nella sua architettura e scultura) e una modernità in grado di esprimere solo perdita, privazione, rovina. Il disegno armonioso di un cosmo, abitato da un'ideale comunità di umani, si frange in un caotico assemblaggio di incoerenti dettagli, di parti staccate: parola-segnaletto degli scritti teorici è il termine 'frammentazione' (*razdroblenie*) che connota ai suoi occhi l'epoca contemporanea.

Se nei primi racconti, fusione di magico e reale, di folklore e vita quotidiana, la totalità era recuperata nella rievocazione di una società patriarcale o di un luogo leggendario (la fattoria di Dikan'ka, la Seč' dei cosacchi, il piccolo mondo domestico di Mirgorod), da cui era escluso l'aggressore (lo stregone della *Terribile vendetta*), nei testi della maturità — *Arabeschi, Anime morte, Revisore* — la comunità si disgrega, il reale si appanna di fantastico e si perde la totalità dell'uomo, ormai sradicato, solo nel gran mondo, annullato.²

Si entra nel regno dell'*incognito*: l'incognito di un pazzo che assume l'identità del re di Spagna, l'incognito di Akakij Akakievič depredato del cappotto e spersonalizzato, l'incognito del naso trasformato in consigliere di stato, l'incognito di Čartkov trasformato in "signor Zero" (Nivat 1982: 16). Ma anche l'incognito di Chlestakov, che

² Sono quelli che Belyj in *Masterstvo Gogolja* (Moskva 1934) chiama primo e secondo periodo dell'opera gogoliana.

si affaccia sulla scena sotto le mentite spoglie del Revisore. L'incognito di Čičikov che millanta una posizione di benestante proprietario terriero. L'incognito di personaggi che passeggiano oziosi sul Nevskij Prospekt, espressi solo da una funzione sociale, un rango.

Alla scomparsa dell'identità si accompagna nei testi gogoliani una rappresentazione visionaria, frammentata e caotica del mondo: perso ogni contatto col conclamato ideale di classicità armonica e simmetrica l'universo con i suoi abitanti si disgrega, si scompone in piccole parti. Lo spazio di *Mirgorod*, ripartito da interne linee di divisione in una pluralità di territori minimi, è un mondo miniaturizzato, rappreso in una gelida pace, dove 'frammentazione' significa già isolamento, alienazione o incomunicabilità (Lotman 1973: 221). Lo spazio pietroburghese, ambigua fusione di pietra e acqua, marmo e palude finnica è non-luogo, irreale architettura *en trompe l'oeil*, regno dell'assurdo che genera assenza e solitudine, torbido rifugio di anfibi-*činovniki*, camaleontici molluschi, azzimati 'topi di fogna' in uniforme e decorazioni (III, 332).

Artificio evanescente e malefico, Pietroburgo è patria di ombre e nevrosi, arabesco di luce, inganno: là tutto alita impostura, diavoleria, soprattutto quando la massa densa e nera della notte fa risaltare i muri bianchi e paglierini delle case e "l'intera città si trasforma in un sol tuono e lampo, miriadi di carrozze rotolano giù dai ponti, i postiglioni gridano e sobbalzano sui cavalli, e un demone in persona accende le lampade solo per mostrare ogni cosa sotto un aspetto non suo" (III, 46). È schermo artificiale su cui si proiettano i sogni abortiti dell'uomo russo, arena di accadimenti inverosimili, che Dostoevskij arricchirà degli incubi di Raskol'nikov o Svidrigajlov e Belyj delle allucinazioni del giovane Ableuchov.

Città fantasmagorica nel gusto delle 'visioni simultanee' di Boccioni, dei 'notturni' cittadini di Carrà, quasi una rappresentazione prefuturista di metropoli, cinesi della pietra.

Rumori, fracasso, luci. Muraglie di quattro piani si slanciavano in alto d'ambo i lati; il rumore degli zoccoli dei cavalli e il fragore delle ruote scrosciava come un tuono, investendo da tutte le direzioni; le case crescevano e sembravano sollevarsi dal terreno ad ogni passo; i ponti tremavano; le carrozze turbinavano; i cocchieri, i postiglioni sciabolavano l'aria di grida; la neve strideva sotto mille slitte sfreccianti per ogni dove, i passanti si addensavano in una calca compatta sotto i palazzi, e le loro ombre gigantesche baluginavano lungo i muri, lambendo col capo comignoli e tetti (I, 232).

Città-miraggio, dove tutto scintilla, ondeggia, si muove: le case volano verso l'alto, i ponti s'incurvano, passanti giganteschi lambiscono col capo i tetti delle case. Presagio della scomposizione dello spazio e della dislocazione delle superfici, che dirà all'inizio del XX secolo la poesia di Majakovskij o di Chlebnikov.

La città che Pietro aveva ornato del magnifico 'stile Rastrelli' e i suoi successori scandito di colonnati dorici e facciate classiche,³ è per l'occhio gogoliano un artificio, un impossibile incontro della pietra con la palude, un'ossessione di marmo e acqua che genera illusioni cinetiche, compenetrazioni materiche, forme in movimento:

Il marciapiede gli correva sotto, le carrozze con i cavalli galoppanti sembravano ferme, il ponte diventava più lungo e si spezzava in mezzo all'arco, la casa stava col tetto all'ingiù, la garitta gli cadeva incontro e l'alabarda della sentinella insieme con le parole dorate dell'insegna e le forbici dipinte sembrava brillare proprio sulle ciglia dei suoi occhi (III, 19).

Parallela alla visione sintetico-dinamica dell'architettura cittadina, con cui l'opera gogoliana anticipa la lettura di cubisti e futuristi, s'accampa negli scritti della maturità una rêverie litologica. Nella pietra, in ciò che è marmoreo e immobile Gogol' adombra la ristagnante vita russa di quegli anni, l'arbitrio crudele del regno di Nicola con la riduzione dell'uomo a "automa mosso dal dispotismo imperiale" (De Cusine 1975: 90). Nella fissità della statua afferma allora la stasi interiore dell'individuo, di cui accentua la dominante di maschera impietrita da norme immobili e astratte. E nella rigidità del marmo evoca un mondo segnato dalla morte, in cui vivo e morto si affrontano nello stesso campo semantico, un mondo che solo di rado recupera una falsa vita attraverso cui traspare il nulla. Con un solo gesto Gogol' sembra negare la vita e rianimarla nel suo opposto: "in lui — nota Rozanov in *Foglie cadute* — dappertutto il defunto vive di duplice vita, non è mai 'morto', mentre i vivi sono mirabilmente morti. Sono bambole, schemi, allegorie di difetti" (Rozanov 1956: 332).

Come staccati dal flusso della vita, i suoi personaggi hanno una esistenza limitata, tutta conchiusa nello spazio della narrazione, sono pose pietrificate (Ejchenbaum 1969: 311). Tanto più pietrificate quanto più animato è il fondale marmoreo delle loro 'gesta'. Le loro storie sono delicate divagazioni sul nulla: gli incontri sul Nevskij Prospekt, la perdita del naso, l'acquisto di un cappotto nuovo. Solo per un atti-

³ Cf. Anciferov 1922 e 1924; Lo Gatto 1960 e 1993.

mo, leggendo le loro disavventure, possiamo pensarli vivi, in realtà sono rappresentazioni statuarie dell'umano, frammenti di pietra senza anima. E anche il linguaggio in cui si esprimono è convenzionale, immobile, raggelato: frasi anonime, fuori del tempo, la lingua che potrebbe usare una marionetta (Ejchenbaum 1969: 317).

Se nelle *Veglie* l'immobilizzarsi dell'essere umano era ancora collegato al contatto con le 'forze impure' e lo spazio diabolico del maligno –

Lo spaventò inchiodò tutti coloro che si trovavano nella capanna. Il compare con la bocca spalancata si trasformò in una pietra, gli occhi gli sbalestrarono fuori dalle orbite come palle sparate da uno schioppo; le dita aperte gli restarono irrigidite nell'aria (I, 127)

– e in *Mirgorod* il raggelamento esprimeva l'inutilità di una vita opaca, animalesca, senza desideri o passioni, nei testi della maturità la dimensione impietrita afferma una lettura 'capovolta' del reale, una paradossale 'logika obratnosti' (Mann 1978: 380), per cui viene storpiato ogni principio etico, la virtù è misconosciuta e trionfano incontrasti vizi e nullità: "nel mondo gogoliano non c'è il vero e il falso, il credibile e l'incredibile, ma i rapporti sono tutti invertiti" (Slonimskij 1923: 61).

IL CROLLO DEGLI IDOLI

Spalanca le fauci il Vesuvio, erutta nuvole di fumo.
Alta la fiamma s'irradia, come vessillo di guerra.
La terra trema – dalle colonne vacillanti
cadono gli idoli! ... (Puškin III, 281).

All'origine di questa raffigurazione statuaria dell'essere umano nelle opere gogoliane della maturità individuo un dipinto tra i più significativi del primo Ottocento russo, oggetto di lodi e dispute tra innovatori e accademici: il quadro di Karl Brjullov *L'ultimo giorno di Pompei* (*Poslednij den' Pompei*), di cui Gogol' scrive con enfasi in un articolo di *Arabeschi*, definendolo una delle più complete e colossali espressioni della pittura del XIX secolo, segno della 'resurrezione' dell'arte pittorica russa dopo lunghi anni di letargo (VIII, 107).

Esposta nell'agosto 1834 a Pietroburgo, dopo le mostre alla galleria Brera a Milano e al Louvre a Parigi (Brjullov 1952: 71-89), la tela storica di Brjullov produsse sui visitatori un effetto simile al sommo-

vimento tellurico che rappresentava. Puškin ne centra in un abbozzo poetico i tre nuclei, disposti lungo la diagonale che taglia il quadro dall'angolo destro in alto all'angolo sinistro in basso: il Vesuvio con le fauci spalancate in un vortice di fumo e fiamme, gli idoli che crollano dalle colonne ondegianti e in primo piano la folla atterrita che "sotto una pioggia di pietre" fugge dalla città.⁴ Herzen la associa immediatamente alla situazione politica russa di quegli anni, al clima prodottosi dopo la fallita rivolta decabrista (Herzen 1986: II, 174). Gogol' è sconvolto dalla maestosità della tela, dal grandioso progetto compositivo dell'artista (*mysl' chudožnika*), che sconfigge la "terribile frantumazione" dell'arte più recente e rappresenta un momento storico assai drammatico con un gruppo plastico unitario, la folla dei pompeiani schiacciata dalla catastrofe.

Traducendo in disegno il racconto di Plinio il Giovane sugli abitanti di Pompei in fuga dalla città, Brjullof aveva ambientato su uno sfondo storico reale, quella parte di Pompei allora riscoperta dagli archeologi, la drammatica scena dell'eruzione del Vesuvio, vividamente illuminata dal saccitare di un fulmine e da bagliori di fiamme. E non solo per i luoghi, ma anche per i gruppi di pompeiani si era documentato sulle figure realmente rinvenute negli scavi.⁵ A differenza dei quadri storici del secolo precedente, *L'ultimo giorno di Pompei* non ha un solo protagonista, la catastrofe è resa nel movimento della folla, in ondegianti gruppi di uomini in fuga, scagliati in primo piano dalla profondità del quadro. Vi campeggia il tema della morte violenta, dell'inevitabilità di una fine tragica, della sottomissione dell'uomo al fato.⁶

Lodando l'aderenza dell'artista all'antico ideale di uomo bello, Gogol' è soprattutto colpito dall'originale e nuovo gioco degli effetti luminosi, dal gesto "audace" e "straordinario", con cui Brjullof ha realizzato la sua idea (VIII, 108).

Ha afferrato un lampo e come un diluvio l'ha gettato sul quadro. Il lampo ha inondato e dilavato tutto, come per mostrare tutto, per non nascondere nessun oggetto allo spettatore. Perciò su tutto ha riversato una straordinaria

⁴ Cf. Lotman 1992: II, pp. 445-451. Sulla fortuna del quadro di Brjullof nel XIX secolo cf. anche Medvedeva 1968: 89-124.

⁵ Cf. Brjullof 1952: 54, 62, 67-68, 73.

⁶ Cf. Brjullof 1952: 66-89; Maškovcev 1955: 5-7; Sarabjanov 1990: 58-61; Leont'eva 1990: 22-26.

ria luminosità. Ha con forza scagliato le figure con la mano del genio potente; tutto questo gruppo, che si è fermato nel momento del boato ed esprime mille sentimenti contrastanti — questo atleta altero che, lanciato un grido di terrore, forza, fierezza e impotenza, si copre col mantello dalle pietre che gli vorticano intorno; la donna schiantata sul selciato con lo stupendo braccio disteso, mai rappresentato prima con tale finezza; il bambino che fissa il suo sguardo sullo spettatore; il vecchio condotto dai figli, il cui corpo tremendo già presente la tomba, assordato dal colpo che gli ha impictrito nell'aria la mano con le dita spalancate; la madre che non desidera più fuggire, irremovibile alle preghiere del figlio che sembrano invece sentire gli spettatori; la folla che nel terrore si ritrae dalle costruzioni e impaurita, nella selvaggia smemoratazza della paura, fissa il terribile avvenimento; e infine il sacerdote, che simboleggia la fine del mondo, nel bianco lenzuolo funebre che con disperata vivezza rotea il suo sguardo all'intorno — tutto ciò in lui è così possente, così audace, così armonicamente fuso, come solo poteva concepirlo l'inventiva di un genio universale (VIII, 110).

Nel quadro di Brjullov Gogol' sembra ritrovare il proprio ideale artistico di perfezione, quell'idea di bellezza che si è in modo personale rielaborato dagli scritti d'estetica dei romantici tedeschi: non la bellezza celestiale e purificata delle figure di Raffaello, ma una bellezza fisica e spirituale, fatta di passione e sentimento. Ciò che prima aveva attribuito solo alla scultura — l'idealizzazione dell'uomo 'bello' — ora lo vede realizzato anche in pittura (Gippius 1924: 45) e Brjullov diventa per lui "il primo ed unico pittore statuario".

In Brjullov l'uomo si presenta per mostrare tutta la sua bellezza, tutta la suprema grazia della sua natura. Passioni e sentimenti, veri e ardenti, si esprimono in un sembiante così stupendo, in un uomo così bello da godeme fino all'estasi (VIII, 111).

Colpisce in questo saggio non tanto l'esaltazione della rinascita della pittura russa nell'opera di Brjullov (il quadro ha un rilevante significato per la cultura russa del secolo scorso), quanto la coincidenza tra questa lettura del quadro e alcune predilezioni artistiche di Gogol': il sogno dell'uomo bello, la fantasia romantica di una fusione delle arti⁷ (di cui aveva scritto nel saggio del 1831 *Scultura, pittura e musica*), la sensibilità per i giochi cromatici e gli effetti di luce, ma

⁷ "Quando l'ho guardato per la terza, per la quarta volta mi è sembrato che la scultura, che aveva raggiunto con gli antichi una simile perfezione plastica, si fosse infine riversata nella pittura, penetrandosi inoltre di misteriosa musica" (VIII, 111).

anche per la rappresentazione statuaria, marmorea dell'uomo, qui minacciato dalla *stichija* dell'eruzione:

In Brjullov primo tra i pittori il gusto scultoreo ha raggiunto la perfezione suprema. Le sue figure, nonostante il terrore dell'avvenimento cosmico e della loro situazione, non esprimono quel selvaggio terrore che fa sussultare le severe creazioni di Michelangelo; né c'è in lui quell'elevato predominio di sentimenti celestiali e irraggiungibili, di cui è pieno Raffaello. Le sue figure sono stupende, nonostante il terrore della loro situazione (VIII, 111).

C'è talora nell'opera di Gogol' — dai primi racconti fino alla maturità — un ricorso all'immagine altisonante e ampollosa, un gusto 'pittorico' nella descrizione, una predilezione per i giochi di luce radenti, (con qualche cedimento alle regole della peggiore retorica) che quasi denunciano un inconscio desiderio di rappresentare il mondo alla 'maniera' di Brjullov:

La maniera di Brjullov rappresenta un passo in avanti assolutamente originale e particolare. Il suo quadro è un intero mare di bagliore. È il suo carattere. Le sue ombre sono recise, forti, ma nella massa generale precipitano e scompaiono nella luce. Come in natura non si notano. Il suo pennello può essere definito brillante, trasparente. La rotondità di un corpo stupendo è in lui quasi diafana, sembra di ceramica; la luce che lo inonda di brillio al tempo stesso lo penetra. Una luce sempre tenera, quasi fosforescente. Anche la tenebra è diafana e con tutta la sua solidità emana pura, delicata tenerezza e poesia (VIII, 112).

Non è forse alla maniera di Brjullov che Gogol' ipotizza, verosimilmente dopo il 1838, il progetto poi non realizzato di un dramma ucraino? E suggerisce di "avvolgerlo in una notte di luna, nel suo argenteo chiarore, nel lussureggiante respiro del sud", di "inondarlo di un diluvio splendente di chiari raggi solari e colmarlo di un insostenibile brillio" (VII, 199)?

Non sono forse ispirati all'illuminoteca di Brjullov alcuni passaggi di *Mirgorod*, in cui si abbandona all'estro pittorico e si concede iridescenti panorami della provincia ucraina o ritratti oleografici dei suoi abitanti?

Se fossi un pittore, dipingerei tutto il mirabile fascino della sua notte! Dipingerei tutta Mirgorod addormentata; le innumerevoli stelle che la guardano immote; l'apparente silenzio che risuona del latrato vicino e lontano dei cani; il sacrestano innamorato che l'attraversa di corsa e scavalca la siepe con audacia cavalleresca; i muri bianchi delle case che, avvolti dal chiarore della luna, diventano più bianchi, mentre gli alberi che li ombreg-

giano si fanno più scuri, e la loro ombra si distende più nera; i fiori e l'erba silenziosa che diventano più profumati; e i grilli, infaticabili cavalieri della notte, che da tutti gli angoli, all'unisono, intonano le loro crepitanti canzoni. Dipingerei in una di quelle basse casette d'argilla quella ragazza dalle ciglia nere e dai giovani seni tremanti che si scopre nel letto solitario, sognando baffi e speroni da ussaro, mentre il chiarore della luna ride sulle sue guance (II, 242-243).

Non sono forse suggestione del pennello 'trasparente' di Brjullov molte pagine di *Roma*, quei paesaggi inondati di luce, i ritratti dalla pelle nivea e il profilo divino, "di bellezza che mai in terra fu mirata", quelle inquadrature 'pittoriche' di ramate fontane o regali palazzi, tutti quei dettagli preziosi e multicolori che scopre intorno a sé il giovane protagonista? È come se soprattutto in *Roma* Gogol' ambisse farsi pittore nel senso letterale del termine, per "vedere, dipingere, colorare e laccare ogni immagine verbale" (Belyj 1934: 150).

VITALITÀ DELLE ROVINE

La personale passione per il disegno e la pittura, cullata dagli anni del liceo a Nežin e dal periodo di apprendistato all'Accademia delle Arti a Pietroburgo⁸ si riverbera nella tecnica descrittiva di Gogol', nella sua sensibilità per i giochi cromatici, le immagini riflesse, la prospettiva deformata, la vitalità del dettaglio. Con gli anni l'ottica poetica si precisa, il soggiorno romano è momento catalizzante dello studio pittorico, ma anche della ricerca compositiva e linguistica – sta maturando l'affresco delle *Anime morte*.

Durante il soggiorno italiano Gogol' si estasia dei grandi capolavori dell'arte, di cui scrive con dovizia agli amici; fa da cicerone, sulle orme di Stendhal, agli ospiti russi per i luoghi canonici della Roma classica, rinascimentale o barocca; frequenta i pittori russi, stipendiati dallo zar per studiare in Italia; si diletta lui stesso di pittura, come scrive a Žukovskij, appena partito da Roma, nel febbraio 1839:

Le giornate si sono sensibilmente allungate. Ieri ho provato a dipingere. I colori si dispongono da soli, tanto che poi ti meravigli di come sei riuscito a sottolineare e rendere un certo colorito o una sfumatura. Se Lei

⁸ Sul rapporto di Gogol' con la pittura cf. Maskovcev 1955 e Kauchtschischwili 1983.

fosse rimasto qui ancora una settimana, non avrebbe più usato la matita. Il colore si è fatto straordinariamente più caldo, ogni rudere, colonna, cespuglio o ragazzetto stracciato sembrano invocarci, chiedono colore. Che meraviglia! In altri luoghi la primavera agisce solo sulla natura: prende vita l'erba, e gli alberi, e i ruscelli. Qui agisce su tutto: prendono vita le rovine, prende vita il panno della giacchetta di un "birbaccione", il muro di una umile casetta argentato dal sole, gli stracci di un povero, il saio di un cappuccino... (XI, 202).

E mentre "prendono vita le rovine", si agguagliano a statue le *anime morte* del romanzo, si pietrifica la natura russa, si assimilano a colonne gli alberi del giardino di Pljuškin:

Il vecchio, vasto giardino che si stendeva dietro la casa [...] era la sola cosa veramente pittoresca nel suo artistico abbandono. In verdi nuvole e irregolari cupole palpitanti di fronde, spiccavano all'orizzonte, ammassate insieme, le cime di alberi cresciuti in libertà. Il candido, colossale fusto di una betulla, privo della cima spezzata da un uragano o da una tempesta, si ergeva da quel fitto verdame e svettava rotondo nell'aria come una diritta e scintillante colonna di marmo; l'estremità spezzata e sghemba, con cui terminava verso l'alto al posto del capitello, nereggiava sul suo niveo bianco come un cappelluccio o un uccello nero (VI, 112-113).

Nei ricordi di Annenkov sull'estate del 1841 a Roma si conferma la forte impressione prodotta su Gogol' dalla tecnica luministica di Brjullov, e si riporta una sua esclamazione ispirata alla natura della campagna laziale, al famoso viale di lecci, *la galleria* che da Albano conduce a Castelgandolfo, oggetto di tante rappresentazioni pittoriche:

Se fossi un pittore, inventerei un paesaggio di tipo particolare. Che alberi e paesaggi dipingono oggi? Tutto è chiaro, definito, decifrato dall'artista, lo spettatore non può che seguire le sue tracce. Io invece aggancerei albero ad albero, intreccerei i rami, farei schizzar fuori la luce da dove nessuno se l'aspetta (Annenkov 1952: 282-3).

Così inattesa e imprevedibile è l'illusione ottica negli scritti di Gogol'. Così audace è la sua inquadratura, inusuale la messa a fuoco di un dispotico sguardo che trasforma personaggi ed oggetti, ridisegna i contorni del mondo, focalizza il dettaglio, anima l'inanimato.⁹

⁹ Sul modo particolare con cui Gogol' guarda il mondo cf. Tynjanov 1929: 417-425 e Kauchtschischwili 1984: 58-60.

La suggestione prodotta dal quadro di Brjullov, dalla sua tecnica colorica e compositiva permea tutta l'opera di Gogol'. Come l'*Ultimo giorno di Pompei* è solcato dal bagliore rossastro dell'eruzione, così nel *Revisore* la vicenda si apre con un lampo accecante (Nabokov 1972: 52) — la notizia dell'arrivo del funzionario imperiale nella cittadina di provincia — e termina con una saetta, quando la stessa notizia trasforma in statue i funzionari:

GENDARME Un funzionario giunto da Pietroburgo per ordine del sovrano esige che lei si rechi immediatamente da lui. Si è fermato in albergo.
Dette parole colpiscono come una saetta tutti. Un grido di stupore prorompe all'unisono dalle labbra delle signore; tutto il gruppo, cambiata all'improvviso posizione, rimane di sasso (IV, 95).

Così nel racconto incompiuto *Roma* alla folgore è equiparata la bellezza della donna mediterranea: "Cercate di guardare la folgore quando, squarciando nuvole nere come carbone, palpita in un diluvio insostenibile di luce. Tali sono gli occhi di Annunziata di Albano. Tutto ricorda in lei quegli antichi tempi, in cui prendeva vita il marmo e brillavano gli intarsi scultorei" (III, 217).

Così nelle *Anime morte* la "corsa terrificante" della mitica trojka-Rus' per le pianure russe è eguagliata ad un "fulmine scagliato dal cielo". Passaggi da antologia, brani mandati a memoria da intere generazioni di studenti. Tentativo di rappresentare nel gusto dell'epoca, rendendo succoso e pittorico il linguaggio.

Con sguardo penetrante ed intuizione d'artista Belyj (1934: 118) aveva rilevato in Gogol' un pittore "prospettico, colorista, paesaggista, di genere", ma ne aveva segnalato anche la debolezza per le similitudini ardite, le improbabili associazioni, l'inusuale cernita dei colori:

Che stile! I suoi occhi irrompono nell'anima con un canto o si protendono con tenaglie; i capelli si sciolgono in una nebbia grigio-chiara, l'acqua in un pulviscolo grigio [...] A ogni pagina, quasi a ogni frase si varcano i confini di un mondo nuovo che sorge dall'anima "in oceani di profumi" (*Notte di maggio*), "in diluvi di gioia e di luce" (*Vij*), "in un turbine di allegria" [...] E Gogol' pose inizio al suo universo: nel profondo della sua anima nasceva un nuovo spazio a noi ignoto; nei flussi di beatitudine, nei turbini di sentimenti prorompeva la lava della creazione (Belyj 1989: 200).

Rispetto agli effetti luministici o ai procedimenti descrittivo-pittorici considero tuttavia l'affinità con Brjullov più seducente sotto il profilo della visione immobile, statuaria dell'umano. Come i protago-

nisti del quadro di Brjullov, raggelati nella “selvaggia smemoratezza della paura”, assistono impotenti al crollo del loro mondo e ne sono travolti, così gli eroi gogoliani sperimentano il tempo dell’angoscia, la condizione di perdita di un retaggio, la privazione; sono rapresi nell’immobilità di vicende senza senso e senza sviluppo, sembrano non aver né passato, né futuro; staccati dal flusso del tempo, non soffrono come gli umani le tappe di una vita, non c’è nascita, crescita o morte nel loro esistere, sono già morti nel presente, talora anche nel passato: di rado Gogol’ accenna alla vita anteriore, tutt’al più racconta — è il caso di Čičikov — come il personaggio è arrivato dov’è (De Schloezer 1972: 250). Attributo della loro vita è l’immutabilità, l’assenza di accadimenti:

per vie mediate dall’occhio cogliamo prospettive di anime adombrate in statici gesti, o incantate nel cerchio di un’espressione. I suoi eroi hanno virtù e difetti terreni, ma il terreno su cui poggiano non è la terra, poiché ciò che accade nel tempo non li trasforma. Per loro ogni avventura è soltanto uno specchio in cui si riconoscono eguali a se stessi; ogni peripezia — un piacevole prolungarsi delle loro vibrazioni in non turbati spazi. Una volta compiuto il ritratto l’umanità del personaggio è conclusa. La storia può interrompersi in un punto qualsiasi, essa non è formativa di caratteri. È una didascalia, un’esegesi, un pretesto per fantasiose e garbate variazioni (Pacini Savoj 1978: 281-282).

Statuari sono nelle *Anime morte* i gesti di Čičikov o le pose dei suoi interlocutori: lievi accenni di movimento — quasi l’assenza di passione o scarti emotivi si rifletta nell’immobilità gestuale — la postura raggelata e fissa di ciò che si rapprende, è già irrigidito o morto (e in tutto il romanzo indistinta è la linea di demarcazione tra vivo e morto), la suddivisione del gesto in una serie di particelle minime, in un ‘atomismo meccanico’ (Belyj 1934: 160).

Colonne marmoree, nella scena finale del *Revisore*, i notabili della città, che Gogol’ scontento del modo rapido e inefficace con cui la commedia fu resa alla prima rappresentazione — e lo dimostrano scritti e disegni — avrebbe voluti fulminati dall’annuncio dell’arrivo del vero ispettore, cristallizzati per qualche minuto nei loro grotteschi gesti di costernazione (Poggioli 1939: 16).

Il Podestà al centro come una colonna con le braccia allargate e la testa buttata all’indietro; alla sua destra la moglie e la figlia col corpo proteso verso di lui; dietro di loro il Mastro di posta, trasformatosi in punto interrogativo, volto verso il pubblico [...] A sinistra del Podestà Zemljanika con la testa china da un lato, come ascoltasse qualcosa; dietro di lui il Giu-

dice con le braccia allargate, quasi accovacciato per terra [...] e, al margine estremo del palcoscenico, Bobčinskij e Dobčinskij con le braccia protese l'uno verso l'altro, le bocche spalancate e gli occhi strabuzzati. Tutti gli altri ospiti rimangono semplicemente come colonne. Per circa un minuto e mezzo il gruppo impietrito conserva questa posizione (IV, 95).¹⁰

Statuari, anche se ormai dettagli di colonne che cadono in frantumi, gli infelici eroi dei racconti ispirati da Pietroburgo, impietriti nella privazione, paralizzati dal dovere. Mentre in Puškin anche le statue (il simulacro del Convitato di pietra o il Cavaliere di bronzo) si ribellano alla loro condizione di immobilità, gli eroi gogoliani si rapprendono in pietra, muti, annichiliti. Raggelati nel ruolo loro assegnato dalla rigida struttura gerarchica dello stato russo (Gus 1957: 7-42), sono ritratti in dettaglio attraverso i segni ufficiali del loro essere nel mondo: la divisa, le onorificenze, le mostrine, "la sciabola risonante di un alfiere pieno di speranze", "lo stivalone goffo e sporco di un soldato in congedo". Automi senz'anima si adeguano talora ai contorni rigidi di quel mondo burocratico, per poi impietrirsi impotenti.

A questo universo frammentario e 'sminuzzato' di gerarchie e gradi, mondo disumano e spettrale di arbitrio nobiliare e burocrazia, in cui le scartoffie contano più dell'essere umano, Gogol' tenta di opporre in *Roma* il suo sogno di uomo bello sullo sfondo di una città che ha creditato nella pietra il segno di secoli armoniosi, integri:

Come fantasmi, questi giganteschi prodigi architettonici si ergono per rinfacciare all'Europa il lusso dei piccoli oggetti cinesi, lo sminuzzamento puerile del pensiero. E questa sublime raccolta di mondi passati, in fusione con una natura sempre fiorita, esiste ancora oggi per risvegliare l'universo, perché all'uomo nordico, come in un sogno, appaia talvolta questo sud, e il desiderio di questo mondo lo strappi dai binari di una vita fredda, dedita ad occupazioni che induriscono l'anima; perché lo strappi da lì, balenandogli davanti all'improvviso con una prospettiva che lo porti lontano – una notte di luna sul Colosseo, Venezia stupendamente morente, un impercet-

¹⁰ Nell'*Avvertenza per coloro che desiderano recitare come si deve "Il Revisore"*, Gogol' collega l'impressione di sconvolgimento prodotta dalla notizia con la rigidità corporale, col definitivo impietrirsi di tutti i personaggi: "L'annuncio dell'arrivo del vero ispettore è per lui un colpo di fulmine. Ne resta impietrito. Le sue braccia spalancate e la testa riversa all'indietro restano immobili e intorno a lui tutto il gruppo dei personaggi forma in un attimo un gruppo impietrito in diverse posizioni" (IV, 118).

libile brillio nel cielo e i caldi baci di una splendida aria – perché una volta almeno nella vita sia un uomo bello (III, 242-243).

Roma gli appare concrezione di passato e presente, stratificazione dell'arte nei secoli, espressione del gusto del bello. Città inattuale, fuori dal flusso della vita, estranea alle futili agitazioni parigine e alle false mode europee, capitale di tutto ciò che il tempo ha decantato e purificato. Una Roma immobile e solare che si associa nel ricordo ad un altro meridione, ipostasi di vita arcaica, semplice, integra: l'Ucraina. "Che dirti dell'Italia? — scrive a Danilevskij nell'aprile 1837 — Mi sembra di aver fatto visita a proprietari di vecchio stampo ucraini. Le stesse porte di casa cadenti, con tanti inutili fori, che imbrattano gli abiti di gesso; candelieri e lampade antiche sul tipo di quelle di chiesa; cibi tutti particolari; ogni cosa alla vecchia maniera; qui tutto si è arrestato ad un certo punto e non è andato oltre" (XI, 95).

Nel periodo in cui soggiorna in Italia è felice, si sente di nuovo in patria, nella "patria della sua anima": "L'Italia è mia e nessuno può togliermela. Sono nato qui. La Russia, Pietroburgo, le nevi, i furfanti, i ministeri, la cattedra, il teatro — tutto ciò mi è apparso in sogno. Ora mi sono svegliato di nuovo in patria" (XI, 111). S'infiamma di progetti, s'appassiona alle maschere e ai cortei del carnevale, alle cerimonie papali, al teatro, è sedotto dall'arguzia popolare, si entusiasma della vitalità del popolino romano che identifica con una vita intensa e armoniosa. Nella Roma contemporanea vede la realizzazione del suo sogno di una società patriarcale, libera dalla politica, senza governanti e governati, abitata da uomini forti, passionali e armoniosi (Lotman 1984: 320).

Allo stesso sogno di bellezza e libertà ideale ritornerà nei *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*, quando, recensendo la traduzione dell'*Odissea* di Žukovskij, contrapporrà l'immobilità di un passato mitico e di una compagine integra ai rivolgimenti del mondo contemporaneo, alla sua frammentazione egoistica; quando indicherà all'uomo russo un modello di vita sottomessa al grande burattinaio, lo zar. In ogni pagina dei *Brani scelti* risuona questo invito appassionato al cittadino perché si metta al 'servizio' del bene comune e indirizzi la società al bello (Geršenzon 1910: 88), ma è un tentativo non riuscito di contrapporre all'alienazione e sminuzzamento dell'epoca moderna l'ideale integrità di uno schiavo, di un'anima morta.

ESTERNO METAFISICO

gli sembrava che qualche demone avesse ritagliato tutto il mondo in un'infinità di pezzi diversi e poi avesse rimiscolato quei pezzi senza senso, senza nesso (*Nevskij Prospekt*)

La Palmira del Nord, che i poeti del Settecento e Puškin avevano cantata granitica creazione dello zar Taumaturgo, diga contro i marosi o le invasioni, baluardo contro l'ondata montante del popolo e della storia, diventa in Gogol' luogo di deportazione dell'uomo russo, spazio di sofferenza ed annullamento. I cinque racconti di Pietroburgo sono cinque "esercizi di privazione". Privazione di un sogno di purezza, inflitto a Piskarev in *Nevskij prospekt*. Privazione della protezione sociale nelle *Memorie di un pazzo*. Privazione del proprio corpo nel *Naso*. Privazione del proprio talento per l'artista del *Ritratto*. Privazione della compagna della vita nel *Cappotto* (Nivat 1982: 13).

Per l'uomo gogoliano Pietroburgo è esilio, città senz'anima, città russa della 'non-russità', priva di carattere nazionale, perché la Russia è assente. Assente e presente, come scrive Wejdlé. Assente perché tutto è artificiale, importato, inadatto, e l'uomo russo vi soffre. Presente, perché senza il sogno russo che abita i pazzi e i monomaniaci della città, Pietroburgo non esisterebbe.

Già in una delle prime lettere alla madre dell'aprile del 1829 (lo ribadirà anche nell'articolo scritto nel 1836 per il "Sovremennik" di Puškin) Gogol' aveva descritto Pietroburgo come amalgama straniero che annulla l'umano, città non russa per l'architettura, i costumi, la popolazione ibrida:

Pietroburgo non è affatto simile alle altre capitali europee o a Mosca. Ogni capitale è in genere caratterizzata dal suo popolo, che le dà l'impronta del carattere nazionale, Pietroburgo invece non ha nessun carattere: gli stranieri che si sono stabiliti qui, ci si sono adattati e non somigliano più a stranieri, mentre i russi, dal canto loro, hanno preso un aspetto straniero e non sono né carne, né pesce (X, 139).

Città paralizzata e silente, dove regna un'atmosfera oppressiva, falsa è l'animazione di abitanti risucchiati da corse in carrozza o passeggiate, immobile l'esistenza di individui assorbiti dalla loro funzione:

Vi regna un silenzio strabiliante, nel popolo non brilla nessuno spirito, tutti – sia impiegati che funzionari – non parlano che dei loro ministeri e

uffici, tutto è soffocato, tutto è impegolato in lavori meschini e inutili, in cui si consuma infruttuosamente la loro vita. È molto divertente incontrarli sulle Prospettive, sui marciapiedi; sono a tal punto presi dai loro pensieri, che, se ti affianchi a qualcuno di loro, lo senti imprecare e parlare tra sé e sé, alcuni in aggiunta muovendo il corpo e agitando le braccia (X, 139).

Algido amalgama di linee straniere, che depriva dei sogni, raggela l'uomo nella sua funzione, lo rende manichino, fantoccio senz'anima, statua. Città-carnefice che schernisce, sminuzza i suoi abitanti, trasformandoli in particolari dell'umano, particolari brulicanti.¹¹ Sulla famosa Prospettiva, arteria emblema della città, non sfila un corteo di figure vere, ma una processione di parti staccate dell'abito o della fisionomia: baffi, basette, nasi, vitini, maniche, cappelli, vestitini, fisciù, stivaletti, uniformi, scarpe, giubbetti. Dove il dettaglio corporeo si alterna sempre all'elencazione del grado, alla denominazione della funzione: consiglieri titolari, consiglieri di corte, registratori di collegio, segretari provinciali. E chi non occupa un rango della gerarchia sociale, chi non può pavoneggiarsi in un'uniforme di servizio, soffre di un ulteriore annullamento: non è nessuno.¹²

Dove anche la varietà fisiognomica è spezzettata in mosaico:

E davvero quali facce non ci sono al mondo! Non c'è un muso che assomigli a un altro. In uno è il naso che comanda, in un altro sono le labbra, in un terzo sono le guance che hanno esteso i loro domini persino a spese degli occhi, delle orecchie e persino del naso, il quale per questo sembra non più grande di un bottone di panciotto; e quest'altro ancora ha un mento così lungo che ad ogni istante deve coprirlo con un fazzoletto per non sputargli addosso (VI, 332).

O geometricamente scomposta con un'alterazione pre-cubista del ritratto:

un viso, sul quale non si poteva notare nessuna angolosità, ma che tuttavia non era segnato da tratti leggeri e rotondi. La fronte non scendeva diret-

¹¹ Cf. Ripellino 1987: 337. Simon Karlinsky (1976: 115) definisce pre-espressionista questa visione tronca, disarticolata del passeggio sul Nevskij prospekt.

¹² Come nota Rozanov (1970: 260) al ritratto umano per dettagli corrisponde anche una particolare scelta linguistica: "...è una specie di mosaico di parole messe accanto all'altra, il cui mistero è chiaro solo a Gogol'". Per il significato della componente burocratico-cancelleresca nel linguaggio di Gogol' cf. Vinogradov 1990: 282-283.

tamente al naso, ma era completamente spianata, come un monte ghiacciato per slittare. Il naso la continuava, grande e smussato. Solo il labbro inferiore si sporgeva in avanti. Mento non ne aveva affatto. Dal naso una linea diagonale scendeva fino al collo. Era un triangolo il cui vertice era nel naso (III, 329).

Alla fine della *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Roma 1646) Athanasius Kircher proponeva all'immaginazione del lettore una macchina che fabbricava immagini; quando un visitatore penetrava nella scatola magica, attraverso un particolare gioco di specchi si vedeva raffigurato in tutte le forme possibili: animale, vegetale, minerale. Deformando nel riflesso i contorni, la macchina trasformava ogni cosa in un'altra; e il viso dell'uomo appariva ora pietra, ora sole, ora uccello. Il gioco dell'immaginazione gogoliana va oltre la fase dell'anamorfoosi o della tassonomia descrittiva, per ridurre l'umano a dettaglio di dettaglio, a punto infinitesimale:

Ci sono persone che a questo mondo esistono non come oggetti a sé, ma come macchioline o punti sopra gli oggetti. Non si muovono dal loro solito posto e tengono la testa nello stesso modo: li puoi scambiare per mobili e ti vien da pensare che dalla nascita non sia mai uscita una parola dalla loro bocca (VI, 98).

O a categoria indistinta, priva anche di una "parola viva" come Manilov che non è "né carne né pesce, né in città Bogdan, né in campagna Selifan" (VI, 24). O addirittura a ritratto del nulla. Tra le anime morte nella pianura russa si aggira un uomo ormai senza contorni: Čičikov non è "bello, ma neanche brutto all'apparenza, non troppo grasso, né troppo magro; non si può dire che fosse vecchio, eppure non era neanche troppo giovane", "in lui non c'era ombra... né di questo, né di quello e c'era qualcosa di terribile in questa assenza totale" (VI, 7, 229).

Simulacro dell'umano è Gogol' stesso nella descrizione che ne fa Rozanov (da un racconto di Repin) in due pagine geniali di *Foglie cadute*, quando lo ritrae scrittore già famoso, ossequiato a Roma dalla piccola comunità di artisti russi che studiavano nella capitale, mentre con "atteggiamento glaciale, affettato, opprimente" imbandisce una volta alla settimana "una specie di fastidioso cerimoniale, pieno di sussiego", da alto funzionario di stato che intrattiene i suoi subalterni. Una mummia imbalsamata nella sua gloria di geniale creatore delle *Anime morte*, uno scrittore-vate dal "contegnoso altezzoso e taciturno". Questo Gogol' "compassato, agghindato e solenne" si trasforma pian

piano nella fantasia di Rozanov in un manichino, un fantoccio dagli "occhi freddi, vitrei", immobile officiante del *vuoto* e dell'*insensato*. Uno scrittore, perso a dare "l'ultimo colpo di cesello" alla parola dei suoi eroi, al loro inimitabile linguaggio, non alle loro passioni e vite di umani. Un Gogol' "tutto gelo e morte", "vetro e trasparenza", dietro cui si nasconde il nulla. Un "*simulacro* d'umanità" che con volto decrepito confessa di essere esistito "solo *in apparenza...*" (Rozanov 1956: 250-251) .

Ugualmente nell'opera gogoliana tra le quinte vuote di Pietroburgo, luogo geometrico dell'angoscia e del delirio, s'intravedono in una astratta sospensione del tempo solo simulacri d'esseri umani equiparati a colonne, dettagli anatomici, fisionomie in frantumi. Quasi un preannuncio dei torsi umani, particolari di statue o manichini che abiteranno lo spazio della 'scuola metafisica', nata nel 1910 dal felice e fortuito incontro di De Chirico con Carrà, che coinvolse 'compagni di solitudine' tra loro profondamente diversi come Savinio, De Pisis, Sironi, Morandi. Alla ricerca del 'senso profondo delle cose' questi artisti inquadravano la propria 'emozione romantica' in nostalgiche scenografie di sfuggenti spazi deserti, nel vuoto di mitologie senza tempo, nell'assenza di vita, nel silenzio (Briganti 1979). Popolando le proprie tele di personaggi o oggetti incongrui al contesto di un'architettura grandiosa e monumentale, svuotavano di significato le forme solenni di quell'architettura e di quelle figure. Rendendo così lo spazio vuota figura prospettica, profondità impraticabile, e gli oggetti, scissi da principi di relazione, irreali, non significanti, operavano un ribaltamento consapevole della realtà nell'irrealtà, dell'essere nel non-essere.

Come gli inanimati abitanti delle città metafisiche di De Chirico o Carrà, così gli eroi gogoliani sono rappresi su un mirabile sfondo architettonico, dove la linea neoclassica evoca ormai solo il ricordo del passato e della totalità perduta. Abitano uno spazio rarefatto, silente, sbarrato da colonnati, dove l'architettura geometrica è mera facciata inabitabile e la natura è respinta lontano da infilate di muri; uno spazio che genera solo solitudine, che immette in una vita senza tempo, sospesa, immobile; uno spazio, dove l'uomo moderno alienato non sopravvive che a prezzo della sua reificazione — manichino, scheggia di statua, frammento di pietra.

BIBLIOGRAFIA

- Anciferov N. P.
1922 Duša Peterburga. Peterburg 1922.
1924 Byl' i mif Peterburga. Peterburg 1924.
- Annenkov P. V.
1952 N. V. Gogol' v Rime letom 1841 goda. — In: Gogol' v vospominanijah sovremennikov, Moskva 1952, pp. 230-316.
- Belyj A.
1934 Masterstvo Gogolja. Moskva 1934.
1989 Gogol'. — In: Gli spettri del caos. Simboli e simbolisti russi, a cura di R. Casari e U. Persi, Milano 1989, pp. 198-215.
- Borghese D.
1957 Gogol a Roma. Firenze 1957.
- Briganti G.
1979 I metafisici. — In: La pittura metafisica, Venezia 1979, pp. 13-25.
- Brjullov K. P.
1952 K. P. Brjullov v pis'mach, dokumentach i vospominanijah sovremennikov. Moskva 1952.
- Brjusov V. Ja.
1973-75 Ispeclennyj. — In: Sobranie sočinenij v 7-mi tomach, t. VI, Moskva 1973-1975, pp. 134-159.
- De Custine A.
1975 Lettres de Russie. La Russie en 1839. Préface de P. Nora. Paris 1975.
- De Schloezer B.
1972 Nicolas Gogol. Paris 1972.
- Ejchenbaum B. M.
1969 Kak sdelana *Sinel'* Gogolja. — In: O proze. Sbornik statej, Leningrad 1969 [trad. ital. Com'è fatto il "Cappotto" di Gogol', in I formalisti russi, a cura di Tz. Todorov, Torino 1968].
- Geršenzon M.
1910 Istoričeskie zapiski. Moskva 1910.
- Gippius V.
1924 Gogol'. Leningrad 1924.
- Gukovskij G. A.
1959 Realizm Gogolja. Moskva-Leningrad 1959.
- Gus M.
1957 Gogol' i Nikolajevskaja Rossija. Moskva 1957.
- Herzen A.
1986 Russkij narod i socializm. — In Sobranie sočinenij v 2-ch tomach, Moskva 1986, t. II, pp. 154-182.

Karlinsky S.

1976 *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Cambridge and London 1976.

Kauchtschischwili N.

1983 Gogol' pittore e ritrattista. — In: Gogol' e la sua opera. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1983.

1984 O chudožestvennyh priemach u Gogolja. — Zapiski ruskoj akademičeskoj grupy v SŠA XVII (1984): 49-67.

Leont'eva G.

1990 Karl Brjullov. Leningrad 1990.

Lo Gatto E.

1960 Il mito di Pietroburgo, Milano 1960.

1993 Gli artisti italiani in Russia. II. Gli architetti del XVIII secolo a Pietroburgo, a cura di Anna Lo Gatto, Milano 1993.

Lotman Ju. M.

1973 Lo spazio artistico in Gogol'. — In: Ju. Lotman-B. Uspenskij, Tipologia della cultura, Milano 1973, pp. 193-248.

1984 Le origini della 'corrente tolstoiana' nella letteratura russa degli anni 1830-1840. — In: Da Rousseau a Tolstoj, Bologna 1984, pp. 251-345.

1988 V škole poetičeskogo slova. Puškin. Lermontov. Gogol', Moskva 1988.

1992 Zamysel stichotvorenija o poslednem dne Pompei. — In: Izbrannye trudy v 3-ch tomach, Tallinn 1992, vol. II, pp. 445-451.

Mann Ju.

1978 Poetika Gogolja. Moskva 1978.

1983 *Le Anime morte* come fenomeno di genere. — In: Gogol' e la sua opera. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1983.

1987 Chudožestvennaja simbolika *Mertvyh duš* Gogolja i mirovaja tradicija. — In: Dialektika chudožestvennogo obraza, Moskva 1987, pp. 237-263.

Maškovcev N. G.

1955 Gogol' v krugu chudožnikov. Moskva 1955.

Medvedeva I. N.

1968 *Poslednij den' Pompei* (Kartina Brjullova v vosprijatii russkich poetov 1830-ch godov). — Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione slava, Napoli 1968, II, pp. 89-124.

Nabokov V.

1972 Nikolaj Gogol'. Vicenza 1972.

Nivat G.

1982 Vers la fin du mythe russe. Lausanne 1982.

Pacini Savoj L.

1978 Saggi di letteratura russa. Firenze 1978.

- Poggioli R.
1939 Saggio sulla fantasia di Gogol'. — In: Pietre di paragone, Firenze 1939, pp. 11-55.
- Puškin A. S.
1962-66 Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach, Moskva 1962-1966.
- Ripellino A. M.
1987 L'arte della fuga. Napoli 1987.
- Rozanov V. V.
1956 Izbrannoe. Vstup. stat'ja i redakcija Ju. P. Ivaska, New-York 1956.
1970 O Gogole. — In: Legenda o Velikom Inkvizitore, München 1970, pp. 253-282.
- Sarabjanov D. V.
1990 Arte russa. Milano 1990.
- Slonimskij L.
1923 Technika komičeskogo u Gogolja, SPb. 1923.
- Tynjanov Ju.
1929 Archaisty i novatory. Leningrad 1929.
- Vinogradov V. V.
1990 Jazyk Gogolja. — In: Izbrannye trudy. Jazyk i stil' russkich pisatelej, Moskva 1990.
- Weidlé W.
1949 La Russie absente et présente. Paris 1949.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1 Karl Brjullov, L'ultimo giorno di Pompei (particolare)
Fig. 2 Karl Brjullov, L'ultimo giorno di Pompei
Fig. 3 Karl Brjullov, L'ultimo giorno di Pompei (particolare)

