

L'interpretazione critica dell'opera di N.V. Gogol' nel primo novecento

Prima di entrare nel vivo dei problemi che vennero affrontati dalla critica in questo periodo così ricco di analisi originali, si rende necessario chiarire le ragioni di una così netta delimitazione nel tempo del vastissimo materiale critico prodotto su questo scrittore dalla sua affermazione ai giorni nostri.

Un anno cruciale nella critica gogoliana ci pare senz'altro essere il 1909 con la pubblicazione sulla rivista «Vesy» dei saggi di due autori simbolisti, Belyj e Brjusov, che mettevano in discussione l'immagine di Gogol' – realista fino ad allora favorita dalla critica. Nel porre l'accento sul carattere iperbolico della creazione gogoliana, Brjusov non apriva una strada completamente nuova – l'interpretazione realistica di Gogol' era già stata posta in discussione da voci autorevoli come quelle di Rozanov e Merežkovskij, – ma colpiva certamente quella che era la coscienza comune, se è vero che alla lettura del suo saggio in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Gogol' presso la «Società degli amatori della letteratura russa» venne pubblicamente fischiato. Fino ad allora il carattere della critica su Gogol' era stato determinato nel metodo, anche se non sempre nei contenuti da V. Belinskij¹. A partire dal primo decennio del nostro secolo l'immagine di Gogol' come fedele riproduttore della realtà russa viene seriamente incrinata soprattutto ad opera dei simbolisti e dei formalisti, ma persino un critico di tendenza sociologica come Pereverzev era assai cauto nei confronti del «realismo» di Gogol'.

Non priva di interesse sarebbe un'indagine delle ragioni per cui, proprio intorno agli anni '20, si verificò questa concentrazione di attenzione su Gogol' da parte della critica, mentre si avvertiva contemporaneamente un'intensificazione dell'influenza di Gogol' su tutta una serie di scrittori del periodo, da Belyj a Majakovskij. Tuttavia, ci proponiamo qui di mettere a fuoco un'immagine dello scrittore che risultò sicuramente nuova.

Nel 1934, ancora una volta uno scrittore simbolista, A. Belyj, chiudeva questo periodo particolarmente fruttuoso della ricerca su Gogol', proprio mentre nella patria dello scrittore ricominciava a prendere il sopravvento l'interpretazione sostanzialmente belinskiana.

1. Tralasciamo, per ragioni di spazio, una rassegna, seppur sintetica, della critica gogoliana del XIX sec., per la quale rimandiamo al saggio introduttivo di R. Maguire per la raccolta di articoli *Gogol' from the Twentieth Century*, Princeton, New Jersey 1974.

Il problema delle influenze; la «Scuola naturale»

I rapporti tra lo scrittore di genio e l'ambiente letterario circostante, le relazioni tra la «grande» letteratura e la letteratura minore non sempre vengono presi in considerazione in tutta la loro portata. Spesso, per una tradizione consolidata storicamente, si stabilisce un rapporto di causa-effetto per cui con il primo termine si comprendono quegli scrittori che hanno lasciato un segno profondo nell'evoluzione delle forme letterarie, mentre gli scrittori cosiddetti «minori» vengono considerati come una diretta emanazione dei cosiddetti «capo-scuola». Assai più raramente viene presa in considerazione l'ipotesi contraria, secondo cui le grandi opere della letteratura sono il prodotto della maturazione di diverse esperienze e prove più o meno riuscite. Naturalmente entrambe le ipotesi sono limitative se assunte separatamente l'una dall'altra, poiché nelle opere di ogni grande scrittore vivono in rapporto dialettico le forme letterarie che, nel dato periodo, hanno ormai solo un passato e quelle che si rivelano assai produttive per il futuro. Tutta questa problematica acquista particolare importanza se riferita all'opera di Gogol', che per decenni è stato considerato, a torto e a ragione, il capostipite della «scuola naturale», affermatasi in Russia intorno agli anni '40 del secolo scorso.

Un contributo determinante alla precisazione dei rapporti tra Gogol' e la letteratura del suo tempo è stato fornito dalla scuola formale, e in particolare da V. Vinogradov², che impostò la sua analisi dello stile di Gogol' sull'analisi dei rapporti dello scrittore con la letteratura romantica dell'orrore, da un lato, e sull'analisi dell'evoluzione che subirono in Gogol' le forme sentimentali del romanzo russo e inglese del XVIII sec., evoluzione che ha preparato il terreno all'affermazione della scuola naturale, dall'altro.

Dall'analisi di Vinogradov, che si è venuta precisando nell'elaborazione di aspetti particolari dell'opera di Gogol' che, tuttavia, presi nell'insieme vanno a formare un quadro completo, si ricava uno spaccato dell'evoluzione ciclica³ delle forme letterarie vista attraverso le modificazioni subite dallo stile di Gogol'.

Iniziata la propria carriera letteraria sotto l'influsso del sentimentalismo inglese, in particolare di W. Scott, e del romanticismo tedesco con l'eclettico poema *Ganc Kjuhel'garten*, oggetto del suo primo autodafé, Gogol' si ri-

2. V. Vinogradov, *Izbrannye trudy. Poetika russkoj literatury*, Moskva 1976. Il libro comprende i saggi su Gogol' scritti e pubblicati in edizioni singole tra il 1920 e il 1929. I formalisti trovarono in Gogol' un ricco materiale di analisi per l'elaborazione della loro teoria della letteratura sia dal punto di vista delle strutture compositive dell'opera d'arte, sia dal punto di vista del problema della ciclizzazione.

3. Nel saggio *O literaturnoj ciklizacii (Po povodu «Nevskogo Prospekta» Gogolja i «Ispovedi opiofaga» De Quincey)* (op. cit., pp. 45-62), Vinogradov chiarisce che «il raggruppamento delle opere letterarie in cicli viene determinato dalla simiglianza di pochi elementi costruttivi più netti; in generale le forme stilistiche nei limiti di un ciclo possono essere decisamente contraddittorie e ostili» (p. 54).

trova alla fine di essa prigioniero di quelle forme sentimentali che aveva voluto combattere durante tutta la sua vita⁴. Non è, tuttavia, solo a questa sintesi così schematica che si può ridurre il problema del ruolo svolto da Gogol' nella formazione della scuola naturale.

Il primo momento di incrinazione dello stile del giovane Gogol' si manifesta, secondo Vinogradov, nelle *Veglie presso la fattoria di Dikan'ka*, opera in cui si intrecciano due stili diversi⁵: quello «patriarcale-familiare, narrativo, linguistico-volgare, che riflette l'influsso di W. Scott e dei suoi epigoni russi»⁶ e che viene da Gogol' arricchito e innovato con i materiali linguistici e tematici della tradizione letteraria ucraina⁷ e lo stile lirico-melodico, fantastico, di chiaro influsso romantico, che, tuttavia, già a partire da *Vendetta terribile* si complica con l'introduzione di motivi tragici che portano l'impronta della letteratura dell'orrore.

Già in questa prima opera, o almeno tale può essere considerata, lo stile di Gogol' comprende in sé i due elementi che ebbero tanta importanza nel determinare lo sviluppo della letteratura russa nel senso della scuola naturale: da un lato l'uso del linguaggio volgare, «difettivo», come lo definisce Vinogradov, che contribuì a porre al centro della scena letteraria i «tipi di bassa estrazione sociale e, dall'altro, l'introduzione dei temi «scabrosi» mutuati dalla letteratura romantica dell'orrore, in particolare sotto l'influsso dei romanzi di De Quincey, Janin e Hugo, anche se Gogol' non fece proprio il gusto del particolare orrido tipico di quella letteratura. Sotto questo profilo Vinogradov rilevava l'importanza di due novelle, *Vij*, dove si ha il punto di incontro tra il romanticismo vecchia maniera e quello dell'orrore, e *Nobili d'altri tempi*, dove l'idillio sentimentale viene svilito sia dalla rappresentazione ironico-comica, sia dall'introduzione dell'elemento demoniaco⁸.

4. Questo ritorno al sentimentalismo culminava, secondo Vinogradov, nell'utopia sentimentale *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici* (op. cit., p. 222). Anche V. Gippius valuta quest'opera come un ritorno al passato, anche se la sua analisi a questo proposito è condotta su un piano più ideologico e contenutistico che stilistico (cfr. *Gogol'*, Leningrad 1924, pp. 176-177).

5. Della presenza nelle *Veglie* di due stili diversi e contrapposti parla anche Pereverzev, in *Tvorčestvo Gogolja*, Ivanovo-Voznesensk 1928, anche se, come vedremo, ne dà un'interpretazione di carattere diverso. 6. V. Vinogradov, op. cit., p. 214.

7. Sul problema dei rapporti di Gogol' con la letteratura ucraina, in particolare con le sue tradizioni comiche, farsesche, si sofferma anche Gippius che analizza sia i momenti di continuità che quelli di innovazione che egli riscontra soprattutto nel fatto che «Gogol' non mescola l'approccio comico e serio verso i temi demonologici, e se nel primo si accosta al *vertep*, nel secondo – attraverso la tradizione romantica che gli era vicina – si avvicina alla psicologia e alla concezione del mondo del narratore popolare» (op. cit., p. 32), dove per concezione del mondo popolare si intende la lotta fra le forze impure e gli uomini sostenuti dalla chiesa, che Gogol' farebbe propria nelle *Veglie*.

8. V. Vinogradov, op. cit., p. 218. La centralità di *Vij* nell'evoluzione dell'opera di Gogol' è stata recentemente sottolineata da A. Sinjavskij che vede nella novella il punto d'incontro del passato di Gogol', «l'innocente adolescente ucraina», con il suo futuro, «il terrore» (*V teni Gogolja*, London 1975, p. 496).

Nelle successive opere di Gogol' (*Nevskij prospekt*, *Le memorie di un pazzo*, *Il cappotto*, *Il ritratto*) questi due elementi dello stile si precisano e si affinano ulteriormente, contribuendo nel contempo all'affermazione, nella letteratura, di quelle tematiche che furono le preferite dalla scuola naturale. Mentre, infatti, dall'elaborazione da parte di Gogol' delle tematiche tipiche della letteratura dell'orrore acquista diritto di cittadinanza in letteratura la rappresentazione della «natura spoglia» con tutta una serie di temi cari al naturalismo, quali la pazzia, la narcomania ecc. — si vedano *Le memorie di un pazzo*, la prima parte del *Nevskij prospekt*, *Il ritratto* —, dal filone farsesco, caricaturale, iperbolico si afferma il tema del «povero impiegato», che fu senz'altro quello centrale della scuola naturale. D'importanza fondamentale è a questo proposito la stilizzazione delle opere di Gogol' compiuta dal giovane Dostoevskij nei romanzi *Il sosia* e *Povera gente*⁹. *Il cappotto* è l'opera di Gogol' che, assieme alle *Anime morte*, ha senza dubbio maggiormente influenzato gli scrittori aderenti alla scuola naturale. Tuttavia, sottolinea giustamente Vinogradov, mentre Gogol' poneva l'accento sugli aspetti caricaturali, comici, sui *calembours*, i suoi epigoni sottolineavano l'aspetto lirico-sentimentale (ad es. Grigorovič nel racconto *Teatral'naja kareta*)¹⁰.

In questa fase, che trova la sua massima espressione ne *L'ispettore generale*, il «naturalismo» di Gogol' era costituito «da un complesso sistema di procedimenti di iperbolizzazione grottesca, di sovraccarico comicamente disordinato degli elementi della 'realtà'», nonché dalla «coscienza della necessità di orientarsi, nella riforma del linguaggio artistico-letterario, sulla 'parlata popolare', sui *jargon* provinciali e professionali, sulle formazioni mozze, difettive della lingua parlata quotidiana volgare»¹¹. In seguito alla crisi provocata in lui dall'incomprensione de *L'ispettore generale*, Gogol' ritorna alle forme «romantico-sentimentali» (*Roma*) per combinarle, nelle *Anime morte*, con il precedente «naturalismo» — anche qui è evidente la presenza di due elementi stilistici: la «collezione di mostri», i «musi torti» da un lato, e le digressioni liriche dall'altro¹².

Per concludere sul problema dei rapporti tra Gogol' e la scuola naturale diremo che le interpretazioni che negano tali rapporti, poiché «le creazioni di Gogol' sono delle grandi e terribili caricature che solo perché soggetti all'ipnosi del grande artista abbiamo scambiato per decenni per uno specchio della realtà russa»¹³, se rendono giustizia a Gogol' nel senso che met-

9. Cfr. V. Vinogradov, *op. cit.*, i saggi *K morfologii natural'nogo stilia e škola sentimental'nogo naturalizma*. Sul problema della stilizzazione di Gogol' da parte di Dostoevskij cfr. inoltre il saggio di Ju. Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol'* (in *Poetika, Istorija literatury. kino*, Moskva 1977) dove si mette in evidenza che l'uso da parte di Dostoevskij delle «maschere linguistiche e oggettuali» di Gogol' adattate a «tipi» diversi conferisce per contrasto un nuovo significato ai procedimenti di Gogol' (p. 208). La stilizzazione, così come la parodia, costituivano, secondo i formalisti, un momento chiave per individuare le forme letterarie nel momento della loro trasformazione.

10. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 159.

11. *Ivi*, p. 220.

12. *Ivi*, pp. 220-221.

13. V. Brjusov, *Ispepeleennyj*, in «Vesy» 1909, n. 4, p. 101; tale interpretazione riprende

tono in rilievo quegli aspetti della sua ricca creatività che erano rimasti ignorati dalla troppo schematica interpretazione «realistica», trascurano tuttavia l'importanza che ebbe la percezione di Gogol' da parte dei contemporanei per la formazione della scuola naturale.

Più equilibrato, nel senso che vede la dipendenza della scuola naturale da Gogol' come una delle possibilità, ci pare il giudizio di Vinogradov, secondo cui «indicare Gogol' come il suo capo [della scuola naturale, M.E.] senza precisare la descrizione dei procedimenti che da lui furono derivati e le loro funzioni, non svela i suoi tratti essenziali, poiché la creazione di Gogol', che è permeata di elementi eterogenei, persino diametralmente opposti, della tradizione letteraria e che li ha trasformati in modo originale, può costituire una base per diverse tendenze artistiche»¹⁴. Se si considera, invece, il problema dal punto di vista personale di Gogol', ancora più preciso ci pare il paragone effettuato di Gippius tra Gogol' e Colombo, paragone basato non tanto sul fatto che Gogol' ha scoperto una «nuova terra», come già aveva affermato Belinskij, ma sul fatto che aveva scoperto una «terra» che non era sua intenzione scoprire¹⁵.

La prosa di Gogol' nella critica

I simbolisti

L'originalità dell'interpretazione simbolista dell'opera di Gogol' potrebbe essere sinteticamente espressa come l'affermazione di una sensibilità nuova nella percezione dello scrittore. Come si è già detto, sino all'inizio di questo secolo, salvo poche eccezioni, le opere di Gogol' erano state considerate come uno spaccato della realtà russa e né coloro che le esaltavano come uno «specchio fedele», né coloro che le condannavano come un'ingiusta caricatura, mettevano in discussione il fatto che alla base della tematica e delle stesse intenzioni di Gogol' vi fosse qualcosa di diverso da questo che era ormai diventato un assioma.

Già all'inizio del nuovo secolo, tuttavia, Merežkovskij rilevava come il centro tematico delle opere di Gogol' non fosse tanto la realtà, quanto il problema del rapporto dell'autore con il proprio «diavolo» o, in altri ter-

in parte la tesi di Rozanov secondo cui le opere di Gogol' sono «un tessuto morto che rimarrà sempre tale e quale è stato introdotto nell'anima del lettore. Nulla di tutto ciò è stato compreso in Gogol', ed egli è stato considerato il fondatore della 'scuola naturale', cioè come se egli trasmettesse la realtà nelle sue opere» (*O Gogole*, 1906, rep. Pri-deaux press, Letch Worth Herts, England, p. 12).

14. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 143. Nello stesso spirito ci pare l'affermazione di Gippius che «le relazioni tra la prosa di Gogol' e quella postgogoliana non si risolvono con la semplice indicazione della 'influenza' di Gogol. La prosa della scuola naturale, che deve molto a Gogol', in generale ha seguito un'altra strada; il problema si complica con il fatto che a questa stessa strada Gogol' stesso cominciò a tendere verso la fine della sua opera» (*op. cit.*, p. 155).

15. V. Gippius, *op. cit.*, p. 202.

mini, il problema della lotta contro la volgarità umana, che è incarnata, con la loro mediocrità, da tutti gli impiegati di Gogol', con Chlestakov e Čičkov in testa, e che egli sferza con il proprio riso¹⁶. Ma soprattutto la via all'interpretazione simbolistica di Gogol' viene aperta da Rozanov. Nei suoi due saggi, *Puškin i Gogol'* e *Kak proizošel tip Akakija Akakieviča*¹⁷, metteva in evidenza tre aspetti della prosa gogoliana che vennero successivamente ripresi da Brjusov e Belyj. Egli rilevava, in primo luogo, come i personaggi di Gogol' non fossero vivi, reali, bensì «figurine di cera [che] fanno le loro smorfie così abilmente che per lungo tempo abbiamo sospettato che si muovessero»¹⁸. In secondo luogo, faceva un'importante osservazione sullo stile di Gogol', osservazione che sta alla base della teoria dell'iperbolismo, quando affermava che «l'essenza del tratteggio artistico in Gogol' consisteva nella combinazione ad un tratto prescelto, quasi *tematico*, che crea l'immagine, degli altri tratti, tutti *simili*, che *solo* lo continuano e lo rafforzano, badando attentamente che fra di essi non si frammettesse *neppure un tratto disarmonico [...]*»¹⁹. Ed, infine, egli sottolinea la fondamentale funzione del lirismo come voce autentica di Gogol' nel mondo creato dalla sua fantasia, mondo il cui unico centro è Gogol' stesso.

Le analisi di Brjusov e Belyj del 1909²⁰ non aggiungevano, nell'impostazione, praticamente nulla di nuovo rispetto a questi temi individuati da Me-

16. D.S. Merežkovskij, *Gogol', Tvorčestvo, žizn' i religija*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, T. x, Moskva 1911, pp. 164-186.

17. V.V. Rozanov, *O Gogole*, cit. In particolare, nel primo articolo egli rilevava come il vero fondatore della scuola naturale dovesse essere considerato Puškin che era «il simbolo della vita /.../ sempre fedele alla natura dell'uomo e alle sue sorti» (p. 7). Paradossalmente (data la diversità delle posizioni ideali e politiche) con l'attribuzione della palma di fondatore del realismo russo a Puškin concordava anche Gor'kij quando affermava che «il realismo nella letteratura russa è cominciato da Puškin, in particolare dal suo *Stacionnyj smotritel'* (Maestro di posta) e in generale da lui». Si deve tenere presente che nella ricerca delle radici del realismo russo, Gor'kij era mosso da una visione che tendeva a suddividere la letteratura russa in due correnti: una positiva, realistica, l'altra negativa, decadente. A questa seconda tendenza egli ascriveva Gogol' quando affermava che nelle sue opere tutto era «finto, malato, marcio». Per Gor'kij Gogol' rimaneva uno scrittore romantico (e quindi deleterio) anche in quelle opere considerate realistiche come *L'ispettore generale* e le *Anime morte* poiché «male teneva conto della realtà e osservava con insufficiente oggettività la vita» (cit. da V. Strada, *Gogol', Gor'kij. Čechov*, Roma 1973, p. 16 (n. 13), p. 32 e p. 15. Gor'kij aveva affrontato il problema nel 1909 nelle lezioni tenute alla scuola di Capri, il cui testo fu pubblicato a Mosca nel 1939 con il titolo *Istorija russkoj literatury*). Questa idea di Gor'kij della contrapposizione tra positivo e negativo nella letteratura russa venne sviluppata qualche anno più tardi nel libro *La distruzione della personalità*, dove l'autore vede in Dostoevskij il continuatore di questo filone malefico della letteratura iniziato da Gogol'.

18. Rozanov, *O Gogole*, cit., p. 13. Egli rilevava anche (in nota a pp. 29-30) che nelle opere di Gogol' non si ha sviluppo dei caratteri: e che statico è pure il paesaggio, osservazioni queste che vennero più tardi riprese da Pereverzev nella già menzionata opera

19. *Ivi*, p. 25 [Il corsivo, qui e ovunque, è dell'autore, M.E.].

20. Ma si ricordi anche, dello stesso anno, l'articolo di A. Blok, *Ditja Gogolja*.

režkovskij e Rozanov, ma, se mai, ne sviluppavano le idee sulla base di una analisi più precisa dello stile di Gogol'. Così Brjusov, nel riprendere il tema della volgarità che anch'egli individua come uno dei motivi principali delle opere di Gogol', sottolineava la tendenza gogoliana all'esagerazione, al sovraccarico dei particolari, alla presentazione delle immagini quasi «attraverso una lente di ingrandimento»²¹. Individuava, inoltre, la stessa tendenza all'iperbolismo là dove Gogol' si proponeva di rappresentare il bello o il terribile, che in lui acquistavano il carattere di entità assolute, dato che egli non era «assolutamente in grado di raggiungere l'impressione della proporzionalità delle parti»²². Ed è proprio a causa della forza di questa sua tendenza stilistica che Gogol', secondo Brjusov, nonostante tutti i propri tentativi di attenersi a descrizioni realistiche, non poté altro che incarnare, nelle proprie opere «il mondo ideale delle proprie visioni. Sia le novelle fantastiche di Gogol', che i suoi poemi realistici sono pari alle creazioni di un sognatore isolato nella sua immaginazione, diviso da tutto il mondo dall'insormontabile muro dei suoi sogni»²³.

Sostanzialmente questa interpretazione viene fatta propria anche da Belyj che, rispetto a Brjusov, sottolinea maggiormente l'aspetto lirico e romantico soprattutto delle prime opere di Gogol'.

Tuttavia, già in questo primo articolo Belyj, mentre analizza più dettagliatamente l'uso da parte di Gogol' di determinati procedimenti stilistici quali le allitterazioni, le interpolazioni, i paragoni e il sovraccarico degli epiteti e dei verbi, accenna ad un problema che costituisce uno dei nodi fondamentali della sua successiva e maggiormente elaborata analisi dell'opera di Gogol'²⁴. Ci riferiamo al problema delle tanto variamente interpretate «paure» di Gogol', che Belyj riassume nella «paura dell'abisso», dovuta alla consapevolezza in Gogol' di «un certo tradimento della terra»²⁵.

A partire dalle *Veglie presso Dikan'ka* fino al secondo volume delle *Anime morte* Gogol' viene progressivamente prendendo coscienza della propria tendenza e del «collettivo» (gruppo sociale più che classe) che la esprime. E se nella prima fase (Belyj ne distingue tre nella sua opera creativa) il suo è il mondo ancora quasi integro delle forme patriarcali, già tuttavia incrinato da una minaccia oscura, il «baratro» o meglio l'insorgere di nuove forme di organizzazione della realtà, e in cui l'individuo è interamente assorbito dal collettivo (chi se ne distacca è il «traditore»), nella seconda fase Gogol', attraverso la personalizzazione del collettivo, acquista una coscienza più precisa della frattura prodottasi in esso e il cosacco, perso il proprio alone di romanticità, si trasforma nell'impiegato che, pur nella sua miseria, è un individuo contrapposto al collettivo come una parte al tutto, mentre nella terza fase il collettivo scompare del tutto e rimane soltanto lo «sradi-

21. V. Brjusov, *Ispemeľennyj*, cit., p. 103.

22. *Ivi*, p. 105.

23. *Ivi*, p. 100.

24. A. Belyj, *Masterstvo Gogol'ja*, Moskva 1934, repr. München 1969.

25. A. Belyj, *Gogol'*, in «Vesy» 1909 n. 4, p. 79.

cato», Cičikov o Gogol' stesso²⁶, come complessa reazione a quella tendenza che stava sconvolgendo la Russia intera.

Sulla base di questa analisi Belyj interpreta alcuni aspetti dello stile assai caratterizzanti per Gogol'. Primo fra tutti l'uso delle particelle e degli indefiniti. Già in *Vendetta terribile*, infatti, la contrapposizione tra il «to» (letteralmente «quello», ma nel significato concreto il «tutto», quindi il mondo, o meglio l'unico mondo conosciuto, i cui valori sono stati tramandati dagli avi) e in «ne to» (quindi la negazione del tutto, il diverso) sta a significare quella frattura che si è prodotta nella stirpe, il cui simbolo è l'abisso della leggenda, e per cui il mago è invisibile non tanto poiché è un mago, quanto perché è diverso, portatore di una cultura estranea e quindi «traditore» della stirpe. Questo procedimento si affina sempre più nell'opera di Gogol' fino a raggiungere la massima perfezione nelle *Anime morte* (in quella che Belyj chiama la «figura della finzione»²⁷) che sono costruite su una sorta di fittizio equilibrio tra il «tutto» e il «nulla», quindi sul vuoto, come confermano le definizioni che non definiscono nulla del tipo di «un po'», «né molto, né poco», «fino a un certo livello»²⁸ e così via. Tuttavia, nella terza fase, si è evoluto anche il significato sociale del procedimento, infatti, «i 'ni' e i 'ne' sono gli stessi che accompagnano il mago; ma diversa è la loro azione: per loro tramite il mago viene contrapposto alla vita quotidiana, come se fosse un abisso in essa; i suoi limiti sono segnati dal monte Kirvan; ogni 'ne' del mago lo isola in quella direzione, mentre il possessore del calesse delle *Anime morte*, invece, per mezzo dei 'ni' e dei 'ne' è fuso con il sociale [...]»²⁹.

A questa evoluzione dei procedimenti stilistici in rapporto al contenuto, o secondo l'espressione preferita da Belyj, alla tendenza³⁰ corrisponde il pas-

26. Quando, proprio in quest'ultima fase Gogol' divenne cosciente della propria estraneità ai processi che le sue opere avevano incarnato, egli «inorridì della stretta tendenza in cui lo aveva avvinghiato lo stile, per cui anche l'organismo della sua creazione risultò ...senza testa; e la testa rimase senza corpo; Belinskij prese nelle mani il corpo senza testa scoprendo in esso una tendenza di enorme importanza; della testa imperfetta del processo da lui intrecciato, staccata dal corpo, Gogol', sventrando il cervello, fece un elmetto da gendarme e arrestò la propria creazione, ma l'elmetto da gendarme infilato nella *Corrispondenza* e nella *Confessione* non poté staccare la corrente che passava attraverso Gogol' – creatore nel corpo razionale – decapitato delle sue creazioni, la cui testa venne ad essere tutta la letteratura russa che continuò a sviluppare l'opera di Gogol': senza Gogol'-profeta» (*Masterstvo Gogolja, cit.*, p. 27).

27. *Ivi*, p. 80.

28. *Ivi*. D'altro canto, più oltre, Belyj rileva come il soggetto delle *Anime morte* non si deve cercare nell'intreccio, che è povero e privo di sviluppo, quanto nei particolari, nelle digressioni (pp. 93-94).

29. *Ivi*, p. 81.

30. Tali concetti devono essere intesi solo convenzionalmente poiché, secondo Belyj, il problema non è tanto quello di individuare l'unità della forma e del contenuto (la forma non può esistere al di fuori di quel dato contenuto così come il contenuto non può esistere al di fuori di quella data forma), bensì di analizzare l'opera di un autore, nel

saggio dalla musicalità della prima fase alla pittoricità della seconda e della terza fase, così come all'evoluzione della tendenza è legato l'uso del colore (dai colori vividi delle *Veglie* a quelli «grigi» delle *Anime morte*). L'evoluzione dello stile di Gogol' viene, inoltre, esaminata da Belyj in una minuziosa analisi di quei procedimenti stilistici (fonografia, iperboli, interpolazioni – il procedimento della «fermata»³¹ – e ripetizioni) che fanno di Gogol' uno dei più grandi maestri della parola, le cui opere sono un terreno fertile su cui ha potuto fiorire la letteratura russa successiva³².

L'interpretazione sociologica

Conviene innanzitutto premettere che l'interpretazione sociologica che qui prendiamo in esame, quella di V.F. Pereverzev, critico e successivamente professore dell'Accademia comunista, che venne a suo tempo sconfessato (nel 1930) e in seguito riabilitato, si discosta considerevolmente dalla concezione corrente di sociologia della letteratura. Mentre infatti secondo quest'ultima è possibile stabilire solo un legame astratto e generale tra correnti artistiche e ordinamenti sociali dominanti (è questo un tratto comune sia a Plechanov che, più tardi, a Lukács e ad Hauser, tanto per citare solo alcuni dei maggiori esponenti di questa tendenza), Pereverzev stabilisce una connessione di dipendenza diretta dell'artista dalla propria classe sociale. Va da sé che è questo un punto di vista assai schematico e che lascia irrisolti molti problemi. Anche l'analisi di Gogol', quindi, condotta da tale angolo visuale rimane, nel complesso poco convincente. Pereverzev sottolinea, tuttavia, alcuni aspetti che sono degni di attenzione.

La presenza di due elementi contraddittori, soprattutto nelle prime opere di Gogol, che altri avevano interpretato come contraddizione tra fantasticherie e realtà, tra lirismo e volgarità, o tra paganesimo e religione, è da far risalire, secondo Pereverzev, all'influsso su Gogol' di due ambienti sociali contrastanti: quello patriarcale e quello della piccola nobiltà terriera. Tuttavia, mentre il legame di Gogol' con il primo ambiente è puramente letterario, basato sulle tradizioni della cultura popolare, anche orale, da cui lo scrittore deriva il proprio linguaggio «solenne», quello con la piccola nobiltà terriera è il legame organico che esiste tra l'individuo e l'ambiente che lo ha generato, in cui si è formata la sua cultura. Così, mentre nelle *Veglie presso Dikan'ka* questi due elementi convivono ad un pari livello: al primo sono da attribuirsi la fantasticherie, la magia, l'intensità delle passioni, al secondo le scene di vita quotidiana, in cui tuttavia il piccolo pro-

caso specifico Gogol', dal punto di vista del *processo contenutistico-formale* in cui questa si è venuta creando (*op. cit.*, p. 40).

31. Uno dei procedimenti più interessanti di Gogol' consiste nel trattenere l'attenzione del lettore sconvolgendo l'ordine della frase o introducendo interpolazioni del tipo «i prati in lontananza sono verdi» (*op. cit.*, p. 225).

32. L'esempio più lampante dell'influsso di Gogol' sulla successiva letteratura russa è

prietario è ancora «travestito» da cosacco, nelle opere successive Gogol' si viene sempre più configurando come lo scrittore della propria classe, dei piccoli proprietari terrieri e, conseguentemente, dalle sue opere scompare sempre più l'elemento fantastico per lasciar posto, da un lato, alla descrizione della vita di provincia e, dall'altro, della vita della grande città, vista attraverso gli occhi del piccolo proprietario terriero nella sua variante cittadina, il misero impiegato. La presenza del primo elemento continuò comunque ad avvertirsi nelle sue opere poiché «Gogol' provò ad applicare i procedimenti dello stile solenne, fiorito alla rappresentazione della vita circostante e si convinse che così si otteneva un nuovo risultato estetico. La mancata corrispondenza tra forma e contenuto provoca il sorriso e il riso; il contrasto del contenuto con la forma delinea più chiaramente l'essenza del contenuto. Gogol' utilizzò generosamente e con grande maestria questo contrasto. La particolarità della creazione gogoliana che indicano con il termine di umorismo si riduce, in notevole misura, a tale contrasto»³³.

Un ulteriore indice della dipendenza di Gogol'-artista, che aveva magistralmente riprodotto la vita vegetativa, vuota di ideali ma sazia di piaceri materiali, dei piccoli proprietari di provincia, della propria classe sarebbe, secondo Pereverzev, la sua incapacità di elevarsi, a causa della propria impreparazione culturale, ai livelli della grande nobiltà e dell'alta *intelligencija*, il che costituirebbe la causa del fallimento delle opere abbozzate dall'ultimo Gogol', compresa la continuazione delle *Anime morte*³⁴. In verità ci pare assai riduttiva quest'immagine di un Gogol' così prigioniero dell'ambiente in cui era nato da non poter far altro che esprimere nelle proprie opere la stessa banalità, volgarità e superficialità dei «buoni a nulla»³⁵ (in senso storico più che individuale) della propria classe. Tuttavia, nel presentarcela, Pereverzev mette in rilievo un aspetto assai interessante, cioè la mancanza di sviluppo psicologico nelle sue opere: «in Gogol' una grande opera nasce per mezzo della crescita nel senso della larghezza e non della profondità, per mezzo del collezionamento di una sempre maggiore quantità di caratteri, e non del sempre maggior approfondimento di un dato carattere»³⁶. Puntando su di essa Pereverzev sottolineava giustamente le gran-

Belyj stesso i cui romanzi, in particolare *Pietroburgo*, sono sotto molti aspetti «gogol'iani». L'autore stesso riconosce e analizza questo suo profondo legame con Gogol', così come mette in evidenza le molteplici forme di influenza di Gogol' su scrittori come Dostoevskij, Sologub, Blok e Majakovskij, e sull'attività teatrale di Mejerchold (cfr. *Masterstvo Gogolja*, cit., pp. 283-320). In particolare riguardo al teatro, gli anni '20 furono pure particolarmente ricchi di iniziative (basti pensare alla messa in scena di Mejerchold de *L'ispettore generale* e alla riduzione in operetta del *Naso* per la musica di Šostakovič). Il teatro di Gogol' non viene preso in considerazione in questo scritto poiché è nostra intenzione dedicarvi un lavoro autonomo.

33. V.F. Pereverzev, *Tvorčestvo Gogolja*, cit., p. 51.

34. *Ivi*, pp. 43-44.

35. Cfr. la stessa opera alle pp. 113 ss.

36. *Ivi*, p. 64. Con questa osservazione concordava anche Belyj quando, parlando del soggetto delle *Anime morte*, affermava che «le singole scene, racchiuse in sé, sono come anelli inflati sulla linea stradale» (*Masterstvo Gogolja*, cit., p. 24).

di capacità di Gogol' nel tratteggiare gli interni e i ritratti, ma si lasciava sfuggire completamente l'importanza del paesaggio in Gogol' e negava ogni funzione al lirismo. Da un altro punto di vista, questa riduzione sociologica di Gogol' non viene a chiarire affatto, come sarebbe stato nelle intenzioni dell'autore, il legame tra una classe (quella appunto dei piccoli proprietari terrieri) e uno stile (quello di Gogol'). Quindi, Pereverzev ci presenta sostanzialmente due distinte analisi, una sociologica e una stilistica (quest'ultima ricollegata sotto molti aspetti alle analisi dei simbolisti e dei formalisti), che risultano distinte in quanto la semplice constatazione di aspetti generali (si vedano, solo per fare alcuni esempi, l'uso di un linguaggio povero o la staticità della composizione, derivati dalle caratteristiche di una data classe) lascia insoluti due problemi – se mai è possibile trovare ad essi una soluzione – e cioè: si può così esaurire la complessità di ogni scrittore, e in particolare di Gogol', e, in secondo luogo, se la classe è così ferreo tiranno, quale spazio rimane per il manifestarsi delle personalità creative individuali di ogni singolo scrittore all'interno di essa?

I formalisti

Come sempre rivolte ad indagare i procedimenti compositivi dell'opera d'arte, anche nel caso di Gogol' le analisi dei formalisti costituiscono una sorta di smontaggio e rimontaggio della prosa dello scrittore. A sgomberare il campo da considerazioni contenutistiche o psicologiche è, per tutti, Ejchenbaum quando afferma che «l'anima dell'artista, come uomo che *passa attraverso* questo o quello stato d'animo, resta sempre e deve restare al di là dei confini della sua creazione. L'opera d'arte è sempre qualcosa di fatto, di fagiato, d'inventato, non soltanto di artistico, ma anche di artificiale nel senso buono della parola; e pertanto in essa *non vi è e non può esservi posto* per il riflesso dell'esperienza psichica»³⁷. Detto ciò, si deve osservare che le analisi dei formalisti russi procedettero su due filoni distinti: quello che prende in esame l'opera di Gogol' dal punto di vista dell'evoluzione delle forme letterarie, che abbiamo già esaminato nella prima parte di questo scritto, e quello che ne considera la struttura compositiva della prosa. In questo filone un tratto unisce le analisi di autori – Ejchenbaum, Vinogradov e Slonimskij – che, per altro, si differenziano abbastanza: l'individuazione o, meglio, il rilievo dell'importante funzione che ha, in Gogol', il grottesco.

Sottolineando che nella prosa di Gogol' scarsissima importanza ha l'intreccio che è o quasi inesistente o statico, B. Ejchenbaum, nella sua analisi della novella *Il cappotto*, sosteneva che il posto di questo viene occupato dalla narrazione (*skaz*) che si sviluppa in modo autonomo rispetto al suo pretesto logico e ingigantisce fino a toccare il livello dell'assurdo. Concretamente ciò si attua attraverso l'uso «di *calembours* di varie specie, i quali

37. B. Ejchenbaum, *Com'è fatto il «Cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi* (a cura di T. Todorov), Torino 1968, p. 268.

sono costruiti sia sulla somiglianza fonica, sia sul giuoco etimologico con le parole, sia sull'assurdo dissimulato»³⁸. La lingua di Gogol' non è mai lineare, logica, la parola viene usata in modo tale da distorcere il suo significato reale per mettere in evidenza la sua semantica fonica (ciò che Ejchenbaum chiama «articolazione mimico-fonetica del linguaggio»³⁹), con il risultato di ottenere un livello stilistico assai elevato. L'impressione comica che producono le opere di Gogol' deriva quindi dalla «inadeguatezza fra la tensione del tono sintattico, all'inizio sordo e misterioso, e il suo scioglimento logico»⁴⁰.

Tuttavia, nella prosa di Gogol', e in particolare ne *Il cappotto*, è presente anche un altro elemento, quello «melodrammatico-sentimentale», che, secondo Ejchenbaum, indusse in errore intere generazioni di critici russi, facendo loro ritenere che nel cosiddetto passo «umanitario» di questa novella si esprimesse la posizione dell'autore su quanto narrato. Secondo Ejchenbaum l'uso del patetico non è altro che un procedimento compositivo finalizzato ad un dato risultato. A proposito del *Il cappotto* egli afferma: «Nella stesura definitiva Gogol' /.../ condì il racconto di *calembours* e aneddoti, ma nel contempo vi introdusse la declamazione, complicando con ciò il primitivo strato compositivo. Ne venne fuori il grottesco, nel quale alla mimica del riso si alterna la mimica del dolore e l'una e l'altre hanno l'aspetto della recitazione, col convenzionale avvicendamento dei gesti e delle intonazioni»⁴¹.

Più complessa è l'interpretazione che del grottesco di Gogol' dà Vinogradov. Egli individua nella struttura delle opere di Gogol' due piani – quello dei rapporti reali e quello dei «rapporti interni semantico-sintattici delle parole»⁴² – che si trovano tra di loro in un rapporto di non corrispondenza e persino di frattura. Da ciò nasce il mondo dell'assurdo che contraddistingue le opere di Gogol'. In un primo momento, nelle opere del primo periodo e nella prima redazione della novella *Il naso*, questo procedimento è motivato dalla contrapposizione realtà-sogno⁴³, ma poi, nella redazione definitiva de *Il naso*, Gogol' lascia cadere questo procedimento che nelle concezioni letterarie correnti era divenuto un procedimento «trito» e tale contrapposizione, privata ormai di una motivazione, viene ad accentuare il carattere di absurdità⁴⁴. Parallelamente Gogol' erige a sistema il procedi-

38. *Ivi*, pp. 257-258.

39. *Ivi*, p. 262.

40. *Ivi*.

41. *Ivi*, p. 265.

42. V. Vinogradov, *Naturalističeskij grotesk*, in *Izbrannye Trudy*, cit., p. 23.

43. Prendendo spunto da questo rapporto realtà-sogno Ermakov, psicanalista convertitosi alla critica letteraria, fornì un'interpretazione freudiana dell'intera opera di Gogol'. In particolare egli vede nel sogno un procedimento per esprimere i desideri inconsci dell'autore e nella novella *Il naso* sa scorgere solo una simbologia dell'eroticismo distorto di Gogol'. Le sue analisi meritano di essere ricordate solo come testimonianza del favore che la psicoanalisi incontrava in Russia nei primi decenni del secolo, ma hanno scarso valore riguardo all'opera di Gogol' (cfr. I. Ermakov, *Očerki po analizu tvorčestva N.V. Gogolja*, Moska 1923).

44. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 37.

mento dell'alogismo sia mediante la fusione di elementi che a questa non sottostanno affatto, sia infrangendo «le usuali associazioni e intrecci di parole e fatti»⁴⁵.

L'accenno di Vinogradov all'alogismo di Gogol' trovò maggiore sviluppo e argomentazione nel saggio di L. Slonimskij, *Technika komičeskogo u Gogolja*⁴⁶. Innanzitutto egli distingue due fasi nella comicità di Gogol': quella del primo periodo che rimane al livello di spensierata «allegrezza» e quella che assurge a livello di concezione del mondo (l'umorismo vero e proprio) nel momento in cui si verifica la saldatura tra il «comico» e il «serio». Al pari di Ejchenbaum, Slonimskij fa derivare il grottesco di Gogol' dalla presenza in lui «di due tendenze contrapposte: l'intenso slancio patetico e la brusca esplosione comica. Entrambe queste tendenze sono necessarie l'una all'altra, sono reciprocamente condizionate: quanto più è elevata, impetuosa l'ascesa, tanto più rigida è la linea della caduta e brusche sono le sue fratture /.../. Questa asprezza dei contrasti, in rapporto al carattere snaturante delle immagini comiche, dà all'umorismo di Gogol' un carattere grottesco»⁴⁷. Tuttavia, a differenza di Ejchenbaum, egli ritiene che nelle opere di Gogol' la vena seria, patetica, sia l'espressione della voce dell'autore tanto che «la formazione del grottesco in Gogol' è proceduta parallelamente alla crescita del suo pathos morale e religioso»⁴⁸. Il grottesco è, secondo Slonimskij, il cardine di tutto il sistema compositivo delle opere di Gogol' e si esprime fondamentalmente nella comicità dell'assurdo, cioè «nella soluzione comica di rapporti logici e causali», procedimento che egli definisce appunto «*alogismo comico*»⁴⁹. Il mondo gogoliano, infatti, non è assurdo solo in conseguenza di un particolare uso del linguaggio e del dialogo che mette in luce il nonsenso, l'incoerenza delle conclusioni che se ne deducono, ma è assurdo per la sua stessa struttura: «nel vuoto nasce il movimento (il fucile, l'impresa di Kočkarev, la scomparsa del naso, l'inatteso annuncio' dell'ispettore, il cappotto perduto, la figlia del governatore) – senza incrociarsi con altri motivi esso si sviluppa intensamente e si trasforma in un 'vortice di malintesi' che forma la linea ascendente del grottesco –, allaccia tutti in un girotondo comico (i tentativi generali di riappacificare Ivan Ivanovič con Ivan Nikiforovič, lo sconcerto ne *L'ispettore generale* e nelle *Anime morte*, il rumore in città a proposito del naso di Kovalev o delle ricerche del cappotto, la rincorsa dei fidanzati nel *Matrimonio*) – con una persona o una coppia al centro (Chlestakov, Čičikov, Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič, Kočkarev e Podkolesin) – crescendo fino a dimensioni grandiose, assume un colorito spaventoso, fantastico»⁵⁰.

Molte delle ipotesi di analisi dello stile di Gogol' avanzate dagli autori

45. *Ivi*, p. 25.

47. L. Slonimskij, *op. cit.*, pp. 24-25.

50. *Ivi*, pp. 64-65.

46. Pubblicato a Pietroburgo nel 1923.

48. *Ivi*, p. 26.

49. *Ivi*, p. 35.

che abbiamo preso in esame sono ormai divenute un patrimonio comune anche della critica contemporanea. Nelle più recenti analisi⁵¹ dedicate allo scrittore, alcune delle sue caratteristiche, come l'iperbolismo, il sovraccarico di aggettivi e verbi, il grottesco, l'automaticità e la meccanicità dei personaggi, la staticità della composizione, l'alogicità, sono divenute un dato acquisito, che di norma non viene ulteriormente messo in discussione, mentre altre continuano a sollevare polemiche (si veda per esempio la «figura della finzione» di Belyj che viene fatta propria da Sinjavskij⁵², mentre Mann non la considera un'interpretazione esauriente)⁵³.

Ai contemporanei, tuttavia, Gogol' pone in modo nuovo problemi anche vecchi e si prospettano nuove chiavi di interpretazione. Uno di questi è il problema del comico in Gogol', che da Mann viene ripreso mediante un esame dei suoi rapporti con la tradizione comica popolare carnevalesca⁵⁴, da cui egli trae la conclusione che «la rivalutazione dei motivi, delle immagini e delle scene tradizionalmente legate alla cultura popolare comica carnevalesca, la complicazione dell'ambivalenza, il profondo contrasto tra la morte individuale e la vita del tutto, la sensazione tragica acuita di tale contrasto che conduce all'impostazione di problemi filosofici, ci costringe a vedere in Gogol' il più tipico scrittore comico della nostra era, non riconducibile alla tradizione del principio comico carnevalesco (anche se ha con essa punti di contatto)»⁵⁵.

Al centro delle discussioni su Gogol' si trova, naturalmente, la sua opera principale, le *Anime morte*, un'opera che presenta difficoltà persino nella definizione del suo genere: romanzo, epopea o poema? Mann e Šklovskij riprendono questa problematica inquadrandola sia nelle concezioni di Go-

51. Cfr. V. Šklovskij, *Povesti o proze*, Moskva 1966; A. Sinjavskij, *V teni Gogolja*, cit.; Ju. Mann, *Poetika Gogolja*, Moskva 1978, per restare nell'ambito della critica russa, sovietica e d'emigrazione. Parallelamente un accresciuto interesse per Gogol' si riscontra oggi anche in occidente e, in particolar modo, negli Stati Uniti.

52. «La scoperta di Belyj della *figura della finzione* in Gogol', che sta alla base dell'immagine, permette di tendere la catena dei significati dall'infinito allo zero e viceversa, mettendo al posto dell'uomo una spoglia marionetta /.../. Quasi tutto ciò che avviene nelle opere di Gogol' è finzione o immaginazione /.../» (A. Sinjavskij, *op. cit.*, p. 525).

53. Belyj «non tiene assolutamente conto che se la 'figura della finzione' fosse l'unico procedimento delle *Anime morte*, non avrebbe dato tali risultati, non avrebbe condotto ad alcuna chiarezza ed espressività. I 'silenzi' di Gogol', le particelle indefinite ecc. acquistano forza perché sono usate *assieme* ad altri particolari assolutamente precisi, espressivi e definiti» (Ju. Mann, *op. cit.*, p. 276).

54. Egli polemizza con l'articolo di Bachtin, *Rable i Gogol'*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, trad. it. in «Rassegna sovietica» 1978, n. 6, dove Bachtin afferma che «il problema del riso gogoliano può essere messo giustamente in discussione e risolto solo in base allo studio della cultura comico popolare» (p. 13).

55. Ju. Mann, *op. cit.*, pp. 40-41. Drasticamente contrario a tale interpretazione di Gogol' è V. Nabokov che nel suo libro *Nikolaj Gogol'* (Milano 1972) afferma che «quando qualcuno mi viene a parlare di Gogol' come d'un umorista, mi basta per sapere che quella persona s'intende poco di letteratura» (p. 38).

gol' dei generi letterari sia nella varietà delle ipotesi formulate dai suoi critici. Se si prescinde dal fatto che le *Anime morte* presentano un tale carattere di novità da rientrare difficilmente in uno dei generi letterari preesistenti, la definizione di «poema» attribuita da Gogol' alla propria opera pare quella che meglio corrisponde alle caratteristiche della sua struttura. Tuttavia, più che per le questioni di genere letterario, le *Anime morte* sono problematiche nel loro significato. Tra i tanti aspetti che si possono sottolineare in un'opera così complessa ci pare che quello fondamentale sia il rapporto tra fantasticità e realtà e quello, ad esso connesso, tra «vivo» e «morto», e quindi il problema dell'automatismo, della meccanicità nell'opera gogoliana. Due interessanti interpretazioni vengono prospettate a tale proposito da Mann e da Sinjavskij. Il primo con la sua definizione di «fantasticità 'non fantastica'» intende il fatto che nelle ultime opere di Gogol', scomparso l'elemento irreali, le persone e le cose continuano a comportarsi in parte come se fossero mosse da una forza estranea; da ciò l'automatismo, la progressiva pietrificazione e morte dei personaggi gogoliani. Il secondo con il suo «realismo magico», sostiene che la vivificazione dei morti avviene in un complesso processo cui partecipano parimenti i tentativi di descrivere la realtà, le antiche tradizioni magiche e i moderni procedimenti di automazione.

Se una conclusione si può trarre da tutte queste analisi di Gogol' è che ognuna di esse, anziché risolvere i problemi, non fa che mettere meglio in luce l'enorme complessità dello scrittore, e nel caso di Gogol' questa non è un'affermazione convenzionale. Se una chiave di lettura di Gogol' si può proporre oggi, diremo con Mann che essa consiste nel «vedere la varietà nell'esteriore meccanicità, la sottigliezza dei movimenti nella marcata determinatezza, in altre parole, la pienezza dell'uomo nella sua frantumazione comica, grottesca». ⁵⁶.

56. Ju. Mann, *op. cit.*, p. 396.