

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE STRANIERE
E SCIENZE DELLA LETTERATURA

CICLO XXII

La temporalità nel poema di Nikolaj Gogol' *Anime morte*

S.S.D. L-LIN\21 SLAVISTICA

Coordinatore: Prof.ssa ANNAMARIA BABBI

Tutor: Prof.ssa CINZIA DE LOTTO

Dottorando: Dott.ssa MARZIA BONADIMAN

consegna tesi maggio 2011

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
CAPITOLO I	
IL TEMA DEL TEMPO NELL'OPERA DI GOGOL'. UNA PANORAMICA SULLO STATO DEGLI STUDI	9
CAPITOLO II	
<i>ANIME MORTE: ACRONIA O NONTEMPO?</i>	41
Parte I. La difficoltà della collocazione temporale	43
1.1 Il periodo dell'anno	44
1.2 Il periodo storico	49
Parte II. Il <i>nontempo</i>	61
CAPITOLO III	
<i>L'ANALISI DELLE STRUTTURE</i>	73
Parte I. Il tempo dell'azione	79
1.1 Ulteriori osservazioni sulla datazione	81
1.2 L'intreccio ovvero l'inganno della ciclicità	87
a) I capitoli I e VII: la regolarità	91
b) I capitoli II-VI: l'illusione della regolarità	96
c) Il capitolo VIII: l'enigma del 'tempo fantasma'	99
d) Il tempo verticale dei capitoli IX e X	103
e) La durata complessiva dell'azione	112

Parte II. Lettore e lettura	117
2.1 L'io narrante	118
a) Un narratore in bilico. Tra classicità e modernità	118
b) Un lettore in bilico. Tra passato e presente	126
2.2 Il tempo della lettura	132
a) La velocità di <i>Anime morte</i>	133
b) L'arte dell'indugiare	137
CAPITOLO IV	
<i>POLISEMIA DELLA STASI</i>	153
4.1 Čičikov, l'eroe orologio	157
a) A tavola	165
b) Dentro una carrozza	175
4.2 L'impetramento e il minuto gogoliano	183
CAPITOLO V	
<i>ALCUNE OSSERVAZIONI SULLA TEMPORALITÀ NEL II SECONDO VOLUME DI <i>Anime morte</i></i>	191
<i>CONCLUSIONI</i>	209
<i>APPENDICE</i>	213
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	227

Introduzione

La temporalità è un tema che forse più di altri in letteratura si presta ad una varietà infinita di spunti e di aperture all'analisi. Si può studiare l'eventuale ambientazione storica di un'opera letteraria, il periodo che racchiude le vicende raccontate, il quale, del resto, può anche essere del tutto inventato e surreale. Anni, mesi, stagioni, giorni e orari possono essere veicoli di simbologie che vanno al di là della mera collocazione calendariale; la letteratura, infatti, è il campo ideale nel quale esprimere e far interagire la molteplicità di rimandi da sempre annessi a questa categoria. L'inverno, ad esempio, perlomeno nel romanzo russo, non coincide solo con il periodo che va da ottobre a marzo, ma spesso accentra tutta una serie di significati che da sempre gli sono tradizionalmente connaturati, quali l'attesa, la tristezza, il distacco: sensazioni legate a questa stagione e favorite dalle lunghe e intense gelate che impedivano lo svolgimento della normale vita comunitaria, dai periodi di buio e dal pericolo delle carestie. In questo senso l'inverno può riflettersi nell'opera quando l'autore vuole intensificare lo stato di angoscia, di solitudine o di depressione vissuto dai personaggi o che caratterizza un determinato contesto. Anche le parti del giorno non sfuggono a questa trasposizione letteraria; la notte, da sempre tradizionalmente legata al mistero e a forze oscure e spaventose, diventa nel testo il momento ideale per far accadere i fatti più terrificanti o sovranaturali. Si potrebbero elencare in una lista infinita gli esempi che toccano questi argomenti.

Tuttavia, il tempo artistico, e in ciò risiede la sua più profonda differenza con il tempo reale, ha anche una funzione strutturale sulla base della quale sono regolate le dinamiche dell'azione, così come la velocità dei processi di lettura. Durata, sequenzialità oppure sovrapposizione e contemporaneità delle vicende narrate

dipendono, infatti, dalla struttura temporale che organizza l'intreccio e che si presume pianificata dall'autore. Allo stesso modo, se la lettura di una storia che abbraccia un periodo di tempo ristretto ha una durata superiore ad un'altra, le cui vicende occupano diversi anni, ciò dipende ancora una volta da tecniche di espansione temporale; quelle che l'autore adotta per imprimere il ritmo di lettura desiderato per la sua storia.

Dall'evidente ampiezza dei domini della temporalità letteraria nasce l'idea di questa ricerca che si orienta ad un approccio multifocale dell'indagine del tempo nel poema di Nikolaj Gogol' *Mertvyje duši* (*Anime morte*). Un'opera che, sebbene sia il centro di una sconfinata letteratura critica, sembra non essere stata particolarmente approfondita sotto questo aspetto. Eppure, come si evince da certi racconti, tra le mille finzze dell'arte gogoliana, vi è anche un'attenta riflessione, talvolta un vero studio, dell'elemento temporale e della sua eventuale carica simbolica. Interesse che si nota, ad esempio, nella scelta evidentemente meditata di alcune date, da un utilizzo appositamente stravolto del calendario e delle ricorrenze religiose o, ancora, della potente significatività di cui, in alcune *povesti*, le stagioni diventano l'ideale veicolo.

Sullo sfondo di un ruolo vivacemente simbolico assunto nei racconti, in *Anime morte* il tempo appare invece relegato ad una posizione ininfluyente e contraddittoria, quasi scompare; tuttavia, è proprio questa apparente assenza a renderlo un elemento ancora più 'presente' ed essenziale nella poetica dell'opera e a spingere ad indagarlo più a fondo, analizzandolo nel suo complesso costituito di immagini e strutture. Un'idea ulteriormente incoraggiata dalla natura particolare dell'universo gogoliano dove, molto spesso, dietro il gioco di dettagli apparentemente irrilevanti si nasconde una profondità di significati trasversale all'intera opera.

In questa ricerca, l'attenzione si è preliminarmente rivolta verso la trattazione

della temporalità nell'ambiente critico; un approfondimento che, tra l'altro, ha portato a rilevare l'inarrestabile evoluzione di cui questo tema, cruciale per l'indagine letteraria, è stato oggetto nel secolo scorso, in particolar modo a partire dallo stravolgimento generatosi in ambito scientifico con la teoria della relatività di A. Einstein.

La fecondità dei risultati, conseguenza dei differenti approcci con i quali via via la critica si è relazionata con il fattore temporale nelle opere degli scrittori più diversi, è stata uno stimolo fondamentale per riprendere il tema nell'opera di Gogol'. Si sono altresì rilevate utili alcune problematiche intrinseche al concetto di tempo sviluppatesi all'interno di un dibattito che, intorno agli anni Sessanta del Novecento, si riaccende coinvolgendo tutte le discipline umanistiche.

Il lavoro muove le premesse da questo ricco sostrato di studi, nel tentativo di tracciare gli indicativi confini entro i quali il tempo in Gogol' è stato finora percepito dalla critica.

Alla sezione introduttiva segue l'analisi del poema che si dipana, come premesso, attraverso figure e strutture della temporalità, spaziando dalla questione della collocazione storica e stagionale delle vicende, all'indagine dei momenti portanti che le caratterizzano; dalla ricerca dei marcatori temporali linguistici, alla scomposizione dell'intreccio per comprendere se e secondo quali regole temporali la storia si evolve; dall'osservazione della funzione del narratore e della sua ingerenza nella percezione del tempo del poema, fino a quei meccanismi narratologici organizzatori del processo della lettura che influenzano in maniera determinante la temporalità di qualsiasi opera.

Per l'analisi delle strutture temporali (capitolo III) si sono rivelati fonti ispiratrici particolarmente importanti alcuni lavori d'ambito formalista, soprattutto l'approfondito studio di B. Tomaševskij sulle dinamiche dell'intreccio, nonché quello del linguista tedesco H. Weinrich – fondamentale in particolar modo per l'idea del

concetto di indice di ricorrenza temporale – oltre, indubbiamente, all'amplissima analisi che G. Genette dedica alla temporalità nell'opera di M. Proust, così come alcune elaborazioni di U. Eco e il fondamentale contributo di P. Ricoeur.

La ricerca si conclude con l'abbozzo di un confronto tra la prima e la seconda parte del poema (capitolo V). Nonostante la lacunosità e la frammentarietà che rendono impossibile un'analisi precisa, il secondo volume si dimostra comunque profondamente differente dal primo anche per quanto riguarda la temporalità, in particolar modo nella definizione dei periodi, storico e stagionale, e nella funzione del narratore che appare qui una figura profondamente trasformata, non più al centro di un intrigante dialogo tra i tempi.

In questo lavoro le citazioni dall'opera di Gogol' sono state tratte dalla raccolta completa delle opere: N. V. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 16-ti tt.*, Moskva-Kiev, Moskovskaja Patriarchija, 2009.

In seguito si indicheranno direttamente nel testo, tra parentesi a piè delle citazioni termine della il volume in cifre romane e il numero di pagina in numeri arabi.

Per le traduzioni italiane si è fatto riferimenti ai seguenti testi:

N. V. GOGOL', *Anime morte*, traduzione e cura di P. Nori, Milano, Feltrinelli, 2009; N. V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikanka*, traduzione di G. Langella, Torino, Einaudi, 1978; N. GOGOL', *Racconti di Pietroburgo*, traduzione di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 2008; N. V. GOGOL', *Taras Bul'ba e gli altri racconti di Mirgorod*, traduzione di L. V. Nadai, Milano, Garzanti, 2009.

Tra parentesi a piè delle citazioni verrà indicato il nome del traduttore e la pagina di riferimento. Dove non specificato le traduzioni sono mie.

CAPITOLO I

*Il tema del tempo nell'opera di Gogol'. Una panoramica sullo stato
degli studi*

Il XX è un secolo di grandi evoluzioni e profonde implicazioni nell'ambito della riflessione sulla temporalità artistica. Il dibattito sul tempo – che occupa una posizione marginale durante il XIX secolo – diventa dominante all'inizio del Novecento, in ambito scientifico, con la teoria della relatività (1905-1913) di Albert Einstein¹: il tempo terrestre non è più un'entità assoluta, il suo valore dipende in primo luogo dalla velocità con la quale si muove il sistema in cui è situato l'oggetto osservato.

Questo enunciato, dalla portata scientifica immensa, si diffonde istantaneamente a tutti i rami del sapere, ma è soprattutto sul piano filosofico che stravolge principi consolidati da anni e costringe all'aprirsi a nuove considerazioni. È, in particolar modo, la polemica con la teoria einsteiniana del filosofo francese Henri Bergson che gode di maggior risonanza in ambito artistico sia per gli sviluppi estetici, sia per le potenzialità espressive implicate. In *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein* (*Durata e simultaneità, a proposito della teoria di Einstein*, 1922)² il filosofo critica aspramente gli assunti sulla temporalità della teoria di Einstein,³ che sono legati ad una concezione del tempo esclusivamente meccanica e misurabile e non tengono conto della dimensione individuale, interiore e non misurabile del tempo della “coscienza”.

È all'interno di questa polemica tra “tempo individuale” filosofico e “tempo

1 Sulla teoria della relatività e le sue implicazioni filosofiche si possono consultare, tra i tanti, L. INFELD, *Albert Einstein. L'uomo e lo scienziato. La teoria della relatività e la sua influenza sul mondo contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1952; E. CASSIRER, *Sostanza e funzione. Sulla teoria della relatività di Einstein*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

2 Nell'edizione italiana H. BERGSON, *Durata e simultaneità*, a cura di F. Polidori, Milano, Cortina Raffaello, 2004.

3 Nel saggio il filosofo francese si contrappone vivacemente alla teoria di Einstein: la misurazione della durata dell'universo non può far riferimento ad un sistema esterno e assoluto, come sostiene lo scienziato, che escluda a priori la durata di ogni singola coscienza; è nel tempo individuale, secondo Bergson, che si determina la percezione del flusso universale.

meccanico” della scienza che va letta l'origine dell'approccio interdisciplinare, tipicamente novecentesco, alla temporalità letteraria. Nella rielaborazione della categoria del “tempo artistico” si utilizza sempre più una nuova lente multifocale, attraverso la quale discipline fisico-matematiche e umanistiche collaborano interagendo. La contemporanea pubblicazione dei capolavori di Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (*Alla ricerca del tempo perduto*, 1913- 1927) e di Thomas Mann *Die Zauberberg* (*La montagna incantata*, 1924), opere nelle quali il tempo, sotto aspetti diversi, diventa un cooprotagonista, rispecchia le riflessioni sulla temporalità tipiche di un'epoca, oltre a stimolare ulteriormente la discussione.

Anche nell'ambiente intellettuale russo l'interesse per l'argomento è via via crescente, e il dialogo instauratosi tra realtà e finzione, tra scienza e arte – così come s'è sviluppato in Occidente – viene progressivamente avvertito e assimilato, assumendo connotati propri che si riassumono nella fecondissima teorizzazione bachtiniana del cronotopo, uno dei concetti cardine della teoria letteraria di tutto XX secolo. Michail Bachtin si ispira proprio ad Einstein per la concezione dell'unità dello spazio-tempo: “Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente «tempospazio») l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein)”.⁴

4 M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 231.

La critica russa, comunque, si dedica discontinuamente all'argomento⁵ fino alla seconda metà del secolo, quando si assiste ad una vera e propria fioritura del dibattito, incoraggiata dai numerosi lavori di studiosi europei e statunitensi di quegli anni; tra questi, solo per citare i più importanti, Adam Mendilow (*Time and the novel*, 1952), Hans Reichenbach (*The direction of time*, 1956), Hans Meyerhoff (*Time in literature*, 1960), Georges Poulet (*Études sur le temps humain*, 1964), e Harald Weinrich (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964). Voci che, entrate nell'ambiente intellettuale sovietico, ravvivano una discussione letteraria intrecciata, anche qui, alle trattazioni filosofiche.⁶ Si interessano così della temporalità artistica

5 È molto importante ricordare che i saggi della raccolta *Voprosy literatury i èstetiki*, tra i quali compare *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike*, sono lavori ai quali Bachtin si dedicò negli anni Trenta, ma che verranno pubblicati, postumi, solamente nel 1975. Degli stessi anni, tra i Venti e i Trenta, si segnalano gli studi teorici formalisti sul tempo nel romanzo, ad esempio quelli di Boris Tomaševskij e di Viktor Šklovskij, e anche le analisi di A. Cejtlin e di G. Vološin sulla temporalità nei romanzi di Dostoevskij e di V. Vinogradov sul tempo della narrazione in *Pikovaja dama (La donna di picche)* di Puškin, pubblicato nel 1936. Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *Sjužetnoe postroenie*, in ID., *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva-Leningrad, 1928; V. ŠKLOVSKIJ, *Problema vremeni v iskusstve*, in ID., *O teorii prozy*, Moskva, Krug, 1925; A. CEJTLIN, *Vremja v romanach Dostoevskogo (k sociologii kompozicionnogo priema)*, «Rodnoj jazyk v škole», Moskva, 1927, n. 5; G. VOLOŠIN, *Prostranstvo i vremja u Dostoevskogo*, Praga, «Slavia», 1933, vol. XII, nn. 1-2; V. VINOGRADOV, *Stil' «Pikovej damy»*, in ID., *Izbrannye trudy. O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva, Nauka, 1980.

6 Tuttavia, l'ambiente filosofico sovietico di questi anni, fortemente influenzato dalla dottrina del materialismo dialettico, tende per lo più ad una trattazione positivista anche del concetto di tempo e spesso riconduce a mistificazioni le obiezioni di Bergson. In linea con questo pensiero sono indicativi, ad esempio, i seguenti lavori: Ju. URMANCEV, *O svojstvach vremeni*, «Voprosy filosofii», 1961, n. 5, pp. 58-70; Ja. ASKIN, *Problema neobratimosti vremeni*, «Voprosy filosofii», 1964, n. 12, pp. 87-98; dello stesso autore, *Problema vremeni i ee filosofskoe istolkovanie*, Moskva, Mysl', 1966; AA. VV., *Prostranstvo, vremja, dviženie*, Moskva, Nauka, 1971; Ju. MOLČANOV, *Četyre koncepcii vremeni v filosofii i fizike*, Moskva, Nauka, 1977. Si tratta, in certi casi, di lavori la cui tendenziosità confluisce in sterili astrazioni matematiche, tuttavia sono testi che si rivelano essere un sostrato bibliografico piuttosto importante anche per chi si occupa di temporalità in ambito letterario.

studiosi illustri quali Viktor Šklovskij⁷ e Dmitrij Lichačev,⁸ oltre ad altri intellettuali, forse meno noti, autori tuttavia di interessanti interventi sul tema: Jurij Birman,⁹ ad esempio, Nikolaj Gej,¹⁰ Tamara Motyleva,¹¹ Zinaida Turaeva,¹² sono solo alcuni dei nomi che prendono parte al dibattito.¹³

In un contesto intellettuale dove il dibattito intorno alla temporalità è tanto fecondo, stupisce notare che, nell'immenso panorama della critica su Gogol', esso non occupi una posizione rilevante. Quello del tempo è un argomento spesso toccato dagli studiosi gogoliani e che, in qualche caso, ha suscitato interessanti osservazioni; tuttavia, non è mai diventato oggetto di uno studio specifico, di una ricerca mirata ed

7 Della vasta produzione di Šklovskij inerente al tempo artistico segnaliamo: *Problema vremeni v iskusstve*, in ID., *O Teorii prozy*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1983 (I ed. 1925), pp. 242-249; il capitolo *Vremja v romane*, in ID., *Chudožestvennaja proza. Razmyšlenija i razbory*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1961, pp. 326-339; l'articolo *Konvencija vremeni*, «Voprosy literatury», 1969, n. 3, pp. 115-127.

8 Oltre all'ampio spazio dedicato alla trattazione del tempo nella sua opera più celebre, *Poètika drevnerusskoj literatury* (1967), segnaliamo un precedente articolo di Lichačev, frutto di un intervento ad una conferenza internazionale sulla poetica tenutasi a Jablonna nel 1961: D. LICAČEV, *Vremja v proizvedenjach russkogo folklora*, «Russkaja literatura», 1962, n. 4, pp. 32-47.

9 Jurij Birman è autore di un articolo particolarmente interessante dove si osservano e si analizzano le incongruenze che riguardano l'età di alcuni personaggi femminili in *Vojna i mir* (*Guerra e pace*) di Tolstoj. Nell'impostazione del lavoro e nelle conclusioni si avverte molto forte l'influenza del pensiero bergsoniano del tempo individuale. Cfr. Ju. BIRMAN, *O caractere vremeni v «Vojne i mire»*, «Russkaja literatura», 1966, n. 3, pp. 125-131.

10 Autore di interessanti considerazioni sull'elemento temporale nelle opere di Puškin, Tolstoj, Dostoevskij, Bunin. Cfr. in particolare: N. GEJ, *Vremja vchodit v obraz*, «Izvestija Akademii Nauk SSSR», 1965, vol. XXIV, n. 5, pp. 386-395; N. GEJ, *Vremja i prostranstvo v strukture proizvedenija*, in AA. VV., *Kontekst 1974. Literaturno-teoretičeskie issledovanija*, Moskva, Nauka, 1975, pp. 213-228.

11 Zinaida Turaeva, filologa linguista, è autrice di un sofisticato manuale nel quale vengono analizzati usi grammaticali dei tempi verbali e delle espressioni temporali della lingua inglese e i loro effetti sul testo artistico letterario. Cfr. Z. TURAeva, *Kategorija vremeni, vremja grammatičeskoe i vremja chudožestvennoe*, Moskva, Vysšaja škola, 1979.

12 Tamara Motyleva, studiosa che si occupa soprattutto di letteratura anglosassone contemporanea, dedica un ampio capitolo al tempo romanzesco all'interno del suo volume T. MOTYLEVA, *Zarubežnyj roman segodnja*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1966, pp. 298-318.

13 Appartiene a questo periodo una miscellanea che raccoglie contributi sulla temporalità artistica di alcuni degli studiosi citati e di altri. Cfr. AA. VV., *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, Leningrad, Nauka, 1974.

esaustiva che ne facesse risaltare la plurivalenza, benché, se avvicinato, si sia rivelato un territorio fecondo di osservazioni sulla poetica dello scrittore.

L'intento di questo capitolo è quello di delineare, attraverso una panoramica di alcuni dei lavori più significativi, lo stato attuale della trattazione della temporalità nell'opera di Gogol'.

Nella prima metà del secolo, quando la scuola formalista produce i primi lavori sul tempo della narrazione – che contempla una serie di analisi, più o meno approfondite, di opere di diversi autori della letteratura russa – l'opera di Gogol' sembra non comparire in alcuna trattazione. E anche in seguito, negli anni Sessanta, quando il concetto di *chudožestvennoe vremja* (tempo artistico) diventa centrale in ambito critico, a Gogol' ci si rivolge solo marginalmente. In questi anni il dibattito si concentra soprattutto su questioni più generali, come quelle che Meyerhoff solleva sin dall'inizio del decennio: “1. Cosa si intende con tempo nella letteratura? 2. Quali sono gli elementi principali del tempo nella letteratura? 3. Qual è il significato di tempo nel mondo moderno; perché il tempo è un tema così dominante nella letteratura contemporanea? 4. Quali sono i significati del tempo letterario per la filosofia?”.¹⁴ In questo contesto, i contributi della ricerca sfiorano appena l'opera di Gogol'. Lichačëv, ad esempio, in *Poëtika drevnerusskoj literatury* (Poetica della letteratura medievale) parla diffusamente dell'aspetto temporale in Gončarov, Dostoevskij e Saltykov-Ščedrin, ma indica solo due racconti di Gogol', *Starosvetskie pomeščiki* (Proprietari di vecchio stampo) e *Nevskij Prospekt* (La prospettiva Nevskij), caratterizzanti per l'ampio utilizzo di un tempo presente che scorre lento e

14 H. MEYERHOFF, *Time in literature*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960, p. 4.

ripetitivo.¹⁵ Sebbene si citi Gogol' in apertura del capitolo, con riferimenti ai due racconti sopracitati, le osservazioni sono molto esigue e tendono piuttosto a codificare un argomento poliedrico ancora in via di decifrazione. Lo stesso Lichačëv, del resto, fa notare come in Russia, fino ad allora, il tempo sia stato solo sporadicamente oggetto di analisi letteraria, e dalle sue parole traspare indirettamente l'effettiva assenza di studi su Gogol': "Il tempo artistico nella letteratura russa è stato saltuariamente oggetto di ricerca. Lo si è indagato nei romanzi di Dostoevskij, in *Pikovaja dama* (*La donna di Picche*) di Puškin, in *Delo Artamonovyč* (*L'affare degli Artamonov*) di Gor'kij, nella prima produzione di L. Tolstoj. Considerazioni interessanti sul tempo nel romanzo vengono fatte nel libro di Šklovskij *Chudožestvennaja proza* (*La prosa artistica*)".¹⁶

Anche Šklovskij, che è attratto soprattutto da autori inglesi (in particolar modo Fielding e Sterne), quando spinge le sue analisi nel territorio della prosa russa tratta da Puškin a Tolstoj, da Lermontov a Dostoevskij, ma non Gogol'.

Il ruolo marginale riservato allo scrittore può dipendere da vari fattori, ma è da scartare l'ipotesi di una stasi momentanea della fortuna dell'opera gogoliana che, per quanto ci è noto, non conobbe l'oblio nemmeno durante i periodi più tetri della censura sovietica. La scarsa attenzione per Gogol' va forse ricercata nella natura stessa della sua arte, che offre all'analisi una pluralità di prospettive indubbiamente 'più vistose' e di fronte alle quali il tempo — soprattutto quello dell'azione, che in Gogol' appare per lo più come una struttura incerta — passa quasi inosservato. Una 'fragilità temporale' che è stata associata alla debolezza intrinseca della trama gogoliana, per la quale Andrej Belyj coniò l'efficace neologismo *bezfabul'nost'* (assenza di intreccio). Un intreccio poco strutturato implica un tempo narrativo

15 Cfr. D. LICHAČĚV, *Poëtika drevnerusskoj literatury*, Leningrad, Nauka, 1967, p. 313.

16 *Ibidem*, p. 214.

debole, privato della fondamentale funzione di fissare gli eventi e di scandire il passo evolutivo delle vicende, e che diventa così un elemento marginale e non più un punto cardinale della narrazione. In Gogol' manca un processo evolutivo e, quindi, manca una struttura temporale portante: “Nella seconda fase [della produzione di Gogol'] la linea della fabula si ferma...”,¹⁷ scrive Belyj in *Masterstvo Gogolja (L'arte di Gogol')* e, più avanti, aggiunge: “La linea del tempo è sostituita da un cerchio di spazio, ma questo cerchio corrisponde a uno zero. Non a caso in *Portret (Il ritratto)* spunta msié Zero «Msié Zero... ah che talento, che incredibile pennello! Non conoscete msié Zero?»”.¹⁸

L'assunto belyjano della mancanza di azione costituisce la prospettiva principale attraverso la quale si osserverà la temporalità nell'opera di Gogol'. Il concetto di *bezfabul'nost'* indubbiamente risponde a una parte delle questioni che sorgono di fronte alla debole, a volte nulla, connotazione cronologica degli eventi. La *bezfabul'nost'* è, tra l'altro, una caratteristica che lega l'arte di Gogol' a quella del poeta e critico simbolista. Daniela Rizzi, persuasa della “consanguineità letteraria” tra i due artisti, evidenzia proprio nella debolezza della trama uno dei punti forti di questa parentela e, a proposito dello scrittore simbolista, dice: “L'indebolirsi della trama – intesa come asse portante che garantisce la disposizione degli eventi narrati in una sequenza orientata verso la soluzione finale della vicenda – è effetto di una circostanza che la prosa di Belyj condivide appieno con molti esempi di romanzo europeo primonovecentesco: la crisi della temporalità lineare. [...] Molte delle innovazioni nello stile e nella forma del romanzo modernista hanno origine da qui: da un tempo che smette di essere una progressione in avanti e ora si scinde in una sequela di singoli istanti per ragioni diverse privilegiati, ora si connette attraverso il

17 A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, Moskva-Leningrad, Ogiz, 1934, p. 18.

18 *Ibidem*, p. 20.

mito ad un piano temporale che non è quello della vita umana, ora si arrotola su se stesso reclamando una circolarità che toglie significato all'idea di un finale che illumini di senso, retrospettivamente, la vicenda narrata. Non manca nei romanzi di Belyj una sequenza evenziale; e tuttavia né la trama in sé, né la concatenazione causale e cronologica della vicenda occupano un ruolo di primo piano”.¹⁹

L'evanescenza della trama, la debole definizione temporale di Belyj affondano le radici, secondo Rizzi, in quel sentire artistico di un autore costantemente in ascolto di suoni da intonare ad una melodia interiore e, quindi, meno attento ad una consequenzialità narrativa perfettamente scandita. “Cercare la trama significa per Belyj inventare senza preoccupazioni di verosimiglianza una struttura non portatrice di senso autonomo, ma che faccia da supporto di idee, simboli, illuminazioni, slanci lirici. [...] Quanto al tempo, il fatto che la vicenda sottintenda un piano storiografico e metafisico, al quale di continuo rimanda, lo proietta in una dimensione che può oscillare tra passato e futuro, contingenza ed eternità, ed è sottratta alla leggi della progressione lineare”.²⁰

Nell'oscillare “tra passato e futuro, contingenza ed eternità” ritroviamo i segnali tipici di una temporalità avulsa da un regolare fluire, che accomuna Belyj a Gogol' e che, anche per quest'ultimo, potrebbe ricondursi ad una tensione musicale, guida e ispirazione dell'artista nella scelta degli elementi più 'intonati' tra loro, ma non necessariamente confluenti in trame solide e circostanziate.

Alcuni significativi approfondimenti a proposito della temporalità gogoliana si colgono nell'ambito dell'analisi spazio-temporale. Anche se, indubbiamente, si tratta

19 D. RIZZI, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, «Russica Romana», 2003, vol. X, pp. 82-83.

20 *Ibidem*, p. 83.

di un'attenzione riflessa, favorita dall'inscindibilità di due categorie delle quali è sempre quella spaziale a risultare predominante nella ricerca. Ma ciò consente comunque di cogliere nuove sfumature del tempo poetico di Gogol'.

Nel celebre saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* Michail Bachtin ci regala forse la più bella definizione del tempo ciclico e senza avvenimenti che caratterizza l'opera di Gogol'. All'interno di un *excursus* che abbraccia i più popolari cronotopi romanzeschi, egli rievoca ciclicità e monotonia incarnate nella vita della tranquilla cittadina di provincia in *Madame Bovary* di Flaubert, e la estende ad altri scrittori, tra cui Gogol': "Questa cittadina è il luogo del tempo ciclico quotidiano. Qui non ci sono eventi, ma soltanto «accidenti» che si ripetono: il tempo vi è privo di corso storico progressivo e si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita. Il giorno non è mai giorno, l'anno non è anno, la vita non è vita. Di giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione, le stesse parole, ecc. In questo tempo gli uomini mangiano, bevono, dormono, hanno mogli, amanti (senza legami d'amore), intessono piccoli intrighi, se ne stanno nelle loro botteghe o nei loro uffici, giocano a carte, fanno pettegolezzi. È il tempo ciclico dell'esistenza quotidiana. Esso ci è noto nelle sue varietà in Gogol', Turgenev, Gleb Uspenskij, Ščedrin, Čechov".²¹

In *Anime morte*, in *Revizor (L'ispettore generale)*, in alcuni episodi di *Mirgorod* e di *Arabeschi* (benché questi ultimi abbiano luogo nella capitale Pietroburgo), il ciclo esistenziale, fermo nel tempo, è scandito da momenti che Bachtin definisce "semplici, rozzamente materiali, saldamente fusi col tran tran locale: con le casette e le stanzucce della cittadina, le vie sonnolente, la polvere e le mosche, i club, il

21 M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit. p. 395.

bigliardo, ecc. Il tempo qui è senza eventi e perciò sembra quasi fermato. Qui non avvengono né «incontri» né «distacchi». È un tempo vischioso, che si trascina nello spazio. Perciò esso non può essere il tempo fondamentale del romanzo. Il romanziere se ne serve come di un tempo collaterale, che si intreccia con altre serie temporali, non cicliche, o è interrotto da esse, e spesso fa da sfondo contrastante alle serie temporali eventuali e energiche”.²²

Per Bachtin il tempo senza eventi rappresenta quindi una dimensione collaterale all'azione del romanzo, uno sfondo piatto su cui risulta esaltata per contrasto l'incisività degli eventi che successivamente accadranno. Ma nell'opera di Gogol', da un certo punto in poi, questo tempo “vischioso, che si trascina nello spazio” diventa la prospettiva temporale principale, non più una semplice cornice. Seppure in secondo piano, questa prospettiva temporale è d'altronde già presente in *Večera na chutore bliz Dikan'ki* (*Veglie alla fattoria di Dikan'ka*), come nota Vittorio Strada: “Tempo epico perduto ma non remoto e tempo mitologico permanente anche se fantastico: in queste dimensioni si svolgono le avventure fiabesche e terribili (a loro modo «allegre») delle *Veglie*. Ma questi due tempi, come vedremo, sono minacciati da un nuovo tempo senza tempo che diventerà poi predominante nella prosa gogoliana”.²³

In questo “tempo senza tempo” i personaggi rimangono intrappolati e non possono che sottomettersi alle sue regole. Pensiamo, in *Anime morte*, a Čičikov che dovrebbe essere il portatore di eventi decisivi nella città di N.: i suoi progetti sono continuamente ritardati o sviati da una prepotente inconsistenza dei fatti. All'inizio del poema, da Manilov, rimane a lungo ridicolmente bloccato sulla porta tra una

²² *Ibidem*.

²³ V. STRADA, *Nota introduttiva*, in N. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikanka*, Torino, Einaudi, 1978, p.VII.

smanceria e l'altra, poi, una volta a tavola, la conversazione è bloccata su questioni vacue e inutili. Più avanti, lungo la strada, si perde, vittima della perseverante noncuranza del suo cocchiere Selifan. Poi, i suoi progetti subiscono un arresto per la sciocca cocciutaggine della vecchia Korobočka. Per non parlare di Sobakevič, a casa del quale il protagonista è costretto a prendere parte ad un interminabile pranzo prima di poter esprimere le proprie intenzioni. Intoppi di questo genere ostacolano Čičikov fino all'ultimo giorno, quando la fuga dalla città è ritardata nuovamente dalla negligenza di Selifan, dall'indolenza dei fabbri, dalla processione che segue il feretro del procuratore... Il tempo qui non si muove, fino all'ultima riga.

Gli studi intorno al cronotopo si sono addentrati più specificamente in territorio gogoliano. In queste analisi, pur dedicate essenzialmente alla spazialità, vengono introdotte importanti considerazioni sugli aspetti della temporalità.

Fondamentale in quest'ambito è il saggio *Chudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolja (Lo spazio e il tempo nella prosa di Gogol', 1968)*, in cui Jurij Lotman tocca in più punti la questione del tempo, in particolar modo analizzando lo spazio artistico di *Proprietari d'antico stampo* e, successivamente, di *Vij*.

La contrapposizione spaziale che caratterizza il racconto dei due anziani coniugi, secondo il critico, si mantiene evidente anche attraverso il tempo estremamente piatto e diluito della narrazione, che Gogol' gestisce con particolare accortezza stilistica. La netta distanza che separa i due mondi, quello esterno alla masseria – in cui risuona l'eco di avvenimenti lontani – e quello interno – dove la più insignificante azione è di vitale importanza – viene infatti percepita anche grazie all'immobilità del flusso temporale di quest'ultimo. “Il mondo interno è acronico,” scrive Lotman, “è chiuso da tutti i lati e non possiede un orientamento; in esso non accade nulla. Tutte le scene non sono attribuibili né al passato né al presente ma si presentano, piuttosto,

come una perpetua ripetizione delle medesime azioni”.²⁴ Ripetizione che implica un uso particolare dell'aspetto verbale: “si iniettano continuamente verbi di aspetto imperfettivo con significato iterativo, che sottolineano la ripetitività dell'azione: «Afanasij Ivanovič faceva uno spuntino», «di solito chiacchierava», «a pranzo la conversazione di solito verteva su...»”.²⁵

È questo il mondo gogoliano di cui parla Belyj: governato dall'impossibilità di accadere, da una predisposizione all'immutabilità, e perciò anche da un blocco del tempo, da un suo rifiuto di compiersi. Quando invece il tempo si sblocca e, finalmente, succede qualcosa, giunge inevitabilmente la catastrofe che segna la fine dei protagonisti. Nel mondo dei vecchi possidenti, bloccato in un limbo senza memoria, si innesca un processo di autodistruzione proprio quando il tempo inizia a marciare e si genera un diversivo che diverrà fatale: la fuga della gatta di Pul'cherija Ivanovna.

Anche in *Vij* le due sfere dell'azione, quotidiana e mistica, si risolvono attorno a due spazi: quello della città di Kiev, dove all'inizio passeggiano i seminaristi, e quello della tenuta del capo cosacco dove accadono le vicende. E anche qui, osserva Lotman, la linea di demarcazione tra i due luoghi non è solo quella segnata dall'oscurità, dalle erbacce e dalla desolazione che avvolgono, incupendola, la tenuta: “tra loro c'è una differenza molto più seria; in primo luogo essi sono temporalmente incompatibili. Come ha verificato il commentatore dell'edizione accademica, l'azione della parte «kieviana» non può accadere prima del 1817 (anche ammettendo anacronismi), ma le vicende nella tenuta del capo cosacco coincidono, «se non addirittura con il XVII, perlomeno con il XVIII secolo». La verità è che qui si

24 Ju. LOTMAN, *Chudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolja*, in ID., *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija (1958-1993)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo – SPB, 2005, p. 638.

25 *Ibidem*.

scontrano un'imprecisata contemporaneità con un imprecisato tempo storico".²⁶ In questo caso si tratta quindi di due luoghi diversi e di due tempi diversi: quasi due galassie distinte. L'anacronismo di *Vij*, che riguarda anche i tempi interni dell'azione,²⁷ non rappresenta un'eccezione all'interno della produzione gogoliana, né tanto meno una svista: Gogol' ne fa dichiaratamente uso, come di un qualsiasi procedimento narrativo.

Inaspettate valenze di carattere temporale possono essere veicolate anche dall'espressività del paesaggio. Così, se per Lotman la temporalità è un fattore che rafforza la contrapposizione tra due ambientazioni, per Dmitrij Ioannisjan ad un'unica immagine spaziale possono quasi paradossalmente corrispondere figure temporali diverse. Il critico considera la natura nelle *Veglie* come il tramite di una temporalità particolarmente densa, e questa caratteristica nasce dall'indipendenza delle singole immagini rispetto al quadro generale. Ogni dettaglio del paesaggio delle *Veglie* – il bosco, il fiume, la notte, l'usignolo, ecc. – non è una semplice rifinitura che serve all'artista per abbellire il panorama, quanto piuttosto un cosmo a sé stante e quasi autosufficiente. Micro e macro immagini della natura sono spesso connotate da una forte valenza epica, oppure convogliano similitudini e simbologie che spalancano porte su altre dimensioni e, perciò, su un tempo per nulla corrispondente a quello delle vicende narrate. In alcuni racconti il paesaggio c'entra solo parzialmente con la rappresentazione del mondo esterno, che fa da sfondo alla trama

²⁶ *Ibidem*, p. 646.

²⁷ Lotman nota che in *Vij* esistono, infatti, anche altre fratture temporali. Una di queste è l'incoerenza sul giorno della morte della figlia del cosacco. Se è il padre stesso, in prima battuta, a raccontare a Choma Brut che la figlia gli è spirata tra le braccia senza aver avuto il tempo di spiegare le motivazioni del suo tragico gesto, in altri punti si dice che sia morta dopo l'arrivo di Choma alla proprietà. Di certo, come dice Lotman, queste incongruenze possono essere sviste dell'autore, ma è strano che Gogol' non le abbia notate. Cfr. Ju. LOTMAN, *op. cit.*, p. 646.

come un quadro; rivendica piuttosto una funzionalità autonoma, di passaggio, verso altre – molto più lontane – ambientazioni: “Sia il «maestoso suono dell'usignolo ucraino», sia le «elevatissime querce», così come i girasoli che «illuminano» gli orti variopinti, vanno intesi al di fuori di abituali scale di misurazione terrestre, e anche al di là della serie di elementi e fenomeni nei quali essi rientrano nella realtà quotidiana. Questo Dnepr è un oceano universale che fugge la terra, questo usignolo una specie di creatura mitologica. Le «elevatissime querce» possono ricordare la quercia di Dodona ma anche le querce bibliche del bosco di Mamre”.²⁸

Talvolta è un'immedesimazione dell'autore che arricchisce la densità temporale implicita nelle descrizioni naturali. Essa si svela, ad esempio, attraverso una sfumatura emozionale, come nel caso del celebre passo di *Majskaja noč'* (*Notte di maggio*) dove paesaggio e notte, fusi assieme, diventano un cronotopo intimo del quale lo scrittore, orgoglioso e geloso, sembra vantarsi con il lettore.

Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Весь ландшафт спит. А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь! (I, 132-133)²⁹

28 D. V. IOANNISJAN, *Struktura obraza i prostranstvo-vremja v pejzaže rannego Gogolja*, «Izvestija Akademii Nauk SSSR», Moskva, Nauka, 1974, p. 303.

29 «Conoscete le notti ucraine? Oh, voi non conoscete le notti ucraine. Ammirate questa: la luna occhieggia a metà del cielo; lo sconfinato arco celeste s'è dilatato e spostato sino a divenire ancora più

Che nelle descrizioni della natura Gogol', molto spesso, materializzi paesaggi che appartengono alla sua interiorità,³⁰ oltre ad essere un'opinione largamente condivisa dalla critica, è anche un tratto caratterizzante dei suoi 'quadri', che sembra quasi inserirli nella corrente pittorica romantica, dove il paesaggio diventa veramente specchio dell'anima dell'artista e del suo universo interiore. Con l'esempio del passo sopracitato, tuttavia, l'intento di Ioannisjan è piuttosto quello di mostrare, ancora una volta, come sia il tempo – in questo caso la notte – a stabilire il confine palpabile tra il mondo reale del lettore e quello fantastico del racconto. L'impossibilità del lettore di esperire una dimensione di per sé nota solo allo scrittore aumenta l'atmosfera di magia e mistero che ammantava la notte ucraina: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!».³¹

luminoso, e arde e respira. La terra è tutta avvolta di luce argentea, e anche l'aria stupendamente limpida è fresca e pesante al tempo stesso e, piena di dolcezza, agita un oceano di profumi. Notte divina! Notte incantevole! I boschi sono immobili ed estatici, immersi nell'oscurità, e proiettano al suolo lunghe ombre. Questi stagni sono cheti e muti; le loro acque fredde cupe sono cinte dalle arcigne barriere color verde cupo dei frutteti. I cespugli intatti di biancospino e di visciolo protendono timidamente le loro radici verso la sorgente fresca e ogni tanto sussurrano per mezzo del fogliame, quasi irritati e scontenti quando quel delizioso stordito ch'è il venticello notturno si avvicina furtivo per un istante li bacia. Tutta la campagna dorme, e sopra di lei tutto respira, tutto è meraviglioso e solenne. Anche l'anima ne riceve un'impressione di immensità e di stupore, e una folla d'argentei visioni nasce armoniosamente dalle sue profondità. Notte divina!» (Langella, 68).

30 Cfr. A. D'AMELIA, *Le città e l'acqua: le immagini speculari di Gogol'*, in ID., *Paesaggio con figure, letteratura e arte nella Russia moderna*, Roma, Carocci, 2009, p. 57.

31 «Conoscete le notti ucraine? Oh, voi non conoscete le notti ucraine!» (Langella, 68). Jurij Mann, invece, riconduce questo passo di *Majskaja noč'* ad un procedimento mistificatore tipico di Gogol'. Esordi retorici del narratore del tipo «Conoscete forse? Conoscete voi? ecc.», fa notare Mann, sono piuttosto numerosi e celano, dietro un'intonazione affettata e un'apparente assenatezza, l'obiettivo di innescare il meccanismo dell'improbabile, dell'incredibile. Il critico, ironizzando, così sintetizza: «L'ignoto si schiude nel conosciute, lo straordinario nell'ordinario, l'estraneo si genera nel familiare, ciò che è strano in ciò che è ovvio. «Conoscete forse la notte ucraina? O, voi non conoscete la notte ucraina!» Certo che non la conosciamo! Come non sappiamo che «l'usignolo ucraino» (a differenza di quello di Kursk?) emette «un maestoso suono». Sono inutili i tentativi di spiegare il significato reale del famoso passaggio della *Terribile vendetta*. In primo luogo esso adempie alla funzione di persuasore di incompetenti; di chi, cioè, non sapeva che «è raro che un uccello voli fino al centro del Dnepr»». Cfr. Ju. MANN, *Zametki o «neevklidovoj geometrii» Gogolja, ili «Sil'nye krizisy, čuvstvujemy celuju massuju»*, «Voprosy literatury», 2002, n. 4, p. 180.

In Lotman e Ioannisjan lo spazio gogoliano, nelle sue varie manifestazioni connotate da una significatività forte e plurima, diventa quindi terreno ideale per sondare una temporalità che non si rivela meno ricca di valenze. La voluta contrapposizione tra universi – alto/basso, interno/esterno, quotidiano/magico, ecc. – in alcuni racconti è rafforzata, come evidenzia Lotman, da una temporalità che si presta alla causa; l'uso ridondante del tempo passato imperfettivo e degli avverbi di frequenza, che sottolineano la ripetitività, connota il tempo piatto e bloccato – senza presente né passato – dell'esistenza degli anziani proprietari. Una dimensione ideale per marcare la separazione con il mondo esterno e lontano dalla loro tenuta dove, si apprende da un'attutita eco, il tempo 'avviene' e 'procede'. Una chiave interpretativa, questa, perfettamente idonea per inquadrare il tempo di tutta la raccolta *Mirgorod*, la cui ambigua denominazione, fa notare Antonella D'Amelia, potrebbe sottintendere una connotazione temporale: Mirgorod “è mondo-città, in cui si trovano specularmente di fronte macrocosmo e microcosmo ed è quiete-città, conquista della calma, assenza di tempo”.³²

Inoltre, la discrepanza tra gli spazi magici e quotidiani favorita in *Vij* dall'elemento anacronistico passa forse inosservata, ma è la conferma di un allontanamento, addirittura epocale, tra il mondo cittadino della capitale ucraina e quello della piccola, stregata, tenuta cosacca.

La critica, dunque, constata via via una temporalità che è strumento misurato ma potente; ne nota il potere simbolico e allegorico convogliato dagli elementi spaziali. Così, il tempo epico e il tempo mitologico che caratterizzano le *Veglie* si riflettono anche nelle particelle minime del paesaggio, che partecipa alla trasfigurazione del

32 A. D'AMELIA, *Le città e l'acqua: le immagini speculari di Gogol'*, in ID., *Paesaggio con figure...*, cit., p. 57.

tempo.

A proposito delle *Veglie*, alcuni interessanti sviluppi del cronotopo carnevalesco bachtiniano sono stati osservati da Jurij Mann in lavori più recenti. In alcuni episodi della raccolta, sostiene il critico, è chiaramente evidente come il tentativo gogoliano di compattare il mondo in monadi che rappresentino un'universalità si ripercuota sulla dimensione spazio-temporale. La tendenza alla tipizzazione, alla generalizzazione artistica (*chudožestvennoe obobščenie*), ovvero alla ricerca di figure eterogenee che racchiudano una globalità il più possibile completa, è una delle missioni che Gogol' si prefigge durante il suo percorso artistico e che si riflette nella forma, nello stile, nei contenuti e, soprattutto, in molte raffigurazioni. Nelle *Veglie* l'unità spazio-tempo viene coinvolta da tale fascinazione, ad esempio, attraverso la figura della folla. Una moltitudine di personaggi raccolti contemporaneamente nello stesso luogo soddisfa l'esigenza dell'autore di rappresentare 'l'eterogenea-totalità', e definisce quello che Mann chiama il “cronotopo dell'universalità”. Particolarmente emblematica in questo senso è la folla rappresentata in *Soročinskaja jarmarka* (*La fiera di Soročinec*) dove, osserva il critico, l'effetto generalizzante viene acuito da un uso ridondante della particella *vsë* (tutto). “Così viene rappresentata la fiera [...]: qui «tutta la gente si confonde a formare un unico immenso mostro che con tutto il suo corpo si snoda per la piazza e per le vie anguste e grida, schiamazza e fa baccano»; «Fracasso, invettive, muggiti, belati, muggi, tutto si confonde in un unico gergo discorde. Buoi, sacchi, fieno, zingari, pentole, donne, panpepato, berretti: tutto appare e scompare davanti ai nostri occhi, con colori diversi e sguaiati». ³³ La fiera è

³³ Riporto il testo russo del brano da Gogol': «Весь народ сростается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит»; «шум, брань, мычание, бляение, рев, – все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами» (I, 91).

afflusso, accumulazione della moltitudine. È il carattere pubblico nella sua espressione concreta, locale, fisica e corporea. Ed è un momento luminoso e di gioia. La descrizione della fiera di Soročinec ribadisce perfettamente l'idea del cronotopo di M. Bachtin, cioè l'idea di un'unica entità di spazio e di tempo. Una simile unità, nel nostro caso (proprio come per l'unità carnevalesca bachtiniana), si costruisce sulla percezione di una circostanza speciale determinata dal passaggio repentino da una routine quotidiana ad una festosa”.³⁴

In tal modo il cronotopo carnevalesco nelle *Veglie* si complica, tingendosi di sfumature che sono via via sempre più angoscianti e che si aprono su dimensioni stregate. La fiera di Soročinec, luogo collettivo di festa, è allo stesso tempo un posto dove ad ogni passo e in qualsiasi momento ci si può aspettare un'insidia o un imprevisto, a causa della vicinanza ad un punto stregato, in cui si dice sia stata distrutta una pergamena del diavolo che ha liberato forze oscure e malefiche. In *Strašnaja mest'* (*La terribile vendetta*) l'atmosfera spensierata e festosa del banchetto nuziale, al quale partecipa tutta Kiev, è guastata nel momento in cui uno sconosciuto cosacco assume le sembianze di spaventoso stregone, facendo precipitare tutti gli invitati in cupi pensieri e cattivi presagi.

Dunque, la sfumatura angosciante che caratterizza e distingue il “cronotopo dell'universalità” di Gogol' si evolve. Se nelle *Veglie* si origina dalla paura di forze occulte e malefiche, in seguito è generata dall'ansia per il futuro della comunità, come nella celebre scena muta in *L'ispettore generale*, e dell'umanità, come nella *Russia-trojka* che spicca il volo nel finale nel primo volume di *Anime morte*. Dietro ad un cronotopo sempre meno festoso e sempre più pervaso da un senso di generale inquietudine Mann individua lo sforzo crescente dello scrittore, teso ad immortalare

34 Ju. MANN, *Zametki o «neevklidovoj geometrii» Gogolja...*, cit., p. 172.

quella sensazione di crisi imminente che la massa intuisce ma di fronte alla quale è impotente. Quella stessa crisi, muta e terrificante, che l'amico Karl Brjullov seppe magistralmente raffigurare nel quadro *L'ultimo giorno di Pompei*; un dipinto la cui tensione drammatica scosse e impressionò Gogol' al punto tale da indurlo a dedicargli un saggio.³⁵

La dimensione temporale si interseca, negli studi gogoliani di Mann, anche con il peculiare fantastico delle *Veglie* e di altri racconti di Gogol'. Un genere che si inserisce notoriamente nel solco della tradizione hoffmaniana; un tipo di fantastico “velato” (*zavualirovannaja fantastika*), per usare la definizione di Mann, in cui non vi è mai una manifestazione inequivocabile dell'elemento anomalo. Fra i due autori vi è però una differenza importante che riguarda la trattazione del fantastico ed è relativa proprio all'ambientazione temporale dei racconti fantastici. Si osserva, infatti, che in Gogol' i racconti di matrice magico-demoniaca sono nettamente distinti da quelli di natura surreale-bizzarra. Mann nota che la bisettrice che separa i due universi è il tempo: “La divisione dipende dal tempo in cui si svolge l'azione: il presente oppure il passato (non importa quanto lontano sia il passato, una cinquantina d'anni oppure qualche secolo, l'importante è che sia *passato*)”.³⁶ Diavoli, streghe e varie creature sovranaturali compaiono nei racconti ambientati nel passato³⁷ e rimangono perciò entità impossibili da verificare, ammantate di un'aura leggendaria. Invece nei racconti ambientati al presente, ad esempio in *Nos (Il naso)*, non vi è mai accenno all'origine magica o diabolica del fatto misterioso, che potrebbe quindi

35 Gogol' ammirò il dipinto di Brjullov durante l'esposizione all'Ermitage (12-17 agosto 1834) e scrisse di getto, sotto la potente impressione ricevuta, il saggio *Poslednij den' Pompei (L'ultimo giorno di Pompei)*, che apparve quello stesso mese all'interno della raccolta *Arabeschi*.

36 Ju. MANN, *Poètika Gogolja. Variacii k teme*, Moskva, Coda, p. 65.

37 I racconti fantastici ambientati nel passato sono *Vij* e quelli delle *Veglie*, esclusa *La fiera di Soročinec* e *Notte di maggio*. Quelli la cui azione è invece contemporanea sono, oltre ai due ultimi citati, *Il naso*, *Il ritratto*, *Le memorie di un pazzo*, *La prospettiva Nevskij*.

anche essere spiegato con l'instabilità psichica dei protagonisti. Anche nelle eccezioni a questa formula (i racconti *Notte di maggio* e *La fiera di Soročinec*, in cui la trama si svolge al presente ma il fatto estraneo è di matrice sovranaturale), l'elemento magico è comunque dirottato, cioè proviene da un lontano passato per mezzo di voci o dicerie popolari, oppure da un sogno o da una visione; altrove può coincidere con una suggestione dei personaggi, come in *Portret*, priva di verificabilità. Nel *Ritratto*, osserva Mann, “quasi tutta la seconda metà della storia, il racconto del figlio del pittore, assume il ruolo di antefatto fantastico. Schegge dei fantastici avvenimenti vi si trasmettono in forma di dicerie [...]. Ma una parte dell'elemento fantastico, per di più la principale – che riguarda la reincarnazione dello strozzino nel ritratto – è avvolta nelle suggestioni del narratore, il quale ci riferisce di miracolosi avvenimenti come se avessero avuto luogo nella realtà: egli vede come in una miracolosa rappresentazione il defunto Petromichajl uscire dalla cornice del quadro. Solo il ritratto però passa nel piano contemporaneo della narrazione, mentre le personificazioni fantastiche dell'immagine svaniscono”.³⁸ Come avviene in *Der Sandmann (L'uomo della sabbia)* di Hoffmann, anche nel *Ritratto* l'evolversi di fatti inspiegabili, avviluppato al dubbio sull'effettiva salute psichica del pittore Čartkov, rende impossibile stabilire se si tratti di stregoneria o di pazzia. Nel racconto di Hoffmann però, conclude Mann, l'elemento paranormale si insinua nella narrazione sia al passato che al presente: tanto in un tempo immaginario quanto in una realtà storica.

Queste osservazioni, che evidenziano e legano l'evento soprannaturale ad un tempo passato o ad una dimensione onirica, ugualmente lontana dalla realtà, si rivelano interessanti anche perchè mettono in relazione Gogol' con un motivo

38 Ju. MANN, *Poètika Gogolja...* cit., Moskva, Coda, 1996, p. 71.

favolistico molto antico, quello del “tempo illusorio. [...] Un tema novellistico che risulta attestato fin dal secolo VI d.C. nelle mitologie orientali, e, in seguito, in numerose leggende dell'Occidente cristiano”.³⁹ Nei racconti mitologici e popolari quando l'elemento terrestre entra in contatto con il soprannaturale si genera il tempo illusorio; una sorta di deviazione psichica in base alla quale “colui che compie un viaggio nel regno di Dio, o viene a contatto di una realtà magica, crede di compiere in un breve periodo di tempo la sua missione, la quale occupa, invece, una serie interminabile di anni. E, viceversa, prigioniero della medesima illusione, egli è convinto di aver vissuto per lunghi anni una meravigliosa avventura che, in effetti, è durata appena un'istante”.⁴⁰ Nel folklore, sottolineano Henri Hubert e Marcel Mauss, è luogo comune che “le durate a seconda delle circostanze non scorrono con identica rapidità. Codesta si altera nel passare dal soprannaturale alla vita normale degli uomini”.⁴¹ In tale sdoppiamento del tempo, che crea l'illusione di scorrere con velocità differenti, oltre ad una forte componente mistica⁴² si rispecchia l'esigenza poetica di tenere separati il piano umano-reale da quello magico-ultraterreno, che deve apparire avvolto da una atmosfera di eccezionalità. Un'esigenza che si ripete in Gogol', nei cui racconti fantastici, come si è visto, la componente magico-demoniaca appare sempre in una dimensione a sé stante.

39 S. LO NIGRO, *Il tema del tempo illusorio nella narrativa tradizionale*, in AA. VV., *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968, vol. I, p. 136.

40 *Ibidem*.

41 H. HUBERT e M. MAUSS, *La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia*, in E. DURKHEIM- H. HUBERT- M. MAUSS, *Le origini dei poteri magici*, Torino, Einaudi, 1951, p. 109.

42 Nelle leggende di matrice ascetico-religiosa in cui l'elemento soprannaturale è benigno, rappresentato da un incontro con esseri benevoli, da una visione paradisiaca oppure da un viaggio nell'aldilà, la disgiunzione temporale tra i due mondi ha la funzione di “convincere il lettore di una solenne verità di fede, ossia del divario profondo che passa tra il regno di Dio, dove il tempo si svolge veloce e incommensurabile, e la realtà terrena scandita dal ritmo uguale degli anni”. S. LO NIGRO, *op. cit.*, p. 137.

L'impressione che il tempo sia uno strumento del quale Gogol' studia e sfrutta gli effetti artistici si rafforza progressivamente. Nel panorama della critica gogoliana, nell'ultimo decennio del secolo scorso nuove conferme di questa tesi si riscontrano in un lavoro di Michajl Vajskopf pubblicato nel 1994 nel quale – forse con troppo slancio – si accentua un atteggiamento di Gogol' nei confronti del tempo, un atteggiamento personale che sfocia inevitabilmente nella sua arte.

In uno studio intitolato *Vremja i večnost' v poètike Gogolja (Il tempo e l'eternità nella poetica di Gogol')* Vajskopf prende le mosse proprio dalla debolezza temporale che gli studiosi hanno sempre notato nell'opera di Gogol': la mancanza di una demarcazione del flusso temporale delle vicende, la scarsa attendibilità storica determinata dagli anacronismi, e così via. Anche per Vajskopf questi effetti non risalgono esclusivamente all'immobilismo dell'azione; ma egli, drasticamente, è persuaso che nell'opera dello scrittore si rifletta una personale repulsione nei confronti della categoria temporale, per la quale il critico conia l'audace espressione “*antitemporal'naja agresija*” (aggressione antitemporale). L'atteggiamento “antitemporale” di Gogol', secondo il critico, potrebbe originarsi in un ambiente in cui si andavano diffondendo le idee di una dottrina che appassionò numerosi artisti e di cui anche lo scrittore subì il fascino: la dottrina teosofica,⁴³ che sosteneva la necessità di liberarsi dai vincoli del tempo e della storia. Nell'arte di Gogol', scrive Vajskopf, l'idiosincrasia temporale è particolarmente innervata: “il rifiuto del tempo, così come la volontà di superarlo, non hanno solamente determinato una sua

43 La dottrina gnostica teosofica entrò in Russia con gli scritti del mistico tedesco Karl von Eckartshausen e qui si diffuse soprattutto attraverso la massoneria. Vajskopf approfondisce l'ambiente religioso e filosofico che influenzò la formazione di Gogol' e ritiene che la teosofia può aver avuto un ruolo importante nella formazione del suo pensiero. Sulla diffusione della dottrina teosofica in Russia sono interessanti i lavori della studiosa americana Maria Carlson, che se ne occupa a più riprese. Particolarmente esaustivo è il suo volume “*No religion higher than truth*”, *The theosophical movement in Russia 1875-1922*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

'intenzionale' forma ideologica, ma si sono radicati anche in alcuni strati psichici profondi della sua personalità artistica, manifestandosi fin nella primissima produzione, che non è legata ad un orientamento mono-ideologico".⁴⁴ Questa "lotta contro il tempo" di Gogol' è particolarmente evidente in alcune stilizzazioni della prosa; è il caso, ad esempio, del gioco del tempo che si annulla, che Vajskopf definisce "tempo zero", *nulevoe vremja*, osservabile nella prima redazione del *Naso*. Infatti, nel primissimo abbozzo che si è conservato del racconto (1832)⁴⁵ Gogol' indica: "il 23 dell'anno 1832"; successivamente, all'epoca della pubblicazione su «Sovremennik» (1836), s'incontra "25 aprile" e solo più avanti, quando il racconto venne pubblicato nelle *Opere complete* (1842), l'autore opta per un definitivo "25 marzo". Oltre a rilevare il fatto che la datazione non era affatto un dettaglio per lo scrittore, a Vajskopf interessa far notare il gioco delle cifre della prima redazione, 23 e 1832, che disposte specularmente si annullano, ad indicare, per l'appunto, un tempo di grado zero. Ma vi sono anche altri procedimenti, come sottolinea il critico, che danno solo l'illusione di vicende che si sviluppano su un normale asse temporale. Ad esempio il "tempo inverso", *obratnoe vremja*, che caratterizza un calendario all'inverso. Un fenomeno osservabile nelle *Veglie*, in cui si nota una curiosa tendenza: "il calendario dei racconti si dispone in un ordine contrario rispetto ad una coerenza logica della raccolta, e cioè: come se andasse all'indietro nel tempo. Effettivamente, il periodo dell'azione nel primo racconto, *La fiera di Soročinec*, è **agosto**; il soggetto del successivo si svolge a **giugno** (la notte di Giovanni Battista

44 Cfr. M. VAJSKOPF, *Vremja i večnost' v poëtike Gogolja*, in *Gogolevskij sbornik*, Obrazovanie, Sankt Peterburg, 1994, p. 3.

45 Attorno al soggetto di *Il naso* Gogol' lavora a più riprese, iniziando nel 1832, periodo al quale risale il primo abbozzo conservato. Nel 1835 lo scrittore tenta di farlo pubblicare sulla rivista «Moskovskij Nabljudatel'» che però glielo respinge. Soltanto l'anno successivo il racconto viene pubblicato su «Sovremennik» con alcune modifiche che riguardano anche le date, le quali risultano cambiate anche nell'ultima versione, che appare nelle *Opere complete* nel 1842.

cade il 24 giugno), segue *Notte di maggio*. Chiude la prima parte della raccolta *La lettera perduta*, dove manca una datazione, ma esistono indicazioni indirette per l'identificazione del periodo: al mercato, dove capita il protagonista, nell'enumerazione delle merci (pietre focaie, coloranti, dolciumi ecc.) mancano i prodotti agricoli; ciò significa che siamo ancora lontani dal raccolto, nonostante i campi siano già variopinti. Siamo quindi in primavera, ma una primavera ancora agli albori (e, in ogni caso, molto prima del periodo fiorito e prospero rappresentatoci in *Notte di maggio*): al mercato si vende ancora merce invernale come i guanti, e nel bosco, attraverso il quale passa il protagonista, «soffiò un'aria così gelida che il nonno rimpianse il suo pellicciotto di pecora»⁴⁶. Gogol', sostiene Vajskopf, si prende gioco del tempo anche facendo in modo che passato e futuro confluiscono in un'unica indefinibile corrente. Come avviene in *Anime morte*, ad esempio, quando Sobakevič, utilizzando impropriamente i tempi verbali, si vanta con Čičikov della maestria dei suoi – oramai defunti – contadini, come fossero ancora vivi ed operosi. Nell'elencarli Sobakevič passa repentinamente dal passato al futuro oppure al presente: “il carrozzaio Micheev che le carrozze «da solo le **rivestirà** e, anche le **vernicherà** (сам обобьет и лаком покроет)»; Eremej Sorokoplëkin «da solo li vale tutti (один станет за всех)»; «Io le riferisco che Micheev **era** talmente.... che non **entra** in questa stanza (в эту комнату не войдет)»⁴⁷.

Nel mondo gogoliano, inoltre, i personaggi dispongono di mezzi efficaci per sottrarsi alla prigionia temporale terrestre e possono muoversi liberamente a ritroso

46 M. VAJSKOPF, *Vremja i večnost' v poëtike Gogolja*, cit., p. 8. Il grassetto in questa e nelle citazioni seguenti è dell'autore.

47 *Ibidem*, p. 10. Sicuramente, come mette in luce Vajskopf, questi passaggi da un tempo verbale passato ad uno futuro, oppure presente, creano un particolare effetto di sbilanciamento della temporalità, tuttavia non dobbiamo dimenticare che in russo il futuro perfetto può essere utilizzato per esprimere la possibilità del soggetto di compiere l'azione, come coglie Paolo Nori nella sua traduzione della battuta sull'altezza del carrozzaio Micheev: “in questa stanza non ci entrerebbe!”

nel tempo: “Popriščin nella sua penultima annotazione vola all'indietro: «gennaio dello stesso anno, che viene dopo febbraio». Lo spirito di Caterina addormentata nella *Terribile vendetta* dissotterra un recondito passato: «Caterina, la mia signora, è ora addormentata, e io ne avevo approfittato con piacere per prendere il volo. Era tanto tempo che desideravo vedere mia madre! **Sono ritornata improvvisamente quindicenne**». Una descrizione per nulla fantasmagorica, ma piuttosto un vero e proprio ritorno, in quanto la *pani* dorme veramente mentre la sua anima veglia sulla libertà. Caterina nel sonno non vede neanche la decima frazione di ciò che la sua anima conosce”⁴⁸.

Anche Vajskopf, ampliando il panorama dei “trucchi antitemporali”, si sofferma sui numerosi esempi di anacronismi che punteggiano le opere dello scrittore, ad esempio *L'ispettore generale*. A tal proposito il critico ricorda che fu proprio Gogol', in *Teatral'nyj raz"ezd (All'uscita dal teatro)* a spiegare che gli anacronismi rientravano in una sua precisa intenzione di rappresentare un mondo ideale: “Вы видите – и сцена, и место действия идеальные. Иначе автор не сделал бы очевидных погрешностей и анахронизмов” (IV, 459).⁴⁹

Nelle conclusioni di Vajskopf si delinea dunque un universo in cui a dominare è l'acronia. Nel mondo di Gogol' la temporalità è falsata; le è interdetto il naturale stratificarsi in periodi, età, ere. Il tempo non c'è. Gli *escamotages* artistici che favoriscono questo blocco – il tempo azzerato, gli ingiustificati balzi all'indietro o nel futuro, gli anacronismi, il calendario che cammina al contrario, ecc. – favoriscono l'inserimento degli eroi gogoliani in una “galleria di personaggi pietrificati nella loro insignificante eternità”,⁵⁰ un'eternità bloccata che somiglia ad un monotono sempre.

48 *Ibidem*, p. 9.

49 «Vedete che sia la scena sia il luogo dell'azione sono immaginari. Altrimenti l'autore non avrebbe commesso evidenti sbagli e anacronismi».

50 M. VAJSKOPF, *Vremja i večnost' v poëtike Gogolja*, cit., p. 13.

Come si è visto, gli studi sulla temporalità in Gogol' sono orientati soprattutto ai racconti; un'area, in particolare quella dei cosiddetti racconti Pietroburghesi, che suscita numerosi approfondimenti.

Le osservazioni di Vajskopf sull'ambiguità della data nel *Naso*, ad esempio, vengono riprese e approfondite da Boris Uspenskij in *Vremja v gogolevskom «Nose» (Il tempo nel «Naso» di Gogol')*. La sua è però una prospettiva etnografica che lo porta a convincersi del fatto che Gogol', nel racconto, abbia ripetutamente cambiato le date, fino a trovare quelle che lo soddisfacevano sotto un profilo culturale-popolare. Sotto questo aspetto, le variazioni delle date in cui il naso sparisce e fa ritorno sulla faccia del maggiore Kovalev si rivelano estremamente interessanti. Osserviamole nella schematizzazione che ne fa Uspenskij.⁵¹

Redazione	Anno della creazione del testo	Data della scomparsa del naso	Data della ricomparsa del naso
Primo abbozzo	1832	“il giorno 23 dell'anno 1832”	Non si sa (manca la fine del racconto)
Manoscritto di brutta	1833-34	“Il 23 febbraio”	Non viene indicata
Manoscritto di bella	1835	“Il 23 febbraio”	Non si sa (manca la fine del racconto)
Pubblicazione su “Sovremennik”	1836	“Il 25 aprile”	“All'inizio di maggio [...] il giorno 5 o 6”
Pubblicazione nelle <i>Opere complete</i>	Non più tardi del 1842	“Il 25 marzo”	“il 7 aprile”

Nel variare delle date Uspenskij osserva un progressivo intensificarsi della loro valenza folclorico-religiosa. Il “23 febbraio”, giorno della sparizione – che si conserva fino alla versione del 1835 – rientrando nella settimana di travestimenti e scherzi irriverenti della *maslenica*, il carnevale russo, rappresenta il primo tentativo

51 Cfr. B. USPENSKIJ, *Vremja v gogolevskom «Nose» («Nos» glazami ètnografy)*, «Die welt der slaven. Internationale Halbjahresschrift für slavistik», München, Verlag, 2004, anno XLIX, vol. 2, p. 340.

di legare l'evento fantastico ad un periodo inequivocabilmente speciale. Nella versione definitiva i giorni che aprono e chiudono il racconto, 25 marzo e 6 aprile, lasciano decisamente poco spazio al dubbio. Secondo Uspenskij, Gogol' in queste date ha finalmente raggiunto il suo scopo: quello di trovare un tempo che dilatasse e arricchisse l'eco fantastica delle vicende narrate. La festa dell'Annunciazione cade il 25 marzo calcolata secondo il 'nuovo' calendario gregoriano, mentre nel calendario giuliano è il 6 aprile. Le vicissitudini di Kovalev sono quindi racchiuse tra queste “due Annunciazioni”, un periodo che nella tradizione era guardato con superstizione. L'adozione del calendario gregoriano fu infatti, sin dall'inizio, in particolare in area bielorusca, percepita con sospetto e diffidenza, e soprattutto la fase di slittamento della festa dell'Annunciazione era considerata alla stregua di “un tempo virtuale, non reale. Un tempo che non c'è; creato dagli uomini, non da Dio; il dominio dei demoni. Un periodo in cui possono accadere gli avvenimenti più fantastici”.⁵² Un momento in cui, secondo la credenza popolare, era bene rimanere chiusi in casa, per evitare sgradevoli inconvenienti. Nel 1837 Gogol' capitò a Roma proprio in occasione delle celebrazioni dell'Annunciazione e, sempre a Roma, dodici giorni più tardi festeggiò – per la prima volta all'estero – la festività secondo il calendario gregoriano. Tali circostanze, per Uspenskij, influenzarono lo scrittore e furono determinanti nella scelta delle date del *Naso*, che infatti si stabilizzano definitivamente dopo i viaggi in Italia, nell'edizione finale del 1842.

Racchiudendo l'intreccio del racconto all'interno del periodo, tradizionalmente ambiguo, di transizione tra le due feste dell'Annunciazione, si legittima l'assurdità del soggetto. Una legittimazione che Gogol' sembra cercare sin dalle prime stesure. Tra il 25 marzo e il 6 aprile possono accadere i fatti più inconsueti, anche che un naso

⁵² *Ibidem*, p. 337.

sparisca! Così non vi è più la necessità di ricorrere al sogno, al quale l'autore invece si rivolge nelle prime redazioni.

Attorno al significato metaforico dell'inverno in *Šinel'* (*Il cappotto*) si concentrano invece le osservazioni di Ol'ga Dilaktorskaja. Anche in questo caso traspare la simbologia di cui Gogol' carica il tempo in alcuni racconti. L'autrice nota nella *povest'* un protrarsi della stagione invernale, insolito anche per una città notoriamente fredda come Pietroburgo, e osserva: “È evidente che nel corso della narrazione sono messi in rilievo dallo scrittore diversi periodi temporali: «2-3 mesi», «due settimane», «un giorno e mezzo», «un minuto alle sei»; in questo modo l'attenzione del lettore è attirata dal flusso del tempo nel racconto. Dalle indicazioni lasciate da Gogol' è abbastanza facile notare che la durata del periodo di 'costruzione' del cappotto corrisponde a circa sei mesi, durante i quali, dall'inizio alla fine del racconto, si intensificano incessantemente tormenti di neve e gelate. Una fase che, identificata con il periodo naturalmente freddo dell'anno, potrebbe essere compresa tra ottobre e aprile”.⁵³ Un inverno molto lungo quindi. Oltretutto, nota Dilaktorskaja, Gogol' conosceva bene la primavera pietroburghese e semmai la associava – il mese di aprile in particolare – alle piogge intense, come emerge dalla sua corrispondenza, non certo a giornate come quella in cui il povero Akakij Akakevič, espropriato del nuovo cappotto, vagabonda per le vie della città: “шел по вьюге... ветер по петербургскому обычаю дул на него со всех четырех сторон из всех переулков” (III, 140).⁵⁴ L'autrice del saggio interpreta l'ingiustificato protrarsi dell'inverno attraverso una sua connotazione mitologica: quella che, fin dall'antichità, lega il Nord, il freddo, al regno dei morti, popolato da esseri malefici e mostruosi. E nella

53 O. DILAKTORSKAJA, *Fantastičeskoe v «Peterburgskich povestjach» N. V. Gogolja*, Vladivostok, Izdatel'stvo Dal'nevostočnogo Universiteta, 1986, p. 154.

54 «Andava nella tormenta [...] il vento, come avviene a Pietroburgo, gli soffiava contro nello stesso tempo da tutti quattro i punti cardinali, da tutti i vicoli» (Landolfi 229).

capitale perennemente gelida potrebbe leggersi l'intento di Gogol' di raffigurare poeticamente l'ambiente non meno glaciale e crudele dei burocrati cittadini: “Il freddo [in *Šinel'*] non è solo una forza della natura. Il gelo, la tormenta, il vento, sono mezzi artistici che l'autore utilizza per l'immagine caratteristica di Pietroburgo”.⁵⁵ Il tempo del racconto non rispetta le naturali leggi della vita, è come se “segnasse il passo” sempre nel medesimo punto e sposta il piano del soggetto dalla sfera dell'esistenza quotidiana a quella dell'irrealtà.⁵⁶

A conclusione di questa rapida panoramica va notato che la critica, ogni qualvolta che abbia anche solo sfiorato la questione del tempo in Gogol', si è mossa per lo più secondo due direttrici: da un lato prevale la percezione di 'immobilità temporale' riscontrabile, in particolare, nei racconti di *Arabeschi* e di *Mirgorod*; dall'altro viene maggiormente approfondito il valore simbolico e metaforico che lo scrittore attribuisce al fattore temporale, come accade nelle *Veglie* e nei racconti 'pietroburghesi'.

È evidente, inoltre, che l'attenzione dei critici si è concentrata soprattutto sulla prima produzione gogoliana, e in particolare sui racconti fantastici; probabilmente l'aura misteriosa che li ammantava ha stimolato la curiosità di verificare valenze 'altre' anche della temporalità.

Comunque, quale che sia stato il taglio delle ricerche, emerge inequivocabilmente che nell'opera di Gogol' vi è una meditata progettualità del tempo anche, e forse ancor più, laddove il tempo sembri essere un elemento assente.

55 O. DILAKTORSKAJA, *op. cit.*, p. 155.

56 *Ibidem*.

CAPITOLO II

Anime morte: acronia o nontempo?

Parte I

La difficoltà della collocazione temporale

L'aspetto temporale di *Anime morte* non ha suscitato nella critica lo stesso interesse dei racconti. È un argomento del quale si parla relativamente poco, e quando lo si fa è soprattutto per constatare l'indeterminatezza e la povertà dei dati; un punto sul quale le voci degli studiosi sono concordi e sembrano riecheggiarsi: “A Gogol' non interessa la precisione, per lui è sufficiente *un qualche tempo, un qualche luogo*”,⁵⁷ dice Belyj. Ma già Innokentij Annenskij – facendo notare il contrasto con *Zapiski ochotnika* (*Memorie di un cacciatore*, 1852) di Turgenev, un'opera generosissima di dettagli sia storici che della vita quotidiana – aveva constatato l'indefinibilità dei periodi e dei luoghi del poema: “E in *Anime morte* in quali anni accadono le vicende? In sostanza che razza di paese è? C'è in questo paese una fede di qualche sorta, un brandello di memoria storica, di usanze, nelle sue profondità vive una qualche, seppur fumosa, esigenza ideale?”⁵⁸ In epoca più recente, a sostegno della sua tesi sull'atteggiamento 'ideologico' dello scrittore contro il tempo e la storia, Vajskopf ricorda che “è stato più volte segnalato il carattere scandalosamente limitato dei parametri spazio-temporali del poema”.⁵⁹

Il piano temporale di *Anime morte* sembra quindi asfittico e apparentemente privo di quei dettagli ambigui che sono riscontrabili nei racconti e che hanno incuriosito gli studiosi. Senza dubbio il tempo del poema è quello definito da Bachtin per il cronotopo della cittadina di provincia: ciclico e monotono, “senza eventi e perciò

57 A. BELYJ, *op. cit.*, p. 84.

58 I. ANNENSKIJ, *Ėstetika «Mertvyh duš» i ee nasled'e*, in ID., *Knigi otrāženij*, Moskva, Nauka, 1979, p. 224.

59 M. VAJSKOPF, *Vremja i večnost' v poètike Gogolja*, cit., p. 5.

sembra quasi fermato”.⁶⁰ Un tempo che sembra non esserci; un regno dominato dall'acronia.

1.1 Il periodo dell'anno

I riferimenti temporali relativi al periodo dell'anno nel poema non solo sono scarsi, ma anche contraddittori. Ad esempio, in tutto il I volume non vi è mai un riferimento diretto che identifichi la stagione dell'anno; non viene mai esplicitamente detto se è estate, o piuttosto inverno, autunno... Eppure è interessante notare che, al contrario, nelle brutte copie una segnalazione della stagione c'è: “День, несмотря на то, что лето было на исходе был еще довольно жарок”,⁶¹ così viene descritta la mattinata durante la quale Gogol' si reca da Manilov, ma nella redazione definitiva quest'indicazione scompare, quasi Gogol' volesse liberarsi del calendario.

Lo storico ucraino Vladizlav Buzeskul è tra i primi a sottolineare l'impossibilità di definire la stagione. In un articolo del 1909 intitolato *K kakomu vremeni goda odnosjatsja pochoždenija Čičikova v pervom tome «Mertvych duš»* (A quale periodo dell'anno si riferiscono le avventure di Čičikov nel primo volume di «Anime morte») egli registra un'incoerenza 'stagionale' tra gli elementi del paesaggio e l'abbigliamento dei personaggi, soprattutto del protagonista. Nel poema, infatti, non soltanto non si specifica in quale periodo dell'anno si collocano le vicende, ma i dettagli che dovrebbero suggerirne l'idea creano, al contrario, confusione. Ad esempio, l'abbigliamento del noto “молодой человек в белых канифасовых

60 M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit, p. 395.

61 «La giornata, nonostante l'estate fosse agli sgoccioli, era abbastanza calda». N. V. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, Akademija Nauk SSSR, 1951, vol. VI, p. 251.

панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду” (V, 9)⁶² lascia presupporre “un anno che non è ancora concluso, e una stagione che si mantiene tiepida se non addirittura calda”.⁶³ Ciò nonostante, una settimana più tardi Čičikov si reca in visita da Manilov con un abbigliamento decisamente invernale: il suo celebre frac rosso mirtillo picchiettato è indossato sotto un cappotto di pelle d'orso. La sensazione di freddo viene confermata dalle vesti pesanti dei contadini incrociati lungo la strada, che sbadigliano “сидя на лавках перед воротами в своих овчинных тулупах” (V, 22),⁶⁴ ma non dalla vegetazione che circonda la tenuta del *pomeščik*, indubbiamente estiva: nel giardino, che ostenta una ricercatezza inglese, l'erba è appena stata rasata, le acacie gialle sono fiorite e così i cespugli di lillà, lo stagno è ricoperto di piante e le betulle hanno già messo le foglie. Più avanti, nell'episodio della *Korobočka*, il medesimo paludamento del protagonista risulta estremamente fuori luogo rispetto sia al temporale tipicamente estivo che lo sorprende prima dell'arrivo, sia ad altri dettagli come il placido maialino che razzola nel cortile masticando le bucce del frutto estivo per eccellenza, il cocomero; o, ancora, i meli del frutteto attorno alla tenuta che, a giudicare dalle reti protettive e dai numerosi passeri che svolazzano intorno, danno l'idea di essere carichi di frutti.⁶⁵ Sempre nell'episodio della *Korobočka*, d'altronde, ai dettagli osservati da Buzeskul se ne possono aggiungere altri che rimandano alla bella stagione come, ad esempio, lo sciame di mosche che disturba Čičikov al risveglio e, ancor più, i piedi nudi e imbrattati di fango della ragazzetta che riaccompagna la *brička* del protagonista alla

62 «giovanotto in calzoncini bianchi di lino, molto stretti e corti, con un frac che aspirava alla moda» (Nori, 11).

63 V. BUZESKUL, *K kakomu vremeni goda odnosjatsja pochoždenija Čičikova v pervom tome «Mertvyh duš»*, in *Sbornik Char'kovskogo istoriko-filologičeskogo obščestva*, Char'kov, 1909, vol. XVIII, p. 481.

64 «seduti sulle panche davanti ai portoni nelle loro pellicce di montone» (Nori, 25).

65 Cfr. V. BUZESKUL, *op cit.*, p. 482.

strada principale.

Il cappotto di pelle d'orso di Čičikov, insomma, è sempre in ritardo rispetto ad una natura che, nella maggior parte dei casi, si trova già in una rigogliosa fase estiva. Così è per la meravigliosa giungla che conduce alla dimora di Pljuškin, dove “Зелеными облаками и неправильными, трепетолитными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев” (V, 109).⁶⁶ Eppure, il giorno seguente la visita al vecchio avaro, il protagonista esce di casa con la solita pelliccia d'orso e con tanto di berretto; per giunta, girato l'angolo, si imbatte in un Manilov “тоже в медведях, крытых коричневым сукном, и в теплом картузе с ушами” (V, 135).⁶⁷

Per spiegare le incongruenze sulla stagione, Buzeskul ipotizza che Gogol' si sia distratto: tutto concentrato nel dipingere singoli quadretti della natura, lo scrittore non si sarebbe reso conto delle discordanze che, via via, si andavano generando.⁶⁸

Ridurre tali contraddizioni a una serie di sviste appare oggi semplicistico, ma può essere comprensibile per lo studioso ucraino se si tiene presente che egli fu stimolato da un effetto visivo, che lo spinse all'indagine. Furono, in effetti, le incongruenze notate nelle tavole illustrate per l'edizione Marx del poema, uscita nel 1901, ad incuriosirlo. La prima tavola del ciclo, ad esempio, rappresenta l'ingresso della *brička* in città e, sullo sfondo, appare il giovanotto in calzoncini leggeri; nella seconda il protagonista è raffigurato mentre legge il programma teatrale, imbacuccato nel suo cappotto d'orso. Probabilmente senza l'ausilio dell'elemento visivo – le pregevoli illustrazioni di Mečislav Dal'kevič – sarebbe passato ancora del tempo prima che

66 «Nuvole verdi e cupole irregolari palpitanti di fronde giacevano all'orizzonte unite dalle cime degli alberi cresciuti in libertà» (Nori, 113).

67 «anche lui con una pelliccia d'orso coperta da panno marrone, e con un caldo berretto con le orecchie» (Nori, 140).

68 Cfr. V. BUZESKUL, *op. cit.*, p. 484.

qualcuno notasse i contrastanti dettagli temporali del poema: un tessuto narrativo impastato di una moltitudine di altri elementi – variopinti, disparati, chiassosi e armoniosamente discordanti – ne decretava l'impercettibilità.

Il contrasto notato da Buzeskul riconduce al tema del simbolismo del freddo che – come ha dimostrato Dilaktorskaja – pervade le pagine dei 'racconti di Pietroburgo', e che ritorna nel poema nel motivo dell'abbigliamento di Čičikov, in contrasto con la natura circostante. Nelle sue accezioni simboliche di potenza malefica, il freddo può rappresentare un segnale che contraddistingue il protagonista, richiamandone la dubbia provenienza, le poco pulite intenzioni e il sentore di guai, quell'"odore di catastrofe," come dice Belyj,⁶⁹ che lo accompagna.

Ma, in generale, "il freddo, nell'universo gogoliano, si contrappone alla fiamma artistica, alla libera e multiforme percezione del sé; al movimento. Il freddo è estraneo alla vita e congiunto alla morte. Questa è una fondamentale caratteristica del mondo artistico gogoliano".⁷⁰ La morte, dunque – e ovviamente, non solo quella fisica – l'immobilità e l'appiattimento, veri protagonisti del poema, trovano una particolare forma di espressione anche nel pesante abbigliamento invernale del protagonista (dei contadini, e successivamente di Manilov...), in totale contrasto con la vivacità della natura, che non mostra mai il suo volto invernale. Il freddo è una potenza che non si oppone solamente "al tepore, alla casa, alla felicità, alla vita. È una forza che simboleggia la solitudine, la miseria, l'essere indifesi, la calamità, la morte, la fossilizzazione".⁷¹ Il destino di Čičikov, per lo meno nell'intenzione dello scrittore, sarebbe proprio quello di redimersi, di uscire dalla fossilizzante *pošlost'* che lo imprigiona, ma per il momento egli è condannato a rimanere solo, nel suo

69 Cfr. A. BELYJ, *op. cit.*, p. 91.

70 O. DILAKTORSKAJA, *op. cit.*, p. 156.

71 *Ibidem*, p. 157.

cappotto di pelliccia d'orso...

Alla stregua di alcuni personaggi di un'altra celebre opera, *Oblomov* (1859) di Ivan Gončarov, Čičikov sembra rappresentare un'intromissione esterna nella città di N., insinuandosi come una gelida e pungente provocazione in un mondo chiuso, apparentemente autosufficiente, portando scompiglio. Gončarov, infatti, ricorre allo stesso elemento per sottolineare l'intrusione del mondo esterno nel claustrofobico, segregato e protetto universo del protagonista. Nei primi capitoli, dal suo sofà Oblomov invita gli ospiti che in successione gli fanno visita a non avvicinarsi a lui, poiché “vengono dal freddo”: “Не подходи, не подходи: ты с холода! – говорил Обломов, прикрываясь одеялом. — Вот еще — что выдумал — с холода! — заголосил Тарантьев”.⁷² L'atmosfera delle prime pagine del romanzo, dove il protagonista viene rappresentato nella sua intimità casalinga, osserva Sergio Molinari, “s'infrange all'apparizione del primo ospite e si ricomponе intatta dopo la partenza dell'ultimo. Svanisce senza lasciar traccia anche quell'effimero senso di 'freddo' esterno, subito esorcizzato, che ogni visitatore recava con sé, come un esiguo frammento di vita *outdoors*, e questa rimane infinitamente lontana e innocua, al di là delle cento pareti del falansterio di via Goročovaja”.⁷³

72 I. GONČAROV, *Oblomov*, Leningrad, Nauka, 1987, p. 36.

«“Non avvicinarti, non avvicinarti: vieni dal freddo!” – disse Oblomov tirando su la coperta. “Guarda un po' che s'inventa! Vengo dal freddo!” Sbraitò Tarant'iev».

73 S. MOLINARI, *Razionalità ed emozione, osservazioni sullo stile di Ivan Gončarov*, in ID., *Lo spirito del testo, Saggi e lezioni di letteratura russa 1965-1989*, Venezia, il Cardo, 1993, p. 232.

1.2 Il periodo storico

L'aspetto più appariscente osservato dai critici sulla conflittualità temporale del poema riguarda tuttavia i riferimenti storici, che in più casi contraddicono il periodo in cui Gogol' collocherebbe l'ambientazione del poema. Lo scrittore, infatti, pur non precisando mai l'anno in cui avvengono le vicende, lascia comunque un'unica, ma chiara, traccia di volerle ambientare in un periodo di poco successivo alla ritirata di Napoleone (1812). Nel capitolo X, a seguito della baraonda scoppiata in città sulla misteriosa identità del protagonista, quando i cittadini fanno le più strampalate ipotesi e addirittura sospettano che Čičikov possa essere un invalido reduce dalla campagna del 1812 – il capitano Kopejkin, di cui da tempo non si ha notizia – viene detto che:

Впрочем нужно помнить что всё это происходило вскоре после достославного изгания французов В это время все наши помещики [...] сделались по крайней мере на целые восемь лет заклятыми политиками (V, 199).⁷⁴

Con quest'affermazione, unica in tutto il poema, Gogol' collocherebbe dunque la storia presumibilmente tra il 1815 e il 1820. La critica, tuttavia, analizzando i riferimenti storici indiretti sparsi nel testo, appare da sempre divisa su una questione che si rivela più problematica di quanto sembri. Solo in minima parte, infatti, gli studiosi concordano con il periodo indicato da Gogol'; tra questi Vladimir Danilov, ad esempio, per il quale l'azione del poema “si svolge alcuni anni dopo il 1815, quando fu annunciato il primo censimento dei contadini dopo la cacciata dei francesi,

⁷⁴ «Tuttavia, va ricordato, tutto questo è successo poco dopo la gloriosa cacciata dei francesi. In quel periodo tutti i nostri possidenti [...] erano diventati, per lo meno per otto interi anni, appassionati di politica» (Nori, 205).

cioè la settimana secondo il manifesto pubblicato il 20 giugno”,⁷⁵ e Anna Elistratova,⁷⁶ persuasa che molti dettagli nel poema riconducano l'azione intorno alla seconda metà del regno di Alessandro I (che governò dal 1801 al 1825).

Di diversa opinione è Ekaterina Smirnova-Čikina che, invece, sposta l'asse delle vicende sensibilmente più avanti nel tempo operando una ricostruzione storica, forse fin troppo fantasiosa, della biografia del protagonista. Secondo la ricercatrice, un fatto saliente del passato di Čičikov, cioè la sua partecipazione, come membro della commissione, all'edificazione di un importante edificio – “построение какого-то казенного весьма капитального строения” (V, 224)⁷⁷ – presenta similitudini con un evento reale che all'epoca ebbe notevole risonanza: l'edificazione della cattedrale del Cristo Salvatore a Mosca. Gogol' potrebbe essersi ispirato a questa vicenda per tratteggiare uno dei tanti intralazzi emersi dal passato del protagonista. In effetti, alcune circostanze sono simili. La posa della prima pietra della famosa cattedrale avvenne il 12 ottobre 1817, ma dopo dieci anni, nel 1827, scoperte le speculazioni di alcuni membri, i lavori vennero bloccati, rimanendo fermi per circa altri otto anni, e i truffatori vennero rinviati a giudizio.⁷⁸ L'edificio attorno al quale si dà da fare Čičikov subisce più o meno la stessa sorte: per sei anni si lavora, molto lentamente, solo alle fondamenta della costruzione e, nel frattempo, “в других концах города очутилось у каждого из членов по красивому дому гражданской архитектуры” (V, 224);⁷⁹ tutti, compreso il protagonista, si arricchiscono a spese dello Stato, fino a

75 V. DANILOV, «Mertvye duši» Gogolja kak chronika ruskoj žizni 20-ch i 30-ch godov, «Rodnoj jazyk v škole», Moskva, 1923, n. 4, p. 6.

76 A. ELISTRATOVA, *Gogol' i problemy zapadnoevropejskogo romana*, Moskva, Nauka, 1972, p. 105.

77 «la costruzione di un edificio demaniale molto importante».

78 Cfr. M. MOSTOVSKIJ, *Istorija Chrama Christa Spasitelja v Moskve*, Moskva, [s.e.], 1982, pp. 218, 229-230.

79 «all'altro capo della città, apparve per ciascuno dei membri una casa in bello stile architettonico» (Nori, 232).

quando non arriva un nuovo severo direttore che promuove una revisione portando così alla luce ogni imbroglio: Čičikov viene cacciato ed è costretto a ricominciare un'altra carriera altrove.

Smirnova-Čikina fa coincidere la data del blocco dei lavori alla cattedrale moscovita, il 1827, con la fine dell'esperienza di Čičikov alla commissione di costruzione e, sulla base di questa coincidenza, propone la seguente cronologia della storia del protagonista fino ai primi acquisti delle anime dei contadini: Čičikov “fu allontanato dal servizio e i suoi beni confiscati dall'erario nel 1827 [...]. Dopo un lungo affaccendarsi, grazie alle bustarelle, riesce ad ottenere «la distruzione del poco onorevole stato di servizio» e a cambiare impiego, stavolta presso la dogana sul confine polacco, presumiamo, negli anni 1828-1829. Là non lavorò molto a lungo, più o meno due anni, dal 1828 al 1830, oppure dal 1829 al 1831 [...]. Scansando il processo penale per le malefatte alla dogana, egli, segretario di collegio, «è costretto a fare perfino il fiduciario» (di nuovo a Mosca) tra il 1830 e il 1831, non prima. I viaggi e i primi acquisti [delle anime morte] iniziarono negli anni 1831-32, prima della revisione del 1833”.⁸⁰

Non si possiedono elementi né per confermare né per smentire l'ipotesi di Smirnova-Čikina. Gogol' potrebbe essersi effettivamente ispirato a una vicenda che aveva fatto molto scalpore all'epoca, ma questo non significa necessariamente che abbia voluto ambientare il poema in quegli anni, come ritiene invece Smirnova-Čikina, che ricostruisce su questo unico dato tutte le vicende dell'opera.

Il fatto è che, in generale, l'intera operazione di ricostruzione storica delle vicende del poema si rivela una questione alquanto spinosa e, in un certo senso, controproducente, perché contraria alla poetica stessa di un'opera che fugge qualsiasi

80 E. S. SMIRNOVA-ČIKINA, *Poèma N. V. Gogolja «Mertvye duši»: literaturnyj kommentarij*, Moskva, Prosveščenie, 1964, p. 174.

tipo di stretto legame con la realtà. È di quest'avviso, ad esempio, Ju. Mann, il quale, in un lavoro significativamente intitolato *Gde i kogda?*⁸¹ (*Dove e quando?*, 2004), sostiene l'insensatezza di ricondurre ad una realtà storica le vicende raccontate e dimostra come i tentativi di stabilire precise collocazioni temporali risultino, ad un'attenta verifica, forzati se non addirittura insensati: nel poema vi è un'impossibilità oggettiva di datazione. Numerosi dettagli, infatti, si contrappongono a quell'indicazione dell'autore che colloca le vicende a ridosso della campagna napoleonica; l'asse temporale del poema appare, in un certo senso, 'mobile', a tratti spostato un po' più indietro ma, molto spesso, più avanti rispetto al 1812.

Il riferimento alla ballata *Ljudmila* di Žukovskij (capitolo VIII), ad esempio, che fu pubblicata nel 1808 e che viene annoverata tra le letture predilette dai cittadini di N., per i quali l'opera “еще была тогда непростывшею новостью” (V, 151),⁸² sposterebbe le vicende ad un periodo antecedente la cacciata dei francesi. Quest'elemento, tuttavia, risulta ambiguo, in quanto vi si potrebbe leggere una battuta ironica dello scrittore nei confronti della lenta diffusione della cultura nelle province, dove un'opera compariva come novità quando era ormai datata.

Ben più numerosi, come annunciato, sono comunque i dettagli che potrebbero indurre a spostare il calendario del poema sensibilmente in avanti rispetto al 1812, perlomeno più in là di quanto dovrebbe far supporre l'espressione usata da Gogol', “вскоре после”, “poco dopo”. Tra questi, i quadri degli eroi greci della liberazione, Maurocordato e Bobelina, appesi alle pareti da Sobakevič: gli eventi da loro evocati ebbero risonanza anche in Russia, dove se ne parlò con acceso interesse soprattutto alla fine degli anni Venti: “La rivolta di Missolongia, che rese famoso il nome del suo

81 Cfr. Ju. MANN, *Gde i kogda? Iz kommentariev k «Mertvym dušam»*, in AA. VV., *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Hamburg, University Press, 2004, pp. 407-416.

82 «che allora era ancora una novità appena sfornata» (Nori, 156).

organizzatore Alessandro Maurocordato, avvenne nel 1822, mentre di un altro partecipante alla guerra, Bobelina (Bobolina), il nome acquistò popolarità dopo che ne fu perpetrato l'omicidio, nel 1825. In Russia si parlò molto degli avvenimenti greci, anche sul finire di quel decennio; ne accennano addirittura i personaggi dell'*Hans Küchelgarten* che Gogol' scrive nel 1827".⁸³

Altri elementi spostano le vicende del poema intorno agli anni Venti; ad esempio il riferimento alla poesia di V. Tumanskij *Verter k Šarlotte*, che comparve sulla rivista «Blagonamerennyj» soltanto nel 1819, e quello relativo all'innovativo metodo scolastico lancasteriano, consigliato dal direttore delle poste al neo possidente per migliorare l'educazione dei contadini appena acquistati (capitolo VIII), ma che fu introdotto in Russia nel 1819 quando a Pietroburgo venne fondato il primo istituto basato sul metodo del mutuo insegnamento del pedagogo inglese.⁸⁴

Ma è con l'allusione alla epidemia – evento che dà impulso all'affare delle anime morte – che le vicende vengono posticipate ulteriormente: “А теперь же время удобное: недавно была эпидемия, народу вымерло, славу богу, не мало” (V, 232).⁸⁵ Storicamente non può trattarsi che della terribile pandemia colerica del 1831, il che segnerebbe un ulteriore allontanamento dal periodo della ritirata napoleonica.

In generale, i dettagli che spostano la collocazione storica delle vicende in un periodo posteriore rispetto a quello suggerito dallo stesso autore sono numerosi. A quelli riportati, rilevati da Ju. Mann, se ne possono aggiungere altri. Ad esempio, rispetto agli anni intorno al 1812, risulta incompatibile il fatto che il severo maestro di Čičikov (personaggio inserito nella biografia del protagonista nel capitolo XI)

83 Ju. MANN *Gde i kogda?...*, cit., p. 408.

84 Cfr. F. A. BROKGAUZ, I. A. EFRON, *Ènciklopedičeskij slovar'*, nel sito <<http://dic.academic.ru>>, alla voce “ланкастерские училища”.

85 «E adesso è proprio il momento adatto, c'è stata da poco un'epidemia, di gente ne è morta, grazie a Dio un bel po'» (Nori, 240).

“odiassse a morte Krylov” per il celebre verso: “По мне уж лучше пей, да дела разумей” (V, 219)⁸⁶ che chiude la poesia *Musykanty* (*I musicanti*), pubblicata nel 1808. Ora, anche ammettendo un'immediata coincidenza tra la pubblicazione della poesia e il risentimento del maestro, risulterebbe che nel 1808 Čičikov era un ragazzino che andava ancora a scuola e che, quindi, poco dopo il 1812 non poteva assolutamente essere un signore di mezza età.

Ed ancora, durante il ballo dal governatore,

Герой наш поворотился в ту же минуту к губернаторше и уже готов был отпустить ей ответ, вероятно ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремины и всякие ловкие военные люди, как, невзначай поднявши глаза, остановился вдруг, будто оглушенный ударом (V, 161).⁸⁷

Nell'accostare i nomi di questi personaggi — Zvonskij, Linskij, Lidin, Gremin — che vengono presentati come eroi dei romanzi di moda nella città di N., l'autore ha probabilmente giocato con l'effetto sonoro e comico creato dall'alternare nomi immaginari, coniato sullo stampo di alcuni nomi tipici degli eroi dei romanzi dell'epoca, e nomi di personaggi di opere letterarie.⁸⁸ Si tratta di Lidin, dal poemetto *Graf Nulin* (*Il conte Nulin*) di Puškin del 1825, e di Gremin, dalla *povest' Ispytanie* (*La prova*) di Bestužev-Marlinskij del 1830. Com'è evidente, le date di pubblicazione di queste due opere spostano sensibilmente in avanti la collocazione temporale del poema.

86 «Bevi pure, se ti pare, ma le cose sappile fare» (Nori, 226).

87 «Il nostro eroe si era voltato in quel momento verso la governatrice e era già pronto a formulare una risposta, probabilmente non peggiore delle risposte formulate nei racconti alla moda da Zvonskij, Linskij, Lidin, Gremin e tutti quei bravi militari, quando, alzando gli occhi senza volere, si fermò all'improvviso, come se fosse stato colpito da una mazzata» (Nori, 166).

88 Nelle note all'edizione del poema i curatori li definiscono nomi dalla “sonorità” tipica degli eroi dei romanzi degli anni '20 e '30 del XIX secolo (cfr. V, 611).

Testimone di una collocazione storica di molto posteriore al 1812 è anche il tipo di banconota maneggiata dal protagonista all'epoca dei suoi primi imbrogli:

Дело устроено было вот как: как только приходил проситель и засовывал руку в карман с тем, чтобы вытащить оттуда известные рекомендательные письма за подписью князя Хованского, как выражаются у нас на Руси: «Нет, нет, - говорил он с улыбкой, удерживая его руки, — вы думаете, что я... нет, нет» (V, 223).⁸⁹

L'espressione “utilizzare le lettere di raccomandazione firmate dal principe Chovanskij” era ironica, e sottintendeva la diffusa pratica delle bustarelle, che anche all'epoca affliggeva gli ambienti burocratici, ma è altresì un elemento indicativo, poiché l'emissione di questi assegnati, firmati da Aleksandr Chovanskij,⁹⁰ risale al 1818; un dettaglio che sposta intorno agli anni Venti l'epoca dei primi affari di Čičikov; di conseguenza, quando l'eroe fa il suo ingresso nella nota cittadina di N. potrebbero essere a tutti gli effetti gli anni Trenta.

Tuttavia, oltre alle incongruenze registrate rispetto all'esplicito rimando dell'autore al periodo napoleonico, è importante segnalare anche l'impressione dei lettori dell'epoca, i quali, sembra, davano per scontata l'attualità delle vicende raccontate. Come testimonia, ad esempio, una lettera del 3 luglio 1842, in cui Sergej

89 «La cosa fu fatta in questo modo: come arrivava il postulante e ficcava una mano in tasca per tirarne fuori le lettere di raccomandazione firmate dal principe Chovanskij, come si dice da noi in Russia, “No, no,” diceva lui con un sorriso, trattenendogli la mano, “lei pensa che io... no, no”» (Nori, 230-231).

90 Il principe Aleksandr Chovanskij X (1771-1857) fu senatore e governatore della banca di Stato. Nel 1818 sotto la sua direzione vennero emesse le banconote che portano la sua firma. L'introduzione di questi nuovi biglietti bancari si rese necessaria anche per eliminare quelli di vecchio taglio, contaminati dai numerosi falsi che circolavano in seguito alla campagna napoleonica. Cfr. *Russkij biografičeskij slovar' v 20-ti tt.*, a cura di P. Kallinikov, I. Korneeva, Moskva, Terra, 2001, p. 197; *Bol'saja rossijskaja ènciklopedija*, a cura di Ju. Osipov, Moskva, Naučnoe izdatel'stvo, 2005, vol. II, p. 372.

Aksakov ammoniva lo scrittore di un'imprecisione storica: un editto governativo del 1833 impediva di acquistare contadini senza la rispettiva famiglia e la terra; il protagonista, invece, contratta esclusivamente contadini maschi e senza terra e per di più va su tutte le furie quando scopre che Sobakevič, giocandolo, gli ha rifilato una donna.⁹¹ Non vi è testimonianza di una risposta di Gogol' a questa lettera ma, se egli era davvero convinto di aver ambientato il suo poema subito dopo la ritirata dei francesi, le osservazioni di Aksakov avrebbero dovuto quantomeno disorientarlo; molto probabilmente, invece, Gogol' “non diede la benché minima importanza a quel sonoro rimprovero”.⁹²

D'altronde, anche in seguito, la percezione di *Anime morte* come di un'opera ambientata in una società contemporanea all'autore è persistente. Nestor Kotljarevskij, ad esempio, rafforzando il valore satirico del poema sosteneva che i riferimenti agli anni gloriosi della cacciata dei francesi fossero una scusa, una “mistificazione storica” attraverso la quale lo scrittore si scrollava di dosso la responsabilità – ed eventuali critiche – per aver messo alla berlina le scandalose lacune dei propri contemporanei.⁹³

Oggi è possibile, crediamo, concordare con l'opinione secondo la quale Gogol' voleva mantenere netta una differenza tra un “generico presente” e un “generico passato”; un'opposizione che nel poema è resa anche da un uso diffuso di espressioni quali *nynešnee vremja* (al giorno d'oggi) e *togdašnee vremja* (a quei tempi): “Nei confini di questo 'passato' (o 'presente') Gogol', con molta libertà, tratta i *realia*,

91 Cfr. *Perepiska N. V. Gogolja*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1988, vol. 2., p. 23.

92 Ju. MANN, *Gde i Kogda?*, cit., p. 410.

93 Cfr. N. A. KOTLJAREVSKIJ, *Nikolaj Vasil'evič Gogol'. 1829 – 1842*. Petrograd, Tipografija M. M. Stasjuleviča, 1915, p. 397.

mescolandoli e ammettendo anacronismi”.⁹⁴ Le vicende collocate in un tempo lontano, in cui riecheggia l'eroica liberazione dai francesi, sono ammantate di un'aura epica e gloriosa che giustifica anche il ritmo voluto per la narrazione: “tranquillo come quello delle cronache”.⁹⁵

In quest'ottica gli anacronismi perdono il significato di 'sviste' dello scrittore; hanno radici più profonde, intrinseche alla stessa poetica che innerva l'intera opera. Sono forse assimilabili, come ipotizza Ju. Mann, alle incongruenze shakespeariane che si originano nella ricerca della massima potenza espressiva di ogni singola situazione; come quelle che Goethe osserva in *Macbeth*: “Quando lady Macbeth vuole istigare il marito al crimine, dice: «Ho allattato i miei figli, ecc.». Che sia vero o no, non ha importanza; lady Macbeth lo dice e deve dirlo per dare enfasi al suo discorso. Mentre nel successivo svolgimento della tragedia, quando Macduff apprende la notizia del massacro dei suoi, preso da selvaggio furore esclama: «Lui non ha figli!». Queste parole di Macduff sono dunque in contraddizione con quelle di lady Macbeth, ma Shakespeare non se ne cura. Per lui ciò che conta è, ogni volta, la forza della frase, e così come lady Macbeth, per conferire la massima efficacia alle sue parole, doveva esclamare «Ho allattato i miei figli», allo stesso scopo era d'obbligo per Macduff l'esclamazione: «Lui non ha figli!»”.⁹⁶

Al di là delle ragioni che poterono spingere Gogol' ad innestare *realia* contemporanei sullo sfondo storico della cacciata di Napoleone, è interessante considerare l'effetto finale generato da questa miscela, che è quello di una storia doppia, ibrida. Una storia ambientata in un tempo in cui una vaga memoria è corrotta

94 Ju. MANN, *Gde i kogda?*, cit., p. 412.

95 È lo stesso Gogol' a manifestare tale desiderio nella lettera del 12 ottobre 1836 a Vasilij Žukovskij (cfr. XI, 83).

96 J. P. ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe*, Torino, Einaudi, 2008, p. 486.

dall'intervento di riferimenti che provengono dal tempo biografico dell'autore – le banconote di Chovanskij, le opere di Puškin e di Bestužev-Marlinskij, i quadri che raffigurano gli eroi greci, il metodo scolastico di Joseph Lancaster, la poesia di Krylov – o forse, soprattutto, che arrivano dalla sua memoria. La memoria della patria attraverso i ricordi di un uomo che, mentre la racconta, si trova lontano.⁹⁷ In altre parole, dal meccanismo inconscio che caratterizza spesso l'opera degli scrittori esiliati, in *Anime morte* potrebbe forse scaturire l'embrione di quel favoloso montaggio ibrido tra storia e reminiscenze biografiche che ritroveremo più tardi, in altri autori, ad esempio nella prosa degli anni dell'emigrazione di Aleksej Remizov. Osserva D'amelia che il periodo dell'esilio, vissuto da Remizov con un estremo rimpianto per la patria, segna nella sua arte “l'inizio di una vita fuori dal tempo”⁹⁸ nella quale si mescolano indistintamente lontani tempi storici – rievocati dagli antichi documenti, oggetto di un fine studio filologico – e ricordi del proprio passato russo. In *Rossija v pis'menach* (*La Russia nei documenti*, 1922), ad esempio, e in *Podstrižennymi glazami* (*Con gli occhi rasati*, 1951) “Remizov si smarrisce nelle epoche storiche, anima gli avvenimenti del passato, li fonde con quelli del presente. Si origina così in questi testi 'autobiografici' una bizzarra commistione di storia e vita personale, cronaca e invenzione, realtà e fantasia”.⁹⁹

Su scala ridotta, anche nel poema gogoliano il gioco degli elementi – benché il

97 Ricordiamo che la composizione di *Anime morte* (1835-1842) fu discontinua e coincise con un periodo di intenso e nervoso peregrinare dello scrittore. Tra il 1837 e il 1839 Gogol' si trova in Italia, soprattutto a Roma. Da qui, durante il 1839, intraprende un viaggio attraverso Francia, Germania, Austria e Polonia, giungendo in Russia alla fine di settembre. Tra il maggio del 1840 e l'ottobre del 1841 si trova nuovamente all'estero, trascorrendo la maggior parte di questo periodo a Roma. Gran parte della composizione, perlomeno della seconda redazione, del poema avviene tra gli anni 1837-39, durante il periodo romano.

98 A. D'AMELIA, *Cosmogonia in frammenti: la scrittura dell'esilio*, in ID., *Paesaggio con figure...*, cit., p. 281.

99 *Ibidem*, p. 282.

contesto storico napoleonico appaia piuttosto annacquato – crea uno strano ibridismo temporale. Le sue origini risiedono forse nella memoria di Gogol', nella quale alberga l'immagine personale della 'sua' lontana Russia che, inconsapevolmente, qua e là, fa capolino.

L'accavallarsi delle epoche e delle stagioni in *Anime morte* scardina letteralmente il principio costitutivo del cronotopo, quello dell'unità.

Il cronotopo generale del poema corrisponde ad un'entità difforme dove nel medesimo spazio – l'anonima provincia di governatorato – confluiscono contemporaneamente stagioni ed epoche storiche diverse. Nella città di N. oggi è estate e inverno, come lasciano intendere dettagli del paesaggio e dell'abbigliamento dei personaggi. Nella città di N. oggi è il 1808 (data della pubblicazione di *Ljudimila*), anzi, per l'esattezza è, più o meno, il 1820, ma può essere il 1825, il 1830 o il '35...

Il medesimo luogo è soggiogato da più 'presenti'.¹⁰⁰ Lo spazio viene tenuto fermo mentre al tempo, anche se il lettore non lo nota, è concesso di muoversi tra le stagioni e gli anni.¹⁰¹ Questa 'mobilità' del tempo nel poema rivela un dinamismo

100 È interessante notare un recente sviluppo di questo cronotopo in cui convivono molti tempi presenti. In *Caim* (Caino, 2009) Josè Saramago racconta i picareschi viaggi del suo protagonista, costretto a scontare il proprio peccato ripercorrendo gli episodi più significativi narrati nella Bibbia. Si tratta di veri e propri viaggi nel tempo, ma, durante tutta la narrazione, lo scrittore per mantenere vivo il concetto che l'uomo (o Dio?) commette sempre gli stessi errori, ricorre spesso all'immagine del medesimo luogo (la terra) in un diverso presente. Così, ad esempio, attraverso un immaginario dialogo con il lettore il narratore spiega lo spaesamento di Caino che si trova catapultato in uno spazio dalle caratteristiche inconsuete: “Allora ci troviamo nel futuro, ci domandiamo noi, che però abbiamo già visto nei film che ne trattano, e libri pure. Sì, questa è la formula comune per spiegare qualcosa tipo quello che sembra esser successo qui, il futuro, diciamo noi, e tiriamo un sospiro di sollievo, ormai ci abbiamo messo il cartellino, l'etichetta, ma, a nostro parere, ci capiremmo meglio se lo definissimo altro presente, perché la terra è la stessa, sì, ma i suoi presenti continuano a variare, alcuni sono presenti passati, altri presenti a venire, è semplice, lo capirà chiunque.” J. SARAMAGO, *Caino*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 65.

101 In realtà, anche lo spazio del poema non è del tutto monolitico. Nikolaj Tomaševskij, ad esempio,

temporale surreale e costringe a riconsiderare la tesi dell'immobilità e dell'acronia.

ha notato nel poema una serie di "italianismi" che non rompono l'immobilità dell'ambientazione, ma la arricchiscono e la pervadono di atmosfere particolari. Si tratta, scrive Tomaševskij, delle atmosfere che Gogol' assorbì e traspose nella sua opera mentre, scrivendola, si trovava a Roma, e che in qualche modo sfalsano l'aspetto stantio del cronotopo della polverosa cittadina. Le tracce italiane che il critico individua sono sia linguistiche sia di altra natura, e si mescolano mimetizzandosi all'ambientazione russa accendendola di una luce particolare. Possono essere, ad esempio, calchi di espressioni tipicamente nostrane, come "ах жизнь моя" ("ah, vita mia!"), che si riscontrano nell'intercalare delle due "affascinanti signore"; oppure descrizioni di alcuni luoghi, come il decadente giardino di Pljuškin, o, ancora, l'orto che circonda la tenuta della Korobočka, tipicamente italiano, comparso solo nella seconda redazione, alla quale Gogol' lavorò in Italia. Anche la trattoria, dove all'inizio siede Čičikov a pranzare, nella quale è appeso il quadro della ninfa dai seni giganti, dice Tomaševskij, "assomiglia più ad una trattoria da qualche parte sulla strada tra Roma e Albano, piuttosto che ad una della provincia russa". N. TOMAŠEVSKIJ, *Ob ital'janizme Gogolja. Zametki k teme*, in *Atti del Convegno "Itinerari di idee, uomini e cose fra est e ovest europeo"*, Udine 21-24 novembre 1990, a cura di M. Ferrazzi, Udine, Aviani, 1991, p. 184.

Parte II

Il *nontempo*.

Sebbene in *Anime morte* l'impulso temporale sia debole e si rifletta sulla staticità dei personaggi, che non evolvono e rimangono racchiusi nei loro piccoli, isolati universi, non sembra dunque del tutto appropriato parlare di acronia. Nel poema, si è visto, sono comunque presenti tracce storiche (e non solo i riferimenti espliciti alla guerra del 1812) e richiami alle stagioni che, intersecandosi, creano strane suggestioni.

Inoltre, l'opera risulta dotata di un apparato temporale stratificato, nel quale rientrano, ad esempio, i marcatori temporali linguistici, la cui presenza è rilevante (per un ragguaglio su quelli più frequenti rimandiamo all'appendice finale) e, va sottolineato, quasi esclusivamente composta da espressioni neutre ed indeterminate. In tutto il primo volume di *Anime morte* si riscontrano moltissime voci finalizzate a segnalare durata, frequenza, lontananza nel tempo, abitudine, tempestività, contemporaneità, oltre ai riferimenti temporali più comuni come *segodnja* (oggi), *zavtra* (domani), *včera* (ieri); oppure quelli che riguardano le parti del giorno o gli orari: la notte, ad esempio, viene nominata circa 30 volte, la sera 18, una decina di voci riguardano il mattino, 8 il crepuscolo, il sostantivo *den'* (giorno) appare più di 30 volte. Compare addirittura il simbolo del tempo per antonomasia, l'orologio, seppure assai di rado (una decina di volte) e viene nominato anche il calendario. Infine, la parola *vremja* (tempo) viene utilizzata con una frequenza superiore alle 170 volte.

Tuttavia, la maggior parte di queste espressioni non riguardano la collocazione delle vicende lungo un asse temporale definito, e quelle che invece indicano un

momento determinato dell'azione sono molto meno numerose.

Abbiamo, per quanto riguarda gli anni:

1 Полицеймейстер, который служил в кампанию двенадцатого года и лично видел Наполеона, [...].¹⁰²

2 Впрочем, нужно помнить, что всё это происходило после вскоре после достославного изгания французов. В это время все наши помещики [...] сделали по крайней мере на целые восемь лет заклятыми политиками.¹⁰³

le stagioni:

3 Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета.¹⁰⁴

4 Стены дома ощеливали местами нагую штукатурную решетку и, как видно, много потерпели от всяких непогод, дождей, вихрей и осенних перемен.¹⁰⁵

5 Если бы кто взглянул из окошка в осеннее время и особенно когда по утрам начинаются маленькие изморози, то бы увидел, что вся дворня делала такие скачки, какие вряд ли удастся выделать на театрах самому бойкому танцовщику.¹⁰⁶

i mesi:

6 Уж такое, право, досавили наслаждение... майский день... именины сердца.¹⁰⁷

102 «Il capo della polizia, che aveva partecipato alla campagna del dodici e aveva visto personalmente Napoleone, [...].» (Nori, 205).

103 «Tuttavia, va ricordato, tutto questo è successo poco dopo la gloriosa cacciata dei francesi. In quel periodo tutti i nostri possidenti [...] erano diventati, per lo meno per otto anni interi, appassionati di politica» (Nori, 205).

104 «I frac neri baluginavano e correvano per conto proprio e a mucchi qua e là, come corrono le mosche sul bianco, raggiante zucchero raffinato, d'estate, un caldo luglio» (Nori, 18).

105 «Le pareti della casa lasciavano a tratti scoperta la nude rete dell'intonaco ed era evidente che molto avevano patito la brutta stagione, le piogge, le bufere e i cambiamenti autunnali» (Nori, 113).

106 «Se qualcuno avesse gettato un'occhiata dalla finestrella, in autunno, e soprattutto al mattino, quando cominciano le prime brinate, avrebbe visto che tutta la servitù faceva di quei salti che difficilmente riescono dentro i teatri al ballerino più agile» (Nori, 125).

107 «E così, veramente, ci ha procurato un piacere... un giorno di maggio... la festa del cuore» (Nori, 31).

7 [...] и весельчак ли он сам, или хмурен, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь да говорить про скучную для юности рожь и пшеницу.¹⁰⁸

8 [...] все положили в палате, что в конце февраля перед Великим постом будет свадьба.¹⁰⁹

e i giorni della settimana:

9 [...] вытершиись с ног до головы мокрою губкой, что делалось только по воскресным дням — а в тот же день случилось воскресенье.¹¹⁰

10 [...] а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого впрочем, мирного войска, хо отчасти нетрезвого по воскресным дням.¹¹¹

11 “— мы об вас вспоминали у председателя палаты, у Ивана Григорьевича,” — сказал, наконец Чичиков, [...] “в прошедший четверг. Очень приятно провели там время”.¹¹²

12 Узнал, в какую церковь приходила она по воскресным дням, [...].¹¹³

13 [...] и там заклёнет навеки в ситцевом халате у окна низенького домика, разбирая по воскресным дням драку мужиков, возникшую пред окнами, [...].¹¹⁴

Nella maggior parte dei casi queste precisazioni – eccetto 1, 2, (6),¹¹⁵ 9, 11, – non

108 «[...] e era un allegrone lui o era tetro, come settembre nei suoi ultimi giorni, e guardava al calendario e parlava, annoiando i giovani, di segale e di frumento?» (Nori, 111).

109 «[...] tutti supponevano, in ufficio, che alla fine di febbraio, prima della Quaresima, ci sarebbero state le nozze» (Nori, 231).

110 «[...] dopo essersi deterso dalla testa i piedi con una spugna umida, cosa che faceva solo la domenica, e quel giorno era proprio domenica, [...]» (Nori, 24).

111 «[...] ma di un certo colore grigio chiaro che si trova solo nelle vecchie uniformi dei soldati di guarnigione, di questo esercito, tra l'altro, pacifico, ma in parte ubriaco, nei giorni di festa» (Nori, 26).

112 « “– parlavamo di voi, dell'uno e dell'altro, dal presidente del tribunale, da Ivan Grigorevič”, – disse alla fine Čičikov [...] – “giovedì scorso. Siamo stati veramente molto bene”» (Nori, 97).

113 «Saputo in che chiesa andava la domenica, [...]» (Nori, 229-230).

114 «[...] e lì sarebbe rimasto per sempre, in vestaglia di indiana davanti alla finestra di una casetta bassa, dirimendo, la domenica, una lite tra contadini, occorsa sotto le sue finestre, [...]» (Nori, 238).

115 Vedremo in seguito che anche il “*majskij den*” nominato da Manilov si presta ad ambiguità.

hanno pertinenza con il tempo delle vicende narrate; esprimono piuttosto o divagazioni del narratore, superflue all'azione, oppure fanno parte di similitudini o di locuzioni, o infine (8, 12) rientrano nella biografia di Čičikov.

Questa veloce indagine può di per sé apparire insignificante; tuttavia, leggendola alla luce del concetto di “indice di ricorrenza” che Harald Weinrich applica alle forme verbali,¹¹⁶ è possibile constatare che in *Anime morte* il tempo c'è, e la sua presenza è segnalata da una particolare 'ostinazione' delle forme indeterminate rispetto a quelle determinate. Ecco perché il concetto di acronia non sembra adattarsi con sufficiente precisione alla dimensione temporale del poema. Più confacente potrebbe essere l'immagine del “tempo senza tempo” che V. Strada lega alla seconda parte della produzione gogoliana; un tempo che, manchevole della sua immanente caratteristica di determinare un quando, è come se fosse privato di sé.¹¹⁷

Tuttavia, per definire la temporalità del poema si possono forse intraprendere altre vie, sconfinando in altre discipline. Particolarmente interessante può essere un rivolgersi al concetto di *nonluogo*, elaborato dall'antropologo Marc Augé nel saggio *Non-lieux (Nonluoghi, 1992)*. Com'è noto, il *nonluogo* è l'annullamento di ciò che da sempre caratterizza il luogo antropologico, cioè non è identitario, né relazionale, né storico, ma piuttosto effimero, fugace e inibisce la comunicazione.¹¹⁸ Secondo Augé rappresentano *nonluoghi* gli spazi pubblici, tipici del mondo attuale, le cui

116 Nell'introdurre l'analisi linguistica dei tempi verbali Weinrich constata l'importanza di rilevare la ricorrenza con cui la forma verbale compare in una sezione dell'opera, ad esempio in una pagina. La frequenza varia da genere a genere; per esempio negli epistolari si notano indici di ricorrenza verbali molto alti. Dall'indice di ricorrenza si può risalire alla predominanza di un tempo rispetto ad un altro, alla sua “ostinazione”, il che apre la strada a tutte le successive considerazioni dello studioso. Cfr. H. WEINRICH, *Tempus, le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 21-25.

117 Cfr. sopra, p. 20.

118 Cfr. M. AUGÉ, *Nonluoghi, Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2005, p. 73.

caratteristiche, studiate per facilitare le operazioni di chi li frequenta, hanno finito per impedire la comunicazione tra gli individui. Sono *nonluoghi* gli aeroporti, i supermercati, i mezzi di trasporto pubblico, le grandi arterie stradali come le autostrade, i parcheggi e tutti quegli spazi assiduamente frequentati ma nei quali, paradossalmente, non si entra in contatto con nessuno. Posti nei quali sono piuttosto cartelli, segnalazioni scritte e operazioni automatizzate gli unici interlocutori che guidano gli individui nello svolgimento delle operazioni richieste. L'autore immagina gli spostamenti di un ipotetico viaggiatore che, dal parcheggio di un aeroporto parigino, si spinge attraverso check-in, controlli di polizia, duty-free, zona imbarchi, interno del velivolo, fino ad un'esotica destinazione, senza dover mai comunicare con nessuno. Augé fa notare che tutte le procedure necessarie in casi come questo, dal pagamento del parcheggio alle operazioni di registrazione, fino ai controlli doganali e così via, sono oggi completamente automatiche e si possono eseguire attraverso il semplice uso della carta di credito e il controllo elettronico dei documenti. Senza necessità di interloquire. Osservando le dinamiche che regolano questi microcosmi sempre più tecnologizzati, Augé ritrae una società “promessa all'individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero”,¹¹⁹ favorita dal dilagare dei *nonluoghi*. Spazi intermedi dove transitiamo appiattiti come figurette di cartone, disancorate da individualità e radici storiche.

Ora, è forse possibile utilizzare alcune caratteristiche peculiari del concetto di *nonluogo*, spostandole dall'ambito spaziale a quello temporale, per meglio comprendere la particolare natura del tempo in *Anime morte*. Se il luogo antropologico in cui individuo e Storia godono di un'identità inequivocabile trova opposizione nel *nonluogo* – spazio concretamente esistente ma in cui identità e storia

119 *Ibidem*, p. 74.

vengono appiattite da un flusso uniforme – allora quel tempo, a noi conosciuto, che determina l'unicità del singolo momento storico e personale, ha un'opposizione in una dimensione temporale che possiamo definire *nontempo*. Una dimensione connotata, esistente, ma i cui dettagli, anziché precisare, creano equivocità e indefinitezza, al punto che l'attimo perde il suo valore rappresentativo, sia storico sia quotidiano, all'interno del flusso temporale.

In altre parole: attraverso la figura del *nontempo* appare possibile definire una temporalità che c'è, ma che è costituita da un tempo fuori dagli schemi, che esiste opponendo resistenza alle cadenze del calendario e ai rintocchi dell'orologio.

Gli spazi raccontati da Augé sono fisicamente esistenti, talvolta imponenti – aeroporti, autostrade, centri commerciali e così via – ma i tratti stereotipati che li caratterizzano li rendono effimeri e standardizzati. Nel poema, similmente, il rimanere sospesi in un tempo vago, la renitenza alle specificazioni temporali contribuisce ad appiattire i personaggi e a livellare la Storia, in accordo con quella “tensione alla generalizzazione” che, seguendo Mann, è tipica di Gogol'. Quest'ultima, tuttavia, si costruisce su elementi concreti – quali le numerose espressioni temporali, seppure vaghe o contraddittorie, che abbiamo visto – e su una particolare strutturazione del tempo dell'azione e di quello della lettura. Come il *nonluogo*, il *nontempo* poggia dunque su solide strutture.

L'azione subita dagli ignari passeggeri dei *nonluoghi*, isolati, inerti alla comunicazione, appiattiti e privati della loro individualità, e l'operazione sulla storia, alla quale, dice Augé, “il *nonluogo* non lascia spazio, semmai la trasforma talora in elemento di spettacolo, il più delle volte in testi allusivi”,¹²⁰ sono suggestioni che si ritrovano in *Anime morte*. Come il passeggero dei *nonluoghi*, nel suo transitare

120 *Ibidem*, p. 87.

isolato, “sperimenta simultaneamente il presente perpetuo e l'incontro col sé”,¹²¹ così i personaggi del poema (quasi tutti privi di passato), pianeti solitari e autosufficienti, non interagiscono con le orbite altrui, rimanendo costantemente imprigionati nei loro piccoli mondi. Una corallità di solitudini, quella dei vari possidenti e dei cittadini, che si regge fino alla fine su rapporti autoreferenziali: gesti, discorsi e reazioni sono sempre l'esito della monoliticità, abbozzata o approfondita, che caratterizza i personaggi, e mai originati da un principio dialogico. Emblematico risultato di questa incomunicabilità tra i soggetti del poema è l'inserimento, nel X capitolo, della *Storia del capitano Kopejkin*: riuniti insieme a “ragionare” sulla reale identità di Čičikov, gli interessati non possono che giungere a conclusioni insensate. La solitudine, la distanza tra Čičikov e i proprietari e tra gli stessi proprietari, non è solo quella delle *verste* che separano e disperdono le loro tenute, è anche quella determinata da un uso accorto delle pause e delle digressioni, che dilatano i tempi favorendo, ad esempio, l'impressione che per arrivare da Manilov si sia impiegato un tempo molto più lungo di quello obiettivamente giustificabile; lo stesso vale per la distanza che separa Manilov dalla Korobočka, questa da Sobakevič e così via. Incongruenze che, come quelle osservate da Buzeskul, contribuiscono ad accentuare la frattura. Se Čičikov si reca dalla Korobočka vestito come se fosse inverno, mentre a casa di quest'ultima tutto fa pensare che sia estate, la contraddizione può passare inosservata, ma rimane emblematica della separazione tra i due mondi.

Dal *nonluogo* di Augé al *nontempo* di Gogol', quindi. Cioè a un tempo rarefatto che manifesta una natura indeterminata, immobile. Un concetto diverso da quello di acronia di cui parla Vajskopf, poichè non allude ad un tentativo di liberarsi dalla

121 *Ibidem*, p. 96.

storia o ad una generale lotta al tempo e ai suoi vincoli.

In una famosa lezione tenuta per gli studenti dell'università di Princeton nel 1939, Thomas Mann si sofferma a delineare la duplicità del valore del tempo nel suo capolavoro, *La montagna incantata*, e dice: “Questo è un romanzo del tempo in due sensi: anzitutto sul piano storico, in quanto cerca di delineare l'interiore immagine di un'epoca, quella dell'anteguerra europeo; in secondo luogo, però, perché suo argomento è il tempo puro, e questo oggetto è trattato non solo come esperienza del protagonista, ma anche in e per se stesso. Il libro stesso è ciò che narra; mentre infatti descrive l'ermetico incantamento del suo giovane eroe verso un mondo fuori del tempo, aspira a sua volta, con i suoi mezzi artistici, all'annullamento del tempo mediante il tentativo di conferire, in ogni istante, piena presenza al mondo ideale e musicale che esso abbraccia e di stabilire un magico *nunc stans*”.¹²²

Commenta a questo proposito Tamara Motyleva che, infatti, “il tempo in questo romanzo non è solamente un mezzo necessario allo sviluppo del soggetto; esso è sia oggetto delle costanti riflessioni filosofiche dell'autore e dei personaggi, sia un elemento indipendente della rappresentazione artistica”.¹²³ Weinrich insiste sulla vivace interrogazione filosofica di Mann, simile a quella di S. Agostino; nella *Montagna Incantata* lo scrittore si dà delle risposte sulla dimensione del tempo, raccontando la storia di Hans Castorp, cittadino originario della pianura tedesca che a causa della malattia (che lo costringe a trascorrere un lungo periodo tra le montagne) sperimenta un valore doppio della temporalità: “il tempo tutto teso della pianura e l'incurante tempo lasso di coloro che hanno professato i voti lassù, tra la neve eterna. Una rigida dicotomia nell'esperienza del tempo, rigida come i confini tra sano e

122 T. MANN, *La montagna incantata*, Milano, Corbaccio, 1992, pp. 685-686.

123 T. MOTYLEVA, *Vremja – real'noe i romaničeskoe*, in ID., *Zarubežnij roman segodnja*, Sovetskij Pisatel', Moskva, 1966, p. 307.

malato, tra l'esistenza semplicemente vitale e l'intensa magica esistenza della montagna incantata".¹²⁴ Sullo sfondo, l'eco imperioso dello scatenarsi della prima guerra mondiale decreta un'ulteriore fondamentale frattura temporale, quella tra il mondo irripetibile e definitivamente perduto che precede il conflitto e quello seguente vissuto dal lettore.

In Gogol' non esiste il tipo di interrogazione che c'è in Mann e, soprattutto, il tempo non è coprotagonista del poema; tuttavia, riprendendo Motyleva, esso è, a tutti gli effetti, un "elemento indipendente della raffigurazione artistica", che dispone autonomamente di sé, lungi da adempiere al compito di armonizzarsi alle vicende narrate.

Anche in Gogol', che nelle sue opere non ha mai scelto casualmente una data,¹²⁵ è viva una riflessione sul tempo, che nelle *Anime morte* diventa quasi dissacrazione della Storia e satira dell'attimo fuggente, soprattutto di quello imprescindibile e decisivo, come nell'episodio della morte del procuratore ("и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого, умер, V, 203"),¹²⁶ oppure in quello meno fatale del vecchio avaro che rimprovera la serva sospettata di aver rubato la carta, ma poi, riconosciuto l'errore, si blocca: "Плюшкин увидел, точно, четвертку и на минуту остановился" (V, 124);¹²⁷ forse uno stadio embrionale di tempo interiore? E ancora, il momento inverosimilmente sincronico in cui Selifan e Petruška cadono impietriti nel sonno: "Оба заснули в ту же минуту, поднявши храп неслыханной густоты" (V, 148),¹²⁸ oppure la durata del silenzio che accompagna la trattativa tra Sobakevič e Čičikov: "Собакевич замолчал. Чичиков тоже замолчал. Минуты две длилось

124 H. WEINRICH, *op. cit.*, p. 36.

125 Cfr. O. DILAKTORSKAJA, *op. cit.*, p. 153.

126 «e all'improvviso, come si dice, di punto in bianco morì» (Nori, 209).

127 «Pljuškin vide davvero il quarto di carta e per un attimo si fermò» (Nori, 128).

128 «Entrambi si addormentarono nello stesso istante, elevando un russare di densità inaudita».

молчание” (V, 103).¹²⁹ Il *nunc stans* del poema è rappresentato da un arresto, un blocco, l'impetramento: l'*okamenenie*, appunto. E, paradossalmente, se il processo di fossilizzazione nell'opera avviene in un istante, operazioni che dovrebbero essere molto più sbrigative sono invece evidenziate dal loro protrarsi esagerato; come nel caso delle strette di mano tra Manilov e il protagonista (“Оба приятеля долго жали друг другу руку и долго смотрели молча один другому в глаза, V, 37”)¹³⁰ o dello sconosciuto tenente di Rjazan' appassionato di scarpe, che prova in continuazione il suo paio di stivali nuovi, invece di andare a dormire: “долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук” (V, 149).¹³¹

Allora, forse, se la *Montagna incantata* è il romanzo del tempo, *Anime morte* è il poema del *nontempo*. E, se il tempo è materia propria dall'essere, se “la temporalità è, in ogni caso, perfino quando è costruita attraverso teorie e calcoli, un'esperienza dell'esistenza”,¹³² il *nontempo* è la dimensione del *nonessere*. L'abisso della mediocrità dal quale si affacciano “esseri in cui persino l'aspetto psicologico non si solleva dal piano della fisicità, uomini sprovvisti dei mezzi per far venire alla luce quel nucleo pur sempre esistente”,¹³³ e che sono sempre tenuti a margine di un'esistenza in cui nascita e morte, nell'espressione di Vasilij Rozanov, segnano i grandiosi momenti del passaggio.¹³⁴ Infatti, se la morte del procuratore non è di per

129 «Sobakevič tacque. Anche Čičikov tacque. Il silenzio durò due minuti» (Nori, 106).

130 «I due amici si strinsero a lungo l'un l'altro la mano, e a lungo si guardarono in silenzio l'un l'altro negli occhi» (Nori, 34).

131 «ancora per un pezzo seguì a sollevare il piede e a rimirar lo slanciato, magnifico garbo del tallone» (Nori, 152).

132 M. RUGGENINI, *La parola della responsabilità e il tempo dell'interpretazione*, in AA. VV., *Tempo e interpretazione, esperienze di verità nel tempo dell'interpretazione*, a cura di L. Perissinotto, M. Ruggenini, Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 11.

133 C. DE LOTTO, *La morte del procuratore. Riflessioni sulla morte nel poema gogoliano*, in AA. VV., *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni, scritti per Danilo Cavaion*, Padova, Unipress, 2006, pp. 100-101.

134 Cfr. V. ROZANOV, *Legenda o Velikom Inkvizitore*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1970, p. 16.

sé più drammatica del cadere di una mosca, nemmeno con la nascita del protagonista si schiude alcun misterioso evento, tranne il fugace dilemma di fronte alle sue anonime sembianze:

“Совсем вышел не такой, как я думала! Ему бы следовало пойти в бабку с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца” (V, 216).¹³⁵

La caratteristica fatale del tempo in *Anime morte* non è quindi quella dell'accadere del momento decisivo; è piuttosto di segno contrario e si determina nell'opporsi alla significatività dell'attimo. Ma è proprio nel suo scorrere indistinto, nel suo procedere mostrando anche qui il nulla “al di là dell'indefinito limite tra due categorie: 'tutto' e 'niente’”,¹³⁶ che si delinea l'essenza cruciale e la portata drammatica di questa dimensione.

135 «“È venuto fuori tutto diverso da come pensavo! Gli conveniva assomigliare alla nonna materna, sarebbe stato meglio, invece è nato proprio, come dice il proverbio: né dalla mamma, né dal babbo, di un giovinotto di passaggio”» (Nori, 222).

136 A. BELYJ, *op. cit.*, p. 80.

CAPITOLO III

L'analisi delle strutture

*“I soggetti di Gogol' sono come 'centauri',
hanno una doppia natura:
la prima solitamente comprensibile,
l'altra è la natura della coscienza.
Non sai in sostanza dove si svolga l'azione:
nel luogo mostrato? Nella testa di Gogol'?
Né conosci il tempo dell'azione;
nei racconti storici scopri eventi della sua vita.
Non a caso dissero che se la cavava male con la
Storia....”¹³⁷*

Indefinitezza ed eterogeneità sembrano parole chiave per circoscrivere la temporalità di *Anime morte*. Un incrociarsi di tante componenti, da cui emerge l'immagine di un tempo indeterminato, dai doppi o addirittura molteplici volti: quello della Storia, ambigua, che mostra un lato passato e uno contemporaneo; il volto meteorologicamente doppio della stagione; quello dei *realia* temporali linguistici, da un lato numerosi ed indefiniti, dall'altro limitati e definiti.

A questa bifrontalità si può guardare da due diverse posizioni. La prima, quella che la critica ha tendenzialmente adottato, fa rientrare gli elementi all'interno di un meccanismo di affermazione-negazione: il passato si annulla nel presente e viceversa, estate e inverno si contraddicono reciprocamente, il momento fissato è diluito da un oceano di indeterminazioni e così via. In questo caso prevale l'ipotesi di un tempo che si azzera e che lascia le vicende fluttuare nell'acronia. Il secondo punto di vista è quello che considera la concomitanza di opposizioni non una reciproca negazione, ma piuttosto una simultanea esistenza: passato e presente, estate e

137 A. BELYJ, *op. cit.*, p. 45.

inverno, tempo definito e indefinito convivono nello stesso luogo; in un certo senso l'opposto di un annullamento temporale, piuttosto, come abbiamo visto, un tempo multiplo. Infatti, senza mai specificare una data, un anno, senza mai porre coordinate per l'orientamento, le vicende si mantengono in equilibrio su un asse dove in ogni punto possono convergere pluralità temporali opposte, che definiscono i contorni di una realtà temporale 'altra'. In questo caso la tesi sulla volontà dello scrittore di lasciare imprecisato il tempo delle vicende perderebbe valore in quanto, paradossalmente, si scorge una tensione alla definizione, la definizione degli estremi di un contrasto; dove c'è il passato deve esserci il presente, dove c'è l'estate deve esserci l'inverno e così via.

Ma forse, al di là delle astrazioni, è importante mettere in evidenza che l'opposizione temporale è perfettamente in linea con il principio del contrasto che anima tutto il poema, sia stilisticamente sia concettualmente – razionalità/grottesco, epicità/lirismo, vita/morte¹³⁸ – ed esaudisce un criterio estetico che ispira lo stesso scrittore: “L'effetto di autenticità è racchiuso nella netta contrapposizione; la bellezza non emerge mai così limpida e visibile come nel contrasto”.¹³⁹

La doppiezza, in qualsiasi meccanismo la si voglia far rientrare, è comunque quanto emerge dall'immagine del tempo nel testo, dalla sua figura, condizionata da tracce storiche o di altra natura, la cui osservazione ha favorito tutta una serie di considerazioni. Tuttavia, la porzione più consistente della temporalità artistica, quella delle strutture narratologiche, è forse stata poco indagata. Eppure anche *Anime morte*, “come ogni altro testo, ha come unica temporalità quella derivata, metonimicamente,

138 Cfr. Ju. MANN, *Poëtika Gogolja...*, cit., pp. 260-272.

139 Così si esprime Gogol' nel saggio *Ob arhitekture nunešnego vremena*, apparso nella raccolta *Arabeschi* nel 1834 (cfr. VII, 262).

dalla sua lettura”¹⁴⁰ nel cui processo interagiscono le dinamiche del tempo della storia (o tempo dell'azione) e del tempo della lettura (o tempo della narrazione) secondo i rapporti variabili che Genette definisce di ordine, velocità, durata e frequenza.

Nella diegesi temporale di un'opera, infatti, oltre al tempo 'raffigurato' rientrano sia i meccanismi intrinseci alle vicende, che rendono leggibile la loro sequenza, la simultaneità e la lontananza, e attraverso i quali siamo messi al corrente o deduciamo la durata della storia, sia le dinamiche che scandiscono il tempo della lettura e che si determinano, ad esempio, nella relazione tra il numero di pagine e il lasso temporale descritto (o dedotto) in ogni snodo narrativo. Si tratta delle dinamiche che favoriscono l'elasticità del tempo letterario: interi anni possono concentrarsi in qualche pagina e, al contrario, una giornata, un'ora, dieci minuti, possono occupare uno spazio molto ampio. Il tempo della lettura riguarda anche la durata di quei passaggi, descrizioni o divagazioni di vario genere che non sono connessi allo sviluppo dell'intreccio, quelli che Boris Tomaševskij, ad esempio, definisce motivi statici: “Motivi statici tipici sono le descrizioni, della natura, di località, di ambienti, di personaggi, del loro carattere ecc.”¹⁴¹

Il tempo dell'azione e il tempo della narrazione sono autonomi e separati nel testo. Nel momento in cui si innesca il processo di lettura, tra di loro si instaura una

140 G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 82.

141 B. TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio*, in AA. VV., *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 318. Come è noto Tomaševskij individua come unità strutturale della fabula il motivo narrativo (“la fabula è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali”) ed opera una prima distinzione tra motivo libero e motivo legato. Il primo è digressivo, quindi indipendente dallo sviluppo dell'intreccio, e può essere sia dinamico sia statico a seconda delle informazioni che fornisce più o meno inerenti al soggetto; motivi liberi tipicamente statici, salvo eccezioni, sono le descrizioni del paesaggio. Il secondo, quello legato, è parte dello sviluppo del soggetto, rappresenta l'azione e omettendolo non si comprenderebbe la storia, la sua natura è esclusivamente dinamica ed è il motore centrale della narrazione (cfr. *ibidem*, pp. 315-319).

interazione che diventa la temporalità propria, unica ed irripetibile di quel testo. La temporalità “derivata” – come la definisce Genette – può avere impatti differenti sul lettore, di contrasto o sfasamento rispetto al tempo reale, oppure di relativa coerenza. Ricordiamo, ad esempio, l'osservazione di Vladimir Nabokov, secondo il quale Tolstoj riusciva a rendere la temporalità delle sue opere incredibilmente aderente al tempo reale: “Scoprì – e sicuramente non se ne rese mai conto – un metodo di raffigurare la vita che corrisponde in maniera estremamente piacevole e precisa alla nostra concezione del tempo. È l'unico scrittore che io conosca il cui orologio è sincronizzato sugli innumerevoli orologi dei suoi lettori”.¹⁴² Tale caratteristica è assolutamente rara ed innata e, secondo Nabokov, eleva Tolstoj addirittura al di sopra di autori come Proust e Joyce, i quali, nonostante manipolino direttamente gli elementi del tempo, camminano sempre un po' più velocemente o più lentamente rispetto all'orologio del lettore. Invece, “la prosa tolstoiana procede di pari passo con le nostre pulsazioni, i personaggi paiono muoversi al medesimo ritmo delle persone che passano sotto la nostra finestra mentre noi leggiamo il suo libro”.¹⁴³

La “temporalità derivata” di *Anime morte* ovviamente non è di tipo tolstoiano, aderente alla realtà e al passo con lo scorrere della vita nella dimensione reale. Gogol' nel poema utilizza più calendari, orologi fermi o discronici e, se ci avesse pensato, probabilmente sarebbe ricorso anche a differenti fusi orari. In ogni caso, attraverso l'analisi delle strutture temporali del poema emergono tratti interessanti di una componente che, finora, non sembra essere stata adeguatamente approfondita.

142 V. NABOKOV, *Lev Tolstoj*, in ID., *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1987, p. 173.

143 *Ibidem*, p. 174.

Parte I

Il tempo dell'azione

“Tanto più debole è il rapporto causale, tanto maggior importanza acquista il legame puramente temporale”.¹⁴⁴ Riflettendo su quest'affermazione di Tomaševskij, il poema gogoliano appare senz'altro un'eccezione, essendo un'opera in cui sembra che entrambe queste misure siano annullate. Infatti, se da un lato – come sintetizzato da Belyj nel concetto di *bezfabul'nost'* – il poema non rispetta il principio aristotelico che considera di capitale importanza la composizione-articolazione dei fatti, è altrettanto vero che le scene non sono affatto organizzate da un'importante scansione temporale.

Proprio per questa ragione è forse ancor più interessante osservare come sono regolate le dinamiche tempo-azione in un'opera dai tratti così anomali, dove lo spostamento da una situazione all'altra “non avviene in modo progressivo, attraverso il tempo, ma piuttosto in modo casuale; le scene sono disegni giustapposti, senza una costruzione che li sottometta a un ordine”; un modello che, tra l'altro, è caratteristico di alcuni romanzi di formazione,¹⁴⁵ genere di cui si avvertono echi anche in *Anime morte*, perlomeno nel progetto di maturazione ed evoluzione del protagonista.

L'analisi del tempo dell'azione che si affronterà in questa prima parte del capitolo si articola tenendo conto sia delle dinamiche del rapporto fabula-intreccio, sia delle

144 B. TOMAŠEVSKIJ, *op. cit.*, p. 311.

145 M. PRALORAN, *Il tempo nel romanzo*, in AA. VV., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 231. Marco Praloran osserva che, in certi romanzi di formazione, la perdita della funzione ritmante del tempo si accompagna ad una tendenza psicologica dei personaggi verso la depressione e, comunque, spesso prelude ad uno stato di crisi interiore, piuttosto che all'uscita da quest'ultimo.

unità di organizzazione temporale dei capitoli, che fanno emergere una temporalità sensibilmente diversa da come viene percepita alla lettura.

Un utile strumento di analisi si sono rivelati i parametri delineati da Tomaševskij per definire datazione e durata dell'azione in base a selezionati dettagli temporali che la riguardano strettamente. Il teorico del formalismo sostiene che il tempo dell'azione si individua attraverso tre tipi di variabili: “1) mediante la datazione del momento dell'azione, sia assoluta (quando si riporta semplicemente il momento cronologico dell'avvenimento, come ad esempio: «alle due dell'8 gennaio 18...», oppure «d'inverno»), sia relativa (quando si rileva la simultaneità degli avvenimenti o i loro rapporti di successione temporale: «dopo due anni» ecc.); 2) mediante la specificazione degli intervalli di tempo in cui si sono svolti i fatti («la conversazione durò mezz'ora», «il viaggio fu lungo tre mesi», oppure «arrivarono a destinazione il quinto giorno»); 3) mediante la creazione dell'impressione di questa durata, quando in base all'estensione dei dialoghi, al normale decorso delle azioni o indirettamente, giungiamo a determinare quanto tempo possano aver richiesto i fatti esposti”.¹⁴⁶

Per ricostruire il tempo dell'azione nel poema abbiamo applicato questi criteri indicati da Tomaševskij, selezionando di volta in volta solo quegli elementi temporali che riguardano l'azione e scartando gli altri. I risultati ottenuti, suddivisi in base a parametri di datazione e di durata, sono esposti nelle tabelle I e II in appendice.

146 B. TOMAŠEVSKIJ, *op. cit.*, p. 325.

1.1 Ulteriori osservazioni sulla datazione

Sulla datazione dell'azione sembra sia già stato detto quasi tutto quello che c'era da dire. Si sono rilevate le contraddizioni dei riferimenti relativi al periodo storico e anche alla stagione; riferimenti esigui che soprattutto sono sempre indiretti, mai espliciti ad un anno o ad un mese. La Storia appare solo come un'eco che risuona lontana e niente più, e la sua fragile posizione è 'aggravata', come abbiamo visto, da numerose incongruenze.

I dati emersi utilizzando i parametri di Tomaševskij, che eliminano tutti i riferimenti temporali estranei all'azione, rendono definitivamente evidente la pressoché totale assenza di datazione dell'azione. Osservando la tabella II “Datazione del momento dell'azione” e in particolare i punti A, B e C, che riguardano la collocazione temporale sia storica sia all'interno di un ciclo annuale, ne abbiamo un immediato riscontro. Notiamo, ad esempio, come nella citazione 2 – che si riferisce al momento in cui Čičikov, soddisfatto per gli affari conclusi con i *pomeščiki*, si siede a stipulare i contratti (capitolo VII) – lo scrittore evita di specificare un anno: “Форменный порядок был ему совершенно известен: бойко выставил он большими буквами: «Тысяча восемьсот такого-то года»” (V, 131).¹⁴⁷ È chiaro che qui si sta sillabando il *cliché* di un certo tipo di incartamenti, tuttavia rimane il fatto che questa è comunque un'occasione 'evitata' di specificare una data.

Anche per la stagione si conferma quanto già rilevato: non se ne fa mai menzione. Il surreale miscuglio creato dagli elementi estivi del paesaggio e da quelli invernali dell'abbigliamento è l'unica immagine che possediamo del periodo dell'anno in cui si collocano le vicende narrate.

¹⁴⁷ «L'ordine formale gli era perfettamente noto; vivacemente scrisse a grandi lettere: “L'anno milleottocento e qualcosa”» (Nori, 135).

Nella citazione 3 viene identificato un mese, ma è una precisazione che ha ben poco di concreto. In occasione della visita del protagonista a Manilov, il *pomeščik* dice: “А вот вы, наконец, и удостоили нас своим посещением. Уж такое, право, доставили наслаждение... майский день... именины сердца” (V, 28).¹⁴⁸ “Majskij den” (un giorno di maggio) sembra molto più un'espressione metaforica, una manifestazione di gioia da parte di Manilov per l'inaspettata visita del protagonista, piuttosto che il mese effettivo dell'azione. Oppure, si potrebbe anche pensare che a Manilovka è maggio, ed infatti il paesaggio che la circonda è primaverile, ma lo è per empatia con le caratteristiche dei proprietari – una Coppietta innamorata giovane e gentile – e non perché la primavera sia il tempo dell'azione del poema. “Gogol' pensa i dettagli – quotidiani, storici, temporali etc. – non come sfondo, ma come *parte* dell'immagine”.¹⁴⁹ Infatti, in questo caso, la primavera si adatta perfettamente a Manilov, come un bel cappotto invernale di pelliccia d'orso a Čičikov.

Da questi elementi si può oggettivamente concludere che il poema non ha datazione, anzi, più precisamente, *Anime morte* è un'opera priva di un sistema di suddivisione del tempo basata su fenomeni astronomici; è priva di calendario. La scansione temporale dei fatti è debolmente segnalata da espressioni che non specificano una cronologia: “на другой день” (il giorno dopo), “в тот же день” (quello stesso giorno), “весь следующий день” (l'intero giorno successivo),¹⁵⁰ e che, tra l'altro, in quanto a compitazione dell'azione sono molto vicine al genere favolistico: “La favola spesso parla di tempo, ma il conto del tempo si conduce da un episodio all'altro. Il tempo si conta dall'ultimo episodio: «tra un anno», «tra un

148 «E ecco che lei alla fine ci ha fatto veramente l'onore di una visita. E così, veramente, ci ha procurato un piacere... un giorno di maggio... la festa del cuore...» (Nori, 31).

149 Ju. MANN, *Poëtika Gogolja*, cit. p. 250.

150 Si vedano in particolare i punti 21, 22, 23 della tabella II e l'intera prima sezione della tabella III.

giorno», «la mattina seguente»¹⁵¹.

Tuttavia, è proprio sull'elemento calendario, sulla sua natura e sui suoi risvolti sociali e legati alla quotidianità che si può spingere più a fondo la riflessione; soprattutto perché il calendario nell'arte di Gogol' è un riferimento dal valore non indifferente, di cui lo scrittore fa un utilizzo meditato e multiforme. Pensiamo al calendario surreale di Popriščin, il protagonista di *Zapiski sumasšedšego (Memorie di un pazzo, 1835)*; a quello stranamente invertito delle *Veglie*; allo studio etnografico che traspare dietro la scelta delle date del racconto *Il naso*, come ha dimostrato Uspenskij; infine al calendario su cui si impernia la scena della scelta del nome del protagonista del *Cappotto*.¹⁵²

Le origini del calendario,¹⁵³ inteso come sistema di misurazione cronometrica dell'esistenza umana, sfumano nella notte dei tempi, e non v'è dubbio che esso sia “il primo ponte gettato dalla *pratica* storica tra il tempo vissuto e il tempo cosmico”, il “terzo tempo”, come ama definirlo Paul Ricoeur,¹⁵⁴ oppure il “tempo cronico” di Emile Benveniste.¹⁵⁵ Un tempo comunque artificiale – artificialità la cui consapevolezza è annullata dalla consuetudine – una dimensione che non esisterebbe al di là di un'operazione meccanica pensata e voluta dall'intelligenza umana e che appartiene alla vita terrena. Nell'inesistente calendario di *Anime morte* potrebbe così

151 D. LICHÁČEV, *Poètika drevnerusskoj literatury*, cit., p. 230.

152 Cfr. C. DE LOTTO, *Nel laboratorio di Gogol': l'introduzione retorica del Cappotto*, in AA. VV., *Quaderni di lingue e letterature*, Università degli Studi di Verona, 1993, pp. 295-310.

153 Un manuale interessante sulle origini, la storia l'evoluzione e le diverse espressioni del calendario terrestre è A. CAPPELLI, M. VIGANO', *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Bologna, Hoepli, 2009. Sull'argomento, in particolare sul passaggio da un sistema di misurazione del tempo prettamente religioso e astrologico ad uno codificato, si veda anche F. MAIELLO, *Storia del calendario, La misurazione del tempo, 1450-1800*, Torino, Einaudi, 1996.

154 P. RICOEUR, *Il tempo raccontato*, Como, Jaca Book, 2007, vol III, p. 160.

155 E. BENVENISTE, *Il linguaggio e l'esperienza umana*, in ID., *Problemi di linguistica generale II*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 87.

leggersi una componente ultraterrena del tempo del poema; suggestione che trova conferma nell'ipotesi, più volte incoraggiata dalla critica, che Gogol', tra le varie fonti, si sia ispirato – nell'architettura, nello stile e anche nel soggetto del poema – alla *Divina commedia* dantesca.¹⁵⁶ Se così fosse il tempo delle vicende narrate non avrebbe motivo di essere scandito dalle pagine di calendari che sono solo umani, ma semmai il compito di spogliarsi delle sovrastrutture artificiali, per reinserirsi nel flusso di quel tempo cosmico originario, senza direzione e al di fuori dei tentativi di codificazione terrestri, nel flusso di una dimensione trascendente, come “l'eterno presente” del poema di Dante. Si tratta di una dimensione in cui è possibile la coincidenza tra tempo mitico e tempo attuale, che si incarna, ad esempio, nelle figure dei leggendari *bogatyry*¹⁵⁷, uno dei *leitmotiv* epici del poema: “Il tema dei *bogatyry* si propaga attraverso tutto il poema, emergendo in maniera quasi impercettibile nel I capitolo (nell'accento ai «tempi recenti», «quando anche in Russia cominciano a scomparire i *bogatyry*»), e sviluppandosi in seguito, fino all'autentica apoteosi nel capitolo finale («non è questo il posto dove possa stare un *bogatyry*»). Gogol'

156 Sebbene non ci sia una testimonianza diretta di questo progetto, è noto che Gogol' conosceva la *Divina commedia* fin dalla giovinezza, e fu soprattutto durante il periodo romano, tra il 1837 e il 1839 (mentre lavorava ad *Anime morte*) che il suo interesse si fece più acceso. Una lettera del 1837 al compagno di ginnasio Nikolaj Prokopovič fa pensare che egli stesse leggendo Dante in originale: “После итальянских звуков, после Тасса и Данта, душа жаждет послушать русского” (XI, 110) (“Dopo i suoni italiani, dopo lo studio di Tasso e di Dante l'anima ha sete di suoni russi”). Ma, più che altro, la vicinanza e la frequentazione dell'amico e scrittore Stepan Ševyrev, che si trovava anch'egli a Roma e stava traducendo proprio la *Divina Commedia*, fu probabilmente un fattore di particolare influenza. In ogni caso, numerose sono le tracce dantesche rilevabili nell'opera di Gogol', sia stilistiche, sia concettuali. La critica se n'è occupata più volte, a partire proprio da S. Ševyrev, cfr. «*Pochoždenija Čičikova, ili mertvyje duši*». *Poèma Gogolja*, «Moskvitjanin», 1842, n. 7, pp. 359-363. Esaustivo è il più recente lavoro di C. R. PROFFER, *The simile in Gogol's «Dead Soul»*, The Hague, Mouton, 1967. Anche Ju. Mann dedica ampio spazio all'argomento nella *Poètika*; si veda Ju. MANN, «*Pamjat' smertnaja*». *Dante v tvorčeskom soznanii Gogolja*, in ID., *Poètika Gogolja...*, cit., pp. 430-442. Segnaliamo inoltre, tra i tanti, un articolo di N. PERLINA, *Srednevekovye videnija i «Božestvennaja komedija» kak èstetičeskaja paradigma «Mertvych duš»*, in AA. VV., *Gogol' kak javlenie mirovoj literatury*, Moskva, Imli, 2003, pp. 286-296.

157 Il *bogatyry* è il guerriero eroico della tradizione medievale slava orientale.

concede viva incarnazione ad una 'cupa profezia', ricreando nelle pagine di *Anime morte* la figura del *bogatyr'* russo".¹⁵⁸

Al di là dell'assenza di riferimenti al calendario, nel poema, come si è visto, convivono momenti diversi della storia nazionale, il che apparentemente sembra dar vita a una serie di anacronismi; in realtà, come sottolinea ancora Elena Smirnova, siamo dinnanzi a un'unità estensiva della sostanza nazionale, nella quale "i diversi momenti storici appaiono come compattati assieme, in un unico quadro collettivo".¹⁵⁹ Siamo di fronte ad un grande affresco, un nucleo sintetico in cui idealmente confluiscono il senso di tutta la Storia e di tutti i popoli, una visione che anima lo scrittore fin dagli scritti preparatori per lo sperato incarico di docente di Storia all'università,¹⁶⁰ quando infervorato dalla vocazione pedagogica scrisse, ad esempio, il saggio *O prepodavanii vseobščej istorii* (*Progetto di insegnamento della Storia universale*, 1834), che rientra nella raccolta *Arabeschi*. In questo saggio traspare ancor più accentuato un Gogol' 'visionario' che sottopone la Storia al suo quadro ideale, mescolando eventi, personaggi, realtà e leggenda: "le tappe che lo scrittore propone nel suo schema di storia universale si snodano ingenuamente, sbilenche e disordinate come le immagini di un *raëk*, la cassetta magica in cui i panoramisti (*raëšniki*) alle fiere per una copeca facevano scorrere davanti agli spettatori vedute di città russe e occidentali dalle prospettive sbilenche, ritratti di grandi uomini o avvenimenti storici (la ritirata di Napoleone alla Berezina, l'eroe delle *byliny* Il'ja

158 E. SMIRNOVA, *Poëma Gogolja «Mertvyje duši»*, Leningrad, Nauka, 1987, p. 29.

159 *Ibidem*, p. 25.

160 La carriera di insegnante, seppur di breve durata, ebbe tuttavia un ruolo importante nella formazione di un artista che per tutta la vita avvertì come imprescindibile la missione di educatore. Nel marzo del 1831 Gogol' diventò insegnante di storia all'Istituto patriottico e istitutore presso famiglie benestanti e nobili. In questo periodo conobbe tra l'altro Puškin che sembra essere stato promotore, assieme a Žukovskij, dell'ingresso di Gogol', nel 1834, all'Università di Pietroburgo in qualità di professore aggiunto presso la cattedra di Storia Universale. Incarico che lo scrittore ricoprì fino al dicembre dell'anno successivo.

Muromec, le naiadi nella grotta incantata o i peccatori nel fuoco dell'inferno), mentre snocciolavano le loro storie secondo il canovaccio di un'originale videocronaca, un *lubok* parlato, in cui si fondevano echi del giorno e storie famose".¹⁶¹

Il periodo della stesura di *Anime morte* coincide per Gogol' con un approfondimento della storia della Russia, delle usanze, delle tradizioni, del folclore e delle ricorrenze religiose. Ne rendono testimonianza alcune lettere nelle quali lo scrittore chiede ai conoscenti documentazione sulla materia;¹⁶² tuttavia, come abbiamo visto, le informazioni raccolte confluiscono in un panorama eterogeneo ma compatto, che rimane sullo sfondo del poema, un'eco punteggiata dove "accade tutto in un sol tempo"¹⁶³ e che rifugge la caratteristica assiale del calendario in base alla quale tutti gli avvenimenti acquistano posizione nel tempo e situazione in rapporto ai fatti datati.¹⁶⁴ Per di più, questo sfondo non interferisce mai con l'azione, per la quale non viene precisata alcuna data, e che rimane sospesa, fuori dal calendario appunto.

Benveniste ci ricorda, tra l'altro, la centralità del calendario nell'organizzazione della vita sociale: "In tutte le forme di cultura umana e in ogni epoca, constatiamo in una maniera o nell'altra uno sforzo per oggettivare il tempo cronico. È una condizione necessaria per la vita degli individui in società. Questo tempo socializzato è quello del calendario".¹⁶⁵ Tuttavia tra i *pomeščiki* di *Anime morte* non si avverte

161 A. D'AMELIA, "Ho cento differenti inizi... e neppure un frammento completo": Gogol' e i saggi di Arabeschi, in AA. VV., *Nuovi quaderni del CRIER. Strategie di deformazione intorno a N. Gogol' e E. T. A. Hoffmann*, a cura di C. De Lotto e W. Busch, Verona, Fiorini, 2010, vol. VII, p. 64.

162 In particolare, una lettera del 1836 al professore di storia, nonché amico, Michajl Pogodin, nella quale Gogol' chiede che gli sia inviata una selezione di libri sulla storia e la letteratura slava (cfr. XI, 37-38). Successivamente, nel 1837 e nel 1838, si inoltrano richieste simili al compagno Prokopovič, che dimostrano un particolare interesse dello scrittore in quel periodo verso l'elemento folkloristico e mitologico (cfr. XI, 124-140).

163 M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 304.

164 Cfr. P. RICOEUR, *Il tempo raccontato*, cit., p. 165.

165 E. BENVENISTE, *op. cit.*, p. 87.

alcun senso di appartenenza ad una società, le loro tenute alienate sono mondi a sé stanti. La socialità non si avverte nemmeno tra i cittadini di N., al di fuori di stereotipati *cliché* di qualche obbligata serata danzante (“Немного спустя принесли к нему, точно приглашение на бал к губернатору – дело весьма обыкновенное в губернских городах: где губернатор, там и бал, иначе никак не будет надлежащей любви и уважения со стороны дворянства, V, 156”)¹⁶⁶ o di una partita a *whist*. Cittadini che non rappresentano una comunità dinamica con impegni e scadenze, una comune progettualità. Delle anime morte, del resto, che se ne fanno del calendario?

1.2 L'intreccio, ovvero l'inganno della ciclicità

Gogol' non era un grande progettista d'intrecci, semmai “aspettava per anni un aneddoto che potesse essere sviluppato in un romanzo o in un racconto”.¹⁶⁷ Così è per *Anime morte*, la cui trama, come è noto, gli viene suggerita da Puškin. Si tratta di un intreccio semplice, che si discosta dalla fabula solamente per l'inserimento nel capitolo XI della biografia del protagonista. Per il resto – fatta eccezione per la *Storia del capitano Kopejkin* (capitolo X), che nonostante la complessità di significati che possiede è una parentesi estranea alle vicende – l'intreccio scorre linearmente, senza aperture retrospettive sull'azione, né complessità determinate da situazioni che si sviluppano contemporaneamente. Con la narrazione finale della

166 «Poco dopo gli fu portato proprio l'invito al ballo del governatore, un fatto molto ordinario, nei capoluoghi di governatorato: dove c'è un governatore, c'è anche un ballo, altrimenti non ci sarebbe il dovuto amore e rispetto da parte della nobiltà» (Nori, 161).

167 V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in AA. VV., *I formalisti russi*, cit., p. 215.

biografia di Čičikov, la fine sfocia nell'inizio; si ritorna al punto esatto in cui tutto ha avuto origine, unendo gli estremi di un circolo che è sua volta composto di anelli più piccoli i quali, a loro volta, ne racchiudono altri ancor più microscopici. Quello di ciclo perpetuo, di eternità dalla forma chiusa e orbicolare, anziché rettilinea e senza fine, è dunque uno stilema che caratterizza l'edificio narrativo del poema in ogni sua cellula. Se il cerchio più grande è rappresentato dall'arrivo di Čičikov a N. fino alla sua fuga, circoli più piccoli sono costituiti dalle sue visite ai *pomeščiki*, che si svolgono seguendo uno schema che sembra sempre uguale: l'avvio della celebre *brička* su un percorso che si rivela spesso più lungo del previsto e, quasi sempre, costellato di contrattempi; l'arrivo dal proprietario, preceduto da uno sguardo panoramico alle ricchezze della tenuta (dove l'occhio di Čičikov si confonde con quello del narratore); i convenevoli con i padroni di casa; il pranzo e successivamente la trattativa per l'acquisto dei contadini morti. Infine il protagonista riparte (o fugge nel caso di Nozdrev) alla volta del *pomeščik* successivo. All'interno di questo livello ciclico intermedio, altri eventi sono caratterizzati dallo stesso andamento: il pranzo, ad esempio – la colazione nel caso della Korobočka e comunque il momento del ristoro in generale – è di per sé un'esperienza che ricorre regolarmente e costituisce un percorso conoscitivo per il protagonista, il cui termine, fisicamente sancito dall'ultima portata, rappresenta anche il raggiungimento di un adeguato grado di intimità, che consente a Čičikov di introdurre l'affare che gli sta a cuore, per poi ricominciare. Lo svolgimento delle trattative rappresenta un ulteriore ripetersi di un circuito; il protagonista introduce l'affare partendo da lontano, facendo delle domande e presentando la questione con noncuranza, poi la faccenda entra nel dettaglio, seguono una disputa più o meno accesa sul prezzo ed infine la stipula del contratto, se l'operazione ha avuto successo. In ogni caso, tutte le volte lo schema si ripete senza che subentrino novità o imprevisti ad imprimere una qualche evoluzione ai fatti: le tenute dei proprietari sono piccoli mondi chiusi, in cui non arrivano notizie

dall'esterno.

Ricorda Marija Virolajnen che la forma circolare si contrappone alla linea retta, infinita, che conduce verso l'alto, e rispecchia la concezione pagana del cerchio come simbolo di perfezione; Gogol' riprende questa simbologia pagana, ma la sua circolarità è “l'incarnazione della chiusura terrena”, non della perfezione, e rappresenta un punto di partenza anziché una meta.¹⁶⁸ Nel poema infatti la vita di tutti, non solo quella dei proprietari, sembra regolata da un perpetuo moto circolare e primordiale, privo di evoluzioni. Una sensazione acuita anche da particolari scelte lessicali, come ad esempio gli aggettivi *obyčnyj* (solito, ordinario) e *večnyj* (eterno), talvolta utilizzati con un significato apparentemente improprio, ma che esprime un'ordinarietà che si ricicla e si imprime, quasi simbolicamente, nella prima pagina del poema, a partire dal rotolare di quel *koleso* (ruota) che, sebbene “non arrivi fino a Kazan”, detta l'andatura di tutta l'opera. È un movimento rotatorio e ripetitivo che suggestiona e coinvolge, in un certo qual modo deformando la struttura temporale agli occhi del lettore. Un effetto che deriva anche dalla semplice osservazione dell'intreccio schematizzato qui di seguito.

168 Cfr. M. VIROLAJNEN, *Zamknutyj mir*, in ID., *Reč' i molčanie. Sjužety i mify russkoj slovenosti*, Sankt Peterburg, Amfora, 2003, p. 336. Il binomio circolarità-chiusura come elemento della poetica di Gogol' è un argomento che da sempre affascina gli studiosi. Tuttavia il discorso di Marija Virolajnen rappresenta forse una novità perché lega a questa particolarità della poetica gogoliana, che in origine ha tendenzialmente un valore raffigurativo, un'evoluzione che, proprio in *Anime morte*, irrompe nel dominio della parola. Dice la studiosa: “Se nei racconti il mondo chiuso era un elemento descrittivo, se in *Revizor* la forma chiusa doveva diventare forma estetica dell'azione teatrale, in *Anime morte* Gogol' si cimenta nell'impresa di rinchiudere il mondo nella parola” (*Ibidem*, p. 352).

Capitoli	Confini temporali	Dove	Cosa succede
I	Poco più di una settimana.	In città.	Arrivo e sistemazione di Čičikov in città. Il tempo trascorre tra inviti a pranzi e serate, dove egli fa la conoscenza di <i>pomeščiki</i> e cittadini.
II	Dalla mattina al tardo pomeriggio.	Da Manilov.	Arrivo alla tenuta, pranzo, trattative, partenza alla volta di Sobakevič.
III	Dalla sera alla successiva tarda mattinata.	Dalla Korobočka.	La <i>brička</i> del protagonista si perde e, invece di arrivare da Sobakevič, termina a notte fonda la sua corsa dalla Korobočka. Čičikov pernotta e riparte la mattina successiva, dopo aver trattato anche con la vecchia.
IV	Dal primo pomeriggio alla mattina successiva.	In una trattoria lungo la strada e poi da Nozdrev.	Durante la sosta per il pranzo Čičikov incontra Nozdrev, lo segue nella sua tenuta. Trascorre lì tutto il giorno e fugge la mattina successiva.
V	Qualche ora, dalla mattina al dopo pranzo.	Lungo la strada e da Sobakevič.	Scontro tra le carrozze e visione della figlia del governatore. Arrivo da Sobakevič. Pranzo, trattativa, poi il protagonista riparte.
VI	Qualche ora, fino alla sera.	Da Pljuškin.	Da Pljuškin Čičikov si ferma solo il tempo strettamente necessario per le trattative, poi riparte e in serata ritorna all'albergo.
VII	Dalla mattina alla sera.	In città.	Compilazione degli atti di compravendita, registrazione in tribunale. Festeggiamenti, fino a sera, a casa del capo della polizia.
VIII	Presumibilmente dal pomeriggio fino a tarda notte.	In città.	Preparativi per il ballo a casa del governatore. Il ballo. A notte fonda, arrivo in città della Korobočka.
IX	Alcuni giorni.	In città.	Inizia un'inarrestabile girandola di dicerie e congetture sul protagonista.
X	Dal mattino fino alla sera.	In città.	Kopejkin. Morte del procuratore. L'attenzione ritorna su Čičikov che (da tre giorni) era chiuso in albergo ammalato. Quando esce scopre cosa è successo. Decide di fuggire.
XI	Qualche ora dal mattino, il tempo dei preparativi per la partenza.	In città.	L'azione si limita ai preparativi per la partenza del protagonista, ma quasi tutto il capitolo è occupato dalla biografia del protagonista. Fuga.

a) I capitoli I e VII: la regolarità

Osservando lo schema dell'intreccio del poema ci si rende conto di come lo stile circolare del procedere sostenga l'impressione che ogni capitolo rappresenti la classica unità chiusa di tempo e che “tra i i capitoli [il tempo] non esista”.¹⁶⁹

Il primo capitolo suggerisce questa chiave di lettura regolare, sebbene il suo ritmo interno non sia affatto regolare. Esso si apre con l'arrivo di Čičikov in città e prosegue con una descrizione ben strutturata della prima giornata, dal disbrigo delle faccende relative all'arrivo al momento del pranzo; poi, dopo un sonnellino, il protagonista esce a farsi un'idea dei dintorni, rientra in albergo, cena, e la giornata si conclude: un ciclo perfetto ed un ritmo regolare e tranquillo. In seguito, per tutto il primo capitolo, si procede con la medesima scaletta giornaliera, però con evidenti alternanze ritmiche. In un primo momento l'attenzione sulle faccende del protagonista scema, e si amplia quella sulle descrizioni estranee all'azione; in seguito, verso la conclusione, si procede più serratamente, enunciando solo le occupazioni di Čičikov. È grazie a questi scarti ritmici, che rallentano o velocizzano la narrazione, che la monotona circolarità dei fatti passa in secondo piano.

Più in particolare, ecco come procedono le vicende nella seconda parte di questo capitolo di apertura del poema. La seconda giornata di Čičikov a N. si apre con le visite di cortesia alle varie personalità cittadine e si conclude con il ballo a casa del governatore, un avvenimento all'interno del quale lo scrittore inserisce due pause che frenano l'azione. La prima riguarda i frac dei gentiluomini, che ricordano uno sciame di mosche sullo zucchero; la similitudine è lo spunto per compiere un'arabescata divagazione che finisce quasi come un saggio di entomologia:

169 V. ŠKLOVSKIJ, *Vremja v romane*, in ID., *Chudožestvennaja proza, razmyšlenija i razbory*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1961, p. 326.

Они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почезать ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами (V, 15).¹⁷⁰

La seconda digressione è più lunga e tocca un argomento ben più 'serio': la preferibilità e le relative piacevolezze di appartenere alla categoria dei grassi piuttosto che a quella dei magri. Divagazioni di questo tipo corrispondono ad una durata diegetica zero, ad uno stallo totale dell'azione.¹⁷¹ Gogol' si serve ripetutamente, lungo tutto il poema, di questo procedimento di rallentamento del ritmo. Atteggiamento del tutto diverso, ad esempio, adotta Dostoevskij in *Delitto e castigo*, dove ottiene l'effetto estetico di frenare il ritmo dell'azione facendo procedere parallelamente le storie di Svidrigajlov e di Raskol'nikov, che, avvicinandosi, si rallentano.¹⁷² In Gogol' non vi è quasi mai contemporaneità d'azione, ma c'è contemporaneità tra il tempo dell'azione e quello del narratore, che si insinua nelle vicende con pause che le frenano.

Dalla giornata successiva al ballo si prosegue molto più velocemente fino alla conclusione del capitolo. Il terzo giorno viene così liquidato:

На другой день Чичиков отправился на обед и вечер к полицеймейстеру, где с трех часов после обеда засели в вист и играли до двух часов ночи. Там, между прочим, он познакомился с помещиком Ноздревым, человеком лет тридцати, разбитным малым, который ему после трех-четырёх слов начал говорить ты. С полицеймейстером и прокурором Ноздрев тоже был на ты и обращался по-дружески; но когда сели играть в большую игру, полицеймейстер и прокурор

170 «esse [le mosche] volavano non per mangiare, ma solo per far mostra di sé, passeggiare avanti e indietro sul mucchio di zucchero, strofinare l'una con l'altra le zampe anteriori, o le posteriori, o grattarsi, con loro, sotto le alette o, dopo aver steso le zampe anteriori, strofinarsele sopra la testa, voltarsi e volar via di nuovo, e poi volare indietro ancora, con nuovi molesti squadroni» (Nori, 18).

171 Cfr. G. GENETTE, *op. cit.*, p. 143.

172 Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Vremja v romane*, in ID., *Chudožestvennaja proza...*, cit., p. 328.

чрезвычайно внимательно рассматривали его взятки и следили почти за всякою картою, с которой он ходил (V, 18).¹⁷³

Notiamo che anche la breve rappresentazione di questa giornata (sette righe in tutto) è comunque diluita da una divagazione in proporzione molto estesa: ai fatti corrispondono in sostanza meno di due righe, le restanti cinque costituiscono una pausa.

Il massimo dell'accelerazione ritmica avviene però verso la conclusione del capitolo; una volta assimilate le oscillazioni del protagonista, che sono sempre uguali, si procede con ritmo serrato e pause quasi nulle:

На другой день Чичиков провел вечер у председателя палаты, который принимал гостей своих в халате, несколько замасленном, и в том числе двух каких-то дам. Потом был на вечере у вице-губернатора, на большом обеде у откупщика, на небольшом обеде у прокурора, который, впрочем, стоил большого; на закуске после обедни, данной городским главою, которая тоже стоила обеда (V, 18-19).¹⁷⁴

In *Anime morte* ritmo e tempo sono strettamente connessi, quasi un corpo unico. Dove non arriva il primo a influenzare il passo del tempo, interviene il tempo a scandire il ritmo. In entrambi i precedenti passaggi sono, infatti, espressioni

173 «Il giorno dopo Čičikov andò a pranzo e a una serata dal capo della polizia, dove alle tre dopo mezzogiorno si sedettero al whist e giocarono fino alle due di notte. Là, tra l'altro, fece la conoscenza del possidente Nozdrev, un uomo sulla trentina, un compagno, che dopo aver scambiato con lui tre o quattro parole aveva cominciato a dargli del tu. Anche al capo della polizia e al procuratore Nozdrev dava del tu, e si rivolgeva loro molto amichevolmente; ma quando si misero a giocare forte, il capo della polizia e il procuratore osservarono con straordinaria attenzione le sue prese, e stettero attenti a quasi tutte le carte che scartava» (Nori, 21).

174 «Un altro giorno Čičikov trascorse la serata dal presidente del tribunale, che riceveva i suoi ospiti in vestaglia, tra l'altro un po' unta, tra i quali comparvero anche due signore. Poi partecipò ad una serata dal vice governatore, a un grande pranzo dall'appaltatore, a un piccolo pranzo del procuratore, che valeva comunque come uno grande; a uno stuzzichino dopo la messa, offerto dal sindaco, il quale pure valeva un pranzo».

temporali – “на другой день” (il giorno dopo) e “потом” (poi) – a dare impulso alla narrazione, assumendo un valore che è quasi più ritmico che temporale. Quest'utilizzo 'falsato' dell'espressione temporale fa pensare all'uso dell'avverbio *vdrug* (d'un tratto, all'improvviso) in Dostoevskij, una particella ridondante nella produzione dello scrittore. Sebbene la potenza del *vdrug* dostoevskiano sembri originarsi nell'interiorità tormentata dello scrittore, il suo primo effetto si sviluppa in un impulso ritmico; a questo proposito fa notare Nikolaj Gej: “Per Dostoevskij *vdrug* non è antagonista di *vsegda* (sempre), ma è solo un'inaspettata intrusione della forza incontrollabile del tempo nel ritmo. Uno spintone di quello stesso tempo che è percepito dallo scrittore come impulso all'attività, la quale può anche opprimere e distruggere”.¹⁷⁵ In *Anime morte* non c'è il febbrile e compulsivo *vdrug* di Dostoevskij, ma il pesante e rotondo *potom* (poi), un avverbio temporale dalla frequenza assidua rispetto ad altri (che compare circa 125 volte nel poema) e i cui rintocchi spesso scandiscono quello che accade nella descrizione delle prime giornate di Čičikov a N.: “Потом отправился к вице-губернатору, потом был у прокурора” (V, 14), “И потом еще долго сидел в бричку” (V, 14), “потом, взявши с плеча трактирного слуги полотенце, вытер им со всех сторон полное свое лицо” (V, 15), “потом надел перед зеркалом манишку” (V, 15).¹⁷⁶ La profusione di quest'avverbio ritma un'azione che, sebbene serrata, sembra procedere a passi pesanti, quasi sbuffando, o rotolando.

In generale, il ritmo irregolare del primo capitolo di *Anime morte* maschera la

175 N. GEJ, *Vremja i prostranstvo v strukture proizvedenija*, in AA. VV., *Kontekst 1974, literaturno-teoretičeskie issledovanija*, Moskva, Nauka, 1975, p. 216.

176 «Poi si diresse dal vice governatore, poi andò dal procuratore», «E poi ancora sedette a lungo in carrozza», «poi, preso dalla spalla del servo di trattoria un asciugamano, con quello si strofinò tutti gli angoli del suo viso pieno», «Poi indossò davanti allo specchio il pettino della camicia» (Nori, 16-17).

monotona ripetizione degli argomenti, che così vengono percepiti come una continua novità. Virolajnen parla di una sorta di effetto vivificante della parola gogoliana, tipico di queste situazioni: “Più liberamente si muove lo sguardo dell'autore, più leggero e disinvolto si fa lo stile, tanto più si sottolinea la lentezza, l'immobilità, la monotonia del tema della narrazione”.¹⁷⁷ La tendenza rappresentativa del primo capitolo è infatti univoca: rappresentare unità definite di tempo che si configurano in strutture circolari, dal cerchio più grande (il primo giorno, con l'arrivo, la sistemazione, il pranzo, la visita della città e il ritorno in albergo) ai successivi cerchi, progressivamente sempre più piccoli, nei quali si ripetono più o meno le stesse azioni: arrivo da qualche personalità, pranzo, banchetto o serata in società, ritorno alla locanda. Una serie di unità circolari che si associano ad una dimensione di ciclo eterno grazie alla concentrazione, più intensa proprio nelle prime pagine, di allusioni ad un tempo immobile e senza fine: *večnaja želtaja kraska* (eterna tinta gialla), *obyčnye bljuda* (soliti piatti) e *večnyj sloenyj sladkij pirožok* (eterna sfogliata dolce) alla mensa della trattoria, *neskončaemye derevjannye zabory* (palizzate di legno senza fine) lungo le vie, *večnyj mezanin* (eterno mezzanino) delle abitazioni e così via. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, poiché “una funzione temporale la possiedono tutti i dettagli della narrazione”.¹⁷⁸

Nel capitolo iniziale si imprime quindi quel senso di rotondità che contagia l'intero poema: una serie di unità chiuse e definite di tempo, che racchiudono i primi giorni trascorsi dal protagonista in città. Ma, al contrario di quanto si è indotti a credere, tale regolarità è un'eccezione. Infatti, nei restanti dieci capitoli questo schema 'classico' si ripete solamente una volta, nel VII capitolo. Qui inizio e fine coincidono con l'inizio e la fine di una stessa giornata, quella solenne della

177 M. VIROLAJNEN, *op. cit.*, p. 320.

178 D. LICHACEV, *op. cit.*, p. 220.

registrazione dei contratti in tribunale. L'eroe si desta dopo una profonda dormita, compila i contratti, esce, si reca al tribunale dove avviene la registrazione. Poi, per festeggiare, si finisce tutti a casa del capo della polizia e qui i festeggiamenti si protraggono fino a tarda sera. Con il rientro di Čičikov in albergo si conclude il capitolo.

b) I capitoli II-VI: l'illusione della regolarità

I capitoli centrali del poema, che raccontano le visite di Čičikov ai *pomeščiki*, sono la prova evidente che lo stilema della ciclicità, insinuato in modo quasi subliminale nelle prime pagine, si estende alla percezione di tutta la narrazione, dove in realtà non c'è niente di regolare se non la lunghezza dei capitoli, che occupano tutti uno stesso numero di pagine.

“I capitoli dal II al VI rappresentano le visite di Čičikov ai proprietari; ciascun *pomeščik* è accompagnato da un intero capitolo, gli sta seduto dentro, come in una gabbietta, e il lettore passeggia di capitolo in capitolo come se fosse allo zoo”.¹⁷⁹ Questa è la sensazione comunemente suscitata dalla lettura, ed è un'autentica illusione. Lo stesso Ju. Mann avverte che è ingannevole attribuire un unico *pomeščik* ad ogni capitolo, ricalcando tutte le visite sullo schema della prima. Infatti, “se l'episodio di Manilov si costruisce su uno schema simmetrico (l'inizio determinato dall'uscita dalla città e dall'arrivo da Manilov; la fine segnata dalla partenza dal suo podere), i successivi manifestano evidenti oscillazioni (l'inizio del terzo capitolo segna il viaggio verso Sobakevič, e la partenza da casa della Korobočka sancisce la

179 Ju. MANN, *Poëtika Gogolja*, cit., p. 254.

fine del capitolo; il quarto inizia con l'arrivo alla trattoria e finisce con la partenza dalla tenuta di Nozdrev). Solo con il sesto capitolo, che ripete il disegno del primo, l'inizio si armonizza con la fine: l'arrivo da Pljuškin e la partenza dalla sua tenuta".¹⁸⁰

In effetti, le irregolarità negli schemi dei capitoli sono talmente notevoli che definirle 'oscillazioni', come fa Mann, appare quantomeno riduttivo. Il rapporto fra la scansione temporale dell'azione e la scansione del testo in capitoli è infatti totalmente e radicalmente sfalsato. Ma la percezione di questo rapporto da parte del lettore è a sua volta ingannevole: si è infatti tendenzialmente indotti a credere che ad ogni proprietario corrisponda non solo un'unità narrativa, ma anche un'intera giornata: il capitolo/giornata di Manilov, il capitolo/giornata della Korobočka, il capitolo/giornata di Nozdrev... Secondo il modello: cinque proprietari = cinque capitoli = cinque giorni. Invece Čičikov, come osserviamo nello schema, impiega solo tre giorni a visitare tutti i proprietari, e nessuno di questi cinque capitoli rappresenta l'unità temporale di una giornata.

Vale la pena di rivedere in dettaglio cosa succede. Il secondo capitolo occupa un'estensione che va dalla mattina alla sera, ma che non chiude la giornata: Čičikov arriva da Manilov e poi in serata riparte alla volta di Sobakevič. Il terzo capitolo comincia proprio dalla stessa serata – il protagonista e il suo equipaggio si perdono nella notte e, invece di arrivare da Sobakevič, giungono dalla Korobočka – concludendosi al mattino del giorno successivo con la partenza dalla tenuta della vecchia. Dal primo pomeriggio di questa giornata (la seconda delle visite) al mattino successivo, il protagonista è impegnato, lungo tutto il IV capitolo, con Nozdrev. Durante la terza giornata, invece, Čičikov si reca da Sobakevič (V capitolo) e poi da Pljuškin (VI capitolo) intrattenendosi col primo qualche ora dal mattino fino al dopo

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 255.

pranzo, e da Pljuškin solo il tempo necessario per le trattative. Il capitolo VI si chiude con il rientro in città del protagonista in serata.

Si tratta dunque di cinque proprietari, cinque capitoli e tre giornate; si scardina l'inerzia temporale innescata con il capitolo su Manilov (cap. II), dove il lettore è indotto a credere che ogni capitolo dedicato ai proprietari corrisponda all'unità temporale di una giornata. L'andamento temporale dei capitoli si fa invece assolutamente irregolare; se nel primo è concentrata almeno una settimana dell'azione, nell'arco dei successivi cinque se ne raccontano soltanto tre. Una singola giornata – che inizia con la fuga di Čičikov da Nozdrev e prosegue con le visite a Sobakevič e a Pljuškin – è dilatata, distribuita su una lunghezza narrativa di ben tre capitoli.

È curioso osservare, inoltre, come tra i capitoli II e III sembri instaurarsi quella logica del calendario che procede al contrario, osservata da Vajskopf nei racconti delle *Veglie*. Infatti, se il II, quello di Manilov, si snoda seguendo un orientamento temporale mattina-sera, il III, il capitolo della Korobočka, procede esattamente al contrario, comincia alla sera e finisce al mattino. In questa specularità si accentua l'opposizione tra giorno e notte, e quindi tra luce e ombra, bene e male. Sostiene D'Amelia che “in tutta l'opera gogoliana l'illuminoteca è specchiata: luci frammentarie si poggiano sugli oggetti in una alternanza di macchie chiare e oscure, con una provocazione luminosa, in cui regna il binomio luce/ombra”.¹⁸¹ E anche l'opposizione Manilov/Korobočka è della stessa natura. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che se da Manilov tutto fila liscio e la proposta di Čičikov viene accolta con inaspettata serenità, è con la Korobočka che iniziano i guai per il protagonista. Anzi,

181 A. D'AMELIA, *Le città e l'acqua: le immagini speculari di Gogol'*, in ID., *Paesaggio con figure*, cit., p. 55. Sul motivo del mondo riflesso in Gogol' si veda, ad esempio, il saggio di L. PACINI SAVOJ, *Vita e umori di Nikolaj Vasil'evič Gogol'*, in ID., *Saggi di letteratura russa*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 261-390.

in seguito sarà proprio la vecchia la causa della sua fine. Non è forse un caso, quindi, se Manilov è rappresentato dal giorno, tra l'altro una bella giornata primaverile, a cui si contrappone la notte, tempestosa, della Korobočka. La notte come momento simbolicamente legato a forze oscure negative è un elemento fortemente connesso al suo personaggio. In tutto il capitolo, infatti, la parola notte viene menzionata più volte, e vi è un'attenzione insistita anche sull'elemento del buio che avvolge l'arrivo del protagonista: “Он высматривал по сторонам, но темнота была такая, хоть глаз выколи” (V, 41)¹⁸² oppure: “Да что ж, барин, делать, время-то такое; кнута не видишь, такая потьма!” (V, 42),¹⁸³ e così via. Del resto, alla fine del capitolo VIII, anche il fatale (per il protagonista) arrivo della Korobočka in città avviene proprio durante la notte.

In sintesi, ai capitoli dal II al VI, al contrario di quanto sembra, non corrisponde una divisione temporale regolare. Sebbene il lettore sia indotto a credere che in ognuno di essi si rappresenti un'intera giornata – vuoi per il fatto che ogni capitolo contiene un *pomeščik*, vuoi perché confinano con gli esempi di regolarità dei capitoli I e VII – tuttavia in essi il tempo segue un andamento arbitrario e la sua durata può superare la giornata o essere di qualche ora soltanto.

c) Il capitolo VIII: l'enigma del 'tempo fantasma'

La premeditata distorsione delle impressioni del lettore attraverso un particolare utilizzo dello strumento temporale è un procedimento letterario che attiene in particolar modo alla letteratura occidentale di fine Ottocento e primo Novecento.

182 «gettava sguardi a destra e a sinistra, ma c'era un buio che cavava gli occhi» (Nori, 44).

183 «Sì, e cosa posso fare, signore, il tempo è quello, non vedi la frusta con questo buio» (Nori, 44).

Una tecnica sfruttata, ad esempio, da Guy De Maupassant nell'episodio di *Bel Ami* (1885) in cui il protagonista Georges Duroy aspetta invano Susanne (la futura moglie), con la quale ha appuntamento per fuggire. La critica ha rilevato come l'impazienza e la trepidazione di questi attimi in cui l'amata non arriva mai vengano rese attraverso i rintocchi degli orologi che si echeggiano l'un l'altro; un primo batte la mezzanotte e via via in successione si sentono tutti gli orologi dei paraggi battere la stessa ora, poi il quarto, la mezza, il quarto all'una, l'una... portando la tensione al parossismo. Effetti di questo tipo si creano solamente “mistificando la percezione del lettore, anche grazie all'uso del tempo artistico”.¹⁸⁴ Un simile meccanismo viene utilizzato anche in *The Time Mashine (La macchina del tempo, 1895)* di George Wells, un romanzo dove il lettore viene calato in un mondo in cui il naturale scorrere del tempo è deviato per gradi, accuratamente segnalati da specificazioni di giorni e date del calendario, che creano l'illusione della realtà.¹⁸⁵

Osservazioni analoghe si possono fare per i romanzi di Michail Bulgakov, un maestro nella creazione di suggestioni giocate su un uso particolare dell'elemento temporale; ciò accade, come è noto, in *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)*, ma ancor prima in *Belaja gvardia (La guardia bianca)*, dove il calendario e i rintocchi dell'orologio sono uno strumento artistico indispensabile per rappresentare sia la concitazione dei momenti della battaglia, sia le emozioni interiori dei personaggi.¹⁸⁶

In Gogol', soprattutto in *Anime morte*, la distorsione della percezione del lettore – o mistificazione, come la definisce Molčanov – è una caratteristica determinante

184 V. MOLČANOV, *Vremja kak priem mistificacii čitatelja v sovremennoj zapadnoj literature*, in AA. VV., *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, cit., p. 202.

185 Cfr. *ibidem*, p. 203.

186 Ho dedicato all'argomento il saggio *I domini del tempo nella Guardia Bianca di Michail Bulgakov*, in AA. VV., *Immagini di tempo, Studi di Slavistica*, a cura di P. Tosco, Verona, QuiEdit, 2010, pp. 31-43.

della poetica, e si propaga a vari livelli della narrazione. La *figura fikcii* (figura della finzione), secondo Belyj, è il metodo con il quale Gogol' porta avanti il poema traghettandoci attraverso quella “tempesta di significati contrastanti, [dove] ogni minuto ci aspetta una sorpresa”.¹⁸⁷ Per quanto riguarda il tempo, la simulazione non tocca solamente una manipolazione dell'immagine – come nei casi già visti dei riferimenti storici che si incrociano, del calendario assente, delle stagioni che entrano in contraddizione – ma coinvolge la forma della narrazione, facendo in modo che essa contribuisca ad una sua percezione deformata.

Nell'analisi dei capitoli I-VII abbiamo visto come l'illusione, favorita dall'impulso ciclico che determina il ritmo del poema, si realizzi attorno all'idea che ogni capitolo rappresenti un'unità chiusa e completa di tempo. Questa, tuttavia, non è l'unica percezione temporale falsata che ricaviamo. L'andamento della narrazione ci porta anche a credere che venga raccontato tutto quanto accade al protagonista durante il suo soggiorno a N., che non vi siano 'buchi' di tempo, che la consequenzialità dei fatti non ammetta pause intermedie. Ma non è così.

Se fino alla giornata della registrazione dei contratti in tribunale (capitolo VII) riusciamo a seguire il dipanarsi delle vicende giorno dopo giorno, quanto avviene nel capitolo VIII potrebbe essere separato da questo episodio da un lasso di tempo indefinito, la cui presenza è favorita dal fatto che in tutto il poema non si forniscono indicazioni temporali precise. Qui, infatti, l'azione – che inizia dopo numerose pagine di ragguagli sulle impressioni suscitate da Čičikov tra i cittadini e tra le dame, le quali subiscono, più che il suo, il fascino dell'aggettivo “milionario” che lo accompagna – riprende così: “Один раз, возвратясь к себе домой, он нашел на столе у себя письмо” (V, 155).¹⁸⁸ Non sappiamo quanti giorni siano passati tra i fatti

187 A. BELYJ, *op. cit.*, p. 80.

188 «Una volta, tornato a casa, trovò sul tavolo una lettera» (Nori, 160).

narrati nel capitolo precedente e l'arrivo di questa lettera, tuttavia li avvertiamo contigui anche se il generico “*odin raz*” (una volta) potrebbe a pieno diritto sottintendere un vuoto di tempo imprecisato – un“*ellissi implicita*” la chiama Genette¹⁸⁹ – durante la quale l'azione scompare. Nella sua continua opera di 'non specificazione' temporale Gogol' non si rende forse conto di aprire all'azione la possibilità di “*capitoli fantasma*”, come li definisce Umberto Eco.¹⁹⁰ In altre paole, si aprono dei possibili vuoti nel tempo dell'azione, che il lettore colma facendone automaticamente coincidere gli estremi, ma che tuttavia devono essere considerati nel calcolo della durata precisa delle vicende.

Ricevuta la lettera, Čičikov fantastica sulla sua misteriosa autrice e poi, ricevuto l'invito, si prepara con gran cura al ballo dal governatore, che si tiene la stessa sera:

всё было устремлено на приготовление к балу; ибо, точно, было много побудительных и задирающих причин. Зато, может быть, от самого создання света не было употреблено столько времени на туалет (V, 156).¹⁹¹

Si dà risalto al lungo protrarsi della *toilette* del protagonista e non si dice nulla degli eventuali 'giorni fantasma' che lo scrittore ha creato, forse involontariamente.

189 Genette distingue tre tipi di ellissi temporale narrativa: esplicita, implicita e ipotetica. Le prime vengono indicate nel testo, ad esempio tramite espressioni del tipo “passarono molti anni” ecc. Le ellissi ipotetiche, invece, non si possono localizzare e il lettore si rende conto del salto temporale solo tramite un'analessi. Un'ellissi implicita non è chiarita nel testo e il lettore se ne accorge solo “tramite qualche lacuna cronologica o [come nel nostro caso] soluzioni di continuità narrativa”. Cfr. G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 155-158.

190 Eco, però, parla di “*capitoli fantasma*” per definire i fatti di una favola che non vengono raccontati e che il lettore ricostruisce in modo inferenziale attraverso gli esiti che questi, in seguito, producono nello sviluppo della storia. Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 204-218. Invece per *Anime morte* il discorso verte sull'oblio di spazi temporali dove non accade nulla. Tuttavia, si tratta di un tempo che è evidentemente trascorso, ma del quale lo scrittore non rende conto e, in questo senso, ci sembra appropriato definirlo “*fantasma*”.

191 «Tutto si concentrò sui preparativi per il ballo; giacché, veramente, c'erano molti motivi stimolanti e eccitanti. Perciò, forse, fin dalla creazione stessa del mondo non era mai stato dedicato tanto tempo a una toilette» (Nori, 161).

d) Il tempo verticale dei capitoli IX e X e la conclusione dell'azione

Fino a questo punto la scansione temporale dell'azione si può dunque riassumere come segue: nel capitolo I si concentra “более недели” (più di una settimana) dell'attività di Čičikov in città; tra i capitoli II e VI sono diluite tre giornate, durante le quali il protagonista visita tutti i *pomeščiki*; nel capitolo VII è rappresentata un'intera giornata, quella 'solenne' della registrazione delle vendite. Tra i capitoli VII e VIII vi è un inquantificabile lasso di tempo, in seguito al quale l'azione inizia dal pomeriggio del giorno del ballo e finisce a notte fonda con l'arrivo della Korobočka in città.

Un ritmo temporale assolutamente irregolare che, tuttavia, è incasellato all'interno di capitoli uguali per ampiezza. Infatti, a parte il primo, paradossalmente il più breve (11 pagine), tutti gli altri, indipendentemente dalla loro estensione temporale, si compongono di circa venti pagine ognuno. Simmetria e armonia architettoniche dietro alle quali si nasconde, come abbiamo visto, l'irregolarità.

Il tempo continua a manifestare una natura indomita anche nel tratto successivo del poema, dove le chiacchiere cittadine travolgono e disonorano l'immagine del protagonista. Tra il IX e, in parte, il X capitolo è infatti ancora più difficile stabilire la durata di quanto accade, che è resa nota solamente quando, in seguito, il protagonista riappare sulla scena, come se il tempo del poema scorresse solamente in sua presenza.

Con l'aprirsi del IX capitolo si spengono infatti i riflettori sulle attività di Čičikov, che dopo la serata dal governatore si è rifugiato in albergo, pensieroso e preoccupato a causa delle improvvise affermazioni di Nozdrev. L'attenzione si accende invece sui pettegolezzi che seguono la sortita notturna della Korobočka e che acquistano via via un'importanza dirimpente. Da questo momento sembra che il tempo non scorra più secondo un flusso orizzontale, ma è come se s'impennasse verticalmente a causa

dell'agitazione generata tra i cittadini che sono spinti da una parte all'altra, come uno sciame impazzito, a fare mille cose insensate. Nulla viene detto sulla durata di questo trambusto fino a quando, appunto, non si torna al protagonista.

Se è vero che il flusso temporale in *Anime morte* si muove inseguendo il protagonista, quando il protagonista non è sulla scena l'azione si svolge in un tempo bloccato e, in questo senso, il tempo del poema coincide con il tempo del romanzo d'avventura, ovvero “è il tempo delle peregrinazioni dell'eroe”.¹⁹²

Gli spostamenti di Čičikov, infatti, sono il vero orologio della narrazione, un orologio che s'incepisce appena egli esce di scena. “Il 'viaggio' (pellegrinaggio) di Čičikov è quel tipo cronotopico di movimento”¹⁹³ al di fuori del quale sembra smarrirsi la coordinata cronologica dell'unità spaziotemporale. Del resto, come fa notare Igor' Zolotusskij, la stessa esistenza del protagonista è legata a quella ruota che lo fa rotolare nei remoti angoli della provincia russa: “sebbene faccia conto di sistemarsi, di metter su casa e famiglia, [Čičikov] è un randagio, uno di strada. Le sue grandi imprese e truffe falliscono sempre perché stabilizzarsi significherebbe un arresto della trama e, inoltre, un'interruzione dell'attività, e l'attività dell'eroe di Gogol' è proprio il movimento”.¹⁹⁴ Si tratta, tuttavia, di spostamenti fittizi, come vedremo meglio in seguito, riconducibili piuttosto ad un'antinomica “immobilità espressa attraverso il movimento”,¹⁹⁵ sottile concetto proposto da Virolajnen per indicare un valore semantico doppio e opposto della parola gogoliana. Emblematica è una frase del racconto *Proprietari d'antico stampo*:

не одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за

192 V. ŠKLOVSKIJ, *Chudožestvennaja proza...*, cit., p. 328.

193 M. BACHTIN, *Rabelais e Gogol'*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 487.

194 I. ZOLOTUSKIJ, *Trojka, kopejka i koleso*, in ID., *Poèzija prozy*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1987, p. 124.

195 M. VIROLAJNEN, *op. cit.*, p. 316.

плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осенние вербами, бузиною и грушами (II, 281).¹⁹⁶

Virolajnen nota come in questo passaggio, attraverso l'uso del verbo di movimento *pereletat'* (volare al di là), si rafforzi il carattere stantio e immobile dell'universo dell'anziana coppia. La monotona quotidianità dei coniugi è aggravata dall'inattitudine a muoversi, dall'abulia, dalla sedentarietà dei loro stessi desideri; nemmeno loro osano spingersi oltre i confini dell'angusto podere.

Il IX capitolo si apre con una brillante, colorata, e assolutamente inutile precisazione temporale:

Поутру, ранее даже того времени, которое назначено в городе N. для визитов, из дверей оранжевого деревянного дома с мезонином и голубыми колоннами выпорхнула дама [...] (V, 172).¹⁹⁷

Gogol' utilizza il tipico procedimento per dire molto e nel contempo niente di preciso: in una ridondanza di dettagli, marca doppiamente l'insolita sollecitudine della circostanza, ma non specifica un orario (quale sarà mai l'ora concessa per le

196 «neppure un solo desiderio vola al di là della palizzata che circonda il piccolo cortile, al di là della recinzione del giardino traboccante di meli e di susini, oltre le izbe del villaggio che lo circondano, sbilenche, ombreggiate da salici, sambuchi e peri» (Nadai, 5).

197 «Al mattino, perfino più presto dell'ora indicata, nella città di N, per le visite, dalle porte di legno arancione di una casa con mezzanino e con colonne azzurre, uscì a passi leggeri una signora» (Nori, 177-178). A proposito di movimento e delle simbologie ad esso legate, è forse interessante notare che nel poema l'inizio e la fine degli affari di Čičikov vengono entrambi sanciti da due simbolici passaggi attraverso una porta, e si tratta proprio di un'entrata e di un'uscita. L'ingresso in sordina dell'eroe all'inizio del poema avviene, infatti, varcando le porte della città: («В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка») ed è controbilanciato, anche coloristicamente, dalla pittoresca uscita di questa dama dalla sua, ancor più colorata, dimora. I guai di Čičikov, iniziati al ballo con le accuse pubbliche di Nozdrev e degenerati con l'arrivo notturno della Korobočka, diventano irrimediabili proprio nel momento in cui questa signora varca la soglia andando ad innescare la miccia delle chiacchiere. Un entrare e un uscire, quindi, un inizio e una fine.

visite nella città di N.?) e non dice nulla nemmeno del giorno, che il lettore automaticamente associa a quello successivo all'arrivo notturno della Korobočka. L'illusione è rafforzata dal fatto che questi eventi sono collocati alla fine e all'inizio di due capitoli successivi, per cui – sempre in nome di quella illusione di regolarità circolare e della 'autorità' sul tempo che ingiustificatamente conferiamo ai capitoli – li vediamo come causa ed effetto immediato. Eppure il narratore non dice che si tratta del giorno seguente, non dice proprio niente a questo riguardo, né ora né in seguito. Anzi, alla fine del capitolo VIII, dopo il misterioso arrivo della Korobočka, alludendo alla futura discussione tra le due pettegole, non specifica quando avverrà, ma rimanda semplicemente al capitolo successivo, confermando implicitamente la coincidenza – che però si è visto essere illusoria – fra giorni e capitoli:

Какое произвело следствие это прибытие, читатель, может узнать из одного разговора, который произошел между одними двумя дамами. Разговор сей... но пусть лучше сей разговор будет в следующей главе (V, 172).¹⁹⁸

In seguito apprendiamo solamente che la stessa “semplicemente affascinante dama” ha ricevuto la visita della moglie dell'arciprete (a sua volta visitata dalla Korobočka durante la famosa notte), poco prima di uscire precipitosamente di casa diretta dall'amica:

– Ах, жизнь моя, Анна Григорьевна, если бы вы могли только представить то положение, в котором я находилась! Вообразите: приходит ко мне сегодня протопопша, [...] (V, 176-177).¹⁹⁹

198 «Le conseguenze che comportò questa visita, il lettore le potrà conoscere da una certa conversazione che si svolse a quattr'occhi tra due certe signore. Questa conversazione... Ma è meglio che questa conversazione vada nel prossimo capitolo» (Nori, 177).

199 «Ah, vita mia, Anna Grigor'evna, se lei potesse solo figurarsi la situazione nella quale mi sono venuta a trovare, si immagini: viene da me oggi la moglie dell'arciprete, [...]» (Nori, 182).

Per come gli eventi vengono presentati, *segodnja* (oggi) vorrebbe dire che la “signora semplicemente affascinante” ha ricevuto la visita della moglie del prete lo stesso giorno in cui si è recata dall'amica, cioè ancor prima di quel “prima dell'ora stabilita [...]” Il che suona ironico, piuttosto che funzionale alla collocazione temporale delle vicende. Inoltre non viene mai detto quanto tempo prima la Korobočka si è recata dalla moglie del prete, mentre sarebbe una specificazione necessaria per capire quanto tempo è passato tra la serata trascorsa da Čičikov al ballo e la chiacchierata delle due pettegole dame.

Gogol', anche in questo caso, non dimostra interesse per la leggibilità temporale delle vicende, così l'impetuosa uscita di casa della “signora semplicemente affascinante”, da cui poi seguono i fatti che degenerano nella morte del procuratore, è chiusa in una bolla temporale a sé stante. Non sappiamo di preciso quando avvenga: ci potrebbe essere un'altra elisione temporale, come quella tra i capitoli VII e VIII. Ma, soprattutto, da qui in poi si perde anche il senso d'orientamento per quanto riguarda la durata degli eventi che seguono.

Nonostante il soggetto si sviluppi progressivamente, è privato della sua componente diacronica ed è come se i fatti si affastellassero l'uno sull'altro, favorendo l'elevazione all'infinito dello stesso attimo, una verticalizzazione del tempo, appunto.

Il turbine delle chiacchiere, “с небольшим польчася” (in poco più di mezz'ora) dal salotto delle due signore si diffonde in città, muovendosi senza nesso logico e assumendo proporzioni abnormi, seguendo in ciò un procedimento gogoliano caratteristico di queste circostanze e che Bachtin riconduce alle origini popolari della grottesca comicità dello scrittore: “In Gogol' sono molto diffusi gli elementi di *coq-à-l'âne*: sia singoli alogismi, sia più complessi *nonsense* verbali. Essi sono particolarmente frequenti nella raffigurazione delle liti e delle lungaggini

burocratiche, nell'evocazione dei pettegolezzi e delle dicerie".²⁰⁰

Ma, a dire il vero, tutta questa parte sembra la cifra rappresentativa di quel viaggio attraverso un inferno carnevalesco che Bachtin identifica in generale con tutto il poema. La collettività si muove disparatamente, chiassosamente e goffamente seguendo uno schema insensato; in pratica fa tutto ciò che non dovrebbe: interroga la povera biondina, si schiera in fazioni opposte che si guerreggiano, tenta di carpire informazioni dai bislacchi servitori di Čičikov. Sviate e superflue digressioni assediano la narrazione. Insomma, un caos: “Андроны едут, чепуха, белиберда, сапоги всмятку! это просто черт побери!” (V, 184).²⁰¹ Senza nessuna indicazione circa la durata: i micro-episodi sono sganciati e trascinati da una forza centrifuga e vorticosa (“Мертвые души, губернатрская дочка и Чичиков сбились и смешались в головах их необыкновенно странно, V, 183”)²⁰² e si accatastano senza regola:

Словом, пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернатрскую дочку, про Чичикова и мертвые души, про губернатрскую дочку и Чичикова, и всё, что ни есть, поднялось. Как вихор всметнулся дотолу, казалось, дремавший город (V, 184).²⁰³

La rottura della linearità del tempo, che si può definire tecnicamente ad *entrelacement*, “a girali” come una miniatura gotica,²⁰⁴ viene osservata già nei cicli

200 M. BACHTIN, *Rabelais e Gogol'*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 487.

201 «Queste son delle storie, son delle sciocchezze, delle assurdità, degli abracadabra! Queste son cose da mandare al diavolo» (Nori, 189).

202 «Le anime morte, la figlia del governatore e Čičikov si confondevano e si mischiavano nelle loro teste in un modo stranissimo» (Nori, 189).

203 «In una parola, si diffondevano voci su voci, e tutta la città parlava delle anime morte e della figlia del governatore e di Čičikov e tutti quelli che c'erano si agitavano. Si era alzato un gran vortice, sopra una città che fino a quel momento sembrava sonnacchiare» (Nori, 189).

204 È del medievista piomboburghese Evgenij Vinaver l'immagine un tempo che non scorre linearmente ma si arrotola, assumendo quasi le forme di una frastagliata architettura gotica. Cfr. E. VINAVER, *Il*

arturiani duecenteschi, e costituisce un'innovazione concettuale per la temporalità nel romanzo. Ovviamente, in questi contesti eroici ha l'intento di amplificare la vena epica; Praloran nota che nei cicli arturiani “l'aspetto verticale del racconto viene dilatato all'inverosimile. Ad ognuno dei misteriosi personaggi viene data piena autonomia. Essi si incamminano in quel territorio immenso che è la storia, ognuno preso nella sua inchiesta, e il racconto li segue uno dopo l'altro, uno accanto all'altro; ma poiché nel racconto – a differenza del linguaggio musicale – è impossibile narrare contemporaneamente diverse storie, la narrazione deve passare continuamente da una all'altra servendosi del racconto anteriore, cioè di continue analessi”.²⁰⁵ In questo passo di *Anime morte* si osserva una simile, benché ridotta e dai toni differenti, corale verticalità; qui è una massa omogenea a muoversi su più fronti, svolgendo più inchieste: assedia la biondina, i servitori, si reca da Nozdrev, si ritrova a casa del capo della polizia, ecc.; stimolando tuttavia, anche in questo caso, un metadiscorso tra la pluralità delle voci e l'unicità del momento, che ha effetto notevole sulla percezione dell'episodio.

A dispetto dei balli a casa del governatore, si potrebbe dire che sia questa la vera danza collettiva del poema. Una stilizzazione attualizzata dei balli popolari, delle danze collettive di molti racconti delle *Veglie*, ma anche di *Taras Bul'ba*. In generale, nella prima produzione Gogol' ricorre di frequente alla rappresentazione di scene danzanti, attorno alle quali è avviluppato uno stratificato apparato simbolico che trae origine dalla tradizione carnevalesca, assumendo connotati propri.

Il caos del poema è infatti un'azione sincronica, “una completa coordinazione; tutti fanno la stessa cosa contemporaneamente, un'azione universale, un'ebrezza

tessuto del racconto. Il «romance» nella cultura medievale, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 113.
205 M. PRALORAN, *op. cit.*, p. 238.

furiosa, un vortice inarrestabile”,²⁰⁶ come una danza che culmina nella scena finale a casa del capo della polizia. Qui le congetture raggiungono l'apice dell'assurdità: Čičikov è prima un falsario, poi un impiegato del generale governatore, un po' dopo un criminale travestito, quindi viene identificato con il capitano Kopejkin e infine si ipotizza che potrebbe essere addirittura Napoleone. Quindi, al colmo dell'assurdità, ci si rivolge a Nozdrev, che prontamente annebbia con nuove arzigogolate invenzioni il già compromesso quadro generale. La bolla scoppia. Muore il procuratore...

E solo allora, quando si torna al protagonista, anche il tempo torna a pulsare:

Чичиков ничего обо всем этом не знал совершенно. Как нарочно, в то время он получил легкую простуду, флюс и небольшое воспаление в горле, в раздаче которых чрезвычайно щедр климат многих наших губернских городов. Чтобы не прекратилась, боже сохрани, как-нибудь жизнь без потомков, он решил лучше посидеть *денька три* в комнате (V, 204; il corsivo è mio).²⁰⁷

Le chiacchiere si smorzano nell'evento tragico della morte del procuratore. Il carnevale è finito e nei “tre giorni” di isolamento dell'eroe, primo e unico segnale temporale di durata, leggiamo la sua estensione. Tecnicamente questo passaggio da un ritmo spasmodico e tumultuoso ad uno più consequenziale, sia a causa degli eventi che si accatastano l'uno sopra l'altro, sia per effetto del carattere sincronico del tempo, sembra un preludio musicale perfetto alla fuga dell'eroe. In breve tempo, non appena Čičikov si rende conto di cosa è avvenuto durante la sua clausura, predisponde la partenza per il mattino successivo e il capitolo si conclude.

206 Ju. MANN, *Poëtika Gogolja...*, cit., p. 18.

207 «Čičikov non sapeva assolutamente niente, di tutto ciò. Neanche a farlo apposta, gli era venuta in quel periodo una lieve infreddatura, un ascesso gengivale e un po' di infiammazione in gola, nel distribuire i quali è troppo prodigo il clima di molti dei nostri capoluoghi di governatorato. Per non concludere, Dio scampi e liberi, la propria vita senza discendenti, decise che era meglio stare in camera *per due o tre giorni*» (Nori, 210-211; il corsivo è mio).

Nel capitolo finale l'azione, che ha ripreso a marciare con l'orologio di Čičikov, è tuttavia molto ristretta e si limita ai momenti che precedono la fuga, ostacolata dai soliti inconvenienti: Selifan si è dimenticato di far approntare la carrozza, i fabbri impiegano molto più del necessario per la riparazione, infine, sul più bello, la truppa incrocia la processione che segue il feretro del procuratore, ed è momentaneamente bloccata. Comunque, dopo essere stato quasi travolto da una carrozza governativa (“Вот я тебя палашом! – кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. – Не видишь, леший, дери твою душу, казенный экипаж! V, 214”),²⁰⁸ il terzetto innesta la marcia e parte. Tutto ciò avviene nell'arco di qualche pagina; rivedremo la *brička* solo in ultimissima battuta, quando spicca poeticamente il volo identificandosi nella stessa Russia in un crescendo finale che convinceva Nabokov soltanto liricamente: “Per quanto bello appaia questo crescendo finale, stilisticamente è soltanto un gioco di prestigio per far sparire un oggetto – nel caso particolare Čičikov”.²⁰⁹

In effetti, sembra quasi che lo scrittore non sappia come fare a liberarsi del suo personaggio e stenti a chiudere questo capitolo, che è lunghissimo (più di trenta pagine) rispetto agli altri. Uno spazio, tuttavia, dal quale l'azione è quasi completamente detronizzata, interamente occupato dal racconto della biografia di Čičikov, dalle considerazioni del narratore sull'indole e la diffusione dei Čičikov nel mondo, che si chiude con l'aneddoto di Mokij Kifovič e Kifa Mokevič, ennesimo esempio dell'infinita galleria gogoliana dei doppi. Ma in realtà la storia è finita già da un pezzo.

208 «“Ti prendo a sciabolate,” gridò un cocchiere militare con dei baffi di un aršin che veniva in direzione contraria. “Non vedi, che lo spirito del bosco ti strappi l'anima: è una carrozza del governo!”» (Nori, 220-221).

209 V. NABOKOV, *Nikolaj Gogol'*, in ID., *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 63.

e) La durata complessiva dell'azione

Osservando la complessità temporale di *Ulisse* (1922) di James Joyce, Praloran afferma: “Se ancora una volta ritorniamo al concetto che la possibilità da parte del lettore di padroneggiare il 'senso' del racconto si fonda soprattutto sulla percezione del tempo, la crisi di trasparenza che il nuovo romanzo impone è legata alla perdita di padroneggiamento della temporalità”.²¹⁰ La scrittura ansiogena di Joyce, la tecnica dello *stream of consciousness*, soprattutto in *Ulisse* creano il disorientamento temporale emblema del romanzo Novecentesco. L'introduzione del tempo soggettivo “con il brusio continuo di pensieri affastellati” è determinante in questo senso.²¹¹

In *Anime morte*, opera di tutt'altra generazione, il lettore riesce agilmente a padroneggiare le vicende che si svolgono lungo un'asse semplice e senz'altro privo delle interferenze della soggettività. Di conseguenza, sembra scontata anche la possibilità di padroneggiare il tempo della storia, che appare lineare come le vicende che racchiude. Fin qui, tuttavia, si è ampiamente dimostrata l'erroneità di questa presunzione. La struttura esternamente molto regolare dei capitoli – determinata, ad esempio, dalla lunghezza uniforme e dal fatto che ogni capitolo parli di un proprietario – falsa la percezione della distribuzione delle giornate, che ci risultano deformate anche da un silenzioso insinuarsi di un certo modello stilistico circolare. Ci sono inoltre delle elisioni temporali, probabilmente involontarie e derivanti dalla costante mancanza di specificazioni, ma comunque ci sono e, in virtù della loro presenza, “i singoli momenti del racconto si allineano come scenette popolari, come *lubočnye kartiny* (*quadretti popolari*)”,²¹² e potrebbero anche essere relativamente

210 M. PRALORAN, *op. cit.*, pp. 234-235.

211 *Ibidem*, p. 234.

212 A. D'AMELIA, *Le città e l'acqua: le immagini speculari in Gogol'*, in ID., *Paesaggio con figure*, cit., p. 67.

lontane nel tempo.

Effettivamente è complicato risalire alla durata complessiva dell'azione, e forse è anche insensato, perlomeno tanto quanto cercare di stabilire il periodo storico. Gogol' lascia pochissime tracce nel testo che possano servire ad una ricostruzione. Le durate in base alle quali tentare l'operazione sono solo tre (osserviamo i punti 2, 5, 6 della tabella III). Si può tentare una ricostruzione a ritroso riferendoci a quanto dice Čičikov prima di fuggire, rimproverando Selifan, e cioè che si trovano in città già da “три недели” (tre settimane). Se così fosse il 'tempo fantasma' di cui si parlava acquisterebbe concretezza. Infatti, sommando la durata del primo capitolo – “более недели” (oltre una settimana), supponiamo nove giorni – ai tre dedicati da Čičikov alle visite ai proprietari, ai due successivi in città (uno per la registrazione dei contratti e uno per il ballo dal governatore), e infine ai tre passati chiuso in camera a curarsi, otterremo un risultato che supera di poco le due settimane. Quindi, effettivamente ci sarebbe un vuoto nella narrazione di almeno quattro giorni. Ma, d'altro canto, potrebbe darsi che Čičikov esageri rimproverando il suo negligente cocchiere, e che il soggiorno sia stato più breve. In realtà gli elementi sono talmente pochi e incerti che, concordemente a quanto avviene per la storia, sembrano volerci dire che la durata della permanenza nella città di N. è un fattore relativo.

Anche i giorni della settimana – tra quelli nominati solo due sono inerenti all'azione (punti 4, 5, tabella II) – fanno parte di quest'universo di contraddizioni. Il primo giorno, in cui Čičikov inaugura i giri dai proprietari, è una domenica (“а в тот день случилось воскресенье; V, 21”)²¹³ e suona come una fatalità, non priva di un suo valore simbolico: la giornata festiva come momento propizio per inaugurare la nuova impresa. Il secondo giorno è giovedì, e viene evocato da Čičikov durante la

213 «E quel giorno capitò di domenica».

visita a Sobakevič, quando il protagonista dice all'ingombrante *pomeščik* che il “giovedì precedente” a casa del presidente del tribunale avevano parlato proprio di lui. Anche qui sembra si tratti di un giorno scelto a caso, non certo per regolare la datazione delle vicende. La visita al presidente del tribunale e quella a Sobakevič sono episodi distanti nella narrazione; inoltre, “giovedì” e “domenica” entrano in contraddizione con il fatto che all'inizio del capitolo II, proprio quando il protagonista si appresta a lasciare N. per recarsi da Manilov, viene detto che egli si trovava in città “уже более недели”(già più di una settimana), immaginiamo quindi, al massimo, da circa una decina di giorni. Ma, se si ricostruisce la successione dei primi giorni dall'arrivo, sulla base degli avvenimenti che la scandisce, risulterebbe invece che egli si trova in città per lo meno già da due settimane quando decide di partire alla volta di Manilovka. Infatti osserviamo la successione di questi eventi tenendo fisso il giovedì trascorso dal presidente del tribunale:

На другой день Чичиков провел вечер у председателя палаты, который принимал гостей своих в халате, несколько замасленном, и в том числе двух каких-то дам. Потом был на вечере у вице-губернатора, на большом обеде у откупщика, на небольшом обеде у прокурора, который, впрочем, стоил большого; на закуске после обедни, данной городским главою, которая тоже стоила обеда (V, 18-19).²¹⁴

Supponendo che questi eventi abbiano luogo, come parrebbe logico pensare, in giornate successive, e consecutive, allora la giornata dal vicegovernatore cadrebbe il venerdì; il grande pranzo dall'appaltatore di sabato, il piccolo pranzo dal procuratore

214 «Un altro giorno Čičikov trascorse la serata dal presidente del tribunale, che riceveva i suoi ospiti in vestaglia, tra l'altro un po' unta, tra i quali comparvero anche due signore. Poi partecipò ad una serata dal vice governatore, a un grande pranzo dall'appaltatore, a un piccolo pranzo del procuratore, che valeva comunque come uno grande; a uno stuzzichino dopo la messa, offerto dal sindaco, il quale pure valeva un pranzo».

di domenica e lo spuntino offerto dal sindaco – ultimo evento di cui si racconta prima dell'inizio del secondo capitolo – di lunedì. Quindi la domenica che segna l'avvio delle visite dai proprietari è per lo meno quella della settimana successiva, e se si considerano i giorni passati da Čičikov in città, prima del giovedì trascorso dal presidente del tribunale, che sono almeno tre – quello dell'arrivo, il successivo dedicato a farsi conoscere dalle personalità cittadine che termina con il ballo dal governatore, e quello trascorso a casa del capo della polizia – se ne ricava che l'ingresso del protagonista in città avviene di lunedì e che, quindi, quando egli si reca da Manilov sono già trascorse due settimane.

In conclusione, non si può stabilire la durata degli eventi. La progressione del tempo, quella misurata da calendari e orologi, non appartiene alla dimensione temporale del poema, forse perché Gogol' non ha prestato attenzione ai dettagli, o forse perché proprio così voleva che fosse il tempo delle 'anime morte'.

Parte II

Lettore e lettura

La dilatazione temporale in *Anime morte* è una costante. Come si è visto, le vicende sembrano durare più a lungo di quanto una misurazione, per quanto possibile, confermi; come ha osservato Bachtin, nel poema il tempo si trascina letteralmente nello spazio.

I fattori che contribuiscono a creare l'atmosfera di 'stiramento temporale' sono molteplici e ne abbiamo osservati alcuni tra i più significativi, tra i quali l'indeterminatezza di luoghi e periodi, il richiamo storico che appare come un'eco lontana e fumosa sullo sfondo, l'illusione di una ciclicità – favorita da un persistente ed insinuato stilema 'tondo', che caratterizza la prima parte e contamina tutto il resto del poema – così come la regolarità geometrica dei capitoli che induce a credere in una conformità temporale, in realtà, solo apparente.

La caratteristica principale del processo di lettura è di essere un fenomeno, come dice Ricoeur, di “concordanza discordante”;²¹⁵ è infatti solo attraverso la lettura, dove entrano in azione le tecniche di cui lo scrittore si è servito affinché la sua opera assumesse i connotati temporali desiderati, che si ha l'impressione che il tempo si dilati oppure si restringa, lasciando comunque intatto quello effettivo della storia.

Ora, mettendoci nei panni del lettore, si scoprono ulteriori meccanismi di *Anime morte* che influenzano la deformazione del tempo, giocando a favore di una sua costante dilatazione e indeterminatezza; meccanismi che, sfruttando il felice paragone di Eco, si possono annoverare fra “quelle passeggiate che il lettore è

215 P. RICOEUR, *Il tempo raccontato*, cit., p. 260.

indotto a fare dalla strategia dell'autore²¹⁶ e che riguardano, in particolare, la relazione tra il lettore e il narratore, così come quei rapporti che toccano le dinamiche della lettura, i rapporti di velocità, come li definisce Genette, che coinvolgono le articolazioni narrative di un'opera.

2.1 L'io narrante

a) Un narratore in bilico. Tra classicità e modernità

La figura del narratore nel poema è cruciale rispetto alla questione della temporalità. Lo è principalmente in due sensi: per l'intonazione epica che imprime a tutta la storia, e per il gioco con il tempo in cui spesso coinvolge il lettore, confondendolo.

La questione relativa al carattere epico di un'opera, che il suo stesso autore chiama poema, ha appassionato la critica fin dalla sua prima pubblicazione, e continua a farlo tuttora. È un argomento intrigante per il fatto che *Anime morte* non è scritto in versi né è composto da canti, e non è quindi riconducibile al genere se non indirettamente, attraverso altre vie, non attraverso quella della sua struttura formale.

Come è noto, fin da subito i critici si interessarono alla questione. Nelle conclusioni di un articolo apparso su «Moskvitjanin» nel 1842, Stepan Ševyrev constatava che il senso del termine poema sarebbe risultato chiaro solamente dopo il completamento dell'opera, con l'apparizione di tutti e tre i volumi, ma che fino a quel momento rimaneva equivoco: “se si guarda all'opera dal punto di vista della fantasia

216 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2007, p. 62.

che vi partecipa, allora [la definizione poema] si può assumere in senso indubbiamente poetico. Ma se si considera lo humour comico che pervade la prima parte, allora, involontariamente, da dietro la parola «poema» sbucca una profonda e significativa ironia e vien da dire tra sé: «Non si deve aggiungere al titolo: Un poema del nostro tempo?»²¹⁷

Più aderente alla questione è invece l'articolo di Konstantin Aksakov *Neskol'ko slov o poëme Gogolja «Pochoždenija Čičikova, ili Mertvye duši»* (*Qualche parola sul poema di Gogol' «Le avventure di Čičikov», o Anime morte*, 1842), che suscitò scalpore nell'ambiente letterario per la temerarietà dell'interpretazione. Aksakov definisce infatti *Anime morte* una rinascita del poema classico e, senza mezzi termini, pone Gogol' direttamente accanto a Omero. A suggerire al critico questa ardita similitudine sono alcune caratteristiche narrative e stilistiche riconducibili al genere epico, che egli riscontra in Gogol'. Scrive Aksakov: “A qualcuno può sembrare strano che in Gogol' i personaggi si alternino senza una ragione particolare, e ne prova noia; ma il motivo del rimprovero risiede, di nuovo, in un senso estetico – quando esso vi sia – viziato. Proprio la contemplazione epica permette la quieta comparsa di un personaggio dietro l'altro, senza un apparente legame mentre, come un unico mondo, li abbraccia collegandoli in modo profondo e indissolubile con l'unità interna”.²¹⁸ Nella placida, ma viva esistenza del più piccolo dettaglio di *Anime morte* Aksakov scorge inoltre il procedimento narrativo contemplativo tipico di Omero, apprezzabile soprattutto nell'*Iliade*.

Quest'articolo, che anche a causa di affermazioni come quelle riportate, venne

217 S. ŠEVYREV, «*Pochoždenija Čičikova, ili Mertvye duši*», *Poëma, N. Gogolja*, in AA. VV., *Gogol' v russkoj kritike, Antologija*, Moskva, Fortuna, 2008, p. 73.

218 K. AKSAKOV, *Neskol'ko slov o poëme Gogolja «Pochoždenija Čičikova, ili Mertvye duši»*, in AA. VV., *Gogol' v russkoj kritike*, cit., p. 41.

aspramente giudicato (in particolare da Vissarjon Belinskij),²¹⁹ è in realtà frutto di un'intuizione molto fertile che coinvolge anche la figura del narratore, per certi aspetti molto somigliante al poeta epico. Dice Smirnova che “da lungo tempo è stato notato che la voce del narratore di *Anime morte* è molto varia; ora suona solenne, ora ironica, ora confluisce nelle voci dei personaggi”,²²⁰ mantenendo tuttavia comunque quel distacco che le permette di essere allo stesso tempo una voce assai tranquilla e serena che, come direbbe Eco, “rallenta sull'inutile e accelera sull'essenziale”²²¹ e, proprio come il poeta epico, “non si affretta impaziente a una meta, bensì indugia con amore ad ogni passo”.²²² Questo “indugiare con amore”, sintomatico di un procedere rallentato che favorisce una dilatazione dei fatti, si instaura fin dall'inizio, quando l'istante dell'ingresso di Čičikov in città è diluito in un fiorire di informazioni 'accessorie', connotate da un tono pacato e da una estrema cura descrittiva:

В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод. Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. “Вишь ты”, сказал один другому, “вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось в Москву, или не доедет?” — “Доедет”, отвечал другой. “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” — “В Казань не доедет”, отвечал другой. — Этим разговор и кончился. Да еще, когда

219 Cfr. V. G. BELINSKIJ, *Ob"jasnenie na ob"jasnenie po povodu poëmy Gogolja «Mertyve duši»*, ad esempio all'interno dell'antologia di saggi *N. V. Gogol', Pro et Contra*, Sankt Peterburg, Russkaja Christianskaja Gumanitarnaja Akademija, 2009, pp. 94-119.

220 E. SMIRNOVA, *op. cit.*, p. 78.

221 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 84.

222 H. WEINRICH, *op. cit.*, p. 34.

бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкой с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой (V, 9).²²³

È evidente che il narratore non ha nessuna fretta di mostrare l'evoluzione dei fatti, altrimenti non trascinerebbe così a lungo questo momento. La *бричка* di Čičikov entra nel cortile dell'albergo e la sua marcia viene immediatamente bloccata con una tecnica di montaggio da scena cinematografica; l'azione qui è infatti costretta ad avanzare al rallentatore perché l'attenzione viene assorbita da inquadrature 'superflue' – i due *mužiki* che discutono della ruota, l'immagine del giovanotto in calzoncini leggeri che incrocia la carrozza – che occupano comunque una posizione di primo piano. Questi personaggi non sono che alcune delle tante apparizioni secondarie con le quali il narratore spesso intratterrà il lettore; personaggi “periferici”, “omuncoli,” come li definisce Nabokov, che entrano nel libro da protagonisti, come se dovessero rimanerci,²²⁴ e invece dopo un attimo scompaiono per non riapparire mai più. Figure

223 «Dal portone di un albergo del capoluogo di governatorato della città di NN, era entrato un piccolo calesse a molle abbastanza bello, del tipo di quelli su cui viaggiano gli scapoli: tenenti colonnello a riposo, capitani, proprietari che possiedono un centinaio di anime di contadini; in breve, tutti quelli che vengono definiti signori di mezza tacca. Nel calesse sedeva un signore non bello, ma nemmeno brutto d'aspetto, né troppo grasso, né troppo magro; non si poteva dire che fosse vecchio, però non è che fosse neanche troppo giovane. Il suo arrivo non aveva prodotto in città il benché minimo clamore, e non era stato accompagnato da niente di particolare; solo due contadini, che stavano all'ingresso di una taverna, in faccia all'albergo, avevano fatto qualche osservazione, riferendosi, del resto, più alla carrozza, che a colui che vi sedeva. “Ve’,” aveva detto uno a quell'altro, “Guarda che ruota. Cosa pensi, ci arriva, quella ruota, dovendo, a Mosca, o non ci arriva?” “Ci arriva,” aveva risposto l'altro. “Be', a Kazan', secondo me non ci arriva” “A Kazan', non ci arriva,” aveva risposto l'altro. Con questo la conversazione era finita. E poi, mentre il calesse si stava avvicinando all'albergo, aveva incrociato un giovanotto in calzoncini bianchi di lino, molto stretti e corti, con un frac che aspirava alla moda, sotto il quale spuntava il petto di una camicia tenuta chiusa da una spilla di Tula in forma di pistola di bronzo. Il giovanotto si era voltato, aveva guardato il calesse, aveva trattenuto con la mano il berretto, che quasi volava via per il vento, e aveva ripreso la sua strada» (Nori, 11).

224 Cfr. V. NABOKOV, *Nikolaj Gogol'* in ID., *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 43.

che, suggerisce ancora Nabokov, spesso sono generate “dalle proposizioni subordinate delle sue [di Gogol'] metafore, dei suoi paragoni o delle sue effusioni liriche. Abbiamo quindi il singolare fenomeno di mere forme verbali che fanno direttamente nascere creature vive. Ecco forse l'esempio più tipico di come questo accade: «C'era anche il tempo che si prestava alla perfezione: la giornata non era né limpida né tetra, ma d'una certa tinta grigio-chiara – di quella tinta che hanno soltanto le vecchie uniformi di soldati di guarnigione, di questo esercito pacifico, non c'è che dire, ma un po' intemperante nei giorni di festa».²²⁵

È attraverso gli ingranaggi dell'“ipertrofia del dettaglio”²²⁶ e della digressione, che aumenta la sensazione di un soggetto che si sviluppa in secondo piano rispetto alle divagazioni e alle descrizioni di immagini di marginale importanza.²²⁷ Già Aksakov, del resto, aveva osservato che sono proprio similitudini come quella appena citata a saldare il legame tra Gogol' e Omero: “quando compara, Gogol' si dà interamente all'oggetto col quale compara, abbandonando temporaneamente ciò che lo ha portato alla similitudine; egli parla finché non ha esaurito tutto quello che gli è saltato in testa. Chiunque abbia letto l'*Iliade* ricorderà Omero leggendo i paralleli di Gogol'; ricorderà come anche Omero, abbandonando l'oggetto confrontato, si dia a quello al quale lo paragona”.²²⁸

Le arabesque evoluzioni della narrazione sembrano quasi parodiare quella “legge epica”²²⁹ che prevede una particolare loquacità del narratore, in quanto onnisciente e

225 *Ibidem*, p. 44. Riporto di seguito il testo russo della citazione di Nabokov: «Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням» (V, 23).

226 Cfr. D. RIZZI, *op. cit.*, p. 89.

227 Cfr. A. BELYJ, *op. cit.*, p. 43.

228 K. AKSAKOV, *op. cit.*, p. 44.

229 Un concetto adottato dal germanista berlinese Wolfgang Kayser per descrivere il tipo di narrazione fortemente discorsivo caratteristico del racconto epico. Cfr. W. KAYSER, *Das sprachliche Kunstwerk*,

padrone della situazione.²³⁰ Padrone, nel nostro caso, al punto da intrattenersi con il lettore con un'estrema tranquillità, andando ad allargare un tempo già dilatato con altri mezzi.

Quella che Weinrich, parafrasando Willhelm Schlegel, definisce una “serena riflessione del narratore”,²³¹ – che distingue il mondo epico da quello reale, quotidiano e agitato – in Gogol' prende il sopravvento e intercala l'azione con una serie di miniature elaborate e perfette, ma pur tuttavia trasversali rispetto all'azione; oppure con riflessioni personali che prendono le mosse dalla condizione di viaggiatore del protagonista e da qui evolvono nei pensieri dell'autore-scrittore, mostrando le sue solitudini private e le sue angosce di artista. Come avviene all'inizio del capitolo VII, dove dal “viaggiatore fortunato” si passa allo “scrittore fortunato” con un innesto del flusso di coscienza che attraversa tutto il poema, la coscienza dell'autore, che si inserisce con il proprio tempo in quello delle vicende rallentandolo:

Счастлив путник, который после длинной, скучной дороги, с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами, видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками, и предстанут пред ним знакомые комнаты, радостный крик выбежавших навстречу людей, шум и беготня детей и успокоительные тихие речи, прерываемые пылающими лобзаниями, властными истребить всё печальное из памяти. Счастлив семьянин, у кого есть такой угол, но горе холостяку!

Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своей действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни

Bern, Francke, 1959, pp. 349 e ss.

230 Cfr. H. WEINRICH, *op. cit.*, p. 35.

231 Cfr. *Ibidem*, p 34.

разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы (V, 129).²³²

Questo monologo interiore – che prosegue per qualche pagina e termina nell'amarezza dello scrittore per essere destinato all'oblio – costituisce un solido ponte che trasporta il narratore gogoliano nel vivo del romanzo moderno novecentesco. Nel rammarico dell'artista si intravede infatti la cellula di quella dimensione intima lirica, del “tempo della creazione” che, secondo Anna Chan, fa di personaggi novecenteschi come ad esempio Jurij Živago di Pasternak, autentici eroi del romanzo del nuovo secolo.²³³ Tuttavia, al di là di questo stimolante parallelismo, in quanto a gestione della temporalità il narratore di *Anime morte* rimane comunque in bilico tra una parodiata classicità epica e un interessante preludio novecentesco; come ricorda anche Praloran, infatti, la dilatazione del tempo attraverso la rappresentazione della soggettività è tipica del romanzo moderno, sia nella narrazione in prima sia in quella in terza persona.²³⁴

232 «Felice il viaggiatore che dopo una lunga strada noiosa, con i suoi freddi, le sue piogge, il suo fango, i direttori delle stazioni di posta assonnati, i tintinnii dei campanelli, i guasti, i litigi, i cocchieri, i mercanti, e ogni tipo di cialtroni di strada, vede finalmente il tetto conosciuto, con le sue luci che gli si muovono incontro e presentano alla sua immaginazione le stanze conosciute, il grido di gioia delle persone che gli corrono incontro, il rumore e le corse di bambini e i quieti, rassicuranti discorsi, interrotti da ardenti baci che hanno il potere di distruggere tutti i suoi tristi ricordi. Felice chi ha una famiglia, chi ha un angolo del genere, ma guai allo scapolo. Felice lo scrittore che, tra i personaggi noiosi, ripugnanti, che colpiscono per la loro triste realtà, si avvicini a personaggi che rappresentano alte qualità umane, felice colui che dal grande gorgo delle immagini che vorticano continuamente, raccolga quelle poche eccezioni, che non abbia cambiato nemmeno una volta lo stile elevato della sua ispirazione, che non sia sceso dalle sue altezze incontro ai poveri, insignificanti suoi confratelli, e, senza toccare terra, si getti tutto nelle sue immagini esaltate che si spingono lontane da lei» (Nori, 133).

233 Cfr. A. CHAN, *Konceptual'naja osnova prostranstvenno-vremennoj sistemy v romane Borisa Pasternaka Doktor Živago*, in *XX vek i russkaja literatura*, RGGU, Moskva, 2002, pp. 92-121.

234 Cfr. M. PRALORAN, *op. cit.*, p. 234.

La narrazione in *Anime morte*, dunque, procede come un vero e proprio elogio della tranquillità e alla lentezza, che trova sostegno anche in un ponderato uso dei tempi verbali. Il narratore gogoliano, infatti, avanza districandosi attraverso gli infiniti cambiamenti di marcia delle sue spirali descrittive, saltando letteralmente di palo in frasca, ma mantenendo costante il carattere distensivo²³⁵ dell'intonazione, che dipende in larga misura dall'uso prevalente del tempo passato. Tuttavia, anche quando utilizza il presente oppure il futuro – cioè tempi verbali che, secondo Weinrich, sono legati ad un impulso tensivo della narrazione – lo fa, nella maggior parte dei casi, sfruttandone il valore di generalizzazione piuttosto che quello di accidentalità che crea aspettativa nel lettore. Come avviene, ad esempio, in questo passo dove il narratore, descrivendo il pubblico intervenuto alla serata del governatore, scherza sulle attitudini della gente di un 'certo peso':

Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а всё прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят (V, 16).²³⁶

Oppure, l'effetto di frattura e tensione creato dall'inserimento del tempo presente nella tranquilla linea narrativa è sfruttato attraverso una profondità lirica la cui altezza intonativa genera sì tensione, ma si tratta di una drammaticità assolutamente epica e che non penetra il soggetto delle vicende, bensì abbraccia le sorti dell'intera

235 È Weinrich a distinguere, nell'opera letteraria, il “mondo commentato”, caratterizzato da un “atteggiamento di tensione”, da quello narrato, dove invece prevale uno “stato di distensione” in virtù del quale la narrazione dei fatti, anche tragici, appare attenuata e alleggerita. Secondo il linguista tedesco tensione e distensione dipendono direttamente dai tempi verbali. In generale (a parte alcune eccezioni) il passato e il condizionale sono tempi narrativi, mentre il presente e il futuro sono commentativi. Cfr. H. WEINRICH, *op. cit.*, pp. 43-73 e 83-86.

236 «I grassi non ingombrano mai i posti inclinati, ma sempre i piani, e se si siedono da qualche parte, siedono sicuri e forti, tanto che presto il posto comincia a stridere e a deprimersi sotto di loro, e loro non scendono comunque» (Nori, 19).

Russia, proprio come succede nel finale del poema:

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? [...] Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства (V, 239).²³⁷

b) Un lettore in bilico. Tra passato e presente

Nel poema comunque l'effetto più potente legato all'utilizzo del presente da parte del narratore è quello di uno sfasamento temporale quasi perfettamente mimetizzato, ma che disorienta la lettura. Anche nella gestione dei tempi verbali, dunque, si manifesta uno dei tanti domini di potere della parola gogoliana la quale, come evidenzia L. Eremina, “nella narrazione allarga le sue possibilità associative e forma nuovi, inaspettati collegamenti semantici”;²³⁸ in questo caso il campo semantico che si allarga è quello della relazione temporale tra narratore, soggetto e lettore.

Ju. Mann ha fatto notare come lungo tutto il poema si avverta la necessità di

237 «Non è così che anche tu, Russia, come un'ardita insuperabile trojka, voli via? Fuma sotto di te la strada, rimbombano i ponti, tutto si allontana e resta indietro. Si ferma, colpito dal prodigio divino, lo spettatore; non è un fulmine questo buttato giù dal cielo? Cosa significa questa forza terrificante? [...] Russia, dove voli mai tu? Dai risposta. Non dà risposta. Un tintinnio stupendo prorompe dalle sonagliere; rimbomba e si muta in vento l'aria squarciata; vola indietro tutto quanto sta sulla terra, e schivandola si fanno in disparte e le danno strada gli altri popoli e le altre nazioni» (Nori, 247-248).

238 L. EREMINA, *O jazyke chudožestvennoj prozy N.V. Gogolja*, Moskva, Nauka, 1987, p. 13.

mantenere viva la differenza tra passato e presente; differenza che si evidenzia, ad esempio, nelle frequenti contrapposizioni tra gli avverbi temporali *togda* (allora) e *teper'* (ora), oppure tra le perifrasi *v togdašnee* (a quei i tempi) e *v nunešnee vremja* (al giorno d'oggi). Si può aggiungere che non si tratta semplicemente di una contrapposizione con la funzione di separare due mondi, di un confine marcato per amplificare l'eco dei tempi lontani in cui sono avvenuti i fatti narrati. Anzi, molto spesso non si tratta affatto di una contrapposizione, ma piuttosto di un'azione del presente che filtra nel passato, il quale, a sua volta, viene trascinato sul piano attuale del lettore. Una contaminazione reciproca, da cui si forma una dimensione ibrida di passato e presente, nella quale è spesso impossibile distinguere il tempo reale dell'azione.

Succede, ad esempio, nel capitolo I, che il narratore ci introduca attraverso la sala comune della locanda frequentata da Čičikov e che, attraverso il tempo presente, si appelli alla nostra esperienza di viaggiatori a cui questi luoghi sono noti:

Какие бывают эти общие залы – всякой проезжающий знает очень хорошо: те же стены, выкрашенные масляной краской, потемневшие вверху от трубочного дыма и залосненные снизу спинами разных проезжающих, а еще более туземными купеческими, ибо купцы по торговым дням приходили сюда сам-шест и сам-сём испивать свою известную пару чаю; тот же закопченный потолок, та же копченая люстра со множеством висящих стеклышек, которые прыгали и звенели всякий раз, когда половой бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу; те же картины во всю стену, писанные масляными красками; словом, всё то же, что и везде [...].²³⁹ (V, 10-11).

239 «Come siano queste sale comuni, i viaggiatori lo san molto bene; gli stessi muri dipinti a olio, anneriti in alto dal fumo delle pipe e lustrati in basso dalle schiene dei vari viaggiatori e ancor di più da quelle dei mercanti indigeni, dal momento che i mercanti nei giorni di mercato venivano qua a gruppi di sei o di sette a bere le loro famose due tazze di tè, lo stesso soffitto nero di fuliggine, lo stesso lampadario annerito dal fumo con un'infinità di pezzetti di vetro pendenti che saltavano e suonavano ogni volta che un cameriere correva sulla frusta incerata agitando agilmente un vassoio sul

I verbi coniugati al presente *byvat'* (essere solitamente) e *znat'* (sapere) che introducono questo passo, sembrerebbero alludere al fatto che le sale da pranzo delle locande sono rimaste sempre uguali fin dai tempi di Čičikov, contribuendo ad avvolgere il protagonista in un'atmosfera più piatta possibile e ad estirpare definitivamente, se ce ne fosse bisogno, anche il più timido sentore di “idea dell'istante originale che non è preceduto da nessun altro, un istante originale che dà il senso della novità”.²⁴⁰ Tuttavia rimane notevole l'effetto di 'distanza accorciata', di una separazione colmata tra il supposto passato delle vicende e la realtà del lettore, effetto creato dai verbi al presente innestati in una narrazione che poi prosegue tutta al passato. Questo passo rappresenta solo uno dei numerosi casi di una sorta di 'dipendenza' dal presente sviluppata dal passato. Consideriamo, ad esempio, dove le incursioni nel presente sono numerose. Raccontando della leziosa felicità dei coniugi Manilov, improvvisamente si passa da una narrazione al passato ad una al presente che trasporta i personaggi su un piano contemporaneo al lettore. In questo caso è la signora Manilova, con tanto di servitù e domestici, ad essere trascinata nel presente:

Словом, они были то, что говорится счастливы. Конечно, можно бы заметить, что в доме есть много других занятий, кроме продолжительных поцелуев и сюрпризов, и много бы можно сделать разных запросов. Зачем, например, глупо и бестолку готовиться на кухне? зачем довольно пусто в кладовой? зачем воровка ключница? зачем нечистоплотны и пьяницы слуги? зачем вся дворня спит немилосердным образом и повесничает всё остальное время? Но всё это предметы низкие, а Манилова воспитана хорошо. А хорошее воспитание, как известно, получается в пансионах (V, 26).²⁴¹

quale stava la stessa enorme quantità di tazze di tè, come uccelli sulla riva del mare, gli stessi quadri sull'intera parete, dipinti a olio, insomma tutto era come è dovunque [...]» (Nori, 13).

240 G. GASPARINI, *Un folle volo, note ed esercizi di critica empatica*, Milano, Mimesis, 2006, p. 154.

241 «Per farla breve, essi erano, come si dice, felici. Naturalmente si potrebbe notare che in una casa ci sono molti altri mestieri, oltre ai lunghi baci e alle sorprese, e si potrebbero fare molte altre

Dalla felicità dei coniugi, che risulta ambientata nel passato, il narratore passa a raccontare l'anarchia dei loro servitori come si trattasse di una questione a lui contemporanea, contrassegnandola con il presente dei verbi *gotovit'sja* (cucinare, preparare), *spat'* (dormire), *povesničat'* (bighellonare); lo stesso discorso vale per l'educazione della padrona di casa che, apprendiamo, le è stata impartita in collegio, un'istituzione secondo cui la felicità familiare dipendeva dall'insegnamento alle future mogli di tre fondamentali discipline: lingua francese, pianoforte e arti domestiche. Tuttavia l'ordine di importanza di tali discipline è a discrezione della direzione degli stessi istituti, che, come appare dall'uso del presente in questo passo e dall'accento al fatto che le modifiche nei metodi sono avvenute di recente, sono contemporanei al narratore:

Впрочем, бывают разные усовершенствования и изменения в методах, особенно в нынешнее время; всё это более зависит от благоразумия и способностей самих содержательниц пансиона. В других пансионах бывает таким образом, что прежде фортепяно, потом французский язык, а там уже хозяйственная часть. А иногда бывает и так, что прежде хозяйственная часть, т.-е. вязание сюрпризов, потом французский язык, а там уже фортепяно. Разные бывают методы (V, 27).²⁴²

All'intenzione di Gogol' di inserire i suoi personaggi nel passato si contrappone

osservazioni. Perché, per esempio, si prepara il pranzo senza intelligenza e senza gusto? Perché la dispensa è piuttosto vuota? Perché una dispensiera ladra? Perché dei domestici sporchi e ubriaconi? Perché tutta la servitù non fa altro che dormire e passa il resto del tempo a bighellonare? Ma questi son tutti argomenti volgari, invece la Manilova è beneducata. E la buona educazione, come si sa, la danno nei collegi». (Nori, 29).

242 «Del resto, ci sono diversi perfezionamenti e cambiamenti nei metodi, soprattutto nel tempo presente; tutto ciò dipende soprattutto dal buonsenso e dalla capacità delle stesse proprietarie del collegio. In certi collegi si fa in modo che prima viene il pianoforte, poi la lingua francese e solo dopo la parte domestica. Delle volte invece succede che prima di tutto ci sia la parte domestica, cioè il lavoro a maglia delle sorprese, poi la lingua francese, e solo dopo il pianoforte. Son diversi i metodi» (Nori, 30).

questa tendenza a trattarli come fossero i suoi più frequentati vicini di casa. Eremina osserva che l'utilizzo dei tempi e degli aspetti verbali in Gogol' molto spesso soddisfa una “regola estetica”, secondo la quale, “tutte le azioni del personaggio, chiamato a confronto, sono poste ad una distanza minima dal lettore e si srotolano come se fossero di fronte a lui, davanti ai suoi occhi”.²⁴³ Così, il tempo sulla soglia di Manilov diventa inaspettatamente il nostro e, mentre i due attraverseranno la casa, lo scrittore ci intratterrà introducendoci il *pomeščik*:

Хотя время, в продолжение которого они будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома (V, 24).²⁴⁴

È, però, nella particolare *consecutio temporum* che riguarda l'ipotiposi di Manilov, che questa strategia riemerge con evidenza ancora maggiore. Qui assistiamo infatti ad un repentino trasferimento di Manilov nel presente; egli “era biondo e con gli occhi azzurri”: una persona con la quale 'ci si annoia' – e non 'ci si annoiava' – mortalmente:

Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами. В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: чорт знает, что такое! и отойдешь подальше; если ж не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную. От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова, какое можешь услышать почти от всякого, если коснешься задирающего его предмета (V, 24-25).²⁴⁵

243 L. EREMINA, *op. cit.*, pp. 142-143.

244 «Benché il periodo di tempo che occorrerà loro per passare dall'ingresso, dall'anticamera e dalla sala da pranzo sia un po' cortino, proviamo a vedere se non riusciamo a usarlo in qualche maniera e a dire qualche cosa sul padrone di casa» (Nori, 27).

245 «Rideva in modo seducente, era biondo con gli occhi azzurri. Dopo un minuto di conversazione con lui non puoi non dire: “Che persona piacevole e buona!”. Nel minuto successivo non dirai nulla,

Gogol' tratta i suoi eroi con familiarità; lungo tutto il poema questo atteggiamento 'domestico' non cessa, e nemmeno il costante passaggio dal particolare al generale. Il narratore, come negli esempi riportati, continuerà indisturbato a traghettare i personaggi dal passato al presente. A condurli per mano, proprio come dice espressamente in questo passo, in cui lo osserviamo rivolgersi a Čičikov ancora una volta con il tempo presente:

И долго еще определено мне чудной властью итти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, [...]. В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками, и посмотрим, что делает Чичиков.

Чичиков проснулся, потянул руки и ноги и почувствовал, что выспался хорошо (V, 130).²⁴⁶

La voce narrante di *Anime morte* gode dunque di un carattere temporale proprio, che è ancora diverso ed indipendente da quello, comunque particolare, dell'intreccio. E se, come dice Ricoeur, “il testo diviene opera solo nell'interazione tra testo e ricettore”²⁴⁷ – cioè solo attraverso l'atto della lettura – un narratore di questo genere ha un peso importante nel processo di attualizzazione del testo da parte del lettore. La “configurazione” dell'intreccio viene, infatti, “rifigurata”, usando l'incisiva terminologia del filosofo, anche attraverso il filtro di questa voce per la quale, a

al terzo minuto penserai: “Lo sa il diavolo cos'è sta roba!” e ti allontanerai, se non ti allontanerai proverai una noia mortale. Da lui non aspettarti una parola viva, ma nemmeno una arrogante di quelle che puoi sentire da chiunque, se tocchi un argomento che gli interessa».

246 «E a lungo, ancora, un potere misterioso ha stabilito che io debba andare per mano con i miei strani eroi, a guardare tutto l'enorme flur della vita, [...]. Per strada! Per strada! Via dalla fronte la ruga che vi correva, e severo e tetro sia il volto! Andiamo, tuffiamoci nella vita con il suo silenzioso ticchettio e i suoi sonaglietti e vediamo cosa fa Čičikov. Čičikov si era svegliato, si era stirato braccia e gambe e aveva sentito di aver dormito bene» (Nori, 134-135).

247 P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986, vol. I, p. 126.

seconda dei suoi desideri, tra presente e passato può non esserci differenza.²⁴⁸

2.2 Il tempo della lettura

Quando Nabokov osserva che nella vita raffigurata nei romanzi di Tolstoj c'è un'incredibile verosimiglianza con lo scorrere del tempo reale, non si riferisce soltanto alla forte carica realistica delle immagini dello scrittore, ma anche e soprattutto all'effetto di una lettura che procede armoniosamente, quasi in perfetta sintonia con gli orologi reali. Un equilibrio che, probabilmente, riflette l'impostazione strutturale delle opere di Tolstoj, dove scene e pause sono dosate in maniera bilanciata.

La struttura di *Anime morte* sembra invece montata assecondando una tecnica di *slow motion* (azione a rallentatore), di *stretching* (estensione),²⁴⁹ poiché il discorso decelera rispetto all'andamento della storia. Il tempo appare dilatato, dispersivo e molto più lento rispetto alla realtà. In questo contesto la figura del narratore, con i suoi voli e le sue digressioni, non è che la personificazione, l'incarnazione artistica del procedimento attraverso il quale lo scrittore sviluppa il poema. Il narratore esegue gli ordini di Gogol' e ha il compito esplicito di sviare il lettore. È nell'atto stesso della lettura che, fa notare Ricoeur, si rivela il “versante non scritto” del testo e dei suoi tempi, il luogo in cui ogni creazione letteraria esprime una propria volontà temporale.²⁵⁰

248 Cfr. *ibidem*, pp. 124-127.

249 Cfr. S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp 73-81.

250 Cfr. P. RICOEUR, *Il tempo raccontato*, cit., p. 261.

a) La velocità di *Anime morte*

Se è abbastanza semplice risalire alla durata dell'azione, o per lo meno farsene un'idea approssimativa, è invece più complicato ricostruire il tempo della lettura, sia per la soggettività da cui essa dipende, sia per il fatto che per misurarla è necessario un sistema di riferimento che è diverso per ogni testo. Il procedimento adottato da Genette nella sua sofisticata analisi di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust potrebbe essere un valido strumento per osservare anche il poema di Gogol' e capire come, strutturalmente, si origini il fenomeno di rallentamento temporale. Genette stabilisce che la velocità del tempo della lettura si può misurare in base al rapporto tra il tempo diegetico dell'azione – il tempo della storia – e quello 'cartaceo' – il tempo del racconto – ovvero le righe, i paragrafi le pagine che servono all'autore per esaurirlo. Chiaramente, se il tempo della storia supera il tempo del racconto (il caso estremo è quello di pochi anni riassunti in qualche riga) la velocità sarà massima, dove invece il tempo del racconto supera quello della storia (l'estremo opposto, di un attimo che si stende su numerose pagine) parleremo di relativa lentezza. Per effettuare questa misurazione è necessario suddividere l'opera in “articolarioni narrative”, dice Genette, che non corrispondono alla regolare ripartizione in capitoli, ma piuttosto ad unità all'interno delle quali non si registrano grandi cambiamenti di tempo e di spazio.²⁵¹ Ora, applicando ad *Anime morte* il procedimento genettiano, contrassegnando cioè ogni unità temporale narrativa con il relativo numero di pagine, si ottiene il risultato schematicamente riportato di seguito

251 Cfr. G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 137-138.

Articolazioni narrative del poema

1 *Arrivo e sistemazione del protagonista in città.*

Durata: dalla tarda mattinata alla sera.

Lunghezza: 5 pagine e mezzo.²⁵²

2 *Prima giornata, dedicata ad approfondire le conoscenze, serata a casa del governatore.*

Durata: dalla mattina alla sera.

Lunghezza: 5 pagine.

3 *I restanti giorni nella cittadina che precedono la prima uscita.*

Durata: non meno di 7 giorni.

Lunghezza: 1 pagina e mezzo.

4 *In albergo prima di uscire dalla città e poi in carrozza verso Manilov.*

Durata: qualche ora.

Lunghezza: 4 pagine e mezzo.

5 *Da Manilov.*

Durata: dalla tarda mattinata fino al pomeriggio.

Lunghezza: circa 15 pagine.

6 *In carrozza verso la Korobočka.*

Durata: qualche ora.

Lunghezza: 3 pagine e mezzo.

7 *Dalla Korobočka.*

Durata: dalla tarda serata alla tarda mattinata.

Lunghezza: 16 pagine.

8 *In carrozza.*

Durata: Qualche ora.

Lunghezza: 1 pagina e mezzo.

9 *Alla locanda.*

Durata: qualche ora.

Lunghezza: 9 pagine.

10 *In carrozza verso la tenuta di Nozdrev.*

Durata: qualche ora.

Lunghezza: 3 pagine.

11 *Da Nozdrev.*

Durata: dal primo pomeriggio alla mattinata del giorno seguente.

Lunghezza 16 pagine.

12 *In carrozza verso Sobakevič.*

Durata: qualche ora.

Lunghezza: 6 pagine.

252 Il numero delle pagine è tratto dal testo russo di riferimento.

- 13 *Da Sobakevič.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: 14 pagine.
- 14 *In carrozza verso Pljuškin.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: circa 6 pagine.
- 15 *Da Pljuškin.*
Durata: al massimo un'ora.
Lunghezza: 16 pagine.
- 16 *In carrozza si torna alla locanda.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: 2 pagine.
- 17 *Completamento dei contratti alla locanda.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: 7 pagine.
- 18 *Registrazione dei contratti al tribunale.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: 9 pagine.
- 19 *Festeggiamenti a casa del capo della polizia e rientro alla locanda.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: 5 pagine e mezzo.
- 20 *Le voci su Čičikov tra i cittadini.*
Non c'è durata.
Lunghezza: 6 pagine.
- 21 *Preparativi per il ballo.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: 2 pagine.
- 22 *Il ballo, ritorno di Čičikov alla locanda, arrivo della Korobočka in città.*
Durata: una serata.
Lunghezza: 15 pagine e mezzo.
- 23 *Dialogo tra le due affascinanti signore.*
Durata: circa venti minuti (fase dialogica e isocrona)
Lunghezza: 11 pagine e mezzo.
- 24 *Dicerie e congetture sull'identità del protagonista, storia del capitano Kopejkin, morte del procuratore.*
Durata: 3 giorni.
Lunghezza: 23 pagine.
- 25 *Preparativi e fuga di Čičikov.*
Durata: qualche ora.
Lunghezza: 7 pagine.
- 26 *Storia di Čičikov e conclusione.*
Durata: tutta l'esistenza del protagonista dalla nascita all'arrivo alla città di N. [Conclusioni dell'autore].
Lunghezza: 18 pagine e mezzo. Più intermezzo del narratore 8 pagine.

Questa sintetica schematizzazione delle articolazioni narrative del poema consente di verificare il progressivo rallentamento temporale.

Osservando le articolazioni 1 e 2 notiamo, ad esempio, che lo stesso lasso di tempo – una giornata quasi completa – è reso con una lunghezza costante di cinque pagine circa. Si tratta del giorno dell'arrivo del protagonista, che trascorre con la sistemazione all'albergo e uno sguardo alla città, e di quello successivo durante il quale Čičikov si dà da fare per introdursi in società e viene subito invitato ad una serata dal governatore. Non importa se queste articolazioni rientrano nel capitolo che fa da cornice introduttiva: questo è il metro di lettura inizialmente fornito dallo scrittore, una velocità regolare – e abbiamo visto come lo scrittore nel primo capitolo insinui la regolarità anche con altri mezzi – che il lettore assimila e alla quale, inconsciamente, tenderà a fare riferimento anche in seguito. Si potrebbe quindi considerare questo andamento la misura del poema, in base alla quale soppesare successivi rallentamenti o accelerazioni.

Osservando lo schema si nota quindi che, a parte lo scatto dell'articolazione 3, nella quale Gogol' riassume molto in fretta la prima settimana del protagonista per chiudere il capitolo, si verifica una progressiva, seppur irregolare, decelerazione, tanto che la lentezza diviene via via il ritmo distintivo del poema; poche ore, quelle che riguardano i preparativi per la prima uscita e il viaggio verso Manilov, richiedono lo stesso tempo di lettura delle prime due giornate; una mezza giornata trascorsa da Manilov occupa circa quindici pagine, e via dicendo. Tempi della storia relativamente brevi occupano spazi ampi. Ci sono inoltre articolazioni puramente descrittive, che non hanno durata, come l'articolazione 20, che riguarda le voci che circolano tra i cittadini sul conto del nuovo arrivato, oppure fasi quasi del tutto

isocrone,²⁵³ come la 23, che contiene il dialogo tra le due 'deliziose' dame; fino ad arrivare al breve lasso di tempo – non più di un'ora – dell'articolazione 15, in cui il protagonista si intrattiene da Pljuškin, che occupa lo spazio 'enorme' di sedici pagine. Infine, l'articolazione conclusiva, la 26, con la biografia di Čičikov e i commenti del narratore, ha una durata diegetica nulla, ma che si stende su molte pagine. Non si assiste più, insomma, a fasi accelerate come quella dell'articolazione 3.

Di fronte a questo andamento possiamo definire *Anime morte* un poema lento, anche dal punto di vista delle strutture trasversali all'azione, che agiscono plasmando la percezione del lettore. Una lentezza che si rispecchia nello schema del rapporto tra i periodi narrativi e il numero di pagine che li rappresentano, e che dipende da come sono organizzate nel poema le unità narratologiche di scena, sommario, pausa ed ellissi. Infatti, dalla “differenziazione dei pesi”,²⁵⁴ come dice Theodor Adorno, dai rapporti delle loro diverse velocità rispetto alla realtà – di relativa isocronia nella scena, rallentamento nella pausa e accelerazione nel sommario e nell'ellissi – dipende la messa in racconto del tempo.

b) L'arte dell'indugiare

Nel romanzo classico la temporalità viene elaborata “come un rapporto armonico tra scena e sommario, un ritmo che prevede le fasi interlocutorie narrate in fretta, in modo essenziale e quelle centrali narrate accuratamente, perché non tutto ciò che si manifesta deve avere lo stesso peso”.²⁵⁵

253 Genette definisce isocrone le fasi narrative nelle quali si realizza una durata che è aderente alla durata del tempo reale. Momenti isocroni sono essenzialmente i dialoghi.

254 Cfr. T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 257.

255 M. PRALORAN, *op. cit.*, p. 228.

Anime morte non rispecchia questa armonia, né, del resto, si tratta di un romanzo, ma è comunque interessante osservare come Gogol' si serva solamente di quelle più lente fra le quattro identità narratologiche, e per quanto riguarda la scena, ovvero l'unità che più si avvicina all'isocronia, egli la carica al punto tale da 'affaticarne' comunque l'andatura.

Per quel che concerne i momenti di accelerazione della narrazione, dobbiamo concludere che essi sono praticamente assenti dal poema; si esclude infatti la presenza di ellissi poiché, anche se precedentemente si è constatata l'esistenza di probabili 'buchi' nell'azione, essi tuttavia non hanno rilevanza ai fini di comprimere e velocizzare la storia; anche quando si scopre che qualcosa è avvenuto dietro le quinte, come ad esempio nel caso del colloquio tra la Korobočka e la moglie del prete, esso viene, comunque, interamente ripreso in seguito nel dialogo tra le due dame. Il glissare su questo avvenimento, peraltro annunciato, non ha quindi lo scopo di accelerare i tempi, ma serve piuttosto a creare un'atmosfera di tensione legata alla sua misteriosità. In generale, tutto quello che accade nel poema viene effettivamente raccontato.

Constata Gej che nella letteratura, a differenza del cinema o del teatro, esistono varie tecniche per accelerare il tempo: “lo scrittore ha la possibilità di far notare il corso del tempo attraverso i metodi più differenti: mettendo una data, dicendo «trascorse ancora un anno», «alcuni giorni dopo», «quando l'eroe compì quarant'anni»... Tutto ciò non è traducibile nel linguaggio teatrale o cinematografico”.²⁵⁶ Un'ulteriore tecnica di accelerazione a disposizione della letteratura, a differenza delle arti visive, è il sommario, in cui brevemente vengono riassunti giorni, mesi, o interi anni di esistenza. Nel romanzo, fino alla fine del XX

256 N. GEJ, *Vremja vchodit v obraz*, «Izvestija Akademii Nauk SSSR», Serija literatury i jazyka, 1965, vol. XXIV, n. 5, p. 388.

secolo, il sommario costituisce la sintesi per eccellenza, il tessuto connettivo di transizione tra due scene più comune, pur nelle sue più sofisticate variazioni.²⁵⁷

Attraverso il sommario si effettua, dunque, una variazione del ritmo della lettura, un'impennata che destabilizza anche l'andamento più monotono. In *Anime morte* Gogol' rifiuta questa soluzione; di sommari effettivi ce n'è solo uno, quello che corrisponde alla terza articolazione, quando viene dato un succinto resoconto della prima settimana del protagonista. In seguito, nella narrazione si apriranno due finestre retrospettive sul passato di Pljuškin e su quello di Čičikov, ma difficilmente la funzione di queste analessi può essere ricondotta a quella di un sommario: esse sono prive di valore sintetico e rappresentano piuttosto dettagliati racconti subalterni che, quindi, invece di velocizzare rallentano ulteriormente il ritmo e dilatano i tempi.

Nell'episodio di Pljuškin, ad esempio, si nota che l'azione, di per sé scarna, è ulteriormente frenata dal resoconto del passato dell'avarico *pomeščik*. Dopo la meravigliosa, e non breve, descrizione del vigoroso e decadente giardino di Pljuškin, l'azione parte con un rapido scambio di parole sulla soglia tra Čičikov e quell'essere scalcinato che egli crede la dispensiera, ma che in realtà è proprio il proprietario:

“Послушай, матушка”, сказал он, выходя из брочки: “что барин?...”

“Нет дома”, прервала ключница, не дожидаясь окончания вопроса, и потом, спустя минуту, прибавила: “а что вам нужно?”

“Есть дело”.

“Идите в комнаты!” сказала ключница, отворотившись и показав ему спину, запачканную мукою, с большой прорехою пониже (V, 111).²⁵⁸

257 Ad esempio sono celebri le osservazioni di Proust sulla particolarità di un sommario-ellissi in *L'éducation sentimentale* (1843-45) di Gustave Flaubert. Cfr. M. PROUST, *A proposito dello stile di Flaubert*, in ID., *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 271-272.

258 «“Ascolta mamma,” disse uscendo dalla carrozza, “il padrone...” “Non è in casa,” lo interruppe la dispensiera senza aspettare la fine della domanda, e poi, dopo un attimo, aggiunse: “Di che cosa ha bisogno?” “Affari.” “Entri dentro,” disse la dispensiera voltandosi e mostrandogli la schiena macchiata di farina e con una grande scucitura in basso» (Nori, 115).

Da qui il protagonista, attraverso un andito oscuro, si introduce nella cadente dimora, e all'azione si sostituisce una dettagliata descrizione dell'abbandono e della desolazione della casa. Il bracciolo rotto di una sedia, le scanalature della scrivania riempite di colla ormai ingiallita, un limone rinsecchito, un fermacarte con sopra un uovo, un pezzetto di ceralacca, un vecchio spazzolino da denti, ecc. Su questi e su molti altri ammuffiti dettagli viene fermata l'attenzione; scorre il tempo della lettura, ma non quello della storia. Al termine di questo prolungato fermo immagine l'azione riprende di nuovo con un brevissimo dialogo. Čičikov chiede nuovamente al presunto inserviente del padrone:

“Что ж барин? у себя, что ли?”
“Здесь хозяин”, сказал ключник.
“Где же?” повторил Чичиков.
“Что, батюшка, слепы-то, что ли?” оказал ключник. “Эх! А вить хозяин-то я!” (V, 113)²⁵⁹

Lo sconcerto e l'imbarazzo del protagonista di fronte a questo svelamento sono tali da costringerlo ad indietreggiare e ad esaminare con più attenzione la figura che gli sta davanti. È l'occasione per inserire una nuova ipotiposi di Pljuškin, che prende le mosse dalla sua fisionomia e dal suo assurdo paludamento – “словом, если бы Чичиков встретил его, так принаряженного, где-нибудь у церковных дверей, то, вероятно, дал бы ему медный грош” (V, 113)²⁶⁰ – miserabili caratteristiche che connotano i suoi comportamenti, tra i quali la tendenza a raccattare, come un mendicante, qualsiasi oggetto:

259 «“Il signore? È in casa?” “Il padrone di casa è qui,” disse il dispensiere. “E dove?” ripeté Čičikov. “Cos'ha babbino, è cieco forse?” disse il dispensiere. “Ma guarda un po'. Sono io in persona, il padrone di casa.”» (Nori, 116).

260 «In breve, se Čičikov l'avesse incontrato, così combinato, da qualche parte alle porte di una chiesa, allora, probabilmente, gli avrebbe dato un soldo di rame» (Nori, 117).

он ходил еще каждый день по улицам своей деревни, заглядывал под мостики, под перекладыны, и всё, что ни попадалось ему: старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок, всё тащил к себе и складывал в ту кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты (V, 114).²⁶¹

Le parentesi di Gogol' sono storie nelle storie, talmente dense che al lettore le immagini appaiono vive, non come uno sfondo descrittivo estraneo all'azione. Esse avvincono poiché vanno a toccare le emozioni e, proprio per questo, come direbbe Tomaševskij,²⁶² mantengono desto non soltanto l'interesse, ma anche l'attenzione. Di conseguenza il lettore non si rende quasi conto che l'azione non è ancora ripartita e che l'orologio della storia è fermo. Con le parole di Eco: “l'abbondanza delle descrizioni, la minuzia dei particolari della narrazione, non hanno tanto una funzione di rappresentazione quanto quella di rallentare il tempo della lettura, affinché il lettore acquisisca quel ritmo che l'autore giudica necessario al godimento del suo testo”.²⁶³

Ad ogni modo, a questo ritratto di Pljuškin Gogol' fa immediatamente seguire il passato del personaggio – “А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином!” (V, 114)²⁶⁴ – attraverso un'accurata e commovente descrizione dei motivi che hanno reso il possidente un tale gretto avaraccio. Questa analesi è articolata, coinvolge vari personaggi – moglie, figli e nipoti – ed entra nelle loro vicende personali; si tratta di una vera e propria microstoria del tutto indipendente, che si

261 «andava tutti i giorni per le strade del suo villaggio, dava un'occhiata sotto i ponticelli, sotto le sbarre e tutto quel che trovava, una vecchia suola, uno straccio femminile, un chiodo di ferro, un pezzo di terracotta, prendeva su tutto e lo metteva nel mucchio che Čičikov aveva notato in un angolo della stanza» (Nori, 118).

262 Tomaševskij, infatti, distingue il semplice interesse del lettore dalla più viva attenzione e dice: “L'interesse è ciò che attira, l'attenzione ciò che avvince. Nel tener desta l'attenzione ha grande importanza l'aspetto affettivo del tema.” Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *op. cit.*, p. 310.

263 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 74.

264 «Eppure, c'era stato un tempo in cui egli era solo un padrone di casa avveduto» (Nori, 118).

dilata a lungo rispetto allo spazio complessivo dedicato al *pomeščik*. Al contrario del sommario che ha una funzione sintetica, essa dilata i tempi invece di accelerarli, posticipando ulteriormente la ripresa dell'azione. In effetti, su sedici pagine dell'articolazione 15 di Pljuškin, quasi tre sono occupate dalla narrazione del suo passato; e, comunque, nelle quattro pagine precedenti, impegnate dalle descrizioni della casa e del suo proprietario, l'azione si è appena intravista. Insomma, la conversazione tra il protagonista e l'avaro inizia dopo circa sette pagine di lettura in cui il tempo della storia è rimasto bloccato. Inoltre, alla fine della cronaca del passato del possidente, Gogol' si dilunga ancora mezza pagina in una serie di osservazioni sulla rarità dei soggetti come Pljuškin in Russia – “где всё любит скорее развернуться, нежели съжаться” (V, 117)²⁶⁵ – e solo più tardi la scena riprende da dove si era interrotta, con i personaggi che sono rimasti lì, impalati, per tutto il tempo: “Уже несколько минут стоял Плюшкин, не говоря ни слова, а Чичиков всё еще не мог начать разговора” (V, 117).²⁶⁶

L'inserimento della biografia di Čičikov nel finale ha un esito ancora più rallentante agli effetti del tempo della lettura. Il capitolo XI è il più lento di tutto il poema. Ciò dipende soprattutto dal fatto che nella conclusione del primo volume di *Anime morte* non vi è uno scioglimento della trama; il precipitare delle sorti del protagonista e la conseguente fuga dalla città non rappresentano la conclusione dell'avventura di Čičikov, ma solo della prima parte di un progetto composto di tre sezioni, e che prevedeva il riscattarsi dell'eroe nel terzo volume. Nella fuga del protagonista c'è, quindi, un incremento della tensione del lettore, che si pone nell'atteggiamento di chi aspetta di vedere cosa succederà dopo; un'aspettativa che

265 «dove a tutti piace più allargarsi che raggrinzirsi» (Nori, 121).

266 «Era già da qualche minuto che Pljuškin stava in piedi davanti a Čičikov senza dire parola, e Čičikov ancora non riusciva a cominciare una conversazione» (Nori, 121).

non verrà mai soddisfatta. In questo senso, l'inserimento della biografia di Čičikov è frenante; essa, infatti, non arriva nel momento di rilassamento del lettore quando, a scioglimento avvenuto, viene aggiunto a mo' di cappello un lungo *flashback* chiarificatore. Al contrario, Gogol' sistema nella carrozza il suo eroe in preda ad una grande agitazione, lo fa fuggire da N. lasciando chiaramente intendere che la storia non finisce lì. Non sappiamo dove, ma Čičikov sta sicuramente andando da qualche parte. Il lettore non rimane indifferente di fronte al fatto che le pagine che lo separano dalla fine sono sempre meno, eppure non si intravede una soluzione della storia. Ma, a dispetto delle sensazioni del lettore, Gogol' continua con il suo ritmo lento; egli non fa uscire di scena il protagonista, semplicemente, attraverso un procedimento ormai consueto, lo blocca, approfittando di un suo pisolino per organizzare l'introduzione della parte biografica:

Наконец и дорога перестала занимать его, и он стал слегка закрывать глаза и склонять голову к подушке. Автор признается, этому даже рад, находя таким образом случай поговорить о своем герое; ибо доселе, как читатель видел, ему беспрестанно мешали то Ноздрев, то балы, то дамы, то городские сплетни, то, наконец, тысячи тех мелочей, которые кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу, а покамест обращаются в свете, почитаются за весьма важные дела. Но теперь отложим совершенно всё в сторону и прямо займемся делом (V, 215).²⁶⁷

Da questo punto inizia un'azione di *stretching* lunghissimo nel tempo della lettura, durante il quale la scena è sottoposta ad uno stiramento estremo. Infatti, se è

267 «Alla fine anche la strada smise di occuparlo, e cominciò a chiudere un po' gli occhi e a piegare la testa sul cuscino. L'autore lo confessa, è perfino contento di questo, trovando così il tempo di parlare del suo eroe; fino a qui, infatti, come il lettore ha visto, gliel'hanno continuamente impedito ora Nozdrev, ora i balli, ora le signore, ora i pettegolezzi cittadini, ora, infine, quelle mille inezie che sembrano inezie solo quando vanno a finire dentro un libro, ma quando circolano per il mondo sono considerati affari molto importanti. Ma adesso lasciamo tutto ciò da parte e occupiamoci della nostra faccenda» (Nori, 222).

vero, come ritiene Nabokov e come abbiamo visto in precedenza, che *Anime morte* effettivamente finisce con la partenza di Čičikov dalla città,²⁶⁸ non dobbiamo comunque dimenticare che strutturalmente l'azione non è ancora del tutto conclusa, il protagonista è stato solamente fatto addormentare, ma è ancora lì sulla scena e un debole filo lo lega ancora al lettore, che si aspetta di vederlo ricomparire. Mentre Čičikov sonnecchia, lasciandoci in sospeso circa le sue sorti, siamo condotti attraverso le diciotto pagine che ne ripercorrono le vicissitudini, dalle anonime origini (“Темно и скромно происхождение нашего героя, V, 216”)²⁶⁹ fino ai fatti che l'hanno portato alla città di N. Successivamente l'autore trascina il discorso per oltre quattro pagine, tornando sulla questione, già precedentemente toccata, di che senso abbia occuparsi di soggetti come Čičikov che, al contrario degli ardimentosi eroi che popolano in genere i romanzi, non hanno nulla di valoroso. Poi inserisce l'aneddoto di Mokij Kifovič e Kifa Mokevič. Solo dopo oltre ventidue pagine ritorniamo al protagonista, che stavolta spicca definitivamente il 'volo':

Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во всё время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. Он же человек обидчивый и недоволен, если о нем изъясняются неуважительно. Читателю с полугоря, рассердится ли на него Чичиков или нет, но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди – это не безделица.

“Эхе-хе! что ж ты?” сказал Чичиков Селифану: “ты?”

“Что?” сказал Селифан медленным голосом.

“Как что? Гусь ты! как ты едешь? Ну же, потрогивай!” (V, 238)²⁷⁰

268 Cfr. V. NABOKOV, *Nikolaj Gogol'*, in ID., *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 62.

269 «Осcura e umile è la provenienza del nostro eroe» (Nori, 223).

270 «Ma noi ci siamo messi a parlare a voce abbastanza alta, dimenticando che il nostro eroe, che ha dormito per tutta la durata del racconto delle sue avventure, si è già svegliato, e facilmente potrebbe far caso al suo cognome ripetuto così tante volte. In fondo è un tipo permaloso e non è contento, quando si riferiscono a lui senza il dovuto rispetto. Al lettore importa poco che Čičikov si arrabbi o

Notiamo tra l'altro di sfuggita che, ancora una volta, anche in questo passaggio l'autore parla come se il suo personaggio gli fosse contemporaneo ed inoltre, coinvolgendo nel monologo il lettore (“Читателю с полугоря, рассердится ли на него Чичиков или нет”; V, 238”),²⁷¹ amplifica una distorsione temporale che prevede la compresenza di autore, lettore ed eroe.

Incitato dal padrone, Selifan, dunque, sprona i cavalli, la trojka acquista velocità e Čičikov – il quale “только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду” (V, 238)²⁷² – solo ora lascia davvero la scena.

Dunque, appurata la quasi totale mancanza delle fasi narratologiche che accelerano il tempo della lettura (ellissi e sommari), constatiamo che la struttura di *Anime morte* poggia sulle scene: “*Le anime morte* sono formate per mezzo del semplice accrescimento di singole scene”, dice Boris Ejchenbaum.²⁷³ Scene che non sono unite da sommari, bensì allontanate da pause. Invece di procedere secondo il modello scena-sommario-scena-sommario, che stabilisce il tipico andamento di lettura in cui si alternano fasi isocrone e accelerazioni, il poema procede secondo uno schema ritardante: scena-pausa-scena-pausa. L'azione è rallentata dalle pause, dai motivi che Tomaševskij chiama statici e che non influiscono sulla storia; essi sono rappresentati da ipotiposi paesaggistiche oppure dei personaggi o, ancora più spesso, dalle riflessioni del narratore-autore.

meno con lui, ma l'autore non deve assolutamente litigare con il proprio eroe: non è breve la strada che dovremo ancora percorrere insieme, mano nella mano; due grandi parti ci aspettano, e non è una sciocchezza. “Oh, oh, cosa fai?” disse Čičikov a Selifan. “Cosa fai?” “Cosa?” Disse Selifan con calma. “Cosa cosa? Ma sei un'oca? Ma come vai? Datti un po' una mossa!”» (Nori, 246).

271 «Al lettore importa poco, che Čičikov si arrabbi o meno con lui».

272 «non faceva altro che ridere, scivolando appena sul suo cuscino di cuoio, dal momento che gli piaceva la velocità» (Nori, 247).

273 B. EJCHENBAUM, *Come è fatto «Il cappotto» di Gogol'*, in AA. VV., *I formalisti russi*, cit., p. 252.

La scena stessa viene inoltre continuamente spezzata e frammentata dall'inserimento di motivi estranei, dotati della capacità di dilatare abnormemente il singolo attimo. Ne è un emblematico esempio l'inizio del capitolo IV, dove Čičikov, che ha appena abbandonato la tenuta della Korobočka, si ferma a pranzare in una trattoria: non fa nemmeno in tempo a scendere dalla carrozza, che immediatamente viene bloccato da una lunghissima pausa dell'autore; solo dopo egli può entrare nella locanda e, finalmente, pranzare.

Подъехавши к трактиру, Чичиков велел остановиться по двум причинам: с одной стороны, чтоб дать отдохнуть лошадям, а с другой стороны, чтоб и самому несколько закусить и подкрепиться. Автор должен признаться, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей. Для него решительно ничего не значат все господа большой руки, живущие в Петербурге и Москве, проводящие время в обдумывании, что бы такое поесть завтра и какой бы обед сочинить на послезавтра, и принимающиеся за этот обед не иначе, как отправивши прежде в рот пилюлю, глотающие устерьс, морских пауков и прочих чуд, а потом отправляющиеся в Карлсбад или на Кавказ Нет, эти господа никогда не возбуждали в нем зависти. Но господа средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком и потом как ни в чем не бывало садятся за стол, в какое хочешь время, и стерляжья уха с налимами и моло? камы шипит и ворчит у них меж зубами, заедаемая расстегаем или кулебякой с сомовьим плесом, так что вчуже понимает аппетит, – вот эти господа, точно, пользуются завидным даянием неба! Не один господин большой руки пожертвовал бы сию же минуту половину душ крестьян и половину имений, заложенных и незаложенных, со всеми улучшениями на иностранную и русскую ногу, с тем только, чтобы иметь такой желудок, какой имеет господин средней руки, но то беда, что ни за какие деньги, ниже? имения, с улучшениями и без улучшений, нельзя приобрести такого желудка, какой бывает у господина средней руки.

Деревянный, потемневший трактир принял Чичикова под свой узенький гостеприимный навес на деревянных выточенных столбиках, похожих на

старинные церковные подсвечники (V, 60).²⁷⁴

Attraverso un'espressiva similitudine con l'architettura Eco paragona il tempo della lettura delle opere ricche di inserti devianti, come *Anime morte*, alle grandi cattedrali gotiche dove l'occhio del visitatore si perde nell'abbondanza degli innumerevoli dettagli strutturali, e dice: “Una ricchezza decorativa rappresenta una imposizione che la forma architettonica esercita su chi guarda, e quanti più dettagli ci sono, tanto più tempo si impiega ad esplorarli”.²⁷⁵

Talvolta le intersezioni di Gogol' prendono una piega talmente originale e fuorviante che sembrano scritte per soddisfare un'armonia sonora, in cui l'enunciato deve rispondere ad un preciso metro poetico, come constatò il principe Dmitrij Obolenskij assistendo alla lettura del poema da parte dell'autore.²⁷⁶ Del resto la

274 «Avvicinatosi alla trattoria, Čičikov ordinò di fermarsi per due motivi. Da un lato per far riposare i cavalli, dall'altro lato per mangiare qualcosa e rifocillarsi anche lui. L'autore deve confessare di invidiare molto l'appetito e lo stomaco della gente di questo tipo. Per lui non significano assolutamente niente tutti quei signori che vivono a Pietroburgo o a Mosca, che passano il tempo a riflettere su cosa mangiare domani e che pranzo escogitare per dopodomani, e non si dedicano a questo pranzo se non dopo aver spedito in bocca una pillola; e dopo aver mangiato ostriche e granchi di mare e altri miracoli, poi spediscono se stessi a Karlsbad o nel Caucaso. No, questi signori non hanno mai provocato invidia in lui. Ma i signori di livello medio, che in una stazione di posta chiedono del prosciutto, nella successiva un maialino, nella terza una fetta di storione o qualche salame cotto con le cipolle e poi, come se niente fosse, si siedono a tavola a qualsiasi ora e la zuppa di sterletto con bottatrice e uova di tonno gli sibila e gli mormora tra i denti, accompagnata da una crostata di pesce, o da un pasticcio di code di siluro, tanto che a quelli che guardano vien su l'appetito, ecco, questi signori, veramente godono di un invidiabile dono del cielo! Più di uno dei signori di alto livello sacrificerebbe su due piedi la metà delle anime di contadini e la metà dei possedimenti, ipotecati e non ipotecati, con tutte le migliori, di tipo straniero e del tipo russo, solo per avere uno stomaco come quello del signore di livello medio; ma il guaio è che non ci sono soldi, né possedimenti, con migliori o senza migliori, che possano dare uno stomaco come quello del signore di livello medio. La trattoria, di legno annerito, accolse Čičikov sotto la sua stretta ospitale tettoia di colonnine di legno intarsiate, simili a antichi candelieri da chiesa» (Nori, 63).

275 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p.73.

276 Gogol' era famoso per la particolare bravura nel leggere i propri scritti, quasi essi fossero stati creati con uno scopo recitativo. Il principe Obolenskij rimase impressionato – e non soltanto lui – dalla capacità recitativa di Gogol', e in seguito, ricordando la serata, il principe annoterà nelle sue memorie: “Ricordo come cominció con una voce sorda e quasi sepolcrale: «Oh, perché raffigurare le

convinzione che, in generale, la ricchezza dell'opera di Gogol' si regga sulla tecnica dello *skaz* è stata sostenuta da Ejchenbaum che, tra l'altro, a proposito della lettura di Gogol' dice: “nel suo modo di leggere si possono individuare due principali procedimenti: sia una declamazione patetica e cantata, sia una speciale maniera di recitazione, di *skaz* mimico”.²⁷⁷

Considerando il passaggio nel quale Čičikov, dopo aver concluso l'affare con Pljuškin, a bordo della *brička* torna all'albergo, notiamo invece come le voci che raggiungono il protagonista all'interno della sua carrozza subiscano una metamorfosi bizzarra anche nell'intonazione, passando da un'atmosfera 'da bassifondi', a una patetica e vagheggiante, incarnata dall'immaginato “ventenne sognante”. E come solo dopo questa incursione iperbolica la scena riprenda placidamente:

Изредка доходили до слуха его какие-то, казалось, женские восклицания: “Врешь, пьяница! я никогда не позволяла ему такого грубиянства!” или: “Ты не дерись, невежа, а ступай в часть, там я тебе докажу!...” Словом, те слова, которые вдруг обдадут как варом какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу, когда, возвращаясь из театра, несет он в голове испанскую улицу, ночь, чудный женский образ с гитарой и чуждыми кудрями. Чего нет и что не грезится в голове его? он в небесах и к Шиллеру заехал в гости – и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному шеголять перед ним жизнь. Наконец бричка, сделавши порядочный скачок, опустилась, как будто в

miserie e sempre le miserie [...]. Ed eccoci di nuovo piombati in un fondo remoto, di nuovo incappati in un angolo morto». Dopo queste parole Gogol', improvvisamente, sollevò il capo, scosse i capelli e proseguì con una voce sonora e trionfale: «In compenso però quale fondo remoto e quale angolo morto!». Poi cominciò la magnifica descrizione della tenuta di Tentetnikov, che nella lettura di Gogol' veniva fuori quasi fosse stata scritta secondo un preciso metro. Tutte le descrizioni della natura, che abbondano nel primo capitolo, erano rifinite con particolare meticolosità. Mi colpì particolarmente la straordinaria armonia del linguaggio. E mi resi conto in quel momento come si fosse splendidamente servito di quelle denominazioni locali di erbe e fiori che con tanta attenzione raccoglieva. A volte egli, chiaramente, inseriva una qualche parola sonora unicamente per un effetto d'armonia”. In B. SOKOLOV, *Gogol'. Ėnciklopedija*, Moskva, Algoritm, 2003, p. 293.

277 B. EJCHENBAUM, *op. cit.*, p. 253.

яму, в ворота гостиницы (V, 127-128).²⁷⁸

Il poema pullula di esempi simili a quelli citati, senza dubbio dotati di una notevole espressività mimica, e recitativa in generale, ma che hanno tuttavia anche l'indiscutibile effetto di allungare la lettura dilatando i tempi.

Il tempo della lettura del poema, in conclusione, avanza attraverso impedimenti di varia natura e scorre diluendo il tempo della storia. Anche nelle fasi dialogate, temporalmente più affini alla realtà, capita che si inseriscano 'scherzetti ritardanti'. Nel capitolo VII, ad esempio, durante la scena della registrazione dei contratti, quando Čičikov e tutti i testimoni sono raccolti davanti al presidente, nello scambio tra il protagonista e l'autorità cittadina, l'espressione affascinata di Manilov è resa con un virtuosismo particolarmente tortuoso:

Лицо Собакевича не шевелнулось, а Манилов, обвороженный фразой, от удовольствия только потряхивал одобрительно головою, - погрузясь в такое положение, в каком находится любитель музыки, когда певица перешеголяла самую скрипку и пискнула такую тонкую ноту, какая невмочь и птичьему горлу (V, 142).²⁷⁹

In generale in tutti i dialoghi del poema si intromettono queste similitudini

278 «Di tanto in tanto arrivava fino al suo orecchio qualche esclamazione, femminile, sembrava: "Menti, ubriacone! Non gli ho mai permesso un'insolenza del genere!" o "Fermo con le mani, screanzato, andiamo piuttosto al commissariato, che ti faccio vedere!" In breve, quelle parole che si rovesciano come pece su qualche ventenne sognante quando, di ritorno dal teatro, ha nella testa una via della Spagna, la notte, un'incantevole immagine femminile e la chitarra e dei riccioli. Che cosa non c'è, cosa non si agita nella sua testa? È al settimo cielo, e l'hanno invitato a casa di Schiller e all'improvviso risuonano sopra di lui, come un tuono, le parole fatali, e egli vede che è sulla terra, di nuovo, come tutti i giorni, ricomincia a folleggiargli davanti la vita. Alla fine la carrozza, dopo aver fatto un salto come si deve, era scesa, come in una buca, giù dal portone dell'albergo» (Nori, 132).

279 «Il volto di Sobakevič non si muoveva affatto, mentre Manilov, affascinato dal periodare, per il piacere scuoteva soltanto la testa in segno d'approvazione, e si sprofondava in quella condizione nella quale si trovava l'amante della musica quando la cantante ha surclassato perfino il violino, e ha pigolato una nota talmente sottile che non sarebbe stata accessibile a gola d'uccello» (Nori, 147).

'espanse'. Le ritroviamo anche nel colloquio tra le due affascinanti signore, dove gli 'impedimenti' che si frappongono al diretto fluire del dibattito sono numerosi. Fra i tanti segnaliamo, per l'apice comico raggiunto, quello in cui una delle due dame, tesa con ogni centimetro del suo corpo a cogliere la golosa notizia, viene paragonata ad un cacciatore che ha appena avvistato la preda. Attraverso l'elaborazione di questa similitudine il tempo tra le battute del dialogo subisce una vistosa espansione:

“Ну, слушайте же, что такое эти мертвые души”, сказала дама приятная во всех отношениях, и гостя при таких словах вся обратилась в слух: ушки ее вытянулись сами собою, она приподнялась, почти не сидя и не держась на диване, и, несмотря на то, что была отчасти тяжеловата, сделалась вдруг тонее, стала похожа на легкий пух, который вот так и полетит на воздух отдуновения.

Так русский барин, собачей и иора-охотник, подъезжая к лесу, из которого вот-вот выскочит оттопанный доезжачими заяц, обращается весь с своим конем и поднятым арапником в один застывший миг, в порох, к которому вот-вот поднесут огонь. Весь впился он очами в мутный воздух и уж настигнет зверя, уж допечет его неотбойный, как ни воздымайся против него вся мятущая снеговая степь, пускающая серебряные звезды ему в уста, в усы, в очи, в брови и в бобровую его шапку.

“Мертвые души...” произнесла во всех отношениях приятная дама (V, 178-179).²⁸⁰

Nell'ultima parte del primo volume di *Anime morte* la tendenza generale a

280 «“Be’, stia a sentire cosa sono queste anime morte,” disse la signora piacevole da tutti i punti di vista, e l’ospite a queste parole, si volse tutta all’ascolto: le orecchie si tesero per conto loro, ella si sollevò, quasi non era più seduta e non toccava il divano, e, benché fosse pesantuccia anziché no, si fece d’un tratto più sottile, divenne simile a una piuma che, guardala, vola nell’aria a ogni soffio. Allo stesso modo il signore russo, appassionato di cani e gran cacciatore, avvicinandosi al bosco dal quale sta per sbucare una lepre scovata dai battitori, si trasforma tutto, con il suo cavallo e la frusta alzata, in un battibaleno, in polvere da sparo, che adesso, ecco ecco, prende fuoco. Divora con gli occhi l’aria torbida e già ha raggiunto la bestia, già l’ha spacciata, implacabile, per quanto insorga contro di lui l’intera steppa nevosa in tormenta, che gli ficca delle stelle argentate nelle labbra, nei baffi, negli occhi, nelle sopracciglia e nel cappello di castoro. “Le anime morte...” disse la signora piacevole da tutti i punti di vista [...]» (Nori, 184).

trascinare la storia è più evidente; si pensi alla parte dedicata alla descrizione delle impressioni, che circolano tra i cittadini, sul protagonista: sei pagine in cui non c'è avanzamento della storia, ma vengono doviziosamente descritti i *rouleaux* delle dame, ad esempio, oppure le letture preferite tra i cittadini. Si pensi anche all'inserimento della *Storia del capitano Kopejkin*, che si protrae per cinque pagine e che non ha alcun effetto a livello d'intreccio, ed infine alla biografia del protagonista.

La pausa, sia descrittiva, sia riflessiva, oppure determinata dall'espansione delle similitudini comiche, o dalla comparsa di figure 'accessorie', ma finemente tratteggiate, è, dunque, elemento pervasivo nel poema. Essa svolge una triplice azione: separa una scena dall'altra, frammenta la singola unità temporale scenica e dilata le fasi dialogate. Come sostiene Ejchenbaum parlando dei racconti di Gogol',²⁸¹ la dilatazione del soggetto attraverso il ricorso allo *skaz* o ad altre tecniche è sintomatica, ancora una volta, di un intreccio esiguo che necessita di essere rimpolpato in altro modo: in questo tipo di racconti, infatti, eliminando le 'inezie' l'edificio narrativo crollerebbe. Tuttavia, dal punto di vista esclusivo del tempo della lettura, questo procedere che premia il godimento estetico fa di Gogol' ciò che Eco definisce uno scrittore che ama l'indugio, che trascina il suo lettore attraverso una dilazione estrema del tempo; uno scrittore che rinvia di volta in volta il proseguire dell'azione, quasi egli volesse procrastinare la fine delle vicende, oppure, attraverso questo stiramento, volesse prepararci ad assaporare una gioia ben più grande. A tal proposito è interessante riflettere, se non altro per il noto collegamento tra il poema gogoliano e la *Divina Commedia* dantesca, su quanto Eco dice riguardo a “quell'indugio enorme, dilatato per centinaia di pagine, che serve a preparare un momento di soddisfazione e gioia senza limiti” che è proprio la *Divina Commedia*:

281 Cfr. B. EJCHENBAUM, *op. cit.*, pp. 251-252.

“Questo viaggio non è altro che un lungo, interminabile indugio, nel corso del quale incontriamo centinaia di personaggi, siamo coinvolti in dialoghi sulla politica del tempo, sulla teologia, sull'amore e sulla morte, assistiamo a scene di sofferenza, di malinconia, di gioia – e spesso desideriamo saltare per accelerare il passo, ma saltando, sappiamo pur sempre che il poeta sta procedendo con maggior lentezza, e quasi ci volteremmo indietro per attendere che ci raggiunga. E tutto questo per che cosa? Per arrivare a quel momento in cui il poeta vedrà qualcosa che non è capace di esprimere, perché gli «cede la memoria a tanto oltraggio»”.²⁸²

Anche in *Anime morte* il passo è rallentato dagli innumerevoli personaggi che si affacciano dalle finestre delle casette con facce che sembrano ortaggi, oppure appaiono dietro le vetrine delle osterie, e in quel caso ci ricordano dei *samovar*. Sono loro che aiutano a sgarbugliare le carrozze nei panni dei due simpatici zio Minjaj e zio Mitjaj; oppure, passeggiano eleganti per la via come il giovanotto con la spilla di Tula incontrato proprio all'inizio. Ma possono anche venir sorpresi mentre provano e riprovano lo stesso paio di stivali, come il tenentino di Rjazan nella sua stanza d'albergo. Il poema è popolatissimo, ma si rallenta anche alimentandosi di riflessioni profonde che, sebbene assumano il tipico taglio ironico, nascono tuttavia da un'osservazione tagliente e amara della realtà che circonda lo scrittore. La meta, infine, di *Anime morte* avrebbe dovuto essere molto simile a quella dantesca: un completo e totale rinnovamento del suo eroe, di Čičikov, un paradiso. Tuttavia, se il poeta fiorentino, dopo tanto rinviare, la raggiunse – sebbene si sia sentito incapace di descriverla degnamente – Gogol' si fermerà ancora a lungo ad indugiare nei gironi di uno scialbo purgatorio, e poi... smetterà di crederci.

282 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 81-82.

CAPITOLO IV

Polisemia della stasi

Se l'analisi delle strutture narratologiche e dei marcatori linguistici del poema rivela una gestione della temporalità tesa ad un effetto di illusione e disorientamento e quantomeno scopre i meccanismi che dilatano e rallentano tempi e situazioni, per quel che riguarda gli eventi principali del poema, nell'alternarsi dei quali si sviluppa gran parte della vicenda, il discorso verte comunque su una dominante componente temporale statica, anche laddove si possa individuare un'apparente dinamicità.

È evidente che in *Anime morte* i fatti principali, perlomeno dal capitolo I fino al VII e cioè ben oltre la metà, sono innestati su un ripetersi alternato di due momenti salienti, quello legato agli spostamenti di Čičikov e alle fasi di ristoro, colazioni, spuntini pranzi e cene. Sin dall'inizio tutto ruota attorno alle pulsioni del protagonista; pulsioni che lo conducono, tra uno strampalato percorso della *brička* e una sosta alla tavola dei *pomeščiki*, fin quasi alla conclusione della prima parte della sua avventura.

Questa constatazione porta a riflettere su un fattore importante, e forse finora trascurato dalla critica, che riguarda la posizione nello spazio occupata dal protagonista e che costituisce un'ulteriore conferma della natura statica del tempo nel poema. In effetti l'iperattività di Čičikov, il suo darsi da fare per ottenere i tanto agognati contadini defunti non coincide a livello di azioni con una spiccata dinamicità; Čičikov durante tutto il poema è quasi sempre in una posizione seduta e ferma: dentro la carrozza oppure a tavola nelle locande o dai proprietari. Anche nelle fasi più attive del suo percorso, quando si lascia trasportare dalla molleggiata *brička*, egli è tuttavia sottoposto ad un movimento passivo, non è l'agente ma, piuttosto, subisce un moto, il quale anche per altre ragioni è privo delle dinamiche coinvolgenti che caratterizzano un viaggio reale. Lungo tutto il poema quasi mai si vede Čičikov compiere un gesto motorio, al limite lo vediamo piroettare davanti allo specchio, con un'agilità piuttosto impacciata:

надевая подтяжки или повязывая галстук, он расшаркивался и кланялся с особенною ловкостью и хотя никогда не танцевал, но сделал антраша. Это антраша произвело маленькое невинное следствие: задрожал комод, и упала со стола щетка” (V, 156).²⁸³

Sebbene il protagonista non soffre di quella filosofica indolenza che costringe Oblomov a trascorrere un'intera esistenza sdraiato sul sofà ad osservare il mondo da una posizione orizzontale senza far nulla, tuttavia né la sua collocazione spaziale né la sua attività sono paragonabili alla verticalità del vero eroe d'azione. Egli è, piuttosto, anche da un punto di vista posturale, il rappresentante perfetto di quella “medietà” (*seredina*) che lo caratterizza da molti altri punti di vista, e che lo pone sempre al centro rispetto a due estremi: né giovane né vecchio, né bello né brutto, né grasso né magro... Un 'essere al centro' chiaramente spersonalizzante e che in questo caso, nella posizione dello star seduto, potrebbe simboleggiare un'inadeguatezza nei confronti sia del pensiero, sia dell'azione. In effetti, in questa posizione intermedia, a metà strada tra due 'prese di posizione' – riflettere o agire – viene in fin dei conti raffigurato l'annullamento psicologico del personaggio e la sua passività: Čičikov, nonostante il suo apparente 'moto perpetuo', subisce dalla nascita alla fine del primo volume, quasi senza batter ciglio, i voleri della sorte. E il suo rialzarsi sempre uguale, mai trasformato o evoluto, dopo ogni rovescio del destino, sembra quasi l'azione di un'inerzia superiore che lo gestisce, e non di una forza interiore che lo anima.

In questa posizione intermedia e statica, dunque, che lo trova esposto e inerme a tutti i voleri del caso – si tratti di un pesante pranzo da Sobakevič o del rovesciarsi della *brička* per colpa dell'indolente Selifan – il protagonista trascorre gran parte del suo tempo; tempo che quindi dà l'impressione di trascorrere molto più lentamente

283 «Infilandosi le bretelle o facendosi il nodo alla cravatta, si inchinava, faceva riverenze con particolare agilità e benchè non avesse mai danzato, fece un *entrechat*. Questo *entrechat* produsse una piccola innocente conseguenza: tremò il comò, e dal tavolo cadde una spazzola» (Nori, 161).

anche per questa caratteristica di semi-immobilità del personaggio.

La stasi, il blocco, si rivela così un concetto chiave, la sintesi di tutta la temporalità del poema. E, nel sistematico alternarsi dei due inalterati momenti caratterizzanti del pasto e del viaggio, che preclude l'apertura ad altri eventi, è condensata una varietà di significati che va oltre la loro tradizionale funzione.

Del resto, il blocco è una caratteristica che non appartiene solo al protagonista. Nelle frequenti micro-paralisi dei vari personaggi – che, vuoi per una ragione vuoi per un'altra, molto spesso si bloccano, si impietriscono più o meno a lungo sulla scena – c'è forse la cellula caratterizzante, il corredo genetico del tempo del poema. Un tempo che è scandito dalle lancette di un unico orologio, il protagonista.

4.1 Čičikov, l'eroe orologio

A proposito dell'orologio, Carlo Levi, commentando l'ardito esperimento letterario di Lawrence Sterne *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (*La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, 1760-1767), scriveva: “L'orologio è il primo simbolo di Shandy; sotto il suo influsso egli viene generato, ed iniziano le sue disgrazie, che sono tutt'uno con questo segno del tempo”.²⁸⁴ In effetti, il capolavoro di Sterne si apre con il riferimento a questo strumento della massima importanza nella vita quotidiana: “Scusate, mio caro, disse mia madre, non avete dimenticato di ricaricare l'orologio?”²⁸⁵. In generale, il motivo dell'orologio è ampiamente sfruttato in letteratura, rappresentando un mezzo artistico tra i più diretti

284 C. LEVI, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, Roma, Donzelli, 2001, p. 153.

285 L. STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Milano, Mondadori, 2009, p. 6.

per incarnare l'ineluttabilità dello scorrere del tempo, per rendere l'idea della dinamicità oppure della lentezza; un mezzo nel quale convogliare i moti interiori dei personaggi, enfatizzare le loro ansie e trepidazioni attraverso il frenetico inseguirsi di lancette o il sonoro rintocco di campanili e pendoli, dietro il quale, molto spesso, qualcuno intensamente aspetta che qualcosa accada o che qualcun altro arrivi. Il ricorso all'orologio è probabilmente uno degli accorgimenti più diffusi per rimarcare e precisare la progressione temporale delle vicende. Progressione che, invece, in *Anime morte* non è legata a questo strumento. Abbiamo visto, del resto, come il tempo cronico dei calendari, oggettivato e socializzato, e, più in generale, il repertorio umano di codificazioni temporali, non goda di particolare rilevanza nel poema.

Tuttavia, nelle sue rarissime apparizioni l'orologio è tutt'altro che un dettaglio casuale; si rivela, piuttosto, intonato alla caratteristica approssimativa della temporalità del poema, oltre che ad inserirsi nel corredo di oggetti altamente simbolici di cui sono dotati i personaggi, rivelandosi, anche in questo caso, un elemento di cui Gogol' sembra sfruttare con particolare attenzione il valore direttamente legato al tempo.

Nei microcosmi in cui sono calati i *pomeščiki* ogni dettaglio coincide con una precisa sfumatura che arricchisce il ritratto essenzialmente monocromatico dei personaggi. Il carattere manieroso e inconcludente di Manilov, ad esempio, viene raffinato dalla trovata dei mucchietti di cenere della pipa, che allargano il campo semantico della vacuità sconfinando in un'accidia quasi elegante. È un dettaglio che fa dire a Nabokov: “l'emblema più azzeccato è forse la fila ordinata delle collinette formate dalla cenere che Manilov scuote dalla pipa e dispone in pile simmetriche sul

davanzale della finestra – il suo solo piacere artistico”.²⁸⁶

La 'poliedrica univocità' dei *pomeščiki* è dunque resa non solo attraverso le accentuate caratteristiche fisiognomiche oppure dall'abbigliamento ma anche dall'ampio repertorio degli oggetti personali che li circondano .

Ecco allora che un orologio da muro che con gran fatica 'sputa' le ore, più che batterle, sinonimizza alla perfezione con l'ottusità della segretaria di collegio Nastas'ja Petrovna Korobočka; e rappresenta un'ulteriore sfumatura all'assonanza del suo cognome con la stagnante ermeticità di una scatoletta. L'arrivo notturno di Čičikov a casa della vecchia è infatti salutato anche dai rintocchi di questo particolare orologio:

Слова хозяйки были прерваны странным шипением, так что гость было испугался; шум очень походил на то, как бы все комната наполнилась змеями; но, взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они проббили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку, после чего маятник пошел опять покойно шелкать направо и налево (V, 45).²⁸⁷

La Korobočka, sospettosa, diffidente e dura di comprendonio, percepisce con molta difficoltà la proposta del protagonista, allo stesso modo in cui il suo pendolo fatica a battere le ore. Ma nel meccanismo di quest'orologio si nasconde anche un altro simbolico richiamo alla tipologia ferina a cui appartiene la proprietaria, che, del

286 V. NABOKOV, *Nikolaj Gogol'*, in ID., *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 59.

287 «Le parole della padrona di casa furono interrotte da uno strano sibilo, tanto che l'ospite si spaventò; era un rumore come se l'intera stanza si fosse riempita di serpenti; ma, gettando un'occhiata per aria, si tranquillizzò, poiché capì che all'orologio a muro era venuta voglia di battere l'ora. Al sibilo subito seguì un rantolo e, alla fine con uno sforzo che sembrava estremo, facendo appello a tutte le sue forze, l'orologio batté le due con un suono tale che sembrava che qualcuno percuotesse con un bastone una padella incrinata, dopo di che il pendolo si mise ancora a ticchettare a destra e a sinistra» (Nori, 48).

resto, accomuna molti personaggi femminili gogoliani.²⁸⁸

Il bizzarro comportamento di questo pendolo è solo uno degli innumerevoli esempi di oggetti che in Gogol' "ci portano a sospettare che in essi vi sia la presenza di un essere vivente".²⁸⁹ In questo caso l'orologio, oltre a vivere di vita propria, è anche identificato con un particolare animale: il serpente, nel cui strisciare si può leggere una certa relazione con l'agire della Korobočka. Sebbene la vecchia segretaria di collegio sia assolutamente priva della sinuosità e dell'elegante fulmineità che contraddistinguono la serpe, tuttavia ben ne rappresenta la strisciante pericolosità. La figura del serpente è infatti, fin dall'antichità, legata al mito delle forze femminili ctonie, "una delle immagini della notte e della vita larvale e sotterranea",²⁹⁰ guarda caso, la Korobočka, uno dei numerosi inciampi di percorso di Čičikov, è l'unica possidente dalla quale il protagonista arriva di notte. Sempre di notte, inoltre, sulla sua carrozzella cigolante, proprio come una larva cresciuta nell'ombra, lei stessa si recherà in città per raccontare le sue paure alla moglie del prete, decretando così l'inizio della fine per l'eroe. Sebbene stupida e superstiziosa la Korobočka sembrerebbe dunque essere detentrica di quel potere femminile che puntualmente soggioga i maschi di Gogol'; un potere che le è conferito anche simbolicamente dal covo di serpi attorcigliato dentro il suo pendolo.

Ma, in fondo, nell'orologio della Korobočka prende forma anche uno dei principi temporali che governano il poema, quello dell'approssimazione. Notiamo come

288 In alcuni casi i personaggi femminili di Gogol' assomigliano a dei veri demoni, vuoi per la totale mancanza di femminilità vuoi per la capacità di soggiogare i maschi. Emblematiche in questo senso sono senza dubbio Agafija Fedosevna in *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* (Storia di come Ivan Ivanovič litigò con Ivan Nikiforovič), e Vasilisa Kašporovna in *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška* (Ivan Fedorovič Špon'ka e la sua zietta). Figure buffe e grottesche che svolgono palesemente il ruolo di seminare zizzania e sovvertire l'equilibrio esistenziale della controparte maschile dei due racconti.

289 Ju. MANN, *Poètika Gogolja...*, cit., p 103.

290 M. ELIADE, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 146.

attraverso il gioco degli scarti semantici venga evidenziata la volontarietà dei movimenti del pendolo, al quale, anche se con gran fatica, “vien voglia di battere le ore”; come se segnare il tempo fosse un'azione assolutamente arbitraria e non la sua prefissata funzione meccanica. Quest'indipendenza fa dubitare che i rintocchi dell'orologio scandiscano un orario effettivo (possono essere le due semplicemente perché così ha deciso l'orologio), e fa piuttosto pensare che, ancora una volta, il tempo sia aleatorio e l'ora battuta da questo pendolo non faccia che arricchire il panorama di generale indeterminatezza temporale che caratterizza tutto il poema.

Completamente diverso, ma forse ancor più significativo, è invece l'altro orologio del poema, quello di Pljuškin: “На одном столе стоял даже сломанный стул и, рядом с ним, часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину” (V, 11-112).²⁹¹

Nell'orologio frantumato, dal quale il tempo è stato definitivamente sfrattato, si è irrimediabilmente riassorbito anche il tempo di questo proprietario, uscito 'morto', rispetto a qualsiasi stimolo vitale, dalla lotta con la propria storia (ricordiamo che Pljuškin è l'unico dei *pomeščik* ad avere un passato). Per Pljuškin non ha alcun senso che l'orologio continui a scandire il battito del tempo, tanto per lui dagli istanti, dai giorni, dai mesi e dagli anni non c'è più linfa da spremere, anche la sua casa è come fosse già stata svuotata da tempo: “казалось, как будто в доме происходило мытьё полов и сюда на время нагромоздили всю мебель” (V, 111).²⁹² L'orologio immobile che non batte più le ore rappresenta la fine del tempo, la cancellazione dello spirito, come suggerisce anche quell'unica finestra rimasta ancora aperta in tutta

291 «Su un tavolo c'era perfino una sedia rotta e, vicino, un orologio con il pendolo rotto, al quale un ragno aveva già cominciato a attaccare la sua ragnatela» (Nori, 115).

292 «Sembrava che nella casa stessero lavando i pavimenti e che qui fosse stato ammassato temporaneamente tutto il mobilio» (Nori, 115).

la casa (“наконец остались только два, из которых одно, как уже видел читатель, было заклеено бумагою, V,116”)²⁹³: “l'unica finestra-occhio di Pljuškin, di giorno in giorno sempre più incapace di vedere il mondo circostante, è ormai a un passo dalla totale cecità e chiusura, ed è davvero il punto di non-ritorno, oltre il quale la morte dell'anima si attua irrimediabilmente”²⁹⁴.

Eppure, se Pljuškin è 'morto', è perché ha, purtuttavia, vissuto ed è infatti invecchiato, al contrario degli altri personaggi che hanno per lo più un'età media. In virtù di questa sua pre-esistenza, egli è l'unico personaggio del poema ad essere dotato di una specie di senso del tempo. È significativo infatti che, nella sua avarizia senza fondo, il vecchio pensi di regalare a Čičikov proprio un orologio, vecchio e ammaccato, ma dietro questo pensiero si rivela in fondo il suo passato, filtra l'amara, ma umana, consapevolezza del fuggire via della vita. Coscienza che, a parte il protagonista atterrito dall'idea di morire senza lasciare discendenti, nessun altro ha:

“Я ему подарю”, подумал он про себя: “карманные часы: они ведь хорошие, серебряные часы, а не то чтобы какие-нибудь томпаковые или бронзовые, немножко поиспорчены, да ведь он себе переправит; он человек еще молодой, так ему нужны карманные часы, чтобы понравиться своей невесте! Или нет”, прибавил он, после некоторого размышления: “лучше я оставлю их ему после моей смерти, в духовной, чтобы вспоминал обо мне” (V, 127).²⁹⁵

Pljuškin pensa alla morte e nel suo disilluso constatare la fine avviene la rottura con il tempo 'senza meta' che, invece, domina gli altri *pomeščiki* e i cittadini.

293 «Alla fine ne restarono soltanto due, a una delle quali, come il lettore ha già visto, era stata incollata una carta» (Nori, 120).

294 S. PRINA, *Introduzione*, in N. Gogol', *Opere*, Milano, Mondadori, vol I, p. XXII.

295 «“Gli regalo,” pensò tra sé “l'orologio da tasca. In fin dei conti è un bell'orologio, d'argento, non è di quelli d'ottone o di bronzo; è un po' scassato, ma se lo mette a posto da solo; è un uomo ancora giovane, allora gli serve un orologio da tasca, per piacere alla sua fidanzata. Oppure no,” aggiunse dopo qualche riflessione, “meglio se glielo lascio dopo la mia morte, in eredità, perché si ricordi di me”» (Nori, 131).

Attraverso di lui il tempo chiuso del poema per un attimo si apre e, da circolo infinitamente ripetitivo si srotola su una linea che, per la prima volta, contempla un prima e un dopo, un inizio e una fine, un mutare e deteriorarsi degli oggetti e dell'uomo. La consapevolezza di una conclusione trasporta Pljuškin immediatamente sul piano umano, dove il concetto di non-ritorno è strettamente connesso a quello di esistenza; nel costante mutare di quanto ci circonda, viene infatti percepito l'essere: "il non-ritorno, come tratto caratterizzante del processo di sviluppo, è in stretta relazione con lo scorrere del tempo. Il non-ritorno è legato alla comprensione dell'esistenza, in quanto riflette che l'essere di un qualsiasi evento preesisteva, e questa condizione, del medesimo o di altri eventi, trova espressione nelle precise mutazioni che avvengono negli oggetti".²⁹⁶ Così nella riflessione di Pljuškin che dà voce al suo essere cosciente della fine, è anche attraverso l'immagine di quell'orologio "un po' scassato" che il suo difficile tempo trascorso si materializza, facendo sì che, una volta di più, il personaggio si renda conto di un dramma che lo ha reso quello che è.

Dunque, sebbene l'orologio non sia un elemento di spicco del poema, nelle sue rare apparizioni è tuttavia condensato un significato simbolico e temporale di notevole efficacia poetica. Nel pendolo della Korobočka e negli orologi scassati, o del tutto fuori uso, di Pljuškin il tempo scorre se ha voglia, oppure non scorre per niente, riflettendo un'arbitrarietà temporale che corrisponde a quella manifestata anche ad altri livelli narrativi, e, talvolta, come nel caso del vecchio avaro, il dramma di un tempo bloccato in un'esistenza consumata.

Ma al di là di questi esempi di orologio emblematici, nel poema non ne

²⁹⁶ Ja. ASKIN, *Problema neobratimosti vremena*, «Voprosy filosofii», 1964, n. 12, p. 95.

compaiono altri di significativi. Per quanto riguarda Čičikov, invece, la sua situazione sembra essere agli antipodi di quella dell'eroe di Sterne, la cui esistenza è sottomessa alle leggi dell'orologio fin dal concepimento; il protagonista del poema, infatti, non è sottoposto alle restrizioni dell'ingranaggio segna-tempo, ma piuttosto è lui ad essere orologio del poema e a sottomettere le vicende alle proprie pulsazioni. Pulsazioni prosaiche che, come anticipato, corrispondono al ripetersi di due momenti caratterizzanti gran parte della storia; come vuole un meccanismo tipico delle favole, dove al tempo lineare delle vicende si aggiunge un tempo convenzionale (*uslovnoe*) che “spesso si mostra nel turnarsi degli elementi, il cibo e l'abbigliamento”.²⁹⁷ In altre parole, se Čičikov è un orologio, allora le sue lancette sono il pasto e la strada.

Un'alternanza, quella tra viaggi e pasti, che rientra in quei meccanismi instaurati nel primo capitolo, dove il protagonista mostra quali saranno i momenti salienti del suo percorso: i tragitti e i pranzi, appunto. Egli, infatti, arriva in città, si sistema alla locanda e subito pranza; il giorno seguente si dedica alle visite, e “долго сидел в бричке” (V, 14),²⁹⁸ poi inizia il turbine degli inviti alle serate, ai diversi pranzi e spuntini:

“Потом был на вечере у вице-губернатора на большом обеде у откупщика, на небольшом обеде у прокурора, который, впрочем, стоил большого, на закуске после обедни, данной городским главою, которая тоже стоила обеда” (V, 18-19).²⁹⁹

Nei capitoli successivi questa alternanza si riprodurrà, con tempi più ampi, nella fase del viaggio per raggiungere i *pomeščiki* e nel fondamentale momento dialogico

297 V. ŠKLOVSKIJ, *Konvencija vremeni*, «Voprosy literatury», 1969, n. 3, p.115.

298 «sedette a lungo in carrozza» (Nori, 16).

299 «Poi fu a una serata del vicegovernatore, a un piccolo pranzo del procuratore, che valeva tra l'altro, come uno grande; a uno spuntino dopo la messa, offerto dal sindaco, che valeva anche lui come un pranzo» (Nori, 21).

del pranzo nelle loro tenute.

L'alternanza dei momenti, tra l'altro, riconduce ancora una volta alla vocazione orale di *Anime morte*; infatti, la ripetizione delle situazioni è uno dei motivi che creano suggestione e piacere nella narrazione parlata, come ci ricorda Italo Calvino: “Il piacere infantile di ascoltare storie sta anche nell'attesa di ciò che si ripete: situazioni, frasi, formule. Come nelle poesie e nelle canzoni le rime scandiscono il ritmo, così nelle narrazioni in prosa ci sono avvenimenti che rimano tra loro”.³⁰⁰

Il tempo del poema dunque, perlomeno fino ad un certo punto, è il tempo scandito dal protagonista che si alterna tra la *brička* e la tavola. La mancanza di un deciso svilupparsi della trama fa sì che questi momenti, in particolare quello del pranzo, diventino veri e propri centri di significato, in cui l'autore unisce alla funzione pratica del trascorre del tempo un'ampiezza di significati.

a) A tavola

Il tema del cibo è dominante nell'opera di Gogol' e rappresenta un *leitmotiv* che percorre tutta la sua produzione. Leonid Karasev è fortemente persuaso del fatto che proprio l'organo digestivo per eccellenza – lo stomaco – del quale ogni più piccolo gorgoglio Gogol' ascoltava con la massima apprensione e che tante gioie e dolori gli procurò durante la sua vita,³⁰¹ abbia influenzato in maniera determinante la

300 I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2008, p. 43.

301 Gogol' era notoriamente una buona forchetta e, allo stesso tempo, un soggetto ipocondriaco che univa ad abbuffate pantagrueliche la lamentela di essere un malato incurabile, lasciando perplesso chi lo ascoltava, al quale appariva come un soggetto assolutamente sano. Centro nevralgico delle sua 'incurabile' malattia sarebbe stato proprio l'apparato digerente. Nella corrispondenza dello scrittore più volte si incrociano questi due discordanti aspetti che lo contraddistinguono, come in questo brano

produzione dello scrittore. La maggior parte delle sue opere è popolata da rimandi gastronomici che possono avere un valore simbolico, come i nasi che finiscono dentro le pagnotte; oppure corrispondono a buffe similitudini: volti che assomigliano a samovar, carrozze dalla forma di un cocomero; e talvolta assumono le sembianze di appellativi e nomignoli, come nel caso di (*Taras*) *Bul'ba*, palesemente riconducibili ad un alimento. Ma più in generale il cibo, concretamente espresso e descritto come tale, nella sua accattivante funzione di solleticare l'appetito è un motivo dominante in tutto Gogol': "è il cibo, non l'amore, ad essere la motivazione principale negli intrecci di Gogol'"³⁰² sostiene Alexandr Obolensky. È attraverso l'operazione del mangiare e del bere (soprattutto nelle numerose raffigurazioni di sbronze che costellano le *Veglie* e *Taras Bul'ba*) che i primi personaggi gogoliani, anche i più valorosi e irraggiungibili, mostrano un lato umano e una natura ambivalente dominata, in egual misura, da pulsioni spirituali e passioni corporee. In seguito questa valenza si evolve, e in *Proprietari d'antico stampo* l'elaborato rapporto con il cibo rappresenta l'essenza stessa del vivere. Oppure, proprio in *Anime morte*, l'allusione al cibo e al mangiare acquista una buffa sfumatura erotica nel dialogo tra i coniugi Manilov: "«Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек». Само собою разумеется, что ротик раскрывался при этом случае очень грациозно" (V, 26).³⁰³ Tuttavia, nel

tratto da una lettera all'amico Pogodin dove Gogol' afferma di essere malato e, allo stesso tempo, di non riuscire a trattenersi dalle delizie della tavola: "Здоровье мое, кажется, немного лучше, хотя я чувствую слегка боль в груди и тяжесть в желудке, может быть оттого, что никак не могу здесь соблюсти диеты. Проклятая, как нарочно, в этот год, плодovitость Украины соблазняет меня беспрестанно, и бедный мой желудок беспрерывно занимается варением то груш, то яблок" (X, 192-193). (La mia salute sembra andare un po' meglio, anche se avverto un dolore al petto e pesantezza di stomaco, forse dovuta al fatto che qui non riesco in nessun modo a seguire una dieta. Maledizione, neanche a farlo apposta, quest'anno c'è stato un buon raccolto, e io cado continuamente in tentazione: il mio povero stomaco lavora senza sosta su una marmellata, ora di pere, ora di mele).

302 A. OBOLENSKY, *Food-notes on Gogol*, University of Manitoba, Winnipeg, 1972, p. 6.

303 «"Spalanca, anima mia, la tua boccuccia, ti metto questo pezzetto". Va da sé che la boccuccia si apriva in questi casi in modo molto grazioso» (Nori, 29).

poema “le metafore del cibo attraversano tutta la narrazione, cominciando con la descrizione del ballo dal governatore (i frac neri e gli abiti chiari delle dame, come “mosche sul bianco raggianti zucchero raffinato”) e terminando con i gastronomici ritratti di Manilov e di Nozdrev”.³⁰⁴

Evidentemente riconducibile al tema del cibo è il motivo del pasto, presente in tutta l'opera gogoliana. Si pensi ad esempio ai banchetti nuziali delle *Veglie* o a quelli grandiosi di *Taras Bul'ba*, che ricollegano Gogol' alla lunga tradizione popolare radicata nell'opera di François Rabelais *Gargantua e Pantagruel*; incarnazione carnevalesca per eccellenza, con la quale Gogol', come mette in luce Bachtin, presenta numerose affinità.³⁰⁵

In effetti, nella prima produzione dello scrittore il momento simposiaco è d'effetto, e rappresenta “spesso un atto di unione; per questo egli ama la descrizione del pasto collettivo, del banchetto comune”.³⁰⁶

Anche in *Anime morte* il tempo del pasto ha una funzione unificatrice, avvicina infatti il protagonista alla comunità permettendogli di entrare, via via, nell'intimità dei singoli proprietari. Nel poema, è vero, scompare l'atmosfera festosa che domina nei banchetti sopracitati, ma il momento del pasto è comunque investito di importanti significati. Situazione statica per definizione – i personaggi sono sempre seduti attorno a un tavolo – la fase del ristoro coincide con la maggior parte delle scene principali del poema. È sempre o durante o dopo un pasto, infatti, che avviene la contrattazione con i *pomeščiki* e la compravendita delle anime dei contadini.

Più di altri eroi gogoliani, Čičikov è guidato dalla lancetta dell'appetito, che “gli suggerisce in ogni situazione la direzione da seguire per non rimanere 'senza

304 L. KARASEV, *Nervoso fascicoloso*, in ID., *Veščestvo literatury*, Moskva, Jazyki Slavjanskoj Kul'tury, 2001, p. 294.

305 M. BACHTIN, *Rabelais e Gogol'*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 486.

306 Ju. MANN, *Poètika Gogolja...*, cit., p. 125.

pranzo”³⁰⁷. I riferimenti al pranzo, nelle voci *obed* (pranzo) o *obedat'* (pranzare), compaiono nel testo all'incirca cinquanta volte e la prima azione significativa del nuovo arrivato è proprio quella di scendere nella sala da pranzo della locanda e ordinare il pranzo. Anche in seguito questa tendenza non verrà smentita: tra un pranzo, un banchetto e una colazione le vicende 'rotolano' fino al capitolo VII. Čičikov arriva da Manilov e pranza. Riparte, si perde, giunge dalla Korobočka, pernotta e il giorno successivo gli viene servita una lauta colazione. Si rimette in marcia, fa una sosta e pranza in una trattoria lungo la strada, incontra Nozdrev, pranza nuovamente a casa di quest'ultimo, pernotta. Il giorno dopo fugge e arriva da Sobakevič dove immancabilmente pranza. Lasciato il massiccio possidente arriva nella tenuta di Pljuškin che cerca di intrattenerlo per il tè, ma l'eroe ha fretta di concludere e torna all'albergo, dove ordina una 'cena leggera': “состоявший только в поросенке” (V, 128).³⁰⁸ L'indomani mattina si reca a registrare i contratti di compravendita e poi, per festeggiare, tutti vanno a pranzare a casa del capo della polizia. Dunque lo si può ben dire: “il cibo supporta e completa la marcia dell'azione”³⁰⁹.

Tra i diversi pasti il momento del pranzo, che nella Russia nell'Ottocento “iniziava solitamente alle quattro (il pranzo con invitati un po' più tardi, alle cinque)”,³¹⁰ nel poema può invece aver luogo in qualsiasi momento: durante il pomeriggio così come nella tarda mattinata; e, inoltre, può ripetersi più volte nell'arco dello stesso giorno, come ad esempio succede nella giornata in cui Čičikov prima pranza alla trattoria, e poi ri-pranza da Nozdrev. L'autore stesso ironizza sulla particolarità del suo eroe, uno di quei signori di mezza tacca che, “как ни в чем не

307 L. KARASEV, *op. cit.*, p. 272.

308 «costituita solo da un maialino» (Nori, 133).

309 L. KARASEV, *op. cit.*, p. 272.

310 L. BELOVINSKIJ, *Rossijskij istoriko-bytvoj slovar'*, Moskva, Tritè, 1999, p. 291.

бывало садятся за стол, в какое хочешь время” (V, 60).³¹¹ Il momento del ristoro ha quindi un valore extratemporale in *Anime morte*, ed il suo senso si spinge al di là del comune significato di attività quotidiana, recuperando in parte la componente di esperienza comunitaria che caratterizza i primi banchetti gogoliani. Durante questo momento Čičikov conosce e si fa conoscere, sin dalle prime ore dal suo arrivo, quando, seduto al tavolo della locanda, tra un boccone e l'altro, interroga il cameriere che lo serve:

Покамест ему подавались разные обычные в трактирах блюда, как-то: щи с слоеным пирожком, нарочно сберегаемым для проезжающих в течение нескольких недель, мозги с горошком, сосиски с капустой, пулярку жареную, огурец соленый и вечный слоеный сладкий пирожок, всегда готовый к услугам; покамест ему всё это подавалось, и разогретое и просто холодное, он заставил слугу, или полового, рассказывать всякий вздор о том, кто содержал прежде трактир и кто теперь, и много ли дает дохода, и большой ли подлец их хозяин (V, 11).³¹²

Ovviamente l'interrogatorio di Čičikov prosegue spostandosi sulle questioni che gli stanno a cuore: chi e come sono le personalità della città, ecc. Anche in seguito questo modo di procedere si ripete; quando il protagonista lascia la Korobočka e si ferma a pranzare lungo la strada, prima di essere raggiunto da Nozdrev, si intratterrà con la locandiera cercando di carpirle informazioni utili sui proprietari del circondario. Il pasto coincide dunque con l'importante fase della raccolta di

311 «Come se niente fosse, si siedono a tavola a qualsiasi ora» (Nori, 63).

312 «Mentre gli portavano diverse vivande come si fa in trattoria, per esempio: minestra di cavoli con pasticcini di pasta sfoglia, appositamente messi da parte per i viaggiatori nel corso di alcune settimane, cervello con piselli, salsicce con cavoli, pollastrella frita, cetrioli sotto sale, e l'eterno pasticcino dolce di pasta sfoglia, sempre pronto a fare la sua parte, mentre gli servivano tutte queste cose, sia riscaldate che così, fredde, aveva costretto il servo, o cameriere, a raccontargli un'infinità di sciocchezze: chi gestiva prima la trattoria, e chi adesso, e se dava molti profitti e se era un mascalzone il proprietario...» (Nori, 13).

informazioni da parte del protagonista; la conoscenza in lui avviene mangiando, in una dimensione chiusa, quella dello stomaco. Al contrario di quanto solitamente avviene, l'esperienza del mondo in Čičikov avviene da seduto e da fermo, e questa peculiarità determina anche la staticità del suo tempo personale.

La conoscenza dei vari possidenti avviene sempre attraverso il *clichè* del pranzo, ma in questo caso viene coinvolta anche la prospettiva dell'interlocutore; da un lato Čičikov sfrutta il momento per approfondire le proprie conoscenze e tastare il terreno prima di proporre l'affare delle anime morte, dall'altro il pranzo rappresenta per gli stessi *pomeščiki* l'unico momento per far emergere agli occhi degli ospiti la loro 'personalità'. Ecco allora che l'ambientazione, l'aspetto fisico, l'insieme degli oggetti che caratterizzano i proprietari vengono amplificati nel momento in cui tutti siedono a tavola. Qui, fra l'insieme delle pietanze, il modo in cui sono cucinate e servite, il tipo di argomento intavolato si crea un'unità armonica, un'atmosfera rappresentativa di ognuno di loro; di volta in volta, i cibi si abbinano ai discorsi e completano il ritratto dei padroni di casa.

Da Manilov il tempo del pranzo trascorre tra l'unico piatto servito, un'acquosa minestra (“«Вы извините, если у нас нет такого обеда, какой на паркетах и в столицах; у нас просто, по русскому обычаю, щи, но от чистого сердца», V, 30”),³¹³ e una conversazione altrettanto debole (“Разговор начался за столом об удовольствии спокойной жизни, прерываемый замечаниями хозяйки о городском театре и об актерах”, V, 31).³¹⁴

Se da Manilov anche le portate risultano annacquate come l'indole dei padroni di casa, da Sobakevič, al contrario, piatti pesanti e rustici accompagnano una

313 «Scusi se da noi non c'è il pranzo che c'è nei saloni e nelle capitali, da noi è alla buona, al modo russo, minestra di cavoli, ma viene dal cuore» (Nori, 33).

314 «Intorno al tavolo, comincio una conversazione sul piacere di una vita tranquilla, interrotta dalle osservazioni della padrona di casa sul teatro cittadino e sugli attori» (Nori, 34).

personalità altrettanto 'dura da digerire'. Così per Čičikov quest'episodio rappresenta una difficoltà doppia, quella di smaltire le ingombranti pietanze offertegli e quella di assimilare la pesante sostanza del padrone:

“Что ж, душа моя”, сказал Собакевич: “если б я сам это делал, но я тебе прямо в глаза скажу, что я гадостей не стану есть. Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в от, и устрицы тоже не возьму: я знаю, на что устрица похожа. Возьмите барана”, продолжал он, обращаясь к Чичикову: “это бараний бок с кашей! Это не те фрикасе, что делаются на барских кухнях из баранины, какая суток по четыре на рынке валяется! Это всё выдумали доктора немцы да французы; я бы их перевешал за это! Выдумали диету, лечить голодом! Что у них немецкая жидкокостая натура, так они воображают, что и с русским желудком сладят! Нет, это всё не то, это всё выдумки, это всё...” Здесь Собакевич даже сердито покачал головою. “Толкуют— просвещение, просвещение, а это просвещение — фук! Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично. У меня не так. У меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся! Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует”. Собакевич подтвердил это делом: он опрокинул половину бараньего бока к себе на тарелку, съел всё, обгрыз, обсосал до последней косточки.

“Да”, подумал Чичиков: “у этого губа не дура”(V, 96-97).³¹⁵

315 «“Cosa vuoi farci, anima mia, là fanno così, non è colpa mia, là fanno tutto così. Tutto quello che è inutile, tutto quello che da noi Akul'ka butta, con rispetto parlando, nella tinazza dell'immondizia, loro lo mettono nella minestra! Proprio nella minestra! Lo mettono lì!” “Quando siamo a tavola fai sempre questi discorsi,” ribatté ancora la consorte di Sobakevič. “Cosa vuoi farci anima mia,” disse Sobakevič,” se queste porcherie le avessi fatte io, ma io ti dico dritto in faccia che di porcherie non mi metto a mangiarne. Io una rana, anche se è coperta di zucchero, non la porto alla bocca, e un'ostrica neanche, la porto; lo so a cosa assomiglia, un'ostrica. Prenda l'agnello,” continuò rivolgendosi a Čičikov, “questa lombata d'agnello con la polentina! Non è mica di quelle fricassé che fanno nelle cucine dei signori con della carne d'agnello che hanno fatto rotolare per quattro giorni nei mercati! Son tutte cose che si son inventati dei dottori tedeschi, e dei francesi, io li impiccherei per questo. È che loro hanno una natura tedesca, che è debole, e allora si immaginano di mettere in riga anche lo stomaco russo! No, non ci siamo per niente, queste son tutte panzane, queste son tutte...” Qui Sobakevič scosse la testa con stizza, perfino. “Spiegano: l'illuminismo, l'illuminismo, ma questo illuminismo, bah! La direi io un'altra parola, se non fosse che a tavola non sta bene. Da me non è così. Da me quando c'è un maiale, metti in tavola tutto il maiale, un agnello, porta qui tutto l'agnello, un'oca, tutta l'oca. È meglio se mangio solo due piatti, ma che li mangi con la misura richiesta dall'anima.” Sobakevič ribadì la cosa con i fatti: rovesciò una metà della lombata d'agnello nel suo

Da Nozdrev, l'indifferenza con la quale il cuoco assembla i pasti, mescolando senza gusto gli ingredienti che gli capitano sottomano, simboleggia l'indole del proprietario. Egli, infatti, spinto da un moto compulsivo, accatasta senza criterio gli oggetti più disparati solo per soddisfare un desiderio di accumulo, come dimostra la 'messe' di articoli vari e di animali che orgogliosamente mostra a Čičikov durante la visita della sua tenuta. Ecco, quindi, come si presenta il pranzo offerto da questo *pomeščik*:

Обед, как видно, не составлял у Ноздрева главного в жизни; блюда не играли большой роли: кое-что и пригорело, кое-что и вовсе не сварилось. Видно, что повар руководствовался более каким-то вдохновеньем и клал первое, что попадалось под руку: стоял ли возле него перец – он сыпал перец, капуста ли попала – совал капусту, пичкал молоко, ветчину, горох, словом, катать-валяй, было бы горячо, а вкус какой-нибудь, верно, выдет (V, 74).³¹⁶

Alla faciloneria che caratterizza il cuoco di Nozdrev, ma che riflette appieno il carattere del padrone, si aggiunge la capacità di istupidire, anch'essa tratto caratteristico di questo *pomeščik*, ben simboleggiata dalle numerose bottiglie di vino e liquori vari che si materializzano sulla tavola e che assumono un posto di primo piano rispetto alle pietanze. Nozdrev, infatti, spesso riesce a raggirare i suoi interlocutori grazie ad una loquela sconclusionata, ma disorientante come un'ubriacatura e, guarda caso, egli a tavola si pavoneggia dei suoi 'pregiati' vini, non delle pietanze: “Потом Ноздрев велел принести бутылку мадеры, лучше которой

piatto e mangiò tutto, rose tutto, succhiò tutto fino all'ultimo ossicino. “Sì,” pensò Čičikov, “questo qua è una buona forchetta”» (Nori, 99-100).

316 «Il pranzo come si vede, non rappresentava per Nozdrev la cosa più importante nella vita; le portate non erano indimenticabili: qualcosa era troppo cotto, qualcosa non era cotto. Si vedeva che il cuoco era guidato più che altro da una qualche forma di ispirazione e prendeva la prima cosa che gli capitava sottomano; c'era del pepe, spargeva del pepe, capitava del cavolo, lui buttava dentro il cavolo, metteva giù del latte, del prosciutto, delle noci, in una parola, ficca dentro come viene, basta che sia caldo, un qualche sapore poi vedrai che viene fuori» (Nori, 77).

не пивал сам фельдмаршал” (V, 74).³¹⁷

Čičikov non si ferma invece a pranzo dal vecchio Pljuškin, tuttavia anche in questo episodio gli elementi legati al cibo godono di una particolare sintonia con il personaggio, la cui anima sembra incarnata, ad esempio, nel pezzo di dolce rinsecchito che vuole offrire all'ospite; un relitto rimasto dall'ultima visita della figlia: scaduto ammuffito e raggrinzito proprio come il padrone di casa che pensa di accompagnarlo con un bicchierino di liquore forse ancor più imbarazzante:

“Ведь вот не съешь, а у меня был славный ликерчик, если только не выпили! народ, такие воры! А вот разве не это ли он?” Чичиков увидел в руках его графинчик, который был весь в пыли, как в фуфайке. “Еще покойница делала”, продолжал Плюшкин, “мошенница ключница совсем было его забросила и даже не закупорила, каналья! Козявки и всякая дрянь было напичкались туда, но я весь сор-то повынул, и теперь вот чистенькой я вам налью рюмочку” (V, 122).³¹⁸

A casa della Korobočka si preparano solo piatti caserecci; dalla sua cucina escono pasticci ripieni, succulente frittelle e saporiti pasticcini preparati con gli ingredienti prodotti nella sua tenuta, secondo un ciclo produttivo e fecondo nel quale tuttavia non si inserisce mai l'elemento esterno. La padrona del resto, arroccata in un ottuso bigottismo, è affetta dalla medesima chiusura al mondo che l'ha resa diffidente verso ogni novità e, per contro, avida calcolatrice dei propri piccoli interessi. Come dimostra il fatto che, sulle prime, quando Čičikov si sveglia, non prepara nulla per

317 «Poi Nozdrev ordinò di portare una bottiglia di madera, che di migliore non ne beveva il feldmaresciallo in persona» (Nori, 77).

318 «“Adesso non lo trovo, ma avevo un liquorino molto simpatico, se non l'hanno bevuto. Questa gente son così ladri! O non è forse questo?” Čičikov vide tra le sue mani una caraffa coperta di polvere come da un giubbettino. “La mia povera moglie, ancora, l'ha fatto,” continuò Pljuškin. “quella mascalzona di una dispensiera lo stava già buttando via, e non l'aveva neanche tappato, canaglia! Insetti, tutti i tipi di porcherie, ci si erano andati a ficcare, ma io quella roba lì l'ho tirata via tutta, e adesso eccolo, pulito pulito, gliene verso un bicchierino”» (Nori, 126).

lui, tranne una semplice tazza di tè, poi, appena inizia a pensare di poter trarre benefici economici da quest'incontro, si prodiga per rimpinzare l'ospite con le delizie della sua cucina:

“Хорошо бы было”, подумала между тем про себя Коробочка: “если бы он забирал у меня в казну муку и скотину. Нужно его задобрить: теста со вчерашнего вечера еще осталось, так пойти сказать Фетинье, чтоб спекла блинов; хорошо бы также загнуть пирог пресный с яйцом, у меня его славно загибают, да и времени берет немного”. Хозяйка вышла с тем, чтобы привести в исполнение мысль насчет загнутия пирога и, вероятно, пополнить ее другими произведениями домашней пекарни и стряпни (V, 55).³¹⁹

Gogol' fornisce dei veri e propri ritratti culinari dei *pomeščiki*, ed è come se Čičikov li conoscesse assieme alle loro portate. In una alchimia di cibo, dialogo e pensieri – tra l'altro l'intonazione e lo stesso linguaggio delle conversazioni tra il protagonista e i proprietari variano di volta in volta, adattandosi al soggetto di turno – questi pseudo banchetti rappresentano, dunque, una sorta di tempo interiore dei personaggi. Sebbene queste fasi abbiano durate diverse e non precisate, costituiscono tuttavia momenti 'corposi' e molto densi nella cui diversa lunghezza e dissonanza si materializza l'individualità dei *pomeščiki*. Tranne Pljuškin tutti privi di passato, i personaggi concentrano tutta la loro carica esistenziale attorno alla tavola.

Constatando le discordanze nella determinazione dell'età di alcuni personaggi di *Guerra e pace*, la critica ha notato che “tra i tempi individuali [dei personaggi] non

319 «“Sarebbe bene,” pensava intanto fra sé la Korobočka, “se prendesse da me per l'erario la farina e le bestie. Bisogna tenerlo buono: di pasta ieri sera un po' ne è rimasta, bisogna andare a dire a Fetin'ja di fare appena un po' di frittelle; sarebbe bene anche fargli imbottire del pasticcio dolce con l'uovo, qui da me lo imbottiscono benissimo e ci vuol poco tempo.” Così la padrona uscì di casa per realizzare il suo proposito di fare imbottire un pasticcio, e, probabilmente, per aggiungere altre opere di pasticceria e pietanze domestiche» (Nori, 57).

necessariamente dev'esserci dipendenza sincronica".³²⁰ Qualcosa di simile si può dire anche dei *pomeščiki* gogoliani. Poco importa che i personaggi di *Guerra e pace* siano dotati di un'interiorità ben più ricca e profonda. Se si considera la loro 'dimensione' specifica nel poema, i loro tempi 'tipizzati', si vede come anche questi personaggi, ognuno dei quali ha sviluppato sproporzionatamente solo uno dei tanti lati che compongono una personalità coctituiscano dei piccoli mondi a sé che, se definire asincroni è eccessivo, non sono tuttavia armonizzati tra loro, bensì distanti e quasi non comunicanti, come testimonia l'intricato dedalo delle *verste* che li separa.

b) Dentro una carrozza

“Per essere afferrato dalla mente come compiuto, il tempo e ogni lavoro artistico che lo sperimenta, come un romanzo o una sinfonia, deve essere trasportato dentro la condizione sinottica di spazio”.³²¹

In *Anime morte*, al di là di un discorso che lega le due categorie nell'unità cronotopica, il tempo non solo viene portato dentro la categoria dello spazio, ma ne assume anche la forma; si determina infatti una 'spazializzazione del tempo',

320 Ju. BIRMAN, *O caractere vremeni v «Vojne i mire»*, «Russkaja literatura», Leningrad, 1996, n. 3, p. 130. Birman osserva come in *Guerra e pace*, un romanzo in cui Tolstoj specifica sempre con grande attenzione le età di tutti i personaggi, siano presenti tuttavia delle incongruenze. Ad un certo punto della storia, ad esempio, l'età attribuita a Nataša risulta di qualche anno inferiore a quella che in realtà dovrebbe essere, perlomeno rispetto a Sonja; a Vera, invece, vengono inspiegabilmente aggiunti quattro anni. Secondo Birman è strano che Tolstoj, così preciso con tutte le date, si sia sbagliato. La spiegazione del critico è piuttosto di natura filosofica (riprende Bergson) e riconduce alla discronia dei tempi individuali dei personaggi le incongruenze delle loro età: “Per Sonja, Vera, Nataša, la vita interiore di ognuna di loro possiede la propria intensità, la propria 'velocità' di processi psicologici, i propri 'tempi' dello sviluppo' spirituale e della crescita. Esse crescono, in modo discontinuo e non in reciproca sincronia”.

321 J. HEFFERNAN, *The temporalization of space in Wordsworth, Turner and Constable*, in AA.VV., *Space, Time, Image, Sign, Essays on literature and the visual arts*, New York, Peter Lang, 1987, p. 63.

incarnata nella dimensione del viaggio del protagonista.

Quello che Čičikov trascorre chiuso dentro la carrozza è il secondo momento portante del poema; in queste occasioni il tempo lega la propria durata alla lunghezza del tragitto, che tuttavia non è quantificabile. Non sappiamo mai quanto tempo effettivamente sia trascorso tra la partenza e l'arrivo, ma siamo tuttavia portati a immaginare una durata medio-lunga.

Čičikov dimostra da subito la sua natura 'di strada': il suo passato, riassunto nella pesante e consunta valigia che lo accompagna – “показывавший, что был не в первый раз в дороге” (V, 10)³²² – è la strada. Nella prima pagina, quasi a voler sottolineare tale carattere distintivo, il movimento è sottolineato anche dal ridondante utilizzo dei verbi di moto nello scambio di battute dei due contadini:

“Вишь ты”, сказал один другому, “вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось в Москву, или не доедет?” – “Доедет”, отвечал другой. “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” – “В Казань не доедет”, отвечал другой. – Этим разговор и кончился (V, 9).³²³

Nell'insistito riproporsi dei termini *koleso* (ruota) e *doečat'* (raggiungere), all'interno del pigro interrogarsi dei due *mužiki*, è infatti impresso il movimento caratteristico del protagonista, che è come rotolasse da una parte all'altra della sconfinata provincia russa.

Il tempo si fa spazio durante il viaggio; si srotola sulla strada e viene conteggiato attraverso l'unità di misura spaziale delle *verste*, la quale, tuttavia, si dimostra un parametro aleatorio. Infatti il numero delle *verste* percorse dalla *brička* lungo i suoi

322 «che dimostrava di averne fatta di strada».

323 «“guarda che ruota. Cosa pensi, ci arriva quella ruota, dovendo, a Mosca, o non ci arriva?” “Ci arriva,” aveva risposto l'altro. “Be', a Kazan', secondo me non ci arriva” “A Kazan', non ci arriva,” aveva risposto l'altro. Con questo la conversazione era finita» (Nori, 11).

tragitti è in genere sempre più lungo da quello che il protagonista aveva previsto, fatto che si rivela fin dal primo viaggio alla ricerca della tenuta di Manilov, dove sembra oltretutto un evento scontato che le *verste*, da quindici, possano addirittura raddoppiare:

Проехавши пятнадцатую версту, он вспомнил, что здесь, по словам Манилова, должна быть его деревня, но и шестнадцатая верста пролетела мимо, а деревни всё не было видно [...]. Тут Чичиков вспомнил, что если приятель приглашает к себе в деревню за пятнадцать верст, то значит, что к ней есть верных тридцать (V, 22).³²⁴

Non sappiamo mai quanta strada Čičikov abbia effettivamente percorso per raggiungere questo o quel proprietario e, di conseguenza, nemmeno quanto tempo ci abbia impiegato; del resto l'importanza di una misurazione del tempo, in questo caso, sembra annullata anche dal carattere assolutamente casuale della distanza.

Attraverso l'allungarsi della strada assistiamo ad un altro tipo di *stretching* temporale che, a differenza di quelli fin qui esaminati (l'inserimento nell'azione di divagazioni o il dilungarsi delle descrizioni), fa appello al nostro senso della realtà: tanta strada = tanto tempo. Ricorda Šklovskij che in gran parte dei romanzi inglesi settecenteschi il tempo era legato al viaggio; essendo i viaggi, a quell'epoca, molto lunghi, il lettore era consapevole del fatto che la storia che stava per leggere, con molta probabilità, sarebbe durata anni.³²⁵

Gogol', indubbiamente, sfrutta la caratteristica di allungamento del tempo collegata alla dimensione del viaggio, che nel poema diventa anche un pretesto per

324 «Percorse quindici verste egli si ricordò che qui, secondo le parole di Manilov, doveva esserci il suo villaggio, ma era corsa accanto anche la sedicesima e di villaggi ancora non ce n'era [...] Allora Čičikov si ricordò che se un conoscente ti invita da lui in un villaggio che dista quindici verste, significa che di verste per arrivarci ce ne vogliono trenta» (Nori, 25-26).

325 Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Konvencija vremena*, cit., p. 117.

diluire un'azione altrimenti piuttosto ristretta. Quando il protagonista sale sulla *brička* il lettore infatti si prepara ad un rallentamento dell'evoluzione delle vicende favorito dall'intermezzo del viaggio.

Tra l'altro, i tragitti di Čičikov sono per lo più occupati da motivi che esulano dall'esperienza del viaggio in sé. Possono coincidere con pensieri del protagonista, come ad esempio le estese considerazioni, dopo lo scontro tra le carrozze (capitolo V), sull'affascinante biondina appena uscita dal collegio che, secondo Čičikov, si trasformerà presto in una "schifezza" tra le mani delle donne di famiglia. Oppure il tempo del viaggio diventa il momento adatto per le divagazioni del narratore, come avviene all'inizio del capitolo VI, dove la voce narrante, mentre Čičikov si sta recando da Pljuškin, si inserisce con un lungo monologo in cui rimpiange la spensieratezza della giovinezza ormai perduta.

I viaggi del protagonista sono spazi narrativi dove lo scrittore fa confluire intonazioni diverse, da quella lirica di certe descrizioni del paesaggio alla malinconia dei ricordi del narratore, da un'intonazione epica fino ad alla dimensione ironico-pragmatica di certe considerazioni del protagonista. Si tratta comunque sempre di viaggi che per Čičikov non rappresentano un'esperienza evolutiva né una fase di passaggio, ossia non possiedono quei significati che vengono tradizionalmente attribuiti a questo sfruttato *topos* letterario. Anzi, talora sembra addirittura che il momento della carrozza serva a Gogol' per far sparire temporaneamente Čičikov, che appena salito a bordo si eclissa molto in fretta, sprofonda nelle sue riflessioni e scompare, sostituito da un qualcosa d'altro (le descrizioni del paesaggio o le digressioni del narratore) che viene percepito come esterno ed estraneo al viaggio, e dunque allo stesso intreccio, e non come un fattore dinamico che muove il protagonista e la storia. Quasi il viaggio fosse un contenitore che Gogol' riempie con le suggestioni e gli echi più disparati, dando piena libertà alla sua vena creativa. Osserviamo ad esempio il monologo che il cocchiere ubriaco rivolge ai cavalli prima

di perdersi nella tempesta e approdare dalla Korobočka:

“Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю!” говорил Селифан, приподнявшись и хлыснув кнутом ленивца. “Ты знай свое дело, панталонник ты немецкой! Гнедой почтенный конь, он сполняет свой долг, я ему дам с охотою лишнюю меру, потому что он почтенный конь, и Заседатель – тож хороший конь... Ну, ну! что потряхиваешь ушами? Ты, дурак, слушай, коли говорят! я тебя, невежа, не стану дурному учить! Ишь, куда ползет!” Здесь он опять хлыснул его кнутом, примолвив: “У, варвар! Бонапарт ты проклятой!...” Потом прикрикнул на всех: “Эй вы, любезные!” и стегнул по всем по трем уже не в виде наказания, но чтобы показать, что был ими доволен. Доставив такое удовольствие, он опять обратил речь к чубарому: “Ты думаешь, что ты скроешь свое поведение. Нет, ты живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение. Вот у помещика, что мы были, хорошие люди. Я с удовольствием поговорю, коли хороший человек; с человеком хорошим мы всегда свои друзья, тонкие приятели: выпить ли чаю или закусить – с охотою, коли хороший человек. Хорошему человеку всякой отдаст почтение. Вот барина нашего всякой уважает, потому что он, слышь ты, сполнял службу государскую, он сколеской советник...” (V, 40).³²⁶

Selifan chiude il suo monologo sconfinando nel *nonsense*, con un crescendo di ripetizioni dell'espressione “brava persona”: “Io parlo volentieri, se sei una brava persona: con una brava persona noi siam sempre amici, conoscenti stretti: bere del tè, o mangiar qualcosa, volentieri, se è una brava persona. A una brava persona, tutti la

326 «“Fa' il furbo, fa' il furbo! Adesso ti sfurbisco io!” diceva Selifan sollevandosi a colpire con la frusta il pigrone. “Lo sai il tuo dovere, pantalone d'un tedesco! Il baio è un cavallo rispettabile, dempie il suo compito darò volentieri una razione in più, perché è un cavallo rispettabile, e il Membro della corte d'assise anche lui è un buon cavallo.... Be', be', cosa scuoti le orecchie? Tu, scemo, ascolta, se parlano! Io, a te, maleducato, non ti insegno male. Guarda dove si va a arrampicare!” Qui lo colpì ancora con la frusta dicendo: “Uh, barbaro! Bonaparte maledetto!”. Poi si mise a gridare a tutti: “Ehi, voi, cari miei!”, e frustò tutti e tre non già come punizione, ma per dimostrare che era contento di loro. Data loro questa soddisfazione, si rivolse ancora al pomellato: “Tu pensi a nascondere il tuo comportamento. No, vivi secondo giustizia, se vuoi che ti portano rispetto. Ecco, dal proprietario, che ci siam stati, son della brava gente. Io parlo volentieri, se sei una brava persona: con una brava persona noi siam sempre amici, conoscenti stretti: bere del tè, o mangiar qualcosa, volentieri, se è una brava persona. A una brava persona, tutti la rispettano. Ecco, il nostro padrone, tutti lo stimano, perché lui, ascolta te, dempie il suo dovere di signore, è consigliere di correggio...”» (Nori, 42-43).

rispettano.” In questo passaggio si può forse intravedere una delle parodie con le quali Gogol' si divertiva spesso a creare situazioni divertenti, la parodia di alcuni schematici dialoghi tratti dai manuali di conversazione per i viaggiatori in voga nel XIX secolo, e con i quali lo scrittore, come fa notare Cinzia De Lotto, aveva senza dubbio dimestichezza, come rivelano le numerose tracce presenti nella sua corrispondenza.³²⁷ Le situazioni stereotipate, il tono monocorde e, soprattutto, la tendenza alla ripetitività quasi ossessiva dei vocaboli, caratteristiche costitutive dei dialoghi di questi manuali, sembrano essere fonte di una comicità che a Gogol' non può passare inosservata; conversazioni meccaniche in cui “il tutto genera una sensazione di *nonsense*, di grottesco e, sovente, un irrefrenabile effetto comico. Chi meglio di Gogol', leggendo questi dialoghi, poteva astrarsi dalla loro finalità pratica e coglierne la comicità e l'assurdo?”.³²⁸ Lo scrittore, infatti, riprende e riadatta la comicità stilistica di queste situazioni ai contesti più differenti. Nel caso dell'ebbro Selifan l'uniformità del tono di tutto il monologo che sfocia in quelle frasi finali, la cui costruzione semplice, meccanica e ripetitiva sembra proprio seguire un modello da manuale di conversazione, costituisce una delle tante variazioni gogoliane su questo tema. Un dettaglio che arricchisce di echi intriganti l'espressività dei tragitti čičikoviani, conferendo loro una dinamicità stilistica che bilancia la staticità di fondo che li caratterizza ed esclude il protagonista dalla vera esperienza del viaggio. Tragitti che appaiono molto più vissuti all'esterno, dal narratore, dal lettore, dall'equipaggio e dagli stessi cavalli ma non da Čičikov, che delle dinamiche del movimento sembra sperimentare solo gli intoppi, i blocchi appunto... Infatti, la strada

327 Cfr. C. DE LOTTO, “*Vam mogu dat' nebol'šoj obrazec...*” *Mnogojazyčnye razgovorniki v “zanjatijach” i tvorčestve N. V. Gogolja*, in *Poëtika russoj literatury*, IMLI RAN, Moskva, 2006, pp. 168-180.

328 C. DE LOTTO, *Dall'epistolario gogoliano: il viaggio da Losanna a Vevey*, in AA. VV., *Quaderni di lingue e letterature*, Università degli Studi di Verona, 1996, p. 76.

dell'eroe non è mai lineare, ma è piuttosto un percorso costellato di ostacoli e di imprevisti. Per arrivare da Manilov ci impiega molto più del necessario. Da qui riparte per andare da Sobakevič, e invece si perde, si scatena la tempesta e arriva dalla Korobočka; il giorno seguente s'imbatte in Nozdrev che gli fa perdere un'intera giornata e da cui scappa atterrito (“Хотя бричка мчалась во всю пропалую и деревня Ноздрева давно унеслась из вида, закрывшись полями, отлогостями и пригорками, но он всё еще поглядывал назад со страхом, V, 87”)³²⁹, subito dopo avviene lo scontro con la carrozza della moglie del governatore, poi tutto sembra procedere regolarmente, ma proprio l'ultimo giorno, uscendo dalla città, la *бричка* incrocia la morte nelle sembianze del corteo funebre del procuratore.

Nella spazializzazione del tempo, così com'è concepita da Bergson, si determina la linearità dell'istante; dice il filosofo a proposito di questo fenomeno: “Un tempo spazializzato, ossia una linea che, descritta da un movimento, è diventata perciò simbolo del tempo; questo tempo spazializzato che comprende in sé punti, rimbalza sul tempo reale e vi fa sorgere l'istante”.³³⁰ Nella loro caratteristica anti-lineare, invece, i tragitti di Čičikov – con gli inciampi, gli smarrimenti e quant'altro di deviante li identifica – tracciano nello spazio degli arabeschi, dei ramificati ghirigori, e dunque, se l'istante spazializzato coincide con l'unità minima che unisce i diversi punti del tragitto, l'istante (ossia l'unità minima) del viaggio di Čičikov è rappresentata da un momento di non identificabile durata. Un attimo di cui non si sa la durata e nemmeno dove condurrà, se ad esso ne seguiranno altri, oppure se, per uno strano scherzo, rimarrà esso stesso fermo immobile per un'eternità. Proprio come la ruota della carrozza che “ora accompagna Čičikov, ora lo ostacola. Čičikov vuole

329 «Anche se la carrozza correva a rotta di collo e il villaggio di Nozdrev da tempo era scomparso dall'orizzonte, coperto dai campi, dai colli e dai poggi, egli guardava ancora indietro con terrore» (Nori, 89).

330 H. BERGSON, *op. cit.*, p. 53.

andare e la ruota no. Egli insiste per partire al più presto e la ruota è come se gli dicesse: aspetta un po'. Così si comporta il giorno della partenza di Čičikov dalla città. La partenza è fissata per le sei del mattino. Tutto è stato raccolto, tutto è pronto, è pronto lo stesso proprietario della *brička* ma, all'ultimo minuto, si presenta Selifan con espressione colpevole e dice: «... E poi, anche una ruota, Pavel Ivanovič, bisogna assolutamente cambiare il cerchione, perché adesso la strada è piena di buche, è tutto così sconquassato...»³³¹.

Più che movimento questi viaggi rappresentano un susseguirsi di continui blocchi. Eliminando gli ostacoli, le divagazioni del narratore e le riflessioni del protagonista, del viaggio vero non rimane granché. Spostamenti, quelli di Čičikov, che riconducono al concetto di “immobilità espressa attraverso il movimento” elaborato da Virolajnen per definire l'intrinseca staticità di tutto ciò che caratterizza l'universo di *Proprietari d'antico stampo*.³³² Tuttavia, a differenza del racconto dei due vecchietti, dove nemmeno i sogni hanno voglia di “volare” oltre la staccionata, la *brička* di Čičikov vorrebbe andare, ma è continuamente bloccata, depistata. Sebbene essa sembri divorare la strada a gran velocità, e addirittura voli nel finale, si tratta in realtà dell'ennesimo cerchio che inizia e finisce nello stesso punto, ripetendo ancora una volta lo stilema che caratterizza l'esistenza del protagonista: un eterno ricominciare daccapo. In un certo senso è come se Čičikov non si muovesse affatto e, quanto al tempo trascorso nella *brička*, è come se fosse fermo. Al tempo si sostituisce un cerchio di spazio, cioè uno zero.³³³

331 I. ZOLOTUSSKIJ, *op. cit.*, p. 104.

332 Cfr. Sopra, p. 105.

333 Cfr. A. BELYJ, *op. cit.*, p. 18.

4.2 L'impietramento e il minuto gogoliano

Accanto all'immobilità come espressione temporale che rappresenta alcuni tra i momenti più significativi del poema, va considerata anche la serie di numerosi minuscoli, ma altrettanto importanti, istanti di blocco dei personaggi. Una paralisi nell'azione, un arresto su un fermo immagine di uno o più personaggi immobilizzati e ammutoliti e che, al massimo, sbattono le ciglia, come il procuratore capitato nel bel mezzo della conversazione delle due “affascinanti signore”:

Дамы наперерыв принялись сообщать ему все события, рассказали о покупке мертвых душ, о намерении увезти губернаторскую дочку и сбили его совершенно с толку, так что, сколько ни продолжал он стоять на одном и том же месте, хлопать левым глазом и бить себя платком по бороде, сметая оттуда табак, но ничего решительно не мог понять (V, 182-183).³³⁴

Questo apparentemente insignificante turbamento per il procuratore è quasi una 'prova generale' di un arresto ben più irrimediabile che, sempre per effetto della confusione scatenatasi dalle voci su Čičikov, decreterà la fine immediata di un'esistenza che fino a quel momento era trascorsa quasi inosservata:

Все эти толки, мнения и слухи неизвестно по какой причине больше всего подействовали на бедного прокурора. Они подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого, умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: “Ах, боже мой!”, послали за доктором, чтобы пустить кровь, но

334 «Le signore, facendo a gara tra loro, si misero a informarlo degli avvenimenti, raccontarono dell'acquisto delle anime morte, dell'intenzione di rapire la figlia del governatore e lo stordirono letteralmente, tanto che per quanto continuasse a stare in quello stesso posto, a sbatter l'occhio sinistro e a darsi dei colpi con il fazzoletto sulla barba per togliervi il tabacco, non ci poté capire assolutamente niente» (Nori, 188).

увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело (V, 203).³³⁵

L'impetramento, *okamenenie*, dei personaggi è una formula a cui Gogol' ricorre in tutta la sua produzione e si realizza secondo tipologie diverse. In genere, se nei racconti fantastici il blocco avviene per il terrore di fronte a qualcosa di spaventoso e sovranaturale – “Alla 'confusione della natura' i personaggi gogoliani reagiscono uniformemente con l'impetramento”³³⁶ – in seguito il blocco tende a generarsi di fronte ad una qualche stranezza inspiegabile, ma non è necessariamente privato del terrore che lo contraddistingueva inizialmente. Emblematico esempio e summa di questo fenomeno è la scena muta nell'*Ispettore generale*, dove il terrore per l'imminente arrivo del vero ispettore accomuna tutti i ranghi sociali rappresentati dalle diverse cariche pubbliche dei personaggi bloccati sulla scena.

Attorno allo sviluppo gogoliano di questo tema si concentra comunque una complessità di significati e simbologie che hanno radici profonde, tra cui collegamenti anche con l'antica letteratura agiografica russa, in particolare con quella del *Kievo-Pečerskij Paterik (Libro dei Padri del Monastero delle Grotte di Kiev)*³³⁷ una raccolta che probabilmente Gogol' conosceva bene, come riecheggiano alcuni riflessi tipici della sua arte.³³⁸ Tra questi compare proprio il motivo agiografico della morte fulminea, la pietrificazione, che nella raccolta delle vite dei Santi avviene per

335 «Tutti questi discorsi, opinioni, voci, non si sa per che motivo, più che a ogni altro fecero effetto al povero procuratore. Gli fecero effetto a tal punto che egli, tornato a casa, si mise a pensare, a pensare, e all'improvviso, come si dice, di punto in bianco morì. Lo avesse preso una paralisi, o chissà cos'altro, fatto sta che così com'era seduto stramazzone dalla sedia a testa indietro. Gridarono, come succede, battendo le mani: “Ah, Dio mio”, chiamarono un dottore che gli togliesse del sangue, ma videro che il procuratore era già un corpo senz'anima» (Nori, 209).

336 Ju. MANN, *Poëtika Gogolja*, cit., p. 332.

337 Il testo le cui origini risalgono al primo ventennio del XII secolo raccoglie narrazioni agiografiche, documenti e storie intorno al primo grande monastero della Rus' medievale.

338 Cfr. C. DE LOTTO, *Motivi del Kievo-Pečerskij Paterik nell'opera di Nikolaj Gogol'*, in AA. VV., *Variis Linguis*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 177-187.

opera “dell'intromissione di una forza soprannaturale, che agisce in situazioni critiche generate da insidie del maligno, bloccandole”.³³⁹

Tuttavia, senza entrare nel merito di una questione delicata e complessa come quella dello sconfinare dell'impietramento nella morte,³⁴⁰ è importante rilevare che l'ammutolimento nel poema è un motivo che riaffiora più volte; una forma espressiva attraverso la quale i *pomeščiki*, ad esempio, reagiscono di fronte alla bizzarra proposta del protagonista di vendergli i contadini morti. Osserviamo come, nel caso di Manilov, l'impietramento abbia un effetto particolarmente comico:

Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала (V, 34,35).³⁴¹

L'attacco di una 'coda' comica è una peculiarità degli impietramenti del poema, e caratterizza, tra gli altri, anche il momentaneo irrigidimento che interrompe l'estenuante trattativa con Sobakevič: “Собакевич замолчал. Чичиков тоже замолчал. Минуты две длилось молчание. Багратион с орлиным носом глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку” (V, 103).³⁴²

La stranezza, il trovarsi di fronte a qualcosa di inspiegabile, è comunque nella maggior parte dei casi, anche nel poema, il fattore scatenante di queste paralisi; sia

339 *Ibidem*, p. 186.

340 A proposito della morte istantanea del procuratore è interessante la lettura di Karasev, secondo il quale questo evento riflette il terrore stesso dello scrittore che tenta di esorcizzare la fine corporale attraverso l'immediatezza, quasi ad annullare il confine tra vita e morte per mezzo di una fase intermedia di pietrificazione, per l'appunto. Cfr. D. KARASEV, *op. cit.*, pp. 59-61.

341 «I due conoscenti, che avevano ragionato sulle piacevolezze della vita tra amici, rimasero immobili, fissandosi l'un l'altro negli occhi, come quei ritratti che si appendevano, nei tempi andati, uno di fronte all'altro ai due lati dello specchio» (Nori, 37).

342 «Sobakevič tacque. Anche Čičikov tacque. Il silenzio durò due minuti. Bragation, col suo naso aquilino, dalla parete seguiva le trattative con grande attenzione» (Nori, 106).

che si tratti dell'assurda proposta di Čičikov, sia delle inspiegabili sembianze di Pljuškin, di fronte alle quali è il protagonista a rimanere a lungo sbigottito:

Уже несколько минут стоял Плюшкин, не говоря ни слова, а Чичиков всё еще не мог начать разговора, развлеченный как видом самого хозяина, так и всего того, что было в его комнате. Долго не мог он придумать, в каких бы словах изъяснить причину своего посещения (V, 117).³⁴³

Invece, nell'episodio di Sobakevič l'effetto di irrigidimento sembra quasi studiato per immedesimarsi meglio nella coriaceità che caratterizza i membri di questo clan, moglie e mobili compresi (“словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! V, 94”).³⁴⁴ Osserviamo, infatti, come in questa scena il paralizzante immobilismo che parte dalla signora Feudolija Ivanovna contagi i presenti e funge da sottofondo ideale al suono ligneo (lo scrittore rimarca questa caratteristica) del merlo che becca sul fondo della gabbia; anche in precedenza si era dato particolare risalto al legno, come massiccio e poco elastico materiale degli oggetti di casa Sobakevič e... dello stesso proprietario:

Феодулия Ивановна попросила садиться, сказавши тоже: “Прошу!” и сделав движение головою, подобно актрисам, представляющим королев. Затем она уселась на диване, накрылась своим мериносовым платком и уже не двигнула более ни глазом, ни бровью.

Чичиков опять поднял глаза вверх и опять увидел Канари с толстыми ляжками и нескончаемыми усами, Бобелину и дрозда в клетке

Почти в течение целых пяти минут все хранили молчание; раздавался только стук, производимый носом дрозда о дерево деревянной клетки, на дне которой

343 «Era già qualche minuto che Pljuškin stava in piedi davanti a Čičikov senza dire una parola, e Čičikov ancora non riusciva a cominciare una conversazione, distratto sia dall'aspetto esteriore del padrone di casa che da tutto quello che c'era nella sua stanza. A lungo non riuscì a trovare parole per esporre il motivo della sua visita» (Nori, 121).

344 «in breve, ogni oggetto e ogni sedia sembrava dicesse: “Anch'io sono Sobakevič”» (Nori, 97).

удил он хлебные зернышки (V, 93-94).³⁴⁵

Tuttavia, nei casi citati, così come in altri, il processo di impietramento, per la sua caratteristica di dilungarsi, imprime il suo importante significato alla temporalità del poema. Corrisponde, in primo luogo, ad un ulteriore blocco dell'azione, come dice Mann: “Il carattere speciale dell'impietramento è in genere sottolineato da Gogol' da un prolungarsi della scena. I personaggi rimangono a lungo fermi, conservando l'immobilità un po' più a lungo di quanto richiederebbe una momentanea costernazione o spavento. Le loro pose, i gesti, le espressioni del volto si fissano (in ognuna di queste descrizioni è nascosta la possibilità del 'quadro vivo'), interrompendo e frenando l'azione”.³⁴⁶

In effetti, sia che durino qualche minuto, pochi istanti oppure più a lungo, è proprio la dimensione temporale, l'estensione innaturale di tali sbigottimenti a renderli significativi. Un'estensione che stranamente Gogol' specifica nella maggior parte dei casi, in opposizione ad un atteggiamento solitamente assunto nel poema, quello di non scendere a patti con le precisazioni temporali. Nell'opera, infatti, si evidenzia questa contrastante tendenza; se da un lato Gogol', in generale, fugge dalle specificazioni di tempo lasciando nel vago il lettore, dall'altro insiste con particolare attenzione sulle pause minori, sulle durate minime e istantanee. In tutto il primo volume di *Anime morte* il sostantivo *minuta* compare circa un centinaio di volte, sotto forma di espressioni quali, ad esempio, “*v tu že minutu*” (in quello stesso

345 «Feodulija Ivanovna propose di accomodarsi, dicendo anche lei: “Prego!”, e fece un movimento con la testa come un'attrice che facesse la parte della regina. Poi si sedette sul divano, si coprì con uno scialle di merino e non mosse più occhio né ciglio. Čičikov alzò ancora gli occhi verso l'alto e vide ancora Canaris con le cosce grosse e i baffi smisurati, Bobelina, e il merlo in gabbia. Quasi per la durata di cinque interi minuti, tutti stettero in silenzio; si sentiva solo il suono prodotto dal becco del merlo sul legno della gabbia di legno, sul fondo della quale egli pescava i chicchi di grano» (Nori, 96-97).

346 Ju. MANN, *Poètika gogolja...*, cit., p. 333.

minuto), “*na minutu*” (per un minuto), “*čerez minutu*” (dopo un minuto), “*ežeminutno*” (ogni minuto) ecc. Il generale 'disinteresse' temporale dimostrato nel poema per le estensioni temporali 'larghe', sembra bilanciato da questa messa in rilievo della porzione di tempo minima. Il minuto sembra essere molto importante per lo scrittore, quasi in esso sia racchiuso il vero senso del tempo di *Anime morte*; come a dire che non ha importanza l'anno, il mese, la stagione, il giorno oppure la durata estesa dei fatti, ma è invece fondamentale quanto avviene nella piccola frazione di tempo. Ed è attraverso il mettere in luce queste minuscole durate che i gesti apparentemente più insignificanti acquistano un'importanza superiore a quella dei fatti più incisivi; il valore dei singoli dettagli risulta in tal modo enfatizzato da un procedimento che sfrutta l'elemento temporale.

Così, se ignoriamo il periodo storico delle vicende, il periodo dell'anno in cui si svolgono e la loro durata complessiva, sappiamo però per quanti minuti Čičikov osserva i ballerini durante la prima serata di gala a cui partecipa: “Когда установившиеся пары танцующих притиснули всех к стене, он, заложивши руки назад, глядел на них минуты две очень внимательно” (V, 16).³⁴⁷ E veniamo a sapere anche il tempo che la serva impiega ad avvisare la padrona Korobočka dell'arrivo dello sconosciuto, e quanto quest'ultima impiega a presentarsi dall'ospite:

Слово дворянин заставило старуху как будто несколько подумать. “Погодите, я скажу барыне”, произнесла она и минуты через две уже возвратилась с фонарем в руке. [...] Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет [...] (V, 43-44).³⁴⁸

347 «Quando le coppie di ballerini che si erano formate si erano strette tutte contro la parete, egli, messe le mani dietro la schiena, le aveva guardate per due minuti molto attentamente» (Nori, 18).

348 «La parola “gentiluomo” fece sì che la vecchia si mettesse come a pensare un attimo. “Aspettate, lo dico alla signora,” annunciò, e due minuti dopo già tornava con una lanterna in mano. [...]. Dopo un minuto uscì la padrona, una donna avanti con gli anni» (Nori, 46-47).

Esempi di questo tipo si riscontrano in gran quantità nel poema e, chiaramente, considerati singolarmente, risultano soltanto espressioni enfatiche, molto spesso ironiche, tese a sottolineare la rapidità, oppure un rimarco sulla lentezza di certe azioni. Tuttavia, è accostando la loro frequenza, rispetto invece all'esiguità dei marcatori temporali definiti, che essi fanno sì che l'attimo acquisti una portata significativa ragguardevole rispetto al tempo più ampio della storia, dei mesi e dei giorni.

In particolar modo, nella tendenza di queste frazioni di tempo a rappresentare una momentanea paralisi dei personaggi si può forse individuare la cellula del generale andamento 'bloccante' della temporalità nel poema. I personaggi vengono colpiti da fulminee e repentine micro-stasi ma, abbiamo visto, anche il tempo è allo stesso modo pietrificato sotto molti altri punti di vista. È come se l'*okamenenie* fosse la cifra del tempo di *Anime morte*. Forse per abulia di un mondo dove vivi sembrano solo i morti, e come morti si trascinano invece i vivi? O forse, chissà, per intromissione della stessa forza sovranaturale che paralizza i personaggi degli antichi racconti agiografici, e che pietrifica nel finale del poema anche lo spettatore di fronte alla potenza trasfigurata ed eterna della Russia:

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? (V, 239).³⁴⁹

349 «Non è che così anche tu, Russia, come un'ardita insuperabile trojka, voli via? Fuma sotto di te la strada, rimbombano i ponti, tutto si allontana e resta indietro. Si ferma, colpito dal prodigio divino, lo spettatore; non è un fulmine, questo, buttato giù dal cielo? Cosa significa questa forza terrificante? E quale forza ignota c'è in questi cavalli ignoti al mondo?» (Nori, 247).

CAPITOLO V

*Alcune osservazioni sulla temporalità
nel II volume di Anime morte*

Il volume II di *Anime morte*, pubblicato postumo da Nikolaj Truškovskij (nipote di Gogol') nel 1855, è costituito da cinque capitoli incompleti, ovvero quanto riuscì sfuggire a quell'impeto mistico e autodistruttivo assecondando il quale lo scrittore, qualche giorno prima di morire, dette alle fiamme i quaderni che contenevano l'ultima redazione del manoscritto.

Da sempre la critica nota la pesantezza che distingue questa seconda parte del poema, caratterizzata da una narrazione da cui quasi scompare la pennellata leggera e ironica che caratterizza il I volume, e dove anche i protagonisti sembrano sonnecchiare: “I personaggi del secondo volume non sono più morti, ma solo anime assonnate: l'insonnolito Tentetnikov, 'l'immerso nel sonno' Platonov, Chlobuev dal quale «sbadigliavano anche i tetti»”.³⁵⁰ L'accidia sembra essere il vizio capitale che affligge questa seconda parte e, forse, più “assonnata” di tutti è davvero la narrazione, nella quale si trasformano alcune caratteristiche determinanti della temporalità così come appare nel I volume.

In effetti, anche se l'incompletezza e la frammentarietà non permettono un'analisi completa del tempo del II volume, ci è sembrato tuttavia utile formulare qualche osservazione soprattutto su un piano comparativo fra la prima e la seconda parte.

Del resto, non è la prima volta che è dato di verificare come il confronto tra i due volumi offra spunti interessanti all'analisi. L'osservazione del cromatismo del poema, ad esempio, ha portato a constatare una netta separazione tra le due parti.³⁵¹ Se le tonalità del I volume non sono mai particolarmente brillanti, ma, anzi, appaiono smorzate e spesso connesse a simbologie negative e luttuose, oppure sono legate alla forma aggettivale dispregiativa (ad esempio *želtovatyj*, giallognolo/giallastro che nel

350 M. VAJSKOPF, *Prostranstvo i geroi MD2*, in ID., *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst*, Moskva, RGGU, 2002, p. 619.

351 Ho dedicato a questo argomento il saggio *Dinamiche del colorismo nelle Anime morte di Gogol'*, in AA. VV., *Quaderni di lingue e letterature*, Università degli studi di Verona, 2006, pp. 19-29.

primo volume ricorre molto spesso), nel secondo si assiste ad una vera e propria rinascita del colore che si mostra in tutta la luminosità e brillantezza delle tonalità, ed è inoltre veicolo di significati positivi, come nel caso dello scintillio dorato delle numerose cupole descritte che permea l'atmosfera di una soffusa sacralità. Nel 'risveglio' cromatico della seconda parte si scopre, tra l'altro, un fattore a favore della tesi dello sviluppo verticale del poema secondo il modello dantesco. Un progetto che prevedeva, per l'appunto, un progressivo miglioramento sia dell'ambientazione che della personalità del protagonista nel passaggio dalla prima alla seconda parte, per raggiungere l'apice nella terza.

Anche da una prospettiva temporale, il dialogo tra le parti consente alcune interessanti osservazioni. Ad esempio, per quanto riguarda la collocazione degli eventi.

Si osserva, infatti, che da un punto di vista storico, sebbene anche in MD2³⁵² Gogol' mantenga l'abitudine di non specificare né anni né date, questa caratteristica non determina più un 'disorientamento temporale' come in MD1, dove l'accennata ambientazione storica ("poco dopo la cacciata dei francesi") viene spesso contraddetta da dettagli che sono legati a periodi diversi, soprattutto posteriori.

In MD2, con l'entrata in scena di Čičikov l'autore lascia intendere che è passato del tempo da quando abbiamo lasciato il protagonista mentre, a bordo della sua carrozzella, fuggiva dalla città di N. verso mete sconosciute. Un tempo che non è trascorso senza difficoltà, come testimoniano l'aspetto invecchiato del protagonista e quello 'consumato' del suo equipaggio:

Читатель, может быть, уже догадался, что гость был не другой кто, как наш

352 D'ora in avanti, in tutta questa sezione, chiameremo MD1 il primo volume del poema e MD2 il secondo.

почтенный, давно нами оставленный Павел Иванович Чичиков. Он немножко постарел; как видно, не без бурь и тревог было для него это время. Казалось, как бы и самый фрак на нем немножко поизветшал, и бричка, и кучер, и слуга, и лошади, и упряжь как бы поистерлись и поизносились (V, 350).³⁵³

Se di tempo ne è passato per il protagonista, allora ciò significa che anche storicamente dovremmo esserci allontanati da quegli anni vicini alla campagna napoleonica. Ed infatti il 1812, la cui eco in MD2 è rappresentata soprattutto dalla figura del generale Betriščev (“один из тех картинных генералов, которыми так богат был знаменитый 12-й год, V, 399”)³⁵⁴, sembra rimanere un anno relativamente lontano dalle vicende. Certamente il suo ruolo ci apparirebbe più chiaro se si fosse conservata la parte conclusiva del II capitolo, nella quale, secondo quanto si tramanda, era compresa una conversazione tra Tentetnikov e Betriščev che riguardava proprio quel glorioso anno e dove erano senz'altro confluite informazioni illuminanti riguardo a questo aspetto, ma purtroppo irrecuperabili.³⁵⁵ In ogni caso, nel materiale salvatosi non si fa mai riferimento ad una particolare contiguità del 1812 con le vicende raccontate, coerentemente con il lasso temporale che separa i due volumi, voluto dall'autore e manifestato attraverso il cambiamento esteriore del protagonista.

Va comunque detto che dal punto di vista storico è stata osservata per lo meno

353 «Il lettore, forse, ha già indovinato che l'ospite altri non era che il nostro rispettabile, da noi da tempo abbandonato, Pavel Ivanovič Čičikov. Era un po' invecchiato; si vedeva che questo tempo era stato per lui non privo di tempeste e angosce. Sembrava che lo stesso frac che aveva indossato si fosse un po' consumato, e la carrozza e il cocchiere, e i servi, e i cavalli, e i finimenti erano come consunti e logorati» (Nori, 270). Ricordiamo che le citazioni da MD2 sono tratte dalla seconda redazione del volume (*pozdnejšaja redakcija*).

354 «uno di quei generali pittoreschi dei quali tanto ricco era stato il 1812» (Nori, 277).

355 Come si evince dalle note al testo di Gogol' è S. Ševyrev, al quale, a suo tempo, lo scrittore aveva letto il secondo volume del poema, a testimoniare che nella parte mancante del II capitolo era inserita anche una conversazione sul 1812 tra Betriščev e Tentetnikov (cfr. V, 636).

una contraddizione che annullerebbe lo spazio temporale tra MD1 e MD2.³⁵⁶ Si tratta del riferimento all'epidemia che ha ucciso gran parte dei contadini di Chlobuev (capitolo III) come si è detto, storicamente, non può trattarsi che dell'epidemia del 1831, la stessa che in MD1, secondo la critica, potrebbe essere stato l'evento da cui è sorta l'idea dell'affare delle anime morte.

Se Gogol', scrivendo il suo poema, avesse veramente tenuto conto del reale susseguirsi degli eventi da lui accennati, cosa che a questo punto appare quanto mai dubbia, i riferimenti all'epidemia del 1831 determinerebbero un'effettiva vicinanza temporale delle vicende dei due volumi. Comunque, anche ammettendo l'aspirazione alla veridicità storica da parte dell'autore, il 1831 entrerebbe in contrasto solamente con il periodo designato da Gogol' per MD1 (poco dopo la cacciata dei francesi) e non con quello di MD2, dove si sposa perfettamente sia con il tempo che sembra essere passato per il protagonista, sia con la relativa lontananza dal 1812 impersonata da Betriščev, il quale sembra aver partecipato alla campagna tempo addietro, e non di recente.

La collocazione delle vicende in un periodo sensibilmente più vicino a quello di chi le sta raccontando impediscono l'inserimento nella narrazione di quegli elementi anacronistici che in MD1 creano un'atmosfera caratteristica di indeterminatezza storica, e portano invece a rilevare una maggior tendenza alla coerenza, anche se lo scrittore mantiene comunque l'abitudine di non specificare l'anno dei fatti, perlomeno per quanto si riscontra nelle parti che si sono salvate.

Tuttavia, un contrasto ancora più evidente tra i due volumi si registra per quanto riguarda l'ambientazione stagionale; se in MD1 non viene mai detto in quale periodo

356 Cfr. Ju. MANN, *Gde i kogda?*, cit., p. 408.

dell'anno siano ambientate le vicende, in MD2, al contrario, la stagione viene più volte specificata. Una meravigliosa primavera accoglie infatti Čičikov in questa seconda parte della sua epopea, e lo scrittore insiste più volte su questo dettaglio, quasi con l'intenzione di farlo coincidere con un generale miglioramento dell'atmosfera rispetto alla prima parte, come avviene per i colori.

Fin dalla prime pagine, infatti, il lettore è accolto dall'esuberanza di una natura appena sbocciata e particolarmente brillante. Con l'arrivo di Čičikov da Tentetnikov la stagione viene esplicitata per la prima volta, quando il protagonista si dice costretto a fare una sosta non programmata a causa dalle piene primaverili che hanno danneggiato la sua carrozza:

гость раскланялся с ловкостью невероятной, сохраняя почтительное положение головы несколько на бок. В коротких, но определительных словах изъяснил, что уже издавна ездит он по России, побуждаемый и потребностями и любознательностью; что государство наше преизобилует предметами замечательными, не говоря уже об обилии промыслов и разнообразии почв; что он увлекся картинным местоположением его деревни; что, несмотря, однако же, на местоположение, он не дерзнул бы беспокоить его неуместным заездом своим, если б не случилось, по поводу весенних разливов и дурных дорог, внезапной изломки в экипаже (V, 389).³⁵⁷

Più avanti, sempre nell'episodio di Tentetnikov, il riferimento a questa stagione viene ripreso più volte, ma acquista un significato particolarmente simbolico quando l'autore fa notare che la primavera, simbolo di una vita che ricomincia sotto i migliori

357 «l'ospite si inchinò con una inverosimile disinvoltura, conservando una rispettabile postura del capo, appena obliqua, e con poche, ma sicure parole annunciò che già da tempo percorreva la Russia, spinto da necessità e da desiderio di conoscere; che il nostro impero appariva pieno di cose interessanti, senza parlare della quantità di industrie e della varietà dei terreni; che si era invaghito della posizione pittoresca della tenuta; che, nonostante, tuttavia, la posizione, non avrebbe osato disturbarlo con la sua visita inopportuna, se non fosse intervenuto a causa, delle piene primaverili e delle strade cattive, un improvviso guasto alla sua carrozza» (Nori, 269).

auspici, sia stata preceduta dal freddo inverno; e anche Čičikov, che è passato attraverso l'inverno, non soltanto in senso meteorologico, sembra ora pronto ad una nuova e più brillante stagione della sua esistenza:

Чичиков, с своей стороны, был очень рад, что поселился на время у такого мирного и смирного хозяина. Цыганская жизнь ему надоела.

Приотдохнуть, хотя на месяц, в прекрасной деревне, в виду полей и начинавшейся весны, полезно было даже и в геморoidalном отношении.

Трудно было найти лучший уголок для отдохновения. Весна, долго задерживаемая холодами, вдруг началась во всей красе своей, и жизнь заиграла повсюду (V, 392).³⁵⁸

È interessante constatare che in MD2 anche il vestiario del protagonista è più consono alla stagione; egli non indossa più, infatti, il famoso pellicciotto d'orso che in MD1 appariva tanto stridente con il paesaggio esterno, per nulla invernale. In questo caso anche i capi di abbigliamento che escono della valigia di Čičikov si dimostrano assolutamente in sintonia con il clima:

На этом угольном столе поместилось вынутое из чемодана платье, а именно: панталоны под фрак, панталоны новые, панталоны серенькие, два бархатных жилета и два атласных, сертук. Всё это разместилось один на другом пирамидкой и прикрылось сверху носовым шелковым платком. В другом углу, между дверью и окном, выстроились рядом сапоги: одни не совсем новые, другие совсем новые, лакированные полусапожки и спальные. Они также стыдливо занавесились шелковым носовым платком, – так, как бы их там вовсе не было. На письменном столе тотчас же в большом порядке разместились: шкатулка, банка с одеколоном,

358 «Čičikov, da parte sua, era molto contento, di essersi temporaneamente stabilito da un padrone di casa così pacifico e di indole così tranquilla. Della vita nomade ne aveva avuto abbastanza. Riposare, anche per un mese, in uno splendido villaggio, in mezzo ai campi, agli inizi della primavera, sarebbe stato utile anche dal punto di vista delle emorroidi. Sarebbe stato difficile trovare un angolo migliore per riposare. La primavera, a lungo rimandata dal freddo, d'un tratto era iniziata con tutti i suoi colori, e la vita cominciava, dovunque, a mandare bagliori» (Nori, 271-272).

календарь и два какие-то романа, оба вторые тома (V, 391).³⁵⁹

Tra gli effetti personali disposti sulla scrivania colpisce inoltre la presenza del calendario e di quei due romanzi, entrambi al secondo volume. Anzi, forse colpisce ancor più la loro vicinanza, attraverso la quale sembra attuarsi un'altra simbologia relativa al tempo di Čičikov, arrivato ad una seconda e nuova parte.

Si noti, tra l'altro, come nel passaggio vengano sottolineati i modi raffinati del protagonista che è sì un po' invecchiato, ma sembra anche essersi ulteriormente ingentilito; come del resto dichiara il narratore presentandocelo:

Даже как бы еще приятнее стал он в поступках и оборотах, еще ловче подвертывал под ножку ножку, когда садился в кресла; еще более было мягкости в выговоре речей, осторожной умеренности в словах и выраженьях, более уменья держать себя и более такту во всем (V, 390).³⁶⁰

Molti dettagli in MD2 lasciano quindi presagire un rifiorire del protagonista, e tra questi il motivo della nuova e bella stagione. Čičikov, “fattosi più simpatico negli atteggiamenti e nei modi”, non appare più in contrasto con l'ambientazione, per lo meno per quanto riguarda l'abbigliamento che alleggerito, è in armonia con la stagione.

359 «Su questo tavolo d'angolo furono sistemati degli abiti tratti dalla valigia, vale a dire: pantaloni da frac, pantaloni nuovi, pantaloni grigi, due panciotti di velluto e due di raso, un soprabito e due frac. Tutto ciò fu sistemato a piramide, un pezzo sopra l'altro, e fu coperto da un fazzoletto da naso di seta. Nell'altro angolo, tra la porta e la finestra, vennero messe in fila le scarpe: un paio non del tutto nuovo, un altro del tutto nuovo, gli scarponcini di vernice e le pantofole. Anche le scarpe furono nascoste con pudore sotto un fazzoletto da naso di seta, come se lì, loro, non ci fossero affatto. Sulla scrivania furono subito collocati in grande ordine un cofanetto, un bocchetto con dell'acqua di colonia, un calendario e un paio di romanzi, il secondo tomo di entrambi» (Nori, 270).

360 «Si era fatto persino più simpatico negli atteggiamenti e nei modi, ancora più agilmente accavallava le gambe quando sedeva in poltrona, ancora più dolcezza c'era nella pronuncia, nella moderazione con la quale sceglieva parole ed espressioni, più capacità di contenersi e più tatto in tutto» (Nori, 270).

In generale, l'atmosfera temporale in MD2 diventa più 'normale', coerente e quindi anche scontata, nonostante la freschezza e il romanticismo delle descrizioni di una primavera che anche in seguito viene ripresa ed enfatizzata. Ad esempio, quando Čičikov si ferma a pernottare da Petuch (III capitolo), partecipa ad una emozionante gita serale sull'acqua durante la quale viene coinvolto anche emotivamente (forse la prima volta in tutto il poema) dalla particolare atmosfera creata dal paesaggio, dall'acqua e dal languido canto dei vogatori:

Что было делать с Петухом? Нужно было остаться. Зато награждены они были удивительным весенним вечером. Хозяин устроил гулянье на реке. Двенадцать гребцов, в двадцать четыре весла, с песнями, понесли их по гладкому хребту зеркального озера. Из озера они пронеслись в реку, беспредельную, с пологими берегами на обе стороны, подходя беспрестанно под протянутые впоперек реки канаты для ловли. Хоть бы струйкой шевельнулись воды; только безмолвно являлись пред ними, один за другим, виды, и роща за рощей тешила взоры разнообразным размещением дерев. Гребцы, хвативши разом в двадцать четыре весла, подымали вдруг все весла вверх и катер, сам собой, как легкая птица, стремился по недвижной зеркальной поверхности. Парень-запевала, плечистый детина, третий от руля, починал чистым, звонким голосом, выводя как бы из соловьиного горла начинальные запевы песни, пятеро подхватывало, шестеро выносило, и разливалась она, беспредельная, как Русь. И Петух, встрепенувшись, пригаркивал, поддавая, где не хватало у хора силы, и сам Чичиков чувствовал, что он русской (V, 415-416).³⁶¹

361 «Cosa si poteva fare con Petuch? Toccò restare. Di ciò furono ricompensati da una stupefacente serata primaverile. Il padrone di casa organizzò una gita sul fiume. Dodici vogatori, con ventiquattro remi, li fecero scivolare, cantando, sulla liscia superficie a specchio del lago. Dal lago furono portati in un fiume larghissimo, con le rive basse da ambo i lati, dove passavano continuamente sotto le funi tese sopra al fiume per la pesca. Le acque erano quiete. Solo i panorami, silenziosi, apparivano, l'uno dopo l'altro, sotto i loro sguardi, e una macchia di bosco dopo l'altra confortava gli occhi con la diversa disposizione degli alberi. I vogatori, afferrati insieme i ventiquattro remi, li alzarono d'un tratto tutti in alto, e l'imbarcazione, da sola, come un uccello leggero, filava sulla mobile superficie a specchio. Quello che guidava il coro, un ragazzo dalle spalle larghe, il terzo dopo il timoniere, intonò con una pura, sonora voce, il canto, dando, con ugola da usignolo, le prime battute della canzone; cinque voci ripresero la melodia, sei la svolsero e ella si diffuse senza limiti, come la Russia. E Petuch, riscuotendosi, accompagnava con la voce il coro, sostenendolo quando gli mancava la forza, e

Se la primavera pervade le pagine di MD2 influenzando la figura, l'umore e lo spirito del protagonista al punto che egli appare quasi in sintonia con essa, non è tuttavia l'unica stagione della seconda parte del poema.

Proprio nelle ultime pagine del capitolo conclusivo, quando Čičikov lascia la prigione – dove era finito in seguito ad una nuova truffa, e da dove esce grazie all'intercessione del benefattore Murazov – e abbandona la città, tutt'intorno è caduta la neve, segno evidente che la bella stagione è ormai un lontano ricordo:

“Покатим, Павел Иванович”, сказал Селифан. “Дорога, должно быть, установилась: снегу выпало довольно. Пора уж, право, выбраться из города. Надоел он так, что и глядеть на него не хотел бы”.

“Ступай к каретнику, чтобы поставил коляску на полозки”, сказал Чичиков, а сам пошел в город, но ни <к> кому не хотел заходить отдавать прощальных визитов (V, 481-482).³⁶²

Questo variare delle stagioni, probabilmente, non indica solamente che la durata complessiva del secondo volume di *Anime morte* avrebbe dovuto abbracciare un intervallo di tempo più ampio rispetto al primo – nel quale non si assiste a nessun cambiamento stagionale e dove comunque la durata delle vicende, per quanto indeterminata, non è molto estesa – ma sembra anche andare di pari passo con lo stato d'animo del protagonista. Per Čičikov il periodo trascorso in carcere è estremamente penoso, non solo per il fatto che questa volta pensa veramente di non riuscire a farla franca – dalla disperazione si strappa addirittura i tanto amati capelli – ma anche perché corrisponde ad un tempo altalenante per il suo animo,

lo stesso Čičikov sentiva di essere russo» (Nori, 290-291).

362 «“Filiamo via, Pavel Ivanovič,” disse Selifan. “La strada dev'essere ancora buona; di neve ne è caduta abbastanza. È ora, davvero, di venir fuori da questa città. Mi ha tanto annoiato che avrei voglia di chiudere gli occhi.” “Vai dal carrozzaio, che metta la carrozza sui pattini,” disse Čičikov, e lui si diresse in città, ma non c'era nessuno al quale avesse voglia di fare una visita di commiato» (Nori, 346).

apparentemente rivoltato come un guanto. Un periodo durante il quale, spronato da Murazov, tenta invano di convincersi a intraprendere la via del bene anche senza avvertire in cuor suo nessuna spinta altruistica o generosa: “делайте добро насильно, без любви к нему. Вам это зачтется еще в большую заслугу, чем тому, кто делает добро по любви к нему” (V, 472).³⁶³ Così, quando esce dal carcere appare cambiato e soprattutto profondamente turbato ed indeciso, seminando forti dubbi su un suo effettivo cambiamento:

Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое; а новое еще не начиналось, потому что не пришел от архитектора определительный план, и работники остались в недоумении (V, 482).³⁶⁴

Questo stato d'animo tetro del protagonista si rispecchia forse nel freddo che lo attende fuori dalle mura del carcere, che suona quasi come un monito, un rimprovero per aver 'sprecato la primavera' e la possibilità di redimersi, e di essere nuovamente precipitato nel grigio e buio inverno.

Dunque, per quanto riguarda una collocazione temporale delle vicende possiamo concludere osservando una significativa differenza tra le due parti del poema.

In MD1, alla mancanza di una precisa datazione dei fatti si aggiunge l'indeterminatezza creata dagli elementi che spostano la storia ora indietro, ora

363 «Lei non ha amore per il bene, faccia il bene a forza, senza l'amore per lui. Questo le sarà ascritto a merito ancor più grande che non a colui che fa il bene per l'amore che ha» (Nori, 338).

364 «Non era più il Čičikov di una volta. Era una specie di rudere del Čičikov di una volta. Si poteva confrontare il suo stato interiore a un edificio demolito, per costruirne, al suo posto, uno nuovo, ma quello nuovo ancora non era stato iniziato, perché l'architetto non aveva ancora mandato il progetto definitivo, e gli operai non sapevano cosa fare» (Nori, 346).

avanti, rispetto all'allusione al 1812. Ciò, tuttavia, anziché generare confusione, crea piuttosto una particolare suggestione, quella di un tempo fermo ma che, contemporaneamente, abbraccia tutta un'eternità. Una sensazione tra l'altro acuita dalle strutture temporali del poema, che determinano tempi di lettura ampi e dilatati.

In MD2, invece, per quanto è possibile osservare, si nota una maggior coerenza dal punto di vista storico; la datazione delle vicende, spostata necessariamente più avanti rispetto alla campagna francese, e quindi in un periodo molto vicino all'autore, non è contrastata da anacronismi posticipanti. Ma è soprattutto la specificazione della stagione a fare la differenza tra le parti. In MD2 il protagonista è immerso in una primavera che sembra addirittura attraversarlo interiormente e spingerlo verso una rinascita, la quale, tuttavia, pare ancora lontana dal realizzarsi. Nel capitolo conclusivo ci si ritrova nella stagione fredda, poiché le vicende si protraggono a lungo; e di nuovo la stagione sembra accompagnare la dimensione psicologica del protagonista. Infine, Čičikov non è contraddistinto da elementi in contrasto con il clima, come invece avviene con il cappotto di pelliccia della prima parte. In MD2 si evidenzia quindi una maggior coerenza temporale. È come se, via via, la normalità si impossessasse della poetica, 'pulendola' di alcune peculiarità dello stile, e nel contempo sacrificando parte di ciò che contribuisce all'unicità del primo volume del poema.

Più in generale, la cosiddetta 'normalità' sembra intridere anche l'effetto temporale determinato dalla narrazione e dalla composizione dell'opera. Infatti, sebbene i capitoli di MD2 siano incompleti e lacunosi, è comunque chiaro che in essi non si ripete quel regolare disegno che caratterizza le visite ai *pomeščiki* in MD1, (dove ogni capitolo corrisponde ad un proprietario) e che mimetizza una diffusa anarchia temporale.

Sebbene l'evoluzione delle vicende sia simile a quella di MD1 (inizio con le visite ai vari proprietari, conclusione in città e fuga) nel secondo volume solo i primi

due capitoli riguardano un singolo proprietario, rispettivamente Tentetnikov e Betriščev.³⁶⁵ Già dal III capitolo (anch'esso lacunoso), ad esempio, Čičikov effettua più di una visita; si reca da Petuch, dal quale incontra l'annoiato Platonov che lo accompagna alla tenuta del cognato Kostanžoglo; da quest'ultimo parte per visitare Koskarev e infine torna da Kostanžoglo. Anche nel capitolo IV i proprietari visitati sono ancora tre: Chlobuev, il fratello di Platonov Vasilij, e Lenicyn.

Questa struttura più ampia dei capitoli influisce notevolmente sulla percezione temporale; in effetti in MD2 il tempo appare come un *continuum* disomogeneo e dispersivo, all'interno del quale sembra che gli eventi si susseguano seguendo un monotono flusso.

Se in MD1 lo scrittore, attraverso una composizione regolare e conclusa dei capitoli e una misurata gestione delle pause, riesce a far convergere dilatazione temporale e lentezza in una lettura che non perde mai mordente, in MD2 il tempo sembra libero di scorrere a proprio piacimento e sua la dilatazione corrisponde semmai all'eccessiva lunghezza delle scene, che non sono quasi più inframmezzate dalle divagazioni del narratore. Nella lettura si inserisce la noia.

A ben guardare, sembra quasi che la carica del narratore sia quasi tutta concentrata nella prima parte del capitolo I (l'unico completo), che risulta così articolato:

- 1) Descrizione della meravigliosa tenuta di Tentetnikov
- 2) Figura di Tentetnikov

365 Tuttavia del II capitolo manca una porzione talmente ampia che non possiamo escludere con sicurezza le visite ad altri *pomeščiki*, anche se, secondo la testimonianza Ševyrev, il capitolo procedeva con la riconciliazione tra Tentetnikov e Betriščev, il pranzo a casa del generale a cui seguiva una discussione sull'anno 1812; il fidanzamento dei due innamorati, la preghiera di Ulin'ka sulla tomba della madre, un dialogo tra i fidanzati e il viaggio di Čičikov verso alcuni parenti del generale, tra cui Koskarev, per annunciare il fidanzamento.

- 3) Storia di Tentetnikov: infanzia, passato pietroburghese, ritorno a casa, incontro con Ulin'ka e innamoramento, litigio con il padre della ragazza, isolamento
- 4) Arrivo di Čičikov e suo insediamento alla tenuta
- 5) Partenza del protagonista alla volta del generale Betriščev

Va detto che questo capitolo è forse quello che riecheggia, almeno un po', la prima parte del poema. Osserviamo però come l'azione qui cominci in ritardo e sia preceduta da ampie fasi descrittive (il passato di Tentetnikov, in particolare, occupa un'ampia porzione del capitolo). Ma, sebbene in questa fase il narratore non sia privo del piglio ironico che lo caratterizzava né di certe briose rappresentazioni,³⁶⁶ tuttavia la sua funzione è già molto cambiata rispetto a prima; egli appare più sobrio, i suoi interventi sono più aderenti alle circostanze raccontate, e in generale risulta molto meno propenso alla divagazione.

In seguito questa tendenza si rafforza, anzi si può addirittura dire che con l'entrata in scena del protagonista la figura del narratore tende ad apparire sempre più neutra e

366 Ad esempio nel descrivere la tipologia di persone alla quale si può ricondurre Tentetnikov: “Из этого может читатель видеть, что Андрей Иванович Тентетников принадлежал к семейству тех людей, которые на Руси не переводятся, которым прежде имена были: увальни, лежебоки, байбаки и которых теперь, право, не знаю, как назвать” (V, 374). (Da ciò il lettore può vedere che Andrej Ivanovič Tentetnikov apparteneva a quel genere di persone che in Russia non viene mai meno, coloro che un tempo venivano chiamati stravecconi, materassati, scansafatiche, e che oggi, a dire il vero, non saprei come chiamare, Nori, 256). Oppure nell'animato, ma comico dialogo tra i servi che si svolge proprio sotto gli occhi di Tentetnikov: «У окна же происходила всякий день следующая сцена. Прежде всего ревел Григорий, дворовый человек в качестве буфетчика, относившийся к домохозяйке Перфильевне почти в сих выражениях: “Душонка ты возмутительная, ничтожность этакая. Тебе бы, гнусной, молчать”. А не хочешь ли вот этого?” выкрикивала ничтожность, или Перфильевна, показывая кукиш, – баба, жесткая в поступках, несмотря на то, что охотница была до изюму, пастилы и всяких сластей, бывших у нее под замком (V, 373)». (Alla finestra si svolgeva ogni giorno la scena seguente. Prima di tutto Grigorij, un servo con incarichi di credenziera, si rivolgeva alla governante Perfil'evna quasi con queste espressioni: “Animaccia scandalosa, nullità che non sei altro. Sarebbe meglio se tacessi, essere ripugnante!”. “E queste non le vuoi?” gridava la nullità, cioè Perfil'evna, facendo le corna, una donna dura nei modi, nonostante fosse ghiotta di uva passa, di meringhe, e di qualsiasi dolce tenesse sotto chiave. Nori, 255).

stereotipata, soprattutto per il fatto che sono le scene ad occupare quasi tutta la narrazione. Nel capitolo III, ad esempio, il passaggio da un proprietario all'altro avviene senza soluzione di continuità, nella maniera più normale; i tragitti sulla carrozzella sono semplicemente spostamenti, caratterizzati sì da meravigliose vedute esterne, ma non fungono più da pretesto alle riflessioni di varia natura del narratore, come avviene in MD1, e non sono neppure più soggetti agli ordinari imprevisti di percorso. Čičikov passa da Petuch a Kostanžoglo, da questi a Koskarev e poi ritorna da Kostanžoglo, senza che vi sia alcuna di quelle tipiche divagazioni del narratore a cui eravamo abituati e, a quanto sembra, senza nemmeno perdersi.

In generale, con l'inizio del capitolo II vi è un'egemonia delle fasi dialogate, e l'attenzione non si sposta quasi mai dalla scena.

Nonostante la lacunosità di MD2, è dunque possibile osservare la trasformazione del narratore, il quale non è più un personaggio di primo piano che accompagna il lettore commentando ciò che accade nella storia oppure intervenendo con aneddoti vari o, ancora, divagando inaspettatamente, ma piuttosto si mimetizza sullo sfondo delle vicende fino ad apparire piatto.

È difficile interpretare questo cambiamento; potrebbe davvero trattarsi di un effetto della crisi dello scrittore. Forse Gogol' ha pensato che, per corrispondere a quell'ideale prefissato, la sua opera doveva concentrarsi con maggiore intensità sui contenuti, e a questo scopo era necessario eliminare quelle parti che intralciavano il vero senso del poema, fra cui, appunto, alcune peculiari funzioni del narratore.

Tuttavia, una delle implicazioni di questa scelta si evidenzia proprio a livello della temporalità: dove viene a mancare uno degli effetti principali della voce narrante che in MD1, attraverso quel peculiare 'indugio' che rallentava la narrazione con deviazioni e costanti interventi, intratteneva dilatando i tempi, in modo tale che il lettore ne percepisse lo scorrere senza subirne la pesantezza. In MD2, al contrario, la

lunghezza di scene che raramente vengono intercalate con altri motivi è completamente vissuta dal lettore che, a tratti, si annoia.

L'osservazione della temporalità in MD2, benché affidata all'incompletezza degli elementi e quindi soggetta al dubbio sul che cosa avrebbero potuto riservare le parti mancanti, apporta comunque una serie di conferme sulla trasformazione, anche stilistica, del secondo volume. Una mutazione che passa, quindi, anche attraverso la temporalità, modificandone radicalmente l'impianto. Il tempo in MD2, infatti, non è più quel complesso i cui ingranaggi sembrano quasi lavorare all'unisono per creare indeterminatezza, contraddizione, lentezza e rarefazione. Un complesso che trova equilibrio nell'illusione, la quale è mantenuta a tutti i livelli: dalla collocazione temporale delle vicende, al tempo dell'azione fino a quello della lettura. Il tempo in MD2, al contrario, appare del tutto normale; è uno strumento quasi banalizzato; il periodo storico è abbastanza coerente, le stagioni sono specificate e non si riscontra la presenza di elementi di contrastanti; il tempo della lettura, nella maggior parte dei casi, è totalmente assorbito all'effettiva lunghezza delle scene; il narratore cambia profondamente e non intrattiene più il lettore con il proprio tempo, ma appare via via più defilato e tende a non distrarsi dalle vicende.

Una temporalità monotona sembra quindi pervadere le pagine della seconda parte del poema, monotonia che viene colta anche dal lettore.

Conclusioni

Che nell'universo gogoliano il *caos* faccia spesso incursione assumendo un ruolo di primo piano nella poetica e nello stile è cosa nota ed evidente. Meno immediato risulta invece come questo disordine, talvolta, possa nascondere un insospettato equilibrio.

Eppure l'intuizione da cui nasce questa ricerca è stata proprio quella di un'inspiegabile sensazione di compattezza, quasi di un'armonia interna della temporalità del poema. Una sensazione che necessitava di essere approfondita e che non veniva pienamente soddisfatta dalla spiegazione dell'acronia, dell'assenza del tempo.

Inizialmente è una coincidenza di fattori ad incuriosire: gli anacronismi che confondono il periodo storico, la riluttanza dello scrittore a qualsiasi specificazione temporale, le incongruenze relative alla stagione e così via. Colti singolarmente questi dettagli riconducono senza dubbio al caos, all'alogismo, la cui presenza puntualmente riemerge tra le pieghe di un tessuto narrativo che mai rinuncia ad intrattenere un costante, provocatorio, doppio dialogo con il proprio lettore.

Tuttavia, se queste irregolarità vengono invece osservate nel loro insieme, inserite in un panorama temporale generale, allora si nota che la contraddizione diventa regola e perde così, paradossalmente, la sua caratteristica illogica, quasi a voler suggerire che anacronismi e altre anomalie potrebbero forse essere la porta attraverso la quale accedere ad un territorio più ampio e produttivo per l'analisi del tempo del poema.

La temporalità di *Anime morte* esaminata nel suo complesso rivela in effetti una speciale 'armonia di intenti', una 'sincronia di movimenti' che, attraverso azioni di indeterminazione, rallentamento e di dilatazione, giocate a più livelli, confluisce in ultima analisi nel blocco.

L'incrocio dei rimandi storici, il contrasto tra i riferimenti stagionali, l'eludere costantemente il chiarimento temporale non sono dunque esempi isolati di incongruenze, ma risultano piuttosto armonizzati con il gran numero di forme temporali linguistiche vaghe, indeterminate e neutre disseminate nel testo; con un intreccio che si sviluppa favorendo l'illusione di una perpetua circolarità ma i cui tempi sono in realtà aleatori. Tempi di cui si perde facilmente la traccia e che appaiono quasi del tutto spersonalizzati, privi dell'unicità che rende irripetibile una giornata, un'ora, un istante.

A tutto ciò si deve aggiungere la particolarità di un io narrante che non è assolutamente una voce fuori campo quanto piuttosto una figura centrale a livello temporale la quale, attraverso le sue incursioni, ora sposta personaggi e vicende al presente, cioè al di qua di un immaginario confine che allontana la storia nel tempo, ora li ricolloca in un passato che rimane comunque non identificabile. Si è visto come questa elasticità, che senza dubbio vivacizza la narrazione, non giovi tuttavia all'identificazione di un tempo inequivocabile per le vicende.

Senza alcun dubbio, inoltre, la dilatazione del tempo del poema trova un meccanismo cruciale anche nel processo di lettura. Gogol' ha costruito *Anime morte* su un'alternanza di fasi narratologiche lente, escludendo invece quelle che tradizionalmente accelerano il ritmo della storia e danno al lettore la sensazione di un tempo che scorre via veloce, o che, per lo meno, scorre.

Se infatti abitualmente nei romanzi si alternano i momenti lenti delle scene a quelli veloci dei sommari, in *Anime morte* il ritmo di lettura è costantemente rallentato da pause che seguono alle scene e da pause, talvolta molto lunghe, che si

inserirlo all'interno delle scene stesse. L'effetto di questo procedere non è solo un rallentamento della lettura, ma appare quasi come un'insopprimibile necessità di frenare il tempo.

La presenza del tempo nel poema è quindi inequivocabile e si manifesta attraverso un'architettura solida, la cui azione di costante appiattimento può in prima battuta far pensare che il tempo nel poema non ci sia. Al contrario, non solo il tempo c'è, ma anche da un punto di vista 'meccanico' lavora, a suo modo, alla perfezione: strutture e immagini del tempo sono sincronizzate come le lancette di un orologio che, pur girando, segnano sempre la stessa anonima, monotona, astorica e indistinguibile ora: quella del *nontempo*.

Se si prova ad immaginarlo come una forza le cui componenti sono proprio le strutture e le immagini via via analizzate, allora questo tempo gogoliano ci appare senz'altro come una forza centripeta che risucchia vorticosamente verso il centro. Verso cioè quel nucleo in cui risiede l'attimo paralizzante: l'impietramento, unica voce del tempo a godere di rilevanza lungo tutto il poema, sintesi di tutta la temporalità e cellula del *nontempo*.

Il processo di sviamento, di opposizione ad un normale scorrere e di progressiva lentezza che inizia nella lingua, invade lo stile della narrazione e intride di staticità i momenti cruciali e rappresentativi della storia, si ricongiunge a quei numerosissimi istanti di paralisi che bloccano i personaggi. Istanti che fanno emergere appieno la non-identità delle creature gogoliane, nella cui immobilizzazione si coglie infatti il dramma che le caratterizza: fissate nell'istante, appaiono tutte uguali, mute, prive di pensiero e di anima. Annullate.

La portata significativa racchiusa nel singolo momento è quindi immensa e sottende il senso del poema. Al contrario di tanti celebri esempi letterari dove il valore esistenziale di individualità viene recuperato anche attraverso l'unicità e

l'irripetibilità attribuita all'istante, in *Anime morte* si assiste ad una demolizione dell'individualità, che viene messa in luce da un tempo composto di attimi spersonalizzanti che si ripetono uno dopo l'altro e, dentro i quali, trovano spazio queste esistenze azzerate.

La dialettica sottile e profonda di cui è intriso l'istante gogoliano apre un'ulteriore finestra sul dilemma che anima il poema. Ad una contrapposizione più ampia tra vita e morte, a cui da sempre si lega il paradosso dei contadini defunti che appaiono come esseri molto più vivi di quanto non lo siano il protagonista e i *pomeščiki*, si inserisce infatti una distinzione più sottile che si gioca piuttosto nei confini del significato della morte stessa, che nel poema si sdoppia. La morte legittima, sacra e santa dei contadini, la cui anima semplice continua a vivere in un meritato aldilà – in barba a tutti: ai padroni più o meno buoni avuti in vita e anche ai loschi progetti *čičikoviani* di cui è oggetto – si contrappone all'esistenza necrotizzata di personaggi 'imborghesiti' privi dei valori semplici e fondamentali, tra i quali, soprattutto, il vero senso di comunità, che non è di certo quello rappresentato dai balli e dalle cene sociali o dai pettegolezzi. Creature amorfe che non vivono, e perciò non possono nemmeno morire; al contrario dei *mužiki*, che rispetto a loro sembrano vivi poiché sono morti per davvero, questi personaggi, come il procuratore, chiudono semmai gli occhi e si accasciano come non fossero mai esistiti.

Nella società ritratta da Gogol', dalla quale scompare il valore dell'individuo, il tempo non si annulla, semmai nullifica e non può quindi trasmettere il senso né dei giorni, né delle stagioni né, tanto meno, della Storia.

Appendice

Tabella I
Marcatori linguistici temporali più frequenti

Vremja (tempo) 170 volte, di cui nelle espressioni:

v to vremja/v èto vremja (in quel momento) 38

vo vremja... (durante...) 13

v to vremja, kogda (nel momento in cui) 11

Kogda (quando) 150

Potom (poi/dopo) 125

Espressioni che contengono la parola *minut* (minuto) 100 di cui:

v tu že minutu (in quello stesso momento) 24

Nakonec (alla fine) 131

Teper' (ora/adesso) 102

Vdrug (improvvisamente) 70

Nikogda (mai) 45

Vsegda (sempre) 44

Dolgo (a lungo) 44

Davno (da molto tempo/molto tempo fa) 43

Skoro (Presto, velocemente) 42

Inogda (a volte) 30

Poka/Pokamest' (nel frattempo) 27

Večno/večnyj (eternamente/eterno) 21

Neskol'ko vremeni (un po' di tempo) 10

DATAZIONE del momento dell'azione

A) Anni: 1 – Va ricordato, tutto questo è successo poco dopo la gloriosa cacciata dei francesi. In quel periodo tutti i nostri possidenti, [...] erano diventati. per lo meno per otto interi anni, appassionati di politica . (Nori, 205)

2 – scrisse a grandi lettere: “L'anno milleottocento e qualcosa”. (N., 135)

B) Stagioni: 0

C) Mesi: 3 – E ecco che lei alla fine ci ha fatto veramente l'onore di una visita. E così veramente ci ha procurato un piacere... un giorno di maggio... la festa del cuore. (N., 31)

D) Giorni: 4 – e quel giorno capitò di domenica; 5 – giovedì scorso.

E) Parti del giorno:

6 – Così, dopo aver dato le istruzioni necessarie fin dalla sera precedente, dopo essersi svegliato molto presto, dopo essersi lavato, dopo essersi deterso dalla testa ai piedi con una spugna umida, cosa che faceva solo la domenica [...]. (N., 24)

7 – Con che tempo vi ha portato il Signore! Un trambusto e una tempesta così...Dopo esser stato per strada dovrebbe mangiare qualcosa, ma è notte, non si può preparare. (N., 47-48)

8 – Ma mi permetta di conoscere il suo cognome. Ero così svanito...sono arrivato di notte. (N., 52)

9 – La vecchia si fece pensierosa. Vedeva che l'affare sembrava veramente vantaggioso [...] cominciava ad aver paura che, in qualche modo, la bidonasse; questo compratore; è arrivato chissà da dove, e di notte perfino. (N., 54)

10 – era già da un pezzo calato il crepuscolo, quando arrivarono in città. (N., 131)

11 – Ma mentre Čičikov sedeva sulla sua dura poltrona, scosso dai pensieri e dall'insonnia, dando il suo avere a Nozdrev e a tutta la sua razza, e davanti a lui si consumava la candela di sego, il cui stoppino già da un pezzo si era coperto di un nero cappello bruciacchiato, che continuamente minacciava di spegnersi, mentre dalla finestra lo guardava la cieca, buia notte, che si preparava ad azzurrarsi nell'alba imminente, [...], in quel momento, dall'altro capo della città, aveva luogo un avvenimento destinato a peggiorare la situazione spiacevole situazione del nostro eroe. (N., 176)

12 – Al mattino, perfino più presto dell'ora indicata, nella città di N., per le visite, [...]. (N., 177)

13 – d'un tratto nel silenzio notturno, quando già tutto nella casa dormiva, echeggia al portone un bussare, il più orribile che si possa immaginare. (N., 183)

14 – Tardi ormai, quasi al tramonto, tornò nella sua stanza d'albergo. (N., 212)

Tabella II

Datazione del momento dell'azione

A) Anni: 1 – Впрочем, нужно помнить что всё это происходило вскоре после достославного изгания французов В это время все наши помещики [...] сделались по крайней мере на целые восемь лет заклятыми политиками. (V, 199)

2 – бойко выставил он большими буквами: “Тысяча восемьсот такого-то года”. (V, 131)

B) Stagioni: 0

C) Mesi: 3 – “А вот вы, наконец, и удостоили нас своим посещением. Уж такое, право, доставили наслаждение...майский день...именины сердца”. (V, 28)

D) Giorni: 4 – в тот же день случилось воскресенье. (V, 21) 5 – в прошедший четверг. (V, 94)

E) Parti del giorno:

6 – Итак, отдавши нужные приказания еще с вечера, проснувшись поутру очень рано, вымывшись, вытершись с ног до головы мокрой губкой, что делалось только по воскресным дням. (V, 21)

7 – “В какое это время вас Бог принес! Сумятица и вьюга такая... С дороги бы следовало поесть чего-нибудь, да пора-то ночная, приготовить нельзя”. (V, 45)

8 — “А позвольте узнать фамилию вашу. Я так рассеялся... приехал в ночное время...” (V, 49)

9 – Старуха задумалась. Она видела, что дело, точно, как будто выгодно, [...] начала сильно побаиваться, чтобы как-нибудь не дадул ее этот покупатель: приехал же Бог знает откуда, да еще в ночное время. (V, 51)

10 – Были уже густые сумерки, когда подъехали они к городу. (V, 127)

11 – Но в продолжение того, как он сидел в жестких своих креслах, тревожимый мыслями и бессонницей, угощая усердно Ноздрева и всю родню его, и перед ним теплилась сальная свечка, которой светильня давно уже накрылась нагоревшею черною шапкою, ежеминутно грозя погаснуть, и глядела ему в окна слепая, темная ночь, готовая посинеть от приближавшегося рассвета, [...] в это время на другом конце города происходило событие, которое готовилось увеличить неприятность положения нашего героя. (V, 170)

12 – Поутру, ранее даже того времени, которое назначено в городе N. для визитов, [...]. (V, 172)

13 – Вдруг в глукую полночь, когда все уже спало в доме, раздается в ворота стук, ужаснейший. (V, 177)

14 – Поздно уже, почти в сумерки, возвратился он к себе в гостиницу. (V, 206)

F) Orari:

15 – alle tre dopo mezzogiorno si sedettero al whist e giocarono fino alle due di notte. (N., 21)

16 – Al sibilo subito seguì un rantolo, e, alla fine, con uno sforzo che sembrava estremo, facendo appello a tutte le sue forze, l'orologio batté le due. (N., 48)

17 – L'orologio esalò ancora il suo sibilo e suonarono le dieci. (N., 50)

18 – Dopo aver fatto uno spuntino con il filetto di storione, sedettero a tavola che eran quasi le cinque. (N., 77)

19 – “Accidenti, guarda è mezzogiorno!” disse alla fine Čičikov dopo aver guardato l'orologio. (N., 139)

20 – Cercò di sbarazzarsi senz'altro di Nozdrev, chiamò subito Selifan e gli ordinò di esser pronto all'alba, in modo, il giorno dopo, alle sei del mattino, di essere immancabilmente fuori dalla città. (N., 214)

F) Orari:

15 – С трех часов после обеда засели в вист и играли до двух часов ночи. (V, 18)

16 – За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа. (V, 45)

17 – Часы опять испустили шипение и пробилу десять. (V, 47)

18 – Закусивши балыком, они сели за стол близ пяти часов. (V, 74)

19 – “Эхе, хе! Двенадцать часов!” сказал наконец, Чичиков, взглянув на часы. (V, 135)

20 – Он постарался сбить поскорее с рук Ноздрева, призвал к себе тот же час Селифана и велел ему быть готовым на заре, с тем, чтобы завтра же в 6 часов утра выехать из города непременно. (V, 208)

durate medio-lunghe

- 1 – L'intero giorno successivo fu dedicato alle visite. (N., 16)
- 2 – Era già più di una settimana che il signore forestiero viveva in città. (N., 22)
- 3 – La vecchietta, subito dopo la partenza del nostro eroe, era stata presa da una tale agitazione, a proposito del possibile inganno nel quale egli l'avrebbe fatta cadere, che dopo tre notti di seguito senza dormire aveva deciso di andare in città, [...]. (N., 177)
- 4 – Nozdrev era impegnato in una faccenda importante: erano quattro giorni interi che non usciva dalla sua stanza, non faceva entrare nessuno e riceveva il pranzo da una finestrella. (N., 207)
- 5 – Per non concludere la propria vita senza discendenti, decise che era meglio stare chiuso in camera tre giorni. (N., 210-211)
- 6 – “Hai deciso di uccidermi? Eh? Vuoi tagliarmi la gola? Hai deciso di tagliarmi la gola sulla strada maestra, delinquente, maiale maledetto, mostro marino! Eh? Eh? Tre settimane che siamo fermi qua, eh? Ne avessi almeno accennato, libertino [...]”. (N., 216)

Durate brevi e istantanee

- 7 – Lì cominciò a sbadigliare e ordinò di condurlo nella sua stanza, dove, coricatosi, dormì un paio d'ore. (N., 14)
- 8 – I preparativi per questa serata occuparono due ore e passa [...]. (N., 17)
- 9 – Entrato in sala, Čičikov per un minuto dovette socchiudere gli occhi perché il bagliore delle candele, delle lampade e degli abiti femminili era spaventoso. (N., 18)
- 10 – Quando le coppie di ballerini che si erano formate si erano strette tutte contro una parete, egli, messe le mani dietro la schiena, le aveva guardate per due minuti molto attentamente. (N., 18)
- 11 – La parola “gentiluomo” fece sì che la vecchia si mettesse come a pensare un attimo. (N., 46)
- 12 – “Aspettate, lo dico alla signora,” annunciò, e due minuti dopo già tornava con una lanterna in mano. (N., 46)

Tabella III
Durate specificate e significative per l'azione

durate medio-lunghe

- 1 – Весь следующий день посвящен был визитам. (V, 14)
- 2 – Уже более недели приезжий господин жил в городе, [...]. (V, 20)
- 3 – Старушка, вскоре после отъезда нашего героя, в такое пришла беспокойство насчет могущего произойти со стороны его обмана, что, не поспавши три ночи сряду, решила ехать в город. (V, 171-172)
- 4 — Ноздрев был занят важным делом; целые четыре дня уже не выходил он из комнаты, не впускал никого и получал обед в окошко. (V, 201)
- 5 – Чтобы не прекратилась, боже сохрани, как-нибудь жизнь без потомков, он решился лучше посидеть денька три в комнате. (V, 204)
- 6 – “Убить ты меня собрался? а? зарезать меня хочешь? На большой дороге меня собрался зарезать, разбойник, чушка ты проклятый, страшилище морское! а? а? Три недели сидели на месте, а? Хоть бы заикнулся, беспутный [...].” (V, 209)

Durate brevi e istantanee

- 7 – Тут начал он зевать и приказал отвести себя в свой номер, где, прилегши, заснул два часа. (V, 12)
- 8 – Приготовление к этой вечеринке заняло с слишком два часа, [...]. (V, 15)
- 9 – Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. (V, 15)
- 10 – Когда установившиеся пары танцующих притиснули всех к стене, он, заложивши руки назад, глядел на них минуты две очень внимательно. (V, 16)
- 11 – Слово «дворянин» заставило старуху как будто несколько подумать. (V, 43)
- 12 – Погодите, я скажу барыне, - произнесла она и минуты через две уже восвратилась с фонарем в руке. (V, 43)

13 — Nozdrev, tornato, condusse gli ospiti a visitare tutto quello che c'era nel suo villaggio, e in poco più di due ore fece vedere loro proprio tutto, [...]. (N., 74)

14 — L'ospite e il padrone di casa non avevano fatto in tempo a tacere due minuti, che la porta si era aperta ed era entrata la padrona di casa, [...]. (N., 96)

15 — Quasi per la durata di cinque interi minuti, tutti stettero in silenzio; si sentiva solo il suono prodotto dal becco del merlo sul legno della gabbia di legno, [...]. (N., 97)

16 — Sobakevič tacque. Anche Čičikov tacque. Il silenzio durò due minuti. (N., 106)

17 — “Non è in casa,” lo interruppe la dispensiera senza aspettare la fine della domanda, e poi dopo un attimo aggiunse: “Di che cosa ha bisogno?” (N., 115)

18 — Era già qualche minuto che Pljuškin stava in piedi davanti a Čičikov senza dire una parola, [...]. (N., 121)

19 — Ma non passò un minuto che questa felicità, come istantaneamente si era manifestata sul suo volto di pietra, così istantaneamente se ne andò, come se non fosse mai esistita, e il suo volto prese di nuovo un'espressione preoccupata. (N., 123-124)

20 — Pljuškin vide davvero il quarto di carta e per un attimo si fermò, mordendosi le labbra, e disse [...]. (N., 128)

21 — Qui il nostro eroe pensò un secondo, non di più, e poi disse: “Fa ventiquattro rubli e novantasei copechi,” in aritmetica era forte. (N., 130)

22 — Dopo esser rimasto un due minuti steso sulla schiena, aveva fatto schioccare le dita e si era ricordato, col volto che cominciava a raggiare, che adesso aveva quasi quattrocento anime. (N., 135)

23 — Nel giro di due ore tutto era pronto. (N., 135)

24 — Si strinsero l'un l'altro in un abbraccio e rimasero cinque minuti per strada nella stessa posizione. (N., 140)

25 — Per un quarto d'ora tenne con entrambe le mani la mano di Čičikov, scaldandola in modo insopportabile. (N., 140)

26 — Sobakevič, senza prestare nessuna attenzione a queste inezie, si accomodò vicino allo storione e, mentre gli altri bevevano, chiacchieravano e mangiavano, lui in un quarto d'ora e un po' ci arrivò in fondo, [...]. (N., 151)

27 — Petruška si fermò un attimo davanti al suo piccolo letto, riflettendo sul modo più decente per stendersi e si stese assolutamente di traverso, tanto che i piedi toccavano il pavimento. (N., 153)

28 — In una parola, la faccenda, come si vede, si era fatta seria: per più di un'ora ci pensò e alla fine, allargando le braccia e chinando la testa disse: “Ma la lettera è molto ben elaborata”. (N., 161)

- 13 — Ноздрев, восвратившись, повел гостей осматривать всё, что ни было у него на деревне, и в два часа небольшим показал решительно всё, [...]. (V, 71)
- 14 — Гость и хозяин не успели помолчать двух минут, как дверь в гостиной отворилась и вошла хозяйка, [...]. (V, 93)
- 15 Почти в течение целых пяти минут все хранили молчание; раздавался только стук, производимый носом дрозда о дерево деревянной клетки, [...]. (V, 93-94)
- 16 — Собакежич замолчал, Чичикож тоже замолчал. Минуты две длилось молчание. (V, 103)
- 17 — “Нет дома,” прервала ключница, не дожидаясь окончания вопроса, и потом, спустя минуту, прибавила: “А что вам нужно?” (V, 111)
- 18 — Уже несколько минут стоял Плюшкин, не говоря ни слова, а Чичиков всё еще не мог начать разговора, [...]. (V, 117)
- 19 — Но не прошло и минуты, как это радость, так мгновенно показавшаяся на деревянном лице его, так же мгновенно и прошла, будто ее вовсе не бывало, и лицо его вновь приняло заботливое выражение. (V, 123)
- 20 — Плюшкин увидел, точно, четвертку и на минуту остановился, пожевал губами и произнес [...]. (V, 124)
- 21 — здесь герой наш одну секунду, не более, подумал и сказал вдруг: “это будет двадцать четыре рубля девяносто шесть копеек!” Он был в арифметике силен. (V, 126)
- 22 — Полежав минуты две на спине он щелкнул рукою и вспомнил с просиявшим лицом, что у него теперь без малого четьреста душ. (V, 130)
- 23 — В два часа готово было все. (V, 131)
- 24 — Они заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице в таком положении. (V, 135)
- 25 — С четверть часа держал он обеими руками руку Чичикова и нагрел ее страшно. (V, 135)
- 26 — Собакевич, оставив без всякого внимания все эти мелочи, пристроился к осетру, и, покамест те пили, разговаривали и ели, он в четверть часа с небольшим доехал его всего. (V, 146)
- 27 — Петрушка остановился с минуту перед низенькою своею кроватью, придумывая, как бы лечь приличнее, и лег совершенно поперек, так что ноги его упирались в пол. (V, 148)
- 28 — Словом, дело, как видно, сделалось сурьезно; более часу он всё думал об этом, наконец, расставив руки и наклоня голову, сказал: “А письмо очень, очень кудряво написано!” (V,155-156)

29 — Un'ora intera fu consacrata alla sola osservazione del viso allo specchio. (N., 161)

30 Questa impresa riuscì loro in poco più di mezz'ora. La città fu effettivamente sollevata. (N., 168)

31 — Selifan disse “Agli ordini, Pavel Ivanovič, e si fermò, tuttavia, un po' di tempo sulla porta senza muoversi. (N., 214)

32 — Selifan, dopo esser stato per due minuti in piedi sulla porta, alla fine, molto lentamente uscì dalla stanza. (N., 215)

33 — Per un quarto d'ora circa e più, ebbe a che fare coi fabbri, [...]. (N., 217)

34 — [...] non solo non abbassarono il prezzo, ma trafficarono intorno al lavoro invece che due ore cinque intere ore e mezza. (N., 217)

- 29 — Целый час был посвящен только на одно рассматривание лица в зеркале. (V, 156)
- 30 — Это предприятие удалось произвести им с небольшим в полчаса. Город был решительно взбунтован. (V, 183)
- 31 Селифан произнес: “Слушаю, Павел Иванович,” и остановился, однако ж, несколько времени у дверей, не двигаясь с места. (V, 208)
- 32 — Селифан постоявши минуты две у дверей, наконец очень медленно вышел из комнаты. (V, 208)
- 33 — Около четверти часа с слишком провозился он с кузнецами. (V, 210)
- 34 — [...] не только не отступились от цены, но даже провозились за работой вместо двух часов целых пять с половиною. (V, 210)

BIBLIOGRAFIA

Nella sconfinata bibliografia sia su Gogol' sia sul tempo ci si è attenuti ai testi strettamente inerenti agli argomenti trattati.

a) FONTI

GOGOL' N. V., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 16-ti tt.*, Moskva-Kiev, Moskovskaja Patriarchija, 2009.

GOGOL' N. V., *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, Akademija Nauk SSSR, 1951.

Traduzioni:

GOGOL' N. V., *Anime morte*, traduzione e cura di P. Nori, Milano, Feltrinelli, 2009.

GOGOL' N., *Racconti di Pietroburgo*, traduzione di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 2008.

GOGOL' N. V., *Taras Bul'ba e gli altri racconti di Mirgorod*, traduzione di L. V. Nadai, Milani, Garzanti, 2009.

GOGOL' N. V., *Le veglie alla fattoria di Dikanka*, traduzione di G. Langella, Torino, Einaudi, 1978.

GOGOL' N. V., *Le anime morte*, traduzione di L. Simoni Malavasi, Milano, Rizzoli, 2001.

GOGOL' N., *Le anime morte*, traduzione di N. Marcialis, Roma, La biblioteca di Repubblica, 2004.

GOGOL' N., *Le anime morte*, traduzione di A. Villa, Torino, Einaudi, 2009.

b) TESTI DI RIFERIMENTO GENERALE

AA.VV., *Russkij biografičeskij slovar' v 20ti. tt.*, a cura di P. Kallinikov, I. Korneeva, Moskva, Terra, 2005.

AA.VV., *Bol'saja rossijskaja ènciklopedija*, (a cura di Ju. Osipov), Moskva, Naučnoe izdatel'stvo, 2005.

AA.VV., *I formalisti Russi, Teoria della letteratura e metodo critico*, (a cura di T. Todorov), Torino, Einaudi, 1968.

ADORNO T. W., *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977.

AUGÉ M., *Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005.

BELOVINSKIJ L. V., *Rossijskij istoriko-bytovoj slovar'*, Studja trité, Moskva, 1999.

BENVENISTE E., *Problemi di linguistica generale II*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2002.

CHATMAN S., *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.

D'AMELIA A., *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*, Roma, Carocci, 2009.

DURKHEIM E., HUBERT H., MAUSS M., *Le origini dei poteri magici*, Torino, Einaudi, 1951, p. 109.

KOŠMAN L. V., *Gorod i gorodskaja žizn' v Rossii XIX stoletija, Social'nye i kul'turnye aspekty*, Rosspen, Moskva, 2008.

ECO U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2010.

ECO U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2007.

ELIADE M., *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book, 2004.

FEDOSJUK Ju. A., *Čto neponjatno u klassikov ili Ènciklopedija russkogo byta XIX veka*, Moskva, Nauka, 2002.

GASPARINI G., *Un folle volo: note ed esercizi di critica empatica*, Milano, Mimesis, 2006.

GENETTE G., *Figure III, Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.

LEVI C., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, Roma, Donzelli, 2001.

MOLINARI S., *Lo spirito del testo. Saggi e lezioni di letteratura russa 1965-1989*, Venezia, Il Cardo, 1993.

NABOKOV V., *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1987.

MOTYLEVA T., *Zarubežnyj roman segodnja*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1966.

ŠKLOVSKIJ V., *O teorii prozy*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1983.

c) BIBLIOGRAFIA CRITICA SUL TEMPO

AA.VV., *Prostranstvo, vremja, dviženie*, a cura di V. A. Ambarcumjan, Ja. I. Gerasimov et alii, Moskva, Nauka, 1971.

AA. VV., *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, a cura di B. F. Egorov, B. S. Mejlach, M. A. Saparov, Leningrad, Nauka, 1974.

AA. VV., *Tempo e interpretazione, esperienze di verità nel tempo dell'interpretazione*, a cura di L. Perissinotto, M. Ruggenini, Milano, Guerini e Associati, 2002.

AA. VV., *Immagini di tempo. Studi di slavistica*, a cura di P. Tosco, Verona, QuiEdit, 2010.

ASKIN JA., *Problema neobratimosti vremeni*, «Voprosy filosofii», 1964, n. 12.

BACHTIN M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005.

BERGSON HENRI, *Durata e simultaneità*, traduzione e cura di Fabio Polidori, Milano, Raffaello Cortina, 2004.

BIRMAN Ju., *O karaktere vremeni v «Vojne i mire»*, «Russkaja literatura», 1966, n. 3.

BRIZIO F., *Tempo e strategie narrative ne Le strade di polvere di Rosetta Loy*, «Quaderni d'italianistica», vol. XIII, n. 1, 1992.

CAPPELLI A., VIGANO' M., *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Bologna, Hoepli, 2009.

CEJTLIN A., *Vremja v romanach Dostoevskogo (k sociologii kompozicionnogo priema)*, «Rodnoj jazyk v škole», Moskva, 1927, n. 5.

CHAN A., *Konceptual'naja osnova prostranstvenno-vremennoj sistemy v romane Borisa Pasternaka Doktor Živago*, in AA. VV., *XX vek i russkaja literatura*, RGGU, Moskva, 2002.

GEJ N., *Vremja vchodit v obraz*, «Izvestija Akademii Nauk SSSR», Serija literatury i jazyka, 1965, vol. XXIV, n. 5.

GUREVIČ A., *Čto est' vremja?*, «Voprosy literatury», 1968, n.11.

HEFFERNAN J., *The temporalization of space in Wordsworth, Turner and Constable*, in AA.VV., *Space, Time, Image, Sign, Essays on literature and the visual arts*, New York, Peter Lang, 1987.

LICHAČEV D., *Poëtika chudožestvennogo vremeni*, in ID., *Poëtika drevnerusskoj literatury*, Leningrad, Nauka, 1967.

LICHAČEV D., *Vremja v proizvedenjach russkogo fol'klora*, «Russkaja literatura», 1962, n. 4.

LO NIGRO S., *Il tema del «tempo illusorio» nella narrativa tradizionale*, in AA. VV., *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968, vol I.

MAIELLO F., *Storia del calendario, La misurazione del tempo, 1450-1800*, Torino, Einaudi, 1996.

MENDILOW A., *Time and the novel*, New York, Humanities Press, 1972.

MEYERHOFF H., *Time in literature*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960.

MOLČANOV Ju., *Četyre koncepcii vremeni v filosofii i fizike*, Moskva, Nauka, 1977.

POULET G., *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1952.

PRALORAN M., *Il tempo nel romanzo*, in AA. VV., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, , Einaudi, Torino 2002, vol III.

REICHENBACH H., *The direction of time*, Berkeley, University of California Press, 1956.

RICOEUR P., *Tempo e racconto*, vol I, Milano, Jaca Book, 1986.

RICOEUR P., *Il tempo raccontato*, vol III, Milano, Jaca Book, 1988.

TURAEVA Z., *Kategorija vremeni, vremja grammatičeskoe i vremja chudožestvennoe*, Moskva, Visšaja škola, 1979.

ŠKLOVSKIJ V., *Konvencija vremeni*, «Voprosy literatury», Moskva 1969, n. 3.

ŠKLOVSKIJ V., *Vremja v romane*, in ID., *Chudožestvennaja proza, razmyšlenja i razbory*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1961.

URMANCEV Ju., *O svojstvach vremeni*, «Voprosy filosofii», 1961, n. 5.

VINOGRADOV V., *Stil' «Pikovej damy»*, in ID., *Izbrannye trudy. O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva, Nauka, 1980.

VOLOŠIN G., *Prostranstvo i vremja u Dostojevskogo*, «Slavia», 1933, vol XII, nn. 1-2.

WEINRICH H., *Tempus, Le funzioni del tempo nel testo*, Il Mulino, Bologna, 2004.

d) CRITICA SU GOGOL'

AKSAKOV K. S., *Neskol'ko slov o poème Gogolja «Pochoždenie Čičikova, ili Mertvye duši»*, in AA.VV., *Gogol' v russkoj kritike*, Moskva, Fortuna, 2008.

ANNENSKIJ I., *O formach fantastičeskogo u Gogolja, Chudožestvennyj idealizm Gogolja; Èstetika «Mertvych duš» i ee nasled'e*, in ID., *Knigi otraženij*, Moskva, Nauka, 1979.

BACTHIN M., *Rabelais i Gogol'*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

BELYJ A., *Masterstvo Gogolja. Issledovanie*, Moskva, Ogiz, 1934.

BONADIMAN M., *Dinamiche del colorismo nelle Anime morte di Gogol'*, in AA.VV., *Quaderni di lingue e letterature*, Università degli Studi di Verona, 2006.

V. BUZESKUL, *K kakomu vremeni goda odnosjatsja pochoždenija Čičikova v pervom tome «Mertvyh duš»* in AA. VV., *Sbornik Char'kovskogo istoriko-filologičeskogo občestva*, Char'kov, vol XVIII, 1909.

BELINSKIJ V., *Ob"jasnenie na ob"jasnenie po povodu poëmy Gogolja «Mertvye duši»*, in AA. VV., *N. V. Gogol', Pro et Contra*, Sankt Peterburg, Russkaja Christianskaj Gumanitarnaj Akademija, 2009.

D'AMELIA A., *“Ho cento differenti inizi... e neppure un frammento completo”*: *Gogol' e i saggi di Arabeschi*, in AA. VV. *Quaderni del CRIER. Strategie di deformazione intorno a N. Gogol' e E. T. A. Hoffmann*, a cura di C. De Lotto e W. Busch, Verona, Fiorini, 2010, vol. VII.

DANILOV V., *«Mertvye duši» Gogolja kak chronika russkoj žizni 20-ch i 30-ch godov*, «Rodnoj jazyk v škole», Moskva, 1923, n. 4.

DE LOTTO C., *Nel laboratorio di Gogol'; l'“introduzione retorica” del Cappotto*, in AA. VV., *Quaderni di lingue e letterature*, Università degli Studi di Verona, 1993.

DE LOTTO C., *Motivi del Kievo-Pečerskij Paterik nell'opera di Nikolaj Gogol'*, in AA. VV., *Variis Linguis*, Verona, Fiorini, 2004.

DE LOTTO C., *“Vam mogu dat' nebol'šoj obrazec...” Mnogojazyčnye razgovorniki v “zanjatijach” i tvorčestve N. V. Gogolja*, in *Poëtika russkoj literatury*, Moskva, 2006.

DE LOTTO C., *La morte del procuratore. Riflessione sulla morte nel poema gogoliano*, in AA. VV., *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, Unipress, Padova, 2006.

DILAKTORSKAJA O., *«Šinel'», charakter – sjužet – žanr'*, in ID, *Fantastičeskoe v «Peterburgskich povestjach» N. V. Gogolja*, Vladivostok, Izdatel'stvo Dal'nevostočnogo Universiteta, 1986.

ELISTRATOVA A., *Gogol' i problemy zapadnoevropejskogo romana*, Moskva, Nauka, 1972.

EREMINA L., *O jazyke chudožestvennoj prozy N. V. Gogolja*, Moskva, Nauka, 1987.

GIULIANI R., *Vremja v povesti N. V. Gogolja «Rim»*, in AA. VV., *N. V. Gogol'. Materialy i issledovanija*, Moskva, IMLI RAN, 2009.

IOANNISJAN D. V., *Struktura obraza i prostranstvo-vremja v pejzaže rannego Gogolja*, «Izvestija Akademii Nauk SSSR», Moskva, Nauka, 1974.

KARASEV L., *Nervoso fasciculoso (o «vnutrennem» soderžanii gogolevskoj prozy)*, in ID., *Veščestvo literatury*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2001.

KOTLJAREVSKIJ N. A., *Nikolaj Vasil'evič Gogol'. 1829 – 1842*, Petrograd, Tipografija M. M. Stasjuleviča, 1915.

KRIVONOS V., *Napoleonovskij mif u Gogolja*, in AA. VV., *Gogol' kak javlenie mirovoj literatury*, a cura di Ju. Mann, Moskva, IMLI RAN, 2003.

LOTMAN Ju., *Chudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolja*, in ID., *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija (1958-1993)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo – SPB, 2005.

MANN Ju., *Poëtika Gogolja. Variacii k teme*, Moskva, Coda, 1996.

MANN Ju., *Zametki o «neevklidovoj geometrii» Gogolja, ili «Sil'nye krizisy, čustvuemye celuju massoj»*, «Voprosy literatury», 2002, n. 4.

MANN Ju., *Gde i kogda? Iz kommentariev k «Mertvym dušam» in Analysieren als Deuten Wolf Schimd zum 60. Geburtstag*, Hamburg, University Press, 2004.

- MAGUIRE R., *Exploring Gogol*, Stanford University press, 1994.
- MEREŽKOVSKIJ D., *Gogol' i čort'*, Moskva, Skorpion, 1906.
- OBOLENSKY A., *Food-notes on Gogol*, University of Manitoba, Winnipeg, 1972.
- PRINA S., *Introduzione*, in N. GOGOL', *Opere*, Milano, Mondadori, vol I.
- PROFFER C. R., *The simile in Gogol's «Dead Soul»*, The Hague, Mouton, 1967.
- RIZZI D., *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, «Russica Romana», 2003, vol X.
- PACINI SAVOJ L., *Vita e umori di Nikolaj Vasil'evič Gogol'*, in ID., *Saggi di letteratura russa*, in Firenze, Sansoni, 1978.
- PERLINA N., *Srednevekovye videnija i «Božestvennaja komedija» kak èstetičeskaja paradigma «Mertvye duši»*, in AA. VV., *Gogol' kak javlenie mirovoj literatury*, a cura di Ju. V. Mann, Moskva, IMLI RAN, 2003.
- SMIRNOVA E. A., *Poèma Gogolja «Mertvye duši»*, Leningrad, Nauka, 1987.
- SMIRNOVA-ČIKINA E. S., *Poèma N. V. Gogolja «Mertvye duši»: Literaturnyj kommentarij*, Moskva, Prosveščenie, 1964.
- SOKOLOV B., *Gogol'. Ènciklopedija*, Moskva, Algoritm, 2003.
- STRADA V., *Saggio introduttivo*, in N. GOGOL', *Le anime morte*, Torino, Einaudi, 2009.

STRADA V., *Nota introduttiva*, in N. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikanka*, Torino, Einaudi, 1978.

ŠEVYREV S. P., «*Pochoždenija Čičikova, ili Mertvye duši*». *Poèma N. Gogolja*, in AA. VV., *Gogol' v rusckoj kritike*, Moskva, Fortuna, 2008.

TOMAŠEVSKIJ N., *Ob ital'janizme Gogolja. Zametki k teme*, Atti del convegno *Itinerari di idee, uomini e cose fra est ed ovest europeo*, Udine, 21-24 novembre 1990.

USPENSKIJ B., *Vremja v gogolevskom Nose (Nos glazami ètnografa)*, «Die welt der slaven» Internationale Halbjahresschrift für slavistik, München, Verlag, 2004, anno XLIX, vol. 2.

VAJSKOPF M., *Vremja i večnost' v poètike Gogolja*, in AA. VV., *Gogolevskij sbornik*, Sankt Peterburg, Obrazovanie, 1994.

VAJSKOPF M., *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst*, Moskva, RGGU, 2002.

VIROLAJNEN M., *Istoričeskie metamorfozy rusckoj slovesnosti*, Sankt Peterburg, Amfora, 2007.

VIROLAJNEN M., *Reč' i molčanie. Sjužety i mify rusckoj slovesnosti*, Sankt Peterburg, Amfora, 2003.

ZOLOTUSSKIJ I., *Trojka, kopejka i koleso*, in ID., *Poèzija prozy*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1987.