

LA PAGINA BIANCA, IL GATTO E IL TOPO: AUTOMATISMO E SCHEMI FORMALI IN GOGOL'

RICCARDO PICCHIO

*A Leone Pacini**

Trent'anni fa il primo volume di *Ricerche Slavistiche* si apriva con un limpido ma anche tormentato saggio gogoliano di Leone Pacini Savoj¹. L'autore vi presentava lo schema di una reinterpretazione dell'esperienza spirituale ed artistica di Gogol' e, in particolare, della crisi che, iniziata secondo Pacini al tempo del *Revisore*, sfociò nell'estrema "follia mistica". La critica più recente non ha spostato i termini essenziali del problema interpretativo. Qualunque diagnosi si voglia applicare al male oscuro di Gogol' (difetto d'integrazione psico-sociale, complessi di inferiorità, complessi di classe, paranoia, impotenza, omosessualità repressa o mal sublimata), non sembra che sia possibile definire ciò che è peculiare nell'arte verbale di questo grandissimo scrittore senza tenere conto della particolare 'tensione' in cui egli compose i suoi testi. Siamo oggi riscoprendo l'opportunità di combinare vari punti di vista (e i metodi particolari che ne derivano) per elaborare metodologie flessibili atte alla investigazione di qualsiasi fenomeno connesso con l'attività umana ivi compresi, si capisce, i fenomeni artistici. Al di là di ogni residuo radicalismo formalista, e senza ricadere negli eccessi del biografismo romantico, pos-

* Questo articolo, scritto nel novembre del 1981, sarebbe dovuto uscire in un volume collettivo in onore di Leone Pacini. Sono passati cinque anni e, per ragioni varie, di quel volume non se ne è fatto nulla. Sono cose che "capitano nelle migliori famiglie", ivi compresa la famiglia internazionale degli slavisti. Non è detto che il progetto non venga ripreso. Nel frattempo è scomparso il grande interlocutore, Eugenio Montale, che aveva stimolato queste osservazioni e col quale ardivo qui dialogare. Pubblico il testo così come l'avevo scritto allora, senza aggiunte o modifiche, e lo offro in affettuoso omaggio a Leone Pacini.

¹ L. PACINI SAVOJ, *Il Revisore e la follia mistica gogoliana*, "Ricerche Slavistiche" 1 (1952): 3-21.

siamo ora riprovare ad evidenziare le strutture formali ed a cogliere la dinamica funzionale dei segni verbali tenendo conto anche delle radici storiche e della genesi situazionale degli schemi denotativi di un autore.

Dice Pacini: "Gogol' fu uomo perpendicolare moralmente; ma il suo stile procedeva in senso orizzontale e di trasverso... Prima del *Revisore* aveva cercato di mantenere lo spirito in tangenza con lo stile; col *Revisore* aveva compiuto il tentativo inverso... aveva tentato di dare un contenuto al «riso ozioso» e «vacuo» dei precedenti racconti... Ne era risultato un qualcosa di inesprimibile"². Direi che questo "qualcosa" è un fattore cruciale, ma sfuggente, in ogni sindrome di creazione artistica e che il caso Gogol' non costituisce eccezione.

Ci ritroviamo, a ben vedere, alle prese con un vetusto quesito che la lunga polemica teorica del Novecento non è valsa ad eliminare, e che può essere formulato in questi termini: quali riflessi di particolari condizioni spirituali, in determinati ambienti e in determinate fasi di elaborazione dei dati d'esperienza da parte di uno scrittore, possono diventare parti integranti del messaggio poetico? È vero che la *parole* poetica è "autonoma"? In che senso? O, guardando al problema da un altro angolo: è vero che è solo la pena o la gioia o l'indifferenza dello scrittore che si fa verbo nel messaggio scritto e vi si perpetua come in una specie di transustanziazione? In che senso e fino a che punto? E la teoria dell'informazione, che ci insegna che il contenuto è solo uno dei fattori che condizionano la trasmissione del messaggio?

Il critico deve esaminare tutti i dati disponibili per capire "come è fatto" e "come funziona" un testo. Capire "come è fatto" è però molto difficile, se non ci si domanda anche "come è stato fatto". Anche su questo punto, ossia sul rapporto fra l'intima natura e genesi dei testi e le loro caratteristiche formali, Pacini ha cercato di andare all'essenziale. In un suo articolo del 1954 troviamo una sintomatica deplorazione della mancanza di approfondite ricerche sui "costrutti del ritmo" in Gogol'. A suo giudizio "il ritmo è fattore essenziale" che "sollecita in noi i rapporti più intimi con la parola" e "ne è in un certo senso l'alito vivificatore"³.

I termini più assillanti del problema interpretativo possono dunque essere così formulati: (a) come analizzare l'intima fattura del testo individuandone ogni componente, senza preclusioni teoriche di natura sia strutturale sia psicologica; e (b) come definire il grado di libertà operativa raggiunto, in una determinata situazione, dallo scrittore nell'uso di schemi espressivi che governano (per usare la formula di Jakobson) l'azione determinante della "grammatica della poesia".

* * *

Vorrei riprendere qui un discorso iniziato anni or sono a proposito della

² L. PACINI SAVOJ, *Appunti sul ritmo nella prosa di Gogol'*, "Ricerche Slavistiche" 3 (1954): 253-256.

³ *Ibid.*, p. 253.

Pagina d'Album che Gogol' scrisse a Roma, in un giorno imprecisato tra il 1837 e il 1839, per Mar'ja Aleksandrovna Vlasova, nota figura dell'aristocrazia e sorella di Zinaida Volkonskaja. Su quell'inedito gogoliano, dopo la sua pubblicazione negli Stati Uniti e la prima analisi da parte di Roman Jakobson e Bayara Aroutunova, scrissi anch'io un breve saggio a cui reagì Eugenio Montale ponendo quesiti che mi sembrano riguardare direttamente i problemi che ho presentato più sopra⁴.

A mio giudizio il testo della *Pagina d'Album* è retto da strutture isocoliche, ossia riprende schemi ritmico-sintattici già dominanti nella pratica scrittorica non solo della "Russia antica", ma dell'intera tradizione slava ortodossa⁵. La 'scansione' isocolica mette in luce il giuoco delle simmetrie e delle corrispondenze fra i cola ritmici nonché una ben dosata distribuzione delle frasi. La domanda che s'impone ad ogni lettore-critico è: come poté Gogol' "improvvisare" una così perfetta strutturazione?

Scrive Montale: "...Il traduttore ha poi smontato, per così dire, l'originale russo, e distribuendo opportunamente accenti ed *enjambements* ne ha ricavato una poesia composta di due stanze e un congedo, pienamente accettabile. Questa mirabile prosa è nata dopo un momento di riflessione oppure è un "improvviso"? La mia ipotesi è che Gogol' sia partito da zero ed abbia poi obbedito al bisogno di riempire fino in fondo la pagina bianca. Sarebbe così spiegato questo prendere e lasciare, simile al giuoco del gatto e del topo. Ma non è che una supposizione. In casi simili sarebbe giustificata la sballata teoria che la *forma* crei il suo contenuto. Ciò avviene solo nella programmati-

M. COLUCCI, *Le strutture prosodiche dello Slovo Daniila Zatočnika*, "Ricerche Slavistiche", 20-21 (1973-1974): 83-123; E. HERCIGONJA, *Srednjovjekovna književnost* [Povijest hrvatske književnosti, knj. 2], Zagreb 1975, pp. 140-186.

⁴ E. MONTALE, *Pagina d'Album*, "Corriere della sera", 10 gennaio 1974, p. 3; R. JAKOBSON — B. AROUTUNOVA, *An Unknown Album Page by Nikolay Gogol*, "Harvard Library Bulletin" 20 (1972), 236-254. — R. PICCHIO, *Sulla struttura prosodica di una pagina romana di Gogol* "Strumenti critici" 20 (1973): 101-116.

⁵ Sulle strutture isocoliche nella tradizione slava ortodossa si vedano i miei articoli: *The Isocolic Principle in Old Russian Prose*. - In: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Edited by R. Jakobson, C.H. Van Schooneveld, D.S. Worth, The Hague-Paris 1973, pp. 299-331; *On the Prosodic Structure of the Igor' Tale*, "Slavic and East European Journal" 16 (1972), 2, 147-162; *Isocolic Constructions in Old Serbian Prose*. — In: *Xenia Slavica* for Gojko Ružičić. Edited by R. Lenček and B. Unbegaun, The Hague-Paris 1975, pp. 149-161; *Strutture isocoliche e poesia slava medievale: a proposito dei capitoli III e XIII della Vita Constantini*, "Ricerche Slavistiche" 17-19, (1970-1972): 419-445; *Models and Patterns in the Literary Tradition of Medieval Orthodox Slavdom*". In: *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*, II, The Hague-Paris 1973, pp. 439-467; *Quelques coïncidences formelles entre la prose latine de Pétrarque et les techniques littéraires des Slaves balkaniques au XIVème siècle*, nel mio libro *Études littéraires slavo-romanes*, Firenze 1978, pp. 23-42; *L'intreccio delle parole e gli stili letterari presso gli Slavi ortodossi nel tardo medioevo*. In: *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Pisa 1979, pp. 245-262; *Värhu izokolnrite strukturi v srednekovnata slavjanska proza*, "Literaturna misäl" 3 (1980): 75-107. Si veda anche: *Daniil Zatočnik, Slovo e Molenie*. Edizione critica a cura di M. COLUCCI e A. DANTI, Firenze 1977, pp. 197-243;

ca antiarte, nell'arte che si dice *autre*. E di questa non è nemmeno possibile parlare"⁶.

Montale, che questi interrogativi li soffre creativamente, è turbato dalla massiccia presenza di moduli latamente retorici e comunque 'precostituiti' che sembrano conculcare la supposta vena genuina di un "improvviso". Eppure (vien fatto di pensare) dovrebbe ben sapere che proprio di forme "secche come un ramo" è avara l'improvvisazione.

Gogol' deve essere "partito da zero". Montale stesso non sembra soddisfatto di questa specie di frase fatta. Che cosa è "zero"? La risposta sembra essere offerta dall'immediato riferimento alla "pagina bianca". La "pagina bianca" è senz'altro una protagonista di primo piano. Con una regia così precisa da rivelare la presenza di una sua stessa 'tensione' tra formula proverbiale ed innovazione figurativa, Montale aggiunge poi due altri personaggi: "il gatto" ed "il topo". Mi pare evidente che, in questa situazione, solo lo scrittore può essere topo. La scena 'storica' di Gogol' di fronte alla dama, che sorride mostrando un "Album di ricordi", è ora bene allestita. Ciak: lo scrittore-"topo", per riempire fino in fondo la "pagina bianca", deve cimentarsi col "gatto" in un giuoco ridicibile al principio di "prendere o lasciare". Il mistero (come volevasi dimostrare) è nel "gatto". Ogni informazione sul "gatto" ci sarà molto preziosa.

* * *

La rappresentazione schematica, ossia la 'scansione' in cola delle reti di interrelazioni che sono proprie delle strutture isocoliche slave ortodosse, ha valore relativo e convenzionale, ed è soggetta all'arbitrarietà di ogni lettura interpretativa. Nel mio saggio citato, sulla *Pagina d'Album*, offrivro letture alternative, e sottolineavo il principio (che dovrebbe essere, ma non sempre è evidente a tutti) per cui ciò che conta nelle simmetrie e nei parallelismi sono alcuni tipi di interrelazione che non variano, nonostante il variare delle segmentazioni adottabili dal lettore-interprete. Ora mi sembra più efficace segmentare il testo nel modo seguente:

- 4 *Как / ни глуп / индэйский / петух,*
 5 *как / ни глуп / Русской / выехавший / заграницу,*
 5 *и жалёющий / что / при нём / нет крепостного / человека,*
 4 *как / ни глупы / Фрак / и Мундир,*
 5 *два / глупейшия / произведения / [девятнадцатого]⁷ / века,*
 5 *но вряд ли / они / все / вместе / глупее*
 2 *моёй / головы.*
 3 *Ничего / решительно / не могу*
 3 *Вам / из неё / выкопать,*
 2 *Марья / Александровна!*

⁶ l.c.

⁷ Scioglimento grafico di 19.

- 4 Чепуха́ / и дичь / в ней / такая
 4 как / в Русском / губёрнском / городе;
 4 а безтолково, / как / в комнате / хозяйина
 4 на другой день⁸ / после заданной / им / вечеринки,
 4 котóрою / он сам / был / недоволен,
 4 над котóрою / потрунили / вдо́вол / гости
 4 и после котóрой / ему́ / оста́лись / то́лько:
 4 б́итая / посуда, / нечистота́ / на полу́
 4 и заспанная / рóжи / лакеев.
 4 Вот что́ / должен / сказа́ть / Вам
 4 хотевший бы / сказа́ть / что́нибудь / хорошее
 3 и весьма́ / благодарный / Вам
 3 за Ва́ше / расположе́ние //⁹

Prima di impegnarci nell'analisi diretta di questo testo, possiamo incominciare a sciogliere la metafora montaliana riconoscendo nel "gatto" una specie di guardiano del magazzino verbale in cui la tradizione-memoria ha accumulato, 'forma' su 'forma', moduli schemi e paradigmi, ossia il patrimonio di potenze espressive implicito nel concetto saussuriano di *langue*. Il "topo" di Montale, cioè lo scrittore, s'insinua fra quel bendidio dell'espressione, e prende quello che può. Se il "gatto" incombe, non resta che carpire il cibo più a portata d'unghie e di denti. Solo incursioni più lunghe e calcolate permettono di rodere or qua or là, di riflettere, di scegliere e magari cambiare idea in qualche cantuccio al sicuro dalle zampe feline.

⁸ Il segno \frown indica l'unione prosodica di parole in una sola unità metrica, ossia il prevalere di un accento di parola su quello della parola contigua, che viene ad assumere funzione di clitica. Il processo di 'cliticizzazione' è uno dei fenomeni più difficili a seguirsi nell'intera storia linguistico-letteraria della Slavia ortodossa. La regolarità contestuale fornisce spesso i criteri interpretativi più accettabili. Non di rado la cliticizzazione ha valore distintivo sul piano semantico, come nel caso dell'opposizione tra funzione preposizionale e funzione avverbiale, ad es.: *после то́го, ма поговорим / после*. Un'ossitona può cliticizzarsi con una parola accentuata sulla prima sillaba che immediatamente la segue, soprattutto in intonazioni di parlato "popolare" in cui avviene la cosiddetta "elisione epica" (propria della prosodia bilinica). Queste condizioni sembrano applicarsi qui al nesso *друго́й день*.

⁹ Traduzione letterale: "Per quanto stupido il Gallo d'India, per quanto stupido il Russo che se ne è andato all'estero e si duole di non avere con sé un servo della gleba, per quanto stupidi il Frac e l'Uniforme, le due più stupide creazioni del diciannovesimo secolo; — non saranno però essi tutti insieme più stupidi della mia testa. Nulla decisamente io posso per Voi da essa ricavare, Mar'ja Aleksandrovna. La stupidità e la rozzezza vi sono tali, come in un capoluogo russo di provincia; e v'è confusione come nella stanza del padron di casa l'indomani dopo il ricevimento da lui offerto, di cui lui stesso era scontento, su cui avevano motteggiato a sazietà gli ospiti e dopo di cui a lui erano rimasti soltanto: infranto vasellame, sudiciume sull'impiantito e gli insonnoliti musi dei suoi servitori. Ecco che cosa ha da dire a Voi, pur volendo dire qualcosa di buono, ed essendo molto grato a Voi per la vostra [buona] disposizione, Gogol'."

Il “gatto” si dimostra metafora degli stimoli intellettuali ed emotivi con cui lo scrittore si trova a combattere quando mette insieme una frase servendosi delle operazioni linguistiche della selezione e della combinazione. Nel caso specifico di Gogol’ di fronte alla pagina bianca dell’Album di Mar’ja Aleksandrovna, si tratta dell’intelligenza dello scrittore, della sua memoria, della sua esperienza e delle sue inibizioni che convergono o contrastano in un particolare momento e in una particolare situazione. Per restare nella sfera dei tropi montaliani diremo ancora che la ‘tensione’ dello scrittore corrisponde al “prendere e lasciare simile al giuoco del gatto col topo”. Non si può parlare di “zero” proprio perché c’è molto da “prendere o lasciare”, e neppure si può parlare di completo automatismo. Selezione e combinazione, però, sembrano essere qui fortemente condizionate da un immediato incombere del “gatto” in una situazione in cui, letteralmente, non c’è tempo da perdere.

Ma torniamo al testo in esame. Che cosa Gogol’ ha “preso” da quel magazzino verbale di cui abbiamo appena fatto cenno nella nostra discussione in chiave di metafora? L’opinione di Montale, secondo cui questo pezzo di prosa improvvisata sarebbe praticamente una “poesia”, può essere accettata solo se per poesia s’intende, genericamente, ogni testo verbale con segni di ben elaborata poièsi. In accezione restrittiva, preferisco però parlare qui di prosa. Le caratteristiche formali di questa *Pagina d’Album* sono infatti modellate su schemi russi antichi e slavi ortodossi che, per secoli, espressero una tradizione scrittoria in cui solo la “prosa” era coltivata, mentre il “verso” era sistematicamente escluso e respinto.

La ripartizione delle frasi in ben regolate serie isocoliche colpisce a prima vista. Nei due tricola d’apertura è chiara la connessione con il crescendo semantico dell’iterazione, da cui dipende il motivo dominante della *stupidità*: 4_a, 5_a, 5_a = ‘stupido’, ‘stupido’ + spiegazione-commento; 4_b, 5_b, 5_b = ‘stupido’, ‘supremamente stupido’ + spiegazione-commento + introduzione sospensiva del termine di paragone. Nella susseguente serie a cornice (2; 3,3; 2) è altrettanto ben marcato il penoso (e centrale) processo di trasmissione dalla stupida *testa* a *Mar’ja Aleksandrovna*. Che a questo punto intervenga una piena cesura è poi evidente non solo sul piano logico, ma anche su quello della marcatura ritmica (passaggio a serie isocoliche con quattro accenti). La compattezza monoritmica della scena di angoscia visiva dopo il ricevimento è, ancora una volta, chiaro segnale semantico. Il finale misto (dal ritmo a quattro accenti si passa a quello a tre) aiuta a mantenere vivo e incombente il senso di desolazione della scena *à la russe* (= provincia russa) appena tratteggiata, e termina sapientemente con l’inclusione dello stesso *Gogol’* (in firma) nel ritmo sociale e del testo e dell’evento.

Solo un lettore frettoloso si accontenterà di guardare alle linee maestre della distribuzione isocolica. Un critico più scaltrito può andare molto più a fondo analizzando la trama dei richiami fonici. I più ricchi in questo senso sono i tricola iniziali. Chi ha tempo e curiosità bastanti, può anche ‘servirsi da solo’, sulla traccia di quanto ho marcato in corsivo. I due primi cola, oltre che dalla iterazione *как ни глуп — как ни глуп* con cui si inaugura il Leitmotiv, sono armonizzati dal richiamo delle *и* sotto accento (глуп..., петух;

глуп, Русской in rapporto alternato con *éj/ýe* (ossia: *ú... éj... ú; ú... ú... ýe*). La *ú* di Петух, alla fine del primo colon, apre un enjambement soprasegmentale con il nesso fonico di глуп, Русской del secondo colon. A sua volta, il richiamo specularmente invertito della *ýe* di въехавший (индѣйский... въехавший: *éj/ýe*) prepara la ripresa fonica della *éj* in жалѣющий nel terzo colon. Analoghe considerazioni valgono per i nessi fonici del secondo tricolon, a cominciare dal sapiente giuoco *как/Фрак*, *глупы/Мундир* del primo colon. L'intrico fonico si allenta al centro del testo e riprende vigore, ma in una diversa chiave di tipo ripetitivo-etimologico, nel finale (*котóрою... котóрою... котóрой; недовóлен... вдóвол... хотѣвший... хорóшее*).

Il lettore che abbia avuto la pazienza di seguirmi sino a questo punto può ora capire dove intendo portarlo: dai brividi del “gatto” e del “topo” al “magazzino”. Possiamo meglio spiegarci la salda organizzazione di questa *Pagina d'Album* gogoliana se associamo che lo scrittore aveva a portata di mano un arsenale di formule note e sperimentate. Mi si perdoni se ricorro ancora una volta ad una metafora, e per di più banale: ‘quando si ha fretta non ci si mette a cucinare, ma si apre il frigorifero e si serve in tavola quanto c’è di pronto’.

“Magazzino” o “madia-frigorifero” che dir si voglia, il riferimento su cui mi baso riguarda la tradizionale, persistente e variata sperimentazione di strutture isocoliche da parte di scrittori slavi ortodossi, dai Balcani alle terre russe, dagli inizi del nostro millennio sino all’età moderna. Si possono avere opinioni diverse su questa tradizione, ma non si può negarne l’esistenza o l’importanza. Gli schemi formali di segmentazione e di distribuzione ritmico-sintattica usati da Gogol’ in questa “improvvisazione” possono sembrare nuovi o strani solo a quanti ancora si ostinano a non volere sapere nulla della civiltà letteraria che fiorì per oltre sei secoli tra gli Slavi orientali prima di Pietro il Grande, Trediakovskij o Lomonosov.

Tutti gli artifici usati da Gogol’ in questa “mirabile prosa” (l’esame approfondito del testo ci porta sempre più a condividere il giudizio così istintivo, ma anche preciso, di Montale) hanno una storia, che gli slavisti possono ricostruire sulla base di molti testi medievali e premoderni. Non solo la distribuzione delle serie isocoliche, ma anche il lavoro dei richiami e delle sottolineature foniche riassume qui un’esperienza secolare documentata già dai più antichi testi delle cronache e della letteratura omiletica, elaborata mediante nuovi intrecci (*pletenija*) ed espedienti compositivi (*chytrosti*) nell’età della cosiddetta “seconda influenza slava meridionale”, gradualmente trasformata dalle sperimentazioni del “barocco ruteno”, e ancora usata come modello contrastivo da Trediakovskij¹⁰.

¹⁰ Trediakovskij aveva diretta conoscenza della tradizione retorica russa antica caratterizzata dalle strutture isocoliche e proprio all’*isokolon* contrapponeva il suo nuovo tipo di versificazione. Nella seconda edizione del suo celebre trattato sul “nuovo stile” nella versificazione russa (1752), Trediakovskij scriveva: “Benché anche i *membra* del cosiddetto *isokolon* retorico ricorrono secondo misure definite, questi *membra* non sono versi [“ибо члены так называемаго исколона реторическаго также почитай определенными числами падают; однако сии члены

La domanda che qui mi attendo è: ma Gogol' conosceva davvero questa complessa e vetusta tradizione formale a cui nemmeno gli slavisti professionisti dell'età moderna hanno finora dedicato la loro maggiore attenzione? Una domanda simile sarebbe certo giustificata. Non mi sembra però che sia utile formularla proprio in questi termini. Le letterature isocoliche, come altre e forse non meno importanti aspetti della tradizione formale della letteratura slava ortodossa, non furono mai regolate da codificazioni retoriche o, comunque, da norme prescrittive. Divennero, per così dire, 'figure di lingua' e assunsero il valore di formule compositive al livello di quella convenzione specifica che è spesso definita "lingua della letteratura". In altre parole, il segmentare il discorso in *membra*, ossia in *cola* contenenti lo stesso numero di accenti, intessendo variazioni combinatorie sul reticolo delle loro trame ritmico-sintattiche, divenne un modo tradizionale di scrivere. La sua più ampia applicazione andò di pari passo con il prevalere di stili basati sulla paratassi e non marcati da più complesse strutture sia segmentali che soprasedimentali (le quali potevano facilmente offuscare il disegno isocolico, di per sé così elementare). Gogol', dunque, non aveva bisogno di speciali conoscenze storico-linguistico-filologiche. Questa 'maniera di scrivere' era (ed è tuttora) parte di una 'lingua' che ogni letterato russo può assimilare per molte vie, il più delle volte senza nemmeno rendersene conto. Strutture isocoliche riconducibili a schemi tradizionali si trovano in Puškin, in Dostoevskij, in Tolstoj, in Babel', in Solženicyn e — penso — in molti altri scrittori moderni¹¹.

Il nocciolo del nostro problema non è costituito tanto dalla identificazione degli schemi tradizionali a cui Gogol' chiaramente attinse (e neppure dal suo particolare modo di apprenderli) quanto dal precisare la *funzione* specifica di quegli schemi nel suo individuale sistema espressivo.

* * *

Non pochi saggi e libri sono stati scritti, in generale, sullo "stile" di Gogol'. Per stile si sono spesso intesi un po' tutti i suoi modi di esporre, dall'uso dei tropi e del lessico alla maniera di ritrarre scene o di caratterizzare personaggi. Lo studio della sua "lingua poetica" in quanto specifico strumento formale, e delle tecniche ed artifici del suo periodare, nonostante l'accento posto proprio su questi temi dalla critica formalista, non ha però scavato molto in

не стихи"], (V.K. TREDIAKOVSKIJ, *Sočinenija*, a cura di A. Smirdin, Peterburg 1849, vol. II, p. 123). — Lo stesso Trediakovskij compose in isocoli accentuativi la sua introduzione-dedica alla prima edizione di *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov* e, come Gogol' in questa *Pagina d'Album*, inserì la firma del proprio nome nel colon finale (cf. R. PICCHIO, *Värhu izokolnitate strukturi...*, o.c., pp. 104-105).

¹¹ M. COLUCCI, *Note su "L'armata a cavallo"*, "Spicilegio Moderno", 3 (1974): 35-39, 4 (1975): 125-151. — R. PICCHIO, *Simmetrie prosodiche in Dostoevskij. Osservazioni sulla tradizione medievale nella prosa russa*. In: *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, a cura di S. GRACIOTTI, Firenze 1981, [Atti del Convegno su F.M. Dostoevskij, Venezia, Fondazione G. Cini, aprile 1972], pp. 27-46.

profondità. Nonostante qualche formulazione forse troppo entusiasta per essere apprezzata da chi si fida solo delle indagini metodologicamente rigorose, il libro di Belyj sulla "maestria" di Gogol' resta fra i più stimolanti¹².

Concordando con quanto aveva notato già agli inizi del secolo I.E. Mandel'stam¹³ — uno fra i più seri e sensibili precursori degli studi formali in Russia — anche Belyj è colpito dal fluire in Gogol' di un discorso fondato sul russo "parlato", ossia su una lingua che, per la prima volta nella storia delle lettere russe, sembra più vicina alla loquela naturale che non alla grammaticalità letteraria. Secondo Belyj, una caratteristica molto importante del periodo di Gogol' è il suo uso particolare delle pause prosodiche. Più di ogni altro critico Belyj ha intuito l'importanza della segmentazione ritmo-sintattica in questo tipo di prosa e la gran parte che vi hanno le "figure del ritmo". Le sue osservazioni suonano esitanti, ma non per questo risultano meno acute: "È difficile parlare delle figure del suo ritmo — dichiara Belyj —; qui si naviga in un mare di dubbi: da dove incominciare la descrizione di queste dovizie? Proverò ad abbozzare un computo degli elementi ritmici della prosa. Si tratta di segmenti con più unità ritmiche (*mnogostopija*); i Greci li chiamavano *cola* (membra); nella prosa i *cola* poetici valgono come elementi; la riga-['verso'] (*stroka*) prosastica crea un Leitmotiv, come una strofa, ed è questa strofa prosastica che armonizza l'intero passo..."¹⁴

Da queste premesse Belyj non si è spinto — mi sembra — a conclusioni metodologiche altrettanto precise. Pur essendo convinto delle peculiarità funzionali del ritmo della prosa rispetto a quello della poesia si direbbe che è rimasto prigioniero di schemi retorici tradizionali secondo cui il giuoco degli accenti non può essere disgiunto da quello delle sillabe. La segmentazione ritmo-sintattica della prosa di Gogol' gli è parsa assimilabile tutt'al più ad equivalenti del verso libero e, in particolare, del verso pausato, o *pauznik*¹⁵. E la varietà degli schemi gogoliani non l'ha dissuaso dal ricercare tipi generali invece di soffermarsi su "figure del ritmo" individualmente marcate. Di qui le note e sconcertanti sintesi grafiche per cui, ad esempio, la "frase di Gogol'" ritratta da Belyj ricorda a prima vista una palazzina o *dača* adorna di colonnine, con stucchi di retorica floreale¹⁶.

L'osservazione di Belyj, che l'uso di "figure del ritmo" da parte di Gogol' è così vario da confondere anche il critico più volenteroso, resta valida.

¹² Mi servo della ristampa anastatica dell'edizione del 1934 pubblicata come volume 59 di "Slavische Propyläen": A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, con una introduzione di D. Tschizevskij, München 1969, 322 pp.

¹³ MADEL'STAM, I., *O karaktere gogolevskago stilja. Glava iz istorii russkago literaturnago jazyka*, S. Peterburg — Gel'singfors 1902, 406 pp. Secondo il Mandel'stam, "a Gogol' spetta il primo posto nella storia della presa di coscienza della nazione russa in quanto egli fu il primo ad introdurre la parlata popolare in letteratura, nel più ampio senso del termine. In una lingua simile non aveva scritto nemmeno Puškin" (p. 2).

¹⁴ A BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, pp. 219-220.

¹⁵ Ibid., pp. 218-219.

¹⁶ Alludo al primo di una serie di schemi grafici pubblicati da Belyj in appendice al suo volume (pagine non numerate, tra p. 319 e p. 321).

Proprio questa impressione di effetti multiformi, tuttavia, dovrebbe indurci a progredire analiticamente verso l'individualizzazione di singoli tipi, prima di azzardare conclusioni generali. Anche l'uso di costruzioni isocoliche dovrà essere studiato come uno fra gli elementi del repertorio gogoliano senza che si possa dire, allo stato attuale delle nostre conoscenze, se si tratti di figura secondaria o preminente.

La rilevanza funzionale di una marcatura di tipo isocolico può essere, in contesti tanto vari, più o meno decisiva. Mi servirò qui di un esempio già scelto e studiato da Pacini. La mia 'scansione' conserva esattamente lo schema di segmentazione ritmico-sintattica suggerita da Pacini, col quale mi trovo d'accordo¹⁷. Il fatto che io riscriva ora lo stesso passo segnando corrispondenze, che mettono in luce l'isometria accentuativa dei cola e dei semicola secondo uno schema isocolico, dovrebbe aiutarci a vedere di più, anche se non in maniera necessariamente diversa. La lettura che propongo può essere resa graficamente in questa maniera:

$$\begin{array}{l} 6 \left\{ \begin{array}{l} 3 \text{ Е с л и б ы / в э т о в р е м я //} \\ 3 \text{ п р о е ж а л / с о р о ч и н с к и й / з а с е д а т е л} \end{array} \right. \\ 3 \text{ н а т р о й к е / о б ы в а т е л ь с к и х / л о ш а д е й,} \\ 6 \left\{ \begin{array}{l} 3 \text{ в ш а п к е / с б а р а ш к о в ы м / о к о л ы ш к о м //} \\ 3 \text{ с д е л а н н о й / п о м а н е р у / у л а н с к о м у,} \end{array} \right. \\ 5 \left\{ \begin{array}{l} 2 \text{ в с и н е м / т у л ы п е //} \\ 3 \text{ п о д б и т о м / ч е р н ы м и / с н ы ш к а м и,} \\ 3 \text{ с д ь я в о л ь с к и / с п л е т е н н о ю / п л е т ь ю,} \end{array} \right. \\ 5 \left\{ \begin{array}{l} 3 \text{ к о т о р о ю / и м е е т / о н //} \\ 2 \text{ } \left\{ \begin{array}{l} \text{о б ы к н о в е н и е / п о д г о н я т ь} \\ \text{с в о е г о / я м щ и к а} \end{array} \right. \end{array} \right. \\ 4 \left\{ \begin{array}{l} 2 \text{ т о о н / в е р н о //} \\ 2 \text{ б ы п р и м е т и л / е ё} \end{array} \right. \\ 3 \text{ п о т о м у (/) ч т о //} \\ \text{о т с о р о ч и н с к о г о / з а с е д а н и я} \\ 4 \left\{ \begin{array}{l} 2 \text{ н и о д н а / в е д ь м а //} \\ 2 \text{ н а с в е т е / н е у с к о л ь з н е т }^{18} \end{array} \right. \end{array}$$

¹⁷ L. PACINI SAVOJ, *Appunti sul ritmo nella prosa di Gogol*, l.c., p. 255.

¹⁸ Traduzione (e segmentazione) di Pacini: "Se in quel momento fosse passato l'assessor di Soròčincy / su una trojka di cavalli padronali, / col berretto coi risvolti d'agnello, / fatto alla foggia ulana, / con la pelliccia azzurra, foderata di nera calmucca, / con la frusta (affrustata) intrecciata alla diavola, / (allora) egli certo l'avrebbe notata, / imperocché all'assessor di Soròčincy / neppure una strega al mondo non sfugge." (Ibid.) Cf. N. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinej*, o.c., I (1940), pp. 201-202 ("Noč' pered roždestvom").

La rappresentazione grafica è qui resa, forse, anche più complessa del necessario al fine di evitare malintesi. Il notare l'individualità dei semi-cola, che pure partecipano della funzione ritmica del segmento maggiore a cui appartengono, aiuta il lettore a discernere più di una trama isometrica. L'intero passo appare diviso in tre sezioni ritmico-sintattiche (6,3,6 — 5,3,5 — 4,3,4). In ciascuna di queste sezioni troviamo, al centro, un colon a tre accenti. Ciò crea una costante. La flessibilità prosodica del russo moderno (e per di più "parlato", alla maniera letteraria di Gogol') permette tuttavia, nella lettura-recitazione, diverse "cliticizzazioni". Nel colon centrale della terza sezione, *потому что* può essere sentito come 'parola metrica' unica, con un solo accento, o anche come due unità accentuative, a seconda che si adotti o no la lettura enfatica. Ciò che più conta, comunque, è il fatto che ambedue le letture portano alla regolarità isocolica. La scelta, infatti, è fra 4,4,4 e 4,3,4. Nel primo caso si sottolinea l'isometria della serie specifica, mentre nel secondo caso si sottolinea la funzione marcante del colon mediano a tre accenti, nell'ambito di uno schema che riguarda l'intera frase.

Le tre sezioni ritmiche risultano ancor più chiaramente governate da una comune "figura di ritmo" se si osserva che l'intera frase si regge sulla combinazione di segmenti a due e a tre accenti. Questa rete, più intimamente intessuta, diventa visibile se ci soffermiamo anche sui valori dei semicola. La prima sezione è tutta a tre accenti, la seconda dispone di 2 e 3 'a cornice' del colon mediano (= costante a tre accenti), la terza accoppia 2 e 2 alla stessa maniera (o, altrimenti, si risolve in una serie isocolica tutta *a due* accenti).

Mi scuso di sottoporre il lettore ad una micro-analisi che può riuscire non solo difficile, ma anche tediosa. Se non lo facessi, sfiorerei i problemi senza neppure cercare di sviscerarli. Dobbiamo ora considerare — come già abbiamo fatto per la *Pagina d'Album* — la rete di corrispondenze foniche che caratterizzano questo passo. I pochi lettori, che sentono in simili esercizi il richiamo dell'arte verbale nella sua essenza, possono anche qui 'servirsi da soli' sulla traccia di quanto ho segnato in corsivo. Mi limiterò a segnalare alcuni più evidenti venature foniche nella prima sezione (da *если бы а ...уланскому*): primo colon: *è,é // é-á, é-á*; secondo colon: *á-é[+ i], á-ej*; terzo colon: *ša, a[š], [š]ko, ško // é,é, u,u*.

Ho segnato con spazature le parole che *non* sono comprese nella rete di richiami fonici e che risultano perciò fonicamente isolate. Leggiamole in ordine: *если бы... сорочинский... на тройке... которую... сорочинского заседания*. Non mi pare dubbio che sono parole chiave. La loro marcatura per isolamento è dunque un fattore fono-semanticò d'una certa importanza.

Se confrontiamo la "mirabile prosa" della *Pagina d'Album* con quella di questo passo delle *Veglie* ritroviamo dunque, in un diverso impasto, gli stessi ingredienti. Quanto a "giuochi" compositivi, fonici, ritmici e semanticò Gogol' era evidentemente un consumato "giuocatore". Tecniche di tanta complessità s'imparano a poco a poco, le si assimilano fino a farle una propria lingua. È estremamente importante rendersene conto a proposito di Gogol', ma sarebbe ingenuo gridare troppo forte al "miracolo" dato che non siamo certo di fronte ad un fenomeno nuovo. Per non prolungare questo di-

scorso oltre il necessario, ricorderò solo l'esempio di Ovidio, noto ai liceali: *quidquid tentabam dicere...*¹⁹

Ci avviciniamo così almeno ad una conclusione di carattere generale, che ha anche valore specifico: l'"improvviso" della *Pagina d'Album* è scritto in una "lingua poetica" lungamente appresa dallo scrittore, modellata su schemi tradizionali, elaborata ed arricchita in anni di esercizio. Gogol' poteva improvvisare così bene perché si trattava di improvvisazioni ben preparate²⁰ (e si pensi, per un'analogia nell'ambito del romanticismo slavo, alle improvvisazioni, altrettanto "ben preparate", di Mickiewicz). Il nostro problema è reso particolarmente difficile dal fatto che siamo alle prese con schemi e modelli formali non ben studiati né a livello di tradizione né a livello di codice d'autore. Quando un poeta improvvisa in endecasillabi e settenari (delizia di tempi passati), abbiamo una *misura* per seguirlo, che invece ci manca nel caso di composizioni di questo tipo. Nei due casi, comunque, il critico è posto di fronte a fenomeni della stessa natura, anche se molto diverse sono le proporzioni delle fatiche che si devono affrontare.

Tanta cura per il cesello verbale — si osserverà — denota in Gogol' un atteggiamento particolare nei confronti della parola. Può l'opera gogoliana, nel suo complesso, aiutarci a capire le direttrici teoriche di questo intenso lavoro? Anche questa direi che è una ricerca da farsi. Che il Gogol' che si trovò teso ed imbarazzato di fronte alla pagina bianca di Mar'ja Aleksandrovna Vlasova fosse sulla via di una concezione mistica della parola (in accordo con la tradizione della vecchia Slavia ortodossa) mi sembra, però, ipotesi già ben sostenibile. I punti teorici più estremi si faranno visibili qualche anno dopo. Il quarto capitolo dei *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici*, scritto nel 1844, è dedicato proprio alla questione "Che cosa è la parola" (*O tom, čto takoe slovo*)²¹. Gogol' ammonisce: "È pericoloso per lo scrittore scherzare con la parola. Che parola corrotta (*slovo gnilo*) non esca dalla vostra bocca!"²² E infine conclude le sue riflessioni con un riferimento

¹⁹ *Tristia*, IV, 10, 26.

²⁰ Si ricordi poi che, quanto al livello di improvvisazione di questo testo, non abbiamo informazioni certe. Non è proprio detto che Gogol' sia stato preso totalmente alla sprovvista. Possiamo anche immaginare che se l'aspettasse: la gentile dama poteva avere già insistito chissà quanto per avere un autografo dello scrittore, per il suo Album. Gogol', apprensivo com'era, avrebbe allora avuto tutto il tempo di prepararsi a casa appunto per poi fare bella figura 'improvvisando'. Può anche darsi che Gogol' abbia 'rifilato' a Mar'ja Aleksandrovna un suo pezzo già pronto, intensamente elaborato e quindi memorizzato. Nel manoscritto, le parole "на полу" sono aggiunte sopra il rigo: Gogol' può essersi accorto dell'imperfezione ritmica mentre scriveva (cf. il mio articolo citato, in "Strumenti critici" 20 (1973): 115-116), ma può anche avere omesso queste parole, scrivendo sull'Album, per un primo lapsus di memoria. Mi sembra comunque che conti più il riconoscere la regolarità dello schema di fattura che non ipotizzare sulla genuinità o meno del 'miracolo' dell'improvvisazione. Tale miracolo, d'altra parte, era genere retorico ben coltivato fra i letterati dell'età romantica.

²¹ *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*, in Akademija Nauk SSSR, Institut ruskoj literatury, N. V. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinej*, VIII, 1952, pp. 229-232.

²² *Ibid.*, p. 232.

biblico (*Ecclesiastico* 28 : 24-25) che ritengo utile riprodurre nella formulazione originale dello scrittore:

...на всяком шагу язык наш есть наш предатель. “Наложу дверь и замки на уста твои, говорит Иисус Сирах: растопи золото и серебро, какое имеешь дабы сделать из них весы, которые взвешивали бы твое слово, и выковать надежную узду, которая бы держала твои усти”²³.

Si può pensare che questo sia il linguaggio nuovo e strano della “follia mistica” che progredisce. Anche in questo caso, tuttavia, sarà bene considerare la possibilità di formule e schemi testuali che sorgono da una lunga incubazione-assimilazione intellettuale. Quanto può un simile atteggiamento spirituale avere accentuato l’uso di moduli formali connessi con la tradizione slava ortodossa? È troppo presto per rispondere. Mi sembra però utile esaminare da vicino le prime righe della *Prefazione (Predislovie)* ai *Passi scelti*²⁴.

La strutturazione isocolica è più evidente qui che nei testi che ho analizzato più sopra. Oltre a ‘scandire’ questo esordio, ne divido le serie ritmico-sintattiche in tre sezioni numerate per facilitarne l’analisi:

1

- 4 Я / был / тяжело / болен;
4 смерть / уже / была / близко.

2

- 4 Собравши / остаток / сил / своих
3 и воспользовавшись / первой / минутой
4 полной / трезвости / моего / ума
3 я написал / духовное / завещание,

²³ Non rientra nei limiti tematici di questo articolo vagliare questa od altre citazioni bibliche di Gogol'. Mi sembra comunque utile osservare che, qui, Gogol' sembra aggirare un problema testuale che lo avrebbe potuto portare visibilmente o più verso la parte latina o più verso quella greco-slava (ortodossa). Nella Vulgata latina — *Ecclesiasticus* 28 : 28-30 (= *Премудрости Иисуса сына Сырахова* 28 : 27-30) — le parole “...ori tuo facito ostias et seras...” precedono “Aurum tuum et argentum confla Et verbis tuis facito stateram, et frenos ori rectos” (secondo la traduzione italiana di Mons. Antonio Martini del 1835, che Gogol' può avere avuto tra le mani: “e metti una porta, e un chivistello alla tua bocca. Fondi il tuo oro, e il tuo argento, e fanne una bilancia per le tue parole, e un freno di giustizia per la tua bocca”). Nella tradizione slava ortodossa e russa, come in quella greca della Septuaginta, *porta* e *chivistello* (θύραν καὶ μοχλόν) compaiono solo alla fine, là dove la Vulgata latina ha *frenos... rectos*. Nella versione autorizzata russa (ristampa 1964, The Judson Press) si legge: “...и для словъ твоихъ сделай весъ и меру, и для усть твоихъ — дверь и запоръ”. Gogol' apre la sua citazione con le parole “наложу дверь и замки на уста твои”, ma ha cura di staccarle dal contesto originale mediante l’inserzione — apparentemente in pura funzione retorica — di “говорит Иисус Сирах”.

²⁴ N. V. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij*, VIII, cit., p. 215.

3

- 3 *в которой / между / прочим*
 4 *возлагаю / обязанность / на друзей / моих*
 4 *издать / после / моей / смерти*
 3 *некоторые / из моих / писем.*²⁵

Come in tanti testi “antichi”, la ripartizione concettuale corrisponde qui perfettamente alla distribuzione ritmica. La sezione 1 (dicolon a quattro accenti) riferisce *l’evento base*, ossia Gogol’ (*Я*, con marcato accento enfatico) sfiorato dalla morte. La sezione 2 (serie isocolica *alternante*) riflette la *dinamica spirituale* dello scrittore che elabora il proprio testamento, mentre la sezione 3 (serie isocolica *a cornice*) presenta *il documento*.

La conoscenza di strutture di questo tipo nella tradizione slava ortodossa ci permette di individuare anche un altro aspetto della funzione semantica della distribuzione isocolica. Se leggiamo *verticalmente* gli inizi di ogni colon, ricaviamo una sottolineatura interna del messaggio. Per “inizio” di colon si deve intendere la prima parola nei cola a tre accenti e le due prime parole in quelli a quattro. La lettura verticale ci dà: (1) *Я был... смерть уже*; (2) *Собравши остаток... и воспользовавшись... полной трезвостью... я написал*; (3) *в которой... возлагаю обязанность... издать после... некоторые* (Sono stato... ormai: la morte. — In possesso della piena lucidità... ho scritto — Vi assegno il compito... di pubblicare dopo... alcuni...). La indeterminatezza sospensiva delle parole conclusive (*dopo... alcuni*) di questa dichiarazione tra il sacrale e il notarile apre la via alle divagazioni che seguiranno. Non è forse del tutto superfluo ricordare ancora una volta al lettore che osservazioni formali di questo tipo hanno valore solo perché si basano sull’esame di modelli consacrati da una lunga tradizione stilistica.

E un’altra precisazione deve essere qui ribadita: siamo appena agli inizi di un difficile lavoro di identificazione dei vari schemi formali che Gogol’ sembra avere derivato dalla tradizione medievale e pre-moderna. È troppo presto per trarre conclusioni generali. L’impressione, ad esempio, che l’uso di strutture isocoliche corrisponda in Gogol’ a suoi atteggiamenti mistico-religiosi non mi sembra sostenibile. Questo tipo di organizzazione del discorso ammette in realtà molti e diversi tipi di intonazione. Citerò in proposito solo un passo, totalmente narrativo-descrittivo, dal nono capitolo de *Le anime morte*:

- 5 *Сделавши / свое / дело / относительно / губернаторши,*
 5 *дамы / насели / было / на мужскую / партию,*
 5 *пытаясь / склонить / их / на свою / сторону*
 5 *и утверждая / что / мертвые / души / выдумка*

²⁵ “Io sono stato gravemente malato; / la morte già era vicina. / Raccolti i resti delle mie forze / e trovandomi nel primo istante / di piena lucidità della mia mente /, ho scritto un testamento spirituale, / in cui fra l’altro / affido ai miei amici / l’incombenza di pubblicare dopo la mia morte / alcune delle mie lettere”.

- 3 и употреблена / только / для того,
 3 чтобы отвлечь / всякое / подозрение
 3 и успешнее / произвестъ / похищение.
- 5 Многие / даже / из мужчин / были / совращены
 5 и пристали / к их / партии / несмотря / на то
 5 что подвергнулись / сильным / нареканиям / от своих же / товарищей,
 5 обругавших / их / бабами / и юбками, // именами,
 5 как известно / очень / обыдными / для мужского / поля.
- 4 Но как / ни вооружались / и ни противились / мужчины,
 4 а в их / партии / совсем / не было
 4 такого / порядка / как / в женской...²⁶

Per dare una visione più chiara e sufficientemente articolata dell'uso gogoliano di simili "figure di ritmo" dovrei forse centuplicare gli esempi. Mi sembra tuttavia che quanto ho sin qui esposto e presentato basti a convincervi che lo stile di questo raffinato prosatore può essere visto come l'applicazione di un codice individuale pazientemente — e magistralmente — elaborato su modelli offertigli in gran parte da una tradizione plurisecolare di cui abbiamo solo parziale ed imperfetta nozione. Gogol'-"topo", a quanto sembra, riempiva ogni "pagina bianca" lottando abilmente con il "gatto" della sua cultura-sensibilità e carpendo formule preziose al "magazzino" della memoria, sia individuale che storica. Sul piano della 'teoria della letteratura' e della 'poetica', questa constatazione ci aiuta a comprendere quanto la lingua di cui si nutre la "grammatica della poesia" sia fatta non solo di categorie "grammaticali" naturali, ma anche e soprattutto di moduli e paradigmi retorici grammaticalizzati dalla tradizione.

²⁶ "Esaurita la faccenda della moglie del governatore, / le signore si potevano concentrare sul partito dei maschi, / cercando di farli pendere dalla loro parte / e stabilire che le anime morte erano una trovata / usata al solo scopo di stornare ogni sospetto / e consumare ancor meglio il ratto. / E molti dei maschi furono convertiti / e passarono al loro partito incuranti del fatto / che divennero oggetto di forti rapprocci dai loro stessi sodali / i quali li zimbelleggiavano come 'donnicciole' e 'sottanelle', epiteti che / com'è noto, sono molto offensivi per il sesso mascolino. / Ma, per quanto si mobilitassero a difesa i maschi, / nel loro partito non c'era affatto / un ordine paragonabile a quello delle femmine..." (N. GOGOL'), *Polnoe sobranie sočinenij*, o.c., VI (1951), pp. 192.

