

«ROMA» DI GOGOL' E LA CITTÀ ETERNA

Missione e messianesimo

Rita Giuliani

doi: <http://dx.doi.org/10.7359/834-2017-giul>

1. – Il rapporto, personale e creativo, che legò Gogol' a Roma fu talmente profondo e ricco di tali implicazioni da consentire di affermare l'assoluta, «geometrica» centralità della Città eterna nella vita dello scrittore e nell'evoluzione della sua visione del mondo e dell'arte. Negli studi gogoliani, che a lungo hanno sminuito, quando non ignorato, il significato dell'esperienza romana dello scrittore, quest'affermazione risuona ormai sempre più frequente e chiara¹. Non si può dire che sia avvenuto lo stesso con la novella *Roma (Rim)*, l'opera in cui Gogol' ha immortalato e sigillato, in un contesto narrativo, il prodigio della rigenerazione spirituale e fisica sperimentata a Roma. Cercheremo qui di dimostrare come, al pari della Città eterna, anche la novella che di Roma porta il nome occupi un posto centrale nell'opera e nella poetica gogoliana.

1.1. – Winckelmann, «il prussiano di Roma», vedeva in Roma la Terra Promessa della Bellezza e, al tempo stesso, il suo Paradiso perduto². Anche Gogol' espresse una simile idea della città, ma in un senso più drammaticamente personale.

¹ Le citazioni da Gogol' sono tratte da Gogol' 1937-1952. Il numero romano indica il volume, quello arabo la pagina. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autrice. Sulla bibliografia dedicata a *Roma* cf. Bodrova 2009, 19-20; Džuliani 2009, *passim* (ed. russa ampliata di: R. Giuliani, *La «meravigliosa» Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Studium, 2002). Negli ultimi anni i contributi critici sul «frammento» sono diventati più frequenti, tra questi ricordiamo: Czerják 2010; Giuliani 2010; Mildon 2010; Nike 2010; Džuliani 2011; Kiselev 2011; Niqueux 2012; Efremičeva 2016.

² Cf. Assunto 1978, 51-52.

Lo scrittore visse a Roma tra il 1837 e il 1846, passandovi in tutto circa quattro anni e mezzo e tornandovi per ben nove volte. Nella sua permanenza in città si possono distinguere un primo e un secondo periodo. Il primo periodo va dal marzo 1837 all'agosto 1841, quando Gogol' parte per la Russia, rimanendo lontano da Roma per più di un anno. Il secondo periodo va dall'ottobre 1842 al maggio 1846, quando lo scrittore lascia definitivamente la città, per preferirle Napoli³.

Nel primo periodo romano, Gogol' s'inebria delle bellezze della città, della sua gente, della sua arte, s'immerge nell'ambiente artistico, entra in contatto coi pittori tedeschi cosiddetti Nazareni e con la loro utopia rivolta al passato⁴. A Roma egli trova un lembo felice di Sud, una terra da cui è bandita la sofferenza, un ambiente dominato da una «quiete solenne» (di *stille Größe* – «quieta grandezza» – aveva parlato Wilhelm von Humboldt), in cui si dà quell'allegria che gli è indispensabile per creare, trova la «patria della sua anima» (XI, 141) e, come non si stanca di ripetere agli amici, il paradiso.

Com'era avvenuto a Goethe, ai Nazareni e a molti altri, l'ambiente romano gli crea le condizioni per vedere la sua patria da una prospettiva privilegiata, per creare il suo capolavoro, *Le Anime morte* (*Mertvyje duši*), e dà impulso a un grande slancio creativo⁵.

Andrej Sinjavskij ha notato come fin dal suo arrivo a Roma lo scrittore recida i fili che lo legano alla patria e al tempo stesso, grazie alla «seconda nascita» romana, sperimenti un incontro inatteso con la patria lontana. La *stabilitas loci* di Roma e la spontaneità del popolo acquistano ai suoi occhi un significato più ampio e incidono sulla sua visione del mondo e della Russia. Le sue passeggiate per Roma vanno al passo col suo sforzo di mettere a fuoco le questioni fondamentali della terra e del popolo russi⁶. Roma diventa per lui un particolarissimo strumento ottico per mettere a fuoco la propria visione del mondo⁷.

³ Gogol' fu a Roma anche nel 1847, ma solo in transito per e da Napoli. Per la cronologia dei soggiorni romani, cf. Džuliani 2009, 231-243.

⁴ Cf. Džuliani 2009, 94-115 e *passim*.

⁵ A Roma egli scrisse, tra il 1837 e l'inizio del 1842, la prima parte delle *Anime morte*, già iniziata nel 1836, la seconda redazione del *Revisore*, del *Ritratto*, di *Taras Bul'ba*, del *Matrimonio*, il frammento *Notti alla villa*, *All'uscita del teatro*, *Annunziata* e scritti minori. Lavorò anche alla *Mantella*, alle commedie *I giocatori*, *La causa*, *L'anticamera*, stese, più tardi, alcune parti della seconda parte delle *Anime morte* e dei *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici*.

⁶ Cf. Abram Terc 1981, 394-395.

⁷ Cf. Miched 2005, 239.

La «geografia iperbolica della Città eterna»⁸, con le sue stratificazioni storiche e culturali, dà a Gogol' un afflato e una misura epica perfettamente corrispondenti all'oggetto della sua principale occupazione: la stesura delle *Anime morte*, che sono legate a Roma in maniera fisica, essendo state composte sul millenario suolo romano e alimentate dal millenario suolo romano⁹.

L'epistolario gogoliano dei primi anni romani mostra un entusiasmo, una felicità interiore che trascendono di gran lunga la reazione media degli altri artisti stranieri. In esso Gogol' «ha creato per sé stesso un paese fantastico, l'ideale dell'artista»¹⁰, perfettamente corrispondente alla visione della città che impronta di sé la novella *Roma*.

1.2. – Come ha evidenziato Lotman, Gogol' a Roma trova realizzati due suoi ideali: il primo è quello illuministico dell'uomo libero, pieno di energie vitali, che non si contrappone alla massa, ma si fonde armoniosamente con essa; è l'ideale di una natura umana integra, non frammentata, di un uomo «bello», dotato di talento, coraggio, bellezza fisica e spirituale, originalità¹¹.

Il secondo ideale è quello di una società patriarcale, libera dalla politica, abitata da uomini forti, passionali e armoniosi. A Roma lo scrittore cerca la formula che concili i concetti di spontaneità, individuo, popolo e storia e la trova nella società cosacca della Seč' della seconda redazione di *Taras Bul'ba* e nel popolo romano, descritto in *Roma*. Ai suoi occhi, la vitalità e l'allegria della plebe romana sono segno di un popolo non corrotto dall'organizzazione sociale e politica, agli antipodi del popolo vessato e snaturato, a Pietroburgo come a Parigi, dalla politica, dalle gerarchie burocratiche, dal denaro¹². A Roma egli non viene considerato, come in patria, un «funzionario di ottava classe»¹³, un mattone della piramide burocratica, lì si sente uno spirito libero, le cui energie vitali trovano le condizioni ideali al loro pieno dispiegamento.

Guardando alla realtà romana attraverso la lente della sua utopia politico-sociale retrospettiva, lo scrittore non prestava alcuna attenzione al degrado sociale, all'arretratezza economica, all'anacronismo della struttura statale della città. Anche i Nazareni, accecati dal miraggio utopistico di

⁸ Abram Terc 1981, 394.

⁹ Cf. Abram Terc 1981, 394.

¹⁰ Serman 2006, 28.

¹¹ Cf. Lotman 1993, 69-79.

¹² Cf. Lotman 1993, 72-75.

¹³ *Lit. Nasledstvo* 1952, 587.

riportare in vita costumi, spiritualità e concezioni dell'arte del XIV secolo, erano indifferenti nei confronti della Roma-città concreta, reale. Come ha scritto Günter Metken, essi cercavano «un'Italia e una Roma dalla semplicità paleocristiana e le trovavano anche grazie al secolare sonno politico sotto la dominazione francese e la successiva restaurazione cattolica»¹⁴.

Allo stesso modo Gogol' vedeva di Roma solo ciò che corrispondeva al suo sogno di una società e di un individuo pre-moderni. Nelle lettere del primo periodo romano si ripete come un *Leitmotiv* l'osservazione che a Roma il tempo s'è fermato, che tutto è antico. Al riguardo si potrebbero citare molti passi, ma basterà ricordare questi passaggi: «io preferisco il vecchio», afferma nella lettera a Nikolaj Prokopovič del 3 giugno (n.s.) 1837 (XI, 100); nel 1838, a Pëtr Vjazemskij: «io dico soltanto: quanta novità c'è nel vecchio e addirittura in misura maggiore che non nello stesso nuovo!» (XI, 156).

A Roma Gogol' trova realizzato, in realtà, anche un altro ideale, per lui non meno importante: quello dell'artista-monaco che, dal punto di vista storico, i Nazareni avevano materializzato nel convento di Sant'Isidoro. In Roma egli trova il *topos* in cui si concretizzano, prendendo forma e carne, i suoi personali *u-topoi*.

La Città eterna provoca in lui una prepotente ripresa della dimensione spirituale, di fede. Il fasto barocco delle chiese romane suscita in lui una risposta che è estetica e spirituale al tempo stesso. Riaffiora prepotentemente una religiosità che la vita nella capitale nordica aveva sopito. Nell'aprile del 1838 confessa a Marija Balabina:

[...] ho deciso di andare oggi in una chiesa di Roma, in una di quelle bellissime chiese che voi conoscete, dove regna una sacra penombra e dove il sole, dall'alto della cupola ovale, come lo Spirito Santo, come l'ispirazione, ne inonda la parte centrale, dove due-tre figure inginocchiate a pregare non solo non ti distraggono, ma sembrano metter ancora più ali alla preghiera e alla meditazione. Ho deciso di pregare lì per voi (perché soltanto a Roma si prega, negli altri posti si finge solo di pregare), ho deciso di pregare lì per voi. (XI, 140)

Ivan Zolotarëv, che nel 1837-1838 trascorse a Roma alcuni mesi in compagnia di Gogol', lo ricorda

pieno di vita: allegro, loquace, tutto preso, per così dire, dalla bellezza della natura romana e sopraffatto dalla massa di opere d'arte da cui era circondato. [...] egli era assai religioso, andava spesso in chiesa e gli piaceva vedere negli altri manifestazioni di religiosità.¹⁵

¹⁴ Metken 1981, 49.

¹⁵ Cit. in Veresaev 1990², 215.

Come il vate polacco Adam Mickiewicz, che a Roma aveva vissuto un forte riavvicinamento alla fede, come i Nazareni, che alternavano il lavoro agli esercizi spirituali, così Gogol' a Roma riprende la preghiera e la lettura delle Sacre Scritture.

Roma giuoca un ruolo importante anche nella ricostruzione morale della personalità dello scrittore, come attesta l'epistolario gogoliano e come ha sottolineato Il'ja Serman¹⁶.

«Il grande significato di Roma nella vita di Gogol' non è stato ancora del tutto studiato»¹⁷, sosteneva Annenkov nel 1857. Quest'affermazione¹⁸ è tutt'oggi pienamente condivisibile. Annenkov aggiungeva una considerazione interessante per quel che riguardava il 1841: «[...] in questo periodo Gogol' iniziò a conformare alla sua idea di Roma le sue opinioni generali su argomenti di carattere morale, la sua *forma mentis* e, infine, la sua stessa vita»¹⁹.

1.3. – Tra il 1840 e il 1841 Gogol' inizia a cambiare la sua visione dell'arte e del mondo. A Roma matura il suo ideale di uomo completo, totalmente bello: il *prekrasnyj čelovek*, uomo di rinascimentale bellezza. Anche il suo ideale urbanistico muta: nell'armoniosa sedimentazione di secoli e stili che contraddistingue l'eclettismo architettonico romano, egli vede ora quella città ideale che aveva confusamente intravisto negli articoli sull'arte degli *Arabeschi* (*Arabeski*). Si fa sempre più stretto il suo rapporto col pittore Aleksandr Ivanov, che era molto vicino ai Nazareni²⁰, cui Gogol' guarda ormai con ammirazione. Già incuriosito e interessato all'ambiente nazareno, in cui era forte l'orientamento verso un'estetica e una spiritualità d'epoca prorinascimentale, intorno agli anni 1840-1841 Gogol' trova nell'estetica nazarena una consonanza che lo conforta e gli indica un preciso modello etico-estetico. Come i Nazareni, egli inizia a rivolgere lo sguardo a un passato in cui arte e fede avevano prodotto capolavori eccelsi, aiutato in questo dall'atmosfera di una Roma lontana dal rumore e dagli inganni del XIX secolo, dalla modernità.

Nel cambiamento intervenuto in Gogol' l'ambiente romano sembra aver avuto un ruolo determinante: non solo teatro dell'evento, ma anche

¹⁶ Cf. Serman 2006, 27.

¹⁷ Annenkov 1983, 76.

¹⁸ A testimonianza del pregiudizio «antiromano» presente in tanta letteratura critica su Gogol', ricorderemo che quest'affermazione venne soppressa nel testo delle memorie di Annenkov riportato in Veresaev 1990², 293, dove non figura l'intero brano, di 14 righe.

¹⁹ Annenkov 1983, 77.

²⁰ Cf. Vinogradov 2001, *passim*; Džuliani 2013.

potente concausa e poderoso acceleratore della spiritualità, della religiosità e dell'orientamento estetico dello scrittore.

Il periodo romano di Gogol' è legato anche a cambiamenti drammatici intervenuti nella sua vita: le prime manifestazioni di un grave disturbo della personalità, a lungo sbrigativamente liquidato come «misticismo» e radice dell'infelicità personale e della sterilità creativa dell'artista. La moderna psichiatria l'ha definito una forma di psicosi bipolare, patologia che venne descritta per la prima volta nella letteratura scientifica solo due anni dopo la morte dello scrittore²¹. La malattia è caratterizzata da alternanza di periodi di esaltazione, iperattivismo, fiducia in sé stessi, progettualità, e periodi di depressione congiunta a un rallentamento dell'attività intellettuale, a umor nero, disprezzo di sé, esasperata coscienza delle proprie manchevolezze ed errori, disperazione, fino al crollo psichico.

In concomitanza col manifestarsi e l'acuirsi del disturbo psichico si fa più frequente in Gogol' il richiamo del monastero, con la sua promessa di pace interiore, ma anche di possibilità di coniugare arte e spiritualità (ovvero peccato e salvezza). Da Mosca egli scrive nell'aprile 1840 a Nikolaj Belozerskij: «La mia salute ed io stesso non siamo adatti al clima di qui, ma soprattutto non lo è la mia povera anima malata: non c'è asilo qui per lei [...]. Io ora sono più adatto al monastero che alla vita mondana» (XI, 278).

2. – Dall'autunno 1842, quando Gogol' ritorna a Roma dopo un'assenza di circa un anno, inizia il suo secondo periodo romano. L'idillio romano s'è ormai incrinato. Ora egli guarda la città con altri occhi e quello che nel 1838 aveva definito in una lettera alla Balabina «un divino, paradisiaco deserto» (XI, 144) inizia lentamente a divenire il monastero, in cui cercare la pace dell'anima e il raccoglimento della mente. Gogol' perde il paradiso e trova il monastero. I due termini, per lui, sono sinonimi. Per lui, come per l'antica cultura russa, anche il monastero ha elementi edenici: il monastero, infatti, è immagine simbolica del paradiso.

Nonostante il progredire del male, il ricordo della felicità e della pace provata nell'*eden* romano lo riporterà ancora nella città che nel gennaio 1840, in una lettera a Vasilij Žukovskij, contaminando i concetti di terra promessa e di paradiso, egli aveva definito «il mio paradiso promesso» (XI, 270), ora divenuto il suo «monastero» romano.

²¹ Cf. Džuliani 2009, 222-224. Recentemente alcuni critici hanno negato l'esistenza di una patologia psichica in Gogol', ma ciò appare più una presa di posizione ideologica che non una confutazione sul piano clinico, cf. Skavyš 2008. Sull'origine della *querelle* sull'esistenza o meno di una patologia psichica in Gogol', cf. Sirotkina 2008.

L'ambiente romano dà vigore alla convinzione, in Gogol' profondamente radicata, di sentirsi predestinato a un'alta missione: essere un faro spirituale per la Russia, indicarle un cammino di perfezionamento morale. È il suo messianesimo, la vocazione all'apostolato²². A Roma matura in lui il desiderio, l'esigenza di comporre un'opera monumentale, il capolavoro cui affidare la propria parola artistica e il proprio messaggio morale.

Anche alcuni Nazareni condividevano quest'aspirazione e, in quegli stessi anni, stavano già sperimentando la difficoltà di conciliare l'inconciliabile: il libero gioco della fantasia creatrice e l'esigenza pedagogica. Sordi alle nuove estetiche dominanti, quasi tutti si erano volti a soggetti sacri ed edificanti, cui dedicarono gli ultimi anni della loro vita, conoscendo talvolta anche il tormento della sterilità creativa. Anche Gogol' percorrerà – quasi una *via crucis* – queste dolorose stazioni: l'aspirazione a comporre un'opera monumentale, la trilogia delle *Anime morte*, la scelta di una tematica edificante, che lo porterà a recuperare generi del passato, volgendosi, nei *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici* (*Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*) all'omiletica barocca del XVII secolo, e ad iniziare il libro, mai ultimato, *Riflessioni sulla liturgia divina* (*Razmyšlenija o božestvennoj liturgii*). La nuova estetica, la sofferenza psichica e la spiritualità dolorosamente affinata lo avrebbero presto portato nelle secche del «purismo» artistico. Attaccato dal «male oscuro», ossessionato dallo scopo pedagogico che egli si pone, scopo incompatibile col suo genio, Gogol' diventa completamente indifferente verso il «paradisiaco deserto» romano. Divenuto insensibile a tutto, egli guarda ormai la città con altri occhi: da «paradiso promesso», Roma trasmuta dapprima in un monastero, per diventare infine il suo «paradiso perduto», perdendo ogni connotazione edenica.

Forse, senza Roma Gogol' non sarebbe divenuto Gogol'. A Roma si deve il «miracolo»²³ del completamento del primo volume delle *Anime morte*, lì egli stende, tra l'altro, i suoi «manifesti estetici» – *Roma* e la seconda redazione del *Ritratto* (*Portret*) – opere che riflettono la nuova concezione dell'arte maturata nei soggiorni romani, concezione che lo scrittore non abbandonerà mai più. Ad essi Gogol' affida, come un testamento spirituale, la formulazione del suo ideale d'artista, il pittore-monaco, e quella dell'utopia della palingenesi dell'uomo russo in un uomo totalmente «bello».

Eppure, nella concezione gogoliana dell'arte, Roma finisce col rivestire il ruolo di concausa della sterilità creativa dell'artista. Fino alla fine dei suoi soggiorni romani Gogol' «respira» a pieni polmoni l'atmosfera che lo cir-

²² Cf. Miched 2005; Papernyj 2006.

²³ Pacini Savoj 1957, LXXXI.

conda, captandone umori e tendenze. Egli assiste all'ascesa e all'inizio del declino della corrente del purismo, che costituì l'ultima stagione di Roma capitale europea delle arti. Al ripiegamento dei puristi fa eco il ripiegamento di Gogol'. Egli «respira» l'aria di Roma fino in fondo, condividendo con la sua «patria dell'anima» anche la fase di letargico ripiegamento. La malaria, che lo colpisce nel 1840 e da cui non guarirà mai²⁴, sancisce il suo essere, anche in senso fisico, un «vero» romano.

Nell'opera e nella vita di Gogol' si dà questo paradosso: Pietroburgo, città detestata, dal punto di vista artistico si rivela ispiratrice di capolavori assoluti, quali i *Racconti di Pietroburgo*, Roma, città amata, si rivela invece in un primo tempo un potente alimentatore della creatività dell'artista, per poi rivelarsi un suo altrettanto potente inibitore.

Come più tardi Roma perderà «ogni incanto» agli occhi del Gregorovius²⁵, così lo perderà anche agli occhi di Gogol', che il 12 (24) novembre 1846 scriverà da Napoli a Žukovskij:

[...] ogni volta sono sempre tornato a Roma come nella mia patria. Ma adesso, passando per Roma, non vi ho trovato nulla che mi coinvolgesse, nemmeno la grande manifestazione di generale entusiasmo popolare per l'elezione del nuovo papa, persona davvero degna²⁶. Sono passato per Roma come si passa per una stazione di posta: il mio olfatto non ha percepito nemmeno quell'aria dolce che amavo tanto ritrovare ogni volta che vi tornavo; al contrario, i miei nervi hanno avvertito il contatto col freddo e l'umidità. (XIII, 143)

3. – La novella *Roma* uscì nel marzo 1842 nel terzo numero della rivista *Il moscovita* (*Moskvitjanin*), il 18 maggio uscirono le prime copie delle *Anime morte*, che attirarono immediatamente l'attenzione di lettori e critici, confinando in secondo piano la novella «romana». In seguito sulla fortuna dell'opera avrebbe pesato il sottotitolo *Frammento* (*Otryvok*), scambiato, fino ai nostri giorni, per un'indicazione di incompiutezza del testo, non per quel che è: un'indicazione di genere, aggiunta dall'autore all'ultimo momento prima della pubblicazione del testo²⁷.

La trama della novella è quanto mai esile: un giovane principe romano, di ritorno da un lungo e deludente soggiorno a Parigi, riscopre la sua città che ora riguarda con gli occhi di un forestiero, di un viaggiatore incantato, abbandonandosi al piacere estetico della *flânerie*, finché, un giorno, du-

²⁴ Cf. Šenrok 1897, 672.

²⁵ Cf. Tittoni 1993, 39.

²⁶ Papa Pio IX.

²⁷ Cf. Bodrova 2009, 10.

rante il carnevale, resta folgorato dall'incontro casuale sul Corso con una splendida sconosciuta: Annunziata. L'azione dura poche ore: il tempo che il principe cerchi spasmodicamente di conoscere la bella sconosciuta e poi di dimenticarla qualche ora dopo, abbacinato dal panorama della città che egli contempla al tramonto dal Gianicolo. La novella si chiude così, con un finale aperto.

I giudizi che seguirono la pubblicazione di *Roma* non furono benevoli. Generale fu lo sconcerto dinanzi alla particolarità dello stile e all'eccentricità del punto di vista espresso nell'opera, con la sua la visione mitica, idealizzata dell'Italia, e con la preferenza accordata a Roma rispetto a Parigi.

I contemporanei colsero la peculiarità dei procedimenti linguistici e stilistici di *Roma*, censurandoli però come difetti, come incidenti di percorso su una strada che doveva essere tutta lastricata di risa. Il 13 aprile 1842, lo scrittore e lessicografo Vladimir Dal' scrisse a Michail Pogodin, editore del *Moscovita*:

Che uomo incredibile è Gogol'! Il suo racconto ti piace, lo divori avidamente fino alla fine, lo rileggi un'altra volta con avidità e non noti in che lingua barbara scrive. Inizi a esaminarlo minutamente e ti rendi conto che non si dovrebbe scrivere e parlare così, ma se provi a fare correzioni lo rovini, non se ne può cambiare nemmeno una parola. Ma scrive forse in russo?²⁸

3.1. – Ad onta della povertà della *fabula*, la novella presenta una ricca gamma di temi e molti livelli di significato. L'opera contiene la riflessione dello scrittore sulla Città eterna, il bilancio della sua esperienza romana, l'espressione della sua idea di Roma, l'omaggio ad alcuni *realia* romani – soprattutto al carnevale – e a un modo di vivere assai diverso da quello che si conduceva in Russia. Essa è anche la storia di un'anima, dell'*evoluzione* di un'anima, un atto di accusa alla modernità e alla città che all'epoca ne era il simbolo, Parigi, e il vagheggiamento di un'utopia sociale retrospettiva che all'autore appariva realizzata nella sonnolenta città di papa Gregorio XVI. Inoltre l'opera contiene anche una profezia sulle sorti dell'Italia e, specularmente, una riflessione sulla Russia e sul suo destino, che ha fatto parlare di «utopia slavofila»²⁹. Ciononostante qualche critico si ostina ancora a vedere nell'opera solo un'espressione di «turismo spirituale»³⁰!

Ancor più della lingua della novella, sconcertava i contemporanei l'idea di Roma che vi veniva espressa. L'esaltazione, la passione che Gogol' ma-

²⁸ Lit. Nasledstvo 1952, 617.

²⁹ Nike 2010; Niqueux 2012.

³⁰ Griffiths - Rabinovič 2005, 90.

nifestava verso la città risultava inaccettabile: offendeva gli occidentalisti, che vedevano in Parigi il modello cui tendere, e gli slavofili, che rimproveravano allo scrittore un morboso attaccamento all'Italia e a Roma. Nell'inverno 1841-1842, a Mosca, nel periodo in cui stava preparando *Roma* per le stampe, Gogol' soffriva di *spleen*, conduceva vita solitaria e smaniava per tornare a Roma. Egli era solito giustificare il suo «bisogno d'Italia»³¹ col fatto che gli era necessaria una «splendida lontananza»³² per guardare meglio alla Russia. Aveva bisogno di una lunga prospettiva, di spazi smisurati per mettere a fuoco figure, oggetti e dettagli della vita russa; aveva scritto all'amico Pëtr Pletnev il 17 (29) marzo 1842: «[...] già nella mia stessa natura è insita la capacità di rappresentarmi in modo vivido il mondo solo quando me ne sono allontanato. Ecco perché io posso scrivere della Russia solo stando a Roma» (XII, 46).

3.2. – Nella novella Gogol' affida all'Italia un'alta missione – rigenerare l'uomo del Nord:

E questo stesso prodigioso insieme di mondi superati, il fascino della loro congiunzione con una natura sempre in fiore, tutto esiste perché il mondo ne sia ridestato, perché all'abitante del nord talora appaia come in sogno questo meridione, perché tale sogno lo strappi dal mezzo di una gelida esistenza consacrata a occupazioni che induriscono l'anima, lo strappi da lì facendogli balenare un'inattesa prospettiva verso luoghi lontani, una notte di luna al Colosseo, Venezia stupendamente morente, un cielo di splendore inaudito e i tiepidi baci di un'aria incantata, perché nella sua vita almeno una volta egli sia un uomo bello... (III, 242-243)³³

Gogol' nutre la speranza che l'uomo russo possa mettere a frutto i valori estetici e artistici che innervano il «genio» italico, e rigenerarsi, come lui, alla fonte dell'arte e della bellezza: questo è il programma pedagogico che lo scrittore affida alla novella.

Solo a Roma Gogol' si era sentito un uomo totalmente «bello», sperimentando su di sé le peculiarità e le benefiche proprietà dell'ambiente: ora sperava e credeva di poter far diventare «belli», oltre che i russi, anche i suoi personaggi. Per questo nel 1842 egli colloca *Roma* in chiusura al terzo volume delle sue *Opere (Sočinenija)*: per indicare il percorso etico-estetico che doveva portare i suoi personaggi dal mondo pietroburghese, burocratico e

³¹ Mann 1995.

³² Nelle *Anime morte* scrisse: «Rus'! Rus'! Ti vedo, dalla mia meravigliosa, splendida lontananza io ti vedo».

³³ Trad. it.: Gogol' 2003, 101.

senza vita, a un mondo di bellezza, libertà e vitalità, di cui egli aveva sperimentato nella Città eterna l'esistenza e le potenzialità.

Roma è il *monumentum aere perennius* che Gogol' innalza alla Città eterna, opera isolata all'interno della produzione gogoliana, ma al tempo stesso a questa saldamente correlata. Cercheremo pertanto di riguardarla anche da un punto di vista interno alla produzione gogoliana, di definirne il ruolo e il significato che essa ricopre nello sviluppo della poetica dello scrittore.

3.3. – La collocazione di *Roma* alla fine del terzo volume delle *Opere* gogoliane, *dopo* i racconti d'ambiente pietroburghese – quasi un prologo alle *Anime morte* –, era coerente col «programma» pedagogico dell'autore. Nel momento in cui prepara per le stampe il «frammento» (inverno 1841-1842), Gogol' ha già iniziato a lavorare, a Roma, alla seconda parte delle *Anime morte*. Gli è ormai definitivamente chiaro quale debba essere il compito dell'artista e, quindi, il proprio compito. Nella sua visione dell'arte si è ormai insinuato, come un tarlo, il fine pedagogico, l'intento messianico.

Lo studio delle frequenze lessicali di *Roma* ha dato risultati significativi: tra le occorrenze più significative figurano il sostantivo *duša* («anima»), che si ripete 21 volte e l'aggettivo *živoj* («vivo») che, unitamente all'avverbio *živo* e al verbo *oživit'sja* («animarsi»), occorre 15 volte, ad indicare un mondo in cui la vita non langue, non si estingue, come nel ciclo dei *Racconti di Pietroburgo*, ma «ribolle» (*kipit*). Il termine *duša* è riferito quasi sempre al principe, mentre l'aggettivo *živoj* qualifica soprattutto il carattere della vita romana. In *Roma* i piani etico ed estetico sono inestricabilmente intrecciati. In entrambi il principe vi ricopre il ruolo di «anima viva», com'è già stato notato da Ruf Chlodovskij³⁴. Egli è il prototipo e il modello delle «anime vive» di cui Gogol' intendeva narrare nella seconda parte delle *Anime morte*. Per questo, essendo un personaggio-modello, prototipo di un eroe positivo, il principe non ha un nome. Il protagonista di *Roma* è un personaggio immaginato alla fine del suo cammino di rigenerazione, l'intera novella è una dichiarazione d'intenti sulla cantica «paradisiaca» delle *Anime morte*, il «poema» cui Gogol' avrebbe voluto conferire struttura e afflato danteschi. «L'anima è presa da nostalgia per l'uomo», egli aveva scritto in *Proprietari di vecchio stampo* (*Starosvetskie pomeščiki*). A Roma questa nostalgia si placa, l'anima ritrova l'uomo. Ciò riconcilia lo scrittore con la vita e lo fa sperare nella possibilità, per l'anima, di avere una vita anche in Russia.

³⁴ Cf. Chlodovskij 1994, 19.

La novella segna il debutto nella galleria dei ritratti gogoliani di un nuovo «tipo», un nuovo personaggio: l'uomo «bello», l'anima viva. È quindi un'opera *sperimentale*. In termini di *fictio*, però, Gogol' non aveva alcuna dimestichezza con le anime belle, coi personaggi positivi; per questo il principe risulta, nella sua bellezza, un personaggio algido e lontano. Una volta compiuta la rigenerazione, passando attraverso l'esperienza parigina e una presa di coscienza etico-estetica che fa del protagonista un adulto totalmente «bello», l'autore, in termini di *fabula*, non sa più che cosa fare di quest'anima «viva». E l'azione finisce come si era aperta, con la contemplazione, con l'estasi del personaggio, stavolta di fronte al panorama della città che si stende ai suoi piedi, inondata della luce iridescente e accesa del tramonto.

Come nelle *Anime morte* la visione della *trojka* che s'invola costituisce, secondo Nabokov³⁵, l'imbonimento di un prestigiatore che fa sparire un oggetto – ovvero Čičikov –, così anche la descrizione di Roma al tramonto serve a sottrarre il principe a un improbabile sviluppo dell'azione. Non è, a nostro avviso, l'ecfrasi della città a rendere impossibile lo sviluppo della *fabula*, come sostiene Renate Lachmann³⁶, ma l'incapacità di Gogol' di dare vita narrativa a un personaggio positivo. Inoltre, dal momento che la novella ha le caratteristiche strutturali di un romanzo di formazione – di un romanzo di formazione in miniatura³⁷ –, grazie alla logica interna del genere, l'azione può concludersi una volta completato il processo di formazione. Al momento dell'incontro con Annunziata la *Bildung* del personaggio gogoliano è perfettamente compiuta: egli si è già trasformato da giovane ingenuo e superficiale in un uomo «bello» dedito alla contemplazione della bellezza e alla meditazione. Dal punto di vista narrativo il personaggio resta però irrisolto. Alla dinamica di una storia d'amore con Annunziata, che sconvolgerebbe il perfetto equilibrio della vita del principe, Gogol' preferisce per lui la stasi, l'estasi, la pietrificazione. Il principe esce dal campo visivo del lettore e dell'autore mentre contempla Roma, immobile come una statua, così come una statua era stata presentata Annunziata nelle prime pagine della novella.

Il testo «sfugge alla trivialità, finitezza e inganno di una *fabula* d'amore» e Roma diventa «metafora della salvezza»³⁸.

Nel personaggio del principe, *Roma* presenta non solo il modello estetico, ma anche il modello etico del nuovo orizzonte gogoliano. L'esperienza

³⁵ Cf. Nabokov 1972 (1944), 122.

³⁶ Cf. Lachmann 2004, 411.

³⁷ Cf. Džuliani 2009, 164-167. Antonella d'Amelia (1996, 125) ha invece parlato di «abbozzo di romanzo di formazione».

³⁸ Lachmann 2004, 411.

romana, che aveva rappresentato per lo scrittore un evento altamente formativo, doveva essere tale anche per l'uomo russo.

Mentre infatti l'*azione* della novella termina compiutamente con l'abbraccio di Roma da parte dello sguardo estatico del principe, rimane invece monco (e questo sì, passibile di sviluppo nelle intenzioni dell'autore), il movimento del *pensiero* del principe, allorché questi vagheggia la possibilità, per l'uomo del Nord, di essere, almeno una volta nella vita, un uomo «bello». Proprio in questo punto del testo figurano, del tutto appropriati, i puntini di sospensione: di lì Gogol' tenterà, nelle opere successive, di riprendere il filo interrotto del suo programma pedagogico per l'uomo russo, un programma naufragato nell'utopia, su cui si sono infrante anche le forze creative dello scrittore.

Roma appare dunque un'opera fondamentale, di snodo nella poetica gogoliana: da un lato punto di arrivo della ricerca del suo autore, dall'altro punto di partenza verso una meta che non verrà mai raggiunta.

4. - L'analisi di *Roma* rivela una straordinaria ricchezza di procedimenti formali, un'altissima densità concettuale, un'acutissima capacità di comprensione della città. Perché allora, ad onta di questi superlativi, l'opera è generalmente ritenuta debole? Perché Tommaso Landolfi non poteva perdonarne a Gogol' la stesura³⁹? Perché Nabokov riteneva una fortuna che lo scrittore non avesse portato a termine «il romanzo convenzionale sulle avventure di un gentiluomo italiano» di cui *Roma* rappresentava i «pochi e scialbi appunti»⁴⁰? Nabokov aveva intuito che nella novella c'era qualcosa che rischiava di contaminare il resto della produzione gogoliana e aveva interrotto bruscamente la citazione della descrizione di Annunziata:

No, basta con queste cose; altrimenti il borbottare e il tossicchiare di un cogitabondo funzionario provinciale che rimugina sulla propria miseria, sepolto nella profondità della Russia gogoliana, si mescolerà irrimediabilmente con l'eloquenza classica.⁴¹

Più ancora che l'«eloquenza classica», sono il tarlo pedagogico, la presenza di un personaggio positivo a fare di *Roma* un testo così poco «gogoliano», un testo che è stato definito un «anacoluto» nell'opera dello scrittore⁴².

³⁹ Cf. Landolfi 2002, 393.

⁴⁰ Nabokov 1972 (1944), 133.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cf. Lachmann 2004, 411.

L'incapacità dell'autore di trattare anime «belle» e «vive» affiora nel testo, appesantendolo e facendone impallidire i rutilanti procedimenti stilistici, i ghirigori manieristici dell'intreccio, l'acuta sensibilità estetica del narratore e del protagonista.

In *Roma* compaiono già, come nel coevo *Ritratto*, gli elementi che diverranno caratteristici dell'ultimo Gogol' e che porteranno l'artista al rifiuto dell'arte intesa come libero giuoco della fantasia e, di conseguenza, alla sterilità creativa. I sofferti, reiterati tentativi dello scrittore di dar vita a un'opera coerente con le sue convinzioni e intenzioni si consumeranno – nel 1845 e nel 1852 – negli *autodafé* più drammatici delle lettere russe: quelli della seconda parte delle *Anime morte*.

Prima che la sterilità creativa si abbatta su di lui, la Città eterna riesce ancora a concedere a Gogol' un ultimo dono: il «frammento» *Roma*, opera singolare, che è rimasta estranea ai più. Appesantita dalla zavorra di un'utopia pedagogica e messianica, dall'impaccio dell'autore a «gestire» anime «belle» e «vive», *Roma* risulta poco convincente dal punto di vista artistico e sembra collocarsi già sulla strada che conduce l'opera gogoliana nel baratro del vuoto creativo, della morte dell'arte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|------------------|---|
| Abram Terc 1981 | Abram Terc [A. Sinjavskij], <i>V teni Gogolja</i> , Pariž, Sintaksis, 1981. |
| Annenkov 1983 | P.V. Annenkov, «N.V. Gogol' v Rime letom 1841 goda», in Id., <i>Literaturnye vospominanija</i> , Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1983, 34-120. |
| Assunto 1978 | R. Assunto, <i>Specchio vivente del mondo (Artisti stranieri in Roma, 1600-1800)</i> , Roma, De Luca, 1978. |
| Bodrova 2009 | A.S. Bodrova, «... Popravki byli važnye ...». K istorii teksta povesti N.V. Gogolja 'Rim', in <i>N.V. Gogol'. Materialy i issledovanija</i> , II, red. E.E. Dmitrieva - Ju.V. Mann - E.G. Paderina, Moskva, IMLI RAN, 2009, 7-40. |
| Chlodovskij 1994 | R. Chlodovskij, «Roma nel mondo di Gogol'», in <i>Russica e Italica. Saggi sui rapporti culturali</i> , a cura di E. Bazzarelli, Torino, Tirrenia Stampatori, 1994, 1-45. |
| Czerják 2010 | M. Czerják, «Vozvraščenie 'bludnogo' knjazja. Po povesti Gogolja 'Rim'», in <i>Gogol' i 20 vek</i> , red. Ž. Che- |

- teni - A. Dukkon - Ž. Kalafatič, Budapešt, Dolce Filologia, 2010, 253-262.
- D'Amelia 1995 A. d'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, Roma - Bari, Laterza, 1995.
- Džuliani 2009 R. Džuliani [Giuliani], *Rim v žizni i tvorčestve Gogolja, ili Poterjannyj raj*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2009.
- Džuliani 2011 R. Džuliani [Giuliani], «Gogol' i rimskie villy. Zametki k teme», in *Odinnacatye Gogolevskie Čtenija. Dom-muzej pisatelja: istorija i sovremennost'*, pod obšč. red. V.P. Vikulovoj, Moskva - Novosibirsk, Novosibirskij Izdatel'skij Dom, 2011, 164-172.
- Džuliani 2013 R. Džuliani [Giuliani], «Aleksandr Ivanov i nazarejcy v Rime», in *Dialog kul'tur: 'ital'janskij tekst' v rusckoj literature i 'rusckij tekst' v ital'janskoj literature. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*, Institut rusckogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN, Moskva, Infotech, 2013, 306-314.
- Efremičeva 2016 L.A. Efremičeva, «Gogolevskij rečevoj portret Rima: molva i bezmolvie», in *Pjnatnadcatye Gogolevskie Čtenija. Tvorčestvo Gogolja i evropejskaja kul'tura*, pod obšč. red. V.P. Vikulovoj, Moskva, Novosibirskij Izdatel'skij Dom, 2016, 186-191.
- Giuliani 2010 R. Giuliani, «Vremja v povesti N.V. Gogolja 'Rim'», *Cahiers Slaves* 11-12 (2010): *L'URSS, un Paradis perdu? Le temps et ses représentations dans la culture russe*, 89-106.
- Gogol' 1937-1952 N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva - Leningrad, Nauka, 1937-1952, 14 voll.
- Gogol' 2003 N.V. Gogol', *Roma*, a cura di R. Giuliani, trad. it. e note di A. Romano, Venezia, Marsilio, 2003.
- Griffits - Rabinovič 2005 F.T. Griffits - S. Dž. Rabinovič, *Tretij Rim. Klassičeskij epos i rusckij roman (ot Gogolja do Pasternaka)*, Sankt-Peterburg, Iz-dvo Ivana Limbacha, 2005.
- Kiselev 2011 V.S. Kiselev, «Ital'janskij period žizni Gogolja: paradoksy bezmestnosti», in *Obrazy Italii v rusckoj slovesnosti*, red. O.B. Lebedeva - T.I. Pečerskaja, Tomsk, Iz-vo Tomskogo Universiteta, 2011, 160-181.
- Lachmann 2004 R. Lachmann, «Gorod-fantazm. Obrazy Peterburga i Rima v tvorčestve Gogolja», *Studia Russica XXI* (2004): *Literatura i vizual'nost'*, pod red. A. Chan - Ž. Cheteni, 397-415.

- Landolfi 2002 T. Landolfi, «Gogol' a Roma», in Id., *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002 (1971), 390-394.
- Lit. Nasledstvo 1952 *Puškin, Lermontov, Gogol'*, Moskva, Izd-vo Akademii Nauk SSSR (Literaturnoe Nasledstvo 58), 1952.
- Lotman 1993 Ju.M. Lotman, «Istoki 'tolstovskogo napravlenija' v ruskoj literature 1830-ch godov», in Id., *Izbrannye stat'i v trech tomach*, Tallinn, Aleksandra, 1993, 49-90.
- Mann 1995 Ju. Mann, «Gogol' e il suo 'bisogno d'Italia'», in *I Russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Milano, Scheiwiller, 1995, 117-123.
- Metken 1981 G. Metken, «L'Italia e Roma viste dai Nazareni», in *I Nazareni a Roma. Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Roma, Valle Giulia, 22 gennaio - 22 marzo 1981*, Roma, De Luca, 1981, 47-51.
- Miched 2005 P.V. Miched, «Rimskaja epoha Gogolja ...», in *Četvertye Gogolevskie Čtenija. Gogol' i Puškin*, pod obšč. red. V.P. Vikulovoj, Moskva, Knižnyj dom «Universitet», 2005, 225-240.
- Mildon 2010 V. I. Mildon, «Ideja 'tret'ego Rima' v chudožestvennoj mysli Gogolja (o povesti 'Rim')», in *Devjatye Gogolevskie Čtenija. N.V. Gogol' i russkaja literatura*, pod obšč. red. V.P. Vikulovoj, Moskva, Festpartner, 2010, 157-165.
- Nabokov 1972 (1944) V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, trad. it. di A. Pelucchi, Milano, Mondadori, 1972 (1944).
- Nike 2010 M. Nike [Niqueux], «Čudnoe soglasie' vs 'bezporjadok': povest' 'Rim' v duchovno-estetičeskie poiski N. Gogolja», in *Porjadok chaosa – chaos porjadka. L'ordre du chaos – le chaos de l'ordre. Sbornik statej v čest' Leonida Gellera*, sost. i red. E. Vel'mezova - A. Dobricyn, Bern - Berlin - Bruxelles, Peter Lang, 2010, 339-351.
- Niqueux 2012 M. Niqueux, «'Rome' (1842) de Gogol. Une utopie slavophile?», in *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, éd. par J.C. d'Amico et al., Caen, Presses Universitaires de Caen, 2012, 183-195.
- Pacini Savoj 1957 L. Pacini Savoj, «Introduzione», in N. Gogol', *Tutti i racconti*, a cura di L. Pacini Savoj, Roma, Gherardo Casini, 1957, V-CXXX.
- Papernyj 2006 V. Papernyj, «Il racconto 'Roma', la città di Roma e il messianesimo del tardo Gogol'», in *Gogol' e l'Italia*, a cura di M. Vajskopf - R. Giuliani - P. Buoncristiano,

- Moncalieri, C.I.R.V.I. - Biblioteca del Viaggio in Italia, 2006, 193-206.
- Šenrok 1897 V.I. Šenrok, *Materialy dlja biografii Gogolja v 4 tomach*, IV, Moskva, Tipografija E. Lissnera i Ju. Romana, 1897.
- Serman 2006 I. Serman, «L'epistolario romano di Gogol'», in *Gogol' e l'Italia*, a cura di M. Vajskopf - R. Giuliani - P. Buoncristiano, Moncalieri, C.I.R.V.I. - Biblioteca del Viaggio in Italia, 2006, 19-29.
- Sirotkina 2008 I. Sirotkina, «Gogol', moralisty i psichiatry», in Ead., *Klassiki i psichiatry. Psichiatrija v rossijskoj kul'ture konca XIX-načala XX veka*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2008, 21-59.
- Skavyš 2008 V.A. Skavyš, «Psichopatologija u Gogolja ili 'mertvye duši' psichiatrov?», in *Sed'mye Gogolevskie Čtenija. N.V. Gogol' i narodnaja kul'tura*, pod obšč. red. V.P. Vikulovoj, Moskva, ČeRo, 2008, 355-364.
- Tittoni 1993 M.E. Tittoni, «Il 'giardino abbandonato' ovvero Roma alla vigilia dell'Unità», in *Viaggio in Italia. La veduta italiana nella pittura russa dell'800*, a cura di G. Goldovskij - E. Petrova - C. Poppi, Milano, Electa, 1993.
- Veresaev 1990² V. Veresaev, *Gogol' v žizni. Sistematičeskij svod podlinnyh svidetel'stv sovremennikov*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1990² (1933).
- Vinogradov 2001 *Aleksandr Ivanov v pis'mach, dokumentach, vospominanijach*, sost. I.A. Vinogradov, Moskva, Izdatel'skij dom XXI vek-Soglasie, 2001.

