

Alessandra Cattani

Perdere e perdersi nella Pietroburgo di Gogol': nasi, mantelle, identità

ABSTRACT: The sense of the disintegration and dissolution of a previous unity has played a role of great importance in Gogolian narrative, starting from the stories of the Vigils on the farm near Dikan'ka which, behind an apparent carnival-like cheerfulness, there is concealed a yearning nostalgia for a remote world that no longer exists. Gogol's gaze on the world and on what transcends it gradually becomes more and more fragmentary, it disintegrates into a thousand minute details that appear insignificant but whose nature proves to be so strong and disruptive as to make them elements capable of taking on a life of their own: the part becomes the whole, the fragment, unity. In this work we question what happens to what remains, i.e. we investigate the reaction of the original unit to the loss of one of its "pieces" and the fate of the latter. In particular, we analyze the technique adopted by the writer to give voice to the poignant and heartbreaking emotion of loss, to understand the reasons and evaluate the consequences. The corpus under analysis includes two famous works taken from Petersburg Tales: The nose, The coat. In fact, both seem to constitute a promising field for the proposed investigation.

KEYWORDS: Gogol', melancholy, fragment, unity, Ego.

Tutta l'opera di Gogol' oscilla tra questi due poli: un'idealizzata totalità ormai perduta, che egli individua nel mondo classico (e sommamente nella sua architettura e scultura) e una modernità in grado di esprimere solo perdita, privazione, rovina. Il disegno armonioso di un cosmo, abitato da un'ideale comunità di umani, si frange in un caotico assemblaggio di incoerenti dettagli, di parti staccate: parola-segno degli scritti teorici è il termine 'frammentazione' (*razdrobienie*), che connota ai suoi occhi l'epoca contemporanea¹.

La tragedia dello sgretolamento e della dissoluzione dell'unità originaria ha svolto un ruolo di grande importanza nella narrativa gogoliana a partire già dai racconti delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*²; in questi, infatti, la struggen-

¹ D'Amelia 1993, p. 154.

² In alcuni recenti studi sull'opera di Gogol', in particolare sulle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, è stato acutamente evidenziato l'impegno nazionalista ucraino dello scrittore. Nell'interessante lavoro di Bojanowska 2007, emerge una sorta di rovesciamento dell'idea canonica del-

te nostalgia per un passato idilliaco irrimediabilmente tramontato si traveste di un'allegria carnevalesca che, nonostante tutti i suoi artifici, non riesce tuttavia ad annientare la percezione nel lettore di un sottotesto drammatico. Lo sguardo di Gogol' sul mondo e su ciò che lo trascende si fa via via sempre più frammentario, si disgrega in mille piccoli dettagli all'apparenza insignificanti ma la cui natura si rivela così forte e dirompente da renderli elementi capaci di vivere di vita propria: la parte diventa il tutto, il frammento unità. Il senso del tragico nell'opera gogoliana si riflette nell'angoscia che pervade l'unità mutilata, annientata dallo sgomento della perdita di un suo 'pezzo'.

Lo scopo di questo lavoro consiste nell'evidenziare la forma artistica con cui Gogol' rielabora tale sgomento; si procede pertanto attraverso l'analisi di due celebri scritti tratti da *I Racconti di Pietroburgo: Il naso* e *La mantella*, quest'ultimo assai più diffuso col titolo *Il cappotto*. La scelta del *corpus* è dettata dal suo carattere particolarmente esemplificativo ai fini della tesi proposta. A partire dalle motivazioni che si trovano alla base di questo aspetto dello scrittore, esplicitate in modo evidente in molteplici situazioni narrative e in altrettanti saggi, ci si inoltrerà poi nel vivo dell'analisi dei testi, al fine di individuare le modalità tecniche, le scelte semantiche e stilistiche con cui la lingua di Gogol', nel suo essere straordinariamente affascinante e complessa, riesce a riprodurre una simile percezione della vita.

Nikolaj Gogol' aveva un'anima fragile, inquieta, tormentata. Incapace di rapportarsi alla drammaticità della vita, se ne difendeva col travestimento e la simulazione, abbandonandosi spesso a fughe reali o metafisiche in grado di evitargli lo strazio dell'ansia. Il percorso spirituale di Gogol' e la comprensione dei significati della sua educazione mentale («*duševnoe vospitanie*», termine usato per la prima volta dall'autore nel 1842) non ha riscosso tra i critici e gli studiosi lo stesso successo delle due linee di interpretazione maggiormente percorse: quella psicologica e quella estetica³. Indubbiamente la creazione letteraria rappresentò per lui il modo in cui cercava di trasmettere al pubbli-

la Russia gogoliana, il cui imperialismo ideologico contrasta con l'idea dell'individualità delle nazioni all'interno del medesimo impero. L'autrice esamina l'opera di Gogol' dal punto di vista nazionalista-culturale e storico per dimostrare quanto fortemente nello scrittore pulsasse il tentativo di promuovere l'idea di una nazione Ucraina storicamente indipendente. A questo proposito si vedano anche: Ilchuk 2015; Koropec'kyj, Romanchuk 2003.

³ Zen'kovskij afferma che «*literatura o Gogole, o ego žizni i tvorčestve očen' velika, no do sich por my ne imeem cel'nogo obraza ličnosti Gogolja, ne imeem udovletvoritel'nogo analiza ego tvorčestva – ne tol'ko chudožestvennogo, no i idejnogo*», Zen'kovskij 1997, p. 192. «La letteratura su Gogol', sulla sua vita e sul suo lavoro è molto ampia, tuttavia finora non abbiamo un'immagine integrale della sua personalità, non abbiamo un'analisi soddisfacente del suo lavoro non solo dal punto di vista artistico, ma anche ideologico». Trad. it. a cura dell'Autore.

co le proprie idee, ma tuttora l'aspetto filosofico e contemplativo del mondo nell'eredità letteraria dello scrittore si riduce, nella maggior parte degli studi, a un'analisi religioso-filosofica o estetica della sua opera⁴. L'aspetto filosofico in Gogol' si realizza essenzialmente nel suo costante interesse per i problemi dell'umano e procede da un'iniziale base estetica verso una religiosa e cristiana. Il primo periodo delle sue ricerche di impianto morale risente fortemente dell'influsso del romanticismo tedesco, nella convinzione che attraverso l'arte fosse possibile trasformare la vita; tuttavia, dai tempi della messa in scena del *Revisore* lo scrittore arriva alla conclusione che nell'esperienza artistica vi sia in fondo un senso tragico inaccettabile a causa del suo inevitabile rapporto con la bellezza. Questa infatti comporta la deviazione dalla morale cristiana e, pertanto, diventa necessario subordinare le finalità dell'arte a principi religiosi superiori. Il discorso si ricollega, evidentemente, alla nota concezione di Gogol' della missione dello scrittore, chiamato da Dio a indicare alla Russia un percorso di «perfezionamento morale. È il suo messianesimo, la vocazione all'apostolato»⁵. Nei confronti di un simile fine, la drammatica consapevolezza dell'inadeguatezza degli strumenti in suo possesso rappresenta il vertice della frustrazione di Gogol', frustrazione che ben presto assume dimensioni non più controllabili e che sfocia in una volontà di distruzione di tutto ciò che maggiormente lo rappresentava: i suoi scritti. Il conflitto fra idea e parola, il costante tentativo di trovare la giusta formulazione verbale per esprimere il proprio pensiero, conducono Gogol' a prendere le distanze dalle proprie opere precedenti, determinando conseguenze anche sulla prosa futura che risulta di livello notevolmente inferiore rispetto alle aspettative stesse dello scrittore. Il fine ultimo diventa ora per Gogol' riuscire a conciliare pensiero morale e resa artistica, in una tensione costante verso il bello e il sublime che sfocia drammaticamente in una nevrotica autodistruzione.

Il pensiero religioso, che non deve essere interpretato come una svolta im-

⁴ Con l'eccezione di *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*, la prosa spirituale di Gogol' è rimasta inedita durante la sua vita. Va ricordato tuttavia che la critica religiosa e mistica dell'inizio del secolo (Merežkovskij 1909) lo aveva disegnato in maniera distorta come un mistico con una coscienza medievale, tagliato fuori dalla Chiesa ortodossa. In seguito, le questioni della biografia spirituale di Gogol' furono affrontate quasi esclusivamente dalla diaspora russa, anche se molti argomenti fondamentali, come quello che riguarda il suo rapporto col monachesimo, non vengono quasi presi in esame. Per molti anni le opere spirituali e morali di Gogol' non solo non furono studiate, ma furono, per così dire, rimosse dall'eredità dello scrittore. Per decenni, la critica letteraria sovietica ha completamente ignorato lo sviluppo delle ricerche ideologiche di Gogol' o le ha spiegate in modo troppo restrittivo. Gli studi più recenti testimoniano invece un rinnovato interesse per l'argomento. Sull'evoluzione del pensiero gogoliano si vedano per es. Gippius 1924; Čiževskij 1952, pp. 126-158; Zen'kovskij 1917; Annenkova 2012.

⁵ Giuliani 2017, p. 147.

provvisa dello scrittore ma come l'evoluzione di una forma di educazione ricevuta fin dall'infanzia, comprende in sé il concetto di unità. Quest'ultimo, come già detto, costituisce un elemento fondamentale per la comprensione non solo del pensiero filosofico e dello sviluppo spirituale di Gogol', ma anche della sua narrativa in prospettiva estetica e formale. È possibile così tornare al fulcro dell'analisi, dunque all'idea di unità in relazione alla sua perdita, evidenziata nelle figure finzionali dei racconti.

Ju. Mann, nel suo magistrale lavoro *La poetica di Gogol'*⁶, ricorre numerose volte al concetto di unità per spiegare altrettanti diversi aspetti della narrativa gogoliana. A partire dunque dai racconti delle *Veglie alla fattoria presso Dika'nka*, il richiamo all'unità diventa evidente e pressante. Il poetico mondo ucraino si fa per Gogol' disegno nostalgico di un unico mondo lontano, perduto per sempre, dimenticato 'insieme' ai suoi diavoletti, alle streghe che rubano la luna e alle infelici *rusalki*. A sottolineare il progressivo allontanamento dai valori antichi dell'unità della *narodnost'*⁷, Gogol' sottopone il principio carnevalesco a una velata ma inevitabile sconfitta in cui la gioiosa universalità che lo contraddistingue soccombe sotto l'azione dell'elemento della frammentazione, disseminato in significativi momenti del testo. L'angosciante percezione della disintegrazione dell'insieme diventa dominante nel pensiero di Gogol'; egli ne avverte l'immenso pericolo sia nella vita che nell'arte ed è in quest'ultima che ripone la speranza di un possibile ritorno allo stato originario. A tal fine era necessario il ricorso non tanto a un'intera opera che nella sua complessità racchiudesse «un gruppo di eroi in un unico insieme [...] quanto piuttosto la ricerca di una situazione contemporanea (di una 'forte crisi')»⁸. Nella celebre scena muta che chiude la commedia *Il Revisore*, Ju. Mann identifica un momento topico in cui il sentimento comune a tutti i personaggi, la paura, diventa universale e coinvolge anche gli spettatori. Come nella tragedia greca, dolore, angoscia e paura permettono allo spettatore di identificare la propria personale profondità emotiva con quella dei personaggi sul palcoscenico. Nasce così un coinvolgimento sul piano emozionale che comporta l'immedesimazione del reale con il fittizio.

La continua ricerca di uno strumento artistico che fosse capace di evidenziare la 'spaventosa frammentazione della vita' appare evidente anche in numerosi

⁶ Mann 1988. Trad. it. De Lotto (a cura di) 2014.

⁷ Ancora una volta in riferimento all'idea nazionalista ucraina che si ritrova in Gogol' (vedi nota 2), il concetto di *narodnost'* assume una valenza assai significativa. Il mondo ucraino, la sua cultura e la sua storia costituiscono un'unità a sé stante, autonoma e indipendente da quella fagocitante dell'Impero.

⁸ Mann 2014, p. 208.

saggi di Gogol'. In *La scultura, la pittura e la musica* del 1831 lo scrittore evoca una utopistica fusione delle arti e il ricorso al concetto di unità si manifesta nelle numerose occorrenze del termine *vsë* (tutto), declinato anche nelle varie forme aggettivali: «un mondo dove tutta quanta la religione consisteva nella bellezza, nella bellezza umana, nella divina bellezza della donna – e questo mondo è rimasto tutto quanto in essa, nella tenera scultura [...] Tutto in essa s'era calato e fuso nella bellezza e nella sensualità [...] essa volge tutti i sentimenti dello spettatore verso il godimento soltanto»⁹. E riguardo alla pittura: «tu eri espressione di tutto ciò che possiede il misteriosamente alto mondo cristiano [...] essa contiene in sé il mondo intero»¹⁰; e infine alla musica: «essa è penetrata in tutto il mondo, è dilagata e alita in mille diverse immagini»¹¹. Ancora nel 1831, nel saggio *Sull'architettura dei nostri tempi* si legge: «Ma è scomparsa, questa bellissima architettura! Non appena l'entusiasmo dei secoli di mezzo si spense, e il pensiero si sminuzzò e si diresse verso una moltitudine di scopi diversi, non appena l'unità ed interiorità dell'uomo scomparvero, scomparve al contempo anche la grandiosità»¹².

Come evidenziato anche nel già citato lavoro di Ju. Mann, il saggio *L'ultimo giorno di Pompei* assume da questo punto di vista un significato di grande valore testimoniale. L'eruzione del vulcano rappresentata nel dipinto di Brjullov possiede la capacità di riunire in un'unica situazione emotiva un gruppo di persone tra loro assai differenti, esattamente come per la scena della pietrificazione nel *Revisore*. Il dipinto, secondo Gogol', è dotato del carattere della modernità poiché:

In essa [la creazione di Brjullov, *N.d.A.*] tutto è racchiuso. O perlomeno, essa ha catturato nel suo ambito tante cose eterogenee, quante prima d'ora nessuno era riuscito a catturare. Il pensiero complessivo del dipinto appartiene in tutto e per tutto al pensiero del nostro tempo, che in genere, e come avvertendo esso stesso il proprio terribile disperdersi in minuzie, anela a riunire tutti i fenomeni

⁹ Gogol' 1831a, pp. 9-10. «мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, - этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре [...] Всё в ней слилось в красоту и чувственность [...] Она обращает все чувства зрителя в одно наслаждение, в наслаждение спокойное». Trad. it. S. Prina (a cura di) 1994, p. 887.

¹⁰ «ты была выражением всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианский [...] она заключает в себе весь мир». *Ivi*, p. 11. Trad. it. *Ivi*, p. 888.

¹¹ «она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов». *Ivi*, p. 12. Trad. it. *Ivi*, p. 889.

¹² Gogol' 1831b, p. 58: «Но она исчезла, эта прекрасная архитектура! Как только энтузиазм средних веков угас и мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей, как только единство и целостность одного исчезло — вместе с тем исчезло и величие». Trad. it. S. Prina (a cura di) 1994, p. 951.

in gruppi complessivi, e sceglie a tal fine le forti crisi, che riescano a coinvolgere una massa intera. [...] Tutto ciò è in lui così possente, così audace, così armoniosamente unito in unico intero, come sarebbe potuto esserlo soltanto nella mente di un genio universale¹³.

E tuttavia, nello stesso saggio, Gogol' si sofferma anche su un altro aspetto della frammentazione nell'arte, ovvero sulla funzione costruttiva che, in prospettiva futura, possono assumere proprio i frammenti. Se infatti essi finiscono nelle mani di un vero talento, come è accaduto nel caso di Brjullov, essi saranno in grado di fondersi in una visione più ampia che tutti li coinvolge pur nella loro individualità. Il vero dramma si verifica quando, al contrario, capitano nelle mani di un «talento contraffatto»¹⁴, che sarà solo in grado di generare orrore e menzogna. La missione dell'artista moderno consiste dunque nel riuscire a riunire ogni elemento, grande o piccolo che sia, in «giganteschi abbracci»¹⁵, poiché «mai volo del genio sarà tanto vivido come nei tempi attuali»¹⁶.

Quanto detto finora testimonia dunque la drammatica percezione di Gogol' del suo tempo storico come mondo in disgregazione, composto da migliaia di piccoli pezzi che nessun artista riesce a ricomporre in una idillica unità. Ma, proprio in virtù dell'importanza che, come s'è visto, egli attribuisce a questi frammenti è lecito chiedersi che ruolo rivestano nella sua arte e che destino lo scrittore abbia riservato loro. È ciò che ci proponiamo di analizzare attraverso i due racconti oggetto di questo studio.

«I cinque racconti di Pietroburgo sono cinque 'esercizi di privazione'. Privazione di un sogno di purezza, inflitto a Piskarev in *Nevskij prospekt*. Privazione della protezione sociale nelle *Memorie di un pazzo*. Privazione del proprio corpo nel *Naso*. Privazione del proprio talento per l'artista del *Ritratto*. Privazione della compagna della vita nel *Cappotto*»¹⁷. Ciò che caratterizza maggiormente la perdita rappresentata nei racconti del ciclo di Pietroburgo è senza dubbio la forza vitale racchiusa nell'elemento che dall'unità si distacca, una forza a tal

¹³ Gogol' 1835, pp. 109-110: «В ней всё заключилось. По крайней мере, она захватила в область свою столько разнородного, сколько до него никто не захватывал. Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится сокоплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою. [...] всё это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего». Trad. it. S. Prina (a cura di) 1994, p. 1020.

¹⁴ *Ivi*, p. 109: «в руках поддельного таланта». Trad. it. *Ivi*, p. 1019.

¹⁵ *Ivi*, p. 113: «исполискими объятиями». Trad. it. *Ivi*, p. 1025.

¹⁶ *Ivi*, p. 109: «никогда полет гения не будет так яркок, как в нынешние времена». Trad. it. *Ivi*, p. 1020.

¹⁷ Nivat 1982, p. 13. Cit. in D'Amelia 1993, p. 167.

punto dirompente da far sì che il pezzo diventi esso stesso unità, capace di sviluppare un'esistenza autonoma sia nella narrazione che nell'idea che trasmette. Il risultato è che pare quasi che si invertano le parti assegnate dall'autore ai vari personaggi: il protagonista-unità diviene una comparsa mentre l'attenzione del lettore si concentra sul nuovo protagonista, l'oggetto perduto. A ben rifletterci, infatti, durante la lettura delle vicende di Akakij Akakievič e del maggiore Kovalev, i riflettori sono puntati più sul cappotto, sulla sua crescita, sul suo prezzo, sulla sua bellezza, più sul naso e sulle sue vicende che non sui loro legittimi referenti. Il racconto *Il naso* (Nos)¹⁸ è stato oggetto, come è noto, di una vastissima indagine critica che ne ha espresso le più svariate interpretazioni¹⁹. Sostanzialmente univoca è la lettura in chiave grottesco-romantica, sottesa però da una parodia dello stesso romanticismo tedesco poiché quest'ultimo viene attaccato dalla distruzione del confine fra reale e fantastico, suo vero *limes*. In questa sede, tuttavia, il compito che ci si prefigge va in altra direzione, ovvero nell'analisi dell'elaborazione artistica dell'idea della perdita, coinvolgendo in ciò sia il soggetto che perde sia l'oggetto perduto.

Partiamo dal presupposto che il naso non è l'unica mancanza del racconto²⁰, giacché anche il cognome del barbiere Ivan Jakovlevič scompare misteriosamente non solo dai ricordi del narratore ma persino dall'insegna del suo negozio. Altrettanto misteriosamente scompare anche un cane barbone di «pelo nero»²¹ che, per una burla davvero divertente, «era un tesoriere di non so più quale ufficio»²². Cani che possono trasformarsi in tesorieri, un naso che può diventare il signor Nasov: nella Pietroburgo gogoliana tutto può mutare in altro, può capovolgersi e riflettere la propria immagine nella dimensione del fantastico e dello «strano»²³.

Entrambe le categorie avvolgono la narrazione dell'intero racconto, e i riferimenti al mistero ricorrono con notevole frequenza. Gogol' così sottolinea l'effettiva inverosimiglianza dell'accaduto ma, al contempo, arricchisce il testo

¹⁸ Pubblicato per la prima volta nel 1836 sul *Sovremennik*, *Il Naso* uscì di nuovo nel 1842 nel terzo volume delle *Opere* complete di Gogol' e infine diede vita, insieme a *La prospettiva Nevskij*, *Le memorie di un pazzo*, *Il ritratto* e *La mantella* alla raccolta *I Racconti di Pietroburgo*. Le citazioni in lingua originale, riportate in nota, sono tratte da: Gogol' 1836 e sono indicate dalla sigla H; le citazioni in traduzione riportate nel testo sono tratte da Prina 1994 e sono indicate dalla sigla N.

¹⁹ Si vedano per es. Vinogradov 1921; Belyj 1934; Mann 1973, pp. 219-258; Bočarov 1985, pp. 124-160; Bem 1983, pp. 229-248; Dilaktorskaja 1984, pp. 153-166; Vajskopf 1993; Beltrame 1996; Nabokov 1999; Pletnjova 2003, pp. 152-163; Klymentiev 2009, pp. 223-241; Kalinin 2010, pp. 319-326; Pilščikov 2019, pp. 218-237; Solivetti 2015, pp. 95-105.

²⁰ Fukson 2019, pp. 75-81.

²¹ «был казначей, не помню какого-то заведения». H, p. 61; N, p. 656.

²² *Ibidem*.

²³ Mann 2014, pp. 105-129.

di testimonianze di altri personaggi che hanno la funzione non solo di rafforzare l'idea del mistero ma anche quella di evitare al lettore la facile spiegazione che attribuisce al solo protagonista, il maggiore Kovalev, una qualche anomalia (follia, sogno, ubriachezza). Nella stesura iniziale del *Naso*, Gogol' forniva nel finale la soluzione della storia convogliando le forze misteriose nella dimensione onirica del sogno, il che si rifletteva anche nel titolo russo *Nos* che, letto al contrario, significa per l'appunto 'sogno'. In tal modo però lo scrittore non avrebbe reso giustizia alla parodia del mistero romantico e ne avrebbe semplicemente seguito le tracce. Nella versione definitiva, dunque, non esiste soluzione realistica, la vicenda inizia e finisce senza un perché ma ciò che maggiormente distingue questo aspetto dell'opera è il fatto che, attraverso gli espedienti che Gogol' utilizza nella sua narrazione, lo strano diventa normale, immerso nella anormale normalità della Pietroburgo del tempo. Il Maggiore Kovalev non viene accusato di essere un bugiardo, un folle; non viene denunciato alla polizia, anzi, è lui che ricorre all'aiuto delle forze dell'ordine, convinto della drammatica realtà di quanto accaduto. I personaggi con i quali entra in contatto e ai quali racconta di aver perso il naso, sebbene ammettano la stranezza della situazione, sembrano tuttavia accettare la possibilità che simili fatti, da qualche parte, in qualche modo, possano effettivamente verificarsi. Se il testo non fosse costellato di espliciti riferimenti linguistici allo strano e all'irreale, il lettore avrebbe la percezione di trovarsi davanti a un classico racconto fantastico. È invece nell'alternanza e nella compresenza dei due piani del reale e del fantastico che risiede la trappola di Gogol': in attesa di una soluzione, l'aspettativa nel lettore resta delusa ma, contemporaneamente, rimane anche una sottile e nascosta soddisfazione perché, forse, da qualche parte, certi fatti avvengono davvero.

A tutto ciò si oppone l'unica dimensione 'reale' del racconto, l'unica che non può essere percepita in modo ambivalente: la perdita. Dopo aver messo in luce nelle opere precedenti, dalle *Veglie* in poi, il pericoloso disfacimento dell'unità originaria e, in prospettiva, la drammatica frammentazione dell'uomo che si allontana dal collettivo per esaltare l'individualità, Gogol' descrive nel *Naso* l'estrema conseguenza di tale processo: i pezzi dell'uomo, come particelle impazzite, scappano via privandolo di una serie di prerogative la cui esistenza veniva garantita solo dall'insieme, dell'uomo e dei suoi pezzi.

L'iniziale scoperta della perdita del naso produce in Kovalev un crescendo di emozioni: «con suo sommo stupore vide che, al posto del naso, aveva uno spazio completamente liscio! Spaventato, Kovalev si fece portare dell'acqua e si lavò gli occhi con una salvietta: il naso non c'era proprio! Cominciò a tastare con la mano, per cercare di sapere se, per caso, non stesse dormendo. A

quanto pareva era ben sveglio. L'assessore di collegio Kovalev saltò su dal letto, sconvolto: niente naso!»²⁴. Al senso di perplessità e smarrimento, subentra ben presto nel protagonista lo spavento e infine lo sconvolgimento. E in tale stato rimarrà per il resto del racconto, durante il quale si susseguono frequenti richiami a un turbamento che si manifesta anche in reazioni fisiche («Alla vista di un così insolito spettacolo ebbe l'impressione che tutto gli si capovolgesse dinanzi agli occhi; sentì che riusciva a stento a reggersi in piedi»)»²⁵, fino all'improvviso e inspiegabile capovolgimento della situazione finale. L'unità, smarrita e disperata, corre alla ricerca del suo pezzo mancante, chiede aiuto inutilmente, nella sempre più ferma convinzione dell'impossibilità della condizione del suo dramma con gli altri. Per comprenderne la natura pare tuttavia necessario interrogarsi su che cosa rappresenti per Kovalev questa perdita. Indubbiamente, il naso si collega all'aspetto sociale della vita del maggiore, è simbolo di rispettabilità, di grado, di successo:

Certo io... d'altronde sono un maggiore. E andare in giro senza naso, ammettete, non è decente. Una qualsiasi fruttivendola, che vende arance sbucciate al ponte Voskresenskij, può anche starsene lì senza naso; ma io, avendo la prospettiva di ottenere un posto da governatore...ed essendo inoltre ricevuto in molte case, e potendo vantare diverse conoscenze tra le signore [...] se si considera la cosa in conformità con le regole del dovere e dell'onore... voi stesso potete capire...²⁶.

Ma in ciò non si esaurisce la polisemia della perdita del naso. Altro riferimento fondamentale è quello che riguarda il campo del sesso, declinato nelle varianti della dignità maschile, dell'erotismo e della «associazione fallica»²⁷. Se tuttavia si riflette su tale tipo di interpretazione, appare chiaro che lo stesso Kovalev è parte di qualcosa, egli stesso appartiene a un tutto che lo trascende: la società di quella Pietroburgo così tipicamente gogoliana, mistificatrice,

²⁴ «Но к величайшему изумлению увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский асессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет *носа!*». Н, pp. 52-53; N, p. 645.

²⁵ «Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, всё перевернулось у него в глазах; он чувствовал, что едва мог стоять». Н, pp. 54-55; N, p. 648.

²⁶ «Конечно я... впрочем я маиор. Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа; но, имея в виду получить губернаторское место,... притом будучи во многих домах знаком с дамами [...]если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести... вы сами можете понять...». Н, p. 55; N, p. 649.

²⁷ Bogdanova 2019, pp. 8-15.

bugiarda, ingannatrice. Una città fantasma, dove ogni cosa appare diversa da ciò che realmente è, dove la dimensione umana non trova spazio e allora si disintegra in migliaia di piccole entità che passeggiano per le sue prospettive sotto forma di caviglie, di gomiti, di basette, di nasi.

Kovalev è 'una parte' di Pietroburgo, città demoniaca in cui l'uomo russo si sente prima 'superfluo', poi 'piccolo', poi ancora vittima defraudata di una parte di se stesso. In quest'ultimo aspetto consiste il fulcro della questione: a questo punto pare tuttavia necessaria una premessa che possa chiarire, in modo sintetico, le caratteristiche dell'emozione psichica della perdita, le sue diverse sfaccettature, e in quali di queste possa identificarsi la tipologia rappresentata nel *corpus* in analisi.

Nel saggio breve *Lutto e melanconia*, scritto nel 1915 e pubblicato nel 1917²⁸, Sigmund Freud presenta la differenza che esiste fra le espressioni psichiche del lutto e della melanconia come reazioni dell'individuo alla perdita effettiva dell'oggetto d'amore. Nello studio emerge come la melanconia si manifesti in forma di attaccamento ostinato all'oggetto perduto, tale da smentire la sua perdita irreversibile. Scrive Freud: «La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso sentimento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilito di sé che si esprime in autorimproveri e autoinganni e culmina nell'attesa delirante di una punizione»²⁹. All'origine della melanconia vi è infatti la perdita di un oggetto connotato narcisisticamente sulla base della prima modalità attraverso la quale l'Io mette in evidenza un oggetto: l'identificazione. In sintesi, si tratta di un espediente che permette di evitare l'esperienza del dolore poiché, se l'oggetto del desiderio è percepito come 'altro', possiede automaticamente la capacità di staccarsi e di abbandonare il soggetto; al contrario, se l'oggetto e il soggetto sono una cosa sola, la libido non può che trovare una solida conferma. In tal senso, ciò che il melanconico perde è in realtà l'Io stesso. Poiché l'Io si è identificato con una persona (o un oggetto) nei confronti del/la quale si è provato un sentimento ambivalente, amore e odio, si produce una scissione dell'Io per cui una parte di esso si rivolge verso l'altra parte attaccandola violentemente, punendola fino ad arrivare al possibile omicidio (uccisione)-suicidio. Tale tipologia di perdita rende impossibile un nuovo investimento su un altro oggetto e ostacola la separazione del soggetto dall'oggetto perduto.

La condizione di melanconia non prevede un percorso di elaborazione e si

²⁸ Freud 1915-1917.

²⁹ *Ivi*, p. 103.

configura come un lutto senza fine. La mancata elaborazione del dolore, che avviene invece nel compimento del lutto, comporta conseguenze devastanti: chi non riesce a percorrere il cammino del lutto sperimenta un senso di assenza di vita dovuta al fatto che si trova bloccato in una realtà immobile, senza possibilità di realizzare la perdita nella sua reale concretezza e di entrare in contatto autentico con le proprie emozioni. In Freud il lavoro del lutto può avvenire se e quando si è riusciti ad instaurare una relazione con un oggetto sentito come altro da sé, perché solo allora si può accedere ad una separazione, sperimentarla e elaborarla. A seguito del lavoro compiuto dal lutto l'energia libidica ritorna³⁰.

Se dunque si dà per acquisita la differenza basilare che distingue il lutto dalla melanconia davanti all'evento della perdita, si può procedere con un'analisi che tenti di individuare quali delle caratteristiche su citate appartengano alle 'perdite' gogoliane e in qual modo vengano artisticamente espresse.

Kovalev, già 'pezzo' di una Pietroburgo feroce, si identifica totalmente nell'oggetto perduto e per questo motivo vive la perdita come autentica, totale disfatta; durante il colloquio col giornalista al quale si rivolge per la pubblicazione di un annuncio di scomparsa Kovalev dice: «Ma io non vi sto mica facendo un annuncio per un can barbone, ma per il mio proprio naso: dunque è quasi come se lo facessi per me stesso»³¹. La sua reazione sconvolta ma anche irritata e a volte furiosa è dettata dall'impossibilità di veder con altri occhi quanto gli è accaduto, dall'impossibilità di staccarsi dall'oggetto perduto e di elaborarne la perdita. Il gioco metaforico si fa così esplicito: quell'uomo che ha perso il suo *status* sociale o sessuale e che, preso nel vortice della melanconia, non permette alla sua libido di riversarsi su un'alternativa è destinato a una sofferenza senza fine, poiché non potrà mai scindersi da se stesso.

Per fortuna di Kovalev, Gogol' gli restituisce magicamente il pezzo mancante e il naso ritorna al suo posto, come se niente mai fosse successo. E questa ci pare un'altra nota amara che l'autore lascia percepire al lettore: Kovalev non ha imparato alcuna lezione, sorridente e di ottimo umore riprende a passeggiare per le vie di Pietroburgo, reimmergendosi nella stessa identica falsa uniformità senza rendersi conto del fatto che, accanto a lui e come lui, vagano per la città fantasma solo miseri pezzi di umanità.

Al maggiore Kovalev tende metaforicamente la mano un'altra vittima di Pietroburgo, un altro stralcio, forse un brandello, di essere umano: Akakij Akakievič Bašmačkin, il protagonista del racconto *La mantella*³². Pubblicato

³⁰ Recalcati 2016, pp. 220-226.

³¹ «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе». Н, р. 61; N, р. 656.

³² Le citazioni in lingua originale, riportate in nota, sono tratte da: N.V. Gogol' 1843 e sono

per la prima volta, nella sua versione finale, nel 1843, il racconto è frutto di due redazioni precedenti, entrambe risalenti al 1839. Si tratta di uno dei lavori di Gogol' più conosciuti e maggiormente analizzati dalla critica letteraria che, tutt'oggi, continua a interrogarsi sui suoi diversi aspetti³³.

Coerentemente con quanto detto a proposito del *Naso*, anche in questo racconto Gogol' rivolge il suo intento parodico nei confronti della tradizione romantica, sottoponendone i tipici *clichés* alla rivisitazione della sua «logica al contrario»³⁴. La figura dell'artista povero che fa dell'arte la sua stessa ragione di vita, convinto che in essa si possano ritrovare aneliti a valori alti e sublimi, si trasforma in Gogol' nell'«uomo piccolo», nel misero *činovnik* (impiegato) dal carattere mite e sottomesso, vittima dell'ironia e delle beffe dei colleghi di lavoro, a tal punto innamorato del suo umile lavoro di copista da riversare su di esso qualunque altro investimento della propria vita³⁵. L'idea romantica viene abbassata, mortificata, umiliata e derisa. Alla classica interpretazione del racconto come condanna del mondo della burocrazia della Pietroburgo del tempo, pare possibile affiancare un tipo di lettura che segua la linea proposta in questo lavoro. Rispetto all'analisi offerta in precedenza, tuttavia, in questo caso la situazione si complica ulteriormente. Si parta infatti dal presupposto che per buona parte del racconto Akakij Akakievič incarna già un mondo a sé, già

indicate dalla sigla Š; le citazioni in traduzione riportate nel testo sono tratte da S. Prina (a cura di) 1994 e sono indicate dalla sigla M. Più comunemente conosciuto in traduzione italiana come *Il cappotto*, il racconto viene invece tradotto da Marcialis col titolo *La Mantella* nell'edizione curata dalla stessa Marcialis e da De Michelis (2020). Si veda il commento che ne propone Strano 2021, p. 297, nella recensione al testo comparsa in *Studi Slavistici*: «La mantella ribadisce una scelta importante: rendere il titolo russo, *Šinel'*, reiteratamente tradotto 'cappotto', non tanto con un termine (più o meno) legato alla moda, quanto con un femminile (per altro rispondente alla jakobsoniana 'semantica dei generi grammaticali'), che conservi l'associazione fondante del testo. Per il protagonista, Akakij Akakevič, la mantella si trasforma infatti in una «dolce amica», che ha accettato di dividere con lui il «cammino della vita», e la sua esistenza si fa più piena, «come se si fosse sposato» (pp. 87-88). [...] Aggiungo un'osservazione. Gogol' usava una simile associazione già nell'incubo di *Ivan Šponka*: il mercante offre a Ivan una speciale «stoffa di lana» (*šerstjanaja materija*) per «finanziere» (*sjurtuki*), che chiama «moglie». Analogamente, nelle note al testo dell'edizione Mondadori curata da Prina si legge: «Il termine russo usato da Gogol', *šinel'*, denota una sorta di mantello con maniche e colletto alto, che ricadeva sulle spalle, e spesso munito di cappuccio. *Šinel'* deriva dal francese *chenille* e originariamente denotava una veste da camera in ciniglia. La scelta del termine 'mantella' è stata determinata dal genere femminile del vocabolo (perché tale è, in russo, il genere del termine *šinel'*), che ci permette di cogliere le sfumature erotico-sentimentali che permeano il racconto e il rapporto Akakij Akakievič/oggetto del desiderio», p. 1308.

³³ Nella vastissima bibliografia in merito, si vedano per es. Čiževskij 1938, pp. 172-195; Ejchenbaum 1918; trad. it. Todorov (a cura di) 1968, pp. 249-273; Karlinsky 1976; Markovič 1989; Kupčichina 1998, pp. 193-198; Vetlovskaja 1999, pp. 18-35; Krivonos 2000, pp. 31-40; Černaja 2003, pp. 365-374; Virolajnen, Karpov (a cura di) 2011; Toporov 2009; Solivetti, 2015, pp. 107-120.

³⁴ Mann, cit, p. 400.

³⁵ Vajskopf 2009, pp. 55-66.

separato dall'ambiente in cui vive, già altro rispetto alla vita delle persone con le quali si confronta nel quotidiano così che l'alterità viene percepita dal lettore in ogni pensiero, azione, sentimento del protagonista. In questo Gogol' è molto rigido: Akakij Akakievič è indubbiamente estraneo alla vita. Impiegato in un dipartimento il cui nome non è dato sapere, egli fa parte del posto di lavoro quasi ne fosse un pezzo d'arredamento, come un mobile o un quadro, messo lì da chissà chi e chissà quando: «Per quanti direttori e superiori d'ogni specie si fossero succeduti, l'avevan sempre visto nello stesso posto, nella stessa posizione, con la stessa identica mansione, sempre il medesimo impiegato addetto alla corrispondenza; di modo che in seguito ebbero a convincersi che egli doveva con ogni probabilità esser venuto al mondo già bell'e pronto, con l'uniforme e la calvizie sulla testa»³⁶. Il suo oggetto d'amore si incarna nell'umile lavoro di copista nel quale concentra ogni singolo impulso vitale nonché ogni valore: «Lì, in quel suo trascrivere, gli si mostrava un qualche mondo vario e gradevole. Il piacere s'esprimeva sul suo volto; alcune lettere eran le sue favorite, e quando le incontrava diventava un altro. E ridacchiava, ammiccava, e s'aiutava con le labbra, di modo che era possibile legger sul suo volto ogni singola lettera che veniva tracciata dalla sua penna»³⁷. Un quadro siffatto propone dunque un'immagine d'insieme dalla quale il singolo si è allontanato o è comunque escluso. Ma le cose non stanno esattamente così. Quando Akakij Akakievič si trova nella necessità di comprare una nuova mantella, ne è inizialmente spaventato, soprattutto a causa della difficoltà economica che tale necessità comporta. Una volta che ne entra finalmente in possesso, questa si trasforma nel suo nuovo oggetto d'amore col quale, lentamente, sostituisce il primo. L'iniziale avvisaglia del tradimento si riscontra già in un brano del testo: «Le riflessioni su questo punto (la fattura della mantella, *N.d.A.*) lo portarono quasi alla distrazione. Una volta, copiando una carta, fu persino a un pelo dal commettere un errore, di modo che si lasciò sfuggire quasi a voce alta un 'Uh!', e si fece il segno della croce»³⁸. Tralasciando per ora il senso religioso cui allu-

³⁶ «Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма; так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове». Š, p. 143; M, p. 748.

³⁷ «Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Š, p. 144; M, pp. 749-750.

³⁸ «Размышления об этом чуть не навели на него рассеянности. Один раз, переписывая бумагу, он чуть-было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул: 'ух!' и перекрестился». Š, p. 155. M, p. 762.

de il riferimento alla croce³⁹, ci si soffermi invece sul processo di allontanamento del protagonista dal vecchio oggetto d'amore, che culmina con la sua totale eliminazione: «Pranzò lieto, e dopo pranzo non scrisse nulla, nessuna carta»⁴⁰; il fatto che sia subentrato un nuovo amore è segno che la libido del protagonista ha elaborato la prima perdita senza cadere nella trappola della melanconia. La mantella rappresenta la nuova amante, termine che viene qui usato con cognizione di causa anche in funzione di ciò che Gogol' aggiunge: «Da quel momento fu come se la sua stessa esistenza si fosse fatta più piena, come se egli si fosse sposato, come se una qualche altra persona fosse lì insieme a lui, come se egli non fosse solo, ma una cara amica di vita avesse accettato di vivere con lui il cammino attraverso la vita, e quest'amica altri non era se non quella stessa mantella ben imbottita, con la fodera solida e resistente»⁴¹. Il riferimento alla donna e all'ambito sessuale, già visto nel *Naso*, diviene esplicito non solo per il lettore ma per lo stesso protagonista che si ritrova, senza sapersene dare una spiegazione, a sbirciare un quadro che raffigura una bella donna nonché a correre dietro a una certa signora il cui corpo ondeggiava in ogni sua singola parte. Situazioni inimmaginabili sino a poco tempo prima. Il nuovo oggetto d'amore spalanca davanti agli occhi di Akakij Akakievič una serie di straordinarie possibilità che possono traghettarlo verso un nuovo mondo, verso un'altra vita. Il problema consiste nel fatto che questa nuova esistenza è rappresentata da quella società della quale non aveva mai fatto parte o, meglio, della quale non aveva mai voluto far parte. La realtà è che Akakij Akakievič, nella sua forma iniziale, non è affatto un pezzo staccato dal mondo ma è egli stesso un mondo, un micromondo parallelo all'altro col quale non ha nessun contatto. Quando però s'innesca il meccanismo della soddisfazione della libido attraverso il nuovo oggetto d'amore, il povero funzionario si sente legittimato ad attivare una speranza di unirsi a quella parte che lo aveva, e da cui si era, escluso. Per chiarire il concetto, si soffermi l'attenzione su una particolare, brevissima citazione: si consideri che Gogol' aveva già evidenziato come ad Akakij non interessasse affatto curarsi del proprio abbigliamento e come ve-

³⁹ In diversi studi, il racconto *La mantella* è stato interpretato come il simbolo dell'allontanamento dalla fede ortodossa. Tikos 1984, pp. 183-209; Voropaev 2016, pp. 9-24; Andreev 2009, pp. 209-250; Vinogradov 2016; Močul'skij 1934; Vinogradov 2001, pp. 214-239.

⁴⁰ «Победил он весело и после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг». Š, p. 158; M, p. 766.

⁴¹ «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, - и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Š, p. 154; M, p. 762.

stisse sempre nello stesso modo, generando, anche per questo, l'ilarità dei colleghi. Il fatto che, invece, la mantella gli appaia non solo 'calda' (aggettivo appartenente alla sfera del suo micromondo) ma anche «bella»⁴² è un evidente segno di cambiamento: Akakij Akakievič si trasforma, i suoi canoni di riferimento si avvicinano pericolosamente a quelli imposti dalla città matrigna in cui vive, ed egli diventa un altro nella speranza di fondersi con l'unità, ignaro di andare così incontro a ciò che lo renderà davvero un frammento, un marchin-gegno uguale a tanti altri⁴³. L'unità alla quale tende è la medesima del maggiore Kovalev, quella del mondo burocratico di Pietroburgo, quella che annienta le personalità e le rende pezzi inutili. Il 'bello' seduce Akakij, lo fa innamorare perdutamente perché gli fornisce l'accesso al miraggio dell'unità. Avvolto nel turbinio di nuove emozioni, insieme alla sua compagna-mantella egli perde la testa, concentrando su di essa ogni sua personale, felice emozione. Ma nel nuovo mondo, sin da subito, Akakij Akakievič fatica ad inserirsi, questa volta non per ostilità esterna quanto per resistenza interiore. Nel passo che racconta la sua partecipazione alla festiciola tra colleghi, numerose sono le occorrenze linguistiche che rimandano al concetto di costrizione o forzatura in rapporto a situazioni alle quali non vorrebbe sottoporsi e per le quali si sente inadeguato poiché le percepisce come estranee. Tuttavia il percorso è ormai irreversibile: il cammino verso il ricongiungimento con quella che egli crede essere la sua unità di riferimento gli ha mostrato immagini troppo accattivanti per potervi rinunciare. Ma l'attivazione della logica del contrario della narrativa gogoliana rovescia di nuovo la situazione e, come si sa, a causa di un furto notturno, l'oggetto d'amore gli viene sottratto durante il suo rientro a casa, dopo la festa. Questa perdita, però, non si può sopportare: la motivazione risiede nel fatto che Akakij si è identificato nella mantella, ha riversato su di essa ogni suo aspetto esistenziale e perderla, freudianamente parlando, significa perdere se stesso. Nessun lutto permette ad Akakij di elaborare il dolore; vittima della melanconia, in virtù dell'ambivalenza del sentimento libidico, rovescia su se stesso rabbia e frustrazione, lasciando che lo strazio lo distrugga e lo porti alla morte.

Molto si è scritto anche sul significato, spesso letto in chiave carnevalesca,

⁴² «В самом деле две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо». Š, p. 157; M, p. 764. L'aggettivo *хороший* può avere sia una connotazione caratteriale, traducibile come 'buono', sia una estetica, quindi 'bello'. Qui ci si affida alla scelta traduttiva di Prina riscontrata anche in quella di Landolfi e Marcialis.

⁴³ L'immagine di città 'malvagia e matrigna', scelta per definire Pietroburgo, ben si accorda con l'identificazione del luogo col centro dell'Impero russo, che relega altre unità al ruolo di singoli pezzi, come la nazione Ucraina.

del ritorno alla vita di Akakij in forma di fantasma, intento a rubare le mantelle altrui; tuttavia, in questa sede interessa sottolineare come il misero eroe gogoliano non possa liberarsi dalla sua melanconia neanche nella dimensione ultraterrena, condannato per l'eternità a piangere un amore perduto.

Kovalev e Akakij Akakievič risultano ancora una volta straordinari esempi del gogoliano riso attraverso le lacrime. Alla ricerca dei loro pezzi perduti, il primo finisce per riappropriarsene ricadendo in quella *pošlost'* (volgarità soddisfatta di sé) che Gogol' tanto disprezzava, il secondo trascorre la sua eternità nell'inutile tentativo di sfogare sugli altri la sua rabbia e la sua frustrazione. Ma l'aspetto più drammatico dei due personaggi consiste indubbiamente nell'essere inconsapevoli della loro stessa natura di frammento, di particella, di insignificante scheggia di una malvagia Pietroburgo.

Gogol' riesce così a rappresentare magistralmente la drammaticità dell'idea di dissoluzione, di disgregazione che si reifica nella costruzione di pezzi vaganti, abbandonati e soli, fagocitati all'interno di una realtà estranea, alla quale non appartengono. Alla luce degli studi citati, questo processo si trasforma in una straordinaria metafora letteraria dell'antica terra di Ucraina, la cui identità si dissolve nelle fauci dell'Impero russo, trasformandosi in un suo frammento, in una scheggia, in uno scampolo di stoffa che solo nella dimensione fantastica può rivendicare la sua autonomia.

Bibliografia

- ANDREEV I.M. 2009, *N.V. Gogol'. Religioznoe lico Gogolja*, in Id., *Russkie pisateli XIX veka. Očerki po istorii russkoj literatury XIX veka* (2009), Moskva, pp. 209-250.
- ANNENKOVA E.I. 2012, *Gogol' i russkoe obščestvo*, SPB.
- BELTRAME F. 1996, *Teoria del grottesco*, Monfalcone.
- BELYJ A. 1934, *Masterstvo Gogolja*, Moskva-Lening.
- BEM A.L. 1983, *The Nose and The Double*, in *Dostoevskij and Gogol'. Eassay and Criticism* (1983), Ann Arbor, pp. 229-248.
- BOČAROV S.G. 1985, *Zagadka Nosa i tajna lica*, in Id., *O chudožestvennyh mirach* (1985), Moskva, pp. 124-160.
- BOGDANOVA O.V. 2019, *Smysloformirujuščaja rol' detali v povesti N.V. Gogolja Nos*, «Verchnevolžskij filologičeskij vestnik» III 18, pp. 8-15.
- BOJANOWSKA E.M. 2007, *Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism*, Cambridge.
- ČERNAJA T.K. 2003, *Čelovek v chudožestvennom mire gogolevskoj Šineli*, in *Antropocentričeskaja paradigma v filologii: materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii* (2003), Stavropol, pp. 365-374.

- ČIŽEVSKIJ D.I. 1952, *Neizvestnyj Gogol'*, «Novyj žurnal» XXVII, pp. 126-158.
- ČIŽEVSKIJ D.I. 1938, *Zur Komposition von Gogols Mantel*, «Sovremennye zapiski» LXVII, pp. 172-195.
- D'AMELIA A. 1993, N.V. Gogol', *Natura morta con colonne*, «Europa Orientalis» XII 1, pp. 153-173.
- DE MICHELIS C.G., MARCIALIS N. (a cura di) 2020, *Storie di Pietroburgo*, Roma.
- DILAKTORSKAJA G. 1984, *Fantastičeskoe v povesti N.V. Gogolja* Nos, «Russkaja literatura» I, pp. 153-166.
- EJCHENBAUM B.M. 1918, *Kak sdelana Šinel' Gogolja* [Elektronnyj resurs] URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/ein-306/eih-306-.htm>, trad. it. *Com'è fatto Il cappotto di Gogol'*, in Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi*, Torino 1968, pp. 249-273.
- FREUD S. 1915-1917, *Lutto e melanconia* (in *Metapsicologia*), *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte, Caducità*, in Id., *Opere*, Torino 1976.
- FUKSON L.JU. 2019, *K istolkovaniju povesti* Nos, «Sibirskij filologičeskij žurnal», I, pp. 75-81.
- GIPPIUS V. 1924, *Gogol'*, Leningrad.
- GIULIANI R. 2017, *Roma di Gogol' e la città eterna. Missione e messianesimo*, in G. Moracci (a cura di), *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, Milano, pp. 141-157.
- GOGOL' N.V. 1831a, *Ob architekture nynešnego vremeni*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), 14 T., T.8, M-L., pp. 56-75. Trad. it. *Sull'architettura dei nostri tempi*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 949-974.
- GOGOL' N.V. 1831b, *Skul'ptura, živopis' i muzyka*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), Moskva-Lening., pp. 9-10. Trad. it. *La scultura, la pittura e la musica*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 886-891.
- GOGOL' N.V. 1835, *Poslednij den' Pompei*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), 14 T., T. 8, M-L., pp. 107-114. Trad. it. *L'ultimo giorno di Pompei*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 1017-1026.
- GOGOL' N.V. 1836, *Nos* in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), 14 T., T. 3, M-L., pp. 47-75. Trad. it. *Il Naso*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 641-673.
- GOGOL' N.V. 1843, *Šinel'* in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952) Moskva-Lening., pp. 139-174. Trad. it. *La mantella*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 746-784.
- ILCHUK Y. 2015, *Toward The Problem of Narrative Performance in Nikolai Gogol's Večera na khutore bliz Dikanki* (Evenings on a Farm near Dikanka), Toronto.
- KALININ I. 2010, *'Peterburgskii tekst' moskovskoj filologii*, «Neprikosnovennyi Zapas» LXX, pp. 319-326.
- KARLINSKY S. 1976, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge and London.

- KLYMENTIEV M. 2009, *The Dark Side of The Nose: The Paradigms of Olfactory Perception in Gogol's The Nose*, «Canadian Slavonic Papers» LI, pp. 223-241.
- KOROPECKYJ R., ROMANCHUK R. 2003, *Ukraine in Blackface: Performance and Representation in Gogol's Dikanka Tales, Book 1*, «Slavic Review» LX 3, pp. 525-47.
- KRIVONOS V.Š. 2000, *O «fantastičeskom okončanii» Šinجلي Gogolja*, «Literaturovedenie i žurnalistika», Saratov, pp. 31-40.
- KUPČICHINA I.K. 1998, *Geroj Šineli N. Gogolja: meždu realnost'ju i tekstom*, «Filologičeskie zapiski» X, Voronež, pp. 193-198.
- MANN JU. 1973, *Evoljucija gogolevskoi fantastiki* in Id., *K istorii russkogo romanizma* (1973), Moskva, pp. 374-412.
- MANN JU. 2014, *La poetica di Gogol'*, Roma (ed. or. *Poetika Gogolja*, Moskva 1988).
- MARKOVIČ V. 1989, *Peterburgskie povesti N.V. Gogolja*, Lening.
- MEREŽKOVSKIJ D. 1909, *Gogol'. Creatività, vita e religione*, San Pietroburgo (ed. or. *Gogol'. Tvorčestvo, Žizn' i religija*, SPB 1909).
- MOČUL'SKIJ K. 1934, *Duchovnyj put' Gogolja*, Paris.
- NABOKOV V. 1999, *Lekcii po russkoj literature*, Moskva.
- NIVAT G. 1982, *Vers la fin du mythe russe*, Lausanne.
- PILŠČIKOV I. 2019, *K poetike i semantike gogolevskogo Nosa, ili Čto skryvajut govorjaščie detail*, in *Literaturoman(n)ija: K 90-letiiu Jurija Vladimiroviča Manna*. Moskva, pp. 218-237.
- PLETNJOVA A. 2003, *Povest' N.V. Gogolia Nos i lubochnaia traditsiia*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie» LXI, pp. 152-163.
- RECALCATI M. 2016, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano.
- SOLIVETTI C.M. 2015, *A proposito di 'nasi': Sterne e Gogol'*, in Id., *Strategie narrative in Gogol'*, Roma, pp. 95-105.
- SOLIVETTI C.M. 2015, *La struttura semantica del racconto La mantella*, in Id., *Strategie narrative in Gogol'*, Roma, pp. 107-120.
- TIKOS L. 1984, *Gogol's Overcoat- as a Religious Parable*, «Studia Russica» VII, pp. 183-209.
- TOPOROV V. 2009, *Peterburgskij Tekst. Pamjatniki Otečestvennoj Nauki. XX vek*, Moskva.
- VAJSKOPF M. 2009, *Material i pokroj gogolevskoj Šineli*, «Literaturovedčeskij sbornik» XXXVII-XXXVIII, pp. 55-66.
- VETLOVSKAJA V.E. 1999, *Žitijsnye istočniki gogolevskoj Šineli* «Russkaja Literatura» I, SPB, pp. 18-35.
- VINOGRADOV I.A. 2001, *«Ja brat tvoj». O povesti N.V. Gogolja Šinel'*, in *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII-XX vekov: citata, reminiscencija, motiv, sjužet, žanr* (2001), Petrozavodsk, pp. 214-239.
- VINOGRADOV I.A. 2016, *Sbornik Gogolja «Kanony i pesni cerkovnye» (obstojaatel'stvo i vremja sostavlenija)*, in *Tezisy dokladov II meždunarodnoj naučnoj konferencii*

- Literaturnyj process v Rossii XVIII-XIX vekov. Svetskaja i duchovnaja slovesnost'*, Moskva.
- VINOGRADOV V.V. 1921, *Sjužet i kompozicija povesti Gogolja* Nos, «Načala» I, pp. 82-105.
- VIROLAJNEN M.N., KARPOV A. (a cura di) 2011, *Fenomen Gogolja, Materjali Jubilejnoj meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 200-letiju so dnja roždenija N.V. Gogolja*, Moskva, SPB.
- VOROPAEV V.A. 2016, *Ekskatologija N.V. Gogolja*, «Jazyk i tekst langpsy.ru» IV, pp. 9-24.
- ZEN'KOVSKIJ V.V 1997, *Russkie mysliteli i Evropa*, Moskva.
- ZEN'KOVSKIJ V.V. 1916, *Gogol' v ego religioznych iskanijach*, «Christianskaja mysl» I, Kiev.