



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*“Ritratto” di Gogol' e il fantastico strano.
Proposta di analisi tra letteratura e
cinematografia.*

Relatore
Prof. Claudia Criveller

Laureando
Sara Rossetto
n° matr.1222079 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE

Introduzione	5
Capitolo 1 - La letteratura del fantastico	9
1.1 Il sistema dei generi e il modo fantastico	9
1.2 Il fantastico strano	14
Capitolo 2 – Il genere strano in <i>Порпем</i> di Nikolaj Gogol'	21
2.1 Riassunto dell'opera	21
2.2 Il genere del fantastico nell'opera	22
2.3 L'opera e il fantastico strano	26
Capitolo 3 – Gogol' e Vladislav Starevič: arti a confronto	39
Краткое содержание дипломной работы	49
Bibliografia	53
Ringraziamenti	55

Introduzione

Il presente elaborato propone un'analisi in toto del modo letterario del fantastico, dalla nascita alle caratteristiche retoriche, con un approfondimento sul genere fantastico strano. Di quest'ultimo si ricostruiscono le peculiarità, sia letterarie che psicologiche, che concorrono a formare i testi narrativi in cui è presente, come nella *povest'* *Popmpem* di Nikolaj Gogol' portata in esame, ricercando poi le stesse caratteristiche emozionali e di natura tecnica nella pellicola *Popmpem* di Vladislav Starevič, girata nel 1915.

L'opera letteraria di Gogol' presenta due sezioni. La prima parte è ambientata a Pietroburgo all'inizio degli anni Trenta del Diciottesimo secolo, e narra le vicende del pittore Čartkov e del suo incontro con il ritratto di un usuraio da tempo deceduto, il quale gli appare in sogno e lo terrorizza profondamente; questo incontro con l'elemento soprannaturale influisce negativamente sulla sua anima e sulla sua carriera artistica, in quanto lo porta a scegliere la sbrigativa pittura modaiola al posto di quella frutto di studio intenso e sviluppo individuale. Mano a mano che la sua fama e la sua ricchezza crescono, l'anima di Čartkov e la sua morale diventano sempre più corrotte e malvagie a causa delle influenze provenienti dal ritratto, finché egli ad un certo punto si rende conto dei cambiamenti che sono avvenuti nella sua anima e nella sua vita, e cerca inutilmente di recuperare il talento che lo contraddistingueva. La negatività del ritratto, però, fa sì che egli non sia capace di mostrare la propria personalità ed individualità in ciò che dipinge, e quando egli realizza ciò. L'ira che contraddistingue l'ultimo periodo della sua vita lo porta ad avere allucinazioni, a vedere gli occhi dell'usuraio anche da sveglio, finché in un ultimo accesso di rabbia e delirio Čartkov muore.

La seconda parte dell'opera è ambientata in un casa d'aste durante la vendita di alcuni dipinti, tra cui il ritratto maledetto. Un certo pittore B., seduto tra gli acquirenti, dichiara di essere il figlio del pittore autore del quadro, e inizia a spiegarne la genesi; si scopre così che in vita l'usuraio, prestando il denaro, causava nei suoi debitori gli stessi sintomi che Čartkov provava nella prima parte: malessere, inquietudine, pazzia e infine una morte tragica. Quando però si avvicina il momento della propria morte, l'usuraio convoca un anziano pittore perché gli facesse un ritratto, con lo scopo trasferire parte della sua anima in esso per non lasciare mai la vita terrena; dopo aver scoperto ciò, il

pittore fugge dall'abitazione dell'usuraio, percependo quel caratteristico malessere che colpiva chiunque avesse a che fare con lui, e torna a casa con il dipinto. La vicinanza con il ritratto maledetto provoca in lui rabbia e cattiveria, a causa delle quali maltratta le persone vicino a lui, finché un giorno un suo collega lo libera dal ritratto per portarlo con sé e il pittore inizia finalmente a sentirsi come alleggerito da un grosso peso. Nei successivi dipinti, però, egli inconsapevolmente riproduce gli stessi occhi penetranti dell'usuraio, e perciò decide di intraprendere un cammino di purificazione per la salvezza della sua anima: si fa monaco e si isola per diversi anni nel deserto. Dopo essere tornato dal deserto, egli si ispira ad un soggetto biblico e produce un quadro talmente divino che infonde calma, e che non reca con sé nessuna traccia del diabolico usuraio. Parlando poi con il figlio, il pittore lo prega di trovare e distruggere quella tela maledetta che egli stesso aveva creato. Nella sala della casa d'aste, il pittore B. e tutti i presenti che stavano ascoltando il racconto volgono il loro sguardo al ritratto esposto, solo per scoprire che è svanito nel nulla.

Ciò che della pellicola muta di Starevič, prodotta dall'atelier omonimo, è giunto fino ai giorni nostri, è racchiuso in 8 dei 44 minuti della pellicola originale. La proiezione mostra solamente l'inizio della prima parte della *povest'*, ovvero l'acquisto del quadro da parte di Čartkov, il tragitto di ritorno al suo appartamento e il sogno con la visione del ritorno in vita dell'usuraio.

Il primo capitolo dell'elaborato affronta la nascita del modo letterario del fantastico sia da una prospettiva storica, parallela all'emergere della classe borghese, sia sociale, attraverso l'analisi dello spostamento da teocentrismo ad antropocentrismo e delle conseguenze positive e negative sull'individuo. Il fantastico si crea nello spazio lasciato nell'individuo dall'abbandono della religione, la quale accettava apparizioni e visioni nel suo immaginario dogmatico, e viene riempito dalla scienza e dalla razionalità, le quali non danno una sicurezza interiore ma più esteriore e superficiale. Pertanto, tutto ciò che nel Millesecento rientra nella sfera spirituale e rassicura l'individuo durante la sua vita terrena, nel Milleottocento ciò spaventa l'uomo perché non rientra nella sfera razionale; di conseguenza, il credere negli spiriti, o nelle apparizioni spirituali o demoniache, viene considerato tipico di individui non evoluti ed ancora sottomessi alla religione come nel secolo precedente, non consci delle potenzialità "illimitate" conferite dall'uomo a sé stesso. In seguito, nell'elaborato il fantastico viene rintracciato anche dal

punto di vista tematico e retorico attraverso una breve esposizione dei temi ricorrenti, che hanno origine nella paura causata dal fallimento economico-sociale oppure dagli elementi soprannaturali, e degli strumenti che concorrono a creare il fattore dell'incertezza, il quale è la base dello sviluppo del modo fantastico.

Il secondo capitolo si occupa di esplicitare il fantastico strano, sottogenere del fantastico caratterizzato dall'insicurezza prodotta dall'evento soprannaturale, l'origine della quale viene indenticata nell'animo dell'individuo. Il fantastico strano utilizza i termini di *uncanny* e *Unheimlich* per spiegare il motivo per cui questo genere letterario riesce a fare leva sulle emozioni più profonde: la combinazione di spaventoso del primo termine, e del familiare e dello sconosciuto propri del secondo è la chiave di lettura del genere stesso. Lo sconosciuto si lega allo spaventoso in quanto entrambi incarnano la reazione al soprannaturale, il quale non rientrando nelle leggi naturali e scientifiche confonde e fa dubitare sia il lettore che il personaggio. La caratteristica del familiare, invece, si lega alla paura della morte e alle credenze animiste, proprie del periodo infantile della vita di ogni individuo, le quali vengono represses nell'anima a causa della pressione sociale, ma risalgono in superficie nel momento in cui entrano in contatto con il soprannaturale a causa della paura che esso provoca nell'uomo.

Infine, il terzo capitolo tratta del cinema delle origini e del genere delle *féerie*, cioè i primi approcci cinematografici per la proposta di pellicole diverse dalle riprese dal vero. In questo genere, che prende spunto dalle pellicole e dalle tecniche di Méliès, si nota il lascito circense e illusionista nell'utilizzo di trucchi scenici per rendere elementi fantastici, e l'esportazione in Russia del genere pone le basi per la nascita dei *дореволюционные фильм ужасов*. Quest'ultimi comprendono l'opera cinematografica *Портрет* di Vladislav Starevič, della quale purtroppo sono rimasti solamente 8 dei 44 minuti dell'intera pellicola, ma che riesce però a rendere la maestria nell'uso del fantastico come Gogol' fa nell'omonima *povest'*: in questi otto minuti circa si vedono riassunti la tradizione dell'intrattenimento circense, attraverso trucchi per inscenare il ritorno in vita dell'usuraio e la ripetizione dei sogni che tormentano il personaggio di Čartkov, e il filone cinematografico di ripresa dei soggetti letterari nei primi anni del Ventesimo secolo.

Capitolo 1

La letteratura del fantastico

1.1 Il sistema dei generi e il modo fantastico

La rivoluzione francese è considerata il confine ultimo della corrispondenza tra un genere letterario e le esigenze, che esso esprime, proprie di un unico ceto sociale dominante¹. Il motivo principale di questa rottura è la nascita, in quel particolare periodo storico, della classe borghese, ovvero la prima vera antagonista dell'aristocrazia: il ceto borghese emerge grazie alla nuova coscienza acquisita in ambito sociale, e al rifiuto dell'imposizione aristocratica negli ambiti economici e legislativi. Il panorama letterario che segue la fine della corrispondenza risulta “una iperbolica estensione dei confini della letteratura, entro cui è stato inglobato praticamente ogni atto di comunicazione verbale scritta”,² e dal quale deriva la complessità di definizione dei generi letterari e delle loro specificità. Fu il Romanticismo a ricongiungere teoria e storia per la costruzione di un sistema dei generi che rinuncia al canone classico del secolo precedente, votato alla “purezza del genere”,³ per accogliere la teoria moderna, impostata sul riconoscimento della base comune che le opere di un singolo genere condividono, e gli obiettivi letterari di quest'ultimo. L'iter di identificazione del genere letterario considera, come appartenenti ad un genere specifico, le caratteristiche che permettono allo scrittore sia di riproporre le richieste tradizionali del pubblico del suo tempo sia di rielaborarle in novità.⁴ La rielaborazione del genere appartiene a un processo conosciuto come “evoluzione letteraria”,⁵ teorizzata dal formalismo russo del primo Novecento, un movimento culturale e letterario che intuisce la dinamicità del sistema dei generi. Alla luce dei loro studi si teorizza che, in ogni epoca storica, una scuola letteraria viene riconosciuta rappresentativa del canone contemporaneo, quindi del genere dominante, e la sua imposizione sul panorama letterario provoca la nascita di nuove forme contrapposte, prima marginali e poi

¹ E. Köhler, *Sistema dei generi letterari et sistema della società*, Bologna, ed. CLUEB, 1982, p. 15.

² F. Pappalardo, *Teorie dei generi letterari*, Milano, ed. B.A. Graphis, 2009, p. 4

³ Ivi, p. 118.

⁴ Ibidem.

⁵ H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura*, 1969, citato da F. Pappalardo, op. cit., p. 126.

sostituite stesse del canone; quest'ultime vengono infine anch'esse "automatizzate" e sostituite dal canone successivo emergente. Il contenuto di un genere, invece, è determinato da "fattori intenzionali e condizionamenti esogeni":⁶ i primi sono corrispondenti all'intenzione dell'autore e i secondi all'ambiente culturale nel quale egli trova, che "esplicita la stessa situazione storica da parte di gruppi sociali da questa diversamente toccati".⁷ Non secondariamente, ogni genere è legittimato e reso riconoscibile dal contenuto delle opere che gli sottostanno, in quanto il momento storico nel quale si sviluppa crea "procedimenti dominanti"⁸ unici, e derivanti dalle tematiche e dai valori ideologici della società a cui il genere è contemporaneo. Abbiamo così esplicitato la

la funzione dei generi, che formano "tradizioni stilistiche" dotate di "una certa costanza e coerenza" e che, "pur essendo astrazioni", concorrono a costituire la poetica di un autore [...]; e poiché queste tradizioni stilistiche "hanno una continuità ci è perciò concesso seguirle nel loro sviluppo dalle origini alla maturità e dalla maturità alla decadenza e alla morte".⁹

Focalizzandoci sulle origini storico-sociali del genere fantastico, possiamo farle risalire al Diciottesimo secolo in concomitanza con il ripensamento sociale dell'elemento sovrannaturale, vittima del passaggio al secolo della ragione e dello scetticismo scientifico, e dell'allontanamento dalle credenze religiose. In questo modo, il cieco abbandono della figura ultraterrena, al fine di adottare gli ideali razionali, crea un anfratto psicologico nell'individuo nel quale fantastico s'inserisce, provocando dubbi ed incertezze. Si avverte così un "mutamento radicale nei modelli culturali fino ad allora diffusi nella mentalità e sensibilità collettive".¹⁰ Sicuramente la filosofia settecentesca, che gravitava attorno "alla percezione empirica e alla conoscenza mentale, alla visione, all'immaginazione e alla fantasia, sulla soggettività del nostro senso dello spazio e del tempo facilita lo spostamento ideologico",¹¹ ma il fantastico, per essere spiegato, necessita della considerazione "degli elementi di una civiltà relativi ai fenomeni che sfuggono all'economia del reale e del surreale, la cui concezione varia a seconda delle

⁶ Köhler, op. cit., p. 26

⁷ Ibidem.

⁸ *Teoria della letteratura. Poetica*, 1928, citato da F. Pappalardo, *Teorie dei generi letterari*, p. 131.

⁹ *Critica e poesia. Genesi e storia dei generi letterari*, 1966, citato da F. Pappalardo, *Teorie dei generi letterari*, p. 125.

¹⁰ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 108.

¹¹ Ivi, p. 104.

epoche”.¹² Infatti “il fantastico mette in scena la distanza costante del soggetto dal reale e per questo esso è sempre collegato con le teorie sulla conoscenza e con le credenze di un’epoca”.¹³ Difatti

Non esiste un linguaggio fantastico in sé stesso. A seconda del periodo storico, la narrazione fantastica può essere letta come il rovescio del discorso teologico, illuminista, spiritualista o psicopatologico ed esiste solo grazie a quei discorsi che esso decostruisce dall’interno. [...] Il fantastico non può essere considerato come il necessario e semplice rovesciamento del razionalismo dei Lumi. [...] Il fantastico non deriva da una semplice divisione della psiche fra cagione e immaginazione, liberazione dell’una e costrizione dell’altra, ma dalla polivalenza dei segni intellettuali e culturali, che esso si applica a figurare.¹⁴

A causa delle diverse sfaccettature storico-culturali da cui trae ispirazione, e del “ventaglio abbastanza ampio di procedimenti utilizzati e per un buon numero di temi trattati, nessuno forse esclusivo e peculiare, molti diffusi anche in altri modi e generi letterari”,¹⁵ il fantastico s’è concluso essere non unitario ma sfaccettato, e profondamente mutevole nella propria composizione formale e tecnica. La critica letteraria degli ultimi trent’anni del Ventesimo secolo, perciò, suggerisce di utilizzare il termine “modo letterario”, in riferimento al fantastico, a causa della sua instabilità narrativa, della maniera in cui mette costantemente in dubbio il reale e della sua libertà da una verità dogmatica, “which assumes different generic forms”.¹⁶

L’accentuazione socio-antropologica che l’individuo borghese pone in sé stesso nel Diciannovesimo secolo, provocata dalla consapevolezza nelle proprie potenzialità nell’ambito della realizzazione economico-sociale e scientifica, è un fenomeno che parallelamente mostra anche le ricadute negative. Quest’ultime sono la conseguenza della tensione verso il successo economico e della pura razionalità del positivismo umanista: le insicurezze derivate dal possibile fallimento socio-economico dell’individuo stesso si trovano nell’animo, al quale manca la fiducia che la fede religiosa un tempo gli infondeva in virtù della figura centrale che ricopriva nell’essere umano. Di conseguenza, l’individuo è schiacciato da queste paure e ansie, e viene

¹² I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, 1974, citato in R. Ceserani, *Il fantastico*, pp. 65-66.

¹³ E. Mesárová, “Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia”, *Romanica Olomucensia*, 26:1, 2014, p. 83.

¹⁴ Ceserani, op. cit., p. 67.

¹⁵ Ivi, p. 112.

¹⁶ “che assume diverse forme generiche.” R. Jackson, *Fantasy: The literature of Subversion*, London and New York, Routledge, 1981, p. 20.

rappresentato con le sue ossessioni o scissioni dell'animo nella letteratura del fantastico, nella quale le debolezze forniscono terreno fertile per la creazione di un modo letterario che rifiuta "le concezioni tendenzialmente ottimistiche del mondo, dell'individualità umana, della costruzione sociale",¹⁷ con lo scopo di presentare "personalità doppie, lacerate, divise, frammentate"¹⁸ tutt'altro che positiviste. L'elemento stilistico letterario dell'esitazione, la cui funzione è necessaria nel modo fantastico, ha origine nell'uso che esso fa delle "credenze tradizionali [derivate dalla religione, N.d.A.] nel soprannaturale, per esplorare nuovi ed inquietanti aspetti del naturale, e specialmente per esplorare la vita istintiva, materiale o sublimata dell'uomo".¹⁹ In questo modo, il lettore viene coinvolto nel racconto fantastico attraverso il "personaggio, i quali [sia il lettore che il personaggio, N.d.A.] devono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della "realtà" "fornita dallo scrittore, il quale

deve sempre costruire come termine di confronto uno sfondo realistico, riconoscibile come tale dal lettore, prima di introdurre la narrazione dell'evento fantastico. Dove non ci sia soggetto realistico, non è possibile nemmeno la sua contraddizione: il fantastico.²¹

Ciò che provoca il fenomeno dell'esitazione è un'apparizione soprannaturale "accompagnata dall'introduzione parallela di un elemento che appartiene alla sfera dello sguardo",²² mediante cui l'individuo "proves to be untrustworthy",²³ poiché ciò che vede non corrisponde alle leggi della realtà del racconto in cui è inserito. L'univoca rappresentazione del mondo reale viene messa alla prova proprio dal fantastico stesso, perché

[...] solo in una narrazione che mette in scena il paradigma di realtà con le sue ambientazioni più quotidiane e normali è possibile l'intrusione dell'inquietante, dell'irrazionale e dell'assurdo che genera confusione e smarrimento.²⁴

¹⁷ Ceserani, op. cit. p. 100.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ceserani, op. cit., p. 108.

²⁰ Ivi, p. 52.

²¹ Mesárová, "Discorso teorico-critico", p. 79.

²² T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1970, p. 125.

²³ Jackson, op. cit., p. 29.

²⁴ Mesárová, op. cit., p. 79.

In aggiunta, “the conflation of narrator and hero”²⁵ rende impossibile riconoscere, da parte del lettore, la natura di ciò a cui il personaggio sta assistendo, in quanto entrambi non riescono a decifrarne l’essenza. Difatti, l’evento soprannaturale è per natura ambiguo e si riserva di attingere dal mondo reale e dal mondo illusorio, al fine di non esplicitare la sua natura e creare così incertezza ed esitazione nel personaggio e anche nel lettore; quest’ultima è anche motivata dal “rifiuto dell’interpretazione allegorica sia di quella “poetica” del testo.”²⁶

Infine, la focalizzazione sull’elemento dello sguardo serve per distinguere i generi che si riuniscono nel modo fantastico. In esso vengono distinti il genere fantastico meraviglioso, nel quale l’evento fantastico presente nel racconto non provoca reazioni prolungate negli spettatori poiché rientra nella “normalità” del mondo rappresentato, e il genere fantastico strano, il quale lascia il personaggio e il lettore scossi dall’evento per tutto il racconto, poiché non riescono a dare una spiegazione logica a ciò a cui hanno assistito. L’incapacità di identificare la natura dell’elemento fantastico è resa più facile dall’utilizzo delle “potenzialità creative del linguaggio”,²⁷ che vengono usate per creare un “senso altro” (non più solamente transitivo) al quale fare riferimento, e dall’uso di un “oggetto mediatore”,²⁸ appartenente al mondo del reale ma con funzione di elemento attraverso cui il fenomeno sovranaturale accede al mondo tangibile. Un esempio di questo “oggetto-ponte” potrebbe essere il diario di Tom Riddle, tramite cui *Harry Potter* viene trasportato cinquant’anni addietro nella storia per assistere a degli eventi sotto forma di fantasma.²⁹ L’oggetto diventa ponte tra le dimensioni, inaspettatamente per il personaggio, ma allo stesso tempo segnala l’accaduto in maniera inequivocabile, portando il lettore/personaggio ad interrogarsi sulla natura dell’evento fantastico.

²⁵ “l’unione di narratore ed eroe; essendosi “uniti” in un’unica figura entrambi vedono ciò che dovrebbe essere reale continuamente messo in dubbio, caratterizzando il modo fantastico con l’instabilità narrativa.” Jackson, op. cit., p. 17.

²⁶ Todorov, op. cit., p. 36.

²⁷ Ceserani, op. cit., p. 77

²⁸ Ivi, p. 83.

²⁹ J.K. Rowling, *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, Firenze, Salani, 1999, p. 176.

1.2 Il fantastico strano

Facendo riferimento brevemente al momento storico della nascita del fantastico strano, compreso nel periodo di transizione da teocentrismo ad antropocentrismo,

[Todorov's] understanding of the modern fantastic points to it as emerging most strongly during the course of the nineteenth century, at precisely that juncture when readings of otherness as supernatural (his category of the 'marvellous') were being slowly replaced and disturbed by readings of otherness as natural and subjectively generated (his category of the 'uncanny').³⁰

La relazione tra realtà e percezione è ciò che riassume il fantastico strano: contrariamente al fantastico meraviglioso, nel quale il personaggio e il lettore sono abituati a ciò che di straordinario accade e la natura sovranaturale dell'evento non viene nascosta, nel fantastico strano entrambi rimangono turbati dall'evento, poiché non riescono a trovare una spiegazione razionale a ciò a cui assistono. Eppure l'avvenimento fantastico non resta senza spiegazione, perché "certi avvenimenti che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono alla fine una spiegazione razionale"³¹ articolabile in "due gruppi di "scuse", che corrispondono alle opposizioni reale-immaginario e reale-illusorio".³² Il gruppo relativo alla prima opposizione utilizza espedienti che modificano la percezione del personaggio, che assiste all'evento soprannaturale, e alla fine del racconto propone la mancata realizzazione dell'evento in origine, mentre il gruppo relativo all'opposizione reale-illusorio fa intendere che l'evento sia accaduto e che sia spiegabile razionalmente. La proposta della mancata realizzazione si esplicita attraverso fenomeni che causano un'alterazione dello stato mentale, con lo scopo di inserire l'elemento fantastico tramite droghe o sogni, che motivano con la loro presenza la non credibilità dell'evento sovranaturale che e corrispondono ai "passaggi di soglia",³³ mentre le giustificazioni per ciò che si rivela

³⁰ "la conoscenza di Todorov del fantastico moderno riconosce come suo periodo emergente il Diciannovesimo secolo, precisamente nel frangente in cui le letture dell' "altro" considerato come soprannaturale (appartenente alla categoria del meraviglioso) lentamente venivano sostituiti e disturbati da letture dell' "altro" considerato naturale e ancorato al soggetto (appartenente alla categoria del sinistro)." Jackson, op. cit., p. 36.

³¹ Todorov, op. cit., p. 48.

³² Ibidem.

³³ Ceserani, op. cit., p. 80.

razionale si articolano in “casi, inganni, illusioni”.³⁴ I cosiddetti “passaggi di soglia” motivano le ricerche tematico-retoriche e psicologiche sugli effetti del fantastico strano, poiché appunto non sarebbe esaustivo svolgere analisi scientifiche su di essi, dato il campo della letteratura fantastica e il genere fantastico strano in cui si manifestano.

Le ricerche tematico-retoriche evidenziano diversi *topoi* ricorrenti nel fantastico strano, quali la preferenza dell’elemento del buio in cui far svolgere gli eventi soprannaturali rispetto alla luce del sole (in quanto è di notte che i sensi si acquiscono e si diventa più suggestionabili), il ritorno in vita dei morti mediante la figura dei fantasmi (“for they imply the return of the dead as the undead”),³⁵ che rappresentano il vuoto nell’individuo lasciato dalla religione, e infine “l’interiorizzazione del doppio”,³⁶ tematica figlia dell’antropocentrismo di inizio Ottocento e delle prime teorizzazioni nel rapporto tra interiorità ed esteriorità dell’individuo. Alcuni espedienti retorici vengono, inoltre, utilizzati come tramite per esercitare influenza sull’animo e sulle impressioni del personaggio/lettore, perché “annunciano o incarnano l’apparizione sovranaturale”:³⁷ “candele che si spengono improvvisamente, ritratti viventi, porte che si aprono da sole, tende e tendaggi semoventi, [...] sguardo inquietante”³⁸ riescono a creare quell’incertezza tipica del fantastico puro nel momento in cui si palesano, con l’obiettivo poi di condurre il personaggio/lettore sulla via del fantastico strano e della titubanza riguardante la natura dei fenomeni appena nominati. I temi di questo genere, data l’incertezza che causano e i sentimenti che provocano, quali terrore, panico e sensazione di essere in pericolo, aggiungono all’atmosfera tenebrosa figure antagoniste che comprendono mostri di natura incerta, vampiri e lupi mannari, fantasmi, morti che riprendono vita, bestie maledette che uccidono persone, criminali a piede libero.

L’analisi del genere fantastico strano, filtrata attraverso la psicologia, ci consente di osservare il momento storico dell’ascesa dell’antropocentrismo e, come conseguenza del fenomeno culturale ottocentesco, permette di interrogarci sul significato di ciò che compone l’individuo non solo a livello materiale ma soprattutto a livello spirituale. Entrambi i livelli dell’individuo vengono combinati dal genere fantastico strano in

³⁴ Todorov, op. cit., p. 49.

³⁵ “che implicano il ritorno del morto come non-morto.” Jackson, op. cit. p. 40.

³⁶ Ceserani, op. cit. p. 90.

³⁷ S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2000, p. 26.

³⁸ *Ibidem*.

quanto “attempts to create a space for a discourse other than a conscious one”³⁹ nello “space produced by a loss of faith in divine images”.⁴⁰ Lo spazio in questione diventa noto grazie agli studi sul tema condotti da Freud, che lo fa corrispondere al tedesco *das Unheimlich*, a cui poi seguono studi che aggiungono il termine inglese *the uncanny*; la combinazione dei due termini rende il significato psicologico del fantastico strano in modo più completo: “what is uncanny is frightening precisely because is *not* known and familiar”.⁴¹ Se consideriamo la traduzione del termine tedesco, cioè “non familiare” ma anche “reso noto, rivelato”,⁴² è chiaro come nelle due definizioni risieda la tematica del dualismo e la conseguente frammentazione interiore del personaggio: esso viene concepito come instabile e indefinibile,⁴³ rovesciando in questo modo le ideologie illuministe e umaniste sull’essere umano del Diciottesimo secolo. In quel periodo storico, l’individuo era contraddistinto per la sua integrità morale, potenziata dalle scoperte umanistiche sulla centralità dell’uomo nell’esistenza stessa (e non come oggetto alle dipendenze di un dio o di una volontà superiore non scientificamente comprovata), e da quelle derivate dagli studi pratici e scientifici sul corpo umano della scienza illuministica. L’uomo, però, nel secolo successivo diventa sempre più soggetto a manifestare “uno sviluppo difettoso quando una componente della personalità – es. [...] conscio o inconscio – sopraffà una qualsiasi delle altre e svuota la personalità globale delle sue particolari risorse.”⁴⁴ Perciò, l’obiettivo dell’analisi psicologica, dei testi riconducibili al fantastico strano, consiste nel portare alla luce ciò che di sconosciuto ma familiare si presenta in essi, evidenziando i processi interiori dell’individuo. Se scomponiamo il fenomeno soprannaturale e il suo impatto sul personaggio, il primo passaggio a cui è necessario prestare attenzione è la visione dello stesso da parte del protagonista, e il ruolo centrale ricoperto dall’elemento dello sguardo. Quest’ultimo l’abbiamo già nominato in merito al suo effetto come oggetto

³⁹ “cerca di creare uno spazio per un discorso diverso dal [discorso] cosciente.” Jackson, op. cit., p. 36.

⁴⁰ “spazio prodotto dalla perdita della fede nelle figure divine.” Ivi, p. 37.

⁴¹ “ciò che è sinistro è spaventoso precisamente perché è sconosciuto ma familiare.” Freud S., Strachey J., Strachey A., Tyson A., *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Londra, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953, p. 220.

⁴² Freud S., Strachey J., Strachey A., Tyson A., *The standard edition*, p. 225

⁴³ Jackson, op. cit., p. 48.

⁴⁴ B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, 1997, citato in D. Lombello Soffiato, *La narrativa fantastica: strumenti per l’analisi*, Padova, Cooperazione Libreria Editrice Università di Padova, 2006, p. 71.

mediatore tra la figura fantastica e l'individuo che la osserva, e in più esso rende possibile la "rottura dei limiti tra psichico e fisico",⁴⁵ poiché "le relazioni che stabiliamo fra gli oggetti restano puramente mentali e non toccano affatto gli oggetti in sé"⁴⁶ solamente in una realtà non condizionata dal soprannaturale. La realtà dei racconti del fantastico strano sembra inizialmente sottostare alle leggi naturali, ma poi presenta elementi che non le appartengono mascherandoli per mezzo di sogni, nei quali la visione soprannaturale appare lasciando un elemento nel mondo fisico; così facendo, il lettore ed il personaggio non possono che dubitare della natura onirica degli stessi. Un altro stratagemma per camuffare l'elemento fantastico è l'utilizzo degli effetti delle droghe, che alterano la percezione del protagonista e gli rendono impossibile ricordare la veridicità di ciò a cui ha assistito. È curioso notare come, nel genere del fantastico strano, il legame tra realtà e soprannaturale non venga mai esplicitato come avviene nel fantastico meraviglioso, ma invece venga proposto a più riprese per confermare la possibile comunicazione tra i due; viene così associato al fantastico strano un nuovo elemento retorico, cioè la ripetizione di un oggetto o situazione. Nel momento in cui questa reiterazione viene notata dal personaggio/lettore, essa incute una sensazione angosciante a causa della presunta casualità degli eventi, la quale invece conferma il fenomeno di pandeterminismo, il quale determina l'ambiente in cui vive il personaggio: "tutto, ivi compreso l'incontro di diverse serie causali (o "caso"), deve avere la sua causa, nel senso pieno della parola, anche se questa non può che essere di ordine soprannaturale".⁴⁷ Viene così motivato l'inserimento delle già citate figure soprannaturali nella realtà del racconto, che si scopre non essere più obbediente alle leggi fisiche.

Il secondo momento, che notiamo nei racconti del fantastico strano, corrisponde alla reazione del protagonista e a ciò che, a causa dell'evento soprannaturale, viene evocato nella sua anima e mente. Ciò che terrorizza o inquieta il personaggio non è né razionale né appartenente a questo mondo, perciò dobbiamo interrogarci su come esso possa provocare forti emozioni, e su quale sia la parte più simile dell'inconscio umano a cui il soprannaturale può legarsi per creare gli effetti desiderati dallo scrittore. Studi freudiani

⁴⁵ Todorov, op. cit., p. 152.

⁴⁶ Ivi, p. 117.

⁴⁷ Ivi, p. 114.

sull'argomento fanno corrispondere questa parte a ciò che è rimasto in noi dall'infanzia, in altre parole l'Io eterno bambino, e alla sua relazione con le strutture sociali apprese durante la crescita:

it seems as if each one of us has been through a phase of individual development corresponding to this animistic stage in primitive men, that none of us has passed through it without preserving certain residues of it which are still capable of manifesting themselves, and that everything which now strikes us as 'uncanny' fulfils the condition of touching those residues of animistic mental activity within us and bringing them to expression.⁴⁸

Movement from undifferentiation to egoformation effects the subject's insertion in a 'symbolic' order as opposed to an 'imaginary' realm. [...] this insertion is inseparable from the subject's acquisition of language and 'syntax', by which the social code is created and sustained.⁴⁹

Nel momento in cui la visione soprannaturale si connette con la parte infantile del subconscio, la quale è rimasta animistica e cioè convinta che tutti gli elementi possiedano un'anima, la figura ultraterrena che si presenta al personaggio "prende vita", il quale la percepisce inspiegabilmente familiare: questa inclinazione animistica è la "vera coscienza" nel profondo della sua anima, non intaccata dalla razionalità".⁵⁰ Nonostante sia importante, per la figura infantile, "ricordare che soltanto le affermazioni che sono intelleggibili in relazione all'attuale capacità di comprensione e alle preoccupazioni emotive del bambino riescono a convincerlo",⁵¹ nella figura adulta ciò non accade a causa della presenza consistente di fattori sociali ed educativi, che l'hanno portata a reprimere la parte infantile della coscienza nel subconscio, motivando così la riluttanza del personaggio adulto a credere ciecamente all'apparizione del soprannaturale e la sua tensione verso la ricerca di una soluzione razionale. Il fenomeno,

⁴⁸ "è come se ognuno di noi abbia attraversato una fase di sviluppo personale corrispondente allo stadio animistico negli uomini primitivi, che nessuno di noi ha superato senza mantenere certi residui che hanno ancora la capacità di manifestarsi, e che tutto ciò che conosciamo come 'sinistro' tocchi quei residui di attività mentale animistica dentro di noi e li porti ad esprimersi." Freud S., Strachey J., Strachey A., Tyson A., *The standard edition*, p. 240-241.

⁴⁹ "Lo spostamento dall'indifferenziazione [stadio primitivo e infantile dell'individuo nel quale non sono presenti distinzioni tra l'Io e il mondo che lo circonda] alla formazione dell'ego [cioè alla crescita dell'individuo nella società e all'acquisizione della struttura sociale] ha effetti sull'inserimento del soggetto in un ordine 'simbolico' opposto ad una sfera 'immaginaria'. [...] questo inserimento è inscindibile dall'acquisizione da parte del soggetto del linguaggio e della 'sintassi', attraverso cui è creato e mantenuto il codice sociale." Jackson, op. cit., p. 52.

⁵⁰ B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, 1997, citato in D. Lombello Soffiato, *La narrativa fantastica: strumenti per l'analisi*, Padova, Cooperazione Libreria Editrice Università di Padova, 2006, pp. 47-49.

⁵¹ Ivi, p. 50.

e passaggio fondamentale, che lega il sentimento familiare all'*uncanny* è l'instaurazione nell'animo della paura della morte, che "since almost all of us think as savages do on this topic, it is no matter for surprise that the primitive fear of the dead is still so strong within us and always ready to come to the surface on any provocation".⁵² Assieme al processo di repressione infantile, l'accantonamento della paura della morte nella figura adulta non è altro che la relegazione di sentimenti o atteggiamenti, propri di ogni individuo, che si possono definire primitivi poiché irrazionali, impulsivi e sregolati. Il secolo della ragione demonizza questi impulsi in quanto propri di individui contraddetti nell'animo e quindi non rappresentativi di una società stabile, ma che verranno usati dal fantastico strano poiché "[the uncanny] expresses drives which have to be repressed for the sake of cultural community".⁵³

L'idea che è male avere certe fantasie non ha mai impedito alla gente di averle, ma le ha soltanto relegate nell'inconscio, dove il conseguente danno per la vita mentale è più grave.⁵⁴

Dalla preferenza del genere fantastico strano per gli individui "deviati" nasce l'inserimento di personaggi, oltre a figure soprannaturali come fantasmi o spiriti, che impersonano le paure, i tabù e tutto ciò che culturalmente nel Diciottesimo secolo veniva considerato elemento "di scarto" dalla società, che in questo modo assegna loro il ruolo di antagonista e permette al genere di attaccare le norme sociali.⁵⁵ Non è un caso se "apparent death and re-animation of the dead have been represented as most uncanny themes",⁵⁶ poiché all'accadere dell'evento soprannaturale le credenze animistiche riaffiorano immediatamente in maniera illogica e dimostrano quanto poco l'individuo abbia il controllo sulla sua coscienza e subconscio, dando spazio a congetture via via più irrazionali dettate dal terrore della matrice indefinita ed indefinibile di ciò a cui sta assistendo. Ciò che razionalmente viene etichettato come infantile oppure talmente irrazionale da sembrare primitivo, e quindi relegato nel profondo dell'anima, al

⁵² "dato che quasi tutti noi pensiamo come selvaggi riguardo a questo tema, non sorprende che la primitiva paura dei morti sia ancora così radicata in noi e sempre pronta a riaffiorare ad ogni provocazione." Freud S., Strachey J., Strachey A., Tyson A., *The standard edition*, p. 242.

⁵³ "[il sinistro] dà voce a pulsioni che sono state represses per il bene della comunità culturale." Jackson, p. 40.

⁵⁴ Bettelheim in D. Lombello Soffiato, op. cit., pp. 131-132.

⁵⁵ Jackson, op.cit., p. 42.

⁵⁶ "la morte apparente e la rianimazione dei morti sono stati riconosciuti come i temi più sinistri." Freud S., Strachey J., Strachey A., Tyson A., *The standard edition*, p. 246.

presentarsi del soprannaturale riemerge e fa sembrare ogni cosa, anche soprannaturale, possibile nella realtà.

Capitolo 2

Il genere del fantastico strano in *Поппем* di Nikolaj Gogol'

2.1 Riassunto dell'opera

L'opera *Поппем* di Nikolaj Gogol' si compone di due parti. La prima narra le vicende del giovane pittore Čartkov, che acquista il ritratto di un vecchio usuraio deceduto. Essa contiene, inoltre, il sogno del pittore in cui appare l'usuraio e mostra, l'imborghesimento graduale e la rinuncia da parte sua, dopo il sogno, al perseguimento di un'arte dagli alti valori morali a causa delle influenze diaboliche prodotte dall'apparizione. Questa prima parte si conclude il "risveglio" del pittore, in seguito alla contemplazione di un quadro "divino", e il suo tentativo di recuperare una morale alta da poter proporre nuovamente nei dipinti. Il fallimento delle sue intenzioni causa, infine, la completa discesa nella follia e la morte.

La seconda parte dell'opera è ambientata alla casa d'aste in cui il ritratto dell'usuraio sta per essere venduto e racchiude il racconto dell'origine del ritratto maledetto narrato da il pittore B., che afferma di essere il figlio del pittore autore del dipinto. Egli inizia a descrivere ciò che l'usuraio faceva in vita e di come il denaro da lui prestato influisse negativamente sui debitori, i quali provavano la stessa sensazione di malessere provata da Čartkov alla vista del ritratto. Allo stesso modo l'anziano pittore, realizzatore del ritratto, percepisce la diabolica influenza dell'usuraio sia mentre dipinge la tela da lui richiesta sia una volta rincasato con il ritratto. La realizzazione del quadro ha per l'usuraio la funzione di creare un oggetto tangibile in cui parte della sua anima possa trasferirsi dopo la sua morte, in modo da non abbandonare mai il mondo terrestre al fine di continuare a portare alla perdizione dell'animo chiunque posseda la tela; il pittore B. continua la narrazione con la spiegazione di come suo padre riesce invece ad epurare la malvagità trasmessagli sia dal ritratto che dall'usario stesso attraverso un ritiro spirituale monastico e in solitaria, e di come si sia fatto promettere dal figlio stesso di trovare e distruggere il ritratto. Così il pittore termina il racconto davanti agli avventori della casa d'aste, ma il quadro scompare nel momento in cui i presenti si voltano per guardarlo.

2.2 Il genere fantastico nell'opera

Il racconto è contenuto nella raccolta *Арабески* pubblicata nel 1935, ma la versione ufficiale del racconto *Портрет* è presente nella pubblicazione della rivista *Современник*¹ del 1942, in quanto

i manoscritti pervenutici sono tre: la minuta della prima redazione [...], frammenti dell'ultima parte della seconda redazione [...] e l'autografo in bella copia della seconda redazione (RK2). Il testo canonico è quello del "Sovremennik" che segue, in genere, RK2.²

Nella raccolta, inoltre, sono riuniti i racconti a tema pietroburghese, come ad esempio *Нос* e *Шинель*, legati dal filo conduttore dell'ambientazione: la città di Pietroburgo crea lo spazio magico per lo sviluppo del modo fantastico grazie alla sua atmosfera nebbiosa e unica, che agisce sui suoi stessi abitanti rendendo possibili storie che evidentemente integrano l'elemento fantastico. Non a caso Gogol' arriva a San Pietroburgo a ventun anni pieno di fiducia e grandi progetti, i quali però si scontrano con la forte delusione causata dall'insospitale contesto sociale e dalla disillusione "nell'Amministrazione statale",³ dove egli lavora fino al 1834, uscendo spaventato "dalla vita dei piccoli funzionari [...]"⁴ che in un secondo momento diventano fonte di ispirazione per la creazione dei suoi famosi *маленькие люди*,⁵ ma che allo stesso tempo mostrano allo scrittore la povertà e l'aridità del loro animo "venduto" allo Stato. Un'epifania spirituale gli chiarisce la sua vocazione come scrittore ed il suo obiettivo: "svolgere un'attività sociale, concorrere alla felicità degli uomini, servire la patria. [...] La rivelazione dell'arte [...] e il successo enorme della sua prima opera *Le veglie alla fattoria presso Dikan'ka* lo convincono di essere stato scelto per agire sugli uomini con la sua potenza creatrice".⁶ Al fine di iniziare l'analisi dell'opera, è doveroso evidenziare in *Портрет* ciò che appartiene più genericamente al modo fantastico per poi concentrarci sul genere

¹ N.I. Mordovčenko, commento a *Portret*, in N.V. Gogol', *Pol'noe sobranie sočineny v 14 tomov*, том XXVII, № 3, Mosca, p. 664.

² N. Gogol', *Il ritratto*, Milano, BUR Rizzoli, 2020, p. 21.

³ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, Milano, Mondadori, 1972, p. 169.

⁴ P. Evdokimov, *Gogol' e Dostoevskij*, Roma, Ed. Paoline, p. 31.

⁵ il riferimento qui è ai *malen'kie ljudi*, ovvero uno dei "tipi" di personaggi tipico della letteratura di gran parte del Diciannovesimo secolo e che vede rappresentati i piccoli omini che lavorano nella burocrazia pietroburghese e moscovita, lacchè dei superiori ma vuoti nell'anima.

⁶ P. Evdokimov, op. cit., p. 33.

fantastico strano. Consideriamo innanzitutto la “polivalenza dei segni intellettuali e culturali, che esso [il modo fantastico, N.d.A.] si applica a figurare”,⁷ che vengono tratti dall’ambiente sociale e culturale nel quale l’opera in esame ha origine; notiamo quindi come in *Поппем* il modo fantastico si opponga allo “spirito mercantilistico”⁸ del Diciannovesimo secolo e all’individuo contemporaneo “materialista [...], minacciato senza posa, a ogni istante, dall’irrompere sempre imminente della superstizione, non appena un fenomeno contraddice il razionale e smentisce la ragione”⁹ (a causa dell’abbandono della fede religiosa come principio primo). Difatti, la nuova fede nella scienza non trova certezza negli eventi o nelle situazioni che essa non sa spiegare

perciò, quando l’uomo smarrisce la sua fede religiosa e si razionalizza, cerca di compensarsi e di risarcirsi di ciò che ha perduto [...]. Il fantastico crea l’ambivalenza del sentimento, risponde al bisogno dello strano, dell’insolito, del meraviglioso. [...] Tra l’incantesimo dell’immaginario [fantastico, N.d.A.] puro e la massiccia, pesante realtà quotidiana, scaturisce il bisogno del fantastico.¹⁰

Il Diciannovesimo secolo, dominato dalla spinta all’arricchimento e al commercio senza scrupoli, “l’arte, l’immaginazione, il fantastico liberano [...] dai pregiudizi e dalle limitazioni inerenti a ogni conoscenza scientifica, necessariamente limitata da leggi immutabili”.¹¹ In *Поппем* è evidente l’inserimento del dilemma fra arte e denaro come nodo chiave dell’opera, creato dallo sviluppo economico-sociale con il quale il pittore Čartkov si confronta quotidianamente. Egli nella prima parte dell’opera possiede per natura un’anima bilanciata tra il desiderio di arricchirsi, in modo rapido ma impersonale, e la voglia di intraprendere un percorso individuale che lo faccia progredire dal punto di vista artistico. La conseguenza che questo dilemma produce è “la frattura dell’essere e del valore”,¹² la quale crea lo spazio per la manifestazione fantastica sotto forma di sogno terrificante, e guida poi impercettibilmente l’inconscio del pittore verso un cammino artistico più sbrigativo, sterile e votato a ciò che si può chiamare “dio denaro”; il percorso da lui scelto risulta essere più facilmente attaccabile dalle influenze maligne data l’assenza di moralità o di spiritualità in esso.

⁷ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 67.

⁸ P. Evdokimov, op. cit., p. 63.

⁹ Ivi, p. 65.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, p. 63.

¹² Ibidem.

Altra caratteristica del modo fantastico è l’ambientazione realistica, che in *Портрет* raffigura la città di San Pietroburgo anche in modo dettagliato, attraverso riferimenti ai posti realmente esistenti visitati dal protagonista Čartkov; un esempio nel testo è “он дотащился к себе в пятнадцатую линию на Васильевском Острове”¹³ (P, 122) oppure la “часть города, которую называют Коломнюю”,¹⁴ (P, 196) menzionata nel racconto del pittore B. nella seconda parte dell’opera. L’inserimento dell’elemento fantastico si declina anche nel tema del ritorno in vita dei morti, in particolare del vecchio usuraio: nella seconda parte di *Портрет* si scopre che il ritratto maledetto, comprato dall’ignaro Čartkov, contiene un pezzo dell’anima del Diavolo, lo stesso che si palesa in sogno terrorizzandolo e influenzandolo poi negativamente attraverso la malignità che si diffonde dal quadro stesso. Il cambiamento nell’atteggiamento del giovane pittore è evidente. Prima di venir condizionato dal ritratto lui “с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своём наряде”,¹⁵ (P, 114) ma “иногда хотелось, точно, нашему художнику кутнуть, щегольнуть, словом, кое-где показать свою молодость. Но при всем том он мог взять над собою власть”¹⁶ (P, 26). Nonostante quindi riesca a dominare i propri sentimenti frivoli e avidi “иногда становилось ему досадно, когда он видел, как заезжий живописец [...] бойкостью кисти и яркостью красок производил всеобщий шум и скапливал себе в миг денежный капитал”¹⁷ (P, 126). Il suo atteggiamento inizia a sbilanciarsi quando entra in contatto, anche visivo, con il ritratto e con gli occhi dipinti in esso, che gli provocano “какое-то болезненное, томительное чувство”,¹⁸ (P, 130) tale per cui si sente inquieto a stare nella stanza da solo con il quadro,¹⁹ oggetto mediatore attraverso cui l’usuraio morto rimane ancora in parte in vita

¹³ L’edizione di riferimento di *Портрет* in questa tesi è N. Gogol’, *Il ritratto*, Milano, BUR Rizzoli, 2020. La pubblicazione contiene il testo a fronte. D’ora in avanti le citazioni in russo saranno date direttamente nel testo con la sigla P, seguite dal numero di pagina. In nota troveremo la traduzione italiana con sigla R; “arrivò a casa sua sulla quindicesima strada all’Isola Basilio” (R, 123).

¹⁴ “quel quartiere della città denominato Kolomna” (R, 197).

¹⁵ “abnegazione al proprio lavoro [...] che non aveva tempo d’occuparsi del proprio abbigliamento” (R, 115).

¹⁶ “qualche volta [...] al nostro pittore veniva voglia di fare baldoria, di fare la bella vita, insomma, di godersi la sua giovinezza; ma quasi sempre riusciva a dominarsi” (R, 127).

¹⁷ “provava talvolta dispetto verso un pittore di passaggio [...] che col solo aiuto dei suoi procedimenti abituali, coll’arditezza della pennellata e la vistosità dei colori [...] accumulare in un baleno un bel gruzzolo” (R, 127).

¹⁸ “una sensazione morbosa e tormentosa” (R, 131).

¹⁹ N. Gogol’, op. cit., p. 133.

e si mostra. Il posizionamento dell'evento soprannaturale nello spazio del sogno causa l'incertezza, che è il fattore attraverso cui si esprime il fantastico: Čartkov è consapevole di essersi coricato e di aver sognato ma, in seguito alle reali sensazioni lasciate dal sogno al suo risveglio e principalmente legate al denaro, egli mette in dubbio l'appartenenza del sogno alla sfera della non-realtà. La titubanza creata dall'incongruenza tra l'elemento onirico e la sua stessa natura di "attività mentale che si svolge durante il sonno, a carattere involontario e non intenzionale, che si esprime prevalentemente con immagini visive, spesso a carattere molto vivido",²⁰ è presente in diversi momenti dell'opera: "он проснулся [...] и рука его чувствовала ясно, что держала за минуту пред снi какую-то тяжесть"²¹ (P, 136) oppure "сжатая рука чувствует доныне, как будто бы в ней что-то было"²² (P, 138). La materializzazione del sogno, ovvero la sensazione della pesantezza dell'oro e il suo ritrovamento, è uno strumento che fornisce una spiegazione al fantastico, poiché gli elementi deliranti (come la visione) in esso si condensano e prendono forma di avvenimenti reali, con sfumature che rivelano la loro sostanza onirica²² introducendo lo spazio del fantastico e lo spostamento del personaggio dalla sfera del reale alla sfera del sogno. Nel caso di *Портрет*, il confine tra reale e illusorio è ancor più sottile e indecifrabile a causa del susseguirsi concatenato di sogni simili e di "falsi" risvegli, che confondono profondamente il pittore: "Вскрикнул и проснулся [...]. С воплем отчаянья отскочил он и проснулся. [...] И так, это был тоже сон! [...] и проснулся."²³ (P, 136-8). Inoltre, l'esitazione di Čartkov, di fronte alla natura terrificante del sogno e dell'evento a cui sta assistendo, è rafforzata a livello della sintassi attraverso procedimenti come la modalizzazione, "quest'ultima, ricordiamolo, consiste nell'uso di certe locuzioni introduttive che, senza cambiare il senso della frase, modificano la relazione tra il soggetto dell'enunciazione e l'enunciato",²⁴ trasmettendo una sensazione di incertezza mediante parole quali "quasi" e "forse". In aggiunta, la modalizzazione viene

²⁰ www.treccani.it/enciclopedia/sogno/

²¹ "si svegliò [...] e la sua mano serbava, come un minuto prima, il senso preciso di qualcosa di pesante" (R, 137).

²² "la sua mano serrata aveva il senso di stringere qualcosa" (R, 139).

²³ "dette un grido e si svegliò [...]. Con un grido di disperazione il pittore dette un salto indietro, e si svegliò. [...] Anche questo dunque era un sogno! [...] e si svegliò"; (R, 137-9).

²⁴ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1970, p. 41.

frequentemente associata all'uso dell'imperfetto, il quale trasmette la possibilità della “continuità [...], ma in linea di massima poco probabile”²⁵ grazie all'aspetto del tempo verbale; in *Портрет* sono molteplici le situazioni in cui l'incertezza è prodotta attraverso questi procedimenti, ad esempio: “два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его”²⁶ (P, 128), “всё лицо почти ожило”²⁷ (P, 128), e infine “ему казалось, кто-то другой станет ходить позади его”²⁸ (P, 132).

Avendo trovato corrispondenza tra l'opera di Gogol' e le caratteristiche proprie del modo fantastico, *Портрет* si conferma appartenere al modo fantastico anche per la scelta della forma letteraria. Per quanto riguarda la forma scelta dall'autore, il fantastico viene più frequentemente narrato nella novella o nel racconto breve a causa della sua derivazione “direttamente dalla favola e dall'aneddoto”,²⁹ e per certe sue strategie tecnico-stilistiche come “contraddizione, mancanza di coincidenza, errore, contrasto, ecc.”.³⁰ Queste caratteristiche nella letteratura russa sono presenti nella *povest'*,³¹ la cui dimensione permette a Gogol' di disegnare, esporre ed intrecciare i temi del racconto, ma non di svilupparli.³²

2.3 L'opera e il fantastico strano

Come abbiamo visto nel primo capitolo, il modo fantastico racchiude in sé il genere fantastico meraviglioso e il fantastico strano. Ricordiamo che un modo è “un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici: ogni testo viene infatti concretamente realizzato sulla base non solo di un preciso codice linguistico e modello

²⁵ Ibidem.

²⁶ “due occhi lo fissavano intensamente quasi preparandosi a divorarlo” (R, 129).

²⁷ “tutto il volto [dell'usuraio nel ritratto, N.d.A.] quasi viveva” (R, 129).

²⁸ “gli pareva che qualcun altro camminasse dietro di lui” (R, 133).

²⁹ B. Ejchenbaum, *Literatura. Teorija, kritika, polemika*, 1927, citato in F. Pappalardo, *Teorie dei generi letterari*, Milano, ed. B.A. Graphis, 2009, p. 138.

³⁰ Ibidem.

³¹ литературное повествовательное произведение с сюжетом менее сложным, чем в романе. “Opera letteraria di narrativa con la trama più breve rispetto al romanzo”; S. I. Ožegov, *Tolkovyj slovar' russkovo jazika*, Mosca, Mir i obrazovanie, 2019.

³² N. Gogol', op. cit., p. 23.

di genere, ma anche secondo una 'modalità' o la combinazione di varie 'modalità', fra quelle storicamente disponibili nei serbatoi dell'immaginario"³³; un genere invece è la commistione di caratteristiche sia tecnico-stilistiche sia derivanti dal contesto storico-sociale.³⁴

L'appartenenza di *Портрет* al genere fantastico strano è motivata dalla presenza di espedienti tematici e retorici, caratteristici del genere fantastico, strano come il turbamento del protagonista (e anche del lettore) e certi elementi che concorrono a creare l'atmosfera di paura, come l'opposizione tra luce e buio, i tendaggi che si spostano da soli e lo sguardo inquietante del soggetto del ritratto. Un esempio significativo è “свет ли месяца, несущий с собой бред мечты и облекающий всё в иные образы, противоположные положительному дню, или что другое было причиною тому, только ему следовалось вдруг, неизвестно отчего, страшно сидеть одному в комнате”³⁵ (P, 132) In aggiunta al filone tematico dell'animazione di un oggetto statico, esemplificato in “всё лицо почти ожило и глаза взглянули на него так, что он наконец вздрогнул [...], это были живые, это были человеческие глаза”³⁶ (P, 128-130), si aggiunge il filone del ritorno in vita dei morti presente nella seconda parte dell'opera; viene così spiegato al lettore il modo in cui l'usuraio si sia servito del ritratto come “contenitore” per l'anima, con lo scopo di manifestarsi a chiunque lo possenga. Difatti, nel sogno “старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками [...] выпрыгнул из рам”³⁷ (P, 134), e l'usuraio dimostra poi in modo più chiaro di vivere dentro il quadro, nel momento in cui “[старик, n.d.a.] сел почти у самых ног его и вслед за тем что-то вытащил из-под складок своего широкого платья [...]. Высунув свои длинные, костистые руки из широких рукавов, старик начал разворачивать свертки”³⁸ (P, 134).

³³ cfr. R. Ceserani, Guida allo studio della letteratura, Roma, Laterza, 1999.

³⁴ vedi nota 9, capitolo 1.

³⁵ “fosse il lume della luna, che reca seco il delirio della fantasia e ogni forma converte in altra opposta a quella del positivo giorno, o fosse per diverso motivo, certo il pittore, all'improvviso, non si sa perché, ebbe paura a star solo in quella stanza” (R, 133).

³⁶ “il volto quasi viveva, e gli occhi lo guardavano in modo tale che alla fine egli rabbrivì [...] questi erano vivi, occhi d'uomo” (R, 129-131).

³⁷ “il vecchio s'è mosso ed improvvisamente si è appoggiato con tutte e due le mani alla cornice [...] saltando fuori dal quadro” (R, 135).

³⁸ “il vecchio si sedette sul letto quasi ai suoi piedi e tosto trasse qualcosa fra le pieghe del largo abito [...]. Liberando le sue lunghe braccia ossute dalle ampie maniche, il vecchio cominciò a svolgere i rotoli” (R, 135).

L'introduzione del fantastico strano attraverso la tipologia di "scusa"³⁹ legata all'opposizione reale-illusorio, come in quest'opera, presuppone la presenza di una motivazione razionale (con funzione di motivazione) per l'apparizione dell'evento soprannaturale. Essa si manifesta nel sogno, la cui dimensione onirica permette di giustificare apparizioni e visioni come l'animarsi del quadro e del suo soggetto, ma il ritrovamento di una prova tangibile nella realtà, ovvero il denaro nascosto nella cornice, rimette in discussione ciò che si era dato per scontato appartenere meramente a un sogno. Di conseguenza lo spazio onirico diventa centrale nell'espressione del fantastico strano, poiché permette la rottura della relazione tra fisico e psichico, la quale provoca il fattore dell'incertezza nel personaggio/lettore. I dubbi che soggiungono a Čartkov sono causati dalle tracce di sogno lasciate nel reale, cioè il peso che Čartkov percepisce nella mano e il denaro trovato nella cornice, e dalle tracce di reale lasciate nel sogno, ovvero l'ambientazione realistica e il ritratto appeso nell'appartamento, i quali trasmettono sicurezza poiché derivano dalla vita reale e sono familiari al pittore. In seguito però, quando il pittore si risveglia, "он всё-таки не мог совершенно увериться, чтобы это был сон. Ему казалось, что среди сна был какой-то страшный отрывок из действительности"⁴⁰ (P, 140), perché

a Gogol' interessa mettere in evidenza la dimensione onirica inerente alla realtà stessa. Per ottenere lo scopo si fanno avanti direttamente l'intrusione del surreale, l'irruzione dell'insolito. [...] Una profonda ambiguità si conficca come una scheggia nello spirito; il racconto oscilla tra spiegazioni plausibili: sogno, follia o senso simbolico; il lettore prova successivamente la sensazione di essere ammalato, allucinato, di sognare.⁴¹

Il sogno evidentemente contiene l'esperienza del contatto fra umano e non-umano, e per eviscerare le possibili dinamiche che possono aver provocato la terrificante visione alla quale assiste Čartkov, è necessario approfondire le motivazioni psicologiche scatenanti. In *L'interpretazione dei sogni*, Freud scrive che "i sogni possono scegliere il loro materiale da qualunque parte della vita del sognatore, purché ci sia un'associazione di pensieri che leghi l'esperienza del giorno del sogno (le impressioni "recenti") con

³⁹ vedi nota 32, capitolo 1.

⁴⁰ "non poteva ancora convincersi completamente che fosse stato solo un sogno. Gli pareva che nel sogno si fosse introdotto un frammento di spaventosa realtà" (R, 141).

⁴¹ P. Evdokimov, op. cit., p. 68.

quelle più lontane”,⁴² motivo per cui diverse sono le fonti da cui il materiale onirico trae ispirazione per i contenuti del sogno: dalle “esperienze del giorno prima”,⁴³ da “un’esperienza recente e psichicamente rilevante, che viene rappresentata direttamente nel sogno”⁴⁴ e dal materiale infantile.⁴⁵ Se contestualizziamo le teorie freudiane del subconscio in *Портрет*, ritroviamo in primo luogo la teoria della vicinanza tra il sogno e il recente avvenimento che lo scatena, ovvero l’acquisto del quadro esattamente nello stesso giorno del sogno, e in secondo luogo ritroviamo anche la teoria della rilevanza psichica di un’esperienza recente, in questo caso corrispondente all’inquietudine e al malessere che il ritratto provoca a Čartkov subito dopo l’acquisto e per i giorni successivi: “мысли его вдруг омрачились: досада и равнодушная пустота обняли его в ту же минуту”⁴⁶ (P, 120). In quanto alla teoria del materiale infantile, come fonte d’informazioni per il contenuto del sogno, in *Портрет* non sono presenti informazioni sul passato del giovane pittore a cui si potrebbe far risalire la paura da egli provata; nonostante ciò, due paragoni mostrano la sua reazione infantile al nuovo cammino intrapreso verso il veloce arricchimento: “когда в журналах появлялась печатная хвала ему, он радовался как ребёнок, хотя эта хвала была куплена им за свои же деньги”⁴⁷ (P, 174) e “показывал его [журнал, N.d.A.] знакомым и приятелям, и это его тешило до самой простодушной наивности”⁴⁸ (P, 174). Dopo aver notato questo particolare, possiamo ipotizzare che già da bambino Čartkov possedesse il desiderio di diventare ricco e riconosciuto per la sua fama, e la società mercantile, in cui potrebbe essere cresciuto, motiverebbe considerevolmente questa teoria; inoltre, data l’ambientazione storica e sociale di *Портрет*, si può includere la teoria freudiana dell’*Unheimlich*, sentimento su cui si basa il genere fantastico strano, all’analisi che stiamo svolgendo. Se consideriamo che l’*Unheimlich* si compone di una parte familiare e una parte sconosciuta, nel racconto gogoliano ritroviamo quest’ultima nell’elemento

⁴² S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, Roma, ed. Newton Compton, 1988, p. 141.

⁴³ Ivi, p. 138.

⁴⁴ Ivi, p. 149.

⁴⁵ Ivi, p. 154.

⁴⁶ “i pensieri gli s’oscurarono improvvisamente; il dispetto e un’indifferente vuotaggine lo invasero nello stesso punto” (R, 121).

⁴⁷ “quando comprava in qualche giornale un articolo laudativo su di lui, si rallegrava come un bambino, sebbene quelle lodi le avesse comprate con il proprio denaro” (R, 175).

⁴⁸ “come casualmente, lo [il giornale, N.d.A.] lo mostrava a parenti e amici, e in ciò trovava una fanciullesca gioia” (R, 175).

fantastico, il quale causa terrorizza Čartkov a causa della mancanza di razionalità sia nel sogno che nell'apparizione. Si può ipotizzare, invece, che l'elemento familiare sia già presente in Čartkov ancor prima che egli entri in contatto con il ritratto, poiché "in Gogol' il Male esplode alla fine solo perché esso si trovava già all'inizio; [...] il Diavolo [...] è nel cuore stesso dell'essere; "dall'inizio" è omicida e assassino della sua stessa verità".⁴⁹ Per questa ragione si può ritenere che il pittore sia predisposto per natura ad includere le influenze negative nella sua anima, la quale abbiamo presupposto desiderasse la ricchezza già da bambino; di conseguenza, come la tela ha funto da supporto ontologico⁵⁰ all'anima del Diavolo, allo stesso modo il corpo e l'anima di Čartkov fungono da supporto alla malvagità proveniente dal ritratto, provocando la corruzione spirituale e morale del pittore. Il processo corruttivo che colpisce Čartkov si declina in diverse fasi ed inizia con l'eccessiva cura estetica (in contrasto con la sciatteria precedente) e la sua grassezza, prosegue con l'avidità nell'accumulare ricchezze e termina con la pazzia e furia cieca che lo condurranno alla morte. Gli eccessi d'ira causano in lui una malattia che lo costringe a letto, dove è ancora perseguitato da "забытые, живые глаза необыкновенного портрета. [...] Портрет двонился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза"⁵¹ (P, 190) a dimostrazione che il Male e il Diavolo non l'hanno mai abbandonato. La malvagità era talmente radicata in Čartkov che egli non è riuscito a liberarsene neanche in punto di morte, nonostante avesse compreso la relazione tra l'acquisto del ritratto e la sua perdita di morale, e perciò avesse ordinato di portar via il quadro dal suo appartamento.

In contrasto con la triste vita di Čartkov conclusasi in follia è possibile vedere, nella seconda parte dell'opera, un esito differente all'influenza del ritratto maledetto e del Diavolo, ovvero il pentimento e la redenzione del vecchio pittore: una volta liberatosi del quadro, egli si sente sollevato di "тяжесть с его души"⁵² (P, 222), si scusa con il giovane apprendista che aveva offeso e riprende a dipingere le sue opere con un'apparente serenità che rivela in seguito un sentimento di afflizione, come se il suo

⁴⁹ P. Evdokimov, op. cit., p. 47.

⁵⁰ Ivi, p. 46.

⁵¹ "i vivi occhi del terribile ritratto da tanto tempo dimenticati. Il ritratto si sdoppiava, si quadruplicava al suo sguardo; tutte le pareti gli parevano tappezzate di ritratti che puntassero su di lui i loro immoti, vivi occhi" (R, 191).

⁵² "un peso dall'anima" (R, 223).

comportamento malvagio condizionato dal ritratto avesse rappresentato una punizione divina⁵³ a causa del suo carattere burbero e duro. Appesantito spiritualmente poi dalla morte di alcuni familiari, per espiare le proprie colpe si fa monaco, intraprendendo così un duro cammino di purificazione attraverso la preghiera, che lo porta a isolarsi nel deserto per molti anni. Dopo essere rimasto solo con sé stesso ed essere invecchiato nel deserto, l'anziano pittore ritorna al monastero con lo scopo di dipingere un'icona della Natività, e per provare a sé stesso di essersi liberato dalla diabolica anima dell'usuraio, sperando di non vedere più traccia dei maledetti occhi del Diavolo nei suoi dipinti; il quadro che egli realizza, dopo aver purificato la propria anima e il proprio corpo, non provoca malessere ma infonde tranquillità a chi lo osserva, dando prova con ciò di aver rimosso ogni traccia di malvagità dal suo animo.

Un caso analogo è presente nella prima parte dell'opera, e descrive un giovane pittore che dall'Italia, dove si sta perfezionando,⁵⁴ invia a San Pietroburgo un dipinto perché venisse giudicato dall' "Академия Художеств"⁵⁵ di cui Čartkov faceva parte. Similmente al vecchio pittore, il giovane riesce a produrre un dipinto dal soggetto e dalle sensazioni divine, utilizzando un *modus operandi* che supera in devozione artistica quello di Čartkov precedentemente all'acquisto del quadro, ovvero "всем пренебнегал он, всё отдал искусство [...], он из своей школы величавую идею создания, могучную красоту мысли, высокую прелесть небесной кисти"⁵⁶ (P, 180); l'opera di questo pittore espatriato è divina grazie alla "сила создания, уже заключенная в душе самого художника"⁵⁷ (P, 180) come il dipinto del vecchio pittore dopo la redenzione, ed è proprio l'essenza divina a causare una reazione folle in Čartkov, come se "с очей его вдруг слетела повязка"⁵⁸ (P, 184). L'opera risveglia in lui gli alti ideali artistici e morali, che si era prefissato di seguire per condurre una carriera dignitosa, ed egli così si accorge di

⁵³ N. Gogol', op. cit., p. 223.

⁵⁴ N. Gogol', op. cit., p. 179.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ "egli tutto disprezzava, tutto sacrificava all'arte cavò un'elevata idea dell'arte, la potente bellezza dell'idea, l'alto incanto di un tocco divino" (R, 181).

⁵⁷ "forza creativa racchiusa nell'anima stessa del pittore" (R, 181).

⁵⁸ "una benda fosse improvvisamente caduta dai suoi occhi" (R, 185).

погибнуть так безжалостно лучшие годы своей юности; истребить, погасить искру огня, может быть, теплившегося в груди, может быть, также исторгнувшего бы слезы изумления и благодарности;⁵⁹

ciò che della sua anima era stato addormentato, o addirittura cacciato dall'essenza nel Diavolo radicatagli dentro, inaspettatamente sembra riprendere il controllo e lo porta ad iniziare una nuova tela per dipingere un angelo caduto. Il soggetto metaforicamente rappresenta la sua anima ormai corrotta e vuota di ogni alto ideale, e la sua incapacità di riportare l'idea elementare sulla tela lo indispettisce talmente tanto che “почти бешенство готово было ворваться к нему в душу, [...] им овладела ужасная зависть”⁶⁰ (P, 186) verso i dipinti che diversamente dai suoi recassero segni di talento, decidendo perciò in preda ad una furia indicibile di bruciarne quanti più possibile. Si può quindi ipotizzare che la mancata redenzione di Čartkov sia dovuta alla presenza costante del ritratto maledetto nel suo appartamento e al radicamento del Diavolo in lui; inoltre, abbiamo visto che una parte dell'anima del pittore stesso sembra essere già predisposta ad accogliere la negatività (proveniente dall'esterno), dando al Diavolo

di un altro fondo, quello dell'ontologia ben fondata, dove aderisce all'essere come un parassita, si insinua nelle sue fessure e vi stabilisce la propria dimora, il suo luogo esistenzialmente usurpato.⁶¹

Al genere fantastico strano appartiene un altro filone tematico molto importante nella letteratura del Diciannovesimo secolo, ovvero il tema del doppio, che in *Портрет* è stato inserito in diversi momenti legati al ritratto e a Čartkov. Per quanto riguarda il tema del doppio e il ritratto, il collegamento tra i due si trova nella parte dell'anima dell'usuraio che è presente nel quadro “e specialmente negli occhi dal malefico potere”,⁶² i quali sono la prova reale del suo desiderio di sopravvivenza alla morte almeno nell'anima, mentre per quanto riguarda la correlazione tra il tema del doppio e gli individui umani segnati dalla malvagità del quadro, la relazione tra i due sottolinea la “trasformazione dell'anima”,⁶³ che risulta in essi a causa del potere dell'usuraio/Diavolo

⁵⁹ “aver perduto così, senza rimorso, gli anni migliori della giovinezza, avere strutta, spenta, la fiamma che forse ardeva nel petto, che forse avrebbe ora divampato in bellezza, che avrebbe forse, anch'essa, strappate lacrime d'ammirazione e di riconoscenza” (R, 185).

⁶⁰ “una spaventosa rabbia s'impadronì di lui, una spaventosa invidia lo invase” (R, 187).

⁶¹ P. Evdokimov, op. cit., p. 4.

⁶² N. Gogol', op. cit., p. 6.

⁶³ Ibidem.

di ““esaltare” tutto ciò che di negativo ci poteva essere in un’anima umana”.⁶⁴ Ripercorrendo in ordine cronologico i momenti in cui è presente il tema del doppio, è necessario partire da quando l’usuraio era ancora in vita, in quanto “что страннее всего и что не могло не поразить многих – это былая странная судьба всех тех, которые получали от него деньги: все они оканчивали жизнь несчастным образом”,⁶⁵ (P, 202-4) tali per cui egli già veniva descritto come un Diavolo od un essere ultraterreno dalla popolazione. Quando il momento della sua morte si stava avvicinando, l’usuraio sceglie di rimanere a perseguitare e a influenzare negativamente le anime delle persone attraverso un ritratto di sé stesso, ecco perché “sdoppiarsi” per lui è fondamentale:

от сего зависит их верно, жизнь его и существование в мире, что уже он тронул своею кистью его живые черти, что если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он чрез то не умерет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире⁶⁶ (P, 216).

Il pittore che realizza la tela è anziano e temprato dalla vita, e acconsentendo alla richiesta dell’usuraio inconsapevolmente trasferisce parte della malignità nel ritratto. La tecnica realista con la quale egli crea l’immagine, sotto richiesta dell’usuraio stesso, gli provoca “какое-то тягостное, тревожное чувство, непонятное себе самому [...] в душе его возродилось такое странное отвращение, такая непонятная тягость”⁶⁷ (P, 216), guardando gli occhi che lui stesso aveva dipinto e che gli turbavano l’anima. Gli occhi, assieme al ritratto stesso, agiscono da oggetto mediatore⁶⁸ tra la realtà e la sfera del subconscio e dello spirituale: le sensazioni negative che il vecchio pittore percepisce guardandoli, sono il segnale del tentativo di attecchimento delle forze malvagie in lui, della conversione della sua anima buona in tutto l’opposto. Difatti, dalla seduta di pittura (dalla quale esce correndo via terrorizzato) in lui “оказалась в характере его ощутительная перемена: он чувствовал беспокойное, тревожное

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ “ciò che era più strano e che non poteva non lasciar perplessi, era il curioso destino di tutti quelli che prendevano denaro da lui: tutti costoro morivano in circostanze tragiche” (R, 203-5).

⁶⁶ “da quello dipendeva il suo destino e la sua esistenza sulla terra; che mio padre aveva già con il pennello toccate le sue vive fattezze; che, se le avesse fedelmente riprodotte, la vita sua si sarebbe conservata nel ritratto per forza soprannaturale; che così non sarebbe morto interamente; che aveva bisogno d’esser presente nel mondo” (R, 217).

⁶⁷ “un vago senso d’angoscia e d’inquietudine, di cui egli stesso non si rendeva ragione, nell’animo gli sorse una strana ripugnanza, un incomprensibile malessere” (R, 217).

⁶⁸ Ceserani, op. cit. p. 83.

состояние, [...] он к нему зависть, [...] употребил интриги и происки”⁶⁹ (P, 218), e quando si accorge che nei suoi successivi dipinti egli riproduce inconsapevolmente gli stessi occhi maledetti dell’usuraio, si adopera per disfarsi del ritratto. Esso viene però salvato all’ultimo da un suo collega pittore, il quale prendendolo con sé solleva “тяжесть с его души”⁷⁰ (P, 222); il dipinto inizia così a passare di proprietario in proprietario, influenzando negativamente le anime di chiunque lo possedeva o si soffermava a guardare i maledetti occhi dipinti, che provocano corruzione dell’animo e morte. Così, ad esempio, il pittore amico dell’anziano, dopo aver salvato la tela, sente che “хотел кого-то зарезать”⁷¹ (P, 222-4), e inoltre spesso vede che “мерешится проклятой старик”⁷² (P, 222-4). Il dipinto arriva in seguito indirettamente a Čartkov che, comprandolo in una confusionaria bottega d’arte, spende i suoi ultimi risparmi quasi come se il ritratto lo attirasse a sé. La notte stessa l’usuraio si manifesta a lui in sogno nell’appartamento: il giovane pittore, che già era terrorizzato dagli occhi dipinti, ne è spaventato, ma il denaro che la figura del vecchio sistema nella saccoccia attira di più la sua attenzione: nonostante il terrore, egli nel sogno s’impadronisce di un rotolo d’oro caduto dalla sacca dell’usuraio e vicino ai piedi del suo letto⁷³ (R, 137). Nel momento in cui Čartkov riesce in sogno a prendere quel denaro, ciò che sta vivendo gli pare più reale che mai, e perciò al suo risveglio gli sembra quasi di stringerlo ancora fra le dita; ricordando però che quello che aveva vissuto era solamente un sogno, egli viene avvolto da una forte incertezza poiché

по мере припоминанья сон этот представлялся в его воображеньи так тягостно-жив, что он даже стал подозревать, точно ли это был сон и простой бред, не было ли здесь чего-то другого, не было ли это виденье.⁷⁴

Notiamo come il gesto di sottrarre l’oro all’usuraio possa corrispondere metaforicamente ad un prestito, che Čartkov inconsapevolmente effettua nel sogno

⁶⁹ “un sensibile cambiamento si produsse nel suo carattere da allora: egli si sentiva inquieto e agitato, [...] fu preso da invidia per lui [il suo allievo], [...] si dette alle macchinazioni” (R, 219).

⁷⁰ “un peso dalla [sua, N.d.A.] anima” (R, 223).

⁷¹ “la voglia di ammazzare qualcuno” (R, 223-5).

⁷² “sempre gli appariva il dannato vecchio” (R, 223-5).

⁷³ Ivi, (R, 137).

⁷⁴ “a misura che se ne ricordava esso si presentava alla sua immaginazione così angosciosamente reale, che cominciò a chiedersi se si trattasse poi davvero di un sogno e di un semplice delirio, o se invece non vi fosse qualcosa d’altro, se cioè quella non fosse stata una vera e propria apparizione” (R, 141).

dando la possibilità al Diavolo di legarsi a lui, e che l'addormentarsi "как убитый"⁷⁵ (P, 138) di Čartkov possa essere metafora della morte della sua anima, e in particolare di quella parte legata ai valori dell'arte e della pittura, il cui "decesso" viene causato dalla malvagità diabolica dell'usuraio/Diavolo che, attraverso gli occhi dipinti nel ritratto, lentamente inizierà a corrompergli l'anima, a "sdoppiarlo". Al risveglio la mattina successiva, infatti, morbosamente il pensiero del pittore va di nuovo al denaro, convinto del fatto che "если бы он держал только покрепче сверток, он, верно, остался бы у него в руке и после пробуждения"⁷⁶ (P, 140). Per un caso fortuito Čartkov scopre che parte di quel denaro si trova dietro la cornice del quadro, e questo ritrovamento può fornire una prova concreta della realtà del sogno, il quale lascia "в душе [художника, N.d.A.] оставалось всякой раз невольное неприятное чувство"⁷⁷ (P, 148), che indica il momento dell'inizio della corruzione della sua anima in maniera più preponderante. La presenza del Diavolo nel quadro e la sua manifestazione in sogno provocano una strana sensazione, amplificata dal denaro maledetto. Sebbene in un primo momento Čartkov si fosse prefissato di usare il denaro trovato per chiudersi nel misero appartamento e lavorare sodo seguendo alti ideali artistici, subito

изнутри раздавался другой голос слышнее и звонче. И как взглянул он ещё раз на золото, не то заговорили в нём 22 года и горячая юность. Теперь в его власти было всё то, на что он глядел доселе завистливыми глазами, чем любоваался издали, глотая слюнки. [...] и прочее, и он, схвативши деньги, был уже на улице⁷⁸ (P, 150).

Čartkov ha scelto così il cammino artistico da percorrere, e ciò che era riuscito ad ignorare, in nome dei più alti valori artistici e morali, in quel momento prende il sopravvento, trasformandolo in un pittore superficiale e altezzoso. Il processo non è immediato, ma costellato di decisioni prese dando ascolto alla voce del Diavolo che si è legata alla sua anima: la degenerazione del pittore inizia dall'esteriorità e comprende cambiamenti che riguardano la sua vanità e la sua immagine sociale, e continua con il

⁷⁵ "come morto" (R, 139).

⁷⁶ "se avesse appena stretto più forte il rotolo, questo gli sarebbe rimasto in mano anche dopo il suo risveglio" (R, 141).

⁷⁷ "nell'anima un senso di malessere" (R, 149).

⁷⁸ "dentro di lui un'altra voce si faceva udire più forte e percepibile. Guardava ancora l'oro; no, non era quello il linguaggio dei suoi ventidue anni e dell'ardente giovinezza. Ora, anzi, tutto ciò che aveva fin qui guardato con occhi invidiosi, che aveva contemplato da lontano inghiottendo la saliva, era in suo potere. [...] e, preso il denaro, era già per la strada" (R, 151).

suo primo lavoro dopo la visione, cioè con il ritratto della giovane Lise. Egli la ritrae seguendo “всё в такой окончательности, в какой теперь представлялась ему натура”⁷⁹ (P, 163) e rimanendo fedele al realistico modo di dipingere con il quale aveva completato tutte le sue opere, ma a causa della forte somiglianza con la ragazza il dipinto realizzato viene bocciato dalla madre, come esemplificato nel passo “ “Ах, зачем это? Это не нужно”, говорила дама, “У вас тоже... вот, в некоторых местах... как будто бы несколько желто и вот здесь совершенно как темные пятнышки””⁸⁰ (P, 164). La dama preferisce di gran lunga un anonimo dipinto di Psiche, completato dal pittore “припоминая на нем всё, что случилось ему подметить в лице аристократической посетительницы”⁸¹ (P, 164-6), e quindi per contentarla si affretta a dare al disegno parte delle fattezze della figlia, perché gli sembrava quasi di commettere un misfatto⁸² (P, 168) a non renderla almeno un poco somigliante. Comportandosi in maniera non sincera, Čartkov seppellisce così la sua coscienza morale e artistica: il suo ideale processo di crescita pittorica viene soppresso da individui che non dimostrano minimamente interesse nell’arte, ma solamente nel risultato, i quali diventano l’unica tipologia di clienti del giovane pittore: essi pretendono da Čartkov velocità nell’esecuzione dei loro dipinti, noncuranti del fatto che in questo modo i quadri diventino standardizzati, quasi impersonali, nelle forme e nelle espressioni. Il nuovo tipo di clienti, “с которым было трудно ладить, народ торопливый, занятой, или же принадлежащий свету [...] ещё более занятой, [...] и потому нетерпеливый до крайности [...], только требовали, чтоб было хорошо и скоро”⁸³ (P, 168), alla fine rende Čartkov un pittore modaiolo interessato solamente nel profitto che può ricavare dalla vendita delle sue opere. Ormai Čartkov è il doppio e anche il niente di sé stesso, in quanto non ha nulla di ciò che era prima della “trasformazione” nello spirito, e con il passare degli anni cresce enormemente il disprezzo verso i nuovi artisti, mentre esalta

⁷⁹ “tutto con la medesima perfezione con cui gli si presentava in natura” (R, 163).

⁸⁰ “Ah, perché questo? Non è necessario, eppoi... ecco, in qualche punto... si direbbe del giallo e queste altre si direbbero macchioline scure”” (R, 165).

⁸¹ “cercando di metterci dentro tutto quanto gli era riuscito sorprendere sul viso dell’aristocratica visitatrice” (R, 165-7).

⁸² N. Gogol’, op. cit., p. 169.

⁸³ “con cui ci si intendeva male, gente frettolosa, affaccendata, oppure appartenente all’alta società, ossia più affaccendata di chiunque altro, epperò oltremodo insofferente. Da ogni parte non chiedevano altro che presto e bene” (R, 169).

solo le sue opere distruggendo i quadri più belli che riusciva ad acquistare a causa dell'invidia, dando prova di essersi trasformato in uno “ужасный вич, какая-то гарпина”⁸⁴ (P, 188). In conclusione, a conferma di quanto abbiamo già esplicitato, *Портрет* di Gogol' appartiene al genere fantastico strano poiché crea uno spazio, nella realtà data dall'ambientazione realistica, in cui l'evento fantastico è rappresentato attraverso l'usuraio che ritorna in vita, dal ritratto contenente l'anima del Diavolo, e il sogno con l'apparizione del Diavolo stesso, che causano turbamento ed incertezza in Čartkov. Se proseguiamo l'analisi al livello del subconscio, notiamo che viene esplicitato il tema del doppio, ovvero della trasformazione in negativo del pittore, la quale viene provocata dall'intrusione nella sua anima di ciò che si può riassumere con *Unheimlich*, cioè il sentimento familiare ma sconosciuto. Questa sensazione nasce dal subconscio del pittore, ed è legata all'ipotesi della presenza di malvagità nella sua anima già dall'infanzia e all'elemento soprannaturale e sconosciuto, che gli causa malessere e terrore; nel contesto storico del Diciannovesimo secolo, lo slancio economico e la ricerca di arricchimento si scontrano con il debole tentativo di Čartkov di resistere alla creazione di quadri banali per ottenere fama di breve durata e procurata con la pittura modaiola, che infine Čartkov seguirà perché spinto dalle influenze diaboliche derivate dal ritratto/Diavolo.

⁸⁴ “spaventoso flagello, [...] simile ad un'arpia” (R, 189).

Capitolo 3

Gogol' e Vladislav Starevič: arti a confronto

Il cinematografo è uno strumento che funziona sia da macchina da presa che da proiettore, che strega e stupisce a cavallo tra la fine del Diciannovesimo e il Ventesimo secolo, in un primo momento solamente i francesi e poi tutti a livello mondiale.

Fino ai primi anni Venti del Novecento, due tipi di pellicole venivano proposte nella rappresentazione sullo schermo. Il primo tipo non prevedeva recitazione, in quanto mostrava riprese dal vero,¹ mentre il secondo mostrava delle situazioni vicine alla tradizione teatrale, l'unico modo conosciuto ed esistente di rappresentare opere letterarie nel cinema in quegli anni. Quando viene integrata nella cinematografia, questa modalità recitativa assume un ruolo fondamentale: è un riferimento sia per il pubblico, che così riconosce come familiare ciò che gli si sta mostrando sullo schermo e non ne ha timore, sia per il regista e gli attori, che installando la scenografia come per uno spettacolo teatrale e utilizzando la recitazione corrispondente riescono a trasmettere attraverso gesti ed espressioni ciò che avrebbero altrimenti fatto a parole. Il cinema delle origini riesce ad ampliare i generi da proporre al pubblico man mano che il fenomeno cinematografico si evolve, e arriva così ad includere anche le *féerie*,² ovvero uno spettacolo di stampo teatrale che affascina il pubblico per l'elemento fantastico rappresentato e che trae ispirazione dall'esperienza circense e illusionista.³

Il genere delle *féerie* riconosce Georges Méliès come suo pioniere. Con le sue innumerevoli scoperte nel campo della cinematografia, quali il processo base del montaggio (proiezione in sequenza le fotografie scattate in successione in modo da dare l'illusione del movimento) e dei primordiali effetti speciali frutto della sua esperienza come illusionista,⁴ egli diventa in poco tempo uno dei più famosi registi del primo Novecento. Ciò che rende interessanti, e per l'epoca strabilianti, le sue pellicole di

¹ Le riprese dal vero sono un importante filone tematico, la cui tecnica di realizzazione avviene per mezzo della macchina da presa fissa che filma scene di vita quotidiana senza modifiche al contenuto.

² www.treccani.it/vocabolario/feerie/

³ O. Burenina, "Za kadrom (Poetika ekranizacii)", in Fateeva, N. *Tekst i podtekst: Poetika eksplícitnogo i ímplicitnogo : materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 20-22 maja 2010 g.*, Azbukovnik, Mosca, 522.

⁴ O. Burenina, op. cit., p. 522.

carattere fantastico è l'effetto di sorpresa e/o confusione che l'episodio rappresentato crea nel pubblico: la particolarità delle sue pellicole “даёт возможность поверить в чудо, на короткое время вернуть зрителям черты архаического мышления, в котором, по мнению Люсьена Леви-Брюля, «различение между природой и сверхъестественным расплывается и как будто совершенно стирается»”.⁵ Il completo assorbimento dello spettatore nelle immagini che osserva sullo schermo è dovuto all'eliminazione dell'errore scenico, che poteva accadere durante gli spettacoli dal vivo circensi o teatrali, e che Méliès riesce ad evitare in pellicola grazie all'aiuto di “спецэффектов, стоп-кадров, ракурсов, преувеличивающих или преуменьшающих размеры изображаемого, наездов камеры на объект съёмки, обратного движения киноленты”.⁶ Queste tecniche filmiche vengono fatte corrispondere ai primi escamotage scenici, e servivano per mascherare il passaggio da un fotogramma al successivo durante il montaggio.

Il cinematografo, dopo essere stato inventato in Francia, viene esportato sia come strumento tecnologico innovativo sia come attrazione per le masse anche in Russia, paese in cui nel 1896 si assiste alla prima proiezione⁷ e poco dopo alla creazione della prima sala cinematografica a San Pietroburgo sulla Prospettiva Nevskij.⁸ Nell'impero zarista per circa dieci anni dalla prima proiezione si mostrano solamente pellicole non autoctone, ma una volta appreso l'uso degli strumenti e delle tecniche cinematografiche francesi, con lo stesso schema delle pellicole di Méliès. Iniziano ad essere creati “дореволюционные российские фильмы — ужасы”.⁹ Essi non solo terrorizzano gli spettatori a causa degli eventi soprannaturali e fantastici che riproducono, ma “they usually revolve around a [...] character hostile to the protagonist, threatening to destabilize the established diegetic coordinates of normality by certain supernatural

⁵ “espandere l'immaginazione, consente di credere in un miracolo, per un breve periodo di restituire agli spettatori le caratteristiche del pensiero arcaico in cui, secondo il parere di Lucien Lévy-Bruhl, “la distinzione tra natura e soprannaturale è sfumata e come completamente cancellata””; L. Lévy-Bruhl, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, 1931, citato in O. Burenina, op. cit., p. 523.

⁶ “effetti speciali, fermo immagine, angoli di ripresa che esagerano o minimizzano le dimensioni dell'immagine, gli impatti della fotocamera sul soggetto, il movimento inverso del film”; ibidem

⁷ N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, Torino, Einaudi, 1961.

⁸ J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Milano, Club degli Editori, 1964.

⁹ “costruiti i film horror russi pre-rivoluzionari (o «film du fantastique»)”; O. Burenina, op. cit., p. 523.

capacities or advantages”:¹⁰ l’incertezza, che si provava alle prime proiezioni, riguardo allo svolgimento della trama e a “неким неизвестным, находящим «по ту сторону» экрана, «за кадром»,”¹¹ è la stessa che viene provocata nel genere fantastico strano. L’ansia e lo spavento che travolgono il pubblico del cinema non erano mai stati provati prima, poiché i mezzi di trasmissione delle emozioni non sono parole stampate o recitazioni teatrali fittizie, ma vere e proprie immagini in movimento su uno schermo, che stregano lo sguardo ed incantano le menti. La semplicità della trama delle pellicole horror pre-rivoluzionarie e il grande numero di trucchi cinematografici, impiegati nelle stesse, esplicita la grande attrattività con cui questa tipologia di film seduce il pubblico alle prime armi con il cinema.¹²

La correlazione tra i film horror pre-rivoluzionari e il genere fantastico strano è esemplificata perfettamente con la pellicola muta intitolata *Поппем* di Vladislav Starevič, basata sulla *povest’ Poppem* di Nikolaj Gogol’ e prodotta nel 1915. La pellicola che consideriamo si aggiunge, inoltre, al filone delle pellicole girate su soggetti ripresi da opere letterarie del Diciannovesimo secolo. In questo periodo storico di contiguità tra innovazione e sperimentazione cinematografica, “one-shot films ceased to embody “an aesthetic of the moving photograph” (Gaudreault 2009, 12)”¹³ perché “filmmakers started shooting with the stage of editing in mind [...], shots were required to communicate with other shots as parts of a previously planned scene”.¹⁴ Della pellicola che riprende la trama del *Поппем* gogoliano, sfortunatamente, sono sopravvissuti solamente circa 8 dei 44 minuti originali del film, e le scene rimaste contengono le immagini riguardanti l’acquisto del quadro nella bottega da parte di Čartkov, il breve tragitto di ritorno del pittore all’appartamento e la visione dell’usuraio nel ritratto che prende vita in sogno.

¹⁰ “di solito si raggruppano attorno ad un personaggio ostile al protagonista, minacciando di destabilizzare le coordinate diegetiche e stabilite della normalità tramite certe qualità o vantaggi soprannaturali”; D. Enyedi, *Voiceless screams: Pictorialism as narrative strategy in horror silent cinema*, Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 19 (2021), p. 67.

¹¹ “sconosciuto che si trova «oltre» lo schermo, dietro le quinte”; O. Burenina, op. cit., p. 523.

¹² “i film girati con un solo punto di vista [e con una sola telecamera, n.d.a.] smetterono di rappresentare “un’estetica della fotografia in movimento””; cfr. A. Gaudreault, *From Plato to Lumière. Narration and Monstration in Literature and Cinema*, 2009, citato in D. Enyedi, op. cit., p. 73.

¹³ Ivi, p. 68. D.

¹⁴ Ivi, p. 69.

Nonostante la brevità dell'opera si può notare l'intenzione di Starevič: “вывести на первый план зрелищные возможности гоголевской манеры повествования”,¹⁵ ovvero l'elemento fantastico dell'usuraio che prende vita ed esce da esso attraverso tecniche cinematografiche acquisite sia dall'espressionismo, come “комбинированные съемки [...], убыстренное и замедленное движение, а также постепенные наплывы кадров”,¹⁶ sia da tecniche di invenzione propria del regista come “совмещение в одном кадре реального актера с рисованным”.¹⁷

L'analisi tecnica delle modalità con le quali viene girata e montata la pellicola *Портрет*, la vede appartenere alle prime esperienze cinematografiche di quell'epoca. Lo dimostrano la macchina da presa statica e non soggetta a movimenti nelle scene, e gli attori, che ne suggeriscono i movimenti, come nel caso della scena del rientro all'appartamento di Čartkov, in cui lo spostamento della macchina da presa è simulato dall'entrata di Andrej Gromov, che ne interpreta il ruolo, da un lato dell'inquadratura e dalla sua uscita dal lato opposto. L'unico movimento, o meglio avvicinamento, di macchina ha luogo quando il regista vuole accentuare lo sguardo che il pittore rivolge al ritratto nell'appartamento, con l'obiettivo di dare drammaticità ed aumentare la concentrazione dello spettatore sul personaggio terrificante. Per questa ragione fa seguire all'inquadratura di una semi-soggettiva¹⁸ con piano a figura intera (figura 1), un'inquadratura oggettiva (figura 2) con un mezzo primo piano¹⁹ dei due personaggi, posizionati da Starevič al centro dell'inquadratura per valorizzare la loro incredibile mimica facciale e per trasmettere la paura del pittore in modo inequivocabile.

¹⁵ “mettere in scena quella che sembra essere una trama pura per portare in primo piano le possibilità spettacolari dello stile gogoliano della narrazione”; O. Burenina, op. cit., p. 524.

¹⁶ “riprese combinate, movimenti rapidi e al rallentatore, così come la dissolvenza graduale di fotogrammi”; ibidem.

¹⁷ “la combinazione in un fotogramma dell'attore vero con uno disegnato a mano”; ibidem.

¹⁸ “la semi-soggettiva è un'inquadratura che pur rappresentando lo sguardo di un personaggio non ne rispetta fino in fondo la posizione. [...] Ci mostra una determinata proiezione di realtà così come la vede un personaggio dove, tuttavia, la macchina da presa non ne sostituisce lo sguardo ma si colloca leggermente alle sue spalle, che finiscono così con l'entrare in campo insieme alla nuca”; G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi.*, Torino, ed. UTET Università, 2020, p. 148-9.

¹⁹ “dal petto in su.” Ivi, p. 116.

The appeal of early silent film audiences for visual pleasure seems to have been primarily tied to the “actor’s assumption of poses and attitudes” which “was much more important and was important for far longer” than previously believed (Brewster and Jacobs 2003, 81).²⁰

Per questo motivo, “longer shots and in-depth composition were gradually developed in order to support [the mimetic conveying of the narrative in silent cinema, N.d.A.]”.²¹



Figura 1.



Figura 2.

Tramite la transizione dei piani e l'avvicinamento ai due personaggi "with their silhouettes being cut from the chest up, the menacing entities approach the characters as well as the audience, a substitute for the effect obtained through a medium shot. In this way, the characters' reaction to supernatural occurrences and the repulsion to their appearances manifested by the spectators is accentuated by the mise-en-scène in which the standard framing of the era enclosed the entire bodies of the actors".²² Si potrebbe inoltre ipotizzare che il montaggio sia stato utilizzato da Starevič al fine di suggerire una chiave di lettura, come se fossimo davanti all'opera letteraria. Infatti, per identificare le scene ambientate nella realtà, vengono usati stacchi netti nel passaggio dall'interno all'esterno della bottega, dal viale all'appartamento, mentre, per dare l'idea del sogno del pittore, Starevič inserisce ben tre dissolvenze: una dissolvenza in chiusura seguita da una in apertura per rappresentare l'addormentarsi di Čartkov e il suo entrare nel sogno, una dissolvenza incrociata per significare il passaggio al sogno successivo ma identico, ed infine inserisce uno stacco tra l'ultimo sogno e il vero e proprio risveglio nella realtà per simboleggiare il ritorno alla realtà (figura 3).



Figura 3.

Per quanto riguarda invece i lasciti e le influenze illusioniste di Méliès inseriti nella pellicola, essi si rivelano cruciali per la riuscita dell'effetto scenico del ritorno in vita dell'usuraio. In particolare, la tela del ritratto viene sostituita con un'apertura nera per creare l'entrata dell'attore che interpreta l'usuraio (figura 4 e 5), e il telo che copre il quadro viene fatto svanire attraverso un graduale annerimento della zona (figura 6). "Reduced movement signals a gruesome process of coming to life"²³ e l'immobilità che Ivan Lazarev, cioè l'attore che interpreta l'usuraio, riesce a trasmettere con il corpo e con il viso "together with mise-en-scène, depth of field or framing become complementary instruments in creating pictorial moments potentiated by applied or implied stillness, often stressed by its duration".²⁴



Figura 4.

²⁰ "La fascinazione del pubblico dei primi film muti per il divertimento visivo sembra sia stata originariamente legata "all'assunzione di pose e comportamenti da parte dell'attore", la quale ricopriva e ricoprì un ruolo importante per molto più di quanto ci si aspettò"; D. Enyedi, op. cit., p. 72.

²¹ "riprese più lunghe e composizioni in profondità vennero gradualmente sviluppate con l'obiettivo di supportare [il convogliamento mimico della narrativa del cinema muto, N.d.A.]"; ibidem.

²² "con le loro figure tagliate dal petto in su, le entità minacciose si avvicinano ai personaggi tanto quanto al pubblico, un sostituto per l'effetto ottenuto con un piano medio. In questo modo, le reazioni dei personaggi agli avvenimenti soprannaturali e la repulsione verso la loro apparizione, manifestata dagli spettatori, è accentuata dalla messa in scena, nella quale l'inquadratura standard dell'epoca racchiudeva il corpo intero degli attori"; ivi, p. 70.

²³ "il movimento ridotto è segnale di un raccapricciante processo di ritorno in vita"; Ivi, p. 72.

²⁴ "insieme alla messa in scena, alla profondità di campo o dell'inquadratura, diventano strumenti complementari nel creare momenti pittorici potenziali dall'immobilità applicata o implicita, spesso sottolineata dalla sua durata"; ivi, p. 73.



Figura 5.



Figura 6.

Per mezzo degli strumenti tecnici e scenici descritti, la corrispondenza della pellicola con l'opera letteraria è a dir poco strabiliante, considerati i mezzi a disposizione nel primo quindicennio del Novecento. Starevič è riuscito a rendere giustizia alla creatività di Nikolaj Gogol' e al suo modo di creare il fantastico strano in letteratura: la sensazione di incertezza viene trasposta nell'opera cinematografica in quanto, se non si

presta attenzione al montaggio, non è immediatamente chiaro se Čartkov stia sognando o meno, grazie anche all'ambientazione realistica. Il processo di avvicinamento al pubblico, e di immedesimazione con il personaggio di Čartkov, si sviluppa “with the support of this element of mise-en-scène by exerting the disquieting effect of a personal secured space associated with the vulnerability of the humans’ sleeping stages”.²⁵ La paura che il pittore prova è poi trasmessa agli spettatori grazie alla “light and perspective used to articulate the spatial component of the narrative”,²⁶ e alla mimica e alla gestualità accentuate e teatrali dei due attori.

“There is a sense of presence linked to monstration, an aspect of significant importance in horror silent films that appeals to mimetic diegesis, depicting action through the gestures, poses and movement of the actors”²⁷ e “by means of diverse acting styles, they [horror scenes, n.d.a.] conveyed disgust through the physical action of the antagonists and fear through the physical reaction to it by the protagonists”.²⁸ Se facciamo riferimento all'aspetto psicologico della *povest'*, gli spettatori riescono a percepire l'*uncanny* anche attraverso lo schermo: la sensazione familiare si può ipotizzare che provenga dal soggetto letterario conosciuto e dal tipo di recitazione, mentre la sensazione provocata da ciò che è “sconosciuto, ignoto”, può essere identificata nell'esperienza del cinema stesso, nuova per il pubblico.

²⁵ “con il supporto dell'elemento della messa in scena, esercitando l'inquietante effetto di un sicuro spazio personale associato con la vulnerabilità dello stadio umano del sonno”; *ibidem*.

²⁶ “la luce e la prospettiva usate per articolare la componente spaziale della narrazione”; *ivi*, p. 72.

²⁷ “C'è un senso di una presenza legata alla *mostrazione*, un aspetto di importanza significativa nei film horror muti che si rivolge alla diegesi mimica, ricavando l'azione attraverso i gesti, le pose e i movimenti degli attori”; *ivi*, p. 69.

²⁸ “attraverso i diversi stili di recitazione, esse [le scene di paura, n.d.a.] trasmettono la sensazione di disgusto tramite l'azione fisica dell'antagonista e la sensazione di paura attraverso la reazione fisica del protagonista”; *ivi*, p. 71.

Краткое содержание дипломной работы

Эта научная работа ведется об анализе литературного пути фантастического, от его рождения до риторических характеристик, с углубленным анализом фантастического ужасного жанра. Из последнего жанра реконструируются особенности, как литературные, так и психологические, образованные фантастического в повествовательных текстах. В этой научной работе, мы ищем те жанры в повести *Портрет* Николая Гоголя, и в фильме *Портрет* Владислава Старевича, который сняли в 1915 года.

Гоголевская повесть состоит из двух разделов. Первая часть разворачивается в Петербурге в первых тридцатых годах Восемнадцатого века, и рассказывает о встрече между художником Чартков и давно умершим ростовщиком. Эта встреча со сверхъестественным элементом негативно влияет на художника душу и его художественную карьеру, так как она побудит его к выбору спешной модной живописи вместо того, что плод индивидуального развития. По мере того как он станет более и более известным и богатство его растёт, душа и мораль Чарткова становятся все более аморальными и злыми из-за влияния портрет, пока в какой-то момент он не осознает изменения, которые произошли в его душе и в его жизни. Поэтому он тщетно пытается восстановить талант, который отличал его, но по отрицательности портрета Чарткову невозможно показать своя личность и индивидуальность в рисованных его картинах. Когда он всё понимает, гнев побудит его к галлюцинациям и к виду глаза ростовщика даже когда он проснётся. Наконец по порыве гнева и бреда Чарков умерит.

Вторая часть разворачивается в аукционном доме, во время продажи некоторых картин, между которыми находится проклятый портрет. Некий художник Б., сидящий среди покупателей, утверждает, что является сыном написанного портрет художника, и потом начинает объяснять происхождение картины. Обнаруживается, что из-за одолженных денег все дебиторы ростовщика чувствовали те же чувства испытанные Чарткова: недомогание, беспокойство, безумие, и в конце концов умерли. Однако, когда наступает момент смерти

ростовщика, он вызывает пожилого художника, чтобы тот нарисовал ему портрет с целью перенести в картину часть своей души, чтобы никогда не покидать земную жизнь. Испуганный художник убегает из дома ростовщика и возвращается домой с картиной, чувствуя характерный недуг, который чувствовал любого, кто имел дело с ростовщика. Близость к проклятому портрету вызывает в художнике гнев и злобу, из-за чего он плохо обращается с близкими; пока, однажды, один из своих коллег освобождает от портрета Чартков, который наконец начинает чувствовать облегчение от тяжелой ноши. Однако в недавних картинах, он неосознанно воспроизводит те же пронизательные глаза ростовщика, и поэтому решает спасти своей души: он становится монахом и изолирует себя на нескольких лет в пустыне. Вернувшись из пустыни, он нарисует картину с библейским сюжетом, которая вселяет спокойствие, и это не приносит с собой никаких следов дьявольского ростовщика. Затем, разговаривая со своим сыном, художник просит его найти и уничтожить им созданный проклятый портрет. В зале аукционного дома художник Б. и все покупатели обращают свой взор на портрет, но необъяснимо он растворился в воздухе.

О немом фильме *Портрет* Владислава Старевича, созданного в одноименном ателье, остались только 8 из 44 минут оригинальной плёнки, которая показывает мало сцен: покупку картины Чартковым, возвращение в свою квартиру, сон с видением возвращение к жизни ростовщика.

Первая глава научной работы посвящена зарождению литературного пути фантастического жанра с историческим точки зрения, то есть с появлением буржуазного класса, как социальные, через анализ перехода от теоцентризма к антропоцентризму, и тоже положительные и отрицательные последствия для индивида. Фантастический жанр создаётся в оставленном в индивиде пространстве, которое соответствует в отказе от религии. Религия принимала божественные видения в своём догматическом воображении, и этот отказ наполняли наукой и рациональностью, которые не внутренние безопасности, а внешние и поверхностные. Сверхъестественность в 18ом веке попадает в духовную сферу и успокаивает индивида во время его земной жизни, а в 19 веке

она пугает человека из-за того, что она не попадает в рациональную сферу. Следовательно, вера в духовных или демонических призраках считается типичным для людей, которые не эволюционировали и всё ещё подчиняются религии, не зная о «неограниченной» возможности, предоставленной человеком самому себе. В дальнейшем, в этой работе фантастический элемент прослеживается также с тематической и риторической точки зрения посредством краткого изложения инструментов, которые помогают создать фактор являемой основой развития фантастика неопределённости, и изложения повторяющихся и возникающих в страхе тем, вызванном экономической и социальной неудачей или сверхъестественными элементами.

Вторая глава научной работы посвящена объяснению фантастического ужасного поджанра. Его характеризовали неуверенностью, которая вызвана сверхъестественным событием и произойдёт в душе индивида. Фантастический ужасный поджанр использует термины *uncanny* и *Unheimlich*, чтобы объяснить своего влияния на глубочайшие эмоции: комбинация “страшного” элемента первого термина, и “знакомое” и “неизвестного” второго термина, является ключом к пониманию самого жанра. Неизвестный связан со страшным элементом, потому что вместо они являются реакцию на сверхъестественный, который путает и заставляет сомневаться и читателя, и персонажа. Характеристика привычного элемента, с другой стороны, связана с детским страхом смерти и анимистическими верованиями, которые подавляются в душе из-за социального давления. Но страх и анимизм выходят на поверхность, когда выступают в контакт со сверхъестественным элементом из-за страха, который сверхъестественность вызывает у человека.

Наконец, третья глава посвящена первобытному кинематографу и жанру феерии, то есть первым кинематографическим подходам к предложению фильмов, помимо съёмки из природы. В жанре феерии, вдохновленном фильмами и техниками Мельеса, отличается наследие цирка и иллюзионизма в использовании сценических трюков, с целью зарождения дореволюционных фильмов ужасов. Этот жанр включает в себя плёнку *Портрет* Владислава Старевича, из которой, к

сожалению, осталось только 8 из 44 минут, но в то же время умудряется передать гоголевское мастерство использования фантастического элемента. В этой краткой плёнке можно увидеть изложение традиции цирка развлечения, через разумеющие возвращение ростовщика и повторение снов трюки, и ещё направление в кино литературных сюжетов начала 20ого века.

Bibliografia

- Bazzarelli E., Introduzione, in N. Gogol', Il ritratto, Milano, BUR Rizzoli, 2020
- Bettelheim B., Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe, 1997, citato da D. Lombello Soffiato, La narrativa fantastica: strumenti per l'analisi, Padova, Cooperazione Libreria Editrice Università di Padova, 2006
- Burenina O., "Za kadrom (Poetika ekranizacii)", in Fateeva, N. Tekst i podtekst: Poetika eksplicitnogo i implicitnogo : materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 20-22 maja 2010 g., Azbukovnik, Mosca, 522-529.
- Ceserani R., "Il fantastico", Bologna, Il Mulino, 1996
- Enyedi D., Voiceless screams: Pictorialism as narrative strategy in horror silent cinema, Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 19 (2021) 66–76
- Evdokimov P., Gogol' e Dostoevskij, Roma, Ed. Paoline, 1978
- Freud S., Strachey J., Strachey A., Tyson A., The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Londra, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953
- Freud S., L'interpretazione dei sogni, Roma, ed. Newton Compton, 1988
- Gogol' N., Il ritratto, Milano, BUR Rizzoli, 2020
- Jackson R., Fantasy: The literature of Subversion, London and New York, Routledge, 1981
- Köhler E., Sistema dei generi letterari et sistema della società, Bologna, ed. CLUEB, 1982
- Lazzarin S., Il modo fantastico, Roma-Bari, Editori Laterza, 2000
- Mesároová E., "Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia", Romanica Olomucensia, 26:1, 2014
- Nabokov V., Nikolaj Gogol', Milano, Mondadori, 1972
- Pappalardo F., Teorie dei generi letterari, Milano, ed. B.A. Graphis, 2009
- Rowling J.K., Harry Potter e la Camera dei Segreti, Firenze, Salani, 1999
- Rondolino G., D. Tomasi, Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi., Torino, ed. UTET Università, 2020.
- Todorov T., La letteratura fantastica, Milano, Garzanti, 1970
- Bessière I., Le récit fantastique. La poétique de l'incertain, 1974, citato da R. Ceserani
- Jauss H.R., Perché la storia della letteratura, 1969, citato da F. Pappalardo

Sitografia

<https://treccani.it/enciclopedia/sogno/> [27/11/2022]

<https://www.treccani.it/vocabolario/feerie/> [27/11/2022]

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la mia relatrice Claudia Criveller per la disponibilità e la gentilezza concessami.

Ringrazio i miei genitori e mio fratello per il supporto morale, e per la loro capacità di trasformare ogni mia grande preoccupazione in un ostacolo superabile.

Ringrazio i miei nonni per il supporto e l'amore datomi sempre e comunque.

Ringrazio le amiche presenti per una risata, un pianto, un abbraccio.