

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

ISSN 2284-4473

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

IL CONTRIBUTO DI MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ (1887-1937) ALLO STUDIO DELLA FORMA NOVELLISTICA

ADALGISA MINGATI – *Università di Trento*

A cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento M. A. Petrovskij – germanista, critico letterario e traduttore – lavora a una teoria della composizione narrativa con l'obiettivo di disegnare l'architettura funzionale del racconto, la sua "fisiologia", vale a dire svelare i legami dinamici che intercorrono tra i suoi diversi componenti e che derivano dall'orientamento che ciascun procedimento poetico utilizzato nel testo assume. Nell'ambito di questo progetto di studio, il cui risultato finale avrebbe dovuto costituire una vera e propria "poetica della novella", nel corso degli anni Venti Petrovskij pubblica alcuni saggi. In essi lo studioso russo coniuga, da un lato, un'impostazione teorica rigorosa, finalizzata alla puntuale definizione degli strumenti d'indagine e della loro terminologia e, dall'altro, un approccio pragmatico, il quale prevede di volta in volta la lettura ravvicinata di uno o più casi di studio. Nel presente saggio si mette in luce l'originalità dell'apporto teorico-concettuale delle ricerche di Petrovskij, puntando l'interesse su alcuni aspetti della teoria della composizione novellistica e prendendo brevemente in esame un caso di studio, quello relativo al racconto di A. Puškin *Il colpo di pistola*. L'analisi del primo dei cinque *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin* offre a Petrovskij, tra l'altro, l'occasione per prendere posizione rispetto ad alcuni giudizi critici che il critico formalista B. Ėjchenbaum, fine studioso della prosa di Puškin e autorevole teorico della forma breve, aveva formulato in quegli stessi anni.

Between the 1920s and 1930s, M. A. Petrovskij, a Germanist, literary critic and translator, is working on a theory of the narrative composition, the aim of which is to draw the functional architecture of the tale, its "physiology". The objective is to unveil the dynamic links that exist within the tale's different components and which arise from the perspective that each poetic procedure used in the text assumes. Within the realm of this study project, the final result of which should constitute a real "poetics of the short story", Petrovskij publishes some essays during the 1920s. In these, the Russian scholar not only combines a rigorous theoretical planning, aimed at the precise definition of the tools of the study and of their terminology, but he also uses a pragmatic approach, which foresees, from time to time, the close reading of one or two case studies. In this essay, the aim is to show the originality of the theoretical-conceptual contribution of Petrovskij's research, focussing on some aspects of the theory of the composition of the short story and briefly examining a specific case study, the one concerning A. Puškin's short story *The Shot*. The analysis of the first of the five *Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin* also gives Petrovskij the opportunity to take a position with respect to some critical judgements that the formalist critic B. Ėjchenbaum, an insightful scholar of Puškin's prose and a renowned theorist of the short form, had formulated during those same years.

I INTRODUZIONE

A cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento Michail Aleksandrovič Petrovskij, germanista, critico letterario e traduttore,¹ lavora a una «teoria della com-

¹ Figlio di un ufficiale sanitario del Municipio moscovita, Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) si laurea nel 1911 presso la Facoltà di Lettere e Storia dell'Università Statale di Mosca. Dopo il diploma collabora, presso la stessa Facoltà, con la cattedra di Storia della letteratura mondiale (oggi cattedra di Storia della letteratura straniera), dove negli anni 1919-1921 è professore titolare. Nel frattempo insegna filologia romanza e storia della letteratura medievale in alcuni istituti di istruzione superiore e pubblica i primi lavori storico-letterari nell'ambito della germanistica (*Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Literaturnaja enciklopedija*, a cura di ANATOLIJ VASIL'EVič LUNAČARSKIJ, Moskva, Kommunističeskaja akademija, 1934, vol. VIII, col. 622, A.JU. NARKEVIČ, *Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1968, vol. V, coll. 729-730). Dal 1923

posizione narrativa»² che si pone l'obiettivo di disegnare l'architettura funzionale del racconto, la sua «fisiologia»,³ ovvero svelare quei legami dinamici che intercorrono tra i suoi diversi componenti e che derivano dall'orientamento, dalla teleologia di ciascun procedimento poetico utilizzato nel testo. Nel corso degli anni Venti Petrovskij pubblica alla spicciolata alcuni saggi nei quali all'impostazione teorica finalizzata alla puntuale definizione degli strumenti d'indagine e della loro terminologia unisce un approccio pragmatico che prevede di volta in volta la lettura ravvicinata di uno o più casi di studio. La prima pubblicazione di Petrovskij in questo specifico ambito, che risale al 1921, è presentata come «un capitolo, se non addirittura un *excursus*, relativo a un grosso lavoro sulla poetica della novella»⁴ di cui in quel momento lo studioso si sarebbe occupato e si concentra sull'analisi di *En voyage* (1883) di Guy de Maupassant.⁵ Segue nel 1925 un saggio

al 1930 dirige la sottosezione di poetica teorica presso la sezione letteraria dell'Accademia Statale delle Scienze Artistiche di Mosca (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh Nauk, GACHN). Negli anni Venti, oltre ai lavori sulla composizione narrativa, di cui si tratterà specificamente nel presente saggio, pubblica due importanti articoli teorici (MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Poëtika i iskusstvovedenie*, in «Iskusstvo», II-III (1927), pp. 119-139, MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Vyraženie i izobraženie v poëzii*, in *Chudožestvennaja forma*, a cura di A.G. ČIRESA, Moskvā, GACHN, 1927, pp. 51-80), nei quali maggiormente si riflettono le sue posizioni estetiche vicine a quelle di altri esponenti della GACHN (sui fondamenti estetico-filosofici delle teorie letterarie elaborate dai membri dell'Accademia cfr. MIKELA VENDITTI, *Filosoofske osnovanija literaturovedenija v GACHN*, in NIKOLAJ SERGEEVIČ PLOTNIKOV e NADEŽDA PAVLOVNA PODZEMSKAJA (a cura di), *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i èstetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Moskvā, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, vol. I, pp. 227-263). A partire dalla fine degli anni Venti, forse anche in seguito all'inaspettata chiusura della GACHN, si dedica all'attività di traduzione producendo alcune rimarchevoli versioni letterarie dal tedesco e dal francese (ĖRNST TEODOR AMADEJ GOFMAN, *Povelitel' bloch. Skazka v semi priključenijach dvuch družej*, a cura di MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Leningrad, Academia, 1929, ANTOINE FRANÇOIS PRĚVOST, *Manon Lesko*, per. M. A. Petrovskogo, s ris. VI. Konaševiča, predisl. A.K. Vinogradova, pereplet I. F. Rerberg, Moskvā-Leningrad, Academia, 1932, VIL'GEL'M GEJNZE, *Ardingello i blažennye ostrova*, a cura di MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskvā-Leningrad, Academia, 1935). All'inizio del 1935 viene arrestato con l'accusa di far parte di un'organizzazione controrivoluzionaria "fascista" creata e finanziata, secondo i bolscevichi, dall'ambasciata della Germania a Mosca. La maggioranza degli arrestati – oltre un centinaio di persone – erano filologi, linguisti-germanisti, insegnanti di istituti universitari, traduttori. Tra di essi vi erano i redattori e compilatori del primo tomo del Grande vocabolario tedesco-russo (ELIZAVETA ALEKSANDROVNA MEJER (a cura di), *Bolšoj nemečko-russkij slovar'*, Moskvā, Sovetskaja ènciklopedija, 1934, vol. I) a cui aveva collaborato lo stesso Petrovskij insieme ad altri studiosi facenti capo alla GACHN, tra cui G.G. Špet e B.I. Jarcho. Condannato all'esilio per cinque anni, Petrovskij viene trasferito in Siberia, prima a Novosibirsk e poi a Tomsk, dove lavora presso la Biblioteca universitaria come esperto bibliografo. Nuovamente arrestato nel 1937 con l'accusa di far parte dell'organizzazione controrivoluzionaria Unione della salvezza della Russia, dopo dieci giorni lo studioso viene fucilato. È stato riabilitato nel 1956 (<http://nkvd.tomsk.ru/researches/passional/petrovskij-mihail-aleksandrovich/>).

2 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskvā, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161, p. 116. Nel presente contributo tutte le traduzioni dal russo all'italiano, ove non diversamente specificato, sono nostre.

3 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poëtiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskvā-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204, p. 182.

4 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127, p. 106.

5 *ivi*. Di questo testo sono disponibili una traduzione in ceco (MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozice Maupassantovy povídky*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 7-29) e una in inglese (MICHAÏL ALEKSANDROVIČ

che indaga la composizione di *Vystrel* (*Il colpo di pistola*), primo dei cinque *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin* (*Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*, 1831) di Aleksandr Puškin.⁶ È invece del 1927 *Morfologija novelly* (*La morfologia della novella*),⁷ il lavoro forse più conosciuto di Petrovskij, spesso citato in relazione agli studi sui generi in prosa della breve ma intensa stagione “formalista”: qui, oltre a commentare la struttura di due novelle del *Decameron*, *Il monaco e l'abate* e *Federigo degli Alberighi*, Petrovskij opera un *close reading* di *Le retour* (1884) di Maupassant e di *Šampanskoe. Rasskaz prochodimca* (*Champagne. Racconto di un mascalzone*, 1887) di Anton Čechov. Infine, nel 1928 Petrovskij darà alle stampe una circostanziata esegesi compositiva del testo di *Věčný muž* (*L'eterno marito*, 1870) di Fedor Dostoevskij.⁸

Nell'*incipit* di un saggio giovanile dedicato anch'esso all'analisi della composizione di una novella di Maupassant, *Un coq chanta* (1882), il noto linguista Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij, all'epoca studente all'Università di Mosca e allievo di Petrovskij, afferma come il proprio lavoro rappresenti «il tentativo di trarre delle considerazioni generali su molte questioni emerse nell'ambito del seminario del professor M.A. Petrovskij sulla *Composizione della novella in Maupassant*, questioni manifestatesi in concomitanza alle relazioni di M.A. sul *Colpo di pistola* di Puškin e *L'eterno marito* di Dostoevskij, ed anche in seguito a conversazioni private [...]».⁹ Il passo riportato fornisce un dettaglio

PETROVSKIJ, *Short Story Composition in Maupassant: Toward a Theoretical Description and Analysis*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 1-21.

- 6 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit. Il testo è stato tradotto in ceco (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologie Puškinova Vystřelu*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48), in tedesco (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Die Morphologie von Puškins Der Schuss*, in *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 67-89) e ora anche in italiano (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, in «Ticonte. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, x-y).
- 7 *Ivi*. Di questo testo sono disponibili una traduzione in italiano (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologia della novella*, in RENATO RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1977, pp. 149-182) e una in inglese (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morphology in the Novella*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 22-50).
- 8 PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit. Il saggio è stato tradotto in lingua ceca (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozice Věčného manžela*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 49-91).
- 9 ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Opyt analiza novelliščeskoj kompozicii*, Moskva, Izdatel'stvo Proftechškola, 1922, p. 3. Il saggio, il primo della carriera dell'insigne studioso, edito grazie al contributo di O.M. Brik, è la sintesi di due relazioni – una di carattere teorico e l'altra relativa all'analisi della novella di Maupassant – presentate, rispettivamente, al seminario universitario diretto da P.N. Sakulin e a quello sulla novella di Petrovskij (VIKTOR ALEKSEVIČ VINOGRADOV, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978)*, in ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Lingvistika i poëtika*, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 5-19, p. 8). Nel novembre del 1921 Reformatskij aveva letto al «circolo Sakulin» la sua prima relazione scientifica incentrata sulla composizione del *Giocatore* (*Igrok*, 1866) di Dostoevskij, che di recente è stata data alle stampe per la prima volta (ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Kompozicija romana F.M. Dostoevskogo Igrok [1921]*, in *Fonologija i morfologija. Izbrannye raboty*, Moskva, Jurajt, 2018, pp. 289-299). Infine, nel 1928 alla sezione di poetica teorica della GACHN Reformatskij presenterà il piano di un ampio lavoro incentrato sullo studio del *sjužet* in alcune opere di L. Tolstoj e destinato a un volume che avrebbe dovuto celebrare il centenario della nascita del grande scrittore russo (ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Struktura sjužeta u L. Tolstogo*, in

molto importante riguardante la genesi dei saggi di Petrovskij sui racconti dei due grandi scrittori russi, la cui pubblicazione ebbe luogo, come si è visto, solo alcuni anni più tardi. Se da un lato le ragioni di questo ritardo non sono note, dall'altro il dato emerso non può che sottolineare l'originalità delle ricerche di Petrovskij, il cui nucleo teorico-concettuale, pur consolidato e arricchito dalle esperienze maturate dallo studioso negli anni successivi, rimase nella sua sostanza immutato nel tempo. Un fatto che, in effetti, trova conferma nella lettura dei testi.

Ben lungi dall'aver portato a termine la progettata poetica della novella, Petrovskij ci ha lasciato dunque un limitato numero di contributi sparpagliati in vari scritti. Se a questo dato si affianca la natura spesso poco sistematica e a volte anche parzialmente divergente delle formulazioni teoretiche dello studioso russo – una caratteristica che peraltro contrasta col rigore e la lucidità delle analisi testuali proposte – appare evidente come tali circostanze non facilitino il compito di chi intenda ricostruire l'originalità dell'apporto teorico-concettuale della sua ricerca. Ciò è comunque quello che cercheremo almeno in parte di fare nel presente saggio, puntando l'interesse su alcuni aspetti della teoria della composizione novellistica e prendendo brevemente in esame un caso di studio specifico, quello relativo all'analisi del testo della sopracitata *povešt'* puškiniana.

2 LA «TEORIA DELLA COMPOSIZIONE» NEGLI STUDI DI M.A. PETROVSKIJ

Il progetto organico di studio della forma novellistica di Petrovskij e dell'allievo Reformatskij prendeva avvio da vari impulsi provenienti da aree scientifiche diverse, ma al contempo si inquadrava a pieno titolo nell'ambito delle ricerche letterarie orientate all'utilizzo del cosiddetto "metodo formale". L'interesse per la ricerca teorica sulle forme narrative fondata su principi e procedimenti di indagine innovativi si manifesta in Russia, com'è noto, a partire dalla seconda metà degli anni Dieci, periodo in cui vedono la luce alcuni saggi fondamentali, come il celebre *Com'è fatto Il cappotto di Gogol'* (1919) di Boris Eĭchenbaum¹⁰ – uno dei "manifesti" dell'OPOJaZ, la Società per lo studio del linguaggio poetico – e i lavori che nello stesso periodo Viktor Šklovskij dedica al romanzo e al racconto (tra di essi, *La struttura del racconto e del romanzo, Com'è fatto il Don Chisciotte, La novella dei misteri, Il romanzo dei misteri*), riuniti poi nel 1925 nel libro *Teoria della prosa*.¹¹ In questi studi il peculiare interesse per i generi in prosa si riflette sia nell'attenzione per la morfologia del testo prosastico e le peculiari funzioni che il linguaggio poetico vi svolge, sia nella volontà di indagare le relazioni che intercorrono tra i procedimenti stilistici e il valore che essi assumono nell'economia complessiva dell'opera. Questioni come quella della composizione e dell'intreccio o dell'organizzazione dei motivi nell'opera narrativa costituiscono per i formalisti, com'è noto, elementi della

Lingvistika i poëtika, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 180-259, VINOGRADOV, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978)*, cit., p. 10).

¹⁰ BORIS EĪCHENBAUM, *Kak sdelana Šinel' Gogolja*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, I-II, a cura di VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, Petrograd, Gosudarstvennaja Tipografija, 1919, pp. 151-165.

¹¹ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad, Krug, 1925 (II ed.: Moskva, Federacija, 1929).

forma, dello stile, che appaiono prioritari rispetto al contenuto e perciò stesso risultano indipendenti da qualsivoglia motivazione psicologica e/o ideologica ascrivibile al testo.

Auspiciando per il presente la raccolta di osservazioni sperimentali e l'elaborazione di una nuova metodologia di studio di tipo analitico, nei sopracitati saggi del 1921 e del 1922 Petrovskij e Reformatskij appaiono cauti e rimandano a un futuro imprecisato la formulazione di una vera e propria teoria della novella.¹² Nei lavori successivi la posizione di Petrovskij si fa tuttavia più definita e in particolare si esplicitano le premesse teoriche della poetica dei generi in prosa che lo studioso russo intendeva disegnare. Come ha recentemente osservato Matthias Aumüller, fatte le dovute differenze, si può rilevare una sostanziale linea di continuità tra le posizioni formaliste e quelle di Petrovskij;¹³ sebbene tra i formalisti "canonici" e i critici della GChN non mancassero punti di dissenso e polemiche (il problema dei rapporti tra queste due scuole critiche è oggi al centro della rinnovata attenzione degli studiosi), anche questi ultimi identificavano il problema fondamentale della poetica nello studio della forma, dell'"espressione", del "come" e non del "che cosa".¹⁴ Vicino agli ambienti della GChN sin dalla sua fondazione,¹⁵ nel 1923 Petrovskij aveva assunto la direzione della Sottosezione di poetica teorica annessa alla Sezione letteraria dell'importante ente di ricerca nato con l'intento di promuovere una vasta e articolata riflessione scientifica sulle forme dell'arte, sui loro confini e sulla loro funzione nei diversi contesti culturali. Un sodalizio, quello della Sottosezione diretta da Petrovskij, che secondo le parole del critico raccoglieva al suo interno una pluralità di

12 «Il problema della composizione novellistica è ancora così nuovo e poco studiato che su questo argomento non è ancora venuto il momento di tentare di pubblicare un trattato teorico generale. È necessario discutere di molte cose riguardanti l'approccio stesso all'oggetto d'indagine, i procedimenti stessi di analisi del materiale novellistico, e in questo senso appare più fruttuoso partire dall'analisi di un materiale concreto e limitato, ossia esaminabile con chiarezza nella sua totalità» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 106). Questa stessa impostazione viene ripresa e condivisa in REFORMATSKIJ, *Opyt analiza novellističeskoi kompozicii*, cit., p. 4. Un'altra caratteristica che contraddistingue i lavori di Petrovskij e di Reformatskij è lo sforzo di sintesi visiva dei concetti enucleati e dei risultati ottenuti tramite l'uso di simboli e rappresentazioni grafiche, ossia strumenti che rimandano ancora una volta alla volontà di elaborare modelli universali di analisi.

13 MATTHIAS AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 91-140, p. 93 e *passim*.

14 PETROVSKIJ, *Vyraženie i izobraženie v poezii*, cit., p. 53.

15 Nata nel 1921 grazie alla sinergia delle forze più progressiste della politica e dell'arte del tempo (alla sua fondazione parteciparono, tra gli altri, Vasilij Kandinskij e Anatolij Lunačarskij), negli anni 1929-1930 l'Accademia Statale delle Scienze Artistiche venne chiusa e molti suoi eminenti scienziati caddero in disgrazia. Dopo un lungo oblio durato più di mezzo secolo (durante il quale, tra l'altro, queste figure di studiosi sono state spesso associate *tout court* al gruppo dei più famosi formalisti dell'OPOJAZ), negli ultimi anni, grazie anche a progetti internazionali finalizzati al recupero e alla pubblicazione di saggi e relazioni inediti, sta riemergendo un ricco materiale scientifico in grado di offrire, a detta degli studiosi odierni, molti spunti di ricerca ancora attuali (sull'argomento cfr. le due importanti e recenti miscelanee di studi, JAN LEVČENKO e IGOR' PIL'ŠČIKOV (a cura di), *Épochka "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, PLOTNIKOV e PODZEMSKAJA, *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i éstetičeskaja teorija 1920-ch godov*, cit.; sulle ricerche prosastiche del periodo cfr. in particolare MIKELA VENDITTI, *Analiz prozy u formalistov i gachnovcev*, in LEVČENKO *et al.*, *Épochka "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, cit., pp. 562-572).

posizioni teoriche e metodologiche unite dal comune interesse «verso l'arte della parola, verso la letteratura come arte [...]».¹⁶

Il concetto di “teoria della composizione”, introdotto in Occidente per la prima volta da Lubomír Doležel,¹⁷ entra in uso nel corso degli anni Settanta-Ottanta del secolo scorso per definire la ricerca di una serie di studiosi russi i quali avrebbero utilizzato strumenti formali di analisi delle strutture narrative presi a prestito, in buona sostanza, dalla scienza letteraria di area germanica degli anni Dieci.¹⁸ Aumüller nel suo saggio ha dimostrato come in realtà la tesi del collegamento tra gli approcci “formalisti” e la teoria letteraria tedesca, oggi spesso chiamato in causa a proposito delle attività di ricerca della GACHN (come in precedenza lo era stato in riferimento a quelle dell'OPOJaZ),¹⁹ risulti assai problematica.²⁰ Secondo lo studioso tedesco il concetto di “teoria della composizione” andrebbe infatti rigorosamente circoscritto ai lavori di Petrovskij e Reformatskij, in quanto gli approcci tedeschi a cui essi facevano riferimento non evidenziano un'impostazione unitaria né dal punto di vista sistematico né da quello storico, e mostrano altresì sostanziali differenze con la teoria espressa dai due studiosi russi. Questi ultimi condividono in effetti con gli ipotetici precursori tedeschi una serie di paradigmi di analisi e una certa terminologia, ma da un punto di vista teorico le loro formulazioni mostrano trasformazioni concettuali cruciali, per non parlare del fatto che la metodologia formale adottata e l'approccio sistematico di tipo funzionale li fanno pervenire a sintesi che non offrono piani di paragone con i lavori a cui essi si sarebbero rifatti.²¹

Di fatto, Petrovskij mutua il concetto di *kompozicija* (ted. *Komposition*)²² e, paralle-

- 16 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ (a cura di), *Ars Poetica. Sbornik statej*, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, p. 1927, p. 5. All'interno della collana dei Trudy Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennyh Nauk. Literaturnaja sekcija, la Sottosezione di poetica teorica diretta da Petrovskij pubblicò in tutto due numeri dal titolo emblematico di *Ars poetica*.
- 17 LUBOMÍR DOLEŽEL, *Narrative Composition – A Link between German and Russian Poetics*, in *Russian formalism. A collection of articles and texts in translation*, a cura di STEPHEN BANN e JOHN E. BOWLT, Edinburgh, Scottish academic press, 1973, pp. 73-84, p. 80.
- 18 AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., p. 91. Per un elenco di lavori degli anni 1970-1980 in cui si fa riferimento alla teoria della composizione cfr. *ivi*, p. 94, nota 9. Sui limiti concernenti la possibilità di estendere l'etichetta di “teorici della composizione” ad altri studiosi dell'epoca, operazione tentata da alcuni studiosi negli anni Settanta, cfr. sempre *ivi*, p. 92.
- 19 *Ivi*, p. 95.
- 20 Su questo si vedano, oltre a *ivi*, anche CHRISTIANE SCHULZ, *Komposition und Technik. Zur Frage einer deutschen 'Vorgeschichte' des russischen Formalismus*, in *Kritische Fragen an die Tradition. Festschrift für Claus Träger zum 70. Geburtstag*, a cura di MARION MARQUARDT, Stuttgart, Heinz, 1997, pp. 208-243; ALEKSANDR L'VOVIČ DOBROCHOTOV, *Recepcija nemeckoj klasičeskoj estetiki v trudach i diskussijach GACHN*, in PLOTNIKOV et al., *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, cit., vol. 1, pp. 113-142.
- 21 Aumüller dedica parte del suo saggio alla ricerca di potenziali nuclei di una scuola tedesca della teoria della composizione inquadrabile nell'ambito dell'ampio interesse per la narratività che ha contrassegnato la germanistica dei primi tre decenni del XX secolo: pur rilevando numerosi contesti in cui il concetto di composizione inteso come principio costruttivo del testo narrativo è presente, lo studioso constata tuttavia come esso non venga mai spiegato nel dettaglio e soprattutto come non vi sia traccia di un approccio di tipo teorico al suo studio (AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., pp. 114-120).
- 22 Il termine *kompozicija*, di largo uso negli anni Venti, venne spesso utilizzato in ambiti e significati diversi, come in quello generico di macrostruttura del testo narrativo: forse anche per questa ragione in passato alcuni studiosi sono stati erroneamente annoverati fra i teorici della composizione (*ivi*, p. 92, nota 3; DOLEŽEL,

lamente, di *dispozicija* (ted. *Disposition*) dalla terminologia utilizzata dal filologo classico austriaco Otmar Schissel von Fleschenberg; per disposizione (*dispozicija*), afferma lo studioso russo, «[...] si intende la distribuzione dei momenti dell'azione nella loro reale successione, cronologica e logica. La composizione [*kompozicija*] consiste invece nel raggruppamento dei momenti dell'azione conseguentemente a questi o a quegli obiettivi poetici. Ovviamente vi possono essere casi di coincidenza della composizione con la disposizione». ²³ Tramite i due termini Petrovskij sembra voler contrapporre quindi la sequenza del movimento di quello che egli definisce *sjužet* alla sequenza della sua presentazione. ²⁴ È necessario qui fare subito chiarezza sulla peculiare interpretazione da parte di Petrovskij della dicotomia *fabula/sjužet*, divenuta celebre, com'è noto, grazie agli studi formalisti. Nel saggio dedicato all'analisi del *Colpo di pistola* puškiniano il critico russo, riscontrata una certa confusione e incertezza nell'uso di questi termini da parte di Boris Ėjchenbaum, ²⁵ sviluppa una serrata discussione con il grande formalista e, implicitamente, con gli altri studiosi dell'OPOJaZ. Discostandosi dalla definizione e dall'uso del termine da parte dei formalisti canonici, per *sjužet* Petrovskij intende la «materia (*Stoff*)» nella sua «conformazione pre-poetica elementare», ossia una sorta di intreccio che «precede l'atto poetico» vero e proprio, ma che comunque «possiede una sua propria architettura», può avere «differenti gradi di organizzazione» ed è caratterizzato da una «sequenza temporale», una «differenziazione spaziale» e da un «legame causale dei fenomeni». ²⁶ Il termine *sjužet* si riferisce dunque alla «materia della creazione poetica», mentre *fabula* è per Petrovskij «il *sjužet* poeticamente rielaborato». ²⁷

Narrative Composition – A Link between German and Russian Poetics, cit., pp. 80, 84).

- ²³ PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 116, nota 1. Per questa terminologia e per il suo significato Petrovskij fa riferimento alla *Vorbemerkung* all'opera di OTMAR SCHISSEL VON FLESCHENBERG, *Novellenkomposition in E.T.A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*, Halle a.S., Niemeyer, 1910. Aumüller sottolinea però come nei diversi lavori dello studioso austriaco il termine *Komposition* assuma valenze molto variabili (AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., pp. 126-130).
- ²⁴ MIČAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MIČAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, pp. 69-100, p. 72.
- ²⁵ «In Ėjchenbaum trovo una distinzione poco chiara e definita di questi due concetti, sebbene egli senza dubbio li contrapponga l'uno all'altro» (PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 197).
- ²⁶ «La materia della creazione poetica ha la particolarità di presentarsi sempre al poeta in un aspetto più o meno formato. Ogni parola è già materia formata, organizzata, ciò vale tanto più per ogni tema, ogni *sjužet* ecc., ossia per tutto ciò che si riferisce alla costituzione interna dell'opera poetica» (*ivi*, pp. 174-175).
- ²⁷ *Ivi*, p. 197. Già nell'Ottocento alcuni scrittori russi avrebbero utilizzato il termine *fabula* per indicare il materiale che l'artista trae dalla vita o da altre opere oppure lo schema degli avvenimenti rappresentati (M.N. ĖPSTEJN, *Fabula*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 873-874). I rappresentanti dell'OPOJaZ con a capo Šklovskij avrebbero teorizzato questo uso linguistico assegnando a *fabula* il significato di materiale per la formazione del *sjužet* (ossia, l'insieme degli avvenimenti e dei motivi nei loro nessi logico-causali), mentre per *sjužet*, termine per il quale Šklovskij avrebbe attinto all'opera del grande comparatista Aleksandr Veselovskij (WOLF SCHMID, “Fabel” und “Sujet”, in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 1-45, p. 4, nota 14), essi intesero il complesso dei procedimenti tramite i quali questo materiale acquisisce forma estetica nell'opera d'arte. Per il teorico della letteratura Gennadij Pospelov questo uso avrebbe invece violato il significato originario delle due parole: *sjužet* (prestito dal fr. *sujet*) indica originariamente la ‘materia’, l'‘oggetto’ della rappresentazione

Operata questa distinzione fondamentale tra materia pre-poetica e ciò che viene definito «contenuto artistico», Petrovskij afferma che la prima è analizzabile attraverso una metodologia di studio che viene definita «morfogenetica», termine con cui lo studioso russo intende l'«analisi del contenuto nel suo formarsi, come risultato del processo creativo». Nondimeno importanza primaria viene attribuita all'indagine «morfologica» del testo, ossia all'«analisi diretta, immanente del contenuto come datità poetica»: ²⁸ tra l'altro, è proprio grazie all'analisi morfologica che si può estrarre la materia pre-poetica dall'opera d'arte. Infine, il compito precipuo della poetica è quello di studiare la forma, ossia ciò che Petrovskij definisce il principio «spirituale, soggettivo e attivo» che trasforma il «materiale, oggettivo e passivo» in «contenuto artistico». ²⁹

L'originale formulazione attraverso cui Petrovskij tenta di superare, al pari dei formalisti, il dualismo forma/contenuto non è aliena da incertezze e oscillazioni, cui si accompagnano, come si è visto, singolari e a volte estemporanee scelte terminologiche. La proposta dello studioso russo è tuttavia caratterizzata da una sua coerenza interna, forse non sempre evidente a una prima lettura anche a causa, come abbiamo detto, della frammentazione dei suoi contributi. Consapevole egli stesso della provvisorietà di questo impianto teorico, Petrovskij, come più volte da lui stesso dichiarato, concentra i propri sforzi nell'articolata definizione di un apparato teorico-strumentale che funga da base per l'analisi del testo narrativo breve e, in particolare, della novella, suo principale oggetto d'indagine. È infatti nella forma breve che determinate strutture e procedimenti narrativi emergono, secondo lo studioso russo, con particolare evidenza.

Nei suoi scritti Petrovskij ritorna frequentemente sulla questione della definizione dei generi prosastici brevi sia per quanto riguarda la loro «etichettatura» terminologica, sia relativamente alle caratteristiche formali e di contenuto che ne determinano la specificità. Nell'ampia voce enciclopedica del 1925 dedicata alla *povest* ³⁰ lo studioso riporta svariate definizioni del genere del racconto fornite da scrittori e critici moderni, con particolare riguardo all'ambito degli studi teorico-letterari di area anglo-germanica relativi ai

artistica, ossia ciò di cui lo scrittore narra, mentre *fabula* (dal lat. *fabulari*) designerebbe il racconto, la narrazione degli eventi (GENNADIJ NIKOLAEVIČ POSPELOV, *Sjužet*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sov. enciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 306-310). A tutt'oggi una serie di studiosi russi assegnano ai due termini un significato diametralmente opposto a quello attribuito dai formalisti. A questa stessa visione, che in sostanza fa riferimento all'etimologia dei due termini, sembra attenersi anche Petrovskij. Com'è noto, nel corso degli anni Settanta-Ottanta nell'ambito degli studi narratologici la famosa e assai problematica dicotomia *fabula/sjužet* è stata sottoposta a innumerevoli discussioni e rielaborazioni (cfr. SCHMID, «*Fabel*» und «*Sujet*», cit., pp. 29-35).

28 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 174. «Il concetto di forma si contrappone al concetto di materia (*Stoff*). Agendo sulla materia, formandola (dandole una raffigurazione), la forma genera l'opera d'arte nella sua interezza, nel suo contenuto artistico» (*ivi*, p. 173).

29 «La passività della materia ne determina il carattere caotico. L'azione del principio formante, ossia della forma, su questo caos è un processo organizzante. Nella cosmogonia il risultato di tale processo è chiamato cosmo, nella biologia organismo; nella poetica un simile risultato viene caratterizzato come prodotto poetico, come datità poetica complessiva, definibile anche con il termine sinonimo di contenuto artistico, intendendo con esso la materia organizzata dalla forma» (*ibidem*).

30 MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Povest*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t.*, t. II, *P-Ja*, a cura di NIKOLAJ BRODSKIJ, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925, pp. 569-603.

primi due decenni del Novecento. Il critico evidenzia innanzitutto la grande variabilità, a partire dall'uso che ne fanno gli stessi autori, dei termini presenti nella lingua russa per designare 'racconto', variabilità che di fatto renderebbe impossibile differenziare i generi sulla base della tradizione letteraria.³¹ Per quanto riguarda i due termini *rasskaz* e *povest'*, se il primo designa una narrazione limitata per dimensione,³² il secondo, che non trova una traduzione precisa in altre lingue (Petrovskij lo avvicina al termine tedesco, altrettanto generico, di *Geschichte*), è caratterizzato da una spiccata indeterminatezza, un dato che spinge lo studioso a consigliare di circoscriverne l'uso a generi di difficile collocazione, situati a metà strada tra la forma breve e quella lunga.³³ Infine, tra *rasskaz* e *novella* Petrovskij sembra assegnare una netta preferenza al secondo, motivandone nel seguente modo la scelta quale termine più adeguato alla designazione del racconto breve: «Delle due parole *rasskaz* e *novella*, a livello terminologico, è preferibile usare la seconda in forza del fatto che nella nostra lingua ad essa si lega una minore varietà di significati, e anche perché negli ultimi anni nell'ambito della poetica teorica è proprio questa la parola che è entrata nell'uso scientifico».³⁴

Accanto alla questione terminologica si pone quella della specificità dei procedimenti formali in grado di definire l'identità della forma breve – *rasskaz* o *novella* che dir si voglia – in contrapposizione alla forma prosastica sua principale antagonista, ovvero il romanzo. Partendo dalle tradizionali definizioni di genere ispirate a criteri pragmatico-quantitativi (il riferimento principale è a E.A. Poe, che aveva delimitato il tempo di lettura del racconto «from a half-hour to one or two hours»),³⁵ Petrovskij afferma che il romanzo e la novella devono potersi distinguere, oltre che per la lunghezza,³⁶ anche sulla base delle loro caratteristiche contenutistiche e strutturali. Per lo studioso russo ro-

31 *Ivi*, p. 596. Un problema questo che per Petrovskij non riguarda solo il russo, ma anche le altre lingue.

32 «[...] per *rasskaz* tuttavia intendiamo qualcosa di limitato per dimensioni, sebbene sia difficile e addirittura impossibile stabilire i confini di questa entità, così come è difficile stabilire, ad esempio, il confine a partire dal quale un raggruppamento di individui inizia a rientrare sotto il concetto di "folla"» (PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., p. 116).

33 Alla *povest'* si riferirebbero opere narrative in cui, da un lato, non vi è una piena fusione di tutti componenti intorno al centro organico unico e, dall'altro, non è presente nemmeno, come nel romanzo, un ampio sviluppo del *sjužet*, dove la narrazione non si concentra su un avvenimento centrale, ma su un'intera serie di avvenimenti che coinvolgono uno o più personaggi e comprendono, se non tutta la vita del protagonista (o di alcuni personaggi), almeno una sua parte considerevole. Stabilire le norme della composizione della *povest'* è quindi, afferma Petrovskij, molto più difficile, ma è necessario partire sempre da quelle fissate per il romanzo e la novella: la sua specificità consisterebbe appunto nella trasformazione di queste norme diametralmente opposte. Infine, la relativa libertà che contraddistingue la *povest'* la rende un genere epico particolarmente diffuso nell'epoca moderna: maestro della *povest'* nella letteratura russa è da considerarsi, secondo Petrovskij, Ivan Turgenev con i suoi capolavori *Faust*, *Il primo amore*, *Acque primaverili* (PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., pp. 601-602).

34 *Ivi*, p. 598.

35 Edgar Allan Poe, *Review of Nathaniel Hawthorne's Twice-Told Tales* [1842], cit. in VITTORIA INTONTI (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Modugno (BA), Edizioni dal Sud, 2003, p. 55. Petrovskij cita anche un'altra definizione più recente, ma di simil tenore, quella di William Henry Hudson (cfr. WILLIAM HENRY HUDSON, *An Introduction to the Study of Literature*, London, Harrap, 1913 [II ed.]), secondo il quale la *short-story* deve essere letta in un'unica seduta, demarcazione ritenuta peraltro insufficiente dallo stesso Hudson.

36 Il termine inglese *short story* per Petrovskij presenterebbe il difetto di «sottolineare troppo la caratteristica quantitativa esteriore del concetto» (PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., p. 116).

manzo e racconto vanno innanzitutto considerati come «due tipi di organizzazione della narrazione» che, se pur caratterizzati entrambi da un nucleo organico ben definito, tendono rispettivamente all'estensività e all'intensività, all'espansione e alla concentrazione: «Se il romanziere è sottomesso, per così dire, a forze centrifughe, lo scrittore di novelle è dominato da forze centripete». ³⁷ Se il romanzo richiede allo scrittore una profonda conoscenza della vita e un'ampia intuizione creativa, la novella, sottolinea Petrovskij, esige una particolare capacità e abilità tecnica, è «forma artistica» *par excellence*. ³⁸

Come osservano opportunamente alcuni critici, sottolinea ancora Petrovskij, la differenza che intercorre tra racconto e romanzo va rilevata, oltre che relativamente alle diverse procedure creative e rappresentative, anche sul piano di una modalità percettiva altrettanto distinta. ³⁹ mentre il romanzo è legato alla forma scritta e progettato per un tipo di lettura mentale che può essere sospesa e successivamente ripresa (per cui, secondo Petrovskij, le impressioni già sedimentate nel corso delle fasi di lettura precedenti e apparentemente dimenticate riaffiorerebbero al momento opportuno), ⁴⁰ la novella ha mantenuto fino ai nostri giorni il legame con la dimensione della declamazione orale e dell'ascolto, dimensione che la avvicinerrebbe più al dramma che al romanzo. ⁴¹ Ed è proprio questa affinità tra racconto breve e dramma, sottolineata, come ricorda Petrovskij, da Paul Ernst nel suo saggio sulla tecnica della novella, ⁴² a determinarne la specifica struttura compatta, veloce e intensa. ⁴³

Ma se le peculiarità stilistiche e percettive in effetti forniscono una base più solida per la definizione del genere, ciò non vuol dire, sottolinea Petrovskij, che la questione della specificità del contenuto novellistico debba essere ignorata. Una caratterizzazione esaustiva della novella deve considerare la sua unità sia dal punto di vista del «materiale» che della «forma». Il *sjuzet* che viene posto alla base della novella, come qualsiasi altro materiale poetico, presenta già alcune peculiarità formali che possono influenzarne la

37 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 70.

38 PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 602.

39 A questo proposito Petrovskij cita la monografia del filosofo tedesco RICHARD MÜLLER-FREIENFELS, *Poetik*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1921 [II ed.]

40 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 71.

41 «E in effetti» osserva Petrovskij «le novelle sono molto più facili da trasformare in drammi che non i romanzi. (Si vedano, ad esempio, i drammi shakespeariani, i cui soggetti sono ripresi da novelle)» (PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 599).

42 Cfr. PAUL ERNST, *Zur Technik der Novelle*, in *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*, 2 voll., Berlin, Hyperionverlag, 1915.

43 Per quanto riguarda i rapporti tra prosa e poesia, che non vengono mai toccati nei lavori dedicati alla forma narrativa breve, essi sono affrontati invece nell'illuminante saggio teorico *Vyraženie i izobraženie v poëzii* (*Espressione e rappresentazione in poesia*), in cui lo studioso prova a delineare i confini tra i due generi letterari riconducendoli, nella loro essenza, allo statuto del tutto diverso della parola nella poesia e nella prosa. La poesia è caratterizzata da una «perfetta coincidenza tra espressione e oggetto» (secondo l'atteggiamento abituale che abbiamo verso di essa, specifica Petrovskij, ossia non quando cerchiamo in essa la rappresentazione di un'idea o di una morale), in quanto lì l'oggetto si incarna in una forma espressiva piena, concreta e del tutto adeguata alla sua rappresentazione. Nella prosa invece siamo spesso costretti a distinguere, a isolare l'oggetto, in quanto nel testo prosastico esso assume espressione incompleta, astratta, oppure la conoscenza che abbiamo dell'oggetto, di natura materiale o ideale che sia, non si lega, in parte o in tutto, alla sua espressione concreta tramite una determinata parola (PETROVSKIJ, *Vyraženie i izobraženie v poëzii*, cit., pp. 56-57).

trasformazione novellistica e persino determinare la struttura stilistica di questo o quel tipo di novella, un aspetto questo che rappresenta, a nostro avviso, la prospettiva critico-teorica nella quale si evidenziano le maggiori differenze della visione di Petrovskij rispetto a quella dei formalisti che si sono occupati dell'argomento.⁴⁴

In primo luogo, il contenuto della novella può raggrupparsi intorno a un unico evento o avventura, indipendentemente dal suo grado di straordinarietà o eccezionalità.⁴⁵ Alla base della composizione può esservi anche un'unità di ordine psicologico, ossia del carattere o dei caratteri rappresentati, non importa se di personaggi fissi oppure in divenire nel corso della novella: in altre parole, il conflitto che sta alla base dell'intreccio novellistico non deve basarsi necessariamente su personaggi precostituiti e immutabili, ma può determinare in una certa misura una loro trasformazione, un loro sviluppo.⁴⁶ In linea generale il primo tipo di novella può essere caratterizzato come «novella d'avventura» (*novella priključenija*, oppure *avantjurnaja novella*): si tratta della tipologia originale, "classica" su cui si basava Goethe nella sua definizione annotata da J.-P. Eckermann «Was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit!», che si osserva prevalentemente nel medioevo e nella novella dell'epoca rinascimentale (tali sono nella stragrande maggioranza le novelle del *Decameron*). Un esempio di novella d'avventura, osserva Petrovskij, è *Metel'* (*La tormenta*), seconda delle cinque composizioni che formano la narrazione ciclica dei già citati *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*.

In modo altrettanto generale si può caratterizzare il secondo tipo come «novella psicologica» (*psichologičeskaja novella*):⁴⁷ pur giocando un ruolo importante, qui l'avventura è sottomessa a un altro principio organizzante, ossia quello della personalità, del carattere del personaggio. Per Petrovskij sono novelle psicologiche *Stacionnyj smotritel'* (*Il mastro di posta*) e *Grobščik* (*Il fabbricante di bare*) dei sunnominati *Racconti di Belkin*, ma anche *Griselda* della raccolta boccacciana si adatta in buona parte a questa definizione. Nella novella moderna è raro riuscire a differenziare in modo rigoroso le due tipologie: un racconto appassionante non può fare a meno della caratterizzazione psicologica e, per l'altro verso, la sola caratterizzazione senza la sua rappresentazione nell'azione non è sufficiente per creare una novella. Ne consegue che analizzando una novella dobbiamo in primo luogo esaminare l'interrelazione tra questi due principi: quello

44 Nel 1925 esce, com'è noto, il saggio di Ėjchenbaum *O. Henry e la teoria della novella* (BORIS MIČAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *O'Genri i teorija novelly*, in «Zvezda», VI (1925), pp. 291-308), nel secondo paragrafo del quale lo studioso formalista sviluppava alcune considerazioni sulla forma prosastica breve anticipate in scritti precedenti. Per ragioni di spazio rimandiamo ad altra sede un confronto tra le posizioni di Petrovskij e quelle espresse da Ėjchenbaum in questo e in altri lavori dell'epoca.

45 Petrovskij osserva come in Čechov e a volte anche in Maupassant l'evento in questione possa avere anche un carattere del tutto ordinario, e possa consistere anche di più eventi, pur rimanendo sottomesso a uno stesso nucleo contenutistico organico (PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 600).

46 *Ibidem*.

47 In riferimento alle due definizioni di *avantjurnaja novella* e *psichologičeskaja novella* Petrovskij afferma che probabilmente potranno sembrare non del tutto felici e precise: «[...] è raro che una definizione esaurisca il contenuto di un oggetto, e io non insisto sulla "lettera" di questi termini. L'importante è constatare la specificità individuale di un fenomeno complesso, l'etichetta terminologica che le attacchiamo ha un significato ausiliario, di strumento di lavoro per l'ulteriore classificazione e per l'analisi sistematica di tutto il multiforme mondo della novella [...]» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 126).

“avventuroso”, per così dire, ossia legato all’evento, e quello psicologico. Ad esempio, sottolinea Petrovskij, mentre in Maupassant molto spesso appare in primo piano il carattere avventuroso (*avantjurnost’*), in Čechov predominano i componenti psicologici. Ritornando ancora alle novelle puškiniane, il critico rileva come in *Vystrel* (*Il colpo di pistola*), ma anche in *Pikovaja dama* (*La donna di picche*, 1834) entrambi i principi si trovino in equilibrio organico.⁴⁸

Petrovskij giunge a proporre una propria originale definizione di *novella* («forse troppo generica, ma suscettibile di un’ampia applicabilità»), ossia quella di «breve racconto organico» (*kratkaia organičeskaja povest’*): se la brevità allude ancora una volta alla dimensione esteriore, la connotazione di organicità sottolinea quel requisito di «economia interna» nella scelta e nell’elaborazione del materiale narrativo, che appare come uno dei tratti distintivi di questo genere e che segna il legame funzionale di tutti gli elementi strutturali della composizione col «nucleo organico unitario» (*edinoe organičeskoe jadro*) della narrazione.⁴⁹ Come si è visto, l’«unità dell’evento» (*edinstvo sobytija*) o dell’avventura è per Petrovskij il principio fondamentale della composizione della novella. Esso può essere semplice, ossia constare di un unico episodio, o complesso, e quindi comporsi di più episodi che tuttavia formano un «tutto unico» (*edinoe celoe*). Il nucleo del *sjužet*, l’evento centrale della novella fa sì che tutti gli altri episodi che lo attorniano esistano in funzione di esso. La sua funzione strutturale è dunque quella di un centro, di un nucleo organico relativo al *sjužet*.⁵⁰

La novella è caratterizzata non solo dall’unità dell’evento, ma anche da ciò che Petrovskij definisce «unità dell’aspetto» (*edinstvo aspekta*), ossia dal “punto di vista” unitario, un procedimento finalizzato, da un lato, a creare tensione e di conseguenza a incrementare la dinamica narrativa, e dall’altro a svolgere un’importante funzione di coesione generale. Si tratta di uno dei fattori che tra l’altro determina la trasformazione della *dispozicija* in *kompozicija*, poiché grazie ad esso il materiale relativo al *sjužet* non si dispone secondo la sequenza temporale-causale oggettiva, bensì in quella nella quale esso si è sedimentato nella coscienza del personaggio portatore del punto di vista unico. Il procedimento più semplice per attuare tale unità di veduta, afferma Petrovskij, è affidare l’esposizione alla voce di un narratore-personaggio, sia esso il protagonista o un personaggio secondario, oppure anche di un testimone della vicenda.⁵¹

Tra i fattori che influenzano la struttura dinamica della composizione del testo novellistico quello principale è senza dubbio la *Spannung*, ovvero la «funzione di intensificazione dell’interesse per gli ulteriori eventi»,⁵² un procedimento per il quale Petrovskij trae i fondamenti concettuali dalla critica stilistica tedesca. Nelle sue analisi il critico russo ne tratteggia il ruolo funzionale con particolare riguardo alla distribuzione degli elementi descrittivi e narrativi all’interno del racconto, sia per quanto riguarda la loro composizione rispetto alla disposizione cronologica, sia rispetto ai molteplici fenomeni di reticenza che caratterizzano la forma del racconto novellistico. Tutti gli elementi sun-

48 PETROVSKIJ, *Povest’*, cit., pp. 601-602.

49 *Ivi*, p. 600.

50 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., pp. 77-78.

51 *Ivi*, pp. 87-88.

52 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 186.

nominati contribuiscono a creare l'unità del testo: uno degli aspetti in cui si manifesta il funzionalismo della teoria della composizione è infatti proprio la coesione, la compattezza, dell'opera letteraria in quanto organismo poetico in sé concluso, dove ogni componente ha significato non solo di per sé, ma nel suo legame funzionale con tutti gli altri componenti.

3 LA COMPOSIZIONE DEL COLPO DI PISTOLA DI PUŠKIN E IL DIBATTITO CON B. ĖJCHENBAUM

Tra i casi di studio analizzati da Petrovskij emblematico appare il saggio in cui lo studioso russo disegna la composizione del *Colpo di pistola*. Come abbiamo visto, è probabilmente già all'epoca dei seminari tenuti tra il 1919 e il 1921 all'Università di Mosca che Petrovskij sceglie di analizzare la morfologia della *povest'* puškiniana, una scelta che se contestualizzata nell'ambito degli studi dell'epoca acquisisce una propria coerenza, evidenziando al contempo esiti del tutto originali. In effetti, la questione della prosa puškiniana ha interessato vari studiosi dell'epoca e in modo particolare Boris Ėjchenbaum, che ad essa ha dedicato alcuni lavori.⁵³ È opinione pressoché unanime degli specialisti che Puškin sia il creatore della novella russa e che ci sia voluto il suo genio per dominare una delle forme letterarie più complesse, che prima di lui nella letteratura russa aveva svolto un ruolo perlopiù marginale. Un dato questo che Ėjchenbaum inquadra forse per la prima volta all'interno del cosiddetto "fenomeno" della prosa puškiniana: com'è noto, l'esperimento narrativo realizzato da Puškin nei *Racconti di Belkin* all'epoca della loro uscita risultò di non facile interpretazione e fu necessario quasi un secolo affinché nella critica russa si delineasse un approccio innovativo nello studio della celebre raccolta.⁵⁴ Nel saggio del 1921 intitolato *Problemi della poetica di Puškin* Ėjchenbaum tenta di definire le caratteristiche della novella puškiniana, «una novella condensata, incentrata sul *sjužet*, con l'accumulo del peso verso lo scioglimento, con raffinati procedimenti di costruzione del *sjužet*»: ⁵⁵ parole con cui lo studioso intende sottolineare come la sperimentazione prosastica del massimo poeta russo fosse totalmente estranea alla sua esperienza

53 Cfr. BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, 1, BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Put' Puškina k proze*, in *Puškinist. Istoriko-literaturnyj sbornik. IV. Puškinskij sbornik pamjati professora Semena Afanas'eviča Vengerova*, a cura di NIKOLAJ VASIL'EVič JAKOVLEV, Moskva-Petrograd, GIZ, 1922, pp. 59-74, BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Problemy poëtiki Puškina*, in *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Leningrad, Academia, 1924, pp. 157-170.

54 «[...] nel 1831 Puskin pubblicò *I racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*. Il loro significato letterario fondamentale (nella sua sostanza, di tipo parodico) stava nei finali inattesi e sottolineatamente positivi. L'ingenuità sentimentale e romantica che puntava a suscitare nel lettore lacrime e terrore era stata cancellata. Al suo posto vi era il sorriso del maestro che ironizzava sulle attese del lettore. La critica russa fu disorientata da questa "trovata": dopo gli aulici poemi romantici, tutto d'un tratto delle specie di aneddoti e dei *vaudeville* con tanto di travestimenti!» (ĖJCHENBAUM, *O'Genri i teorija novelly*, cit., p. 292). La bibliografia sull'argomento è troppo vasta e articolata per poterla citare in questa sede. Per l'attinenza alla questione dello sviluppo del genere novellistico è però il caso di rimandare almeno alla fondamentale trattazione di ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Istoričeskaja poëtika novelly*, Moskva, Nauka, 1990, pp. 229-236.

55 ĖJCHENBAUM, *Problemy poëtiki Puškina*, cit., p. 165.

poetica e per i tempi manifestasse una straordinaria e inusitata competenza nell'«arte del racconto» (*iskusstvo rasskazyvanija*), così scarsamente sviluppata negli scrittori a lui coevi, un'arte racchiusa appunto nei procedimenti formali della struttura novellistica. Non è quindi casuale che nelle sue battute finali il saggio di Petrovskij si incentri proprio su alcune notazioni polemiche esplicitamente indirizzate a Boris Èjchenbaum e riferite al suo articolo.⁵⁶ Come si vedrà, le critiche mosse da Petrovskij a Èjchenbaum attengono a due momenti specifici: l'uso da parte del critico formalista dei due termini *sjužet* e *fabula*, cui si è già accennato, e il ruolo del personaggio di Sil'vio nel *Colpo di pistola*.

Incentrato come ogni novella classica su un'unica avventura, secondo Petrovskij *Il colpo di pistola* mette in scena un avvenimento complesso e straordinario («straordinari» sono definiti i due incontri del narratore con Sil'vio e col conte) suddiviso in due parti, cui esteriormente corrispondono i due capitoli di cui esso si compone. L'analisi del testo si articola in due momenti fondamentali: dapprima viene presa in esame la struttura statica del racconto, ossia l'assetto e la ripartizione dei componenti descrittivi e narrativi nell'ordine dato dall'autore, analizzati puntualmente nel loro avvicinarsi e intrecciarsi. Tale assetto viene rappresentato attraverso i simboli della lettera D (*Descriptio*) e N (*Narratio*) e l'eventuale numerazione progressiva al piede della lettera stessa. Sempre con l'ausilio dei simboli assegnati alle sequenze narrative viene evidenziato l'ordine del racconto, ossia l'ordine esteriore dei componenti della *povest'* che, come sottolinea Petrovskij, non corrisponde alla serie interna causale-temporale degli eventi che rappresenta il *sjužet* inteso come materia del racconto. Si tratta, come abbiamo visto, di un passaggio significativo dell'analisi morfologica: «L'impianto della *povest'* è già un momento formale, è l'indizio di un determinato procedimento poetico di elaborazione della materia».⁵⁷

Dopo aver analizzato lo «schema statico della costruzione della *povest'* (la sua anatomia, per così dire)», il critico passa all'indagine teleologica della costruzione del *Colpo di pistola*, allo «schema dinamico della sua composizione (la sua fisiologia, per così dire)»: poiché «la forma [...] è un principio attivo, [...] l'analisi di qualsiasi procedimento poetico deve prendere coscienza della sua congruenza, ovvero del suo orientamento, ossia indagare la teleologia del procedimento». A questo fine Petrovskij introduce «il termine di funzione, che segnala il significato teleologico di ognuno di questi componenti».⁵⁸ Come si è visto, per Petrovskij l'opera letteraria rappresenta un organismo, ovvero un tutto organico nel quale la struttura dinamica della composizione poggia sul legame funzionale tra i suoi componenti descrittivi e narrativi, un tipo di «organizzazione», come la definisce anche il critico, che deriva dalla sintesi degli elementi relativi alla costruzione statica e alla composizione dinamica del testo.

Il culmine interpretativo dell'analisi del *Colpo di pistola* – un'acme in cui viene messa a frutto tutta l'indagine precedente – è costituito dall'interpretazione della figura del protagonista della vicenda. Attraverso un esame minuzioso del legame dinamico che intercorre tra i diversi gradi della caratterizzazione di Sil'vio, gradi che progressivamente ne offuscano l'«aureola» di amante dei duelli, il critico mette in rilievo la centralità della na-

56 L'esplicito riferimento al saggio di Èjchenbaum costituisce, a nostro avviso, un'altra conferma di come la stesura dell'analisi di Petrovskij vada riferita all'inizio degli anni Venti.

57 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 182.

58 *Ibidem*.

tura misteriosa del personaggio. A questo proposito egli nota come la prima parte della *povest'*, quella dedicata alla presentazione del protagonista, si chiuda all'improvviso, nel momento di massima tensione. A tal fine Petrovskij rappresenta il primo capitolo come un nodo⁵⁹ che si stringe gradualmente e all'improvviso si scioglie: questo scioglimento è rappresentato dal contenuto del secondo capitolo, ovvero dal racconto del conte.

Se sotto il profilo della costruzione statica del racconto Sil'vio rappresenta il protagonista della prima parte e il conte della seconda (non a caso Petrovskij inizialmente definisce il conte «secondo protagonista»), l'esame del secondo capitolo evidenzia la disomogeneità compositiva, ovvero funzionale, dei ruoli dei due personaggi. Il conte rimane una figura secondaria in quanto il ruolo che egli svolge non determina e non condiziona la dinamica della composizione del secondo capitolo, così come accade invece per Sil'vio nel primo capitolo. Al contrario, anche nel secondo capitolo è Sil'vio a rappresentare il centro organizzante della composizione, se pur indirettamente, ossia a partire dal racconto interno, una peculiarità questa che, come osserva Petrovskij, determina la dinamica più debole, meno tesa della composizione del secondo capitolo. Ma è soprattutto nel finale che emerge il ruolo di Sil'vio come protagonista di tutto il racconto, una tesi che Petrovskij sostiene motivandola sulla base della particolare «“postfazione” epica», ovvero la «*Nachgeschichte* posta a epilogo della storia di Sil'vio», che Puškin inserisce a vicenda ormai conclusa.⁶⁰

Sia nell'*incipit* del saggio in esame, sia in un'altra occasione,⁶¹ Petrovskij aveva sostenuto che le due tipologie della “novella d'avventura” e della “novella psicologica” nel *Colpo di pistola* si troverebbero in un sostanziale equilibrio. La conclusione dell'analisi condotta sul testo del racconto di Puškin lo porta tuttavia a modificare questo assunto: il centro organico di tutta la composizione non è costituito né dal tema psicologico né dall'avventura in sé e per sé, afferma Petrovskij, ma dalla personalità dell'eroe, dalla sua natura misteriosa e dalla sua caratterizzazione in costante divenire. Il critico conclude quindi che *Il colpo di pistola* apparterebbe a una specifica categoria tipologica che egli definisce «novella incentrata su una personalità» (*novella ličnosti*).⁶²

59 Come per il concetto di *Spannung*, anche per quello di ‘nodo’, ted. *Verwicklung* (ru. *uzel*) e, parallelamente, per quelli di *Exposition* (‘presentazione’, ‘descrizione’, che Petrovskij traduce con *ekspozicija* e a volte con *zavjazka*) e di *Auflösung*, ‘scioglimento’ (*razvjazka*), Petrovskij si rifà alla stilistica tedesca (a questo proposito in PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 86, si rimanda al trattato di RICHARD MORITZ MEYER, *Deutsche Stilistik*, 2 voll., München, Beck, 1913). La stessa terminologia, entrata poi nell'uso corrente della scienza letteraria russa, viene utilizzata anche da altri critici dell'epoca (sull'argomento cfr. anche VENDITTI, *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GACHN*, cit., p. 255).

60 «Questa “postfazione” epica, questa *Nachgeschichte* posta a epilogo della storia di Sil'vio, che conclude tutta la *povest'*, come anche la definizione esplicita dei racconti interni con il termine “*povest'*” e di Sil'vio come di “quel personaggio”, dimostrano come anche dal punto di vista di Puškin nel *Colpo di pistola* l'equilibrio compositivo non poggia sulla cornice, bensì sulla novella (o racconto) incorniciata divisa in due parti, la quale si intreccia in modo singolare con la narrazione incorniciante» (PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 195).

61 PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 601.

62 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 196. Se da un lato è indubbio che Petrovskij sia mosso da un'intenzione polemica nei confronti di Ejchenbaum, dall'altro la peculiare tipologia novellistica da lui introdotta trova probabilmente giustificazione e conferma in numerose narrazioni brevi al cui centro vi è il mistero di un personaggio destinato a non trovare soluzione nel testo (penso, a titolo di esempio, alla

Rispondendo quindi a Èjchenbaum, Petrovskij conclude che «si può definire *Il colpo di pistola* una novella incentrata sul *sjužet*, intendendo tuttavia per *sjužet* il suo fenomeno misterioso, Sil'vio». ⁶³ Esso ne rappresenta dunque il nucleo organico, e se è vero che lo sviluppo della caratterizzazione di Sil'vio crea la dinamica del racconto in misura non minore rispetto all'«avventura» del suo duello col conte, «l'avventura serve ad approfondire la caratterizzazione di Sil'vio, e non il suo carattere a spiegare l'avventura». ⁶⁴ Ciò che Petrovskij in particolare contesta è l'affermazione del formalista russo secondo cui nella novella il carattere di Sil'vio svolgerebbe un ruolo secondario: «[...] non a caso è con tale noncuranza che alla fine si dà notizia del suo ulteriore destino». ⁶⁵ Diversa, come si è visto, è la deduzione di Petrovskij, che motiva invece nel seguente modo l'inserimento della postfazione sulla presunta morte di Sil'vio: «[...] troverei estremamente difficile definire “noncuranza” la stringatezza e l'indeterminatezza dell'epilogo (*Nachgeschichte*) del *Colpo di pistola*. [...] Per quanto poco il narratore sappia di questo ulteriore destino di Sil'vio, egli costruisce l'epilogo del racconto proprio su questa sua *Nachgeschichte* addirittura solo presunta, perché Sil'vio, la personalità misteriosa, è il suo eroe e la figura centrale che organizza il centro di tutto il racconto». ⁶⁶

La morfologia del Colpo di pistola di Puškin si chiude con un'altra originale osservazione, questa volta riguardante il titolo della novella, un elemento cui Petrovskij nelle sue analisi non manca mai di rivolgere l'attenzione considerandolo parte integrante della struttura novellistica e portatore di un significato che si riferisce alla totalità del testo. ⁶⁷ Nel caso del *Colpo di pistola* il titolo scelto dall'autore farebbe riferimento all'«avventura», un dato confermato tra l'altro dal contenuto delle epigrafi premesse al testo. Tuttavia, aggiunge Petrovskij, nel racconto di Puškin vi è un altro elemento che per la sua funzione equivale al titolo: il nome “Sil'vio”. Non a caso, si tratta dell'unico nome (se pur convenzionale) presente in tutto il racconto, circostanza questa che, ancora una volta, lo pone

paradigmatica *short story* di Nathaniel Hawthorne *Wakefield*).

⁶³ *Ivi*, p. 201.

⁶⁴ *Ibidem*. «Ciò è evidente già a partire dalla circostanza per cui l'avventura viene data come un fatto, come una “datità”, tutto in lei è manifesto; sviluppandosi in modo dinamico nel corso della novella, il fenomeno di Sil'vio invece non viene chiarito completamente, e questa foschia dell'incertezza suggella in modo dinamico tutta la novella e crea il suo τόνος. [...] La sua caratterizzazione [di Sil'vio] si è sviluppata in modo dinamico nel corso di tutto il racconto ed è stata, per così dire, resa feconda da tutto il complesso racconto d'avventura, ma la tensione fondamentale del mistero non si è risolta, perché è questo l'obiettivo del poeta» (*ivi*, pp. 201-202).

⁶⁵ ÈJCHENBAUM, *Problemy poëtiki Puškina*, cit., p. 166. Una tesi, quella di Èjchenbaum, che ha alimentato il ricco dibattito critico sul personaggio di Sil'vio nella novella puškiniana.

⁶⁶ PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., pp. 200-201. La tesi di Petrovskij sembra in effetti confluire con l'idea di Èjchenbaum secondo cui la struttura della novella «accumula tutto il suo peso verso la fine» (ÈJCHENBAUM, *O'Genri i teorija novelly*, cit., p. 293). Di conseguenza la *Nachgeschichte* non avrebbe alcun rilievo nell'economia del racconto.

⁶⁷ «Che cosa indica il titolo di una novella? Esso naturalmente deve evidenziare un momento essenziale del racconto. Ogni racconto alla fin fine è il racconto di ciò che recita il titolo. [...] Ma il titolo si trova al di fuori della sequenza temporale della narrazione. Esso non si trova tanto all'inizio, quanto al di sopra di tutta la novella. Il suo significato non è quello dell'inizio della novella, ma riguarda la novella nella sua interezza. Tra la novella e il suo titolo vi è una relazione sinodotica: il titolo comprende e sottintende il contenuto della novella» (Petrovskij 1927, p. 90). Il problema del titolo dell'opera d'arte fu più volte oggetto di discussione nelle riunioni della GACHN (VENDITTI, *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GACHN*, cit., p. 255).

in primo piano nel quadro narrativo disegnato da Puškin.⁶⁸

4 CONCLUSIONI

Come mostrano le argomentazioni sviluppate da Petrovskij nel saggio sul *Colpo di pistola*, per lo studioso russo l'analisi della composizione della novella non si esaurisce in una mappatura dei procedimenti formali adottati nel testo, bensì entra in profondità nel merito della sua interpretazione, gettando così piena luce sul «contenuto artistico», sulla «materia organizzata dalla forma». Pur concordando con il giudizio espresso da Aumüller circa il carattere più apparente che di sostanza della contrapposizione tra i critici della GChN e i formalisti, è a nostro avviso necessario sottolineare come nei *close reading* di Petrovskij – a differenza di quanto accade in molti lavori formalisti – l'indagine dell'architettura compositivo-funzionale della novella sia finalizzata a esplicitare tutti i nessi che ne caratterizzano la struttura semantica, un approccio che in definitiva, pensiamo, pone in primo piano la dimensione contenutistica del testo.

Un'altra differenza che marca i lavori di Petrovskij rispetto a quelli dei formalisti è il prevalere di un tipo di analisi saldamente ancorata al piano sintagmatico: una visione prospettica sul problema dell'evoluzione dei generi letterari, questione così cara e così frequentemente toccata dagli esponenti della scuola formale, in modo particolare da Viktor Šklovskij e da Jurij Tynjanov, non è di fatto presente nei saggi dello studioso russo. Riteniamo a questo proposito che Petrovskij la escludesse dal panorama dei propri interessi per ragioni di metodo, ovvero per la mancanza di dati ed elementi sufficienti a corroborare la dimostrazione di una eventuale tesi relativa a tale questione. Nondimeno, l'approccio organicista e funzionalista di Petrovskij contiene, seppur in nuce, l'idea della novella in quanto genere letterario come di una struttura dinamica in continua evoluzione, qualcosa quindi di ben diverso da una «norma esteriore, cristallizzata, morta di scrittura o di narrazione».⁶⁹ Negli studi del critico russo sono presenti sporadiche e a volte implicite affermazioni al riguardo. Petrovskij definisce, ad esempio, la novella di Boccaccio, di cui enuclea le caratteristiche fondamentali, l'*Urphänomen* a cui «morfologicamente» vanno ricondotte le composizioni moderne,⁷⁰ e afferma altresì come nella novella čechoviana, assai raffinata dal punto di vista tecnico, siano rinvenibili gli stessi principi strutturali, lo stesso scheletro di base, ossia quegli elementi numericamente limitati, ma la cui varietà di combinazioni e di funzioni artistiche è inesauribile «come la vita stessa».⁷¹ Un aspetto questo che, insieme ad altri, sembrerebbe per certi versi avvicinare la posizione di Petrovskij a quelle premesse da cui muoveranno le teorie funzionaliste formulate da Jurij Tynjanov nella seconda metà degli anni Venti del Novecento.

68 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., pp. 202-203. Un'osservazione questa che sembra anticipare il rilievo che negli studi narratologici assumerà l'onomastica nel racconto.

69 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 100.

70 *Ivi*, p. 76.

71 *Ivi*, p. 100. Emblema di questa specifica visione è la citazione goethiana apposta a epigrafe del testo *Morfologia della novella*, con la quale Petrovskij conclude anche il saggio: «Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre».

Concludiamo le nostre osservazioni sottolineando come gli obiettivi di ricerca da sviluppare in futuro siano ancora numerosi e diversificati. Nella speranza che le ricerche in corso e la riesumazione di materiali d'archivio lungamente ignorati consentano di approfondire lo studio del contesto culturale in cui nacque la teoria della composizione e maturarono le formulazioni che ne costituiscono la base teorica, come già sottolineato, riteniamo sia necessario innanzitutto mettere a stretto confronto il lavoro di Petrovskij e di altri studiosi della GACHN con quello dei formalisti (Ėjchenbaum, Šklovskij, Tomaševskij e altri), ma è altresì opportuno ampliare l'indagine circa le premesse estetico-teoriche e metodologiche su cui esso poggia. Le analisi del testo narrativo proposte all'inizio degli anni Venti del Novecento da Petrovskij e Reformatskij costituiscono un primo tentativo di definire la narratività, tentativo che sicuramente rappresenta, come afferma Aumüller,⁷² nulla più che un approccio iniziale. Allo stesso tempo va rilevato come esso poggi sulle stesse intuizioni che valgono a tutt'oggi, ma soprattutto come esso documenti il grado di innovatività che l'approccio allo studio del testo narrativo aveva raggiunto all'epoca in Russia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUMÜLLER, MATTHIAS, *Die russische Kompositionstheorie*, in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 91-140. (Citato alle pp. 475-477, 488.)
- DOBROCHOTOV, ALEKSANDR L'VOVIČ, *Recepcija nemeckoj klasičeskoj estetiki v trudach i diskussijach GACHN*, in NIKOLAJ SERGEEVIČ PLOTNIKOV e NADEŽDA PAVLOVNA PODZEMSKAJA (a cura di), *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, vol. I. (Citato alle pp. 472, 475, 476, 488, 491.) vol. I, pp. 113-142. (Citato a p. 476.)
- DOLEŽEL, LUBOMÍR, *Narrative Composition – A Link between German and Russian Poetics*, in *Russian formalism. A collection of articles and texts in translation*, a cura di STEPHEN BANN e JOHN E. BOWLT, Edinburgh, Scottish academic press, 1973, pp. 73-84. (Citato a p. 476.)
- ĖJCHENBAUM, BORIS, *Kak sdelana Šinel' Gogolja*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, I-II, a cura di VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, Petrograd, Gosudarstvennaja Tipografija, 1919, pp. 151-165. (Citato a p. 474.)
- ĖJCHENBAUM, BORIS MICHAJLOVIČ, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, 1. (Citato a p. 483.)
- *O'Genri i teorija novelly*, in «Zvezda», VI (1925), pp. 291-308. (Citato alle pp. 481, 483, 486.)
- *Problemy poëtiki Puškina*, in *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Leningrad, Academia, 1924, pp. 157-170. (Citato alle pp. 483, 486.)

72 AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., pp. 108, 134.

- *Put' Puškina k proze*, in *Puškinist. Istoriko-literaturnyj sbornik. IV. Puškinskij sbornik pamjati professora Semena Afanas'eviča Vengerova*, a cura di NIKOLAJ VASIL'EVič JAKOVLEV, Moskva-Petrograd, GIZ, 1922, pp. 59-74. (Citato a p. 483.)
- ĖPSTEJN, M.N., *Fabula*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 873-874. (Citato a p. 477.)
- ERNST, PAUL, *Zur Technik der Novelle*, in *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*, 2 voll., Berlin, Hyperionverlag, 1915. (Citato a p. 480.)
- GEJNZE, VIL'GEL'M, *Ardingello i blažennye ostrova*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva-Leningrad, Academia, 1935. (Citato a p. 472.)
- GOFMAN, ĖRNST TEODOR AMADEJ, *Povelitel' bloch. Skazka v semi priklučenijach dvuch družej*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Leningrad, Academia, 1929. (Citato a p. 472.)
- HUDSON, WILLIAM HENRY, *An Introduction to the Study of Literature*, London, Harrap, 1913 [II ed.] (Citato a p. 479.)
- INTONTI, VITTORIA (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Modugno (BA), Edizioni dal Sud, 2003. (Citato a p. 479.)
- LEVČENKO, JAN e IGOR' PIL'ŠČIKOV (a cura di), *Ėpoha "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (Citato alle pp. 475, 491.)
- Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Literaturnaja enciklopedija*, a cura di ANATOLIJ VASIL'EVič LUNAČARSKIJ, Moskva, Kommunističeskaja akademija, 1934, vol. VIII, col. 622. (Citato a p. 471.)
- MEJER, ELIZAVETA ALEKSANDROVNA (a cura di), *Bol'šoj nemecko-ruskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1934, vol. I. (Citato a p. 472.)
- MELETINSKIJ, ELEAZAR MOISEEVIČ, *Istoričeskaja poëtika novelly*, Moskva, Nauka, 1990. (Citato a p. 483.)
- MORITZ MEYER, RICHARD, *Deutsche Stilistik*, 2 voll., München, Beck, 1913. (Citato a p. 485.)
- MÜLLER-FREIENFELS, RICHARD, *Poetik*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1921 [II ed.] (Citato a p. 480.)
- NARKEVIČ, A.JU., *Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1968, vol. V, coll. 729-730. (Citato a p. 471.)
- PETROVSKIJ, MICHAİL ALEKSANDROVIČ (a cura di), *Ars Poetica. Sbornik statej*, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, p. 1927. (Citato a p. 476.)
- *Die Morphologie von Puškins Der Schuss*, in *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 67-89. (Citato a p. 473.)

- PETROVSKIJ, MICHAEL ALEKSANDROVIČ, *Kompozice Maupassantovy povídky*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 7-29. (Citato a p. 472.)
- *Kompozice Věčného manžela*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 49-91. (Citato a p. 473.)
- *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127. (Citato alle pp. 472, 475, 477, 481.)
- *Kompozicija Večného muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161. (Citato alle pp. 472, 473, 479.)
- *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, x-y. (Citato a p. 473.)
- *Morfologia della novella*, in RENATO RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1977, pp. 149-182. (Citato a p. 473.)
- *Morfologie Puškinova Výstřelu*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48. (Citato a p. 473.)
- *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MICHAEL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, pp. 69-100. (Citato alle pp. 477, 480, 482, 485, 487.)
- *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poëtiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204. (Citato alle pp. 472, 473, 477, 478, 482, 484-487.)
- *Morphology in the Novella*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 22-50. (Citato a p. 473.)
- *Poëtika i iskusstvovedenie*, in «Iskusstvo», II-III (1927), pp. 119-139. (Citato a p. 472.)
- *Povest'*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t.*, t. II, P-Ja, a cura di NIKOLAJ BRODSKIJ, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925, pp. 569-603. (Citato alle pp. 478-482, 485.)
- *Short Story Composition in Maupassant: Toward a Theoretical Description and Analysis*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 1-21. (Citato a p. 472.)
- *Vyraženie i izobraženie v poézii*, in *Chudožestvennaja forma*, a cura di A.G. CIRESA, Moskva, GACHN, 1927, pp. 51-80. (Citato alle pp. 472, 475, 480.)
- PLOTNIKOV, NIKOLAJ SERGEEVIČ e NADEŽDA PAVLOVNA PODZEMSKAJA (a cura di), *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, vol. I. (Citato alle pp. 472, 475, 476, 488, 491.)
- POSPELOV, GENNADIJ NIKOLAEVIČ, *Sjužet*, in *Kratakaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sov. enciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 306-310. (Citato a p. 478.)

- PRÉVOST, ANTOINE FRANÇOIS, *Manon Lesko*, per. M. A. Petrovskogo, s ris. VI. Konaševića, predisl. A.K. Vinogradova, pereplet I. F. Rerberg, Moskva-Leningrad, Academia, 1932. (Citato a p. 472.)
- REFORMATSKIJ, ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ, *Kompozicija romana F.M. Dostoevskogo Igrok* [1921], in *Fonologija i morfologija. Izbrannye raboty*, Moskva, Jurajt, 2018, pp. 289-299. (Citato a p. 473.)
- *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, Moskva, Izdatel'stvo Proftechškola, 1922. (Citato alle pp. 473, 475.)
- *Struktura sjužeta u L. Tolstogo*, in *Lingvistika i poëtika*, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 180-259. (Citato a p. 473.)
- SCHISSEL VON FLESCHENBERG, OTMAR, *Novellenkomposition in E.T.A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*, Halle a.S, Niemeyer, 1910. (Citato a p. 477.)
- SCHMID, WOLF, "Fabel" und "Sujet", in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 1-45. (Citato alle pp. 477, 478.)
- SCHULZ, CHRISTIANE, *Komposition und Technik. Zur Frage einer deutschen 'Vorgeschichte' des russischen Formalismus*, in *Kritische Fragen an die Tradition. Festschrift für Claus Träger zum 70. Geburtstag*, a cura di MARION MARQUARDT, Stuttgart, Heinz, 1997, pp. 208-243. (Citato a p. 476.)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad, Krug, 1925 (II ed.: Moskva, Federacija, 1929). (Citato a p. 474.)
- VENDITTI, MIKELA, *Analiz prozy u formalistov i gachnoucev*, in JAN LEVČENKO e IGOR' PIL'ŠČIKOV (a cura di), *Épochá "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (Citato alle pp. 475, 491.) pp. 562-572. (Citato a p. 475.)
- *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GACHN*, in PLOTNIKOV *et al.*, *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i éstetičeskaja teorija 1920-ch godov*, cit., vol. 1, pp. 227-263. (Citato alle pp. 472, 485, 486.)
- VINOGRADOV, VIKTOR ALEKSEEVič, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978)*, in ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Lingvistika i poëtika*, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 5-19. (Citato alle pp. 473, 474.)

PAROLE CHIAVE

Michail Aleksandrovič Petrovskij; Boris Èjchenbaum; Aleksandr Puškin; *I racconti di Belkin*; novella; *povest'*; racconto; teoria della composizione.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Adalgisa Mingati è professoressa associata di Lingua, cultura e letteratura russa presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento. È autrice di tre monografie – due incentrate sull'opera narrativa e teatrale di Jurij Oleša e una sulla prosa di Vladimir Odoevskij – nonché di numerosi saggi pubblicati in miscellanee e riviste scientifiche di livello internazionale. Attualmente i suoi interessi di ricerca sono rivolti allo studio, sotto il profilo sia teorico che storico-letterario, delle forme narrative brevi (racconto, *povest'*, novella, cicli narrativi ecc.), di quelle odepatiche e di altre tipologie testuali contrassegnate in vario modo dall'interazione dell'elemento letterario e di quello documentario.

adalgisa.mingati@unitn.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ADALGISA MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 471–492.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*


<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013
Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI
ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.