

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

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.

LA MORFOLOGIA DEL COLPO DI PISTOLA DI PUŠKIN

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ

[173] La teoria della composizione¹ dell'opera d'arte deriva dal concetto di *forma*. Il concetto di forma si contrappone al concetto di *materia* (*Stoff*). Agendo sulla materia, *formandola* (dandole una forma), la forma genera l'opera d'arte nella sua interezza, nel suo *contenuto* artistico.

Io chiamo quindi contenuto dell'opera d'arte il risultato dell'interazione di due principi: uno materiale, oggettivo e passivo, ovvero la materia, e uno spirituale, soggettivo e attivo (il principio formante, raffigurante), ossia la forma.

* Salvo diversa indicazione, le note di commento al testo sono della traduttrice.

La traduzione – la prima in lingua italiana – è stata condotta sull'edizione originale: MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poetiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204 (sono disponibili anche una traduzione in ceco, MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologie Puškinova Vystrelu*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48, e una 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). Il *Colpo di pistola* (*Vystrel*) è, com'è noto, il primo dei cinque *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin* (*Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*) che insieme a *La tormenta* (*Metel'*), *Il fabbricante di bare* (*Grobovščik*), *Il mastro di posta* (*Stacionnyj smotritel'*) e *La signorina contadina* (*Baryšnja-krest'janka*) furono pubblicati da Aleksandr Sergeevič Puškin nel 1831. L'analisi della composizione del *Colpo di pistola* rappresenta il secondo lavoro di Petrovskij dedicato alla composizione novellistica. Nel primo (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127) lo studioso aveva analizzato la novella di Guy de Maupassant *En voyage* (1883). Al saggio sulla novella puškiniana seguirà *Morfologia della novella, Morfologija novelly* (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sborník statej*, a cura di MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, pp. 69-100), il lavoro forse più conosciuto di Petrovskij, spesso citato in relazione agli studi sui generi in prosa del periodo formalista (vi vengono presi in esame *Il monaco e l'abate*, quarta novella della prima giornata del *Decameron*, *Le retour*, 1884, di Maupassant e *Champagne. Racconto di un mascalzone, Šampanskoe. Rasskaz prochodimca*, 1887, di Anton Čechov). Infine, nel 1928 Petrovskij darà alle stampe l'analisi condotta sul testo dell'*Eterno marito* (*Věčný muž*, 1870) di F. Dostoevskij (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161). Per una contestualizzazione storico-letteraria dei lavori sulla composizione narrativa di Michail Petrovskij si veda ADALGISA MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticonte. Teoria Testo Traduzione», XII (2019).

1 Petrovskij intende per *kompozicija*, 'composizione', l'architettura funzionale del racconto, la sua «fisiologia», ovvero i legami dinamici tra i suoi diversi componenti derivanti dall'orientamento, dalla teleologia di ciascun procedimento poetico utilizzato nel testo. Nella traduzione, per salvaguardare la valenza specifica che il termine ricopre, lo si è sempre distinto da *konstrukcija*, 'costruzione', che contrassegnerebbe invece lo «schema statico», l'«anatomia» del racconto, ma anche da termini simili, come *sostav*, 'costituzione' ecc. Lo stesso vale per *komponent*, tradotto con 'componente' (m.), mentre *sostavnaja čast'* è stato tradotto con 'parte costitutiva'. Per *komponent* Petrovskij intende sia «singole parti della struttura esteriore ('capitolo', 'cornice' ecc.), sia singoli elementi e momenti del *sjužet* (ad esempio, 'episodio') o del tema ('motivo', 'indizio') ecc.» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 107).

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,² come datità poetica complessiva, e come suo sinonimo si può adottare il termine di *contenuto* artistico, intendendo con esso la *materia organizzata dalla forma*.

[174] Se in linea di principio si pone in dubbio la possibilità di studiare la *materia* come tale, di per sé, se per le stesse ragioni di principio il *tutto artistico* come tale, il *contenuto artistico nella sua interezza*, di per sé, non offre forse più nulla da studiare, dato che la *materia* è oggetto della *creazione* artistica, mentre il *contenuto artistico* è oggetto della *percezione* estetica, allora la poetica come scienza della poesia è indirizzata proprio allo studio della *forma*: la forma è appunto l'oggetto del *sapere* estetico.³

I metodi fondamentali dello studio della forma poetica saranno:

1. l'analisi diretta, immanente del contenuto come datità poetica;
2. l'analisi del contenuto nel suo formarsi, come risultato del processo creativo.

Il primo metodo può essere definito *morfologico*, il secondo *morfogenetico*.

La materia della creazione poetica ha la particolarità di presentarsi sempre al poeta in una forma già, più o meno, foggata. Ciascuna parola è già materia formata, organizzata, e a maggior ragione ciascun tema, ciascun *sjužet*⁴ ecc., ossia tutto ciò che si riferisce alla costituzione *interna* dell'opera poetica.

Ed è sul lato interno, sulla morfologia interna della *povest'*⁵ di Puškin che prevalentemente mi soffermo nel presente lavoro.

- 2 Nel testo *poëtičeskij*, 'poetico', e *poëzija*, 'poesia', vengono perlopiù utilizzati con riferimento generico all'opera letteraria.
- 3 Sebbene il periodo appaia sintatticamente non del tutto chiaro, il suo significato non consiste però, come sostiene Aumüller, nell'escludere le questioni della produzione e della ricezione dall'ambito d'indagine della poetica (PETROVSKIJ, *Die Morphologie von Puškins*: Der Schuss, cit., nota II, 88-89), bensì nel porne lo studio su basi nuove (si veda quanto afferma lo stesso Petrovskij qualche capoverso più avanti nel testo: «[...] anche la materia dell'opera poetica è oggetto d'analisi»).
- 4 In ragione della serrata discussione di cui è oggetto nel presente saggio, nella traduzione si è mantenuto il termine originale *sjužet*, comunemente tradotto con 'intreccio'. Discostandosi dalla definizione e dall'uso del termine da parte dei formalisti (VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, Moskva, Federacija, 1929, p. 204), 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 un «legame causale dei fenomeni».
- 5 Il termine *povest'* (come indicatore di genere esso viene perlopiù utilizzato nel significato di 'racconto lungo' – ma la lunghezza di fatto può essere molto variabile – o a volte di 'romanzo breve') nella traduzione è stato mantenuto, tranne qualche singolo caso, nella forma originale russa; il termine *rasskaz*, 'racconto breve', è stato invece reso sempre con 'racconto'. Nel presente saggio Petrovskij usa *povest'* perlopiù per indicare il racconto puškiniano nella sua interezza, mentre *rasskaz* il più delle volte viene messo in relazione ai due racconti interni del *Colpo di pistola*. Nella voce enciclopedica del 1925 (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) lo studioso russo, constatata l'indeterminatezza del significato e, più in generale, l'uso estremamente variabile del termine *povest'* nella tradizione letteraria russa, allarga il discorso agli altri generi brevi e afferma: «Delle due

[175] Questa conformazione pre-poetica elementare consiste innanzitutto nella sequenza temporale, nella quale la materia della creazione poetica (diciamo, il *sjuzet* narrativo) si dispone, poiché l'elemento in cui vive prevalentemente la poesia è il tempo. La differenziazione spaziale della materia, per quanto se ne possa dire in questa sede, deve essere considerata in modo analogo come una formazione pre-poetica. Infine, nella materia poetica stessa, nel *sjuzet* stesso, è insita anche una terza categoria, quella della causalità, del legame causale dei fenomeni, in quanto principio formante che di solito precede l'atto poetico. Ma ovunque qui ci possono essere differenti gradi di organizzazione pre-poetica della materia. *E in questo senso anche la materia dell'opera poetica è oggetto d'analisi.* A ciò si riferisce, innanzitutto, la *storia della creazione dell'opera*, la quale si rifà a quegli elementi, dai quali e sui quali è iniziato il lavoro creativo del poeta. Ma accanto alla genesi dell'opera, che nella stragrande maggioranza dei casi sfugge a un'indagine esaustiva, con l'aiuto anche del solo metodo morfologico di analisi del contenuto poetico nella sua datità possiamo ricavare (astrarre) la materia dell'opera poetica e, successivamente, dal suo confronto col tutto poetico stabilire quei principi formali (e di conseguenza i "procedimenti"), che *formano* l'organismo poetico dato.

Sull'esempio della *povest'* puškiniana *Il colpo di pistola* tenterò di far luce su alcuni procedimenti narrativi elementari e tuttavia caratteristici [176] dell'architettura del racconto breve (novella).

Innanzitutto, osserveremo la costruzione della *povest'* nel modo più generale possibile, a distanza. Pur trattandosi della narrazione di un'unica avventura, ovvero di un evento complesso per costituzione, ma *unico*, essa rappresenta ad un tempo un *tutto suddiviso in due parti principali*: *Il colpo di pistola* in effetti anche *esteriormente* è suddiviso *in due capitoli*.

Il confine interno tra le due parti è rappresentato da un'interruzione nel corso degli eventi, dalla cesura narrativa principale, per così dire. Nel *Colpo di pistola* questa interruzione è espressa in modo diretto dalle parole: «Passarono alcuni anni».

Tale suddivisione della narrazione in due parti crea una *simmetria binaria* nella distribuzione della materia del racconto (del *sjuzet*). Si tratta della prima peculiarità che appare evidente già ad un esame *a distanza* dell'oggetto poetico che ci si presenta.

Concentriamo ora l'attenzione sulla costruzione della narrazione all'interno di ognuna delle due parti principali.

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» (*ivi*, p. 598). La predilezione di Petrovskij per la terminologia straniera determina, tra l'altro, l'uso frequente di espressioni attinte alla *Literaturwissenschaft* tedesca, di cui si trova ampia traccia nel testo qui tradotto. Per una trattazione dettagliata della questione terminologica in riferimento ai generi narrativi brevi, affrontata da Petrovskij anche in altre occasioni, si veda MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit.

Il *primo capitolo* del *Colpo di pistola* è costruito nel seguente modo: esso inizia con una *introduzione descrittiva*⁶ che dà (*presenta*)⁷ l'ambientazione sociale e di costume (primo paragrafo), e successivamente il personaggio principale, l'eroe (Sil'vio), nella sua caratterizzazione, che lo distingue dall'ambiente circostante [177] (secondo capoverso). Indicheremo con la lettera *D* (*Descriptio*) i *componenti descrittivi** dell'esposizione. Ciò che in generale caratterizza i componenti descrittivi è la loro natura statica: l'esposizione non è necessariamente legata a un momento preciso, essa non si è ancora concretizzata nel suo movimento da un momento all'altro, non si è ancora messa in movimento.

Non appena questo movimento ha inizio, si entra nella sfera della *narrazione* in senso proprio, che indicheremo con la lettera *N* (*Narratio*). Nel *Colpo di pistola* la narrazione inizia dal terzo capoverso, la cui prima frase indica già, a guisa di punto di partenza, il momento temporale al quale si lega l'esposizione narrativa: «Una volta una decina di nostri ufficiali pranzavano a casa di Sil'vio».

Muovendosi di momento in momento la narrazione si suddivide in parti che, se pur legate e collegate tra loro, allo stesso tempo si distinguono in misura variabile l'una dall'altra, formando gli *episodi* dell'evento complesso principale, di cui il racconto narra.

Il *primo episodio* con cui inizia la narrazione viene introdotto dall'ultima frase del secondo capoverso, la quale sottolinea l'isolamento, il rilievo conferito a questo episodio: [178] «Un *avvenimento* inatteso ci sbalordì tutti». L'«avvenimento inatteso», ossia la lite di Sil'vio con uno degli ufficiali che non si conclude con un duello, va a formare il primo episodio, il primo anello della narrazione (esso viene esposto nei capoversi 3, 4, 5 e 6).

Dal settimo capoverso l'esposizione si diffonde nuovamente in forma generalizzata, concentrandosi di nuovo sulla descrizione del protagonista, sulla sua caratterizzazione, arricchita di nuovi tratti e posta sotto una luce nuova grazie all'«avvenimento inatteso che aveva sbalordito tutti», che aveva costituito il primo episodio. Tuttavia, non si rinnova solo la descrizione del protagonista, ma anche quella dell'ambientazione di costume, che viene arricchita di nuovi tratti (la cancelleria del reggimento: inizio dell'ottavo capoverso). Nondimeno, se nel primo caso la *D* del protagonista sfociava direttamente nel primo episodio, ora la nuova *D* dell'eroe in certo modo *conclude* il primo episodio, ne costituisce il risultato, mentre la *D* dell'ambientazione di costume (la cancelleria del reggimento) *immette* direttamente nel secondo episodio della narrazione. (Il legame di questa parte *D* dell'ambientazione di costume con il ritorno della *N* viene sottolineato esteriormente dal fatto che riprende a partire *dalla metà* dell'ottavo capoverso). L'inizio del movimento (il punto di partenza) di questo secondo nuovo episodio è espresso dal-

6 Petrovskij utilizza prima la dicitura *opisatel'noe ustuplenie*, 'introduzione descrittiva', facendola poi seguire tra parentesi, per maggiore chiarezza, da quella di origine latina *deskriptivnaja introdukcija*.

7 Qui Petrovskij inserisce tra parentesi la voce verbale *eksponirovat'*, 'esporre', che successivamente ricorre alcune volte nel testo anche nella forma sostantivale *ekspozicija* (cfr. lat. *expositio*, ted. *Exposition*). Questi termini sono stati tradotti con gli equivalenti italiani 'presentare', 'presentazione' oppure 'descrivere', 'descrizione'. Il termine, che Petrovskij trae dalla stilistica tedesca, si riferisce più propriamente alla parte introduttiva del racconto in cui viene predisposta la necessaria tensione narrativa. A volte viene tradotto anche con *zavjazka*, 'inizio, avvio della narrazione' (PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 86).

* Per componenti, ossia per elementi della composizione intendiamo quelle parti che costituiscono il tutto artistico, alle quali si lega una determinata significatività formale o una funzione artistica (poetica) [N.d.A.].

la stessa parola *una volta*. «Una volta gli consegnarono un involto ed egli ne strappò il sigillo mostrando un'estrema impazienza».

Questo secondo episodio occupa tutta la rimanente parte del primo capitolo. Quest'ultimo si interrompe con esso, e non veniamo più a sapere nulla dell'ambiente e della vita, che avevano costituito lo sfondo degli episodi del primo capitolo. La principale differenza [179] nella costruzione del secondo episodio rispetto al primo consiste nel fatto che esso comprende il racconto da parte del personaggio di Sil'vio di un evento (avventura) del suo passato (capoversi 18-21). Definiremo gli episodi *N* legati al *presente* della *povest'* col segno n_1 , e l'episodio raccontato da Sil'vio con n_2 .

Lo schema che abbiamo ora stabilito può essere presentato secondo questa formula statica:

$$D \quad \overbrace{d_1 - n_2 - n_1 - n_3}^N \quad (dn)$$

Immagine 4: *Primo capitolo*

Passiamo al *secondo* capitolo.

Anch'esso inizia con una parte descrittiva legata alla nuova ambientazione nella quale è venuto a trovarsi l'autore⁸ di tutta la *povest'* (primo, secondo e terzo capoverso) (d_3). Il momento d'inizio di *N* coincide con la fine del terzo capoverso: «*La domenica seguente il suo arrivo, dopo pranzo mi recai al villaggio di *** per presentarmi alle loro eccellenze*» ecc. Nondimeno, un confine netto tra *D* e *N* non c'è, in quanto già nell'ambito di *D* si osserva come la successione cronologica diventi via via concreta e come la narrazione si leghi a dei momenti temporali fissi: secondo capoverso, «*nella seconda primavera del mio eremitaggio*», e successivamente: «*essi arrivarono all'inizio del mese di giugno*».

Allo stesso modo, anche la narrazione (*N*), che inizia chiaramente a partire dalla fine del terzo capoverso e che occupa tutto [180] il corso successivo della *povest'* fino alla terza frase dell'ultimo capoverso, include una parte descrittiva che fornisce la descrizione dello studio del conte e la caratterizzazione del conte e della contessa. Dato che nel secondo capitolo il conte rappresenta il personaggio centrale – ossia il personaggio sul quale si concentra l'interesse dominante – parimenti a Sil'vio nel primo, lo chiameremo secondo protagonista, e tutti i componenti legati al conte (ossia la descrizione dello studio del conte e la caratterizzazione del conte e della contessa) li definiremo come descrizione del secondo protagonista (d_4).

La narrazione del secondo capitolo è costruita in modo analogo al secondo componente narrativo del primo capitolo e si suddivide in un episodio che si riferisce al momento presente della *povest'* e in un altro nel quale il conte racconta della sua vita *passata*. Definiremo il primo episodio come n_3 , il secondo episodio come n_4 (n_4 occupa il quinto, il sesto e il settimo capoverso, mentre n_3 occupa il quarto, le due prime frasi del-

⁸ Petrovskij utilizza, qui e altrove, il termine *avtor*, 'autore', per indicare la figura del narratore interno, dell'"io" narrante del *Colpo di pistola*.

l'ottavo e l'ultima frase del sesto capoverso che, racchiusa tra parentesi, si presenta come un'annotazione scenica riferita al racconto del conte).

Infine, le due frasi conclusive dell'ultimo capoverso della *povest'*, che parlano di Si- l'vio come del *protagonista di tutta la povest'* senza svilupparsi né in *D* né in *N*, contengono solo gli elementi embrionali sia dell'una che dell'altra. Le definiremo convenzionalmente come (*dn*).

Quindi, lo schema del secondo capitolo sarà il seguente: [181]

$$D \quad \overbrace{d_1 - n_3 - n_4 - n_3}^N \quad (dn)$$

Immagine 5: *Secondo capitolo*

Abbiamo esaminato la collocazione e la distribuzione dei componenti della *povest'* *Il colpo di pistola* nell'ordine dato dall'autore. Quest'ordine non coincide con quello dei momenti del complesso avvenimento che forma il *sjuzet* della *povest'* così come esso si è svolto, convenzionalmente parlando, *nella realtà*, ossia intendendo per realtà non quella autentica, *storica*, dell'evento presentato nel *Colpo di pistola*. Puškin può aver attinto il *sjuzet* dalla vita reale o dalla sua fantasia: la questione non rientra nella nostra indagine. Ma indipendentemente da dove Puškin abbia preso il *sjuzet* inteso come materia per foggare la narrazione, noi possiamo parlarne, possiamo estrarlo da quella datità formata, poetica che a noi si presenta, partendo dalla non corrispondenza dell'ordine esteriore dei componenti della *povest'* con la serie interna causale-temporale degli eventi che dà forma al *sjuzet* inteso come materia della *povest'*. Cambiando nel nostro schema la collocazione dei membri *N* secondo tale cronologia del *sjuzet*, ovvero secondo la sua *disposizione*,⁹ e lasciando da parte tutti i membri *D* in quanto meno sostanziali per il *movimento* del *sjuzet*, otteniamo il seguente schema [182]:

$$\overbrace{n_1 \ n_1 \ n_2 \ n_1} \quad | \quad n_3 \ n_4 \ n_3, \\ n_2 \ n_1 \ n_4 \ n_3$$

Immagine 6:
Ordine del racconto
ordine del *sjuzet*

⁹ Entrambi i termini *dispozicija*, 'disposizione' (ted. *Disposition*), e *kompozicija*, 'composizione' (ted. *Komposition*), vengono mutuati dalla *Literaturwissenschaft* tedesca, in particolare dagli studi di Otmar Schissel von Fleschenberg: per 'disposizione' «[...] si intende la distribuzione dei momenti dell'azione nella loro reale successione, cronologica e logica. La composizione 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» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., nota 1, p. 116).

Vediamo quindi che il *sjuzet* possiede una sua propria architettura, la materia dell'opera letteraria si presenta al poeta già formata in modo elementare, e questa formazione elementare viene trasformata dal poeta secondo il proprio disegno creativo. L'impianto della *povest'* è già un momento formale, è l'indizio di un determinato *procedimento* poetico di elaborazione della materia.

Ma la forma, nell'uso della parola che ho assunto, è un principio attivo, e per questo l'analisi di qualsiasi procedimento poetico deve consistere nel prendere coscienza della sua congruità, ovvero del suo *orientamento*, vale a dire nell'indagare la teleologia del procedimento. Passando ora a questa indagine teleologica della costruzione del *Colpo di pistola* da noi definita, con riferimento ai componenti della *povest'* introduco il termine di *funzione*, che segnala il *significato teleologico di ognuno di questi componenti*. Questa indagine teleologica ci porterà dal nostro schema statico della *costruzione* della *povest'* (la sua anatomia, per così dire) allo schema dinamico della sua *composizione* (la sua fisiologia, per così dire), ci porterà faccia a faccia con la datità poetica intesa come *unità viva*, ossia *organismo poetico*. I concetti di costruzione e composizione si riuniscono in seguito in una sintesi che si potrebbe definire nel modo più preciso possibile col termine di *organizzazione*.

[183] Il concetto di *tutto organico unitario* presuppone il suo essere chiuso in sé. Nel tutto poetico, e in particolare in quello narrativo, questa chiusura è determinata in primo luogo dai momenti dell'inizio e della fine. Il concetto di tutto organico come di un tutto *vivente* presuppone un legame interno *dinamico* delle parti tra loro.

La funzione diretta del componente iniziale della narrazione è quella di immettere nel racconto. In tale *funzione introduttiva* si trovano il componente d_1 , che descrive l'ambientazione di costume del primo capitolo del racconto, e il componente immediatamente contiguo ad esso d_2 , che presenta il personaggio di Sil'vio. Ora confrontiamo questa introduzione con dn , il momento finale di tutto il racconto. Questo componente, che si presenta in funzione di chiusura (*funzione conclusiva*) rispetto a tutta la *povest'*, nel suo membro d («Il suo protagonista non lo incontrai più») non è legato ad alcuna ambientazione, mentre nel suo membro n annuncia il probabile ulteriore destino del protagonista Sil'vio. È facile constatare che cosa unisca questi due componenti che delimitano il racconto. In primo luogo, essi hanno in comune la persona dell'autore ("io") e in secondo luogo quella del personaggio. In tal modo, dobbiamo qualificare Sil'vio non tanto come primo personaggio, quanto come personaggio *principale* di tutta la *povest'*; di conseguenza, definiremo il conte come personaggio *secondario*, mentre accanto ad essi distingueremo un terzo personaggio, l'autore o narratore: l'"io" (ovvero, il "tenente colonnello I. P. L.")¹⁰.

[184] Nel contempo, nella *costruzione di tutta la povest'* il principale elemento unificante non è il personaggio, bensì il narratore. Egli non abbandona la scena e tutta l'esposizione è condotta dal suo punto di vista. Ma poiché il *sjuzet* della *povest'* ha il proprio elemento unificante nella figura del personaggio di Sil'vio, tutta la *povest'* si costruisce,

¹⁰ Nella finzione letteraria creata ad arte nella prefazione alla raccolta puškiniana, la fonte dei racconti viene attribuita a diversi personaggi, per lo più di estrazione sociale medio-bassa, dalla cui voce il proprietario terriero Ivan Petrovič Belkin avrebbe raccolto le storie, successivamente da lui stesso redatte e consegnate all'editore A.P. (sigla dietro cui si nasconde, com'è noto, il vero autore).

per così dire, *su due piani*: l'autore racconta un evento della *sua* vita (i due suoi straordinari *incontri*) e questo evento, questi due incontri includono in sé la *povest' interna*, che ha il suo centro organizzante nella figura del personaggio di Sil'vio.

Il primo piano della *povest'* influisce sul secondo nel senso che, poiché esso stesso è distribuito secondo la sua propria disposizione, ossia seguendo una successione cronologica, esso determina il riordino degli anelli della catena di eventi del secondo piano, il cui centro è Sil'vio. Si tratta del più comune, del più naturale *procedimento di trasformazione della disposizione del sjužet*, il quale consiste nel fatto che *l'esposizione nella sua interezza si lega al punto di vista (all'aspetto)¹¹ di un personaggio, che tra l'altro non è il protagonista.*

Senza essere un partecipante e nemmeno un testimone del *sjužet* della *povest'* interna, il narratore entra in contatto con esso tramite i suoi incontri con i due protagonisti (quello principale e quello secondario). Ognuno di essi funge quindi da anello che lega i due piani della *povest'*. Ma poiché i due episodi principali di questo *sjužet* si alternano in una precisa successione cronologica [185] con gli episodi degli incontri dei suoi personaggi col narratore, ciò determina il riordino cronologico dei momenti corrispondenti del *sjužet* e successivamente il suo frazionamento in due parti. In conseguenza del fatto che ognuno di questi due episodi fondamentali del *sjužet* (il primo e il secondo duello di Sil'vio e del conte) è comunicato dal narratore, corrispondentemente agli incontri, dal punto di vista di ognuno dei suoi partecipanti, entrambi questi episodi si chiudono a formare entità narrative autonome, costruite in discorso diretto e per questo legate entrambe le volte a un nuovo punto di vista: la prima volta a quello di Sil'vio, la seconda a quello del conte. In tal modo essi formano *due racconti interni*.

Ognuno di essi è *incorniciato* dalla narrazione condotta dal punto di vista del narratore di tutta la *povest'*, e la sua costruzione in tal modo si divide conformemente in due capitoli conclusi, che consistono in una cornice, dove la narrazione è condotta dal narratore principale, e in una novella interna dove la narrazione è condotta dal suo personaggio.

L'essere chiuso in sé di ognuno di questi due capitoli deve trovare espressione anche, in primo luogo, in confini ben definiti: nei momenti dell'inizio e della fine. Ed è così che in effetti avviene.

Primo capitolo

L'inizio (l'introduzione) di tutta la *povest'* svolge anche una specifica funzione introduttiva in relazione al primo capitolo in quel suo elemento che abbiamo definito come descrizione dell'ambientazione di costume (d_1), ma ovviamente anche come descrizione (caratterizzazione) di Sil'vio (d_2). La conclusione del primo capitolo è costituita dalla postfazione [186] al racconto di Sil'vio, che non ha carattere descrittivo; ma pur presentando carattere narrativo, al contempo essa manifesta distintamente non solo la sua funzione conclusiva (ultimo capoverso del capitolo), ma anche il legame con l'introduzione

11 Un altro elemento caratteristico dell'analisi di Petrovskij è l'individuazione di un importante fattore che influenza la composizione della novella, ossia quello del punto di vista, dello "sguardo" secondo cui è condotto l'intero racconto, o per lo meno buona parte di esso (altrove lo studioso, sempre in riferimento alla struttura novellistica, parla di *edinstvo aspekta*, 'sguardo unitario'; PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 88). Anche qui Petrovskij sigla tra parentesi il concetto con un termine di origine latina, *aspekt*, 'aspetto', presente nel russo ma con valenza perlopiù libresca.

descrittiva, e lo fa con le parole che ci riportano alla valutazione di Sil'vio da parte del narratore (ventiquattresimo capoverso: «Lo ascoltavo immobile; *mi agitavano sentimenti strani, contrastanti*»).

È facile vedere che *questa conclusione però non è ancora completa*, e non deve esserlo, in quanto, poiché il primo capitolo rientra quale elemento costitutivo nel tutto organico dell'intera *povest'*, il suo carattere conchiuso dev'essere relativo e la sua conclusione deve legarsi in qualche modo al capitolo secondo, deve informare in modo tacito, per così dire, che la storia "continua". Questa funzione di intensificazione (*Spannung*) dell'interesse per gli ulteriori eventi, che ci aspettiamo dalla conclusione del primo capitolo, si manifesta chiaramente già a partire dalle ultime parole del racconto di Sil'vio: «Adesso è venuta la mia ora...», e l'efficacia di questa funzione è rafforzata dall'indeterminatezza dell'impressione del racconto di Sil'vio sul suo ascoltatore: «Mi agitavano sentimenti strani, contrastanti».

Secondo capitolo.

L'introduzione del secondo capitolo è costituita dalla descrizione della nuova ambientazione in cui è venuto a trovarsi il narratore, e successivamente dalla descrizione dell'ambiente in cui appare il personaggio secondario del *sjuzet* (il conte) e del conte stesso ($d_3 - d_4$).

[187] La sua conclusione («Il conte tacque») si fonde con la conclusione di tutta la *povest'* (tutto l'ultimo capoverso) e non necessita di particolari osservazioni, se non che in essa trova chiara espressione il ruolo secondario del conte, a confronto di quello di Sil'vio, rispetto a tutta la *povest'*.

Rivolgiamo ora la nostra indagine al *legame funzionale dei componenti descrittivi e narrativi* all'interno della *povest'*, cosa che deve portarci a contatto con la *struttura dinamica della sua composizione*.

La descrizione dell'ambientazione di costume e dell'ambiente che dà inizio alla *povest'* è strettamente legata alla caratterizzazione di Sil'vio, al suo distinguersi da questo ambiente. Lo sfondo grigio, scialbo, ordinario («Si sa com'è la vita di un ufficiale dell'esercito» ecc.), e su questo sfondo, in netto contrasto con esso, si staglia la figura di un individuo misterioso, un civile tra i militari, Sil'vio («Un qualche mistero circondava il suo destino» ecc.).

Questo mistero, nella multiformità dei suoi indizi, dà vita a quell'aureola al cui interno viene data per la prima volta la caratterizzazione del protagonista (d_2). Essa si trasfonde direttamente nel racconto della lite e del mancato duello di Sil'vio con uno degli ufficiali, ma se esteriormente questo episodio possiede tutte le caratteristiche di un movimento narrativo e, se si vuole, finisce addirittura per diventare una sorta di novella tripartita, un'introduzione (sul carattere [188] del gioco di Sil'vio), un episodio iniziale (la lite) e uno scioglimento (l'atteso duello non ha luogo), nell'economia generale di tutta la *povest'* questo componente evidenzia una funzione particolare.

In sostanza l'intero episodio sviluppa la presentazione di Sil'vio. Possiamo osservare spesso un tipo di presentazione simile: dopo la caratterizzazione generale viene data la sua *esemplificazione* sulla scorta di un caso concreto. Ma qui l'episodio sotto analisi non *esemplifica* tanto la caratterizzazione già fornita in precedenza, bensì la *sviluppa* e determina un nuovo livello della sua presentazione.

Il primo livello di questa presentazione dà lo sfondo generale del mistero che va precisandosi nello strano atteggiamento di Sil'vio nei confronti dei duelli: «Le nostre conversazioni riguardavano spesso i duelli; alla domanda se gli fosse mai successo di battersi, lui rispondeva secco che gli era capitato, ma non entrava nei dettagli e si capiva che quelle domande non gli facevano piacere. Noi immaginavamo che sulla sua coscienza pesasse qualche sfortunata vittima della sua terribile arte. *Del resto, non ci veniva neppure in mente di sospettare in lui qualcosa di simile a un'indole paurosa*. Ci sono persone il cui solo aspetto esteriore allontana simili sospetti. Un avvenimento inatteso ci sbalordì tutti».

Questo “sbalordimento” rappresenta insomma il secondo livello della presentazione di Sil'vio. Ricordo che questa presentazione [189] è costruita dal punto di vista del narratore e, di conseguenza, la caratterizzazione di Sil'vio è data costantemente nell'interpretazione soggettiva del narratore e la gradazione di questa caratterizzazione corrisponde alle esitazioni nell'atteggiamento del narratore verso Sil'vio.

Il primo episodio della *povest'* si lega così in modo dinamico a tutta la presentazione di Sil'vio; esso agisce in modo specifico su di essa, la muove in avanti, le dà colore: il fatto che Sil'vio non si era battuto, che «si era accontentato di una spiegazione superficiale e si era rappacificato», «avrebbe dovuto nuocergli enormemente nell'opinione della gioventù. [...] Nondimeno, piano piano tutto venne dimenticato e Sil'vio acquisì di nuovo la sua precedente influenza». Ma: «solo *io non riuscivo più ad avvicinarmi a lui*» ecc.

In tal modo, il primo episodio ha un significato compositivo per la caratterizzazione che presenta l'eroe, in quanto ne costituisce un nuovo livello o addirittura un punto di svolta. Dopo il primo episodio la caratterizzazione del personaggio presentata dal punto di vista del narratore (“io”) cambia bruscamente angolo visuale. In questo episodio sembrano trovare conferma i sospetti inconsci a proposito dell'indole paurosa del personaggio, che la caratterizzazione iniziale poteva in effetti suscitare in virtù di alcuni suoi segnali. Ponendosi in contrasto con altri tratti di Sil'vio, questi segnali ponevano in particolare evidenza i sospetti circa una “*povest'* misteriosa” riguardante il suo passato. Il primo episodio non fa che accentuare questo contrasto, offuscando temporaneamente l'aureola di Sil'vio.

[190] Si veda la rappresentazione grafica della composizione alla fine dell'articolo, nella quale la parte ombreggiata indica l'*offuscarsi* della caratterizzazione di Sil'vio come risultato del primo episodio (n_1).

Secondo questa analisi, tutta questa prima parte del racconto, come si vede, si racchiude anch'essa in un intero tripartito. Ed esteriormente essa si conclude con le parole della fine del settimo capoverso: «Da allora lo incontrai solo in presenza dei compagni e le nostre conversazioni a cuore aperto di un tempo ebbero fine».

Qui c'è una pausa, e la ripresa della narrazione a partire dall'ottavo capoverso necessita di una propria introduzione, in quanto tutto ciò che precede si è concluso. L'ottavo

capoverso inizia infatti con una nuova introduzione dell'ambientazione di costume (la cancelleria del reggimento).

Segue il secondo episodio, la cui struttura complessa, comprendente la novella interna narrata da Sil'vio, è stata definita nel nostro schema di costruzione come

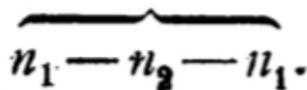


Immagine 7: Secondo episodio del capitolo primo

Questo episodio è sì introdotto nuovamente dalla caratterizzazione dell'eroe, ma ormai da quell'angolo visuale offuscato venutosi a creare come risultato del primo episodio. Da parte sua, questo secondo episodio ha anch'esso un effetto preciso sul rapporto del narratore nei confronti di Sil'vio e va a formare così un ulteriore livello nello sviluppo della caratterizzazione di Sil'vio. Ma se anche il risultato del secondo episodio non fornisce il ritorno pieno di quell'aureola, entro la quale [191] Sil'vio era stato tratteggiato nella presentazione iniziale, in compenso il mistero che lo circonda si infittisce ancor di più. In tal modo, gli elementi nascosti della descrizione (*D*), che abbiamo individuato nelle parole del narratore: «ero in preda a sentimenti strani, contrastanti», entrando come parte costruttiva nella conclusione del secondo episodio e di tutto il primo capitolo, allo stesso tempo gettano, per così dire, un ponte interno verso l'ulteriore narrazione.

Si veda la rappresentazione grafica della composizione alla fine dell'articolo, dove le frecce indicano l'orientamento dinamico della conclusione del primo capitolo in direzione della narrazione successiva come conseguenza del secondo episodio ($n_1 - n_2 - n_1$).

Senza soffermarci ora sull'analisi dettagliata dell'architettura di questo secondo episodio in tutta la sua complessità (di cui tratteremo in seguito), traiamo alcune conclusioni sulla composizione fondamentale del primo capitolo.

In sostanza esso rappresenta la caratterizzazione estesa ed estremamente complessa di un personaggio misterioso.¹² La dinamica della narrazione è determinata dal movimento di questa *caratterizzazione che si sviluppa* di livello in livello, nella direzione di un sempre maggiore infittirsi del mistero. All'aureola subentra l'offuscamento, all'offuscamento, diradatosi grazie al chiarimento del fatto che lo ha causato, si sostituiscono l'oscurità, l'indeterminatezza che contribuiscono a infittire all'estremo il mistero della personalità di Sil'vio. In questo momento di alta tensione il capitolo finisce. [192] In tal modo esso rappresenta un nodo che gradualmente si stringe sempre più. Il suo scioglimento costituisce il contenuto del secondo capitolo.

¹² In russo, *tainstvennaja ličnost'*. Vale forse la pena sottolineare come il termine *ličnost'* – qui tradotto, a seconda dei casi, con 'personalità' oppure con 'personaggio', 'individuo' – evidenzia il tipo di indole e, ad un tempo, la persona o, come nel nostro caso, il personaggio stesso: *tainstvennaja ličnost'* indica quindi la specifica identità caratteriale del personaggio e nel contempo anche il peculiare destino che ad esso si lega e che, secondo l'interpretazione proposta da Petrovskij, determina il senso e le funzioni compositive di tutta la narrazione.

La composizione del secondo capitolo è più semplice. In sostanza esso consta di un unico episodio complesso ($N = n_3 + n_4 + n_3$) che prende avvio da un'introduzione descrittiva. Tale architettura è analoga a quella del primo capitolo, ma unisce strettamente le sue due parti in una sola, dove D corrisponde a D della *prima* parte, ed N a N della *seconda* parte.

Effettivamente D del secondo capitolo è la presentazione generale della nuova ambientazione in cui il narratore si è venuto a trovare. Quest'ambientazione non è meno grigia, monotona e ordinaria di quella del primo capitolo, e di nuovo su questo sfondo grigio si staglia con particolare contrasto, con particolare rilievo la figura non più – questa volta – del personaggio principale del *sjuzet*, bensì di quello secondario, ossia del conte, affiancato dalla bella moglie e dalla ricca tenuta (presentata secondo il procedimento della *sineddoche* nell'immagine dello «studio arredato con tutto il lusso possibile»). Così, la funzione di questa introduzione piuttosto ampia del secondo capitolo è analoga a quella della breve introduzione del primo. La sua estensione è determinata dal fatto che il personaggio secondario, essendo in contrasto con questo sfondo, non emerge direttamente da esso (come Sil'vio nel primo capitolo), ma ne sta al di fuori. Nel primo capitolo Sil'vio invece è circondato dallo sfondo dell'ambientazione generale della vita militare, motivo per cui la presentazione di questa ambientazione si fonde con la presentazione di Sil'vio.

[193] Un'altra particolarità che differenzia N del secondo capitolo dall'analoga N del primo consiste nel fatto che il conte di per sé non è un *personaggio dall'indole misteriosa*, perciò la sua presentazione non solo è considerevolmente meno dinamica di quella di Sil'vio nel corso di tutto il primo capitolo, ma non è neppure posta in primo piano. Se pur N contribuisce a conferire un certo movimento nella caratterizzazione del conte (il turbamento del conte al ricordo di Sil'vio, l'inquietudine che gli procura il suo stesso racconto e simili sfumature minori), questo movimento ruota comunque intorno a sé stesso e finisce, per così dire, nel nulla con la notazione che non dice niente: «il conte tacque».

In tal modo i ruoli di Sil'vio nel primo capitolo e del conte nel secondo, omogenei *dal punto di vista della costruzione, dal punto di vista compositivo* (funzionale) sono sostanzialmente differenti: il conte nella narrazione rimane un personaggio *secondario*, non rappresenta un centro organizzante, quale era Sil'vio nel primo capitolo, determinando e condizionando la dinamica della sua composizione.

Anche nel secondo capitolo è Sil'vio a rappresentare il centro organizzante della *composizione* del *sjuzet*; ma poiché non fa la sua comparsa sulla scena della narrazione principale (della *povest* "presente"), egli agisce sulla composizione solo *indirettamente*, a partire dal racconto *interno*. Ciò determina la dinamica più debole (meno tesa) della composizione del secondo capitolo, il quale inoltre, come è stato rilevato, è più compresso, più semplificato in confronto [194] al primo: *il nodo si è stretto gradualmente, ma si scioglie tutto d'un tratto*, con il racconto del conte.

Rivolgiamo ora la nostra attenzione ai *due racconti interni* del *Colpo di pistola* ($n_2 n_4$) e osserviamo come anch'essi siano costruiti in modo del tutto simile: nel contesto iniziale,

dove è presente un personaggio, ne irrompe uno nuovo, fatto che porta allo scoppio di un conflitto. n_2 : «Mi godevo in tutta quiete (o nell'inquietudine) la mia fama, quando da noi arrivò un giovane di nobile e ricca famiglia» ecc.; n_4 : «Il primo mese, *the honey moon*, lo trascorsi qui, in questo villaggio. A questa casa devo i migliori minuti della mia vita e uno dei ricordi più terribili... mi dissero che nel mio studio c'era un uomo che non aveva voluto dichiarare il proprio nome, ma che aveva semplicemente detto di avere a che fare con me» ecc. Entrambi i racconti interni iniziano così in modo simile. L'analogia dei loro scioglimenti è evidente anche senza citarli. Ma poiché entrambi, sebbene organicamente separati e conchiusi nella loro costruzione tripartita, allo stesso tempo si riuniscono come parti di un grande tutto organico, la conclusione del secondo racconto rappresenta perciò allo stesso tempo lo scioglimento di questo tutto: questo scioglimento è rappresentato dallo sparo di Sil'vio nel quadro. Questo scioglimento *generale* è separato dallo scioglimento *particolare* del secondo racconto: a livello interiore il secondo racconto si chiude già con le parole di Sil'vio: «Sono soddisfatto: ho visto il tuo turbamento, la tua paura; ti ho costretto a sparare contro di me. Mi basta. Ti ricorderai di me. [195] Ti consegno alla tua coscienza». A questo scioglimento particolare segue immediatamente quello generale con un passaggio espresso in modo caratteristico: «a questo punto stava per uscire, ma si fermò sulla porta, si girò a guardare il quadro che avevo colpito, vi sparò un colpo senza prendere quasi la mira e scomparve» ecc. La pistola di Sil'vio è stata scaricata: il *sjuzet* è concluso.

Ma a questo punto, o forse quasi a questo punto, si conclude tutta la *povest'*. Sil'vio è definitivamente scomparso dalla *povest'* e il narratore non ha più nulla da narrare. Dal punto di vista strettamente formale egli si limita a ricongiungere gli estremi della sua cornice: del conte si dice solo: «il conte tacque», di se stesso egli dice: «In tal modo conobbi la fine del racconto, il cui inizio un tempo mi aveva così colpito. Con quel personaggio non mi incontrai più». E soltanto a proposito di Sil'vio, ormai fuori dalla sfera d'azione del narratore, è presente un messaggio più significativo: «Si dice che Sil'vio durante l'insurrezione di Alessandro Ypsilanti fosse al comando di un reparto di eteristi e che sia stato ucciso nella battaglia presso Skuliani».

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 di "*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)¹³ incorniciata divisa in due parti, la quale si intreccia in modo singolare con la narrazione che la incornicia.

[196] Per concludere, vorrei sottolineare la specificità che contraddistingue la composizione del *Colpo di pistola* e tentare di definire con un termine il genere di questo racconto. Nel mio articolo sulla novella di Maupassant («Načalo», n. 1, P. 1921)¹⁴ ho tentato di introdurre nell'uso della teoria della composizione narrativa due termini: "novella

¹³ In russo, *rasskaz*. Sull'argomento si veda la nota 6.

¹⁴ PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit.

d'avventura" e "novella psicologica". *Il colpo di pistola* rappresenta in parte sia l'uno che l'altro genere. Certamente, il suo *sjužet* consta di un avvenimento complesso e straordinario, di un'avventura (*eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit*, per usare le parole di Goethe annotate da Eckermann); quest'avventura viene narrata attraverso la motivazione psicologica approfondita e ricca di sfumature degli episodi che la compongono. Ma il centro organico di tutta la composizione non è costituito né dal *tema psicologico* né dall'*avventura in sé e per sé*, ma dalla *personalità* dell'eroe, dalla sua natura misteriosa e dalla sua caratterizzazione in costante divenire. Per questa ragione, propongo di definire il genere narrativo del *Colpo di pistola* come "novella incentrata su una personalità".¹⁵

A questo proposito è lecito aspettarsi delle obiezioni, e io forse potrei ravvisare "un'obiezione anticipata" nell'articolo di B.M. Ėjchenbaum *Problemi della poetica di Puškin* (nella miscellanea della Casa dei Letterati *Puškin. Dostoevskij*, P. 1921).¹⁶ Ėjchenbaum definisce il racconto di Puškin *in generale* come «novella incentrata sul *sjužet*» («una novella condensata, incentrata sul *sjužet*, con l'accumulo del peso verso lo scioglimento, con raffinati procedimenti di costruzione del *sjužet*»).¹⁷ A questo proposito [197] ritengo necessario dire qualche parola. Inizierò dalla terminologia. Io sarei propenso a utilizzare la parola *sjužet* nel senso della *materia* dell'opera artistica. Il *sjužet* rappresenta in certo qual modo il sistema degli eventi, delle azioni (o un singolo evento, semplice o complesso nella sua struttura) che si presenta al poeta in una conformazione o nell'altra, la quale tuttavia non è ancora il risultato del suo lavoro poetico creativo individuale. Denominerei invece il *sjužet poeticamente* rielaborato col termine di *fabula*. In Ėjchenbaum trovo una distinzione poco chiara e definita di questi due concetti, sebbene egli senza dubbio li contrapponga l'uno all'altro. A pag. 90 per *fabula* egli sembra intendere ciò che noi abbiamo contrassegnato col termine *sjužet*: «A fronte di una *fabula* semplice il risultato è una costruzione del *sjužet* complessa», egli dice. «*Il colpo di pistola* si può estendere secondo una linea retta, ovvero la storia del duello di Sil'vio col conte. Ma Puškin crea» questo e quello... «La particolarità del racconto è la sua andatura, il passo, l'*orientamento alla costruzione del sjužet*». ¹⁸ Per contro, alla successiva pag. 91, leggiamo: «Nel *Fabbricante di bare* un movimento falso innesta un gioco con la *fabula*: lo scioglimento ci riporta al

¹⁵ In russo, *novella linosti*.

¹⁶ BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Problemy poetiki Puškina*, in *Puškin. Dostoevskij. Sbornik, posvjaščennyj 84-j godovščine so dnja smerti Puškina i 40-j so dnja smerti Dostoevskogo*, Peterburg, Dom literatorov, 1921, pp. 76-98. Il fenomeno della prosa puškiniana ha interessato vari studiosi dell'epoca e in modo particolare Ėjchenbaum (si vedano anche BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, 1 e 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).

¹⁷ Si è deciso di tradurre *sjužetnaja novella*, termine utilizzato da Ėjchenbaum nei suoi studi, invece che con 'novella a intreccio' o 'novella a soggetto', con 'novella incentrata sul *sjužet*'; analogamente l'espressione *sjužetosloženie* viene tradotta con 'costruzione del *sjužet*'. Da un lato si è cercato infatti di fornire una traduzione più chiara del termine (è infatti evidente che qualsiasi novella è basata su un intreccio più o meno accentuato), mentre dall'altro si è preferito rimanere in linea con la scelta di non tradurre il termine *sjužet*' (si veda la nota 5). Appare forse superfluo rimarcare che il significato attribuito da Ėjchenbaum al termine *sjužet* è diametralmente opposto a quello che gli viene assegnato da Petrovskij.

¹⁸ In russo, *ustanovka na sjužetnoe postroenie*.

momento da cui la *fabula* è iniziata, annullandola e trasformando il racconto in parodia. La trasformazione parodistica dello *schema del sjužet* influenza anche il *Mastro di posta...* lo scioglimento non coincide con la storia del figliol prodigo, la cui illustrazione è appesa nella stazione di posta» ... ecc. In sostanza, all'inizio qui entrambi i concetti vengono mescolati (nella definizione [198] della struttura del *Fabbricante di bare*) e successivamente il termine “*sjužet*” viene usato nello stesso significato per il quale noi abbiamo proposto di utilizzarlo, visto che lo “*schema del sjužet*” del figliol prodigo, se è vero che nel *Mastro di posta* esso viene messo in parodia, si riferisce, com'è evidente, alla categoria della *materia* (*Stoff*) del racconto e non alla categoria del suo *contenuto poeticamente conformato*.

Ma prendiamo la *prima* terminologia di Èjchenbaum, considerato che essa viene utilizzata proprio nell'analisi del *Colpo di pistola*, ed esaminiamo la questione nella sua sostanza.

Nel *Colpo di pistola* Èjchenbaum vede l'“orientamento alla costruzione del sjužet” in ciò che segue: ... «In primo luogo, Puškin crea un narratore, la cui figura motiva la scomposizione della novella in due momenti e il rallentamento tra di essi (inizio del secondo capitolo); in secondo luogo, la novella prende forma grazie alla partecipazione di altri due narratori, oltre all'autore, ossia Sil'vio e il conte. In ciò viene introdotto un momento di sorpresa: il rallentamento improvvisamente porta all'interruzione del racconto. *Il carattere di Sil'vio svolge un ruolo secondario*: non a caso è con tale noncuranza che alla fine si dà notizia del suo ulteriore destino» (pag. 90).

A mio avviso qui viene data una descrizione precisa, e molto incisiva nella sua brevità, della costruzione e in parte della composizione del *Colpo di pistola*, e io la accetto e mi trovo persino d'accordo riguardo all'“orientamento alla costruzione del sjužet”, intendendolo solo come la *riorganizzazione* della “linea retta” del *sjužet* dei due duelli tra Sil'vio e il conte nella “linea spezzata” della *fabula*, così come essa viene composta [199] da Puškin. In questo senso, qui indubbiamente vi è un ben determinato “gioco col sjužet”, e il *colpo di pistola* si può definire una “novella incentrata sul sjužet”.

E potrei limitare a questo le mie conclusioni riguardo al fatto che la mia definizione del genere del racconto puškiniano non coincide con quella di Èjchenbaum, in quanto, sulla base di alcune mie considerazioni di principio, in generale ritengo in una misura o nell'altra sempre convenzionale quel tipo di classificazione del genere dell'opera poetica che si fonda sulle caratteristiche del suo contenuto *interno*. Una poesia di 14 versi con un determinato sistema di rime sarà sempre e senza dubbio definita un sonetto, ma il racconto *Il colpo di pistola* può essere definito, ad un tempo, “novella incentrata sul sjužet” (nel senso èjchenbaumiano) e “novella incentrata su una personalità”, per non parlare poi del fatto che anche la personalità di per sé con le sue azioni può organizzare il *sjužet*, e in quel caso una definizione si coniugherebbe con l'altra nell'ordine di subordinazione dell'aspetto al genere.

Nondimeno Èjchenbaum sottolinea intenzionalmente il *carattere di narrazione incentrata sul sjužet*¹⁹ del *Colpo di pistola*, mettendo in secondo piano e ridimensionando la funzione organizzante che per il racconto ha la personalità di Sil'vio. Ed è proprio con la

19 In russo, *sjužetnost'*.

tesi di Ėjchenbaum sul “ruolo secondario del carattere di Sil’vio” che io non posso essere d’accordo, e a questo proposito ritengo indispensabile fare ancora alcune considerazioni.

L’opinione di Ėjchenbaum è espressamente motivata dalla “noncuranza” con cui alla fine del racconto si dà notizia dell’ulteriore destino [200] di Sil’vio. Ma troverei estremamente difficile definire “noncuranza” la stringatezza e l’indeterminatezza dell’epilogo (*Nachgeschichte*) del *Colpo di pistola*. Il poeta ha a che fare con un determinato *sjužet* in quanto materia presentatagli in una conformazione già definita, entro determinati *confini*. Certamente si può immaginare un tipo di narratore-autore (di inventore) del *sjužet* stesso, e questo inventore del *sjužet* avrebbe potuto essere lo stesso Puškin. (A me sembra addirittura verosimile che egli possa esserlo, ad esempio, come autore della *Tormenta*). Si tratta ovviamente di una questione morfo-genetica. Ma analizzando *Il colpo di pistola* anche da un punto di vista prettamente morfologico, mi sembra che non abbiamo motivo di definire il suo epilogo (ossia la *Nachgeschichte* di Sil’vio) come una noncurante annotazione formale sull’ulteriore destino del personaggio.

Che cosa sappiamo della *Vorgeschichte* di Sil’vio? Nulla. E che cosa sappiamo invece della sua *Nachgeschichte*? Quasi nulla. Ora, se il *narratore, informato* sia dell’una che dell’altra, non avesse ritenuto necessario *darne notizia*, solo in questo caso avremmo motivi oggettivi per parlare di un *carattere secondario della personalità* di Sil’vio nella composizione del racconto. Ma ciò che caratterizza Sil’vio in quanto principio organizzante del racconto è, essenzialmente, proprio il fatto che egli *si palesi a partire dall’oscurità ed esca di scena ritornando nell’oscurità*. È proprio questo che conferisce a tutta la sua figura quella coloritura, quell’aureola di mistero che lo accompagna per tutto il corso della *po-vest’*. La *personalità misteriosa* rappresenta in certo qual modo il perno interiore della novella, e *non a caso* – riformuliamo [201] così le parole di Ėjchenbaum – alla fine del racconto *si dà notizia* dell’ulteriore destino del personaggio di Sil’vio. 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, il centro che organizza tutto il racconto.

Quindi, dal nostro punto di vista si può definire *Il colpo di pistola* una novella incentrata sul *sjužet*, intendendo tuttavia per *sjužet* il suo *fenomeno misterioso*, Sil’vio. Probabilmente con questa definizione descriviamo nel modo più preciso possibile il nucleo organico del racconto. Nel contempo, il carattere di Sil’vio svolge un ruolo tutt’altro che secondario: lo sviluppo della sua caratterizzazione crea la dinamica del racconto in misura non minore rispetto all’“avventura” del suo duello col conte. Questo ho cercato di dimostrare nell’analisi della composizione del racconto. La personalità di Sil’vio e l’“avventura” di Sil’vio sono indissolubilmente legate l’una all’altra, e sono dell’idea che se si volesse calcolare quale delle due nell’organizzazione della novella prevalga sull’altra, sarebbe molto probabilmente la personalità sull’avventura, e non il contrario: è l’*avventura* che serve ad approfondire la caratterizzazione di Sil’vio, e non il suo *carattere* che serve a spiegare l’avventura. Ciò è evidente già a partire dalla circostanza per cui l’avventura viene data come un fatto, come una “datità”, tutto in essa 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.

[202] Questa caratterizzazione del genere del racconto puškiniano ci conduce tra l'altro in prossimità di quegli indizi enigmatici che in un'altra interpretazione sarebbero rimasti per così dire dei colpi di pennello gettati a caso dall'artista, e ci avvicina innanzitutto alle enigmatiche parole che Sil'vio rivolge al conte: «Ti consegno alla tua coscienza». Esse rimarranno per sempre un enigma psicologico, ma è proprio questa la loro funzione nella composizione della novella. Con queste parole Sil'vio scompare dal nostro orizzonte e da quello del narratore, rimanendo misterioso tanto quanto lo era nel momento in cui si era profilato a quell'orizzonte. La sua caratterizzazione 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.

Ancora una risposta a un'obiezione da me preventivata. È naturale cercare nel titolo della novella indicazioni riguardo il suo centro organico. Il titolo *Il colpo di pistola* indicherebbe in questo caso l'"avventura". Mi trovo d'accordo con questo, tanto più che anche le due epigrafi parlano della stessa cosa. Ma penso che nel racconto di Puškin vi sia un altro elemento che per la sua funzione equivale in certo senso al titolo: il nome "Sil'vio". Non a caso, si tratta dell'unico nome presente in tutto il racconto. Il narratore è semplicemente "io", il conte è semplicemente il conte, senza nemmeno asterischi e iniziali, solo Sil'vio viene nominato (se pur in modo convenzionale). Naturalmente questa circostanza lo pone in primo piano nel quadro narrativo disegnato da Puškin. Si tratta certamente [203] del racconto di un colpo di pistola, ma è altrettanto certo che si tratta del racconto su Sil'vio. Dietro il titolo esterno *Il colpo di pistola* c'è un titolo interno, nascosto, *Sil'vio*, così come dietro l'"avventura" del *Colpo di pistola*, esteriormente chiara e sviluppata in modo manifesto, c'è – e misteriosamente attraverso di essa riluce – la *personalità* del protagonista di tutto il racconto e il suo centro organico: Sil'vio.

M. Petrovskij

P.S. Allego le raffigurazioni grafiche degli schemi generali della costruzione del *Colpo di pistola*.

$$\frac{D}{d_1 - d_2} \quad \frac{N}{n_1} \quad \frac{D}{d_2 - d_1} \quad \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1}$$

$$\frac{D}{d_3} \quad \frac{N}{d_4 - n_3 - n_4 - n_3} \quad (dn)$$

Immagine 8: *Schema della costruzione*

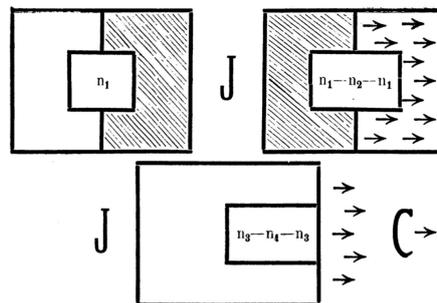


Immagine 9: *Schema della composizione*

Spiegazione:

I = (*Introductio*) indica i componenti *introduttivi* della narrazione.

C = (*Conclusio*) indica il componente *conclusivo* della narrazione.

I due segni verticali indicano il confine tra i capitoli. Le frecce accanto a *C* indicano che anche in seguito a $n_3 - n_4 - n_3$ del secondo capitolo il fenomeno misterioso del personaggio non è stato chiarito fino in fondo e la tensione dell'interesse verso di lui non si risolve nemmeno con la conclusione di tutto il racconto.

I rimanenti termini sono spiegati nel testo dell'articolo.

M.P.



Traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di Adalgisa Mingati

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ĚJCHENBAUM, BORIS MICHAJLOVIČ, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, 1. (Citato a p. 506.)
- *Problemy poëtiki Puškina*, in *Puškin. Dostoevskij. Sbornik, posvjaščennyj 84-j godovščine so dnja smerti Puškina i 40-j so dnja smerti Dostojevskogo*, Peterburg, Dom literatorov, 1921, pp. 76-98. (Citato a p. 506.)
- *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. 506.)
- MINGATI, ADALGISA, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticotre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019). (Citato alle pp. 493, 495.)
- PETROVSKIJ, MICHAİL ALEKSANDROVIČ, *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 alle pp. 493, 494.)
- *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127. (Citato alle pp. 493, 498, 505.)
- *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161. (Citato a p. 493.)
- *Morfologie Puškinova Vjstrelu*, in *Kompozice prózy. Sbornik sovětských prací z dvadčátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48. (Citato a p. 493.)
- *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennych nauk, 1927, pp. 69-100. (Citato alle pp. 493, 496, 500.)
- *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poëtiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204. (Citato a p. 493.)
- *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. 494, 495.)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR BORISOVIČ, *O teorii prózy*, Moskva, Federacija, 1929. (Citato a p. 494.)

NOTIZIE DELLA CURATRICE

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 miscelanee 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

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di Adalgisa Mingati, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 493–512.

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.