

Nikolaj Gogol'  
**IL REVISORE**  
 (1836)

---

Francesca Lazzarin

1. *Il Revisore* (Revizor, 1836) racchiude innanzitutto un gustoso paradosso: la figura che dà il titolo all'opera – uno dei lavori teatrali ottocenteschi di maggiore rilievo<sup>1</sup> –, non si presenta mai in carne ed ossa sul palcoscenico. Il famigerato revisore mandato dal Senato russo ai quattro punti cardinali dell'Impero allo scopo di verificare il buon funzionamento dell'apparato statale, anche e soprattutto nei remoti distretti di una provincia lontana anni luce da Pietroburgo, nel corso di tutti e cinque gli atti della pièce esiste, infatti, solo nella coscienza (sporca) di chi ne teme l'operato.<sup>2</sup>

La fabula di questa commedia, che si dipana nell'arco di circa 24 ore, è facilmente riassumibile: attorno agli anni Trenta dell'Ottocento, in una piccola e non meglio identificata città della Russia centrale, un pugno di funzionari tutt'altro che ligi al dovere viene allertato del possibile arrivo di un ispettore in incognito. Preoccupati dalla trafila di negligenze, malversazioni e tangenti che potrebbe venire a galla, si

---

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov [1996: 55] definì *Il Revisore* “la più grande pièce mai scritta in Russia”.

<sup>2</sup> Simili paradossi, fondati sull'assenza di qualcosa, su un 'non-evento' che però occupa la mente dei personaggi e ne determina le azioni, sono anche il biglietto da visita delle altre due sue pièce: *Il matrimonio* (Ženit'ba, 1842), su delle nozze mai celebrate, e *I giocatori* (Igroki, 1842), su una vincita mai riscossa.

convincono che l'inviato dello zar sia un giovane forestiero alloggiato nella locanda cittadina, che però è in realtà un impiegatuccio pieno di debiti, Ivan Aleksandrovič Chlestakov. I funzionari si prodigano in ogni modo per fare una buona impressione su Chlestakov, che prende presto gusto a questa insperata situazione in cui può sentirsi importante e rispettato, riuscendo anche a intascarsi le ingenti somme di denaro con cui tutti cercano di ingraziarselo. Ma il giorno dopo, messo in guardia dal suo servo circa il pericoloso equivoco creatosi, Chlestakov abbandona in fretta e furia la città, non prima di essersi tolto lo sfizio di corteggiare sfacciatamente sia la moglie, sia la figlia del podestà (il *gorodničij*).<sup>3</sup> Mentre il podestà sta già festeggiando il presunto fidanzamento di sua figlia col revisore e la buona riuscita della manovra messa in atto dai funzionari per coprire le proprie malefatte, all'improvviso si scopre la vera identità dell'ispettore' attraverso una lettera trafugata dal direttore delle poste locali, in cui Chlestakov scherza con un amico sulla curiosa vicenda in cui si è trovato coinvolto e sbeffeggia, uno ad uno, gli ottusi notabili della città. Come se non bastasse, proprio in quel momento si materializza un gendarme che annuncia l'arrivo di un ispettore, stavolta (molto probabilmente) quello vero: sull'assoluto sbigottimento dei presenti cala il sipario.

Va da sé, simili *qui pro quo* legati agli scambi di persona, ai conseguenti smascheramenti, al leitmotiv del truffatore gabbato erano una costante del genere comico dal teatro antico in avanti, passando per quel Molière che aveva ampiamente influito su numerose commedie russe precedenti al *Revisore*. Inoltre, su analoghi cliché poggiava spes-

---

<sup>3</sup> La resa in lingue diverse dal russo di questa carica politico-amministrativa non è semplice: il *gorodničij* (da *gorod*, città) era infatti, nella Russia dell'Ottocento, la figura posta al vertice di un capoluogo di distretto (*uezdnyj gorod*). Il *gorodničij* afferiva al Ministero degli interni (quindi, di fatto, era un agente degli organi di polizia), era designato dall'alto e disponeva di poteri molto ampi nel centro abitato di sua competenza [cfr. KORMILOV 2019]. In questa sede si è scelto, come in diverse edizioni italiane del *Revisore*, di chiamarlo con il termine 'podestà', che nonostante tutte le differenze del caso è più vicino alla carica originale rispetto ad altre soluzioni traduttive come 'sindaco', 'borgomastro' o 'prefetto' (cfr. le note del traduttore in Gogol' [1990: 304]).

so l'esile trama dei vaudeville, approdati sui palcoscenici russi dalla Francia ottenendo un enorme successo. Già da prima di Gogol', però, si sentiva la necessità di dismettere le tipiche e ormai usurate 'maschere' di stampo occidentale delineando, per il teatro, dei caratteri spiccatamente russi che andassero oltre il mero adattamento dei realia francesi alle tradizioni locali. A parte questo, Gogol', reduce da esperienze di lavoro non troppo rosee sia tra i dipartimenti ministeriali che all'Università, intendeva anche dare forma a un'autentica e complessa commedia sociale, vicina più alla fustigazione dei costumi di Aristofane che alle trite 'furberie' portate in scena dagli emuli di Molière. Il risultato, come spesso avviene nell'opera gogoliana, è tanto brillante quanto di ardua decifrazione.

Per quale motivo una pièce come *Il Revisore* risultava (e in parte risulta tuttora) così spiazzante? Per prima cosa, la trama è del tutto priva della componente moralistica che aveva segnato le commedie russe del Settecento e del primo Ottocento, da Denis Fonvizin ad Aleksandr Griboedov, passando per Vasilij Kapnist con il suo *Raggiro giudiziario* (Jabeda, 1798), dove un uomo probo non perde la fiducia nella bontà del prossimo e nelle leggi dello Stato malgrado gli intrighi e le angherie che è costretto a subire, e alla fine viene premiato con il coronamento del suo sogno d'amore: nel *Revisore* non vi è alcun personaggio che incarni qualità in tutto e per tutto positive, che si faccia portavoce di determinati valori e si goda un meritato lieto fine, eventualmente grazie agli emissari di un sovrano saggio. In questo senso, *Il Revisore* è diverso anche da un'altra commedia a cui è stato spesso paragonato, *L'ospite dalla capitale, ovvero Subbuglio nel capoluogo di distretto* (Priezžij iz stolicy, ili Sumatocha v uezdnom gorode, 1840) di Grigorij Kvitka-Osnov'janenko, che, pubblicata dopo la pièce gogoliana, ma scritta nel 1827, era probabilmente passata tra le mani di Gogol' in forma manoscritta. Nel caso di Kvitka-Osnov'janenko, il finto ispettore agisce disonestamente di proposito e non riesce ad evitare una giusta punizione, cosa che non si può certo dire dell'ignaro ed evanescente Chlestakov gogoliano: nel finale del *Revisore* non si

assiste a un trionfo del Bene e della virtù, dal momento che l'azione si interrompe bruscamente al solo annuncio dell'arrivo di un revisore che non si paleserà, né tantomeno farà sapere di aver preso provvedimenti concreti. Il gendarme non rappresenta quindi un vero *Deus ex machina* e, di conseguenza, la figura dello zar non va a fare le veci del fato della tragedia antica.

I personaggi talvolta grotteschi possono far pensare, più che a una commedia 'alta', a una farsa (allora collocata in fondo alla gerarchia dei generi letterari), nondimeno Gogol' premeva perché la recitazione degli attori non fosse caricaturale, ma spontanea, senza forzature, e a ben vedere ciò che fa ridere il pubblico in sala non è certo una comicità grossolana fatta di beffe, travestimenti carnevaleschi e capitomboli. I momenti in cui l'autore ricorre a simili 'trucchi' sono puramente accessori e non costituiscono il vero motore dell'azione: se si ride, lo si fa per motivi molto più sottili. D'altro canto, nessuna figura del *Revisore* corrisponde a un 'tipo' ascrivibile alle comode categorie dei personaggi positivi o negativi in cui era allora suddiviso, di norma, il cast delle commedie (fatto che veniva esplicitato, in drammaturchi come Fonvizin o Kapnist, anche tramite i lapalissiani 'nomi parlanti'). A baluginare in scena è una varia, seppur triviale, umanità.

Insomma, similmente al primo e curioso esperimento teatrale gogoliano, *L'ordine di Vladimir di III classe* (Vladimir tret'ej stepeni), iniziato nel 1832-33, mai completato e poi 'spezzettato' in alcuni atti unici rielaborati a parte, anche *Il Revisore* è un lavoro intriso di quel misto di "cattiveria, risate e sale"<sup>4</sup> attraverso cui l'astro della letteratura russa di allora – proprio del 1835 è il noto articolo del "Teleskop" dove l'autorevole critico Vissarion Belinskij aveva decretato che Gogol', appena ventiseienne, era lo scrittore più significativo in circolazione – si prefiggeva di scandagliare le bizzarrie e le nevrosi contemporanee, inanellandole in delle 'piccole commedie' che dovevano fungere da contraltare e rovescio delle *Piccole tragedie* (Malen'kie tragedii) puškiniane. Certo, non va dimenticato che, all'incirca nello

<sup>4</sup> Lettera di Gogol' a Michail Pogodin, 20 febbraio 1833 [pss, x: 262].

stesso periodo della stesura del *Revisore*, Gogol' abbozzò anche una tragedia, *Alfred*, ispirata alla storia medievale inglese e per certi versi affine al *Boris Godunov* [cfr. RONEN 2001]. Ma, nel teatro come nella prosa, a Gogol' risultavano molto più congeniali i testi in cui poteva attingere in abbondanza alla propria vena umoristica, a una comicità poliedrica capace di suscitare allo stesso tempo riso e disgusto, sconcerto e compassione.

In una lettera del 7 ottobre 1835 Gogol' aveva chiesto per l'appunto a Puškin di fornirgli “un qualche soggetto, o perlomeno un qualche aneddoto, divertente o meno, basta che sia puramente russo”, aggiungendo che fremeva dal desiderio di scrivere una commedia e promettendo che questa sarebbe stata “più divertente del diavolo” [PSS, x: 375]. Il contenuto della presunta risposta di Puškin ci è pervenuto solo sotto forma di voci o leggende, in parte diffuse dallo stesso Gogol' nella sua più tarda *Confessione dell'autore* (*Avtorskaja ispoved'*, 1847). Sembra che l'idea del finto revisore provenisse da alcuni fatti realmente accaduti dalle parti di Novgorod o della Bessarabia, o addirittura da un episodio della biografia dello stesso Puškin, scambiato per un ispettore pietroburchese mentre raccoglieva, tra Nižnij Novgorod e Orenburg, materiali sulla rivolta di Pugačëv [cfr. PROSKURIN 2008]. Si trattava, ad ogni modo, di malintesi tutt'altro che rari nel farraginoso sistema burocratico imperiale, che potevano facilmente fornire lo spunto per opere di finzione. A prescindere dal reale apporto del suo mentore – nonché precedente faro della letteratura russa secondo Belinskij, prima che proprio Gogol' ne prendesse il posto –, Gogol' fu comunque velocissimo nella stesura della commedia: nel gennaio 1836 l'aveva già terminata, e ne organizzò una lettura a casa del suo amico Vasilij Žukovskij, con gran divertimento dei colleghi scrittori presenti.

Ovviamente, prima di poter allestire delle recite, *Il Revisore* doveva passare attraverso le maglie della censura, ma l'iter si rivelò insolitamente rapido, soprattutto se consideriamo i tempi della Russia di Nicola I, il che lascia supporre che lo stesso zar fosse intervenuto dan-

do il proprio personale imprimatur. Come che sia, il sovrano era presente alla prima del 19 aprile 1836 presso il Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo (dove, a quanto pare, si sarebbe molto divertito e avrebbe pronunciato una frase poi riportata da tutti i biografi gogoliani: “Se le sono prese tutti, e più di tutti io” [cfr. PSSP, IV: 704]).<sup>5</sup> Un mese dopo, il 25 maggio, sarebbe stato il turno della prima moscovita presso il Teatro Malyj, dove il ruolo del podestà fu affidato a uno dei migliori attori russi di tutti i tempi, Michail Ščepkin.

L'accoglienza, in entrambe le ‘capitali’, fu nel complesso molto buona, pur non suscitando le reazioni auspiccate dall’autore. Da un lato, larga parte del pubblico si fece delle grasse risate, recependo però *Il Revisore* essenzialmente come un esilarante e innocuo vaudeville; dall’altro, la pièce ricevette il plauso di critici come Belinskij e i suoi sodali, che vi trovarono, un anno dopo i racconti di *Mirgorod* e *Arabeschi*, un’ulteriore conferma della loro idea – a posteriori quantomeno limitata – di Gogol’ come capofila del nuovo realismo, investito del mandato di denunciare le onnipresenti nefandezze della Russia zarista; letterati ostili a Gogol’ come Faddej Bulgarin furono, per contro, scandalizzati dal discredito dell’amministrazione statale e dalla rozza diffamazione antipatriottica della vita russa che, a loro parere, trapelava dal testo. Il finale ‘irrisolto’ lasciò poi perplessi molti: basti pensare che, solo tre mesi dopo la prima del *Revisore*, il principe Dmitrij Cicianov, drammaturgo dilettante, ne propose addirittura una sorta di goffo sequel intitolato *Il vero revisore* (Nastojaščij revizor), dove l’autentico ispettore evocato nella pièce gogoliana non solo compare in scena nel ruolo di protagonista, ma provvede ad esautorare il podestà corrotto, a punire gli altri funzionari e, non contento, anche a mandare il fatuo Chlestakov a prestare servizio militare rendendosi finalmente utile. Va da sé,

---

<sup>5</sup> Molto è stato discusso sull’atteggiamento conciliante del sovrano, e anche sulla sua opinione eccezionalmente positiva della pièce: secondo alcuni critici, Nicola I avrebbe voluto evitare preventivamente che *Il Revisore*, una volta censurato, circolasse in versioni clandestine ‘fuori controllo’; secondo altri avrebbe, in modo non dissimile da una parte degli spettatori, sottovalutato la vis polemica del *Revisore*, considerandolo un semplice e inoffensivo spettacolo comico, seppur di qualità eccellente.

questo banale e posticcio ‘poscritto’ al soggetto gogoliano non godette di grande successo e andò in scena soltanto sei volte.

Malgrado gli incontrovertibili riscontri positivi, però, Gogol’ fu molto insoddisfatto del *Revisore*: da un lato per una congenita tendenza al perfezionismo e all’autocritica alternata a guizzi di megalomania, che sarebbe poi degenerata in vera e propria patologia negli ultimi anni della sua vita; dall’altro perché gli sembrava che, complici alcune pecche degli attori, nessuno degli astanti avesse davvero compreso il senso della commedia. Proprio ai mesi successivi al debutto del *Revisore* risale la seconda ‘fuga’ all’estero dell’inquieto scrittore (nel 1837 sarebbe arrivato nella sua amata Roma), incline ad abbandonare d’istinto la Russia e le sue cerchie culturali ogniquialvolta percepiva un rifiuto o un insuccesso. Simili inquietudini, unite alla volontà di far pervenire il proprio messaggio con chiarezza inequivocabile, spinsero Gogol’ a redigere, a mo’ di appendice alla commedia, diversi testi in cui ora rispondeva alle osservazioni di ammiratori e detrattori, ora, anche alla luce delle sue elucubrazioni spirituali, forniva un’interpretazione univoca del *Revisore*. Curiosamente, anche in questo caso Gogol’ scelse di esprimersi, con la sua consueta brillantezza, nella forma teatrale, o meglio metateatrale, come nell’*Uscita dal teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia* (Teatral’nyj raz’ezd posle predstavlenija novoj komedii, terminata nel 1842 dopo una lunga gestazione) e nello *Scioglimento del Revisore* (Razvjazka Revizora, 1846); degni di nota sono anche il *Frammento di una lettera scritta dall’autore a un letterato poco dopo la prima rappresentazione del Revisore* (Otryvok iz pi’sma, pisannogo avtorom vskore posle pervogo predstavlenija Revizora k odnomu literatoru, 1841) e la *Avvertenza per chi volesse rappresentare Il Revisore in modo adeguato* (Predvedomlenie dlja tech, chto poželal by sygrat’ Revizora kak sleduet, 1842). A parte questo, Gogol’ lavorò a una versione modificata della commedia, comprensiva di tagli e aggiunte, che sarebbe uscita separatamente nel 1841, e anche all’interno della raccolta delle opere dello scrittore l’anno successivo.<sup>6</sup> Gli interventi sulla pièce continuano-

---

<sup>6</sup> La prima edizione in volume del *Revisore* è dello stesso giorno della prima pietro-

no anche in seguito, in vista di eventuali nuove edizioni e messinscene [cfr. l'apparato critico in PSSP, IV: 539 ss.].

È dunque indubbio che *Il Revisore*, anche in virtù della sua rielaborazione negli anni e del pregnante corpus di testi al crocevia tra manifesto letterario e opera di finzione che andarono programmaticamente a integrarlo, occupi una posizione nodale nell'immenso lascito gogoliano. Non a caso, nella sua già menzionata *Confessione dell'autore*, lo stesso Gogol' suddivise il proprio percorso in "Prima del *Revisore* – *Il Revisore* – Dopo *Il Revisore*" [cfr. MANN 2014: 180-181].

2. Procedendo a un'analisi ravvicinata della commedia, non si può che cominciare dalla sua ambientazione. Siamo presumibilmente in un piccolo capoluogo di distretto (*uezdnyj gorod*) mai identificato, che – a giudicare dalle tappe del viaggio di Chlestakov – potrebbe essere collocato da qualche parte tra Penza e Saratov, in un angolo sperduto e trascurato dell'Impero dove, come sostiene il podestà nel primo atto, non si spingono nemmeno i fronti bellici, visto che "da qui, neppure cavalcando tre anni non si arriva in nessuno stato" [GOGOL' 1990: 75; PSSP, IV: 11].<sup>7</sup> Anche se l'azione dei cinque atti si svolge tutta in interni, ovvero a casa del podestà e nella locanda dove alloggia Chlestakov, possiamo facilmente immaginarci la conformazione del luogo, affine a quella di una miriade di anonime cittadine russe di ieri e, in parte, anche di oggi.<sup>8</sup> In una delle bozze della già

---

burghese (tipografia di A. Pljušar, 1836).

<sup>7</sup> È interessante notare che nelle prime redazioni del *Revisore* Gogol' impiega numerosi ucrainismi in qualità di 'provincialismi', per rendere anche verbalmente lo stacco tra i salotti Pietroburghesi (frequentati da buona parte del suo pubblico) e la ben più modesta casa del podestà [cfr. VINOGRADOV 1936: 296].

<sup>8</sup> Gli esterni della cittadina del *Revisore* sono stati invece ricostruiti nelle trasposizioni cinematografiche della pièce, come per esempio *In incognito da Pietroburgo* (Inkognito iz Peterburga, 1977) di Leonid Gajdaj o *Il Revisore* (1996) di Sergej Gazarov: saltano subito all'occhio elementi inconfondibili dello spazio urbano della provincia, come la dimora in stile neoclassico del podestà circondata da tozze case di legno disposte disordinatamente lungo strade perlopiù fangose, l'edificio in pietra del mercato coperto (*gostinyj dvor*), la chiesa con il suo grappolo di cupole dorate.

citata *Uscita dal teatro*, Gogol' avrebbe definito lo sfondo del *Revisore* "la città compendio di tutto il lato oscuro" [PSS, v: 387], in cui pareva concentrarsi il peggio della Russia, ma allargando il discorso si può definire la 'città compendio' (*sbornyj gorod*) una sorta di doppio in miniatura dell'umanità intera. La sensazione, inoltre, è che non vi sia soluzione di continuità tra il microcosmo che si vede sulla scena e un fantomatico macrocosmo 'ideale' al di là della scena: se in molti drammi o commedie poteva sembrare che le quinte teatrali racchiudessero un nido isolato di vizi appositamente concentrati in loco dall'autore per far risaltare le presunte virtù collocate al suo esterno, ora pare che non vi siano grandi differenze tra l'anonima città in cui arriva Chlestakov e il mondo fuori.

La creazione di uno specifico spazio che rispecchi la Russia nel suo complesso<sup>9</sup> è evidente anche nella costellazione dei personaggi, i cui prototipi, come scrive lo stesso Gogol' nelle sue note per gli attori, "stanno quasi sempre sotto gli occhi di tutti" [GOGOL' 1990: 71; PSSP, IV: 9]. Si può subito notare come Gogol' non riservi particolare attenzione ai rapporti contrastanti tra proprietari terrieri e servi della gleba, e men che meno ai diversi strati dell'aristocrazia e ai loro orientamenti politici. Ad interessare Gogol' è l'ambiente dei funzionari, dei piccoli possidenti, dei mercanti, degli artigiani, secondo la ben precisa gerarchia che regola la vita della città e al cui apice è collocato il podestà (gli unici elementi di disturbo che si insinuano inaspettatamente in questa struttura piramidale sono appunto Chlestakov e il suo servo Osip). La gerarchia e il suo rispetto sono ovviamente inevitabili in una società sclerotizzata in cui il metro per misurare il valore di un individuo, nonché il potentissimo regolatore dei rapporti interpersonali, è la militaresca 'tavola dei ranghi' introdotta da Pietro il Grande e ulteriormente irrigidita ai tempi di Nicola I, con tutti i

<sup>9</sup> A questo proposito si può menzionare un audace spettacolo messo in scena nel 1996 al Teatro Stanislavskij (Mosca) dal regista Vladimir Mirzoev, *Chlestakov*, dove l'azione del *Revisore* si svolge interamente in un carcere, da un lato per sottolineare il sostrato criminoso su cui poggia la 'città compendio', dall'altro recuperando l'ipostasi dell'intera Russia/Unione Sovietica come *bol'saja zona*, 'grande colonia penale'.

gradi, le decorazioni e le medaglie del caso.<sup>10</sup> A chi si era sorpreso perché nel *Revisore* mancava il tradizionale intrigo amoroso, Gogol' fa capire, con un'aperta provocazione antiromantica, che la scalata verso un rango collocato più in alto nella tabella è molto più elettrizzante dell'amore: il podestà e sua moglie pregustano già i lussi e i gradi generalizi che si godranno dopo il matrimonio della figlia con il revisore. Altrettanto elettrizzante è, ovviamente, l'accumulo di capitale, per amor del quale si può tranquillamente passare sopra le appropriazioni indebite e gli abusi d'ufficio.

I diversi funzionari del *Revisore*, a differenza di quanto avviene nella 'rassegna' diacronica dei possidenti delle *Anime morte* (Mërtvyje duši) vengono presentati sin dalla prima scena a casa del podestà come una sorta di ensemble corale molto ben assortito, per poi dare prova di sé uno a uno nel quarto atto, quando si recano a turno a fare visita a Chlestakov per ingraziarselo. Più che incarnare specifici vizi, come accadeva in tante commedie del tempo, i funzionari rappresentano le istanze più disparate della grande macchina dello stato, con una pluralità di ruoli sociali mai vista prima nel teatro russo: innanzitutto vi sono, ovviamente, il Ministero degli interni (il podestà) e quello della giustizia (il giudice Ljapkin-Tjapkin), ovvero i due dicasteri più influenti dell'Impero [cfr. KORMILOV 2019]; sono poi rappresentati il settore delle comunicazioni (il direttore delle poste Špekkin), dell'istruzione (l'ispettore scolastico Chlopov), della sanità (il dottor Gibner, tedesco come da prassi dell'epoca, vista la carenza di specialisti autoctoni, ma ben poco 'russificato', dato che non parla ed emette solo pochi suoni gutturali). Per garantire la completezza del quadro, Gogol' aggiunge anche, senza rispettare la reale impalcatura degli enti imperiali, una figura come il sovrintendente alle opere pie Zemljani-ka, responsabile dell'assistenza a poveri, orfani, anziani: nel *Revisore* si occupa soprattutto del nosocomio locale. Vi sono poi due picco-

<sup>10</sup> D'altronde, simili temi tornano costantemente in Gogol': il protagonista dell'incompiuto *Ordine di Vladimir di III classe* anelava ad essere insignito della prestigiosa decorazione del titolo con un tale feticismo da volersi trasformare egli stesso nell'agognata medaglia al merito.

li possidenti, piuttosto lontani dai nostalgici ‘proprietari di vecchio stampo’ di un’altra famosa opera gogoliana: gli impacciati e meschini Dobčinskij e Bobčinskij sono fatti l’uno a immagine e somiglianza dell’altro, come suggeriscono i loro nomi e patronimici uguali (Pëtr Ivanovič), e anche i cognomi quasi identici e degni di una coppia di clown.<sup>11</sup> Mancano all’appello solo due pilastri della Russia zarista e della sua identità: la Chiesa ortodossa e le forze armate, che Gogol’ evita di portare in scena in modo da scongiurare a priori problemi con la censura. In compenso, anche se non appaiono soldati dell’esercito o della flotta – una guarnigione di stanza nella ‘città compendio’, peraltro, avrebbe costituito un superfluo elemento esterno –, tra i personaggi secondari vi sono ben quattro poliziotti: in linea puramente teorica sarebbero i garanti, insieme al podestà, del ferreo ordine vigente nella città e, per traslato, dell’occhuto e capillare controllo del potere centrale. Certo, Gogol’ non entra affatto nei dettagli delle procedure amministrative legate al funzionamento dei pubblici uffici e all’imminente ispezione:<sup>12</sup> ad interessarlo non è la veridicità storica – tanto più che Chlestakov giunge in città nel giorno di tal Basilio Egiziaco, santo non contemplato dal calendario ortodosso –, ma la costruzione di un universo quasi allegorico, sospeso da qualche parte nello spazio e nel tempo.

---

<sup>11</sup> In alcune messinscene, e soprattutto nel già citato film del 1996, Dobčinskij e Bobčinskij sono un unico personaggio con un disturbo dissociativo della personalità che ben si sposa, nel quarto atto, con la triste perorazione di Bobčinskij, a suo modo anche lui un *malen’kij čelovek*, un ‘piccolo uomo’ solo, nevrotico, consapevole della propria assoluta mediocrità e insignificanza. Così Bobčinskij si raccomanda a Chlestakov, rivelandogli il bisogno spasmodico di veder almeno riconosciuta dall’esterno la sua esistenza: “La prego umilmente di dire, quando andrà a Pietroburgo, a tutti i potenti di laggiù, ai senatori e agli ammiragli, che, ecco, Sua Eccellenza o Sua Eminenza, nella tal cittadina vive Pëtr Ivanovič Bobčinskij. Dica proprio così: vive Pëtr Ivanovič Bobčinskij” [GOGOL’ 1990: 193; PESP, IV: 58].

<sup>12</sup> Nell’*Uscita dal teatro*, Gogol’ sbeffeggia le critiche che gli erano state rivolte in proposito da suoi rivali come Bulgarin: uno degli spettatori e personaggi di questa scena metateatrale sostiene con aria piccata che non solo nel *Revisore* ci sono delle imprecisioni sull’amministrazione statale, ma “anche le mazzette, se proprio vogliamo, non si prendono mica così” [PSS, V: 163].

A conferma di ciò, i buffi cognomi di svariati personaggi del *Revisore* possono definirsi ‘parlanti’, ma non alla maniera esplicita e semplicistica della tradizione precedente (a parte nel caso di figure secondarie come il poliziotto Deržimorda, letteralmente ‘reggimuso’): il legame tra la semantica dei cognomi e il temperamento dei personaggi è più sottile. Skvoznik-Dmuchanovskij, per analogia con i termini *skvoznjak* (spiffero) e *much*a (mosca), fa pensare alla vacuità, alla pochezza intellettuale e al rigore solo di facciata del podestà; Ljapkin-Tjapkin, vicino all’espressione *tjap-ljap* (impiegata quando si fa qualcosa alla bell’e meglio), ben rende la scarsa serietà professionale del giudice – in questi due casi, poi, l’effetto comico scaturisce, in un’ottica straniante, da cognomi doppi normalmente associati all’alto lignaggio. Il cognome Chlopov, affine al termine *cholop* (servo, ma anche villano), rispecchia invece l’atteggiamento timoroso e ossequioso dell’ispettore scolastico;<sup>13</sup> Gibner, oltre a suonare alla maniera tedesca, richiama il verbo russo *gibnut’* (perire), senz’altro non il più adeguato per un medico. Per quanto riguarda un cognome come Chlestakov, i paralleli con l’atto di sferzare colpi di frusta (*chlestat’*) lo connotano da un lato come il fustigatore involontario dei costumi della ‘città compendio’, dall’altro come personalità scattosa e imprevedibile.<sup>14</sup>

Inoltre, per i nomi di battesimo di alcuni personaggi Gogol’ si rifà al significato connesso con i santi del calendario ortodosso, ma in un’ottica ‘rovesciata’ [cfr. LIŠIČ 2011]. Il podestà Skvoznik-Dmuchanovskij si chiama Anton e nella pièce si dice che festeggi solennemente, per ribadire la propria importanza, due onomastici, nel giorno di Antonij e in quello di Onufrij:<sup>15</sup> in entrambi i casi si tratta di figure di

<sup>13</sup> Nel quarto atto, Chlopov confessa di essere stato “educato in modo che, se mi parla una persona di un solo grado superiore, mi perdo completamente d’animo e ho la lingua come impastata di creta” [GOGOL’ 1990: 175; PŠP, IV: 51].

<sup>14</sup> Come scrisse Nabokov “il cognome di Chlestakov è un’invenzione geniale, perché per l’orecchio russo crea un effetto di leggerezza, avventatezza, chiacchiericcio” [1996: 60].

<sup>15</sup> Così leggiamo tra le recriminazioni dei mercanti nel quarto atto: “Il suo onomastico cade per sant’Antonio e si direbbe che gli si sia già portato di tutto, e che non

asceti, a dispetto del gretto materialismo e delle ambizioni del podestà. Il nome del giudice Ljapkin-Tjapkin è Ammos, e Amos era uno dei profeti che invocavano il pentimento generale in attesa del giudizio divino, soprattutto per i peccati commessi dai giudici irrispettosi della legge: Ljapkin-Tjapkin, pur chiamandosi Ammos, rientra senz'altro in quest'ultima categoria. Il nome per esteso dell'ispettore scolastico Luka Lukič, il cui acume è tutt'altro che profondo, potrebbe essere Lukian, e Luciano era un dotto presbitero che aprì una sua scuola ad Antiochia. I personaggi, dunque, non risultano illuminati dall'aura del loro santo protettore ma, in maniera quasi 'diabolica', si configurano come il contrario di quel che dovrebbero essere: volenti o nolenti, sono degli impostori, al pari del finto revisore Chlestakov.

D'altronde, la trama della pièce poggia su una serie di inganni che si accumulano, in una continua dialettica di 'vero' e 'falso'. La commedia inizia *in medias res* con la ferale notizia recata dal podestà ("Vi ho invitato, signori, per annunciarvi una notizia assai spiacevole: sta arrivando da noi un revisore" [GOGOL' 1990: 73; PSSP, IV: 10]),<sup>16</sup> che, senza i lunghi preamboli in auge nel teatro dell'epoca, turba sin da subito i personaggi, mettendo in moto un concitato meccanismo simulatorio. Quando si parla del *Revisore* si afferma spesso, riprendendo le fila di un famoso discorso tenuto dal regista Vladimir Nemirovič-Dančenko,<sup>17</sup> come l'impulso primario in filigrana a tutta la pièce sia la paura. Va detto che qui, però, non si tratta della paura come atavica fobia nei confronti di un male oscuro e perturbante, ma più che altro dell'assai prosaico timore – quasi confinante con la vigliaccheria – che i propri piccoli e grandi crimini vengano scoperti

---

abbia bisogno di nulla; no, e via a dargliene: dice che anche per sant'Onofrio è il suo onomastico. Che farci? Anche per sant'Onofrio c'è da portargli roba" [GOGOL' 1990: 201; PSSP, IV: 61].

<sup>16</sup> Nella cultura russa questa frase è diventata pressoché proverbiale: viene citata in molteplici opere letterarie, e può essere usata con una sfumatura ironica quando si vuole comunicare una notizia.

<sup>17</sup> La prolusione, intitolata *I segreti del fascino scenico di Gogol'* (Tajny sceničeskogo obajanija Gogolja), fu pronunciata nel 1909 in occasione del centenario della nascita dello scrittore.

e puniti.<sup>18</sup> I funzionari sono consapevoli delle proprie malefatte, ma non si sentono colpevoli e non hanno alcuna intenzione di assumersene la responsabilità.

Il clou della pièce è contenuto già nella prima, lapidaria battuta del podestà: dopodiché la catena degli eventi è piuttosto scarna, se escludiamo i malintesi e gli imprevisti che sgorgano dal continuo e proteiforme *role play* in atto. Stando alla felice formulazione di Jurij Mann [2014: 179 ss.], il principio propulsore della commedia non è un intreccio reale fatto di intrighi che conducono a un determinato finale (positivo o negativo che sia), ma un non meno dinamico ‘intreccio miraggio’ che scaturisce da una situazione di caos, trascinando i personaggi e costringendoli a comportarsi in un certo modo senza mai raggiungere gli obiettivi sperati, perché alla base non c’è altro che una catena di mistificazioni ed illusioni. Da un lato, il vero revisore dovrebbe effettuare la sua ispezione in incognito, dunque spacciandosi per qualcuno che non è; dall’altro, il podestà e i notabili dovrebbero reagire sia fingendo di credere che il revisore sia una persona qualunque, sia allestendo per l’occasione un proverbiale ‘villaggio di Potëmkin’<sup>19</sup> in modo da schivare le paventate sanzioni: un rituale collettivo evidentemente ben assimilato da tutte le parti in causa nei lunghi anni di servizio in un’epoca in cui, a fronte della poca trasparenza del sistema burocratico e delle strette dell’autocrazia sulla libertà di espressione, per avere informazioni un minimo attendibili sugli intricati ingranaggi dell’Impero gli stessi vertici avevano finito

---

<sup>18</sup> Per illustrare questa sfumatura del sentimento di paura nel *Revisore*, Zelinsky [1971: 18-19] si basa sulla distinzione tra i due termini tedeschi non completamente sinonimici *Angst* e *Furcht*: quella che proverebbero i funzionari sarebbe la *Furcht*, che affiora quando si percepisce un’incombente minaccia concreta e se ne temono le conseguenze per sé.

<sup>19</sup> Secondo una leggenda, i ‘villaggi di Potëmkin’ erano dei finti centri abitati eretti a mo’ di quinte teatrali nelle zone visitate da Caterina II nei territori sulla costa del Mar Nero conquistati dalla Russia dopo le vittorie contro l’Impero ottomano. Per traslato questa espressione, dove figura il favorito dell’imperatrice e presunto artefice dell’inganno, può indicare un trucco architettato per dare a qualcuno un’impressione di sfarzo e benessere, senza alcun riscontro nella realtà.

per doversi affidare a missioni segrete e delazioni anonime, spesso di dubbia obiettività [cfr. LOTMAN 1988]. Di fatto, si può parlare di delazioni quando nel quarto atto un nugolo di mercanti non particolarmente onesti si rivolge a Chlestakov lamentando il cattivo operato del podestà,<sup>20</sup> e anche poco prima, quando il pettegolo sovrintendente Zemljanika, probabilmente per ragioni di convenienza personale, bisbiglia all'orecchio di Chlestakov una raffica di cattiverie sugli altri funzionari. Il gioco simulatorio si ingarbuglia ulteriormente perché Chlestakov non è il vero revisore e si trova invischiato in questa tragicomica pantomima senza rendersene conto – anzi, quando incontra per la prima volta il podestà, pensa che le autorità siano venute ad arrestarlo per i suoi debiti –, e partecipa spontaneamente alla recita generale: una recita talvolta così sfrontata da dare l'impressione di trovarsi di fronte a un 'teatro nel teatro', soprattutto nel terzo atto, quello centrale, dove Chlestakov sfoggia il meglio di sé.

Al di là della ben riuscita dimensione corale, le colonne portanti della pièce sono ovviamente Chlestakov e il podestà, che “non sono antagonisti, non sono ingannatore e ingannato, ma gemelli siamesi” [LOTMAN 1988: 322]. Sin dalla prima del *Revisore* si è molto disquisito su quale delle due figure sia la più rilevante: Belinskij vedeva in Chlestakov una sorta di spettro materializzatosi, al pari dei due ratti menzionati all'inizio del primo atto,<sup>21</sup> solo nei sogni e nelle visioni

---

<sup>20</sup> I mercanti giunti a implorare il finto revisore (utilizzando, alla loro rumorosa entrata in scena, l'espressione *čelom b'ëm vašej milosti*, letteralmente 'battiamo a terra la fronte al cospetto della vostra grazia', che fa pensare alle udienze concesse dal sovrano) denunciano ad esempio che “un podestà simile, signore, non c'era ancora mai stato. Ci infligge offese così gravi, che non si possono neppure descrivere. Ci ha del tutto rovinati con gli oneri di acquartieramento, non ci resta che metterci un cappio attorno al collo. Non si comporta con giustizia [...]. Ma no, tutto questo non basta, lo giuro! Viene in bottega e si prende tutto quello che gli capita sottomano” [GOGOL' 1990: 201; PSSP, IV: 61].

<sup>21</sup> Questo è infatti l'incubo riferito dal podestà, un po' sinistra premonizione, un po' *wishful thinking* inconscio, visto che i due spaventosi ratti portatori di malaugurio non lo assalgono: “Come se me lo sentissi: ho sognato tutta notte due topi straordinari. Di simili non ne avevo proprio mai visti: neri, eccezionalmente grandi! Sono venuti, hanno fiutato e se ne sono andati” [GOGOL' 1990: 73; PSSP, IV: 10].

ossessive del podestà e dei funzionari terrorizzati dalla perdita dei loro privilegi; stando a letture più tarde come quella del simbolista Dmitrij Merežkovskij, il podestà e i suoi funzionari sarebbero, al contrario, 'anime morte' quanto quelle dell'omonimo romanzo, rinfocolate solo dalla fresca energia di Chlestakov. Ma in fin dei conti si tratta di due facce complementari della stessa società soggetta a un potere dispotico, e in generale della natura umana.

Certo, il profilo originale e irripetibile di Chlestakov non poteva che farlo entrare di diritto nella galleria dei personaggi tipici dell'Ottocento russo. A un primo sguardo sembra uno scialbo giovane mingherlino, sciocco e insignificante: una sorta di involucro vuoto che gli altri personaggi riempiono proiettando su di lui le proprie fantasie e aspettative frustrate (per i funzionari è l'emissario dello zar da onorare e ingannare allo stesso tempo, per donne provinciali e di scarsa cultura come la moglie e la figlia del podestà è un uomo di mondo arrivato direttamente dalla sfavillante capitale sulle rive della Neva). Già questo lo rende differente dal canonico eroe dei romanzi picareschi o dallo 'spaccone' millantatore del teatro comico, anche se Gogol' fa abilmente il verso ad alcuni cliché ben radicati nella mente del pubblico: lo presenta infatti come un avventuriero in viaggio in compagnia del suo servo e, prima di farlo comparire in scena, lo descrive proprio dalla prospettiva del servo. Il monologo di Osip su cui si alza il sipario nel secondo atto può davvero ricordare gli innumerevoli Sganarelli e Leporelli perennemente affamati e avvezzi a riflettere sul proprio padrone con un misto di devozione e burbero rimprovero. Ma il personaggio di Chlestakov è molto più complesso: vestirne i panni è un compito quanto mai impegnativo per un attore, e non per nulla uno dei motivi di maggiore insoddisfazione di Gogol' dopo la prima pietroburchese fu la recitazione superficialmente farsesca, da intrigante fanfarone, di Nikolaj Djur.

Chlestakov non è un picaro, né un dongiovanni: non ha architettato alcun piano per turlupinare i funzionari o sedurne le mogli, né possiamo affermare che il podestà lo abbia spinto a compiere azioni

disoneste, visto che Chlestakov si limita a stare allegramente al gioco senza riflettere, sbizzarrendosi di buon grado nella pura improvvisazione, persino quando comincia a chiedere candidamente dei soldi in prestito ai funzionari, che naturalmente sono convinti si tratti della concussione di rito.<sup>22</sup> L'assenza di azioni premeditate è anche suggerita dal fatto che, differentemente dagli altri, Chlestakov non ha nessuna battuta 'a parte': è una figura di assoluta trasparenza e semplicità, dai tratti persino infantili.<sup>23</sup> Ciò che, in realtà, è soltanto un abbaglio del podestà e dei funzionari permette all'umile registratore di collegio Chlestakov, indebitato e relegato al quattordicesimo e ultimo grado della tavola dei ranghi, di indossare le vesti di un insigne burocrate, di trasformarsi per un giorno in qualcosa che non è, ma che evidentemente non gli dispiacerebbe essere. Gli inchini e le attenzioni altrui gli consentono di dare corpo alle proprie fantasticherie, sciorinate, nella famosa 'scena delle menzogne' del terzo atto, non per ottenere qualcosa in più dal podestà e dai funzionari, ma per autoaffermarsi, affrancandosi anche solo per poche ore dalla sua squallida condizione e immaginando di essere, di fatto, uno dei potenti superiori che lo ti-

---

<sup>22</sup> La buffa sequenza delle richieste di denaro prende il via per caso nel quarto atto, dopo che Chlestakov ha intravisto tra le mani di Ljapkin-Tjapkin delle banconote – evidentemente portate dal giudice per ogni evenienza – e gli ha chiesto se può avere un prestito per continuare il viaggio: “*Chlestakov*. Che cos’ha in mano? *Ammos Fëdorovič* (confondendosi e lasciando cadere sul pavimento le banconote). Nulla, signore. *Chlestakov*. Come, nulla? Ho visto caderle dei soldi. *Ammos Fëdorovič* (tremando in tutto il corpo). Niente affatto. (A parte). Oh, mio Dio, son già sotto processo! Hanno già mandato il carro a prendermi! *Chlestakov* (raccogliendoli). Ma sì, sono soldi. *Ammos Fëdorovič* (a parte). Allora, è tutto finito: sono perduto! Perduto! *Chlestakov*. Sa una cosa? Me li dia in prestito. *Ammos Fëdorovič* (sollecitamente). Ma certo, ma certo... più che volentieri. (A parte). Bene, coraggio, coraggio! Toglimi dai pasticci, Madre santa! *Chlestakov*. Sa, in viaggio sono rimasto al verde: ora una cosa, ora l'altra... D'altronde, glieli spedisco subito da casa. *Ammos Fëdorovič*. Per carità, non ci pensi neppure! È già un così grande onore... Naturalmente, con le mie deboli forze, con zelo e solerzia verso i superiori... cercherò di meritare...” [GOGOL' 1990: 179; PSSP, IV: 52].

<sup>23</sup> Nelle sue raccomandazioni per gli attori, lo stesso Gogol' scrive: “il successo di questo ruolo sarà tanto maggiore, quanto più chi lo interpreta saprà manifestare candore e semplicità” [GOGOL' 1990: 71; PSSP, IV: 8].

ranneggiano quotidianamente a Pietroburgo: “io al dipartimento faccio solo una capatina, due minuti per dire: ‘Si deve fare così e così!’. E poi l’impiegato scrivano – proprio un vero topo, fa solo ‘cr, cr’ con la penna... – si mette a scrivere” [GOGOL’ 1990: 153; PSSP, IV: 42]. Altre illusioni, altri miraggi: gli esaltati racconti di Chlestakov su una Pietroburgo come Mecca dei piaceri, accavallati in un climax di dettagli iperbolici che spaziano da un’anguria da 700 rubli all’amicizia con Puškin e alla stesura di alcune famose opere liriche, passando per zuppe ancora fumanti consegnate espresse da Parigi, sfiorano quasi la folle realtà parallela in cui precipita un altro noto impiegato gogoliano all’evidente ricerca di un suo personale riscatto, ossia il protagonista del coevo *Diario di un pazzo* (*Zapiski sumasšedšego*, 1835). Nel *Revisore*, però, non c’è traccia delle tinte cupamente grottesche del *Diario*: il nucleo centrale del terzo atto e dell’intera commedia è all’insegna di una scanzonata leggerezza, sottolineata anche dalla presenza di elementi del linguaggio galante dei salotti femminili di primo Ottocento nelle battute di Chlestakov, soprattutto nelle prime versioni della pièce [cfr. VINOGRADOV 1936: 316]. Più Chlestakov millanta, mentre tutti pendono dalle sue labbra senza fare il minimo caso alle palesi incongruenze della sua narrazione, più sembra entrare nella parte e credere alle proprie bugie, crogiolandosi in un autocompiacimento sfrenato. Non è pazzo ma, piuttosto, ebbro di narcisistico piacere – oltre che del vino che gli hanno abbondantemente offerto al nosocomio per accompagnare un pesce la cui elegante denominazione, *labardan*, viene ripetuta da Chlestakov con pura voluttà.<sup>24</sup>

In fondo, Chlestakov è un personaggio più universale di quanto sembri. È un ragazzo superficiale, istintivo, frivolo e si lascia facilmente trascinare dal mero desiderio di apparire, ma simili caratteristiche non vengono certo stigmatizzate dal bel mondo, spesso anzi imperniato proprio su di esse e su ciò che in seguito è stato definito

<sup>24</sup> In realtà, il *labardan* è un banale merluzzo: è solo il nome a trarre in inganno. In un certo senso è un finto pesce pregiato, un altro dei numerosissimi esempi della continua e onnicomprensiva tendenza alla simulazione che pervade, dall’inizio alla fine, *Il Revisore*.

per l'appunto *chlestakovščina*, ovvero l'inclinazione a vantarsi ingigantendo spudoratamente i propri meriti. Un grande interprete novecentesco di Chlestakov come Michail Čechov ne ha dato un'affascinante lettura in chiave psicopatologica, supponendo che il finto revisore soffra di bipolarismo e schizofrenia, come il paranoico Popriščin del *Diario di un pazzo*. Chlestakov, però, non devia dalla normalità: è tutto l'ambiente che lo circonda ad essere tale, talvolta con punte grottesche ulteriormente acuite dalle strane circostanze dell'“intreccio miraggio”. Più vicino alla vera indole del personaggio potrebbe essere, piuttosto, il Chlestakov dandy di altre messinscene novecentesche.

Di *chlestakovščina* soffre, a suo modo, anche il podestà: i sogni sulla vita che lo attende a Pietroburgo dopo che la figlia sarà convolata a nozze col revisore riproducono in parte le iperboliche chimere di Chlestakov. Anche il podestà è un perfetto figlio del suo tempo e una figura meno macchiettistica di quanto potrebbe sembrare: nelle indicazioni di Gogol' agli attori, sarebbe “a suo modo un individuo per nulla sciocco” [GOGOL' 1990: 69; PSSP, IV: 8] e avrebbe i lineamenti duri e aguzzi di chi, non essendo di nobili origini, ha dovuto risalire buona parte della tavola dei ranghi per ottenere un certo status e, coerentemente, mira a difendere ad ogni costo la posizione che si è conquistato (anche attraverso le mazzette, se necessario: come scrive Gogol', “sebbene sia corrotto, mantiene un contegno dignitoso” [*ibidem*]). È un individuo mediocre ma, forte del prestigio veicolato dalla sua uniforme – quello stesso prestigio che il povero registratore di collegio Chlestakov non può vantare – si prende assolutamente sul serio.

Proprio sul podestà si regge, al termine del quinto atto, la scena della rivelazione finale, dove d'un tratto cadono le maschere degli attori del *role play* in corso fino a quel momento, e al contempo crolla anche, inesorabile, la ‘quarta parete’. Prima il podestà constata con sgomento: “non vedo nulla. Al posto dei volti vedo dei grugni di porco, e nulla più...” [GOGOL' 1990: 255; PSSP, IV: 83]; poi, nel suo monologo risolutivo, sbotta irritato: “di che ridete? Di voi stessi ridete!... Ah, voi!” [GOGOL' 1990: 257; PSSP, IV: 83]. E non si sta rivolt-

gendo soltanto agli invitati alla festa di fidanzamento appena guastata (i quali provano senz'altro un maligno piacere nel vedere sbugiardati il tronfio revisore e i non meno tronfi funzionari), ma anche agli spettatori seduti in sala. I “grugni di porco” sono anche i loro, la finzione a più livelli del *Revisore* coincide con la realtà, e il pubblico sta, in ultima analisi, ridendo di sé stesso senza rendersene conto: come il podestà e i funzionari, che chiedono nervosamente di interrompere la lettura della missiva di Chlestakov ogniqualvolta si arriva al passaggio che riguarda ciascuno di loro, neanche il pubblico ama essere scaraventato di fronte ai propri difetti. Alle edizioni del *Revisore* successive alla prima, Gogol' appose in epigrafe l'eloquente proverbio “non prendertela con lo specchio se hai il muso storto [GOGOL' 1990: 65; PSSP, IV: 5], che ben riflette la reazione sia dei personaggi della pièce, sia degli spettatori davanti alla propria nuda immagine, scevra degli orpelli dei ruoli sociali e della percezione falsata del sé. Come se non bastasse, nel monologo del podestà c'è anche un riferimento agli scrittori. Quando il podestà impreca: “so io cosa farei a tutti questi imbrattacarte! Ah, scribacchini, liberali maledetti!...” [GOGOL' 1990: 257; PSSP, IV: 83-84], paventando la stesura proprio di una commedia che lo metterà alla berlina, il pensiero va non solo allo squattrinato pennivendolo amico di Chlestakov e ai suoi feuilleton di bassa lega, ma anche e soprattutto all'autore della pièce, a Belinskij e ai loro sodali.

Il primo e il quinto atto rappresentano una sorta di ‘cornice’: siamo sempre nel salotto del podestà e Chlestakov non è presente, se non come invisibile catalizzatore delle emozioni generali. Inoltre, in entrambi gli atti non succede quel che dovrebbe succedere: i convulsi preparativi del primo atto sono destinati a un revisore fasullo, il lieto fine (perlomeno dalla prospettiva immorale del podestà) auspicato all'inizio del quinto atto è solo una caduta libera verso la catastrofe finale, che culmina, senza una vera risoluzione, nella fatidica ‘scena muta’ successiva all'ingresso del gendarme e all'annuncio dell'arrivo, forse, del vero revisore. La battuta conclusiva della pièce è lapida-

ria quanto quella dell'incipit, ma su precisa indicazione di Gogol' le subentrano alcuni minuti di enigmatico *tableau vivant* che diede filo da torcere agli attori del Teatro Aleksandrinskij e del Malyj Teatr, molto perplessi sul da farsi, tanto più che allora non c'era nemmeno un regista che curasse la rappresentazione, ma solo il primo attore/capocomico a supervisionare una recitazione impostata perlopiù secondo canoni prestabiliti: difficilmente tra questi ultimi rientravano le arzigogolate pose cui Gogol' costringeva i personaggi negli istanti finali [cfr. AUTANT-MATHIEU 2010: 57-58].

Della 'scena muta', che lasciò interdetti i primi spettatori in attesa di un proseguimento dell'azione, sono state date ad oggi molteplici letture e interpretazioni sceniche. Si potrebbe anche non vedervi l'autentico colpo di grazia che si abbatte sui personaggi dopo il primo smascheramento dovuto alla lettera di Chlestakov: è infatti facile supporre che la vera ispezione, se mai ci sarà, non cambierà assolutamente nulla, tanto più che nessuno dei personaggi, anche dopo aver letto le spietate righe della lettera, ha preso coscienza dei propri errori o si è pentito. Il podestà, anzi, sembra arrabbiato con sé stesso solo per non essere stato, nonostante la sua pluriennale esperienza di truffe, abbastanza furbo da capire che Chlestakov era solo un "bamboccio, uno di pasta frolla" [GOGOL' 1990: 257; PSSP, IV: 83].<sup>25</sup> In alcune messinscene, come quella di Valerij Fokin al Teatro Aleksandrinskij (2002), dopo la 'scena muta' si ricomincia addirittura da capo con le battute del primo atto: in una dinamica che si ripete a oltranza, viene preparata una nuova recita per fare bella figura, se non con il finto revisore, almeno con quello vero; nella trasposizione filmica del 1977, *In incognito da Pietroburgo*, durante la scena muta i funzionari si frugano di nuovo nelle tasche alla ricerca delle banconote per la mazzetta

---

<sup>25</sup> "Sono in servizio da trent'anni, e nessun mercante, neppure un appaltatore ha potuto farmela: ho ingannato fior di imbroglioni, l'ho fatta in barba a lestofanti e truffatori, che erano pronti a derubare il mondo intero. Tre governatori ho raggirato!... Ma che sono mai i governatori! (Scrolla il braccio). Non è neppure il caso di parlare dei governatori... [...] (Minaccia sé stesso col pugno) Ehi tu, nasone! Un bamboccio, uno di pasta frolla, e l'hai preso per una persona importante!" [GOGOL' 1990: 256-257; PSSP, IV: 83].

di turno; nella commedia italiana *Anni ruggenti* (1962) di Luigi Zampa, il cui soggetto è chiaramente ispirato al *Revisore* seppur trasposto nell'Italia fascista – a riprova del carattere universale della vicenda –, il vero ispettore si trova subito in completa sintonia con il podestà.

Ma la 'scena muta' ha anche altre implicazioni. Sicuramente è un contrappeso alla sovrabbondanza barocca degli sproloqui dei cinque atti precedenti,<sup>26</sup> motivo per cui la forza espressiva di quest'improvviso silenzio evidenzia l'inconsistenza, la vacuità dell' 'intreccio miraggio' seguito finora. Ciò che vediamo una volta che, come scrive Gogol', è piombata sugli astanti una sorta di scarica elettrica, non è soltanto un espediente da opera buffa per trasmettere più efficacemente il momentaneo sconcerto generale: il significato della 'scena muta', paragonata dal regista Sergej Ėjzenštejn al finale del *Boris Godunov* con il suo 'popolo muto', anche se in chiave triviale e grottesca [cfr. RONEN 2001], ha un che di metafisico. Insieme al movimento che fino a quel punto aveva monopolizzato il palco, cessa anche lo stesso slancio vitale dei personaggi, ora annichiliti e inermi di fronte a un gendarme-boia<sup>27</sup> come gli abitanti di Pompei nel celebre dipinto di Karl Brjullof così caro a Gogol', dove le figure umane ci appaiono pietrificate sulla tela un attimo prima della catastrofe.<sup>28</sup> Nel finale del *Revisore*, i personaggi si trasformano in fantocci in balia dell' 'intreccio miraggio', di una condizione esistenziale illusoria e insensata. Una simile idea, sin trop-

<sup>26</sup> Nelle chiacchiere a ruota libera dei vari personaggi, dal primo atto in avanti, non mancano nemmeno le più disparate digressioni relative a figure di contorno che non compariranno mai, né giocheranno un qualche ruolo nella trama: un'altra manifestazione del caos attivato dall' 'intreccio miraggio' e impermeabile ad ogni logica.

<sup>27</sup> Curiosamente, nelle edizioni del *Revisore* il gendarme non figura nella lista dei personaggi: compare all'improvviso nell'ultima scena e pronuncia solo una breve battuta, quasi come il messaggero di un mondo ultraterreno.

<sup>28</sup> Mi riferisco a *L'ultimo giorno di Pompei* (Poslednij den' Pompei, 1833). A proposito di come è stata resa quest'idea in seguito, nel film del 1996 la disposizione dei personaggi dietro a una tavola imbandita durante la 'scena muta' ricorda una specie di Ultima Cena; in un precedente film sovietico (1952) del regista Vladimir Petrov, dall'impostazione più teatrale, nella 'scena muta' prende forma un tipico quadro su cui è dipinta quella Russia zarista che, ormai, pareva appartenere solo al passato.

po bislacca e radicale per la sua epoca e più vicina al teatro dell'assurdo, avrebbe trovato terreno fertile sui palcoscenici sperimentali del Novecento: nel suo fantasmagorico allestimento del 1926 Vsevolod Mejerchol'd, durante la 'scena muta', avrebbe sostituito gli attori proprio con dei pupazzi di cartapesta [cfr. MEJERCHOL'D 2023].

3. Il finale del *Revisore* ha dunque un retrogusto tragico, ma sicuramente i personaggi, a differenza di quelli di un *Boris Godunov*, sono apparsi troppo ridicoli nel corso della pièce – e tali rimangono anche nell'immobilità con cui Gogol' li 'congela' alla fine – perché si possa provare davvero un senso di pietà e terrore durante la 'scena muta'. Tra l'altro, anche qui Gogol' va in una direzione opposta rispetto alla commedia tradizionale, dove spesso l'acme del divertimento era proprio l'istante in cui gli imbrogli venivano smascherati. Qui il riso scaturisce dai molteplici processi di camuffamento, e non dalla loro rivelazione, che ha invece conseguenze amare e restituisce la tragico-mica insensatezza dell'esistenza umana.

Della sgusciante comicità gogoliana, irriducibile a qualsiasi modello prestabilito, è stato detto molto, a partire dalle note considerazioni di Puškin sul “riso attraverso le lacrime della tristezza e della commozione” e di Belinskij sulla “risata diluita nell'amarezza” [cfr. GIPPIUS 1936: 152]. Stando alle testimonianze dei contemporanei, Gogol', con il suo talento istrionico,<sup>29</sup> riusciva effettivamente a far ridere a crepapelle i suoi interlocutori restando serio e, come una sorta di virtuoso illusionista, sapeva come ricavare l'effetto comico da tutti i dettagli più prosaici della quotidianità. Con *Il Revisore* e con le successive riflessioni sulla commedia, Gogol' cercò di fornire una legittimazione al riso, a dispetto di quanti condannassero la superficialità e l'assenza di idee forti nel genere comico.

Per Gogol' era fondamentale che *Il Revisore* non venisse letto nell'ottica della farsa o del vaudeville, errore da cui purtroppo non

<sup>29</sup> Fin dal ginnasio Gogol' aveva calcato le assi del palcoscenico (cimentandosi con personaggi comici anche femminili, come la Prostakova del *Minorenne* di Fonvizin), e a Pietroburgo aveva tentato, senza successo, la carriera di attore.

hanno potuto esimersi numerosi registi e attori tra Ottocento e Novecento, addirittura riadattando il soggetto nello spirito del cabaret o dell'operetta musicale. Anche il film *In incognito da Pietroburgo* di Gajdaj, d'altronde, fa più che altro il verso alle altre commedie di culto del regista sovietico, con il loro bonario piglio buffonesco. Non sono mancate visioni totalmente antitetiche, in cui è stato invece accentuato il lato tragico, da dramma sociale, della satira racchiusa nel lavoro gogoliano, o addirittura, specie all'altezza del modernismo e oltre, sono state colte suggestioni demoniache, con Chlestakov nel ruolo di diabolico incantatore. Al primo ventennio del Novecento risalgono due capisaldi della storia scenica del *Revisore*: le messinscène di Konstantin Stanislavskij (1908 e 1921, che segnano per il fondatore del Teatro d'Arte il passaggio dal realismo psicologico a una sua stilizzazione) e quelle di Mejerchol'd (1926), il cui già citato allestimento, che esaspera la componente surreale ed entropica del testo gogoliano, sarebbe stato un punto di riferimento per le creazioni futuriste e costruttiviste dei tempi a venire. Passando al XXI secolo, un esperimento radicale e difficilmente inquadrabile nella tradizione precedente è quello condotto nel 2007 dal regista Nikolaj Koljada: qui lo spazio scenico è una baracca di saltimbanchi dove scorre un caleidoscopio di archetipi della Russia periferica e della miseria che la attanaglia attraverso i secoli. Per accentuare questa dimensione 'ctonia', il movimento scenico ruota attorno a un mucchio di terra nera, al contempo humus culturale e risorsa da smerciare.

Una tale pluralità di vedute è legittima, perché *Il Revisore* contiene tutti questi aspetti, che si intersecano e si bilanciano a vicenda grazie alla sapiente intermediazione del vero protagonista e unico personaggio onesto e sincero della pièce: il riso, come sostiene Gogol' in quell'autentica apologia della comicità che è il monologo dell'autore in chiusura dell'*Uscita dal teatro*. Ovviamente non un riso che abbia come obiettivo il puro intrattenimento, ma una risata catartica, investita di una missione spirituale e pedagogica, che scrosci "dalla natura luminosa dell'uomo [...] in quanto è in fondo a essa che è racchiusa

la sua fonte inestinguibile, che va fin nel profondo delle cose, costringe a far emergere in modo chiaro quello che passerebbe altrimenti inosservato, senza la cui forza penetrante la piccineria e la vanità dell'esistenza non apparirebbero così spaventose all'uomo" [GOGOL' 2021: 199; PSS, v: 169]. Lo scopo di Gogol' al momento del debutto del *Revisore* era proprio, attraverso il riso, scuotere in profondità il pubblico tanto da provocare nella società un'autentica rigenerazione morale, cosa che, come si può facilmente intuire, non avvenne.

Circa dieci anni dopo, per raggiungere l'obiettivo ambizioso e di fatto impossibile che si era prefisso, Gogol' approntò lo *Scioglimento del Revisore*, insistendo perché quest'ulteriore scena metateatrale fosse immancabilmente rappresentata dopo la commedia: questo non sarebbe accaduto, tanto più che lo scritto aveva suscitato delle riserve in molti, persino nel primo interprete moscovita del podestà Michail Ščepkin, molto stimato da Gogol' e prototipo del capocomico protagonista dello *Scioglimento*. Lo *Scioglimento* risente senz'altro del nuovo percorso spirituale e religioso intrapreso dall'autore: gli attori che hanno appena recitato la pièce e gli spettatori discutono per l'appunto del genere comico, e nel lungo monologo finale il capocomico espone il vero significato dello spettacolo. La 'città compendio' altro non sarebbe che il mondo interiore di ognuno; i funzionari incarnerebbero le passioni che lo dilaniano; il finto revisore Chlestakov farebbe le veci della nostra fatua coscienza mondana, mentre il vero revisore rappresenterebbe la coscienza etica, risvegliata dal riso terapeutico poco prima della morte e del giorno del giudizio (espressi appunto dall'apocalittica 'scena muta'), in modo così da salvare l'anima- 'città compendio' trasformandola, se impieghiamo i termini di Sant'Agostino – ampiamente letto da Gogol' –, da 'città terrena' a 'città di Dio'. Va da sé, una simile esegesi didascalica e misticeggianti, anche se dà conto delle effettive intenzioni di Gogol' e del significato morale che voleva attribuire al teatro comico, non rende giustizia alla complessità della pièce e del suo sostrato sociale, che, per quanto non sia pronunciato come avrebbe preteso Belinskij, è comunque presente.

In realtà – e questa è un’idea che affiora già nell’Ottocento e trova la sua compiuta realizzazione nei più radicali movimenti letterari novecenteschi – la dimensione tragicomica, “più ridicola del comico e più disperata del tragico” [ZELINSKY 1971: 5], in cui si attinge costantemente a un’ironia al vetriolo per suscitare la risata terapeutica, è la sola adatta a illustrare la condizione prosaica di un uomo cui è preclusa la dignità e la nobiltà di un’esistenza tragica. E in Gogol’ la condizione prosaica dell’uomo coincide inesorabilmente con la *pošlost’*, cioè con l’ottusa trivialità di chi non si rende conto dei limiti della propria esistenza mediocre e, anzi, se ne inorgoglisce. Questo è, d’altronde, un altro motivo per cui i personaggi del *Revisore* non possono definirsi né buoni, né cattivi: sono solo prigionieri della propria conformistica volgarità, che Gogol’ sa rappresentare sfruttando tutte le potenzialità del suo inesauribile umorismo e di una lingua estremamente creativa e sempre vivace. Non si può che dare ragione a Nabokov quando, parlando della potenza del riso gogoliano, decreta che

i lavori teatrali di Gogol’ sono poesia in azione, e per poesia intendo i segreti dell’irrazionale conosciuti con l’ausilio della parola razionale. La vera poesia di questo tipo non suscita né riso né lacrime, ma uno sfavillante sorriso di piacere senza limiti, delle fusa beate, e uno scrittore può essere solo orgoglioso se è in grado di suscitare nei suoi lettori, o, più precisamente, in qualcuno dei suoi lettori un simile sorriso e simili fusa [1996: 68].

## SIGLE E ABBREVIAZIONI

PSS N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIV, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1937-1952.

PSSP N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-XXIII, Nauka, Moskva 2003-in corso di pubblicazione.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AUTANT-MATHIEU 2010 M. Autant-Mathieu, *D'un Révizor à l'autre (petite histoire du mal russe à travers ses représentations scéniques)*, "La Revue Russe", xxxiv, 2010, pp. 57-72.

EHRE 1980 M. Ehre, *Laughing through the Apocalypse: The Comic Structure of Gogol's Government Inspector*, "The Russian Review", xxxix, 1980, 2, pp. 137-149.

GIPPIUS 1936 V. Gippius, *Problematika i kompozicija Revizora*, in *N.V. Gogol'. Materialy i issledovanija*, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1936, pp. 151-199.

GOGOL' 1990 N.V. Gogol', *Il revisore*, a cura di E. Magnanini, Marsilio, Venezia 1990.

GOGOL' 1994 N.V. Gogol', *L'ispettore generale*, introduzione di F. Malcovati, trad. it. di C. Moroni e L. Doninelli, Garzanti, Milano 1994.

GOGOL' 2021 N. V. Gogol', *L'ispettore generale. Il matrimonio. I giocatori*, a cura di S. Prina, Feltrinelli, Milano 2021.

KORMILOV 2019 S. Kormilov, *Social'no-istoričeskoe svoeobrazie komizma v gogolevskom Revizore*, "Novyj

filologičeskij vestnik”, 2019, 50, pp. 53-61.

- LEBLANC 1988 R. Leblanc, *Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of Eating in The Inspector General*, “Slavic Review”, XLVII, 1988, 3, pp. 483-498.
- LOTMAN 1988 Ju. Lotman, *O Chlestakove*, in Id., *V škole poetičeskogo slova. Puškin. Lermontov. Gogol'*, Prosveščenie, Moskva 1988, pp. 293-325.
- LIFŠIČ 2011 A. Lifšič, *Ob imenach v Revizore*, “Vestnik Moskovskogo Universiteta. Serija 9. Filologija”, 2011, 4, pp. 81-89.
- MACCARI 2022 G. Maccari (a cura di), *Nikolaj Gogol' nei ricordi di chi l'ha conosciuto*, Quodlibet, Macerata 2022.
- MANN 1966 Ju. Mann, *Komedija Gogolja Revizor*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1966.
- MANN 1981 Ju. Mann, *Paradoks Gogolja-dramaturga*, “Voprosy Literaturny”, 1981, 12, pp. 132-147.
- MANN 2014 Ju. Mann, *La poetica di Gogol'*, a cura di C. De Lotto, Lithos, Roma 2014.
- MARKOVIČ 2008 V. Markovič, *O sootnošenii komičeskogo i tragičeskogo v p'ese Gogolja Revizor*, in Id., *Izbrannye raboty*, Lomonosov, Sankt-Peterburg 2008, pp. 235-246.
- MEJERCHOL'D 2023 V. Mejerchol'd, *Il Revisore*, a cura di A. Tellini, Cue Press, Imola 2023.
- NABOKOV 1996 V. Nabokov, *Lekcii po russkoj literature*, Nezavisimaja gazeta, Moskva 1996.
- NIQUEUX 2023 M. Niqueux, *Dictionnaire Gogol*, Institut d'études

- slaves, Paris 2023.
- POLIAKOV 2022 S. Poliakov, *Les têtes scéniques du Révizor*, “La Revue Russe”, LVIII, 2022, pp. 67-81.
- PROSKURIN 2008 O. Proskurin, *Putešestvie Puškina v Orenburg i genezis komedii Revizor*, in *I vremena, i mesto. Istorikofilologičeskij sbornik k 60-letiju A.L. Ospovata*, Novoe Izdatel'stvo, Moskva 2008, pp. 144-158.
- ROLET 2012 S. Rolet, *Le Révizor de Gogol, un autre au carré*, in C. Dumas, K. Ziger (eds.), *L'autre au miroir de la scène*, Peter Lang, Bruxelles 2012, pp. 161-173.
- RONEN 2001 I. Ronen, *K puškinskim istokam dramaturgii Gogolja*, in *Puškinskaja konferencija v Stanforde 1999: Materialy i issledovanija*, OGI, Moskva 2001, pp. 335-342.
- SUCHICH 2013 I. Suchich, *Russkaja literatura dlja vsech. Ot Gogolja do Čehova*, Kolibri, Moskva 2013.
- VINOGRADOV 1936 V. Vinogradov, *Jazyk Gogolja*, in *N. V. Gogol'. Materialy i issledovanija*, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1936, pp. 286-376.
- ZELINSKY 1971 B. Zelinsky, *Gogol's Revizor. Eine Tragödie?*, “Zeitschrift für Slavische Philologie”, xxxvi, 1971, 1, pp. 1-40.
- ZOLOTARĚV 2008 I. Zolotarëv, *Splav real'nogo i neverojatnogo (Revizor Gogolja)*, “Voprosy Literatury”, 2008, 2, pp. 286-295.