

LE CITTÀ E L'ACQUA: IPOTESI SULLA *POVEST'*
O TOM, KAK POSSORILSJA IVAN IVANOVIC
S IVANOM IVANOVICEM

A. D'AMELIA

"Gli antichi costruirono Valdrada sulla rive d'un lago con case tutte verande una sopra l'altra e vie alte che affacciano sull'acqua i parapetti a balaustra. Così il viaggiatore vede arrivando due città: una diritta sopra il lago e una riflessa capovolta. Non esiste o avviene cosa nell'una Valdrada che l'altra Valdrada non ripeta, perché la città fu costruita in modo che ogni suo punto fosse riflesso dal suo specchio, e la Valdrada giù nell'acqua contiene non solo tutte le scanalature e gli sbalzi delle facciate che s'elevano sopra il lago ma anche l'interno delle stanze con i soffitti e i pavimenti, la prospettiva dei corridoi, gli specchi degli armadi. Gli abitanti di Valdrada sanno che tutti i loro atti sono insieme quell'atto e la sua immagine speculare, cui appartiene la speciale dignità delle immagini..."

(I. Calvino, *Le città invisibili*)

Invano cercherai sull'atlante del mondo quel luogo dell'immaginario che è la Mirgorod gogoliana! Quelle costruzioni "dai tetti di paglia, di canne e perfino di legno", che si affollano intorno alle serpentine delle strade; quelle distese di siepi, su cui s'inerpica il luppolo, occhieggia il girasole, rosseggia il papavero e "baluginano grosse zucche"; quelle vie abitate da sottane distese al sole, da brache al vento, da camicie infiorate¹.

¹ N.V. GOGOL', *Sočinenija*, I-VII, a cura di N. Tichonravov e V. Scenrok, Moskva-Peterburg 1889-1896, I, p. 424.

Tutta imbiancata a calce, Mirgorod ostenta come unica massa di colore l'abitazione di granito del tribunale del distretto, che sorride con la chiostra di "ben otto finestre", mentre si specchia nella "distesa acquatile" del lago. È l'umore di chi osserva che dà a Mirgorod e a quell'acqua una sua forma. Se l'attraversi con il naso in aria, allegro e sornione, la sorprendente Mirgorod ti si rifletterà in quello spazio liquido, "che il podestà chiama lago", come una sequenza ondeggiante di dorati "covoni di fieno". Se ti ci inoltri tetro, mugugnante e a testa bassa, il tuo sguardo s'impiglierà in una "meravigliosa pozzanghera", proverbiale metafora del luogo.

È la prospettiva della pozzanghera, di questa sbalorditiva pozzanghera, "unica tra tutte quelle che mi è capitato di vedere", che dà a Mirgorod in certe occasioni, in certi scorci, l'immagine di qualcosa di irripetibile, di inusuale, di magnifico.

Mirgorod è non-dove, non-luogo, non-segno. Sottraendosi alla descrizione, balugina talora come l'ombra dei suoi abitanti e dei suoi alberi in una notte stellata, sorride ambigua nel sogno d'amore di una ragazza, si assimila al pipistrello distendendo le ali sulla famosa pozzanghera: "se fossi un pittore, dipingerei tutto il mirabile fascino della sua notte! Dipingerei tutta Mirgorod addormentata; le innumerevoli stelle che la guardano immote; l'apparente silenzio che risuona del lato vicino e lontano dei cani; il sacrestano innamorato che l'attraversa di corsa e scavalca la siepe con audacia cavalleresca; i muri bianchi delle case che, avvolti dal chiarore della luna, diventano più bianchi, mentre gli alberi che li ombreggiano si fanno più scuri, e la loro ombra si distende più nera; e i fiori e l'erba silenziosa che diventano più profumati; e i grilli, infaticabili cavalieri della notte, che da tutti gli angoli, all'unisono, intonano le loro crepitanti canzoni. Dipingerei in una di queste basse cassette d'argilla quella ragazza dalle ciglia nere e dai giovani seni tremanti, che si scopre nel letto solitario sognando baffi e speroni da ussaro, mentre il chiarore della luna ride sulle sue guancie. Dipingerei nella strada bianca il baluginare dell'ombra nera del pipistrello, che si poggia sui comignoli bianchi della case"².

È la malia dell'acqua - pozzanghera o lago - ad attribuire a Mirgorod un'ambivalente rifrazione, lo spessore duplice della realtà e dell'apparenza, la sua liquida contraddittorietà. È lungo la riva dell'acqua che in Mirgorod avviene l'incontro del giorno e della notte, del sole e dell'ombra, del bianco e del nero, del silenzio e del suono. È nel riflesso dell'acqua che gli opposti coesistono. E all'interno dell'area linguistica gogoliana tutta questa descrizione della notte assume i colori di una coppia di contrari: anche se il vocabolo giorno non è direttamente chiamato in causa, tutta la scelta di termini luminosi impone l'antinomia di giorno e notte. Anzi, la coesistenza dei contrari è ancor più rafforzata da tutte quelle particelle di luce, che si alleano agli elementi della notte: all'oscurità della sera si contrappone il brillio delle stelle, all'ombra scura degli alberi si affianca l'intonaco bianco

² *Ivi*, pp. 422-423.

dei muri e il chiarore della luna, alle ciglia nere della ragazza il bianco dell'argilla e il latteo riflesso dei giovani seni, ai baffi dell'ussaro lo scintillio degli speroni metallici, alle ali nere del pipistrello il biancore della strada e dei comignoli. È nel tessuto oscuro e silente della notte, in tutto ciò che designa oscurità e buio, che Gogol' insinua l'antitesi, la luce, sinonimo di giorno, rendendo i due termini complementari, specchiati.

E non solo in *Mirgorod*, ma in tutta l'opera gogoliana l'illuminoteca è specchiata: luci frammentarie si poggiano sugli oggetti in un'alternanza di macchie chiare e oscure, con una provocazione luminosa, in cui regna il binomio luce/ombra.

Come è stato più volte notato dalla critica, tutta la raccolta *Mirgorod*, pur nell'unitaria struttura compositiva, è costruita di contrasti, di antitesi: alla tranquilla monotonia dell'esistenza degli *Starosvetskie pomeščiki* si affianca il coraggio e l'impeto di *Taras Bul'ba*; all'impianto tragico e al colorito fantastico di *Vij* si accompagna la meschina volgarità della vita e della lite dei due Ivan. E all'interno dei singoli racconti, suddivisi tutti in un esordio felice e in una conclusione tragica, coesistono le contrapposizioni tra spazio interno e spazio esterno, tra *byt* e magia, tra reale e fantastico, tra *amore* e abitudine³.

L'ambiguità spaziale

C'è poco in *Mirgorod* che rimanda la memoria alla pietra della città, all'ingorgo delle strade, all'affastellarsi delle case. *Mirgorod* è una costruzione vacillante, fragile, che trapassa di continuo nella campagna, nella fattoria, nell'aja: anche sulla piazza su cui affaccia la scaletta d'ingresso del Tribunale distrettuale "razzolano spesso le galline, forse perché sulla scaletta sono sparpagliati sempre chicchi di grano o di qualcos'altro di commestibile, cosa d'altronde non fatta apposta, ma per la noncuranza dei postulanti"⁴.

In tutta la raccolta *Mirgorod* allude più ad un luogo della natura, ai campi della sconfinata distesa ucraina, che ad una città: la sua mappa è abitata da steccionate, da siepi, da prati circoscritti. Le abitazioni di Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič, confinanti nella rimessa di Ivan Ivanovič e nel granaio, portone e piccionaia di Ivan Nikiforovič sono recinte da palizzate. Il possedimento degli *Starosvetskie pomeščiki* è, come nelle fiabe, delimitato dal bosco. E la siepe o lo steccato non sono un mezzo di difesa dalle intrusioni ("a *Mirgorod* non avvengono furti, né briconate"), bensì frontiera di un piccolo mondo⁵. Un mondo non cittadino, un

³ Cf. G.A. GUKOVSKIJ, *Realizm Gogolja*, Moskva-Leningrad 1959, pp. 62-74; S.I. MAŠINSKIJ, *Primečanja*, in N.V. GOGOL', *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*, Moskva 1966, p. 352; J.M. LOTMAN, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, pp. 213-234; S. KARLINSKIJ, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge 1976, pp. 58-67; A.M. REMIZOV, *Ogon' veščej*, Paris 1977, pp. 10-16

⁴ N.V. GOGOL', *op. cit.*, I, p. 424

⁵ J.M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 221

paesaggio di campagna: "un verde non naturale - opera di piogge incessanti e noiose - aveva coperto di una liquida rete i prati e i campi... Infilai la strada principale: dappertutto c'erano pertiche con manciate di paglia attaccate in cima: si attuava un qualche nuovo piano regolatore! Alcune izbe erano state demolite. Resti di palizzate e di siepi si ergevano malinconiche"⁶.

Tutto lo spazio di Mirgorod è connotato di dettagli della vita dei campi, di oggetti contadini, di animali da cortile: "una triste barriera con un casotto, dove un invalido rattoppava la sua divisa grigia, passò lentamente accanto. Di nuovo lo stesso campo, a volte arato, nero, a volte verdeggiante, le cornacchie e le gazze bagnate, la pioggia uniforme, il cielo lacrimoso senza uno spiraglio di luce"⁷.

Mirgorod, luogo dell'ambiguità, la cui esistenza è raggelata in un'illusione di movimento e in un'incertezza dei propri confini, suggerisce il barbaglio di un riflesso, i contorni labili di un'immagine d'acqua.

È la proverbiale pozzanghera, in cui l'universo si specchia capovolto in un gioco illusorio di riflessi, ciò che rende Mirgorod capitale privilegiata di tutta l'opera gogoliana: "nominata o taciuta, essa è il costante luogo di ogni avvenimento, e ogni personaggio trae i suoi natali di là"⁸.

Nel circolare specchio d'acqua della pozzanghera/lago tutto il mondo è rappresentato; apprendendo l'immagine specchiata, la pozzanghera/lago la ricrea nella sua liquidità e con un effetto di rifrazione produce uno di quei miraggi in *trompe-l'oeil* cari all'architettura e alla pittura del Seicento.

L'immagine riflessa genera una specie di vertigine dell'infinito, sbalestrando l'osservatore che, incerto, si domanderà quale sia l'immagine vera e quale quella riflessa, poiché "la realtà capovolta è irreale, ma assomiglia a se stessa, e può gabelarci una parodia per sua immagine"⁹.

Con sapiente intuizione De Voguè aveva suggerito che per comprendere Gogol' è necessario conoscere l'Ucraina, terra di frontiera, soglia geografica, in cui confluiscono l'estremo nord e l'estremo sud¹⁰. Il territorio ucraino - paese natale nel quale lo scrittore materializza le *rêveries* e dà corpo e colore alle immagini¹¹ - è assimilato da Gogol' alla striscia liquida e scintillante del Dnepr, "fantastico fiume di un paese fantastico"¹², primo specchio d'acqua in cui si affacciano i suoi personaggi¹³.

Portatore di un proprio paesaggio interiore, di un paesaggio che muta solo illusoriamente, Gogol' lo proietta nel mondo esterno e nello spazio linguistico con i contorni sottili delle ombre, dei riflessi. Nella sua scrittura e nella sua ottica

⁶ N.V. GOGOL', *op. cit.*, pp. 451-452

⁷ *Ivi*, p. 453

⁸ L. PACINI SAVOJ, *Saggi di letteratura russa*, Firenze 1978, p. 267

⁹ *Ivi*, p. 289

¹⁰ E.M. DE VOGUE, *Le roman russe*, Montreux 1971, p. 117

¹¹ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris 1942, pp. 11-12

¹² V.JA. BRJUSOV, *Ispeleennyj*, in *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*, Moskva 1975, VI, p. 144

¹³ Sui paesaggi gogoliani delle *Veglie*, riflessi nell'acqua cf. A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, München 1969, pp. 131-137

percettiva del mondo non c'è nulla di comune o di usuale, il suo sguardo distingue solo ciò che è abnorme o infinito¹⁴ e lo riproduce nelle linee incostanti e mutevoli delle immagini d'acqua, della visione riflessa. Per Gogol' come per altri artisti, l'acqua rappresenta *un tipo di destino*, non solo un destino di immagini fuggitive o di sogni che non si realizzano, ma un destino essenziale che trasforma di continuo la sostanza dell'essere. E l'uomo, segnato da un simile destino, è - come scrive Bachelard - "un être en vertige"¹⁵.

Mirgorod, città riflessa nell'acqua, è ambigua anche nella denominazione, poiché assomma nella *zvukovaja tkan'* del termine *mir* i due significati di mondo e quiete. È mondo-città, in cui si trovano specularmente di fronte macrocosmo e microcosmo, ed è quiete-città, conquista della calma, assenza di tempo. È il miraggio di un mondo, capovolto nell'occhio della pozzanghera/lago e al tempo stesso l'immobilità-quiete dell'esistenza umana. Hanno privilegiato il secondo significato coloro che hanno inteso i personaggi gogoliani come rappresi nell'illusione del movimento, nella smorfia del sorriso, nella posa del gesto, e hanno parlato di legnosità da marionette del *vertep*¹⁶, di non-vita di "figurine di cera"¹⁷, di inerzia dell'uomo in un "congelamento del gesto"¹⁸ o in un irrigidimento senza vita, in una "posa cristallizzata"¹⁹. O addirittura del rallentamento dell'azione drammatica in una lingua del movimento simile a quella della pantomima²⁰.

Come ogni immagine d'acqua, Mirgorod conserva di questo elemento a) l'evanescenza, b) la rifrazione, c) la duplicità: può dissolversi nello schermo increpato delle onde, può specchiarsi rovesciata nella profondità lacustre, può sdoppiarsi riflessa nel cristallo liquido dell'acqua.

a) L'evanescenza

L'universo specchiato nell'acqua è un'immagine labile, che gioca sulla dissolvenza, non lascia all'immaginazione il tempo di forgiare la materia: è diafano, ingannevole, può sparire al primo soffio di vento. Basta che un'onda agiti l'acqua, perché l'immagine si frazioni e si disperda.

L'evanescenza è inscritta nel tessuto stesso della fluidità; se l'acqua scorre, altera e fa scomparire i tratti di ciò che è specchiato. Perciò la città acquatica, rappresentata da un tracciato liquido di vie e canali, è votata ad un contorno effimero, fugace. È una città in continua metamorfosi, di cui è difficile fissare sulla carta la mappa, il reticolo delle vie. Tale sarà per Gogol' Pietroburgo: l'immagine falla-

¹⁴ V.JA. BRJUSOV, *op. cit.*, p. 136

¹⁵ G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 8-9

¹⁶ V. GIPPIUS, *Gogol'*, Leningrad 1924, pp. 40-59

¹⁷ V.V. ROZANOV, *Legenda o Velikom Inkvizitore*, München 1970, p. 261

¹⁸ A. BELYJ, *op. cit.*, p. 162

¹⁹ B. EJCHENBAUM, *O proze*, Leningrad 1969, p. 311

²⁰ J.M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 207

ce e ingannevole di un luogo irreali, inventato dalla tenacia di Pietro, un collage di edifici incasellati intorno al Nevskij Prospekt, "un guazzabuglio arcano di oggetti adoperati alla rovescia, case che quanto più rapidamente avanzavano, tanto più arretravano, notti di un pallido grigio, anziché nere come di norma"²¹. Una città riflessa nella Neva, un sogno nel sogno dello zar taumaturgo, in procinto di svanire - all'incresparsi ribelle dell'onda della Neva - con tutto il suo fluttuare di basette, occhi, smorfie e piedini. Una città segnata dall'inganno, dalla menzogna, in cui ogni cosa è diversa da ciò che sembra in realtà²², in cui l'ambiguità del reale dà vita ad esseri fantasmagorici: Akakij Akakevič che riappare a spaventare i passanti sotto le spoglie di fantasma; Popriščin che prende le sembianze di un personaggio fantomatico, il re di Spagna Ferdinando VIII.

L'acqua per queste città segna un destino, un destino ineluttabile di trasformazione: un'incessante altalena di apparizioni e sparizioni.

Mirgorod non è una città acquatica: il riflesso della sua pozzanghera non è sufficiente a farla dileguare: l'elemento liquido concorre solo ad una particolare atmosfera di fugacità: rende incerti i suoi contorni, la traveste talora da città, talora da campagna, ne fa sparire talvolta gli abitanti, talvolta gli oggetti. Poiché la pozzanghera è acqua morta, che s'intorpidisce e cancella il viso di chi vi si affaccia: ad es., il commissario di Poltava, l'arciprete, quell'originale Ivan Prokof'evič Pupopuz dalla "giacca marrone con le maniche celesti", che nominati una sola volta in tutto il testo, poi scompaiono. Oppure fa sparire gli oggetti: come la "stupenda casacca di Ivan Ivanovič, orlata di pelli d'agnello grigio-azzurre, ghiacciate" che, descritta meticolosamente all'esordio del racconto, poi svanisce nel nulla. Oppure provoca, riflesso nel limo del fondo, un torpore vitale come quello degli *Starosvet-skie pomeščiki*.

L'incresparsi di questa superficie liquida genera talvolta movimenti involontari e disarticolati in chi vi si specchia, come ad es. l'arbitrario arricciarsi del naso del giudice o l'andatura sbilenca della guardia.

Il carattere ambiguo della descrizione gogoliana risalta nello spettacolo offerto agli occhi di Ivan Ivanovič dalla vecchia domestica di Ivan Nikiforovič, che porta fuori i vestiti del padrone, per aerarli. D'improvviso la stoffa si anima e prende corpo un'azione profana, una scena di ballo: "una vecchia divisa dai risvolti logori" tende nell'aria le maniche e abbraccia "una casacca di broccato", "un'uniforme nobiliare dai bottoni stemmati e dal colletto liso" fa capolino, senza lanciarsi nelle danze, e le si accostano "bianchi pantaloni di casimiro macchiati" insieme ad "una giacca blu cosacca che Ivan Nikiforovič si era fatto fare una ventina di anni prima, quando si preparava ad entrare nella milizia", intorno volteggiano "le falde di qualcosa che somigliava ad un caffettano verde erba dai bot-

²¹ V. NABOKOV, *Nikolaj Gogol'*, Milano 1972, p. 21

²² N.V. GOGOL', *Pis'ma*, I-IV, a cura di V.I. Scenrok, Peterburg 1901, IV, p. 282 (lettera da Mosca del 6 dicembre 1849)

toni di rame" e "un panciotto, orlato di un gallone d'oro" è sommerso ben presto dalla "vecchia gonna della nonna"²³.

Appena il sole tramonta, la fantasia riflessa nell'acqua svanisce e gli abiti riassumono le loro goffe e logore fisionomie.

b) La rifrazione

L'immagine rovesciata su uno specchio lacustre aveva attirato l'attenzione di Gogol' fin dall'esordio: la notò dapprima nei versi di *Hans Küchelgarten* e immediatamente dopo nella *Soročinskaja jarmarka*. Con il passare degli anni la rese artificio prediletto delle sue descrizioni paesaggistiche, ottica privilegiata nell'osservazione del mondo²⁴. Attraverso la reversibilità dell'universo e dell'esistenza, l'immagine gogoliana riflette una composizione specchiata, un continuo passaggio tra realtà e finzione, tra veglia e sogno, tra saggezza e follia. Il paesaggio gogoliano è una scena teatrale senza confini tra attore e spettatore. Un mondo come spazio teatrale²⁵, di cui la superficie dell'acqua riflettente costituisce il sipario. Dove il mondo della finzione, del sogno e della follia è il riflesso, il duplicato del mondo reale: il medesimo visto alla rovescia. E noi sappiamo dalla poetica barocca che non si distinguono bene le cose di questo mondo se non guardandole alla rovescia, perché ciò che sembra realtà non è forse che illusione.

In *Mirgorod* l'artificio della visione capovolta è utilizzato nella descrizione della stanza di Ivan Nikiforovič, che per il gusto gogoliano della coesistenza dei contrari è "assolutamente buia", nonostante vi si diffonda "una meravigliosa mezza luce": "la stanza, in cui entrò Ivan Ivanovič, era assolutamente buia, poiché le imposte erano chiuse, ma un raggio di sole, passando attraverso un foro praticato nell'imposta, assumeva i colori dell'iride e, colpendo la parete di fronte, vi disegnava un paesaggio multicolore dai tetti di canne, di alberi e di abiti appesi nel cortile; tutto però a rovescio. Per questo a tutta la stanza si comunicava una meravigliosa mezza luce"²⁶.

Nel *Nevskij Prospekt* la visione capovolta si arricchirà della finzione del movimento e al giovane sognatore, il pittore Piskarev, alla "luce ingannevole" e "annebbiata" dei fanali pietroburghesi appariranno i particolari sfuggenti della prospettiva rovesciata: "il marciapiedi sembrava corrergli sotto i piedi, le carrozze coi cavalli galoppanti sembravano ferme, il ponte diventava più lungo e si spezzava in mezzo all'arco, la casa stava con il tetto all'ingiù, la garitta gli cadeva intorno e l'alabarda della sentinella insieme con le parole dorate dell'insegna e le forbici dipinte sembrava brillare proprio sulle ciglia dei suoi occhi"²⁷.

²³ N.V. GOGOL', *op. cit.*, I, pp. 410-411.

²⁴ L. PACINI SAVOJ, *op. cit.*, p. 268.

²⁵ J.M. LOTMAN, *op. cit.*, pp. 206-207.

²⁶ N.V. GOGOL', *op. cit.*, I, p. 413.

²⁷ *Ivi*, V, p. 260.

Il fenomeno della descrizione paesaggistica rovesciata o del ritratto umano a testa in giù ha il suo equivalente sul piano filosofico ed etico nell'alterazione e nella deformazione delle norme morali, dei principi etici: soffre la virtù, mentre trionfano incontrastati vizio e nullità in quella *logika obratnosti* che è il paradosso dell'opera gogoliana²⁸.

c) *La duplicità*

L'acqua è anche il luogo di ogni doppiezza: specchiandovisi l'uomo vede affiorare con raccapriccio un altro se stesso, un doppio. Il riflesso è contemporaneamente un'identità riconfermata (dal riconoscimento) e un'identità rubata, e quindi contestata (dall'altra immagine apparsa)²⁹.

È l'universo intero che si sdoppia nel riflesso acquatico e si contempla in quell'atteggiamento che Bachelard ha chiamato di *narcisismo cosmico*, fascinante troppo della sensibilità barocca³⁰.

L'acqua profonda, immobile e stagnante della "meravigliosa pozzanghera" affianca all'immagine che si riflette il suo sosia (l'immagine riflessa), rispecchiando specularmente appaiati l'uomo e il suo doppio. E la superficie acquatica nella sua inquietante potenzialità proietta nei due ritratti una precisa simmetria, la complementarità del doppio. Lo specchio per la resistenza che la materia (vetro o metallo) offre alla fantasia creatrice, non avrebbe reso con altrettanta naturalezza i contorni del modello: "Ivan Ivanovič è magro e di alta statura; Ivan Nikiforovič è più basso, ma in compenso si distende in larghezza. La testa di Ivan Ivanovič ha la forma di un ramolaccio con la coda all'ingiù; la testa di Ivan Nikiforovič d'un ramolaccio con la coda all'insù...Ivan Ivanovič ha grandi occhi espressivi color tabacco...Ivan Nikiforovič ha occhietti piccoli, giallognoli, che sprofondano tra le folte sopracciglia e le guancie paffute e un naso dalla forma di susina matura³¹".

I due eroi della *povest'*, maschere verbali appaiate già nel nome³², si fronteggiano specchiati uno nell'altro. E le loro piccole differenze, i particolari diversi non ne sottolineano che l'effettiva somiglianza³³. Anche i dettagli della loro vita, i caratteri sono cristallizzati nell'affinità: "Ivan Ivanovič soltanto dopo pranzo si sdraia con la sola camicia sotto la tettoia. Ivan Nikiforovič sta tutto il giorno sdraiato in veranda... Ivan Ivanovič si fa la barba due volte alla settimana, Ivan Nikiforovič una volta sola³⁴".

²⁸ J.V. MANN, *Poetika Gogolja*, Moskva 1978, p. 380.

²⁹ G. GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino 1969, p. 20.

³⁰ G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 36-45.

³¹ N.V. GOGOL', *op. cit.*, I, pp. 408-409.

³² J. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 140.

³³ V.JA. PROPP, *Problemy komizma i smecha*, Moskva 1976, p. 41.

³⁴ N.V. GOGOL', *op. cit.*, I, pp. 408-409.

La caratteristica dei doppi è che compiono le stesse azioni. Ogni doppio ripete i movimenti del suo modello. E tale è appunto il comportamento dei due Ivan. Nel presentare la denuncia al tribunale distrettuale quasi negli stessi termini e con gli stessi gesti imbarazzati; nel presenziare alla festa del comandante della polizia con la medesima cordiale esuberanza; in tutto il loro comportamento durante il ricevimento: seduti uno di fronte all'altro a tavola, i due amici si riconoscono ("il sudore stilla a grosse gocce da Ivan Ivanovič e da Ivan Nikiforovič") e ambedue, dopo un momento di imbarazzo, si mettono a mangiare senza scambiarsi più neanche un'occhiata. Terminato il pranzo, "all'unisono scattano su dalle loro sedie in cerca dei cappelli per svignarsela". Circondati dagli amici, affrontano uno di fronte all'altro l'ultima chiarificazione, per riappacificarsi. E alla fine, ormai nemici per sempre, continuano per anni il loro litigio a colpi di carta bollata³⁵.

La scrittura gogoliana sfocia in un effetto di duplicazione dell'immagine, i contorni e i movimenti dei due personaggi sono specchiati: i due Ivan agiscono allo stesso modo, subiscono le stesse vicissitudini, sono inseparabili sosia.

Ugualmente specchiate sono le figure dei due *Starosvetskie pomeščiki*, Afanasij Ivanovič e Pul'cherija Ivanovna, nel loro quotidiano "amore", nella sonnolenza della loro vita "quieta e solitaria", nella costante predilezione per il cibo, nella "bontà" e nella premura con cui accolgono gli ospiti.

Specchiati saranno Bobčinskij e Dobčinskij sul palcoscenico della città in cui arriva il *Revizor*; specchiati sul marciapiedi del *Neuskij Prospekt* il pittore Piskarëv e il tenente Pirogov, poli contrapposti della natura umana per la propensione alla fantasticheria e alla praticità³⁶; e ancora in *Mertvye duši* Fomà Bol'šoj e Fomà Men'šoj, zio Mitjai e zio Minjai, Kifa Mokievič e Mokij Kifovič, la "signora semplicemente attraente" e la "signora attraente da tutti i punti di vista", padre Karp e padre Polikarp. Mai scrittore russo ha utilizzato l'artificio del doppio con dovizia simile a quella gogoliana³⁷!

All'origine del doppio

Nella tradizione folclorica russa quali prototipi di questi personaggi sdoppiati incontriamo i due fratelli Fomà e Erema, protagonisti di una delle povesti satiriche del XVII secolo, la *Povest' o Fome i Erema*³⁸, tramandata con piccole varianti in diverse raccolte e rappresentata più volte nelle *lubočnye kartiny*³⁹. A.N.

³⁵ *Ivi*, pp. 448-451.

³⁶ J.V. MANN, *op. cit.*, p. 382.

³⁷ V.JA. PROPP, *op. cit.*, p. 41.

³⁸ *Ibidem*; cf. anche D.S. LICHAČEV - A.M. PANČENKO, *Smechovoj mir Drevnej Rusi*, Leningrad 1976, pp. 50-52.

³⁹ *Russkaja demokratičeskaja satira XVII veka*, a cura di V.P. ADRIANOVA-PERETC, Moskva-Leningrad 1954, p. 243.

Veselovskij, collegandola ai modelli della *smechotvornaja povest'* occidentale, ne elenca, diffuse in versi e prosa, più varianti dei governatorati di Archangel'sk, Vologda, Tver', Tula, Tambov e Saratov⁴⁰. Inoltre la trasmissione orale di questo testo ci è giunta nelle numerose raccolte di canti e racconti popolari, fatti nel XIX secolo⁴¹. E a Gogol' erano familiari in tutta la loro varietà le forme della cultura comica popolare, dalle azioni teatrali nelle pubbliche piazze agli scherzi dei buffoni e degli *skomorochi*, sino alle raffigurazioni delle stampe popolari con le loro didascalie satiriche⁴².

La *Povest' o Fome i Ereme* narra la vicenda esistenziale di due fratelli, fannulloni, sgraziati e stupidi, incapaci di qualsiasi iniziativa, le cui avventure o tentativi di avventure terminano sempre disastrosamente⁴³. Sin dalla descrizione fisica dei due "nobili eroi" l'artificio usato è quello della simmetria, accentuata da alcune piccole diversità, che sottolineano appunto la somiglianza: "di viso sono simili, ma di particolari diversi: Erema è strabico, Fomà guercio, Erema è calvo e Fomà tignoso"⁴⁴.

Ritratti in uno spazio atemporale ("in un certo luogo...in un certo distretto"), nella dimensione della fiaba ("vivevano una volta"), uno di fronte all'altro come nell'iconografia russa i santi Boris e Gleb, i due fratelli alla morte del padre ricevono in eredità un possedimento: "a Erema la campagna, a Fomà il villaggio; la campagna è deserta e il villaggio disabitato"⁴⁵.

L'assoluta identità della vita e delle vicende dei due fratelli si rafforza nel corso della narrazione; l'uso di sinonimi per le loro azioni e per i loro attributi non fa che ribadire l'uniformità del comportamento, l'unicità della loro figura⁴⁶: Erema eredita la camera, Fomà l'izba, "la camera è vuota e nell'izba non c'è nessuno"⁴⁷.

I loro movimenti sono specchiati, le loro avventure simmetricamente speculari: dipendono l'uno dall'altro, e ognuno dei due nei gesti dell'altro si riconosce e si scopre. Erema inizia un'azione e Fomà, ripetendola, mette in luce l'impulso ridicolo del fratello, ne accentua la stupidità, la goffaggine. Artificio ben noto ai più famosi clowns intellettuali che, pur nella diversità fisica e dell'abbigliamento, lavorano in coppia e si affacciano alla ribalta con gesto semantico indissolubile:

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ V.P. Adrianova Peretc ricorda tra le altre le edizioni di A.I. SOBOLEVSKIJ, *Velikorusskie narodnye pesni*, VII, Sankt Peterburg 1902; A.M. SMIRNOV, *Sbornik velikorusskich skazok archiva Russkogo Geografičeskogo Obščestva*, Petrograd 1917; *Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim*, Moskva 1929.

⁴² Cf. M. BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, pp. 484-495; V.P. ADRIANOVA-PERETC, *Drevne-russkaja literatura i fol'klor*, Leningrad 1974, pp. 124-125.

⁴³ *Russkaja demokratičeskaja satira XVII veka*, cit., pp. 164-165.

⁴⁴ *Ivi*, p. 42.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cf. D.S. LICAČEV - V.M. PANČENKO, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷ *Russkaja demokratičeskaja satira XVII veka*, cit., p. 42.

la loro comicità è senza oggetto, l'alterco nasce su un futile pretesto e, come bisticcio verbale, cresce a dismisura, mostrando l'inerzia dell'azione. E il mondo culturale slavo è densamente abitato da siffatti artisti: dal palcoscenico russo dell'Ottocento fino al Teatro Liberato di Voskovec e Werich e ai pallidi doppi di Tadeusz Kantor.

Nella *Povest' o Fome i Ereme* anche la frase che circonda l'azione, è specularmente sdoppiata: la seconda parte del periodo risponde come eco alla prima, soffermandosi a rimarcare l'analogia della conclusione; l'evento narrato è lo stesso, si differenzia solo nella scelta linguistica e non nel significato: "desideravano i due fratelli andare a messa. Erema entra in chiesa, Fomà va all'altare, Erema si segna, Fomà s'inchina, Erema sta da un lato del coro e Fomà dall'altro, Erema comincia a cantare e Fomà a gridare"⁴⁸. La giusta punizione li colpisce implacabile: scacciati a spintoni dalla chiesa " Erema dalla porta e Fomà dalla finestra, Erema se ne esce e Fomà se ne scappa"⁴⁹.

La *povest'* intesse innumeri vicissitudini dei due fratelli, sempre causate dalla loro solerte idiozia, dal desiderio di fare qualcosa e dall'assoluta incapacità di realizzarla; vicissitudini che si chiudono regolarmente con un'azione di percorso nel gusto del teatro popolare: "Erema con il knut e Fomà con il bastone; a Erema sulla schiena e a Fomà sui fianchi"⁵⁰. La narrazione si chiude infine ad anello con la ripresa della descrizione fisica dei due fratelli: "Erema è strabico e Fomà guercio, Erema è calvo e Fomà tignoso, ambedue sono panciuti, corpulenti e barbusti..."⁵¹.

Questo tema del doppio, che prende origine dalla *Povest' o Fome i Ereme* s'intreccia nella cultura russa con il tema del destino, della persecuzione dell'uomo da parte del fato, come nella *Povest' o Gore i Zločastie*, in cui Gore è il fatale sosia del giovane prode⁵². In questa accezione tornerà in seguito in Gogol' in *Nos*, in Dostoevskij in *Dvojniki* e in Belyj in *Peterburg*, drammatizzato dal miraggio crudele dell'acqua della Neva. Incantesimo di Pietroburgo, evanescente città d'acqua!

L'intreccio simmetrico

L'universo specchiato della *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* emerge nitido anche nella costruzione narrativa.

Nell'esordio è data la caratterizzazione dei due protagonisti, "due rari amici", due amici inseparabili, "dove va l'uno va anche l'altro", tanto che la diceria su di loro allude ad un cordino con cui il diavolo li ha legati. I due ritratti ne illu-

⁴⁸ *Ivi*, pp. 43-44.

⁴⁹ *Ivi*, p. 44.

⁵⁰ *Ivi*, p. 55.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² D.S. LICHACHEV - A.M. PANČENKO, *op.cit.*, p. 54.

strano i caratteri fisici, i particolari dell'abbigliamento (la stupenda casacca di Ivan Ivanovič e la nudità di Ivan Nikiforovič), le abitudini (la predilezione di Ivan Ivanovič per le angurie, la cura riservata da Ivan Nikiforovič ai suoi colombi indiani), la lingua (Ivan Ivanovič ha il dono di parlare con uno stile forbito, Ivan Nikiforovič usa espressioni taglienti e frasi "sacrileghe"), le abitazioni (la casa di Ivan Ivanovič, affollata da ogni parte di logge e loggette, che vista da lontano o dall'alto somiglia ad un piatto di frittelle o a un grappolo di funghi cresciuto intorno ad un albero, la casa di Ivan Nikiforovič popolata di animali e decorata con un armamentario da quadro di genere), persino le domestiche, i cui nomi Gapka e Garpina si attirano per affinità fonetica.

Il racconto introduce poi la scena dell'incontro dei due amici e la loro lite, non trascurando di porre in risalto con la consueta audacia della scrittura gogoliana la sorprendente eloquenza della loro conversazione. L'apparizione di Agafija Fedoseevna, che si presenta ospite da Ivan Ivanovič la sera stessa della lite, impedisce la riconciliazione dei due protagonisti.

Le istanze presentate da Ivan Ivanovič e da Ivan Nikiforovič al tribunale distrettuale (il cui edificio è diviso in due parti uguali: "da un lato il tribunale, dall'altro la guardina") costituiscono il nucleo centrale del racconto e avviano quella lunga pratica di querele e controquerele, nastro inutile di parole burocratiche che unirà i due contendenti non altrimenti del cordino del diavolo.

Nella seconda parte la narrazione registra un altro incontro dei due amici; e come nella prima l'impedimento alla riconciliazione era stata l'intromissione di Agafija Fedoseevna, ora l'intervento di Anton Prokopovič determina viceversa l'incontro, ma non raggiunge l'auspicato riavvicinamento. L'ultimo capitolo rispecchia l'esordio nella descrizione dei due Ivan, ormai invecchiati nell'astio e nel rancore.

I singoli momenti della *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* si allineano come *lubočnye kartiny*: lo sviluppo della vicenda è già dato nei titoli dei singoli capitoli, che rimandano alle esaustive didascalie delle stampe popolari e ai titoli esplicativi delle povesti anticorusse. E un narratore imbonitore ci commenta la contesa con metafisica stupidità, con strabiliate osservazioni, mentre anima davanti ai nostri occhi questa illusoria scena da *račk*, quasi un capriccio di carnevale, un inganno riflesso, nato come per incanto al bordo dell'acqua di Mirgorod e pronto a svanire al primo incresparsi della superficie della pozzanghera.