

# I formalisti russi

Teoria della letteratura e metodo critico

A cura di Tzvetan Todorov

Prefazione di Roman Jakobson

Titolo originale *Théorie de la littérature*  
© 1965 Édition du Seuil, Paris

© 1968 e 2003 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino  
Traduzioni dagli originali francesi e russi di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis,  
Remo Faccanti, Paolo Fossati, Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada

La presente edizione è stata curata da Gian Luigi Bravo

[www.einaudi.it](http://www.einaudi.it)

ISBN 88-06-16524-0

Piccola Biblioteca Einaudi  
Saggistica letteraria e linguistica

Come è fatto «Il cappotto» di Gogol'  
*di Boris Eichenbaum*

I.

La struttura compositiva della novella dipende in notevole misura dalla funzione che ha nella sua composizione il *tono personale* dell'autore, se cioè codesto tono sia il principio organizzativo, che crea più o meno l'illusione dello *skaz*, oppure serva solamente da nesso formale tra gli avvenimenti ed abbia pertanto una posizione ausiliaria. La novella primitiva, come anche il romanzo d'avventure, non conosce lo *skaz* e non ne ha bisogno, perché tutto il suo interesse e il suo movimento sono determinati dal rapido e vario alternarsi degli avvenimenti e delle situazioni. L'intrecciarsi dei motivi e della loro motivazione costituisce il principio organizzativo della novella primitiva. Ciò è vero anche per la novella comica, alla base della quale si pone un aneddoto già di per sé ricco, a prescindere dallo *skaz*, di situazioni comiche.

Completamente diversa diviene la struttura, se l'intreccio, come complesso di motivi legati dalla loro motivazione, cessa d'avere una funzione organizzativa, se cioè chi racconta si pone in un modo o nell'altro in primo piano, quasi utilizzi l'intreccio unicamente allo scopo di tenere insieme i singoli procedimenti stilistici. Il centro di gravità si trasferisce allora dall'intreccio (che qui è ridotto al minimo) ai procedimenti dello *skaz*, la funzione comica principale è assegnata ai *calembours*, i quali ora si limitano al semplice giuoco di parole, ora si sviluppano in brevi aneddoti. Gli effetti comici si ottengono con la *maniera* dello *skaz*. Per studiare pertanto un tal genere di composizione appaiono importanti proprio queste *inezie* di cui la esposizione è inzeppata, tanto che basta eliminarle perché

l'edificio della novella vada in pezzi. Possiamo con ciò distinguere due tipi di *skaz* comico: 1) quello che narra e 2) quello che riproduce. Il primo si limita a scherzi, *calembours* di senso ecc.; il secondo introduce procedimenti di mimica e gesto espressi con parole, inventando speciali modi comici di articolare il discorso, *calembours* fonici, bizzarre disposizioni sintattiche ecc. Il primo produce l'impressione di un discorso piano; dietro il secondo spesso pare che si nasconda un attore, sicché lo *skaz* acquista caratteri di recitazione, e la composizione è determinata non dalla mera concatenazione degli scherzi, ma da un certo sistema di diversi gesti di mimica e articolazione della voce.

Molte novelle di Gogol' oppure singole parti di esse forniscono un materiale interessante per l'analisi di tal genere di *skaz*. In Gogol' la composizione non è determinata dall'intreccio (l'intreccio è sempre povero, o meglio, manca del tutto in lui), ma viene presa solo una qualsiasi situazione comica (e alle volte perfino di *per sé* nient'affatto comica), che serva unicamente da impulso o pretesto per l'elaborazione di procedimenti comici. Così *Il naso* si sviluppa da un solo evento anedddotico; anche *Il matrimonio*: *L'ispettore* vengono fuori da una determinata situazione che permane immobile; *Le anime morte* sono formate per mezzo del semplice accrescimento di singole scene, unite olo dai viaggi di Čičikov. È noto, che la necessità di aver empre sotto mano qualcosa di simile ad un intreccio metteva Gogol' in imbarazzo. P. V. Annenkov riferisce di lui: «Diceva che per il successo d'un racconto lungo o d'un racconto in genere è sufficiente che l'autore descriva una tanza e una strada a lui note». In una lettera a Puškin del 1835 Gogol' scrive: «Fatemi la cortesia, datemi un intreccio qualsiasi, un aneddoto qualsiasi, non importa se sia o da ridere, purché puramente russo... Fatemi la cortesia, atemi un intreccio; come spirito sarà una commedia in inque atti e - giuro - sarà un ridere del diavolo!» Di neddoti fa spesso richiesta; così, in una lettera a Prokovič (1837): «A Jules [cioè Annenkov] chiedi in particolare di scrivermi. Lui ha di che scrivere. In cancelleria sarà certo capitato un qualche aneddoto».

D'altra parte, Gogol' si distingueva per una particolare

abilità nel leggere i suoi scritti, come testimoniano molti suoi contemporanei. Nel suo modo di leggere si possono individuare due principali procedimenti: sia una declamazione patetica e cantata, sia una speciale maniera di recitazione, di *skaz* mimico, che con tutto ciò non diventa, come mostra Ivan Turgenev, una semplice lettura teatrale delle parti. È noto il racconto di I. I. Panaev su come Gogol' avesse sbalordito tutti i presenti, passando con spontaneità dalla conversazione alla recitazione, di modo che in un primo momento il suo ruttare e le corrispondenti frasi furono presi per la realtà. Il principe D. A. Obolenskij rammenta: «Gogol' leggeva magistralmente: non solo ogni parola era da lui pronunciata in modo chiaramente intelligibile, ma, col mutare spesso il tono del discorso, egli lo variava in modo da mettere chi ascoltava in grado di affermare le minime sfumature del pensiero. Ricordo come cominciò con voce sorda e in un certo qual modo sepolcrale: «Oh, perché raffigurare le miserie, sempre le miserie... E eccoci di nuovo piombati in un fondo remoto, di nuovo incappati in un angelo morto». Dopo queste parole Gogol' sollevò il capo, diede una scossa ai capelli e proseguì con voce ormai alta e trionfale: «In compenso, però, quale fondo remoto e quale angelo morto!...». Poi cominciò la magnifica descrizione del possedimento di Tentetnikov, che, nella lettura di Gogol', veniva fuori quasi fosse stata scritta in un dato metro... Mi colpì in sommo grado la straordinaria armonia del linguaggio. M'accorsi allora come Gogol' ottimamente si fosse servito di quelle denominazioni locali di erbe e fiori che con tanto scrupolo raccoglieva. A volte egli, evidentemente, inseriva una qualche parola sonora unicamente per un effetto d'armonia». I. I. Panaev definisce nel modo seguente la maniera di leggere di Gogol': «Gogol' leggeva in modo incomparabile. Tra i letterati contemporanei vengono considerati i migliori dicitore delle proprie opere Ostrovskij e Pisemskij: Ostrovskij legge senz'alcun effetto drammatico, con la massima semplicità, dando nel frattempo la debita sfuma-

<sup>1</sup> [Si tratta dell'inizio del cap. I della parte II di *Mémoires d'un homme*, che citiamo nella traduzione di Agostino Villa: *Le anime morte*, Torino 1959, p. 243].

tura a ciascun personaggio; Pisemskij legge come un attore, egli, per così dire, recita il proprio dramma nel leggerlo... Nel modo di leggere di Gogol' vi era un che di mezzo tra questi due. Egli leggeva più drammaticamente di Ostrovskij e con assai maggiore semplicità di Pisemskij». Perfino il dettare si trasformava per Gogol' in una dichiarazione sui generis. Racconta a questo proposito P. V. Annenkov: «Nikolaj Vasil'evič, spiegato avanti a sé il quaderno... vi sprofondava dentro e cominciava a dettare in maniera cadenzata e solenne, con tale sentimento e pienezza d'espressione che i capitoli del primo volume delle *Anime morte* nel mio ricordo hanno acquisito un colorito particolare. Era qualcosa di simile ad un'ispirazione tranquilla e regolata effusa, quale di solito è generata da profonda meditazione dell'oggetto. N. V. aspettava paziente la mia ultima parola e riprendeva il nuovo periodo con la medesima voce, permeata di concentrato sentimento e pensiero... Mai il pathos della dettatura, rammento, aveva ancora raggiunto una tale altezza in Gogol', serbando tutta l'artistica naturalezza, come in questo passo (la descrizione del giardino di Pljuškin). Gogol' s'alzò addirittura dalla poltrona... e accompagnava la dettatura con gesto fiero e, in un certo qual senso, d'imperio».

Tutto questo insieme indica che base del testo gogoliano è lo *skaz*, che esso si compone di vive rappresentazioni discorsive ed emozioni discorsive. Per di più: questo *skaz* ha tendenza non semplicemente a narrare, non semplicemente a dire, ma a riprodurre con la mimica e l'articolarsi della voce le parole, e le proposizioni vengono scelte e collegate non secondo il principio del discorso soltanto logico, ma maggiormente secondo il principio del discorso espressivo, in cui hanno un ruolo particolare l'articolarsi della voce, la mimica, i gesti fonici ecc. Di qui il fenomeno di una semantica fonica nella sua lingua: l'involucro fonico della parola, il suo caratterizzarsi acusticamente, nel linguaggio gogoliano diventa *significante* indipendentemente dal significato logico o materiale. L'articolazione e il suo effetto acustico vengono posti, come procedimento espressivo, in primo piano. Per questo gli piacciono tanto denominazioni, cognomi, nomi ecc.: qui si può dar libero cor-

ANTRONOMIA

so a un tal genere di giuoco d'articolazione. Il suo eloquio, inoltre, è spesso accompagnato da gesti (vedi sopra) e trapassa nella riproduzione, il che si nota anche nella sua forma scritta. Testimonianze di contemporanei mostrano anche queste peculiarità. D. A. Obolenskij ricorda: «Nella stazione avevo trovato il registro delle contravvenzioni e vi lessi un reclamo abbastanza divertente d'un signore. Udito, Gogol' mi domandò: "Ma chi pensate che sia questo signore? Che tipo d'uomo è e che carattere ha?" "Veramente, non saprei", risposi io. "Be', ve lo racconterò io" e cominciò lì per lì a descrivermi nel modo più divertente e originale dapprima l'aspetto esteriore di questo signore, poi me ne raccontò l'intera carriera di servizio, *rap-presentando* addirittura in personaggi alcuni episodi della sua vita. Ricordo che ridevo come un matto, mentre da lui tutto ciò era eseguito con assoluta serietà. Mi raccontava poscia che una volta aveva vissuto per un certo tempo insieme con N. M. Jazykov (il poeta) e la sera, comericandosi, si dilettavano a raffigurare vari caratteri; dopodiché per ciascuno di essi escogitavano il corrispondente cognome». Dei cognomi in Gogol' informa anche O. N. Smirnova: «Dedicava ai nomi dei suoi personaggi una attenzione straordinariamente grande; li andava cercando per tutto; diventavano tipici; egli li trovava negli annunci (il cognome del protagonista, Čičikov, nel primo volume, fu trovato su una casa: prima non mettevano i numeri, ma solo il cognome del proprietario), nelle insegne; accingendosi a scrivere il secondo volume delle *Anime morte*, trovò il cognome del generale Betriščev nel registro di una stazione di posta e ad un suo amico diceva che al vedere questo cognome gli erano apparse le fattezze e i baffi bianchi del generale». Il particolare atteggiamento di Gogol' verso i nomi e i cognomi e la sua inventiva in questo campo sono già stati posti in rilievo nella letteratura — per esempio nel libro del professor I. Mandelštam': «Al periodo in cui Gogol' si divertiva risale, in primo luogo, la composizione di nomi escogitati, come è

<sup>1</sup> *Sul carattere dello stile gogoliano. Un capitolo della storia della lingua letteraria russa*, Helsingfors 1902, p. 252-53. Libro interessante per le sue osservazioni, ma disordinato dal punto di vista metodologico.

del carattere, che  
fenomeno  
presentazione

ovvio, senza far conto del "riso attraverso le lagrime" "Pupopuz", Golopuz<sup>1</sup>, Dovgočhun<sup>2</sup>, Golopupenko<sup>3</sup>, Sverbyguz<sup>4</sup>, Kizjakolupenko<sup>5</sup>, Pereperčicha<sup>6</sup>, Krutotryščenko<sup>7</sup>, Pečerycja<sup>8</sup>, Zakrutyguba<sup>9</sup>, e così via. Questa maniera d'escogitare nomi sollazzevoli, d'altronde, in Gogol' restò anche in seguito: e vennero Jačnica " (*Il matrimonio*) e Neuvažajkoryto<sup>10</sup>, Belobriuškov<sup>11</sup> e Bašmačkin " (*Il cappotto*), il quale ultimo nome per giunta offre il destro ad un gioco di parole. Talvolta egli sceglie intenzionalmente nomi esistenti: Akakij Akakievič, Trifilij, Dula, Varachasij, Pavsikachij, Vachtisij ecc... In altri casi utilizza nomi che si prestino a *calembours* (il procedimento indicato viene sin da tempi lontani impiegato da tutti gli scrittori umoristi. Molière diverte il suo pubblico con nomi del genere di Pourceugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebrequin; Rabelais si serve in misura ancora maggiore d'inverosimili combinazioni di suoni che presentano materia di riso solo perché con le parole non hanno che una lontana rassomiglianza, del genere di Solmigonbinoys, Trinquamelie, Trouillogan e via dicendo)<sup>12</sup>. L'intreccio in Gogol' ha, dunque, un valore soltanto esteriore e perciò è di per se stesso statico: non per niente *L'ispettore* termina con una scena muta, rispetto alla quale tutto quanto prima era accaduto pareva non essere sta-

<sup>1</sup> [Nome composto da *pup*-ombelico e *puzo*-pancia].

<sup>2</sup> [Nome composto da *golo*-nudo e *puzo*-pancia].

<sup>3</sup> [Nome composto dall'avverbio ucraino *docho*-a lungo, da *čch* (radice del verbo *čchaty*-starnutare) e dal suffisso *-an*, indicante persona che compie l'azione verbale, cioè: colui che starnuta a lungo].

<sup>4</sup> [Nome composto da *golo*-nudo, *pup*-ombelico e *-enko*, suffisso di cognomi ucraini].

<sup>5</sup> [Nome ucraino di una sorta di ramolaccio salvatico, che suona all'inizio come «prudiculo»].

<sup>6</sup> [Nome composto da *kizjak*-letame pressato da ardere, dalla radice del verbo *lapiti*-scrostare, e dal suffisso ucraino *-enko*].

<sup>7</sup> [Da *pereperčiti*-mettere troppo pepe, dispregiativo femminile].

<sup>8</sup> [Nome composto da *kruto*-bruscamente, dal verbo ucraino *trifčaty*-chiacchierare come un mulino a vento, e dal suffisso *-enko*].

<sup>9</sup> [Nome ucraino del fungo prataiolo (*Agaricus campestris*)].

<sup>10</sup> [Nome composto da *zabrititi*-stringere, serrare, e *guba*-labbro].

<sup>11</sup> [Frittata].

<sup>12</sup> [Nome composto da *ne*-non, dall'imperativo del verbo *uvažaj*-rispettare e da *koryto*-truogolo per maiali o per bucato].

<sup>13</sup> [Nome composto da *belo*-bianco e *briuško*-pancia].

<sup>14</sup> [Da *bašmačok*, diminutivo di *bašmak*-scarpa].

to altro che un apparecchiamento. La vera dinamica e quindi anche la struttura compositiva delle sue opere stanno nella costruzione dello *skaz* nel giuoco del linguaggio. I suoi personaggi sono pose pietrificate. Al di sopra di loro, a guisa di regista e di vero e proprio personaggio, regna sovrano lo spirito dell'artista stesso, che si diverte e giuoca.

Partendo da queste generali premesse sulla composizione e utilizzando come pezzo d'appoggio il citato materiale su Gogol', tenteremo di individuare lo strato compositivo fondamentale del *Cappotto*. Questa *povest'*<sup>1</sup> è particolarmente interessante per un'analisi di tal genere, perché in essa il puro *skaz* comico, con tutti i procedimenti del giuoco linguistico propri di Gogol', si unisce alla declamazione patetica, che forma come un secondo strato. Questo secondo strato fu preso dai nostri critici come base, e l'intero complesso «labirinto delle concatenazioni» (l'espressione è di Lev Tolstoj) fu ridotto ad una certa idea che tradizionalmente è stata fino ad oggi ripetuta persino nelle «ricerche» su Gogol'. A simili critici e studiosi Gogol' avrebbe potuto rispondere come Tolstoj ai critici dell'*Anna Karenina*: «mi congratulo con loro e con tutta sicurezza posso assicurare *qu'ils en savent plus long que moi*».

## II.

Dapprima esamineremo singolarmente i procedimenti basilari dello *skaz* nel *Cappotto*, poi osserveremo il sistema del loro concatenamento.

Un'importanza notevole, soprattutto da principio, hanno *calembours* di varie specie, i quali sono costruiti sia sulla somiglianza fonica, sia sul giuoco etimologico con

<sup>1</sup> [*Povest'* (narrazione), genere letterario narrativo di minore ampiezza e con una trama meno complessa del romanzo (*roman*), intermedio fra questo e il racconto (*rasskaz*), equivale pressappoco a ciò che da noi viene chiamato «racconto lungo» o «romanzo breve» o semplicemente «romanzo» (in russo *roman* indica sempre un'opera di notevoli dimensioni); nel caso del *Cappotto* il termine italiano più appropriato è forse «novella»].

le parole, sia sull'assurdo dissimulato. La prima frase della *povesť*, in prima stesura, era provvista di *calembours* fonici: «Nel dipartimento delle imposte ed esazioni (*podatej i sborov*), che vien, del resto, talora chiamato dipartimento delle infamie e assurdità (*podlostej i vzdorov*)». Nella seconda redazione non definitiva, a questo *calembour* fu aggiunto un codicillo, che era un ulteriore gioco con esso: «Pure, non pensino, d'altra parte, i lettori che questa denominazione sia in effetti fondata su una qualche verità: nient'affatto. Si tratta solamente di un'etimologia parvenza di parole. In seguito ad essa il dipartimento degli affari minerari e salini (*gornych i soljnych del*) viene chiamato dipartimento degli affari amari e salati (*gor'kich i solěnych del*). Molte cose vengono in mente allora ai funzionari nel tempo che avanza tra il servizio statale e il *whist*». Nella stesura definitiva questo *calembour* fu eliminato. Gogol' ha una particolare predilezione per i *calembours* del genere etimologico, per i quali spesso inventava appositi cognomi. Così, il cognome di Akakij Akakievic' fu dapprima Tiškevic', e questo non forniva appiglio per un *calembour*; in seguito Gogol' esita tra due forme: Bašmakevic' (cfr. Sobakevic') e Bašmakov, infine si ferma alla forma Bašmačkin. Il passaggio da Tiškevic' a Bašmakevic' è suggerito, certo, dal desiderio di creare il pretesto per un *calembour*; la scelta, invece, della forma Bašmačkin può essere spiegata sia dalla passione per i suffissi dei diminutivi, caratteristica dello stile gogoliano, che dalla maggiore espressività d'articolazione (forza mimico-pronunciativa) di questa forma, che crea un gesto fonico sui generis. Il *calembour* costruito con l'ausilio di questo cognome è complicato da procedimenti comici che gli danno un aspetto di assoluta serietà: «Già dalla parola stessa si vede che esso, un tempo, derivò da scarpa (*bašmak*); ma quando, in quale epoca e in che modo derivasse esso da scarpa, non è affatto noto. Sia il padre che il nonno, e *perfino il cognato* (il *calembour* viene impercettibilmente condotto all'assurdo, procedimento frequente di Gogol'),

<sup>1</sup> [Nome derivato dall'avverbio *tiškōm* = pian pianino, più il suffisso *-evič*].

<sup>2</sup> [Personaggio delle *Anime morte*; il nome deriva da *sobaka* = cane].

e tutti i Bašmačkin quant'erano avevano sempre girato in stivali, facendoli risolvere solo un tre volte l'anno». Il *calembour* è come annullato da un tal genere di commento, tanto più che di passaggio vengono introdotti particolari ad esso non collegati affatto (le risolture); ne risulta in realtà un *calembour* complesso, come raddoppiato. Il procedimento di portare all'assurdo o di combinare illogicamente le parole s'incontra spesso in Gogol', di solito per giunta è mascherato da una sintassi ferreamente logica e pertanto produce un'impressione di spontaneità; così, nelle parole su Petrovič, il quale «nonostante l'occhio guercio e il volto tutto *butterlo*, si occupava con discreto successo di raggiustare pantaloni e frac impieghatizi e d'ogni altro genere». Qui l'assurdità logica è mascherata ancora dall'abbondanza dei particolari che deviano altrove l'attenzione; il *calembour* non è messo in mostra, anzi, al contrario, lo si dissimula con ogni sorta di mezzi, sicché il vigore comico se ne accresce. Il *calembour* puramente etimologico s'incontra ancora più di una volta: «sventure di cui è cosparsa il cammino della vita dei consiglieri non soltanto titolari', ma addirittura segreti, effettivi, di corte e d'ogni genere, persino di quelli che non danno consigli a nessuno e da nessuno ne prendono».

Tali le specie principali di *calembours* gogoliani nel *Cappotto*. A questo associeremo l'altro procedimento dell'effetto fonico. Della passione di Gogol' per le denominazioni e i nomi privi di senso s'è detto sopra: un tal genere di parole «transmentali» dà libero corso ad un'originale semantica fonica<sup>1</sup>. Akakij Akakievic' è una determinata scelta fonica; non a caso a questa denominazione s'accompagna un intero aneddoto, mentre nella prima stesura Gogol' fa un'osservazione specifica: «Si sarebbe, certo, potuto in qualche modo evitare il frequente accostamento della lettera *k*, ma le circostanze furono di tal fatta che fu assolutamente impossibile riuscirci». La semantica fonica di questo nome è per giunta preparata da un'intera seque-

<sup>1</sup> [Consigliere titolare, grado civile di nona classe, inferiore a consigliere segreto (di terza classe), consigliere segreto effettivo (di seconda classe), consigliere di corte (di settima classe)].

<sup>2</sup> Cfr. Pul'pul'tik e Mon'munja nel *Calesse*.

la di altri nomi, pure essi dotati di una particolare espressività fonica e scelti, «ricercati» manifestamente per questo; nella prima stesura la scelta in questione era alquanto diversa:

1. Evvul, Mokkij, Evlogij;
2. Varachasij, Dula, Treflij;
3. Pavsikachij, Frumentij.

Nella forma definitiva:

1. Mokij, Sossij, Chozdazat;
2. Trifilij, Dula, Varachasij;
3. Pavsikachij, Vachtisij e Akakij.

A paragonare queste due tavole, la seconda produce l'impressione di un maggiore selezionamento delle articolazioni verbali, di un sistema fonico sui generis. La comicità fonica di questi nomi non risiede semplicemente nel loro carattere insolito (questa qualità di per sé stessa non può essere comica), ma nell'assortimento che prepara il nome, ridicolo per la marcata uniformità, di Akakij, e per giunta, Akakievic, che in tal guisa risuona ormai come un *nomignolo* che in sé nasconde una semantica fonica. La comicità viene ancora aumentata dal fatto che i nomi che la puerpera preferisce non esulano affatto dal sistema generale. Nell'insieme ne risulta un'originale mimica dell'articolazione verbale, un gesto sonoro<sup>1</sup>. A questo riguardo è interessante anche un altro passo del *Cappotto*, in cui si descrive l'aspetto esteriore di Akakij Akakievic: «Dunque, in un *dipartimento* prestava servizio un *impiegato*, impiegato che nessuno potrebbe dire fosse assai degno di nota, bassino di statura, un tantinello butterato (*ribovat*), un tantinello rossiccio (*ryževat*), un tantinello addirittura all'aspetto un po' miope (*podlepotat*), con una

<sup>1</sup> I nomi che preferisce la puerpera.

<sup>2</sup> Questo procedimento di Gogol' si ripete nei suoi imitatori; così nella *povest'* giovanile di P. I. Mel'nikov-Pečerskij: *Chi era Ef'ndiŭor Per'fil'evič* (1840). Cfr. l'articolo di A. Zmorovič in «Russkij Filologičeskij Vestnik» [Il messaggero filologico russo], 1916, n. 1-2, pp. 178 sgg.

leggera calvizie sulla fronte, rughe ad ambedue i lati delle guance e il viso d'un colorito che vien chiamato emorroidale». L'ultima parola è messa in maniera che la sua forma fonica acquisti una particolare forza emotivo-espressiva e sia percepita, indipendentemente dal suo significato, come un gesto sonoro comico. Essa è preparata, da un lato, dal procedimento dell'incremento ritmico, dall'altro, dalla consonanza delle terminazioni di alcune parole che predispone l'udito alla percezione d'impressioni sonore (*ribovat-ryževat-podlepotat*) e pertanto suona in modo grandioso, fantastico, al di fuori di ogni riferimento al significato. È interessante notare che nell'abbozzo questa frase era assai più semplice: «dunque, in questo dipartimento prestava servizio un impiegato, di per sé non molto avvenente: bassino, calvo, butterato, rossastro (*krasnovat*), perfino all'aspetto un tantinello miope». Nella forma definitiva questa frase non è tanto una *descrizione* dell'aspetto esteriore, quanto una sua *riproduzione* mimico-vocale: le parole sono scelte e poste in un certo ordine non in base al principio della significazione dei tratti caratteristici, ma in base a quello della semantica fonica. Rimane non sfiorata la visuale interiore (non c'è nulla, penso, di più difficile che disegnare i personaggi gogoliani) e dell'intera frase nella mente con tutta probabilità resta l'impressione d'una specie di serie musicale che termina con una parola, «emorroidale (*gemoroidal'nyj*)», scrosciente e quasi priva di senso logico, e purtuttavia forte per la sua espressività d'articolazione. Qui è pienamente applicabile l'osservazione di D. A. Obolenskij che Gogol' a volte «inseriva una qualche parola sonora unicamente per un effetto d'armonia». L'intera frase ha l'aspetto d'un insieme compiuto, d'una specie di sistema di gesti sonori, per la cui realizzazione venivano assortite le parole. Pertanto queste parole come unità logiche, come segni concettuali, non sono quasi avvertite: sono scomparse e monotone ex novo secondo il principio del discorso fonico. È questo uno degli effetti notevoli della lingua di Gogol'. Altre sue frasi acquistano un rilievo fonico: a tal punto vi si portano in primo piano articolazione ed acustica. La parola più usuale viene da lui a volte porta in modo che

se ne appanni il significato logico o materiale e per contro ne venga messa a nudo la semantica fonica, e una semplice denominazione assume l'aspetto d'un nomignolo: «s'imbatté nel gendarme di guardia nella garitta, il quale, poggiata accanto a sé la sua *alabarda*, scuoteva il corno versandone il tabacco sul pugno calloso». Oppure: «Potrà essere addirittura com'è venuto di moda ora, il bavero s'abbottonerà con *gancetti placati d'argento (na serébrjanye lapki pod aplike)*». Quest'ultimo caso è un palese giuoco con l'articolazione verbale (la ripetizione *lpe-plk*).

Manca in Gogol' uno stile mediano: semplici concetti psicologici o materiali, uniti logicamente in ordinarie proposizioni. All'articolazione mimico-fonetica del linguaggio s'alterna la tensione del tono che modella i periodi. Su questa alternanza sono spesso costruiti i suoi lavori. Nel *Cappotto* c'è un luminoso esempio di tale influenza dell'intonazione, di periodo patetico-declamatorio: «Persino nelle ore in cui s'abbuia completamente il grigio cielo piomburghese e l'intero popolo degli impiegati s'è satollato e ha finito di cenare, ciascuno come può, in conformità dello stipendio che riceve e del capriccio personale, quando ormai tutto riposa dopo il ministeriale raschiar delle penne, gli andirivieni, le proprie ed altrui impellenti faccende, e tutto ciò a cui volontariamente si dedica, persino più del necessario, uno che non trova mai requie...» ecc. L'enorme periodo, che porta alla fine l'intonazione ad un'enorme tensione, si risolve in maniera improvvisamente semplice: «insomma, persino quando tutto anela a divagarsi, Akakij Akakievic' non s'abbandonava a nessuno svago». Ne risulta un'impressione di comica inadeguatezza fra la tensione del tono sintattico, all'inizio sordo e misterioso, e il suo scioglimento logico. Quest'impressione è inoltre rafforzata da un insieme di parole che pare appositamente messo per contraddire il carattere sintattico del periodo: cappellini, ragazza bellocchia, sorvegliando il tè dai bicchieri con biscotti da un soldo, finalmente l'aneddoto, interpolato di passaggio, sul monumento del Falconnet. Questa contraddizione o inadeguatezza agisce a tal punto sulle parole stesse che esse diventano *strane*, enigmatiche, suonano insolitamente, colpiscono l'orecchio,

come se fossero state scomposte nelle loro parti o per la prima volta inventate da Gogol'. Nel *Cappotto* c'è anche un'altra declamazione, la quale s'introduce all'improvviso nel generale stile da *calembour*: quella melodrammatico-sentimentale; si tratta di quel famoso passo «umanitario» che tanta fortuna ebbe presso la critica russa da diventare, da procedimento artistico accessorio, l'«idea» dell'intera novella: «Lasciatemi stare! Perché mi offendete?» E vi era qualcosa di strano nelle parole e nella voce con cui venivano pronunciate. Vi si sentiva qualcosa di tanto inclinate a pietà che un giovane... *E a lungo poi*, nei momenti di maggiore allegria, continuò ad apparirgli l'impiegato bassino con un po' di calvizie sulla fronte... E in quelle penetranti parole altre ne risuonavano... *E si copriva con la mano...*» ecc. Negli abbozzi questo passo manca: esso è posteriore e appartiene, indubbiamente, a quel secondo strato che complica lo stile puramente aneddotico delle prime stesure mediante elementi di declamazione patetica<sup>1</sup>.

Nel *Cappotto* Gogol' fa parlare poco i propri personaggi, e, come avviene sempre nelle sue opere, il loro linguaggio è formato in maniera particolare, dimodoché, nonostante le differenze individuali, non produce mai l'impressione d'un linguaggio *quotidiano*, come, per esempio, in Ostrovskij (non per nulla Gogol' leggeva pure differenzialmente): è sempre stilizzato. Il modo di parlare di Akakij Akakievic' fa parte del sistema generale del discorso fonico e dell'articolazione mimica gogoliana: è appositamente strutturato ed è provvisto di un commento: «Bisogna sa-

<sup>1</sup> Di questo passo parla anche V. Rozanov, che lo spiega come «il dolore dell'artista per la legge della sua creazione, il pianto di lui sopra il mirabile quadro che non gli riesce di dipingere diversamente... e, avendolo dipinto così, benché lo ammiri, tuttavia lo disprezza e odia» (articolo *Come ha avuto origine il tipo di Akakij Akakievic' nel libro La leggenda del grande inquisitore*, Pietroburgo 1906, pp. 278-79). E ancora: «Ed ecco che, quasi ad interrompere questo torrente di scherni e a percuotere la mano che senza potersi frenare li va tracciando, come una specie d'annotazione a margine, un cartellino appiccicato più tardi, segue: ...ma neppure una parola rispondeva Akakij Akakievic'...» ecc. Lasciando da parte il problema del significato filosofico e psicologico di questo passo, noi lo vediamo nel caso in questione solamente come un procedimento artistico e lo valutiamo dal punto di vista della struttura compositiva, come un'introduzione dello stile declamatorio nel sistema dello *skaz* comico.

pere che Akakij Akakievič si spiegava per lo più con preposizioni, avverbi e, infine, con *quelle tali particelle che non hanno assolutamente alcun significato*. Il modo d'esprimersi di Petrovič, contrariamente all'articolazione slegata di Akakij Akakievič, è reso conciso, rigoroso, fermo e fa da contrasto; sfumature di vita quotidiana non ve ne sono: il tono ordinario non gli si addice, esso è altrettanto «ricercato» e altrettanto convenzionale quanto quello di Akakij Akakievič. Come sempre in Gogol' (cfr. in *Pro-prietari di vecchio stampo*, nella *Novella su come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič*, nelle *Anime morte* e nel teatro), queste frasi stanno al di fuori del tempo, al di fuori del momento, immobili e una volta per tutte: è la lingua con cui potrebbero parlare delle marionette. È altrettanto «ricercato» anche il linguaggio proprio di Gogol', il suo *skaz*. Nel *Cappotto* questo *skaz* è stilizzato ad imitazione d'un genere particolare di chiacchiera ingenua e trascurata. Dettagli «non necessari» saltan fuori come involontariamente: «a man destra stava il compare, eccellentissimo uomo, Ivan Ivanovič Eroškin, che era capufficio al senato, e la comare, moglie d'un ufficiale di polizia del quartiere, una donna di rare virtù, Arina Semënovna Belobrižskova». Oppure il suo *skaz* acquista un carattere di confidenziale verbosità: «su questo sarto, certo, non ci sarebbe molto altro da dire, ma siccome ormai è prevalso l'uso che in una narrazione il carattere di ciascun personaggio sia perfettamente delineato, non c'è niente da fare, allora, forza, dateci qua pure Petrovič». Il procedimento comico consiste nel fatto che, dopo una simile dichiarazione, la «caratterizzazione» di Petrovič si esaurisca nell'indicare che beveva in occasione d'ogni festa senza far distinzioni. La stessa cosa si ripete nei confronti della moglie: «Siccome abbiamo fatto motto della moglie, bisognerà allora dire un paio di parole anche su di lei; ma, *purtroppo*, di lei si sapeva ben poco, forse soltanto che Petrovič aveva moglie ed essa portava non il fazzoletto, ma addirittura la cuffietta; bellezza, però, a quanto pare, non aveva da vantare; per lo meno, incontrandola, erano soltanto i soldati della guardia a gettarle occhiate al di sotto della cuffietta, ammiccando col baffo ed emettendo un cer-

to particolar verso». In modo particolarmente marcato s'imprime codesto stile di *skaz* in una frase: «Dove per l'appunto abitasse il funzionario che aveva fatto l'invito, purtroppo, non sapremmo dirlo: la memoria comincia fortemente a tradirci, e tutto quanto possa esservi a Pietroburgo, tutte le strade e le case si son fuse e mescolate nella testa, tanto che è assai difficile *tirarne fuori* qualcosa in maniera ordinata». Se a questa frase si aggiungono tutti i numerosi «un certo», «purtroppo poco noto», «non se ne sa nulla», «non rammento» ecc., si ha un'idea di un procedimento di *skaz* che consiste nel dare a tutta la narrazione l'illusione di una storia reale, riferita come un fatto, ma non in tutte le sue minuzie esattamente nota a chi la racconta. Di buon grado costui devia dall'aneddoto principale e inserisce gli interposti «si dice che»; così, all'inizio, a proposito della richiesta di un capitano di polizia distrettuale («di non ricordo quale città»), così a proposito degli antenati di Bašmačkin, della coda del cavallo del monumento del Falconet, del consigliere titolare che, divenuto dirigente, si fece tramezzare una stanza particolare, cui diede il nome di «camera di seduta» ecc. È noto che anche la novella stessa scaturì da un «aneddoto di cancelleria» su un povero impiegato che aveva perso il fucile che gli era costato lunghi risparmi: «L'aneddoto fu l'idea prima della sua mirabile novella *Il cappotto*», informa P. V. An-nenkov. Il suo primitivo titolo era: *Novella dell'impiegato che rubava cappotti*, e il carattere generale dello *skaz* negli abbozzi si distingue per un'ancora maggiore stilizzazione in guisa di chiacchiera trascurata e confidenzialità: «Veramente, non ne ricordo il cognome», «Nell'essere suo era un'assai buona bestia», ecc. Nella stesura definitiva Gogol' smussò alquanto un tal genere di procedimenti, condì il racconto di *calembours* e aneddoti, ma nel contempo v'introdusse la declamazione, complicando con ciò il primitivo strato compositivo. Ne venne fuori il grottesco, nel quale alla mimica del riso s'alterna la mimica del dolore e l'una e l'altra hanno l'aspetto della recitazione, col convenzionale avvicendamento dei gesti e delle intonazioni.

## III.

Osserviamo ora proprio questa stessa alternanza, allo scopo d'afferrare il carattere stesso della concatenazione dei singoli procedimenti. La concatenazione e la composizione si basano sullo *skaz*, i cui lineamenti abbiamo sopra determinati. S'è chiarito che questo *skaz* non è narrativo, ma mimico-declamatorio: non un novellatore, ma un interprete, quasi un commediante, si cela dietro il testo stampato del *Cappotto*. Qual è allora lo «scenario» di questa parte, quale ne è lo schema?

L'inizio stesso si presenta come un urto, un'interruzione, un brusco mutamento di tono. L'esordio spiccio («Nel dipartimento») viene d'un tratto troncato, e all'intonazione epica del novellatore che ci si poteva attendere, si sostituisce un altro tono, d'esagerata irritazione e sarcasmo. Se ne ha un'impressione d'improvvisazione: la primitiva struttura compositiva di colpo cede il posto ad una specie di digressione. Nulla è stato ancor detto, e si ha già un aneddoto, raccontato con trascuratezza e in fretta («di non ricordo quale città», «di una qualche opera romantica»). Ma dopo di ciò ritorna, apparentemente, il tono abbozzato all'inizio: «Dunque, in un dipartimento preleva servizio un impiegato». Tuttavia, a questa ripresa dello *skaz* epico succede ora la frase di cui s'è parlato più sopra, la quale è tanto ricercata, tanto intesa ad un effetto acustico, che dello *skaz* iniziale non resta nulla. Gogol' si esibisce nella sua parte: e, concluso questo bizzarro e sbalorditivo assortimento di parole con una parola che risuona grandiosamente ed è quasi priva di senso («emorroidale»), chiude la tirata con uno sberleffo: «Che farci? La colpa è del clima pietburghese». Il tono personale, con tutti i procedimenti dello *skaz* gogoliano, penetra definitivamente nella narrazione e assume un carattere di smanceria o smorfia grottesca. Questa inoltre prepara il passaggio al *calembour* col cognome e all'aneddoto sulla nascita e il battesimo di Akakij Akakievic'. Le frasi di tono pratico che chiudono quest'aneddoto («In tal modo venne fuori [proizošël] Akakij Akakievic'... Ecco, dunque, in che

modo andò [proizošlo] tutta la cosa») producono un'impressione di giuoco con la forma narrativa; non a caso è celato anche in esse un lieve *calembour* che conferisce loro l'aspetto d'una goffa ripetizione. Viene poi la fumana di «scherni», dimodoché lo *skaz* seguita fino alla frase: «ma neppure una parola rispondeva...», allorché lo *skaz* comico viene d'un tratto interrotto da una digressione melodrammatico-sentimentale, con i caratteristici procedimenti dello stile sentimentaleggiante. Con questo procedimento si ottiene l'elevazione del *Cappotto* da semplice aneddoto a grottesco. Il contenuto sentimentale e intenzionalmente primitivo (in questo il grottesco concorda col melodramma) di questo brano è reso mediante una intonazione intensamente crescente, la quale ha un carattere solenne e patetico (gli «e») iniziali e il particolare ordine delle parole: «E vi era qualcosa di strano... E a lungo poi... continuò ad apparirgli... E in quelle penetranti parole... E, coprendosi con la mano... e molte volte ne fremette egli...»). Ne risulta qualcosa del genere del procedimento dell'«illusione scenica», quando l'attore d'un tratto sembra che esca dalla propria parte e comincia a parlare come uomo (cfr. nell'*Ispettore*: «Di chi ridete? Di voi stessi ridete!», oppure il famoso «Ci si annoia a questo mondo, signori!» nella *Novella su come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič*). Da noi si è soliti intendere questo passo alla lettera: un procedimento artistico che trasforma la novella comica in grottesco e prepara il finale «fantastico», viene preso per uno schietto intervento dell'«anima». Se tale abbaglio è un «trionfo dell'arte», secondo l'espressione di Karamzin, se l'ingenuità dello spettatore suole essere piacevole, per la scienza però una tale ingenuità non è affatto un trionfo, perché ne rivela l'impotenza. Con quest'interpretazione si distrugge l'intera struttura del *Cappotto*, l'intera sua concezione artistica. Partendo dalla tesi fondamentale che neppure una sola frase di un'opera d'arte possa di per se stessa essere un semplice «riflesso» dei sentimenti personali dell'autore, ma sia sempre costruzione e giuoco, non possiamo e non abbiamo nessun diritto di vedere in un simile brano null'altro che un determinato procedimento artistico. Il

sistema consueto d'identificare un qualsiasi giudizio isolato col contenuto psicologico dell'anima dell'autore è per la scienza una strada erronea. In questo senso l'anima dell'artista, come uomo che *passa attraverso* questo o quello stato d'animo, resta sempre e deve restare al di là dei confini della sua creazione. L'opera d'arte è sempre qualcosa di fatto, di foggato, d'inventato, non soltanto d'artistico, ma anche d'artificiale nel senso buono della parola; e pertanto *in essa non vi è e non può esservi* posto per il riflesso dell'esperienza psichica. L'artisticità e l'artificialità del procedimento gogoliano in questo brano del *Cappotto* si palesano nella costruzione d'una cadenza vistosamente melodrammatica, in forma di espressioni d'un sentimentalismo ingenuo, di cui Gogol' si serve allo scopo di ribadire il grottesco: «E si copriva con la mano il povero giovane, e molte volte ebbe a fremere egli poi nel corso di sua vita, vedendo quanta nell'uomo sia l'inumanità, quanta feroce rozzezza si celi nella mondanità colta e raffinata, e, mio Dio!, persino in chi nel mondo è stimato nobile ed onesto...».

L'episodio melodrammatico viene usato come contrasto nei confronti dello *skaz* comico. Quanto più abili erano i *calembours*, tanto più patetico e stilizzato nel senso del primitivismo sentimentalistico, s'intende, sarà il procedimento che viola il gioco comico. La forma della seria meditazione non avrebbe dato il contrasto e non sarebbe stata capace d'attribuire a tutta la composizione un carattere grottesco. Non c'è quindi da meravigliarsi che subito dopo quest'episodio Gogol' torni al tono di prima, ora forzatamente neutro, ora faceto e di trasandata loquacità, con *calembours* di tal genere: «solo allora s'accorgeva di non essere a metà della riga, ma piuttosto nel mezzo della strada». Dopo aver raccontato come mangia Akakij Akakievič e come interrompe il pasto allorché lo stomaco cominci a «gonfiarglisi», Gogol' fa nuovamente ricorso alla declamazione, di genere alquanto diverso, però: «Persino nelle ore in cui...» ecc. Qui ai fini del medesimo grottesco viene utilizzata un'intonazione «sorda», misteriosamente seria, la quale va lentamente crescendo a guisa di periodo colossale e si risolve in maniera inaspettatamente

semplice: l'equilibrio, che ci si aspetterebbe in base al tipo sintattico del periodo, dell'*energia* semantica tra il prolungato crescendo («quando... quando... quando») e la cadenza non si realizza, del che è un preavviso già lo stesso modo d'assortire le parole e le espressioni. La mancanza di coincidenza tra l'intonazione solennemente seria di per sé e il contenuto di significato è di nuovo utilizzata come procedimento grottesco. Al posto di questo nuovo «inganno» del commediante è naturale che appaia il nuovo *calembour* sui consiglieri, col quale si chiude il primo atto del *Cappotto*: «Così trascorreva la placida esistenza d'un uomo...» ecc.

Questo disegno tracciato nella prima parte, nel quale lo *skaz* puramente anedddotico s'intreccia con la declamazione melodrammatica e solenne, determina pure l'intera struttura compositiva del *Cappotto* come grottesco. Lo stile del grottesco esige, in primo luogo, che la situazione o il fatto da descrivere sia racchiuso in un mondo fantasticamente piccolo di emozioni artificiali (così pure in *Proprietari di vecchio stampo* e nella *Novella su come litigano Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič*), sia completamente separato dalla grande realtà, dall'autentica pienezza della vita spirituale<sup>1</sup>, e in secondo luogo, che questo sia fatto non con fine didattico, né satirico, ma col fine di dar libero corso al *giuoco con la realtà*, alla scomposizione e libera trasposizione dei suoi elementi, dimodoché i consueti rapporti e legami (psicologici e logici) in questo mondo costruito ex novo risultino irreali, e ogni inezià possa crescere a proporzioni colossali. Solamente sullo sfondo d'uno stile simile il minimo barlume d'un autentico sentimento assume l'aspetto di qualcosa di sconvolgente. Nell'aneddoto sull'impiegato Gogol' apprezzava proprio quest'insieme fantasticamente limitato e chiuso di pensieri, sentimenti e desideri, nel cui ristretto ambito

<sup>1</sup> «Mi piace a volte scendere per un istante nella sfera di codesta esistenza fuori dell'ordinario ritirata, dove neppure un desiderio vola al di là della steccata che circonda la minuscola corte...» (*Proprietari di vecchio stampo*). Già in *Spon'ka*, Gogol' abbozza i procedimenti del suo grottesco. Mirgorod è una città grottesca fantastica, completamente straccata dal mondo intero.

l'artista è libero d'ingrandire i dettagli e violare le proporzioni consuete del mondo. Su questo fondamento è fatto il disegno del *Cappotto*. Qui non si tratta affatto della «nullità» di Akakij Akakievic' e della confessione di «umanità» verso il piccolo fratello, ma del fatto che, isolata l'intera sfera del racconto dalla grande realtà, Gogol' può congiungere l'incongiungibile, ingrandire ciò che è piccolo e abbreviare ciò che è grande<sup>1</sup> in una parola, può giocare con tutte le norme e le leggi della vita morale reale. E così fa. Il mondo spirituale di Akakij Akakievic' (seppure è lecita una tale espressione) non è *da nulla* (è questo un apporto dei nostri ingenui e sensibili storici della letteratura, ipnotizzati da Belinskij), ma è fantasticamente chiuso, *tutto suo*: «Lá, in quel ricoprire, egli vedeva un certo qual suo mondo multiforme [...] e piacevole... All'in fuori di questo ricoprire, pareva che per lui nulla esistesse»<sup>2</sup>. Questo mondo ha leggi, proporzioni, tutte sue. In base alle leggi di questo mondo il cappotto nuovo appare come un avvenimento grandioso, che Gogol' esprime con la formula grottesca: «si nutiva spiritualmente, portando nei suoi pensieri l'eterna idea del futuro cappotto»<sup>3</sup>. E ancora: «quasi non fosse solo, ma una qualche piacevole compagna di vita avesse acconsentito a percorrere insieme con lui il cammino dell'esistenza»<sup>4</sup> e questa compagna altri non era che il cappotto medesimo, con la sua imbotitura pesante e la fodera resistente». Piccoli particolari vengono portati in primo piano, come nel caso dell'unguia di Petrovič, «grossa e cortaccia come in una tartaruga il guscio», o della sua tabacchiera «col ritratto di un certo generale, non si sa esattamente chi, perché il punto

<sup>1</sup> «Ma, per uno strano ordine di cose, furono sempre cause da nulla a generare grandi avvenimenti, e, al contrario, grandi imprese terminarono con conseguenze da nulla» (*Proprietari di vecchio stampo*).

<sup>2</sup> «L'esistenza dei loro modesti possessori è così quieta, così quieta che per un istante ti ci smarrisci e pensi che le passioni, i desideri e i frutti inquietanti dello spirito maligno che muovono il mondo a sdegno non esistono affatto, e tu vedute le abbia solo in un sogno rilucente, sfolgorante» (*Proprietari di vecchio stampo*).

<sup>3</sup> Nella stesura iniziale, non ancora elaborata fino al grottesco, era detto altrimenti: «portando incessantemente nei suoi pensieri il futuro cappotto».

<sup>4</sup> [Si tenga presente che *linei* (cappotto) in russo è femminile].

dov'era il viso era stato sfondato dal dito e poi sopra vi era stato incollato un quadrangolino di carta»<sup>1</sup>. Questa grottesca iperbollizzazione si sviluppa come prima sullo sfondo dello *skaz* comico, con *calembours*, parole ed espressioni ridicole, aneddoti ecc.: «Martora non ne comparono, perché era davvero cara, però al suo posto scelse gatta della migliore qualità che si trovasse in negozio, gatta che da lontano poteva sempre esser presa per martora». Oppure: «Quale fosse esattamente e in che consistesse la carica del *ragguardevole personaggio*, è rimasto fino ad oggi sconosciuto. Bisogna sapere che un *ragguardevole personaggio* è divenuto di recente ragguardevole personaggio, mentre fino a quel momento era stato un personaggio insignificante». O ancora: «Dicono pure che un certo consigliere titolare, allorché lo fecero dirigente di una certa piccola cancelleria distaccata, si fece subito tramezzare una stanza particolare, cui diede il nome di "camera di seduta", e all'uscio vi mise certi inserti con baveri rossi e galloni, che tenevano la maniglia della porta e l'aprivano a chiunque fosse venuto, benché nella "camera di seduta" a stento potesse trovar posto una comune scrivania». Accanto a ciò passano frasi «da parte dell'autore», nel tono trasandato stabilito dall'inizio, dietro il quale pare celarsi il gesto lezioso: «Ma forse non aveva pensato neppure questo: non è possibile infatti penetrare un *uomo* nell'*anima* (qui pure c'è una sorta di *calembour*, se si tiene presente la trattazione generale della figura di Akakij Akakievic') e sapere tutto quanto gli passi per la mente» (giuoco con l'aneddoto, come se si trattasse di un fatto reale). La morte di Akakij Akakievic' è raccontata altrettanto grottescamente che la sua nascita, con l'alternarsi di particolari comici e tragici, con l'improvviso: «finalmente il povero Akakij Akakievic' rese lo

<sup>1</sup> Diranno gli ingenui che questo è «realismo», «vita quotidiana» ecc. Mettersi a discutere con loro è inutile, tuttavia vorrei che riflettessero sul fatto che, mentre dell'unguia e della tabacchiera veniamo a sapere un mucchio di cose, proprio di Petrovič ci vien detto soltanto che beveva ad ogni di di festa, e di sua moglie che essa lo *era* e che portava addirittura la cuffietta. Manifesto procedimento di composizione grottesca è il mettere in mostra, esagerandone i particolari, le minuzie e invece spostare in secondo piano quel che parrebbe meritare maggiore attenzione.

spirito»<sup>1</sup>, col passaggio immediato a ogni sorta d'inezie (l'enumerazione dell'eredità: «un mazzetto di penne d'oca, un quinterno di carta bianca ministeriale, tre paia di calzini, due-tre bottoni staccatisi dai pantaloni e la palandrana già nota al lettore») e, infine, con la chiusura nel solito stile: «A chi sia toccato tutto ciò, Dio solo lo sa; confesso che non se n'è interessato neppure chi la storia presente sta raccontando». E dopo tutto questo, come si conviene dopo la rappresentazione d'una scena tanto mesta, una nuova declamazione melodrammatica, che ci riporta al brano «umanitario»: «E Pietroburgo restò senza Akakij Akakievič, come se lui non vi fosse mai nemmeno esistito. Si dileguò e scomparve un essere di cui nessuno aveva preso le difese, che a nessuno era caro, per nessuno degno d'interesse, che era addirittura stato incapace di attirare su di sé l'attenzione perfino d'un naturalista, il quale non tralasciava di ficcar su uno spillo una comune mosca e di osservarsela al microscopio... e così via.

La fine del *Cappotto* è una vistosa apoteosi del grottesco, qualcosa nel genere della scena muta dell'*Ispettore*. Gli ingenui studiosi che hanno visto tutto il sugo della storia nel brano «umanitario» si fermano perplessi davanti a quest'improvvisa ed incomprensibile introduzione del «romanticismo» nel «realismo». Gogol' stesso suggerì loro: «Ma chi potrebbe immaginare che, a questo punto, la storia di Akakij Akakievič non sia tutta qui, che egli fosse destinato a vivere ancora un po' di giorni con scalore dopo la sua morte, quasi in ricompensa d'una vita cui nessuno aveva mai badato. Eppure la cosa andò così, e la nostra miserevole storia *inaspettatamente* riceve una conclusione fantastica». In realtà la chiusura in questione non è affatto più fantastica, né «più romantica» di quanto non sia l'intera novella. Al contrario, se lì vi era un'effettiva fantasticheria del grottesco, resa come giuoco con la realtà, qui la novella affiora in un mondo di idee e fatti più usuali, ma tutto è trattato nello stile del giuoco con la fantasticheria. È questo un nuovo «inganno», un proce-

<sup>1</sup> Nel contesto generale persino quest'espressione comune suona insolita, strana e ha quasi l'aspetto d'un *calembour*, fenomeno costante nel linguaggio gogoliano.

dimento di grottesco inverso: «lo spettro d'un tratto si voltò a guardare indietro e, fermandosi, chiese: - Che cosa vuoi? - e mostrò un pugno che non ne troveresti uno così tra i vivi. Il gendarme rispose: - Nulla, - e se ne tornò senza por tempo in mezzo indietro. Eppure lo spettro era assai più alto di statura, portava baffi enormi e, mossi i passi, pare, in direzione del ponte Obuchov, scomparve completamente nel buio».

L'aneddoto sviluppato nel finale riporta lontano dalla «miserevole storia» coi suoi episodi melodrammatici. Ritorna lo *je-kaz* puramente comico dell'inizio con tutti i suoi procedimenti. Insieme con lo spettro baffuto s'allontana nel buio anche l'intero grottesco, che si risolve nel riso. Allo stesso modo nell'*Ispettore* sparisce Chlestakòv, e la scena muta riporta lo spettatore all'inizio della commedia.

1918