

Università degli Studi di Milano
Facoltà di Lettere e Filosofia
Classe 11 – Laurea in Lingue e Culture Moderne
Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere

**GENESI E STRUTTURA DELLA COMMEDIA
I GIOCATORI DI N. V. GOGOL'**

Relatore: Dott. Damiano Rebecchini

Correlatore: Prof.ssa Laura Rossi

Tesi di Laurea di
Margherita NERONI
Matr. 617674

Anno accademico 2003-2004

A tutti quelli che hanno avuto la pazienza di aspettare sino a questo momento...

Ad Andrea, che forse d'ora in poi non mi chiamerà più "somarella"...

Un ringraziamento particolare a Lidia, per le traduzioni dal russo, a Paolo, per il contributo alla ricerca di libri introvabili, a mio padre, per il prezioso supporto tecnico.

Indice

<i>Introduzione</i>	4
<i>Capitolo 1 La produzione teatrale di Gogol'</i>	6
1.1 <i>Il teatro di Gogol'</i>	7
<i>Capitolo 2 Il tema del gioco</i>	19
2.1 <i>Il gioco delle carte nella letteratura russa dell'Ottocento</i>	20
2.2 <i>Il tema delle carte nelle opere di Gogol'</i>	29
<i>Capitolo 3 "I giocatori" di N. V. Gogol'</i>	32
3.1 <i>Genesi dell'opera</i>	33
3.2 <i>Le rappresentazioni teatrali dell'opera</i>	36
3.3 <i>Struttura dell'opera</i>	38
<i>Conclusione</i>	52
<i>Резюме</i>	53
<i>Bibliografia</i>	55

Introduzione

L'intento di questa tesi è quello di mettere in risalto il ruolo svolto dalla commedia breve *Igroki (I giocatori)* all'interno della produzione letteraria gogoliana, nonché all'interno di un contesto di più ampio respiro come può essere quello della realtà socio-culturale russa degli anni Venti-Trenta dell'Ottocento. Si tratta di un'opera da sempre ritenuta marginale: maltrattata dalla censura, ai tempi, e troppo spesso dimenticata nei testi di critica e di storia della letteratura russa, oggi.

Con il capitolo introduttivo sul teatro si vuole dare al lettore un'idea generale di quello che è stato il percorso artistico, specificamente teatrale, di Gogol': dalle prime esperienze liceali sul palcoscenico, alla celebrità (positiva o negativa che sia) ottenuta come commediografo e culminante nell'opera *Revizor (Il Revisore)*.

Con il secondo capitolo il lettore viene introdotto nel mondo del gioco delle carte: dopo una breve panoramica delle opere letterarie sette - ottocentesche riguardanti il tema delle carte, infatti, verranno analizzate le varie tipologie del gioco d'azzardo e studiati i meccanismi che queste mettono in atto una volta inserite nel circuito sociale. Il secondo paragrafo è dedicato a sottolineare la significativa ricorrenza del tema in questione nelle opere di Gogol': prima tra tutte *Igroki*, dove il motivo del gioco d'azzardo viene caricato di significati etici e sociali.

Con il terzo ed ultimo capitolo si entra nel vivo della questione: l'analisi concreta del testo *Igroki* in base alle considerazioni fatte nel capitolo precedente. Dapprima verranno date alcune informazioni circa la genesi dell'opera e le sue prime rappresentazioni teatrali poi, attraverso un'attenta analisi del linguaggio,

verranno messe a nudo alcune idee dell'autore sul suo senso di disappunto nei confronti del credo letterario della maggior parte dei suoi contemporanei. Nell'ultimo paragrafo si è fatto il tentativo di analizzare la scelta del tema del gioco (circostritta ad *Igroki*) da un punto di vista sociologico attraverso gli studi compiuti da R. Callois, studioso del Novecento.

Capitolo 1

La produzione teatrale di Gogol'

1.1 *Il teatro di Gogol'*

L'interesse di Gogol' per il teatro, palesatosi nel primo soggiorno a Mosca del 1832, e testimoniato dai frequenti contatti con l'attore M. S. Ščepkin risalenti allo stesso periodo, è in realtà radicato nell'infanzia del poeta, poiché il padre, autore di commedie scritte in ucraino, aveva indirettamente stimolato l'interesse del figlio per il palcoscenico; durante gli studi ginnasiali Gogol' dedicò del tempo alla recitazione, interpretando ruoli altamente tragici (la tragedia di V. Ozerov *Edipo ad Atene*) e comici (la commedia di D. I. Fonvizin *Il minorene*). Nei ruoli tragici fallì, mentre in quelli comici incantò il pubblico. Testimonia N. V. Kukul'nik, drammaturgo, compagno di Gogol' al ginnasio di Nežin:

Ogni volta che rappresentavamo qualche spettacolo ci era stato imposto di recitare immancabilmente e innanzitutto un'opera francese oppure tedesca. Anche Gogol' aveva dovuto prender parte ad una di queste opere straniere. Gli avevo offerto un ruolo di una ventina di versi che iniziava con le parole "Oh, mein Vater!", alle quali faceva seguito l'esposizione di un qualche avvenimento. L'intero racconto terminava con le parole: "nach Prag!". Gogol' si tormentava, studiava la sua parte con zelo, finalmente ne ebbe la meglio, la imparò, la ripeté nel corso di tre prove, al momento della rappresentazione entrò in scena con baldanza, disse: "Oh, mein Vater!", incespicò, arrossì, ma a quel punto raccolse le forze, alzò la voce, con un'enfasi particolare profferì: "nach Prag!"- agitò una mano e uscì di scena [...]. Tuttavia nelle opere russe Gogol' era veramente inimitabile, in particolare nel *Minorene* di Fonvizin, nel ruolo del signor Prostakov.¹

¹Introduzione di Igor' Petrovič Zolotusskij in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume primo) a cura di Serena Prina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (collana I Meridiani), 1996, pp. LXVI-II.

Dalla passione per la recitazione degli anni liceali Gogol' passò, in età più matura, alla passione per la scrittura comica, e alcune lettere della prima metà degli anni '30 lo testimoniano:

Il teatro non è un giocattolo, ma una cattedra da cui si tiene d'un colpo ad un'intera folla una lezione viva, dove col bagliore solenne dell'illuminazione, il fragore della musica e il riso unanime si mostra un vizio conosciuto ma che si occulta, e con la voce segreta della partecipazione generale si espone un sentimento elevato, conosciuto ma che timido si nasconde.²

La "lezione viva" di Gogol' durò circa quattro anni: dal 1832 al 1836, anni nei quali può essere collocata pressappoco tutta sua la produzione teatrale.

L'opera che maggiormente spicca nel corpus teatrale gogoliano è indubbiamente *Revizor*. In una lettera a A. Puškin del 7 ottobre 1835 troviamo il primo riferimento direttamente riconducibile ad essa: "Fatemi la grazia", scrive Gogol', "datemi un soggetto più o meno buffo, purché si tratti di un autentico aneddoto russo. La mano frema all'idea di scrivere una commedia".³ Puškin a tal proposito gli riferì un episodio che aveva egli stesso pensato di utilizzare come spunto letterario: durante un viaggio a Nižnyj Novgorod, nell'agosto-settembre 1833, egli era stato scambiato dal governatore Buturlin per un importante funzionario della capitale. Il 31 dicembre del 1835 Gogol', spinto dall'ispirazione di matrice puškiniana, abbandonò la cattedra di Storia Universale dell'università di San Pietroburgo, assegnatagli nel 1834, e si accinse alla stesura del *Revisore*, come testimoniato da una lettera indirizzata a M. P. Pogodin e datata 6 dicembre 1835:

² A. D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, Laterza (collana Gli Scrittori), 1995, p. 105.

³ *Note ai testi in Opere di Nikolaj Gogol'* (volume secondo) a cura di Serena Prina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (collana I Meridiani), 1996, p. 1331.

Mi sono staccato dall'università, e da un mese sono di nuovo un cosacco spensierato. Incompreso sono salito in cattedra, e incompreso ne scendo. Ma in questo anno e mezzo di ignominia, perché è opinione diffusa che io mi sia occupato di cose che non avevano nulla a che fare con me – in questo anno e mezzo ho sofferto molto e ho arricchito il tesoro dell'anima [...]. Adesso sono uscito all'aria aperta. Questa rinfrescata è necessaria nella vita, come la pioggia ai fiori, come la passeggiata a colui che siede nel suo studio. Ridere, adesso bisogna ridere di più. Evviva la commedia!⁴

Poco tempo dopo Gogol' dichiarò di aver ultimato la prima stesura dell'opera, e di averla consegnata per la copiatura. La vicenda, prettamente gogoliana, narra la storia di un moscardino squattrinato, Chlestakov, costretto a restar prigioniero nella locanda di una cittadina. Il prefetto e le altre autorità locali, amministratori stravaganti e corrotti, vengono a sapere, mediante una violazione di segreto epistolare compiuta dall'ufficiale postale, dell'imminente arrivo di un ispettore. Immediatamente tutti pensano che il temuto ispettore sia proprio Chlestakov e subito si recano da lui per comprarne il silenzio o la complicità. Chlestakov, senza ben capire di cosa si tratti, si presta subito al gioco cercando di sfruttare la situazione a suo favore, sbancando i cittadini e facendo addirittura innamorare la moglie e la figlia del prefetto. Quando finalmente Chlestakov decide di uscire di scena, viene svelato l'inganno: un ufficiale postale intercetta la lettera inviata dal protagonista ad un amico e contenente tutti i retroscena della vicenda. La costernazione è generale. Il sipario si abbassa con l'annuncio, da parte di un gendarme, del vero ispettore. Questa, in linea di massima, rimase la trama definitiva, anche se Gogol' continuò ad apportare modifiche al testo quasi fino al giorno della prima (l'approvazione del testo

⁴ *Cronologia* di Igor' Petrovič Zolotusskij in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume primo), *op. cit.*, p. XXXV.

richiese ben tre giornate di minuziosa e attenta analisi da parte della cancelleria di Sua Maestà), che ebbe luogo al teatro Aleksandrinskij il 19 aprile alla presenza dell'imperatore Nicola I e dei più alti funzionari dello stato. A causa dell'inadeguata recitazione degli attori la messinscena risultò un fiasco. Numerosi sono gli articoli e le recensioni che lo testimoniano:

La condizione degli attori russi è penosa. Davanti a loro formicola e freme una popolazione viva e a loro invece vengono affibbiati tipi che non hanno mai visto in faccia. Che possono fare con questi strani eroi, che non sono né francesi, né tedeschi, ma solo svitati, che non hanno decisamente nessuna passione definita o netta fisionomia? Dove dar prova di sé? In che modo sviluppare il proprio talento? Per amor del cielo, dateci caratteri russi, date a noi noi stessi, i nostri truffatori, i nostri cervelli balzani!⁵

Gogol' è profondamente amareggiato ed esprime il suo disappunto nella seconda redazione dell'opera *Razvjazki Revisora (Scioglimento del "Revisore")*:

Il Revisore è rappresentato: e sulla mia anima grava un tale sentimento di tristezza, un sentimento così strano. [...] Mi aspettavo, sapevo come sarebbe andata. [...] Proprio la mia creazione mi sembrava odiosa, insopportabile e come non mia. La parte principale è fallita [...]. Un solo giudice, fra tutti quelli che erano in teatro, io temevo: me stesso. Al mio interno udivo rimproveri e un borbottio contro la mia stessa commedia che soffocavano tutti gli altri.⁶

All'amarezza seguirono il rifiuto di dirigere la messinscena del *Revisore* a Mosca (la quale ebbe luogo al Teatro Bol'šoj il 25 maggio 1836) e la fuga dalla capitale per un soggiorno all'estero per meditare sul perché delle aspettative

⁵ A. D'Amelia, *op. cit.*, p.105.

⁶ *Ibid.*, p.106.

fallite. Tutto ciò è testimoniato da numerose lettere, partendo da quella indirizzata all'attore M. S. Ščepkin datata 29 aprile:

Fate quel che volete con la mia opera, ma io non starò a darmi da fare per lei. Mi ha stufato, come pure tutto quello che la riguarda. L'effetto che ha prodotto è stato grande e clamoroso. Tutti sono contro di me. Funzionari attempati e rispettabili gridano che per me non c'è nulla di sacro se mi permettono di parlare in questo modo di gente in servizio. I poliziotti sono contro di me, i mercanti sono contro di me, i letterati sono contro di me. Bestemmiano e vanno a vedere la commedia; impossibile trovare un biglietto per la quarta rappresentazione [...]. Adesso vedo che cosa significa essere uno scrittore comico. La più piccola ombra di verità, e si leveranno contro di te, e non una sola persona, ma interi ceti sociali.⁷

passando a quelle del mese di maggio indirizzate a M. P. Pogodin:

Addio. Vado a dissipare la mia tristezza, a meditare profondamente sui miei doveri di autore, sulle mie future creazioni, e sicuramente tornerò da te rinvigorito e rinnovato. Qualsiasi cosa mi sia capitata è stata per me salvifica. Tutte le umiliazioni, tutte le spiacevolezze mi sono state mandate da un alto destino, per la mia educazione. E anche oggi io sento che non è una volontà terrena a dirigere il mio cammino. Probabilmente esso è per me inevitabile. La mia sorte è decisa. Abbandono la patria, ho abbandonato assieme ad essa tutte le aspirazioni di questo momento. Un invalicabile muro si è alzato tra me e loro. L'orgoglio che solo i poeti conoscono, che cresceva in me dalla culla, alla fine non ha retto.⁸

e terminando con quella a V. A. Žukovskij del 1848 sull'arte e i compiti dello scrittore:

E'la mia prima opera pensata con lo scopo di produrre un buon influsso sulla società, cosa che del resto non mi riuscì; nella commedia lessero il desiderio di deridere l'ordine costituito e le forme dello Stato. La rappresentazione del

⁷ *Introduzione* di Serena Prina in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume primo), *op. cit.*, p. XXXVI.

⁸ *Ibid.*, p. XXXVII.

Revisore produsse su di me una pesante impressione. Ero irato sia contro gli spettatori che non mi capivano sia contro me stesso, colpevole che non mi capissero. L'anima esigevo solitudine e severo ripensamento della mia opera.⁹

Quello che rimase in patria fu la perplessità della critica riguardo all'assenza nella commedia di personaggi "buoni" e "cattivi" nettamente contrapposti, e l'assenza di uno sviluppo tradizionale del soggetto. Nonostante il pubblico ben conoscesse la tematica fondamentale dell'opera, ovvero il motivo degli abusi dei burocrati statali sviluppata precedentemente da autori come V. Kapnist (nel *Raggiro*), G. Kvitka Osnov'janenko (nel *Forestiero venuto dalla capitale, ovvero Subbuglio in una città di provincia*), o, ancora più affine per quanto riguarda la trama, A. Vel'tman con *Attori di provincia*, lo sconcerto fu pressoché totale. Così scrive P. V. Annenkov nei *Ricordi su Gogol' a Roma nell'estate del 1841*:

Già dopo il primo atto la perplessità era stampata su ogni volto (il pubblico era scelto, nel pieno senso della parola), quasi che nessuno sapesse cosa si doveva pensare della scena appena rappresentata. La perplessità crebbe di atto in atto. Quasi tranquillizzata dalla supposizione che si trattava di una farsa, la maggior parte degli spettatori, di cui venivano sconvolte tutte le aspettative e consuetudini teatrali, si era attestata su tale supposizione con estrema risolutezza. [...] Assai diverso fu ciò che accadde nel quarto atto, da un capo all'altro della sala, a volte si udiva ancora il riso, ma era un riso timido, subito soffocato; quasi non ci furono applausi; c'era invece un'attenzione tesa, tutte le sfumature della commedia erano seguite con concentrazione, a volte un silenzio tombale indicava che quanto si svolgeva sulla scena prendeva appassionatamente il cuore degli spettatori.¹⁰

Gli spettatori che assistettero alla prima, rimasero quindi delusi: pur richiamando la dinamica del vaudeville, che consente di ottenere l'effetto comico attraverso la dialettica di vero e falso, la commedia sconvolse quelle che erano le convenzioni teatrali del tempo mancando di un vero e proprio sviluppo della trama, di una storia d'amore e del trionfo finale del bene. Dopo la fuga all'estero,

⁹ A. D'Amelia, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰ *Ibid.*, p.107.

Gogol' manifestò l'intenzione di intervenire sul testo del *Revisore* fin dal marzo del 1838, ma solo tre anni più tardi inviò ad S. T. Aksakov le modifiche da apportare alla nuova edizione, insieme a un'appendice intitolata *Otryvok iz pis'ma, pisannogo avtorom vskore posle pervogo predstavlenija Revisora k odnomu literatoru (Brano di una lettera scritta dall'autore a un letterato poco dopo la prima rappresentazione del Revisore)*. L'edizione del 1842, variata rispetto alla precedente soprattutto per quanto riguarda il carattere di alcuni personaggi, uscì in concomitanza all'edizione definitiva di *Teatral'nyj raz'ezd posle predstavlenija novoj komedii (All'uscita da teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia)*: nata come tentativo da parte dell'autore di rispondere alle accuse di calunnia e di diffamazione della realtà russa che gli erano state mosse dopo la prima rappresentazione del *Revisore*, rappresenta il concretizzarsi dell'intento di Gogol' di dare un fondamento morale a tutta la sua drammaturgia, trasformando il testo in una sorta di manifesto estetico. *L'Uscita dal teatro* segna un'importante tappa del percorso artistico dello scrittore che, venuto a contatto con un ambiente saturo d'arte e religione come quello italiano (durante la sua peregrinazione per l'Europa, dopo la delusione della prima del *Revisore*, Gogol' trascorre del tempo anche in Italia), operò una fusione tra arte ed etica attraverso il riso, così da lui stesso definito: "l'unico personaggio onesto e nobile della commedia, non il riso bilioso e malvagio con cui l'uomo schernisce il suo prossimo, ma il riso buono che getta luce sulla meschinità della vita", con l'arma del riso pensò di trasformare i suoi concittadini, strapparli all'insensibilità, al "deserto del cuore", avviandoli ad un cammino di rigenerazione.¹¹ Per quanto riguarda il *Revisore* vero e proprio, come sostiene D'Amelia, nell'edizione del '42 furono brillantemente potenziati i tratti costitutivi della scrittura gogoliana: il

¹¹ Ibid. , p. 157.

gioco linguistico, l'inconsistenza dell'intreccio e la staticità dell'azione, il germinare di un mondo fantastico di personaggi secondari - ombre, che appena nominati si dileguano, lo sdoppiamento dell'essere umano, ma anche la sua sostanza di fantoccio, incapace di controllare i moti del viso e del corpo. Il ritmo della commedia è frenetico, saltellante, inarrestabile. Come ha scritto A. Belyj, nel *Revisore* tutti si dimenano come se ballassero la tarantella, poi d'improvviso tutto quel movimento si arresta pietrificato nella famosa scena muta, invenzione drammaturgica mai sperimentata da altri.¹²

Il fatto che oggi Gogol' sia considerato un classico in campo teatrale lo si deve non solo a *Revizor*, ma anche all'altra sua famosa commedia intitolata *Ženit'ba (Il matrimonio)*: un certo Kočkarëv, gareggiando con una mezzana di matrimoni, fa l'impossibile per far sposare al suo amico Podkolësin una figlia di mercante, ed a forza di bugie riesce a liquidare tutti gli altri aspiranti. Ma quando tutto è pronto, e sembrano vinte anche le sue esitazioni, il promesso sposo fugge via saltando dalla finestra, un attimo prima della cerimonia. Il testo venne pubblicato per la prima volta nel 1842, nel volume IV delle *Opere*. In quell'occasione Gogol' appose al titolo l'indicazione "scritto nel 1833", data che però, molto probabilmente stava ad indicare solo l'inizio della stesura e non uno stadio più avanzato di lavorazione come si sarebbe indotti a pensare. Le pagine iniziali e l'abbozzo di una scena tra la fidanzata ed i pretendenti sono quello che rimane oggi di quella prima fase di elaborazione del testo: sotto il titolo *Ženichi (I Fidanzati)* l'azione prendeva l'avvio nell'ambiente campagnolo dei piccoli proprietari con uno sviluppo molto simile alla classica "commedia degli intrighi". Tra i personaggi mancavano ancora le figure di Podkolësin, Kočkarëv e Arina Pantelejmonovna, nonostante fossero già presenti i motivi che in seguito

¹² R. Poggioli, *Saggio sulla fantasia di Gogol'*, Firenze, Parenti, 1939.

avrebbero trovato sviluppo nel *Matrimonio*, quali l'incertezza della fidanzata nella scelta e le liti tra i pretendenti, ognuno dei quali cerca di prevalere sugli altri. Gogol' fino al 1835 non ammise di stare lavorando alla stesura di questa commedia, il primo riferimento certo risale infatti al marzo di quell'anno quando M. P. Pogodin annunciò sul "Moskovskij Nabljudatel'" che Gogol' gli aveva letto alcuni passi tratti da due commedie: una di queste si intitolava *Il fidanzato di provincia*. Pochi mesi più tardi Gogol' lesse l'intera commedia a Mosca, e il titolo era ormai stato modificato nel definitivo *Il Matrimonio*. Negli anni 1836-1839 non abbiamo notizie dell'opera se non tramite una lettera indirizzata a M. P. Pogodin e datata novembre 1836:

Non parlarmi del teatro: non ne viene fuori nulla se non cose scadenti. Sono persino contento che quell'insulsa commedia che volevo mettere in scena mi sia stata letta da un mio amico conterraneo...E' stato Dio stesso a ispirarlo. Quella sciocchezza non avrebbe mai dovuto vedere la luce.¹³

Nell'ottobre del 1841 venne sicuramente ultimata la versione definitiva dell'opera, anche se il testo dell'edizione del 1842 risultò alterato rispetto all'originale a causa di errori e tagli (stratagemmi adottati da N. J. Prokopovič, curatore dell'edizione, per ovviare al problema della censura). Fu N. S. Tichonravov, nel 1889, a ripristinare il testo originale. La prima rappresentazione della commedia ebbe luogo il 9 dicembre 1842 al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo e, come per *Il Revisore*, la critica non si risparmiò toni cupi e denigratori, lo stesso V. G. Belinskij scrive:

¹³ Note ai testi in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume secondo), *op. cit.*, p. 1345.

Torno adesso da teatro. *Il Matrimonio* è caduto ed è stato fischiato. Hanno recitato in modo ignobile e infame. Sosnickij non sapeva nemmeno la parte. Ha invece recitato benissimo la Sosnickaja (la fidanzata), e anche Martynov (Podkolësin) non è stato per niente male: tutto il resto era solo suprema ignominia. Adesso i nemici di Gogol' possono far festa.¹⁴

Le rappresentazioni successive, sette per l'esattezza, trovarono crescente favore del pubblico, soprattutto a Mosca. Come giustamente sottolinea R. Poggioli, nonostante permanga il ricorrente motivo dell'inganno, la vis comica di questa commedia sta nel vigore con cui l'autore mette in rilievo in ogni personaggio la sua indole piatta, fatta di una balorda e immane goffaggine. Il motivo nuovo è quello dell'esercizio della fantasticheria come sonno della volontà, come pigrizia morale; con Podkolësin si presenta per la prima volta il tipo dell'uomo per il quale questa fantasticheria è una forma chiusa e completa di vita interiore, in cui la volontà si riduce a velleità, e per il cui nutrimento vitale bastano larve di desideri. Nonostante la fastidiosa costruzione per episodi staccati (peraltro criticata da I. Sosnickij, l'attore interprete della parte del fidanzato), nella sua versione definitiva *Ženit'ba*, rappresenta una vera e propria sfilata esilarante di "caratteri originali russi" che interagiscono tra loro in una vasta galleria di tipi.¹⁵

Oltre a queste due commedie complete e a quella minore intitolata *Igroki* (*I giocatori*), che è l'oggetto di questa tesi e per la quale si rimanda al capitolo successivo, Gogol' scrisse una serie di abbozzi e frammenti tra i quali degno di nota è *Vladimir tret'ej stepeni* (*Il Vladimir di terzo grado*), opera rimasta incompiuta, della quale però si sono conservate singole scene. Sono del 1832-33 i

¹⁴ *bid.*, p. 1345.

¹⁵ A. D'Amelia, *op. cit.*, p. 113.

primi accenni diretti all'opera in una lettera dell'autore indirizzata a M. P. Pogodin:

Ho perso la testa per una commedia. Mentre ero a Mosca, in viaggio, e quando poi sono arrivato quaggiù, non mi è uscita dalla testa, ma fino a questo momento non ho ancora scritto nulla. E già il soggetto aveva cominciato a prender forma, già c'era il titolo sul grosso quaderno bianco: *Un Vladimir di terzo grado*, e quanta rabbia! E risa! E quanto sale! Ma all'improvviso mi sono fermato vedendo che la mia penna andava a incocciare in certi punti che la censura non avrebbe mai lasciato passare. E che sarebbe successo se la commedia non avesse potuto essere rappresentata? Il dramma vive unicamente sulla scena.¹⁶

Quest'opera fu di notevole importanza, poiché, nonostante la sua incompiutezza, fu all'origine di altri frammenti teatrali quali: *Utro delovogo čeloveka* (*La mattinata di un uomo d'affari*), *Tjažba* (*La causa*), *Lakejskaja* (*L'anticamera*), *Otryvok* (*Frammento*). La trama può essere ricostruita tramite i frammenti ed articoli di giornale usciti all'epoca: al centro della commedia si situa il činovnik pietroburghese Ivan Petrovič Barsukov, il quale nutre un unico desiderio: ricevere l'ordine di san Vladimir di terzo grado. Il non avverarsi di questo desiderio sarà la causa scatenante della follia del protagonista, convinto di essersi egli stesso tramutato nell'ambita decorazione.

La produzione teatrale gogoliana costituisce, come sostiene V. G. Belinskij in un articolo pubblicato sugli "*Annali patri*" a proposito della pubblicazione dei quattro volumi delle opere di Gogol' del 1842, "l'orgoglio e l'onore della letteratura russa".¹⁷ Gogol' stesso dava allo scrittore comico un ruolo determinante: quello di rendere la pienezza della vita, di produrre un'influenza

¹⁶ *Introduzione* di Igor' Petrovič Zolotusskij in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume primo), *op. cit.*, pp. LXXV-LXXVI.

¹⁷ A. D'Amelia, *op. cit.*, p.156.

positiva sulla società, di combattere le forze disgreganti in essa agenti, non senza mettere in discussione la propria visione delle cose attraverso un'affannosa ricerca di giustificazioni teoriche. La comicità, in sostanza, diventa un'arma per colpire un mondo insulso minato da forte ipocrisia, carrierismo e avidità di denaro. Lo scrittore sostiene di aver creato attraverso la produzione teatrale stessa uno "*sbornoe mesto*" (luogo di raccolta), dove far risiedere tutto il male della Russia del tempo, un mondo stagnante, separato da quello reale, e che rispetta delle proprie leggi.

Capitolo 2

Il tema del gioco

2.1 *Il gioco delle carte nella letteratura russa dell'Ottocento*

Secondo Ju. Lotman il tema delle carte è uno di quei soggetti riscontrati come stabili nel tempo e nello spazio della letteratura russa dei secoli XVIII e XIX.¹⁸ Tenendo presente che la stabilità di un soggetto è data dalla capacità intrinseca che esso ha di radicarsi nel contesto storico e culturale in cui è inserito, possiamo paragonare “il gioco delle carte”, ovviamente in scala ridotta, a realia come “la casa”, “la strada”, “il fuoco”, i quali, attraversando l'intero spessore della cultura umana e sviluppando un complesso di relazioni in ognuna delle varie epoche storiche, si sono trasformati in vere e proprie costanti della letteratura mondiale. Per la loro alta frequenza nella cultura di un determinato tipo, questi realia hanno acquistato un significato stabile ed hanno sviluppato rapporti di situazione subendo un processo di “mitologizzazione”.

Il tema dei giocatori e quello del gioco delle carte, ad esso strettamente connesso, furono molto popolari sulla scena europea sin dalla fine del XVII secolo (ricordiamo la commedia *Il giocatore* di A. Renoir del 1696, il melodramma inglese *Beverly* del 1773 o, ancora, il melodramma *Tridcat' let, ili žizn' igroka* del 1828). Le vicende di giocatori e bari costituirono anche il tema centrale di molti romanzi e racconti tra i quali spiccano, senza dubbio, *La dama di picche* di A. Puškin ed *Il ballo in maschera* di M. Lermontov .

Le carte sono una realtà culturale ed acquistano, sul finire del XVIII e l'inizio del XIX secolo, i tratti di un modello universale diventando il centro della singolare mitologia dell'epoca. Lermontov farà dire al protagonista di *Il ballo in maschera*:

¹⁸ In questo paragrafo i numeri tra parentesi fanno riferimento alle pagine del saggio di Ju. M. Lotman, *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX*, pp. 151-189, in *Testo e contesto, semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Bari, Laterza, 1980.

Di carte è il mondo per me, un banco la vita” (p. 153).

Per la loro funzione sociale e il loro meccanismo immanente le carte ponevano dei limiti alla vita reale, ma soprattutto alla finzione letteraria dove introdurle nell'azione voleva dire poterne prevedere gli sviluppi. Nel 1820 E. T. A. Hoffmann pubblicò il racconto *Spielerglück*, che già due anni dopo vedeva venire alla luce la sua prima traduzione russa per opera di V. Poljakov, cui seguì quella più tardiva di I. Bezsomykin: la storia della perdita dell'amata a carte, svolta nel racconto, fu probabilmente notata da M. Lermontov che nella seconda metà del 1837 cominciò a scrivere *Tambovskaja kaznačejša* (*La moglie del cassiere di Tambov*), ma la trama di E. T. A. Hoffmann non aveva sicuramente nessun legame con la storia del principe Aleksandr Nikolaevič Golicyn realmente accaduta¹⁹. L'ampia diffusione del tema delle carte nella letteratura russa di fine Settecento - inizio Ottocento è in buona parte legata alla duplice natura dell'oggetto in sé, ovvero a quella di gioco (da intendersi come modello di una situazione conflittuale, anche reale, con delle proprie regole interne che includono il sistema gerarchico dei valori relativi delle singole carte e le regole delle loro combinazioni che formano le situazioni di vincita e di perdita), e a quella di strumento per predire e programmare il futuro. Questa ambivalenza è anche una delle ragioni per cui il gioco delle carte andò ad occupare un posto di riguardo rispetto ad altri passatempi, come ad esempio rispetto al gioco degli scacchi, comunque di moda e popolare sin dalla fine del XVIII secolo. Secondo Lotman il

¹⁹ A. N. Golicyn – illustre scialacquatore, giocatore e mondano perdigiorno – aveva perduto al gioco la moglie, principessa Maria Grigor'evna (nata Vjazemskaja), in una partita con uno dei più noti signori moscoviti, il conte Lev Kirillovič Razumovskij conosciuto nel mondo come *Le comte Leon*, figlio dell'hatman (governatore dell'Ucraina), massone, mecenate, le cui feste nel palazzo Retrovskij – Razumovskij erano sulla bocca di tutta Mosca. Il divorzio che ne seguì e il secondo matrimonio della principessa accrebbero lo scandalo.

gioco delle carte, occupava un posto d'onore sia tra i cosiddetti "giochi commerciali" che tra i cosiddetti "giochi d'azzardo". Se ritenuti decorosi e praticati da persone per bene i primi, non era possibile dire altrettanto dei secondi, condannati moralmente, come testimoniato dalla contessa di Genlis nel suo *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour*:

Speriamo che le padrone di casa abbiano abbastanza decoro per non tollerare il gioco d'azzardo. E' più che sufficiente consentire il biliardo e il whist, che negli ultimi dieci – dodici anni sono diventati gioco di denaro, avvicinandosi a quelli d'azzardo e accrescendo l'enorme numero delle nuove usanze nocive corruttrici. Solo il rispettabile picchetto è rimasto intatto nella sua purezza originale. Perciò esso gode oggi di poco rispetto (p. 156).

In *Perepiska mody* dell'autore settecentesco N. Strachov la contrapposizione giochi morali – giochi immorali si fa ancora più evidente: all'interno di una lunga lista, i solidi giochi commerciali come il whist ed il picchetto compaiono sotto la voce "giochi che pretendono di entrare al servizio degli uomini seri", lo štoss e il banco sotto quella di "nuovi giochi di denaro" risultando ben separati dai primi anche a livello grafico.²⁰ D'altra parte nel *Fatalista* di M. Lermontov l'antitesi tra il gioco d'azzardo, tipico delle nature appassionate, e quello commerciale, caratteristico della maggior parte degli uomini, rappresenta uno degli elementi del nucleo narrativo centrale: "...una volta che, annoiati del gioco del boston, avevamo smesso di giocare e eravamo a casa del maggior S.". Parlando dell'opposizione giochi commerciali - giochi d'azzardo è d'obbligo un accenno all'opposizione calcolo-caso, ovvero agli elementi che, nell'uno o nell'altro gioco, determinano la vincita. Nei giochi commerciali, i quali poggiano su un numero

²⁰ *Il carteggio della moda*, opera morale e critica che mostra nella loro vera luce i costumi, il modo di vivere e varie scene risibili e serie del mondo della moda.

discretamente alto e complesso di regole, il compito del giocatore è quello di indovinare la strategia dell'avversario (individuandone a sua volta una propria, e tenendola nascosta) facendo dei calcoli e memorizzando il più alto numero di varianti possibili. La carta in questo caso è l'unica incognita, la vincita è regolabile dalla ragione. Superiorità intellettuale e buona informazione del giocatore assicurano il successo, così come l'osservanza rigorosa delle regole (ricordiamo a tal proposito l'ampia diffusione negli stessi anni di manuali sulle regole dei giochi), o come il calcolo e la moderazione tanto celebrate da A. N. Majkov in *Igrok lombera (Il giocatore di l'hombre)*:

...Questo è il posto adatto per chi / Può giocare al lomber riuscendo a controllarsi; / E se uno riesce a controllarsi tanto / Da non prendere altre carte se ne ha quattro cattive... / E da non giocare mai più nella vita se ne ha cinque cattive... / Se diventa ancora più cauto nel gioco / Sarà probabilmente più fortunato di prima (p. 158).

Per quanto riguarda invece il gioco d'azzardo, è vero che esistono delle strategie (mirandole, parol, parol doppio, ruté, quinte l'va), ma l'efficacia di queste strategie dipende dal caso, ed è con il Caso, e non contro un altro giocatore, che gioca chi punta. Con le parole di U. D. Rejchman in *L'impiego della statistica*:

Dire che l'esito di un avvenimento è determinato dal caso significa riconoscere che non abbiamo idea di come è determinato", e ancora "...il caso è sinonimo [...] di fattori ignoti e col termine fortuna la persona comune intende proprio questo (p.159).

Il gioco d'azzardo diventa simbolo della lotta contro i fattori ignoti, una

lotta che si concretizza nella vita russa dell'epoca e che fa appassionare intere generazioni. Alla tentazione del gioco è difficile resistere, “La passione del gioco è la più forte delle passioni” disse A. Puškin, e questo è ben evidente in *Donna di picche* quando Hermann, nonostante le sue convinzioni (“Il gioco m’interessa molto, ma non sono in condizioni di sacrificare l’indispensabile nella speranza di procurarmi il superfluo [...] l’economia, la moderazione e l’amore per il lavoro: ecco le mie tre carte sicure²¹”), decide di rischiare e di sedersi al tavolo verde: questo gesto è stato interpretato dalla critica non solo come sete di denaro, ma anche come bisogno di introdurre nella propria vita elementi di alternativa, imprevedibilità, deautomatizzazione (“Tornò a gironzolare per la città e ricapitò davanti a casa della Contessa ***. Una forza misteriosa sembrava che ve lo attirasse. [...] Quest’attimo decise la sua sorte.”²²).

Sul caso, la fortuna, il destino individuale, e i rapporti tra essi intercorrenti è stato scritto molto in passato (Lotman a tal proposito ci ricorda il romanzo antico, la novella del Rinascimento, il romanzo malizioso, alcuni scritti di H. de Balzac e di H. B. Stendhal), non deve quindi stupire che, anche nel cosiddetto periodo imperiale di Pietroburgo, essi continuino ad essere spunto di ampie riflessioni. A partire dalle riforme di Pietro I, la vita della società colta russa cominciò a svolgersi su due piani: lo sviluppo intellettuale, filosofico, letterario seguiva il corso e il ritmo di quello europeo, mentre la base socio-politica mutava lentamente secondo altre leggi. Nonostante gli sforzi dei contemporanei risultò quasi impossibile trovare delle interazioni nell’evoluzione dei due diversi piani, cosicché si cominciò a dare maggior importanza al ruolo del caso nel movimento storico e a definire tutti gli aspetti della vita russa come: indeterminati, illusori,

²¹ A. Puškin, *La dama di picche* in *Romanzi e racconti*, traduzione italiana di Annelisa Alleva, Garzanti, 1999, p. 228.

²² *Ibid.*, p. 237.

inesistenti. Carriera e denaro cominciarono ad essere, nel canone letterario, come nella realtà, i risultati del gioco imprevisto delle circostanze e dei capricci della fortuna. La vita diventa un susseguirsi di infrazioni delle regole, l'organizzazione statale, dominata dall'imprevedibilità, agisce seguendo le regole dettate dal favoritismo. Le carte diventano il modello naturale di questo aspetto dell'esistenza. In letteratura le riflessioni sul fato e sul contrasto tra le ferree leggi del mondo ed il desiderio personale di autoaffermazione si concretizzano spesso nel tema del banco, del faraone, dello štoss, della roulette e dei giochi d'azzardo in generale. Così G. P. Deržavin nell'ode *Na sčast'e* (Alla fortuna) descriverà la situazione:

In quei giorni di baldoria generale: / La politica e la giustizia, / L'intelligenza, la coscienza e la santa legge / E la logica fanno baldoria, / Giocano a carte il secolo dorato, / Puntano sui destini dei morti / Si giocano il mondo a carte; / Come poli meridiani, / Le scienze, le muse, gli dei – ubriachi – / Saltano, danzano e cantano...(p. 163).

Il gioco d'azzardo diventa modello del mondo sociale e dell'universo, dove caso e trionfo del caos (paragonabili agli spesso disordinati spostamenti dell'oro e delle banconote sul tavolo verde) risultano essere i due elementi portanti ed essenziali.

E' sempre il critico Lotman a suggerire che per rendersi conto che quanto è stato detto corrisponde al vero, ossia che l'ampia diffusione del tema del gioco delle carte nella letteratura russa dell'Ottocento è dovuta alla sua stretta aderenza ai conflitti reali, può essere utile analizzare i ruoli dei singoli giocatori durante una partita del "gioco del faraone", cui si è accennato prima. L'inizio è contrassegnato dal passaggio da una situazione di uguaglianza e non significanza (il non

avvenimento dal punto di vista del gioco), alle azioni tendenti ad un netto miglioramento del proprio stato (vincita). La condizione psicologica del giocatore durante la partita è la speranza. Il momento conclusivo è contrassegnato dalla definitiva sconfitta (da una perdita che non è mai parziale e poco significativa, che spesso determina morte o follia) o dalla vittoria. Il gioco del faraone diventa modello ideale della situazione di conflitto “uomo - mondo esterno”, dove appare evidente che la probabilità di vincere dei due contendenti è diversa. In tutti i testi in cui è presente il tema del gioco d’azzardo c’è una somiglianza con il tema del duello. L’esito dello scontro è mortale per una delle due parti (a differenza di quanto avviene se è presente il tema del gioco commerciale, dove c’è solo il problema di mutamenti insignificanti). Immediatamente ci si rende conto che la situazione di contrasto paragonata ad un duello presenta delle anomalie poiché i due avversari non combattono ad armi pari: la persona che punta, ovvero colui che vuole vincere ad ogni costo pur rischiando di perdere tutto, si comporta come un individuo che, affidandosi al caso o cercando di formulare ipotesi in base a deduzioni statistiche, deve prendere delle decisioni senza avere degli elementi validi in base ai quali muoversi; chi ha il banco invece non sceglie nessuna strategia, la sua forza sta nella carta coperta e, in caso di perdita, nella possibilità di riavvalersi con il giocatore successivo. In questi frangenti le potenzialità della matematica e della mistica di penetrare il segreto della “carta sicura” sono equivalenti. Calcolo e cabalistica entrano in “rapporto mistico” con le carte nel tentativo di liberare il gioco dal dominio di caso e casualità. L’influenza del Caso nella vita fa sì che gli uomini si distinguano in schiavi passivi delle circostanze e in uomini del destino. Il barone del *Cavaliere avaro*, mettendo in evidenza l’importanza della perseveranza e della gradualità degli sforzi nel processo d’arricchimento, ma anche mostrando una certa mancanza di iniziativa, dirà:

Così io, portando a piccole manciate / Il mio abituale contributo qui nel sotterraneo, / Ho tirato su la mia collina... / C'è qui un antico doppio ducato. Eccolo. Adesso adesso una vedova me l'ha dato... / E questo? Questo me l'ha portato Thibaut (p. 170).

A differenza di Hermann nella *Donna di picche* che, una volta diventato giocatore, spinto dall'impeto del voler far fortuna nel più breve tempo possibile, non riuscirà a togliersi dalla testa l'idea di sfidare la sorte:

...Quando il sonno s'impadronì di lui, gli apparvero in sogno le carte, il tavolo verde, fasci di biglietti di banca e mucchi di monete d'oro. Giocava una carta dietro l'altra, raddoppiava con risolutezza la posta, vinceva ininterrottamente, rastrellava l'oro verso di sé, e metteva i biglietti in tasca (p.170).

Il gioco diventa lo scontro con una forza potente e irrazionale, considerata spesso demoniaca, dirà M. Cvetaeva:

...Questo demone gira [...] nel gioco non c'è un disegno prestabilito (p.166).

L'impressione durante il gioco è quindi quella che il comportamento di chi tiene il banco sia privo di senso, scrive Puškin all'amico Vjazemeskij:

Il destino continua a giocarti dei tiri. Non ti arrabbiare con lui. Non sa ciò che fa. Immaginatelo come una grande scimmia a cui è data piena libertà. Chi può metterla in catene? Né io, né te, né nessun altro (p. 166).

L'imprevedibilità dell'avversario porta a vedere nei suoi atteggiamenti l'inganno e ad attribuire ai fattori ignoti un carattere sempre più infernale. La sola identificazione del gioco con le forze del male che possono portare alla rovina (*La donna di picche*, *Un ballo in maschera*, *Il fatalista*, *Štoss*) potrebbe risultare però riduttiva: a volte infatti accade che il gioco si presenti come un mezzo di salvezza attraverso il quale si compie il miracolo, o come possibilità di mettere in atto una morte-rinascita. In questo senso è molto interessante *Il giocatore* di F. M. Dostoevskij:

Sicché siete sempre convinto che la roulette sia l'unica vostra via d'uscita e la vostra salvezza? [...] Non spero già più che nella roulette.

...Ma quella sera successe un caso miracoloso. Sebbene esso si possa perfettamente giustificare con l'aritmetica, per me rimane un fatto miracoloso.

Domani posso risorgere dai morti e ricominciare di nuovo a vivere! Posso ritrovare in me l'uomo finché non si è ancora perduto. Rinascere, risorgere...(p.187).

L'epoca intorno al 1830 è stata definita "il secolo del denaro". Tutta la letteratura europea degli anni 1830-40 è incentrata sui contrasti della società borghese, sui conflitti povertà-ricchezza e sul potere del denaro: da A. Puškin a N. V. Gogol' si sviluppa tutta una tradizione legata all'idea del fare fortuna con le carte (dalla *Donna di picche* al *Giocatore* di F. M. Dostoevskij) o con la speculazione (dal Čičikov di Gogol' al Krečinskij di Suchovo-Kobylin).

2.2 *Il tema delle carte nelle opere di Gogol'*

Il tema del gioco occupa un ruolo importante in tutta la produzione letteraria di Gogol'. Sin dal 1841, l'autore si dedica alla sperimentazione del lessico appartenente al mondo delle bische: lessico utilizzato per il perfezionamento di *Igroki*, e per la stesura di alcune parti di *Anime morte*. Nonostante *Igroki* rimanga la sola opera interamente incentrata sul tema dell'inganno legato al gioco d'azzardo, infatti, il motivo delle carte è connesso anche al personaggio Chljestakov del *Revisore* o ai due impiegati di *La mattinata di un uomo d'affari*, ma soprattutto al personaggio Nozdrëv delle *Anime morte*:

Nozdrëv era immerso in una questione importante; erano ormai quattro giorni interi che non usciva dalla sua stanza, e che non vi lasciava entrare nessuno, e ritirava il pranzo da una finestrella – per farla breve, era persino dimagrito e gli era venuta la faccia verdastra. La faccenda richiedeva la massima attenzione: si trattava di ricavare da alcune decine di dozzine di carte un unico mazzo, ma il più completo possibile, sul quale si potesse far affidamento come sull'amico più sincero.²³

Per tutti i personaggi citati la passione per il gioco e, più specificatamente, per la truffa è irrefrenabile tanto da far dimagrire, da far diventare la faccia verde (come nel caso di Nozdrëv) o da creare problemi alla vista, come nel caso di Icharëv:

Potrei vantarmi dicendovi che un mazzo così non lo trovereste da nessuna parte. Mi è costato quasi sei mesi di fatica. Dopo, per due settimane non riesco a

²³ *Le anime morte* in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume secondo) a cura di Serena Prina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (collana I Meridiani), 1996, p 271.

fissare la luce del sole. Il dottore temeva un'inflammazione agli occhi. Eccolo. Non irritatevi, ma ha un nome, come un essere umano.²⁴

Entrando nello specifico dell'opera *I Giocatori* è facile notare come l'esilità dell'intreccio lasci ampio spazio a digressioni sull'arte del barare attraverso le quali risulta alla fine quasi impossibile distinguere i confini tra truffa e virtù. All'abile baro Icharëv diranno gli altri truffatori:

Bando ai preamboli e alle cerimonie. Abbiamo ammirato la vostra arte e, dovete credermi, sappiamo rendere onore al merito.²⁵

E' inoltre significativo che Gogol' in *Igroki* prenda in prestito un racconto (quello di Utešitel'nyj sulla valigia contenente carte contraffatte abbandonata misteriosamente davanti alla casa di un ricco possidente) dall'opera anonima *Žizn' igroka, opisannaja im samim, ili otrytye chitrosti kartočnoj igry (Vita di un giocatore scritta da lui stesso)*²⁶, così collegando la breve commedia, se pur involontariamente, ad una tradizione di testi strettamente connessi al tema del gioco:

[...] Un mattino sfreccia davanti al palazzo una trojka. Nel carro ci sono tre giovanotti, ubriachi fradici, che cantano a squarciagola e corrono a briglia sciolta. A un simile spettacolo, com'era prevedibile, accorre tutta la servitù. Si sollazzano, ridono, finché non si accorgono che dal carro è caduto qualcosa, si precipitano a guardare: una valigia. [...] Aprono la valigia e vi scoprono una quarantina di mazzi di carte. Be', com'era naturale, al denaro non vollero rinunciare, le carte

²⁴ *I giocatori* in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume secondo), *op. cit.*, p. 780.

²⁵ *Ibid.*, p. 776.

²⁶ Manuale russo in due volumi scritto nel 1826-27

finirono sui tavoli dei padroni, e l'indomani sera tutti, padrone e ospiti, restarono senza neppure una kopejka in tasca, e così fine del gioco.²⁷

In *Igroki* le carte hanno vitalità propria (il mazzo truccato di Icharëv ha un nome) e l'atto del barare è descritto come un'azione saggia e scientifica per il quale sono richiesti duro studio e seria applicazione:

Lo chiamano raggiro, o con altri simili nomi, eppure è solo acutezza d'ingegno e intelligenza evoluta.²⁸

L'obiettivo di Icharëv è quello di arricchirsi, come tutte le persone per bene, e quando le sue aspettative vengono deluse reagisce così:

Al diavolo, non valeva certo la pena di impegnarsi con tanta nobile solerzia, né faticare tanto! Subito ti trovi un furfante pronto a truffarti il doppio! Un manigoldo che in un sol colpo manda a gambe all'aria il lavoro realizzato in lunghi anni! Al diavolo! Il mondo affonda nell'imbroglio! La fortuna arride solo agli stupidi, alle teste di legno, a quelli che non afferrano nulla, a nulla pensano e nulla fanno, e sono capaci di giocare a boston a un groš alla partita, con carte usate!²⁹

²⁷ *I giocatori* in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume secondo), *op. cit.*, pp. 179-180.

²⁸ *Ibid.*, p. 780.

²⁹ *Ibid.*, pp. 810-1.

Capitolo 3

“I giocatori” di N. V. Gogol’

3.1 *Genesi dell'opera*

La gestazione della pièce teatrale *Igroki*, come quella di tutte le commedie di Gogol', risultò assai lunga, e, proprio per questo, può essere considerata specchio del percorso artistico e dell'evoluzione creativa dell'autore. La prima pubblicazione dell'opera risale al 1842 ed è contenuta nella sezione intitolata *Dramatičeskie otryvki i otdel'nye sceny* (Branì drammatici e scene uniche) del quarto tomo della raccolta *Sočinenija Nikolaja Gogolja* (Opere di Nikolaj Gogol'). Tuttavia Gogol' mise mano alla commedia molto tempo prima, come testimoniato da una lettera inviata a N. J. Prokopovič alla fine dell'agosto 1842 unitamente alla versione definitiva della commedia. Nella lettera l'autore dichiarava che l'idea generale dell'opera era contenuta in certi fogli di brutta copia scritti "già da molto tempo". In un quaderno d'appunti risalente al 1836, infatti, congiuntamente all'opera *Ženit'ba* comparvero le prime otto scene di *Igroki* ed il principio della nona. Successivi ed ulteriori abbozzi, associabili per contenuto alla scena numero nove, vennero scritti senza un ordine preciso e con parecchi intervalli temporali. Il 29 agosto 1842 N. J. Prokopovič ricevette la prima redazione dell'opera che occupava il primo posto (per l'esattezza – le prime undici pagine) all'interno di una raccolta teatrale ed era corredata di una lettera inviata da Kiev in cui Gogol' spiegava che a questa prima versione dell'opera avrebbe dovuto ancora apportare delle modifiche. E così fu: Gogol' continuò a rimaneggiare l'opera tagliandone delle parti, migliorandola stilisticamente e integrandola persino con nuove battute, come testimoniato da una lettera a N. J. Prokopovič datata 14 novembre 1842 in cui alla battuta del baro Utešitel'nyj "E tu, tedesco, prendi questo sette, mangialo!" aggiunse l'abbastanza significativo, poiché appartenente al gergo militare dell'epoca, "Ruté, senz'altro ruté! E' una

scartina.”³⁰ – espressione con la quale il giocatore manifestava l’intenzione di continuare a puntare sulla medesima carta.

Della prima redazione vennero fatte più copie: una, da sottoporre all’analisi del censore, un’altra per il tipografo e probabilmente, una terza per il Piccolo Teatro di Mosca (per fare in modo che si conservasse almeno una copia del testo originale, dopo le eventuali modifiche di N. J. Prokopovič – il responsabile dell’edizione). In previsione di una futura messa in scena dell’opera la censura sottopose il testo ad una severa epurazione soprattutto per quanto concerne i tratti camerateschi riscontrati nel carattere di alcuni personaggi (in particolare in quello di Glov). In pratica questa epurazione venne attuata sostituendo in modo sistematico la parola “gusar” o la parola “junker” con la parola “molodec”, e là dove, per complessità del discorso, non risultò possibile un semplice cambio di termine, si ricorse ad una riformulazione, o addirittura all’eliminazione, della frase: l’espressione del baro Utešitel’nyj “alla salute del nostro futuro ussaro e junker!”³¹ venne sostituita da “alla salute del nostro nuovo amico!”, l’espressione “alla salute di tutti gli ussari!”³² venne trasformata in un semplice “alla salute di tutti!”, la battuta del baro Glov: “Bella davvero...se non fosse mia sorella...be’, non me la lascerei certo sfuggire...”³³ considerata troppo pungente, venne sostituita con un “ci penserei io a farle la corte”, dalla battuta di Zamuchryškin “...Eh, già, anche i signori autori non fanno che denigrare chi prende denaro sottobanco; ma a ben guardare, anche chi sta sopra di noi lo fa”³⁴ venne soppresso l’accenno ai superiori, dalla battuta di Utešitel’nyj “Vi ricompenseremo, e voi

³⁰ *I giocatori* in *Opere* di Nikolaj Gogol’ (volume secondo), *op. cit.*, p. 796.

³¹ *Ibid.*, p. 793.

³² *Ibid.*, p. 794.

³³ *Ibid.*, p. 793.

³⁴ *Ibid.*, p. 801.

aggiusterete coi vostri superiori come si conviene”³⁵ vennero eliminate le parole “coi vostri superiori”, la frase “Ha qualcosa del Barklay de Tolly”³⁶ venne eliminata perché riferimento esplicito al principe Michail Barklay de Tolly, nonché generale dell’esercito russo durante l’invasione francese del 1812, i cognomi Čebotarëv e Nerčinsk vennero sostituiti rispettivamente con l’inventato Čemodanov (da čemodan, valigia) e, l’esistente, ma meno comune, Kravicyn. Una volta risultata idonea alla pubblicazione l’opera venne inserita nella raccolta *Opere di Nikolaj Gogol’* e data alle stampe: purgata delle modifiche dell’editore comparve sotto il generico titolo *Bрани drammatici e scene isolate dal 1832 al 1837*, il quale poco dopo divenne soltanto un riferimento aggiuntivo al vero e proprio titolo *Igroki*.

³⁵ *Ibid.*, p 803.

³⁶ *Ibid.*, p 796.

3.2 *Le rappresentazioni teatrali dell'opera*

La commedia *Igroki* venne messa in scena per la prima volta a Mosca la sera del 5 febbraio 1843 immediatamente dopo la rappresentazione di *Ženit'ba*, nonostante Gogol' avesse espressamente chiesto a M. S. Ščepkin (attore interpretante il ruolo del baro Utešitel'nyj, nonché benefattore grazie al quale fu possibile l'allestimento della serata) di riservare l'opera per una rappresentazione singola da posticipare ad altra data. M. S. Ščepkin interpretò il suo ruolo senza particolare successo, scarsi furono i risultati di D. T. Lenskij, nel ruolo di Icharëv, e di P. M. Sadovskij, nel ruolo di Zamuchryškin. Nonostante ciò la critica reagì positivamente: S. T. Aksakov, pur riconoscendo la superiorità di *Ženit'ba*, si mostrò compiaciuto dopo aver assistito alla prima dello spettacolo e, l'11 febbraio 1843, sulla rivista *Moskovskie Vedomosti*, in una recensione nella sezione dedicata al teatro, comparve un giudizio positivo riguardante la breve pièce.

A Pietroburgo la commedia conquistò il palcoscenico circa due mesi dopo rispetto alla prima moscovita, ovvero il 26 aprile 1843. A. Kulikov, organizzatore delle serate teatrali, inserì *Igroki* all'interno di un programma che prevedeva la rappresentazione di un'altra breve commedia intitolata *Založenije Sankt Peterburga* e di due vaudeville (*Prokazy baryšen' na Čërnoj Rečke* e *Aktëry meždu soboju*). I ruoli principali furono egregiamente interpretati da I. Sosnizkij (Utešitel'nyj) e da M. M. Martynov (Icharëv), e non passò inosservata l'esibizione di attori interpretanti parti minori come V. V. Samojlov (Švochnëv) o V. M. Karatygin (Zamuchryškin). Se poté essere considerato complessivamente positivo il parere della critica (nel giugno del 1843, sulla rivista *Repertuar i Panteon* comparve un articolo che lodava la maestria con la quale Gogol' aveva definito i

caratteri dei personaggi), non si poté dire altrettanto del parere del pubblico.

Scrive V. G. Belinskij:

L'opera a causa della rivelazione di profonde verità, a causa delle sue concezioni creative, delle rifiniture artistiche dei caratteri nel dettaglio, non poté destare alcun interesse nella maggior parte del pubblico del teatro Alesandrinskij.³⁷

Il critico associò questo fatto allo scarso livello culturale degli spettatori.

³⁷ A. D'Amelia, *op. cit.*, p.

3.3 *Struttura dell'opera*

La critica ha notato come Gogol', nella commedia in un solo atto *Igroki*, operi una straordinaria sintesi di valori etici e sociali. Questa forte condensazione di senso rende l'opera una sorta di laboratorio in cui l'autore sperimenta temi, immagini e meccanismi che meglio affinerà in creazioni come *Mërtvye duši*, i racconti di Pietroburgo, *Revizor*. Usando le parole dello stesso autore è possibile definire *Igroki* come "sklaskoe pomeščenie" (deposito, magazzino) all'interno del quale è possibile trovare, oltre a slanci del tutto originali, l'abbozzo di personaggi come Čičikov, Chlestjakov e il gorodinčji, oggi considerati autentiche perle letterarie.

Che Gogol' attribuisse notevole importanza a questa commedia breve lo si nota anche dal fatto che la faccia precedere da un'indicazione di genere letterario proprio come per *Ženit'ba* e *Mërtvye duši* ("avvenimento del tutto improbabile in due atti", il primo, "poema", il secondo) così innalzandola al livello di *Revizor*, ed evitando l'intervento del critico Belinskij, il quale generalmente si faceva carico di apporre un'etichetta alle opere di genere lasciato imprecisato. L'indicazione di genere di *Igroki* "Dela davno minuvšich dnejj" (Fatti di tempi assai remoti), peraltro verso tratto dal poema epico romantico *Ruslan i Ljudmila* di A. Puškin, ovvia a parecchi problemi altrimenti creati dalla censura dichiarando anticipatamente che l'opera che si sta per leggere non riguarda lo stato attuale delle cose, ma qualcosa di accaduto molto tempo prima.

L. Višnevskaja, ha giustamente notato che la figura del giocatore, presentata da Gogol' in quest'opera, è anticonvenzionale, ben diversa da quella utilizzata da Butkov nell'opera *Porjadočnyj čelovek* (*L'uomo onesto*) nella quale il protagonista si finge uomo onesto e sceglie il barare come uno dei tanti metodi

possibili per guadagnarsi da vivere non essendo più mosso da passione romantica per il gioco d'azzardo. L'opera di Butkov, di poco posteriore a quella di Gogol', ci mette di fronte ad un personaggio, Čubukevič, che vuole essere considerato "uomo onesto" nonostante il vizio, perché ben conosce i pericoli che comporta l'esser chiamato "giocatore", a differenza del protagonista di *Igroki* che si dichiara apertamente cultore del gioco (qui da intendersi come arte) e che si mette completamente al servizio del mazzo di carte, ovvero della sua prediletta dama *Adelaida Ivanovna* (nome che egli stesso dà al mazzo di carte truccato). Icharëv non può vivere senza giocare, usando le sue parole: la vita senza carte è un "fatal'nyj antrakt" (intervallo fatale), una pausa che il vero giocatore non può, e non deve, concedersi... una pausa durante la quale il giocatore prova le stesse sensazioni di uno stratega che, con ansia ed impazienza, si prepara alla prossima guerra. Una guerra, che per essere vinta, va studiata nel minimo dettaglio. Il mestiere del baro, come sostiene Utešitel'nyj a metà dell'ottava scena, richiede pazienza, astuzia e capacità di collaborazione:

Del resto, così dev'essere. E' ciò che nell'economia politica si definisce divisione del lavoro. E' l'esempio del carrozzaio. La carrozza non può mica fabbricarla da solo: alcune parti deve darle al fabbro e al tappeziere. Altrimenti non gli basterebbe una vita.³⁸

Ora però è bene interrogarsi riguardo l'autenticità dei tratti romantici che a volte traspariscono dai personaggi della commedia. Il romanticismo utilizzato da Gogol' potrebbe essere, in realtà, un espediente per palesare altro. Il baro Utešitel'nyj pronuncia le seguenti parole:

³⁸ *I giocatori* in *Opere* di Nikolaj Gogol' (volume secondo), *op. cit.*, p. 778

Si, la combinazione del disegno sul dorso della carta. In una città, di cui non voglio fare il nome, c'è un uomo onorato che non si dedica ad altro che a questo. Ogni anno riceve da Mosca centinaia di mazzi – da chi non si sa, è un mistero³⁹

Così dicendo l'autore, per bocca del personaggio, sembrerebbe far riferimento ad una persona del tutto rispettabile, un eroe romantico avvolto dal mistero come poteva esserlo il protagonista di *Dama di picche*. Invece, proseguendo è molto facile comprendere che Gogol' alludesse ad un semplice truffatore. In *Igroki* la classica figura dello sconosciuto romantico (come poteva essere quella creata da Puškin) viene sovrapposta a quella di un baro con un nome, un cognome, e persino una professione: Zamuchryškin – impiegato. Questa sovrapposizione costituisce una delle accuse di Gogol' al cambiamento avvenuto nella società del suo tempo. Riprendendo ancora una volta all'idea della critica Višnevskaja l'ipotesi è: da eroi romantici a sporchi truffatori?

Gogol' mira ad un rinnovamento dei temi e del linguaggio e decide di perseguire il suo obiettivo proprio operando violenza su di essi: nel *Revisore*, facendo adottare al protagonista un vocabolario di matrice romantica, fa in modo che la fraseologia sentimentalista risulti per sempre compromessa e gradatamente abbandonata. L'ironia sul linguaggio sentimentalista si fa ancora più pungente in *Igroki* dove un marcato scambio di convenevoli tra i bari lascia trasparire la natura irrisoria delle battute: “Vi prego di perdonarmi. La camera, come vedete, non è certo una reggia: ci sono soltanto quattro sedie.”⁴⁰ E risponde il truffatore Utešitel'nyj: “L'amabilità del padrone di casa vale più di ogni comodità.”⁴¹ E, facendo da eco, Švochnëv: “Non è la casa che conta, ma chi la abita”⁴². La

³⁹ *Ibid.*, p. 780.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 772.

⁴¹ *Ibid.*, p. 773.

⁴² *Ibid.*, p. 773.

volontà di Gogol' è quella di denigrare il linguaggio letterario corrente, mettendo in atto quello che potremmo definire "uno slittamento di registro", facendo pronunciare a dei bari frasi che in passato appartenevano all'ambiente dei salotti di gente altolocata, o ad eroi romantici avvolti da mistero. Egli stesso nel poema giovanile *Hans Küchelgarten* (1827) aveva utilizzato in modo serio e non parodico il registro linguistico romantico nei dialoghi tra il protagonista e gli altri personaggi appartenenti all'ambiente rurale. Ma la necessità di rinnovamento stilistico con il passare del tempo era diventata inevitabile: cambiano i luoghi (dalla campagna alla città), cambiano i protagonisti (da eroi a semplici bari), deve necessariamente cambiare anche la lingua. La lingua occupa, in tutta la produzione comica di Gogol', un posto d'eccezione e racchiude in sé i fondamentali principi estetici secondo i quali agisce l'autore, senza ombra di dubbio più di quanto lo facciano le sue dichiarazioni teoriche. Gogol' utilizza lo stile romantico come arma contro l'inadeguatezza del linguaggio letterario della sua epoca, da lui considerato obsoleto e poco efficace, facendo diventare l'artificiosità e l'astrattezza (fino ad allora considerate caratteristiche positive del linguaggio sentimentalista) gli strumenti preferiti dai bari per creare l'inganno celando ipocrisia, freddezza e cinismo. Gogol' continuerà questa "esecuzione pubblica" del sentimentalismo (così la critica di matrice sociale della Višnevskaja ha definito l'operazione di Gogol' sulla letteratura) in *Anime morte* spingendo l'ironia all'estremo: nomi graziosi, teneri baci, dolci carezze e, "gli onomastici del cuore" di Manilov e delle sue mogli.⁴³ Lo scopo di questa ossessionata parodia degli stili è evidente: Gogol' vuole eliminare ciò che è vecchio e superato, vuole accelerare quei processi della realtà attraverso i quali si svela la natura maligna di tante apparenti virtù: solo superata questa fase si potrà parlare di rinnovamento

⁴³ I. L. Višnevskaja, *Gogol' i ego komedii*, Moskva, Nauka, 1976, p. 102.

della letteratura. A livello pratico questo rinnovamento, secondo Gogol', è raggiungibile solo attraverso una rottura tra forma e contenuto, la battuta "Alla salute di tutti gli ussari!" pronunciata da Utešitel'nyj ed i suoi compagni durante la pianificazione dell'inganno ai danni di Icharëv ne rappresenta un esempio significativo. La stessa battuta, strettamente radicata nel gergo delle allegre brigate cosacche dello "Zaporožskaja Seč", era stata utilizzata da Gogol' nell'opera *Taras Bul'ba* (1834) in un contesto caratterizzato da solidarietà e fratellanza: la forma rimane, cambiano il contesto (ora l'altisonante frase "Alla salute di tutti gli ussari!" non è pronunciata da degli eroi, ma da dei volgari bari) e il significato (da solenne ad ironico).

A questo punto è opportuno chiedersi per quale motivo Gogol' scelga un ambiente così ostico come quello dei bari per dar sfogo alle proprie convinzioni circa la società a lui contemporanea. Gogol' è convinto che questo sia l'unico modo per esternare ciò che realmente pensa: chi avrebbe potuto contestargli delle idee (per quanto ostili all'etica e alla morale correnti) pronunciate dalla bocca di dei truffatori? Tra le svariate tecniche satiriche dell'autore questa è forse la più caratteristica: facendo esprimere le sue più amare convinzioni circa la società da personaggi sinistri, senza dichiarazioni esplicite, e mai frontali (autore – lettore), Gogol' può muoversi liberamente senza temere eccessivamente che il suo operato venga minato dalla censura. Così l'aspra critica di Švochnëv verso i conservatori come Glov, pur non passando inosservata, risulta protetta da ogni tipo di censura poiché, appunto, pronunciata da un baro:

No, non mi riferisco a voi in particolare, ma in genere è tipico dei vecchi: se, per esempio, si sono scottati con qualcosa, sono incrollabilmente convinti che gli altri si scotteranno. Se percorrono una certa via e per sbadataggine scivolano su una lastra di ghiaccio, subito si mettono a gridare e a proclamare che quella via

non è praticabile perché in qualche punto gela e chiunque scivolerà e andrà a sbattervi la fronte, senza riflettere che qualcun altro, invece, potrebbe essere meno sbadato di loro e calzare scarpe con una suola meno sdruciolevole. No, a questo loro non arrivano. Per strada un cane ha morso qualcuno – tutti i cani mordono e perciò non bisogna più uscire in strada.⁴⁴

E' come se Gogol' stesse testando la resistenza delle leggi che regolano la moralità pubblica, scegliendo come portavoce delle persone appartenenti ad un contesto "poco raccomandabile": i bari che si muovono tra falsità ed inganno. Gogol' ed i personaggi della sua commedia deridono chiunque e qualunque cosa: ciò che resisterà, sarà ciò su cui dovranno essere poggiate le basi di una società rinnovata. Convinto del fatto che, come egli stesso per bocca del baro Utešitel'nyj afferma, "l'individuo fa parte della società"⁴⁵, Gogol' parte con l'analizzare i comportamenti dei singoli individui per poi arrivare a comprendere le leggi che li legano, ed, in base a queste leggi, arrivare a sensibilizzare i contemporanei su ciò che è bene e su ciò che è male, su ciò che può rimanere e su ciò che deve essere eliminato. Sulle orme di Gogol' si muoveranno altri letterati, volendone citare uno potremmo fare il nome di Ostrovskij, il quale, nell'opera *Dochodnoe Mesto*, riprendendo tra l'altro la frase "l'individuo fa parte della società", opera un'attenta analisi dei meccanismi relazionali che legano gli individui arrivando alla conclusione che la società pullula di "bari" e "donnacce" legati tra loro da rapporti fondati sull'inganno.

La critica sociale degli anni Settanta del secolo da poco trascorso ha voluto sottolineare come Gogol' abbia compreso l'irrisorietà dei discorsi dei burocrati delle istituzioni pubbliche e come per questo motivo li abbia voluti ridicolizzare portandoli all'estremo, come nello scambio di battute tra il baro Utešitel'nyj ed

⁴⁴ *I giocatori* in *Opere* di Nikolaj Gogol' (volume secondo), *op. cit.*, p. 786.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 773.

Icharëv, dove il primo cerca di convincere il secondo di essere un paladino della giustizia e dei “sacri doveri”, abbandonando però immediatamente il discorso quando l’altro gli propone una partita a carte, riportandolo con i piedi per terra:

Non posso, non posso! Quando si tratta di un vincolo o di un dovere, io perdo il controllo. Di solito avverto in anticipo: signori, se il discorso cade su qualcosa del genere, perdonatemi, ma io mi infervoro, mi infervoro davvero. E’ una sorta di euforia, e ti senti ribollire dentro...

Eh, no, amico caro! Li conosciamo quelli come te, che si entusiasmano e s’infiammano alla parola dovere. Forse ti sentirai ribollire dentro dall’ira, ma non in questo caso. Ebbene signori, mentre si continua a discutere di sacri doveri, che ne direste di un piccolo banco.⁴⁶

Ichaëv in questo caso esprime appieno il pensiero dell’autore, che considera i burocrati dei ciarlatani per giunta poco acculturati, capaci di infangare sentimenti puri come l’amore, parodiando discorsi che in passato potevano essere fatti in merito alla bellezza di una dama riferendoli invece a beni materiali. Emblematico di questo fatto lo scambio di battute tra Švochnëv, Krugel’ e Utešitel’nyj:

Rammenti che eccellente formaggio abbiamo mangiato una quindicina di giorni fa?

Non scorderò mai il formaggio che ho mangiato da Pëtr Aleksandrovič Aleksandrov.

⁴⁶ *Ibid.* , p. 774.

E quando, carissimo, il formaggio è buono? Quando, finito un pranzo, te ne attende subito un altro – in questo sta il suo vero senso. E' un po' come un bravo quartiermastro che dice: prego, signori, c'è ancora posto.⁴⁷

Conservatori o liberali, poco importa a Gogol' poiché entrambe le categorie fanno parte di una società corrotta: i primi osteggiano il cambiamento, la maggior parte dei secondi finge di appoggiarlo. Nascono così i discorsi sulla scienza e sui doveri dell'uomo (nei quali il cambiamento dovrebbe affondare le sue radici), due argomenti cari a Gogol' ma a proposito dei quali i suoi personaggi, nonostante i lunghi sproloqui, non hanno nulla da dire... proprio come la gente del suo tempo. Così risulta quasi ridicola la descrizione dell'insegnante di storia da parte del podestà in *Revizor*:

Lo stesso devo farvi rivelare per l'insegnante di storia. Un pozzo di scienza, si vede che di nozioni ne ha tante, ma il fatto è che spiega con tanto ardore che poi perde il controllo. Una volta m'è capitato di sentirlo: be', finché parlava degli assiri e dei babilonesi passi, ma quando poi è arrivato ad Alessandro il Macedone, non saprei neppure io descrivervi quel che gli è successo. Credevo fosse scoppiato un incendio, com'è vero Iddio! Si è precipitato giù dalla cattedra e con quanta forza aveva ha scaraventato una sedia sul pavimento. Alessandro il Macedone, certo, è un eroe, ma perché fracassare le sedie? Un vero danno per l'erario.⁴⁸

Ed altrettanto ridicolo e goffo risulta essere l'atteggiamento di Utešitel'nyj nel già citato discorso sui doveri dell'uomo:

No, e ve lo dimostrerò. Si tratta di un vincolo... di... di... un dovere! E'... è... è... ” e Švochnëv, avvalorando la tesi esposta: “Ecco si è ingarbugliato!

⁴⁷ *Ibid.* , pp. 774-5.

⁴⁸ *Il Revisore* in *Opere* di Nikolaj Gogol' (volume secondo), *op. cit.* , p. 502.

E'così eccitabile: le prime due parole che pronuncia riesci ancora a capirle, ma poi non ci capisci più nulla.⁴⁹

E' sorprendente come Gogol' riesca nello spazio ristretto di una commedia in un solo atto come *Igroki* a fare dell'ironia su tutto e tutti senza che niente e nessuno possano uscirne illesi. Nobili e possidenti risultano essere il suo obiettivo favorito:

Non so se lo conoscete, ma c'è un possidente, Arkadij Andreevič Dergunov, un uomo ricchissimo, un eccellente giocatore, una persona di un'onestà esemplare, mai un cedimento, per intendersi: è lui stesso ad occuparsi di tutto, ha una servitù ben educata, dei veri maggiordomi. Una casa che è un palazzo; villaggio, giardini, tutto all'inglese. Insomma un barin russo nel vero senso della parola.⁵⁰

Parole che dirà Utešitel'nyj a proposito di un uomo che gli era capitato di frodare in passato. Così i bari chiederanno informazioni al servo di Icharëv riguardo alle occupazioni abituali del suo padrone:

Senti un po', quando il barin resta solo in casa che fa?

E il servo Gavrjuška:

Come che fa? Si sa quello che fa. E' un barin e dunque si comporta come si deve: non fa nulla.⁵¹

⁴⁹ *I Giocatori* in *Opere* di Nikolaj Gogol' (volume secondo), *op. cit.*, pp. 773-4.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 779.

⁵¹ *Ibid.*, p. 770.

Soffermandosi su quest'ultima battuta è facile intuire quale sia il giudizio di Gogol' riguardo a coloro che nella società detengono il potere e gestiscono il denaro: degli scansafatiche attenti solo ai propri interessi. La critica degli anni Settanta soffermandosi sulle convinzioni di Gogol' circa la società a lui contemporanea ha giustamente notato come l'autore si divertisse a distinguere le varie classi sociali, ad elencarne "pregi" e difetti, per poi comunque rigettarle nello stesso calderone:

Ma dove vivi, nell'impero della Cina, forse? Non li conosci i figli dei mercanti? Lo sai come un mercante educa i figli? O in modo che non sappiano un bel nulla, oppure che sappiano solo ciò che serve a un nobile e non a un mercante. E, com'è naturale, alla fine non possono diventare che così, e se ne vanno in giro sotto braccio agli ufficiali, a gozzovigliare. Questa per noi, fratello, è la gente più redditizia. Non lo sa, quel branco di mammalucchi, che per ogni rublo che ci estorcono ce ne ripagano migliaia.⁵²

Ancora una volta Gogol' attraverso le parole di un baro esprime le sue più profonde convinzioni: i mercanti sono dei creduloni perdigiorno e per di più senza una parvenza di cultura al pari degli aristocratici. L'associazione mercanti-aristocratici è presente anche in un'altra commedia di Gogol', il *Matrimonio*, dove la zia della fidanzata e la mediatrice di matrimoni, discutendo dei pregi e difetti di costoro, lasciano intendere al lettore che sono esattamente gli stessi per gli uni e per gli altri:

Ma che avranno poi tutti quei tuoi nobili? Anche se ne avessi sei, un solo mercante varrebbe, a dire il vero, più di tutti loro

⁵² *Ibid.*, p. 805.

E l'altra:

Eh no, Arina Pantelejmonovna. Un nobile è più rispettabile.⁵³

Con queste battute l'intento di Gogol' è quello di porre aristocrazia e ceti mercantile sullo stesso piano, di denunciare il male inferto alla società dalla loro collaborazione.

Un altro ceto sociale preso particolarmente di mira è senza dubbio quello dell'esercito. Questo accade in *Igroki*, come in altre opere. La tecnica per produrre ironia adottata da Gogol' in questi casi è ancora più sottile: così Čičikov nelle *Anime morte* viene giudicato dalla gente simile a Napoleone, Sobačkin assomiglia a Bagration, Sobakevič ricorda per aspetto un condottiero greco... sino ad arrivare a Glov, in *Igroki*, che, secondo il baro Utešitelnyj, somiglia al valoroso generale russo Barklay de Tolly:

Oho, ussaro! Centomila! Ma guardatelo! Che occhietti, che occhietti! Hai notato Švochnëv, che occhietti sfavillanti? Ha qualcosa del Barklay de Tolly! Che eroismo!⁵⁴

Quello che cambia attraverso questa sottile ironia è proprio il concetto di eroismo: l'atto eroico non è più quello fatto dal valoroso combattente in tempo di guerra, bensì è quello sciocco che un baro compie azzardando a puntare somme di denaro sempre più consistenti durante una partita a carte.

In ultima analisi, sarà bene considerare come Gogol' anche in questa breve commedia, come nella maggior parte dei suoi scritti, non abbia dimenticato di

⁵³ *Il Matrimonio* in *Opere* di Nikolaj Gogol' (volume secondo), *op. cit.*, p. 716.

⁵⁴ *I Giocatori* in *Opere* di Nikolaj Gogol' (volume secondo), *op. cit.*, p. 796.

schernire la figura del piccolo impiegato di provincia rappresentato in questo caso dal personaggio Zamuchryškin. Un personaggio ben definito psicologicamente che, a tratti, per il suo modo di relazionarsi agli altri può ricordare Akakij Akakievič, il protagonista del racconto *Šinel'* (*Il cappotto*), o Ivan Antonovič di *Anime morte*. L'impressione che il lettore si fa di lui scorrendo il testo è quella di un uomo che per la prima volta ha la possibilità di far sentire la sua voce all'interno della società e che si compiace del fatto che qualcuno abbia bisogno di lui. Costui tra tutti i personaggi della commedia è forse quello che più si allontana dall'immagine romantica dell'eroe di cui si è parlato diffusamente: sporco, mal vestito, attaccato al denaro e convinto che basti una bottiglia di buona vodka per sistemare ogni questione. E' attraverso questo personaggio che Gogol' termina di tessere l'inganno, ed è attraverso questo personaggio che Gogol' muove le accuse più pesanti ai burocrati del suo tempo:

Ma che dite! Vedo, signori miei, che avete voglia di scherzare!... Eh, già, anche i signori autori non fanno che denigrare chi prende denaro sotto banco; ma a ben guardare, anche chi sta sopra di noi lo fa. E voi pure, signori, qualunque nobile espressione vogliate escogitare per definire la cosa, donazione o quant'altro, in realtà non si tratta che di mance: la solfa è sempre la stessa.⁵⁵

Attraverso Zamuchryškin il gioco si trasforma in qualcosa di estremamente volgare, in strumento d'inganno e in occasione per la società di contravvenire alle regole ed abbandonarsi alla corruzione.

Gogol', scrivendo una commedia anticonvenzionale, pone le basi per la formazione di un nuovo modo di fare teatro: alla base dell'intreccio non c'è più una storia d'amore, ma i problemi del popolo (indicativa di questo fatto è la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 801.

presenza nel testo di numerosi detti e proverbi popolari, come “*ne krasna izba uglami*”), il conflitto risulta essere causato dalle devianze del carattere umano, i personaggi sono prettamente di sesso maschile e non si battono per una dama, ma per un mazzo di carte soprannominato Adelajda Ivanovna (il solo nome femminile che compare nell’opera). La passione non viene più celebrata, bensì aspramente comicizzata.

In quest’ ultimo paragrafo l’intento è quello di mettere in maggior evidenza come il tema del gioco sia stato utilizzato da Gogol’ come strumento per denunciare corruzione e falsità profondamente connaturate nella società del tempo. La scelta di bari come personaggi della commedia non è infatti solo uno stratagemma per ovviare al problema della censura (nessuno avrebbe potuto contestare a Gogol’ delle affermazioni pronunciate da truffatori, per quanto sconvenienti all’aristocrazia – come si è detto), ma, scendendo ad un livello di significazione più profondo, rappresenta la volontà da parte dell’autore di paragonare l’intero sistema sociale (ed in particolare quella parte di esso legata alla burocrazia) al mondo del gioco d’azzardo. Secondo gli studi fatti da R. Caillois, un sociologo del Novecento, il gioco d’azzardo rappresenta una degenerazione dell’*ilinx*⁵⁶, ovvero di una delle quattro tipologie di gioco⁵⁷, tramite la quale la ricerca della vertigine, ovvero di una delle quattro attitudini umane⁵⁸, irrompe nella realtà portando l’individuo ad assuefazione e perdita del controllo di sé. Il gioco diventa sotto questo punto di vista esperienza insidiosa, caratterizzato da aleatorietà e ambiguità, il giocare diventerà sinonimo di esporsi al rischio e non

⁵⁶ Termine greco che letteralmente significa gorgo.

⁵⁷ R. Caillois nell’opera *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine* (1967) suddivide i giochi in quattro grandi categorie: Agon, Alea, Mimicry, Ilinx.

⁵⁸ R. Caillois sostiene che ad ognuna delle quattro categorie nominate nella nota precedente corrisponda una particolare attitudine umana: all’Agon quella della competizione, all’Alea quella dell’abbandonarsi al caso, alla Mimicry quella della simulazione, all’Ilinx quella di tendere alla vertigine.

solo, come suggerisce l'etimologia del termine (*in-ludere*), di entrare in una dimensione illusoria. Inoltre il gioco risulta essere incerto (perché è alta la probabilità di fallimento), fittizio (perché rappresenta una totale irrealtà) ed improduttivo (perché non crea ricchezze, se non effimere).

Vista in quest'ottica, per trasposizione, la commedia *Igroki* diventa emblema della degenerazione del tessuto sociale ottocentesco, della vacuità delle istituzioni, della caduta dei valori morali, della dilagante corruzione nonché della totale assenza d'ordine e disciplina. Rileggendo la commedia in chiave moderna, è possibile giungere alla conclusione che Gogol', sfruttasse sì i temi letterari legati al gioco delle carte utilizzati in passato da altri autori (quali la sfida, la passione, il calcolo, il caso) per introdurre argomenti come la doppiezza del comportamento, l'abilità del mentire e l'ambiguità vero-falso, ma che suggerisse forse anche una via di fuga, e quindi un'alternativa, a coloro i quali rifiutavano la contemporaneità ed i suoi mali.

Conclusione

Si è visto come la produzione teatrale gogoliana, sebbene non molto cospicua, occupi un ruolo assai importante nel panorama letterario russo ottocentesco, e come oggi rimanga viva nella tradizione letteraria mondiale; si è visto come parecchie delle opere di Gogol' siano incentrate sul tema del gioco d'azzardo e come quest'ultimo sia profondamente radicato all'interno della società russa del XIX secolo, e ancora come esso rappresenti contemporaneamente la causa e il risultato di molteplici meccanismi che regolano i rapporti tra individuo ed individuo, nonché quelli tra individuo e mondo; si è visto come la commedia *Igroki*, nello specifico, rappresenti una sorta di laboratorio nel quale Gogol' dà sfogo alle sue più amare convinzioni riguardo all'imminente necessità di una svolta letteraria, raggiungibile solo attraverso uno stravolgimento del sistema di convenzioni allora vigente.

Tutto questo è stato possibile operando un'analisi concreta dei testi: attraverso il confronto delle opere dell'autore con opere di autori contemporanei (e non), attraverso testimonianze epistolari dell'autore con altri letterati, attraverso l'analisi dei rapporti intercorrenti tra letteratura e società.

“Al diavolo! Il mondo affonda nell'imbroglio!”⁵⁹ – Con queste parole, pronunciate dal baro Icharëv, Gogol' mette fine alla sua commedia. Questa battuta è sicuramente quella che meglio esprime l'essenza di ciò che si voleva comunicare a proposito di *Igroki*: una commedia, senz'altro, ma anche un'accusa dei mali che affliggevano la società ottocentesca – la falsità, l'ipocrisia, l'ignoranza e la corruzione – e che tormentavano l'animo, già di per sé irrequieto, di un grande scrittore come Gogol'.

⁵⁹ *I giocatori*, traduzione di Nadia Cicognini in *Opere di Nikolaj Gogol'* (volume secondo) a cura di Serena Prina, Arnoldo Mondadori Editore (collana I Meridiani), Milano 1996, p. 811.

Резюме

Цель моей работы – подчеркнуть важную роль, которую играет, местами незаслуженно отодвинутая на задний план, комедия Гоголя «Игроки» в социально-культурной сфере 19-го века в целом и в творчестве Николая Васильевича Гоголя, в частности.

В первой главе читатель знакомится с драматургическими произведениями Гоголя, ему даётся понять каким был процесс его продвижения в искусстве, особенно в театральном: начиная с первого опыта на школьной сцене и заканчивая славой и известностью (положительной или отрицательной – неважно) в качестве комедиографа, достигшего своего апогея после комедии «Ревизор».

Во второй главе разговор идёт преимущественно о картах. После краткого обзора произведений, затрагивающих тему игры, проводится анализ различных типов азартной игры и эффектов, которые она производит в обществе.

В третьей и последней главе рассматривается самая суть: конкретный анализ текста «Игроков». Сначала приведу некоторые факты из истории создания пьесы и её первых представлений на театральной сцене, затем хотелось бы показать, как автор при помощи тщательно продуманных оборотов, выражает свою неприязнь к литературной идеологии большей части своих современников. В последнем параграфе приведу мои размышления о частом присутствии темы карт в произведениях Гоголя и о возможных причинах этого присутствия, основываясь на социологических исследованиях французского учёного Р. Каллуа.

На протяжении всех глав работы, я использую оригинальные цитаты из различных пьес, а так же из личной переписки Гоголя.

Bibliografia

Opere di N. V. Gogol'

Le edizioni russe di riferimento delle opere teatrali di Gogol' sono:

- *Dramatičeskije proizvedenija in Sobranie sočinenij v šesti tomach*, vol. 4, a cura di S. I. Mašinskij, Moskva, 1959.
- *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 5, Moskva, Akademija Nauk, 1937-1952.

L'edizione italiana di riferimento delle opere di Gogol' è:

- Nikolaj Gogol', *Opere*, voll. 1-2, a cura di Serena Prina, Milano, Arnoldo Mondadori (collana I Meridiani), 1996.

Studi critici

- Antonella D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*, Laterza (collana Gli Scrittori), 1995.
- R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, [1967] tr. It. Bompiani, Milano, 2004.
- Nina Gourfinkel, *Nicolas Gogol: dramaturge*, Paris, L'Arche, 1956.
- Ju. M. Lotman, *Kartočnaja Igra in Besedy o russkoj culture*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1994, pp. 136-179.
- Ju. M. Lotman, *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX*, pp. 151-189, in *Testo e contesto, semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Bari, Laterza, 1980.

- Richard Peace, *The enigma of Gogol: an examination of the writings of N. V. Gogol and their place in the Russian literary tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Renato Poggioli, *Saggio sulla fantasia di Gogol' in Pietre di paragone*, Firenze, Parenti, 1939.
- Abram Terz (Andrei Sinjavskij), *Nell'ombra di Gogol'*, Garzanti, 1980.
- I. L. Višnevskaja, *Gogol i ego komedii*, Moskva, Nauka, 1976.