

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

**Letterature Moderne Comparate e Postcoloniali:  
Indirizzo “Letterature Comparate”**

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4

**Metamorfosi Temporalì e Spaziali:  
dal “Revisore” di Nikolaj Gogol’  
alla “Morte Accidentale di un Anarchico” di Dario Fo**

Presentata da: **Marietta CHIKHLADZE**

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Prof. Silvia ALBERTAZZI**

**Prof. Gabriella Elina IMPOSTI**

**Esame finale anno 2012**



*Dedicata alla mia famiglia*  
(marzo 2012)

## INDICE

Introduzione.....	p. 8
Prologo: il 1926.....	p. 20
Capitolo I: La genesi della trama.....	p. 27
1.1. Trama: una parola antica.....	p. 27
1.2. Denuncia e “solletico” nella trama di Gogol’.....	p. 30
1.3. Attualità e storia nella commedia di Dario Fo.....	p. 40
1.4. Motivi di una trama: un percorso storico.....	p. 46
Capitolo II: Intorno allo scambio della personalità.....	p. 51
2.1. Un elemento della cultura popolare.....	p. 51
2.2. Lo scambio della personalità, la cultura popolare e la Russia di Gogol’.....	p. 53
2.3. Lo scambio della personalità nella drammaturgia di Dario Fo.....	p. 64
2.4. Conclusioni.....	p. 72
Capitolo III: L’impostura.....	p. 74
3.1. Cenni storici su un fenomeno europeo.....	p. 74
3.2. L’apparenza dell’impostore.....	p. 76
3.3. Il comportamento dell’impostore.....	p. 81
3.4. Contesto sociale e politico.....	p. 84
3.5. Religiosità cristiana e mondo duale.....	p. 87
Capitolo IV: Aspettando il Revisore/il Giudice.....	p. 94
4.1. La paura nella religione cristiana e la sua trattazione letteraria.....	p. 96

4.2. Chi è il Revisore/Godot/Giudice.....	p. 107
4.3. Paura, figura e follia tra il 1836 e il 1970.....	p. 113
Capitolo V: Sul confine del tragico.....	p. 115
5.1. La commedia, la tragedia e il riso: un percorso storico.....	p. 115
5.2. Il riso tra Gogol' e Fo.....	p. 119
5.3. Dal riso gogoliano al riso rivoluzionario di Dario Fo.....	p. 121
5.4. Dalla scena muta al suicidio.....	p. 137
5.5. Conclusioni.....	p. 139
Capitolo VI: Da Gogol' al Novecento.....	p. 140
6.1. Gogol' e la sua concezione dell'arte scenica.....	p. 141
6.2. Verso il « <i>Revisore</i> » biomeccanico.....	p. 153
6.3. Il <i>Revisore</i> di Gogol'-Mejerchol'd.....	p. 163
6.4. Dario Fo: l'Uomo-teatro alla luce delle teorie di Mejerchol'd e Brecht....	p. 170
6.5. <i>Morte accidentale di un anarchico</i> nel capannone di via Colletta.....	p. 179
Bibliografia.....	p. 185

## RINGRAZIAMENTI

Sono molte le persone che in vario modo mi hanno aiutata durante l'attività di ricerca e la stesura di questa tesi di dottorato, e che quindi desidero ringraziare.

Un ringraziamento speciale va alla Prof. Gabriella Elina Imposti, che in qualità di tutor ha seguito la mia ricerca in questi tre anni, dandomi preziosi suggerimenti durante le diverse fasi del lavoro.

Nell'ambito del Dottorato in *Letterature moderne, comparate e postcoloniali* desidero inoltre rivolgere un ringraziamento alle Proff. Silvia Albertazzi e Donata Meneghelli, al Prof. Federico Bertoni, nonché al Prof. Keir Douglas Elam, che si è assunto la responsabilità della correlazione di questa tesi.

Per le mie ricerche su Gogol' sono risultati fondamentali i contatti stretti con gli studiosi ucraini: cito qui, per ringraziarli, i Proff. Vladimir Zvinjackovskij, Pavel Miched, ed i colleghi del Centro degli Studi di Gogol' di Nežin.

Passo ora a ringraziare gli amici, che con la loro presenza e il loro affetto hanno reso più sereno il mio soggiorno di ricerca in Italia e l'attività svolta per il dottorato. Inizio col ricordare Maria Pia Casalena, che mi ha offerto alcuni suggerimenti sulla storia e la letteratura italiana contemporanea. Altri amici bolognesi mi sono stati vicini. Sono grata inoltre agli amici e alle persone care di Palermo, di Roma, di Venezia e Milano, che mi hanno offerto ospitalità e serenità.

**Metamorfosi Temporalì e Spaziali:  
dal “Revisore” di Nikolaj Gogol’ alla  
“Morte Accidentale di un Anarchico” di Dario Fo**

## INTRODUZIONE

Oggetto di questa tesi è la comparazione tra la celebre commedia di Gogol' *il Revisore* (prima rappresentazione 1836), e *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo, rappresentata per la prima volta a Milano, nel 1970, da Fo e il suo gruppo teatrale *La Comune*. Il nesso tra le due commedie è stato già individuato dalla critica italiana: ad esempio Franco Quadri, nella prefazione alle *Commedie* di Dario Fo, descrive *Morte accidentale di un anarchico* come commedia grottesca che va oltre il “sapore gogoliano”.<sup>1</sup> Anche il critico Taviani nel suo testo dedicato agli “uomini di scena e di libro”, scrive sull'opera di Fo: “[...] espediente nobilitato da Gogol' con una delle più celebri commedie della storia del teatro *il Revisore*”.<sup>2</sup> La somiglianza tra le due opere non sfugge neanche alla critica russa, come dimostra la recensione intitolata *Chlestakov di Milano*, scritta dopo la rappresentazione della commedia di Fo al *Teatro Satira* a Mosca nel 2006: “[...] la situazione comincia ad assomigliare alla trama del «Revisore» di Gogol', con l'arrivo prima dell'impostore e alla fine dell'altro”.<sup>3</sup> Tuttavia questi spunti interpretativi non sono mai stati sviluppati appieno dalla critica. La mia ricerca si propone di indagare concretamente quali siano le analogie tra le due opere e anche tra le modalità creative dei due autori. Non solo: essa andrà oltre lo specifico dei testi, per ravvisare altri importanti collegamenti offerti dalla storia della messinscena teatrale e della regia europee nel corso del XX secolo.

---

<sup>1</sup> Cfr. *Introduzione* di F. Quadri, in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*. Einaudi, Torino 1997, voll. I, p. 9.

<sup>2</sup> Taviani, F., *Uomini di scena, Uomini di libro*. Il Mulino, Bologna 1995, p. 149.

<sup>3</sup> Alpatova, Irina *Chlestakov iz Milana*. “Cultura”, Mosca 22 febbraio, 2006. Chlestakov è il protagonista della commedia gogoliana. “...ситуация начинает напоминать сюжет гоголевского «Ревизора», с явлением сначала самозваного, а в финале другого” (traduzione nostra).

Benché le due opere appartengano a culture, epoche e concezioni molto lontane l'una dall'altra – quella di Gogol' è ancora legata alla struttura classicista della commedia mentre quella di Fo risente delle mutazioni novecentesche, oltre che delle tensioni etiche e politiche del XX secolo – una prima analogia esiste al livello della trama: l'attesa cioè di non meglio specificato “ispettore”, la paura che crea una revisione (o un'indagine, come nel caso di Fo) su mandato di istanze superiori. Un altro elemento di somiglianza va ricercato nel motivo dello scambio di personalità e conseguentemente nelle caratteristiche specifiche dei protagonisti come impostori, che, peraltro, hanno profonde e antiche radici nel teatro classico e hanno subito un lungo percorso evolutivo fino all'epoca contemporanea.

A ciò va aggiunta la componente politica, non secondaria, di entrambe le vicende, e cioè, nel caso di Gogol', la critica, seppur velata dall'umorismo, del rapporto tra potere centrale e provincia e della corruzione dilagante nell'Impero russo, e nel caso di Fo, del cosiddetto “terrorismo di stato” e del tentativo di attribuire all'anarchico Pinelli<sup>4</sup> la responsabilità dell'attentato di Piazza Fontana.

Per ricostruire il passaggio tra il *Revisore* di Gogol' e *Morte accidentale di un anarchico* di Fo, si studierà il percorso storico seguito dalla commedia di Gogol' nelle diverse interpretazioni e messe in scena, soprattutto all'indomani della Rivoluzione d'ottobre, quando nella ricerca delle nuove forme e ideologie per la Russia bolscevica, il *Revisore*, accanto

---

<sup>4</sup> Giuseppe Pinelli, arrestato con l'accusa di aver partecipato all'attentato di Piazza Fontana alla Banca dell'Agricoltura a Milano del 12 dicembre 1969. Il 15 dicembre dello stesso anno Pinelli ‘si lancia’ dal quarto piano della questura di Milano. Il suicidio suscita grossi dubbi e dalle indagini da parte dei giornalisti, Fo ne trae una commedia politica.

ad altre opere del drammaturgo ucraino, fu oggetto di esperimenti teatrali, che rivelarono lati nuovi della commedia, per poi entrare nel repertorio dei teatri stabili. Nella storia delle rappresentazioni del *Revisore* la più ‘scandalosa’ è stata la regia fatta da Vsevolod Mejerchol’d nel 1926, che ha esaltato il lato tragico della commedia, definendo così il futuro del *Revisore* per il XX secolo e fornendo, a nostro avviso, molti spunti che ritorneranno nell’opera di Dario Fo.

Per questa ragione si ritiene opportuno analizzare la regia mejerchol’diana del *Revisore*, per arrivare poi alla regia di *Morte accidentale di un anarchico*, per ricostruire anche attraverso le modalità di messinscena – e le ideologie ad esse sottese, oltre che le teorie estetiche in generale – i rapporti tra i due testi.

La prima parte della tesi è invece dedicata allo studio e alla comparazione dei due testi drammaturgici, e soprattutto degli elementi che riscontriamo in entrambi: scambio della personalità; impostura; paura; assurdo; riso; tragicità. A tal fine sarà utile una incursione nella storia della religiosità europea, per come essa, soprattutto attraverso le feste popolari e il carnevale, ha dato luogo ad archetipi che i due autori hanno poi rielaborato.

Molte le suggestioni critiche che hanno informato il nostro percorso. Si sono rivelati fondamentali gli studi dei formalisti russi, soprattutto Vladimir Propp e Viktor Šklovskij, rispettivamente per quanto concerne la trama e lo straniamento. Anche la “critica stilistica” di Auerbach ha fornito importanti indicazioni, soprattutto per quanto attiene al concetto di “figura”: in entrambi i testi, infatti, i protagonisti – Chlestakov e Matto – possono essere considerati, come vedremo, anticipazioni di personaggi ben più importanti, che rimandano addirittura al giudizio universale.

Religiosità, legge e cultura popolare: questi elementi, in senso critico, fanno parte di entrambi i testi. Per comprendere appieno la rielaborazione operata dai due drammaturghi si sono rivelate fondamentali le considerazioni di Michail Bachtin a proposito del carnevale. È infatti nel carnevale che si possono ritrovare gli scambi d'abito, i rovesciamenti, le imposture, ma anche le paure collegate alla giustizia divina, e soprattutto la critica del potere politico e religioso ufficiale. La commedia di Gogol', proprio in virtù del suo affondare le radici nella cultura carnevalesca – recuperata soprattutto attraverso le tradizioni ucraine e il teatro “Vertep” –, permette di ravvisare molti elementi di critica sociale e politica, che rendono ancor più stringente il nesso con il testo di Dario Fo.

Dario Fo, che è più attore che drammaturgo, come afferma lui stesso, “[...] scrivo consegnandomi all'esperienza, alla mia esperienza d'attore”,<sup>5</sup> conosce bene sia il testo di Gogol' sia le regie del *Revisore*; infatti in un dialogo con Luigi Allegri, egli afferma: “Prendiamo Gogol, per dirti uno che fa della satira, anche se in maniera diversa dai suoi predecessori e da come lo intendiamo noi. [...] Il *Revisore*, messo in scena da prestigiose compagnie negli ultimi anni in Italia e all'estero, s'è sempre risolto in un disastro.<sup>6</sup> Non fa ridere. Tutto si risolve in un lieve solletico, perché manca totalmente del tragico e dell'indignazione”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Fo, D., *Fabulazzo*. Prefazione di Franca Rame. Kaos, Milano 1992, p. 123.

<sup>6</sup> Dagli anni '70 in poi *Revisore* viene rappresentato nei teatri diversi dei paesi dell'Europa occidentale ed oltre: 1973 in Polonia, Varsavia, Teatro Narodowy; nel 1975 in Ungheria Teatro nazionale di Budapest; nel 1980 a Berlino, nel teatro di Maksim Gorkij; nel 1985 negli Stati Uniti, nel Chicago Theater; 1999 nel Teatro Nazionale di Bretagna; nel 2001 nel teatro di Genova (regia di Matthias Langhoff); e in Lettonia, il New Riga Theatre, questa produzione messa in scena da Alvis Hermanis nel 2003 ha vinto il Gran Premio su uno dei più prestigiosi festival di teatro a Salisburgo.

<sup>7</sup> Allegri, L., (a cura) *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Laterza, Roma-Bari 1990, p. 14.

Come è evidente da questa citazione, Fo ha ben presente la commedia gogoliana; a seguito dell'analisi che qui proponiamo, sembra inoltre probabile che lo scrittore italiano conoscesse quell'opera proprio attraverso la mediazione di ciò che aveva appreso a proposito della regia mejerchol'diana, la quale aveva trasformato la commedia ottocentesca in 'tragedia'. Come vedremo in seguito, la stessa cosa avviene anche nel finale di *Morte accidentale di un anarchico*, con il suicidio del protagonista e con l'antefatto drammatico che anticipa l'azione.

Fo, pur dichiarandosi avverso alle teorie formaliste sviluppatesi nel Novecento, aderisce alla concezione brechtiana di "straniamento" (*Verfremdungseffekt*) e di teatro epico, un altro elemento in cui va ricercato il possibile nesso con la concezione e la regia mejerchol'diana, che a sua volta aveva sviluppato in nuce gli stessi concetti. Peraltro, Brecht stesso, che formula la sua concezione di straniamento durante la permanenza in URSS, aveva visto gli spettacoli di Mejerchol'd e non può aver ignorato le sue innovative concezioni, anche se di un incontro dei due non esiste alcuna testimonianza scritta.<sup>8</sup>

Un altro argomento a favore di un nesso tra la letteratura russa e l'opera di Fo va individuato nel fatto che l'anno precedente alla prima rappresentazione di *Morte accidentale di un anarchico*, Fo recitò una "giullarata popolare" in lingua padana, intitolata *Mistero buffo*. Non sfugge la coincidenza letterale con il titolo della famosa commedia *Mistero buffo* di Vladimir Majakovskij, che fu anch'essa messa in scena da Mejerchol'd nel 1918, prima del *Revisore*, in collaborazione con Majakovskij stesso, in occasione del terzo congresso del Komintern. La commedia, creata a

---

<sup>8</sup> Picon-Vallin, B., *Mejerchol'd*. MTTMedizioni, Perugia 2006, p. 16.

sostegno della Rivoluzione d'ottobre, era una parodia del racconto biblico, la buffonata della borghesia e l'apoteosi del paradiso proletario. Negli anni Settanta, quando Fo recitava la sua buffonata, molti teatri italiani si ispiravano al futurismo russo, interpretato il più delle volte alla luce dell'estetica sovietica. *Mistero Buffo* di Fo (come del resto tutta la drammaturgia del lombardo) segna il ritorno alle radici della Commedia dell'Arte, alla cultura carnevalesca e alla figura del *giullare*, ritorno culminante con la decisione di andare in mezzo alla gente per raccontare la verità in modo buffonesco e parodistico. Sappiamo che anche Mejerchol'd aveva studiato a fondo l'esperienza teatrale della Commedia dell'Arte, prendendo molti elementi da essa e trasformandola in uno strumento per creare 'il teatro come un mezzo di istruzione per le masse'.

Per verificare questa ipotesi, si studierà il significato della rappresentazione della Commedia dell'Arte nella regia di Mejerchol'd e nei testi e nella regia di Dario Fo. Si inserisce a questo punto anche l'analisi dell'influsso sulla drammaturgia gogoliana degli elementi tratti dal teatro popolare ucraino – non solo il cosiddetto "Vertep",<sup>9</sup> ma anche del repertorio folkloristico slavo che Gogol' aveva potuto conoscere da vicino – a tutt'oggi ancora poco studiati. Il teatro "Vertep", allestito con le marionette, rappresentava dei canovacci basati sulla parodia delle scene bibliche, servendosi di una semplice struttura che riproduceva una casa di legno a due piani, trasportata di luogo in luogo durante le feste popolari. Dopo una

---

<sup>9</sup> Il "Vertep" è un tipo di teatro delle marionette di origini occidentali che dalla Polonia penetra in Ucraina nel Seicento attraverso il teatro delle marionette (*Szopka*) diffondendosi in tutto l'Impero russo. Il *vertep* è una cassetta (*jašik*) divisa in due piani: mentre nel piano superiore si rappresentavano scene di storia sacra, in quello inferiore si mostravano intermezzi ed episodi profani. In questo teatro il burattinaio muoveva i suoi fantocci per mezzo di stecche metalliche infilate nella base dei piani.

analisi di questo fenomeno cercheremo di dimostrare i punti di contatto con le scenografie mejerchol'diane.

Il tentativo di riprodurre il dissenso popolare attraverso la comicità, che avviene sia nel caso di Gogol' (anche se a livello di "solletico"), sia nel caso di Fo (che invece la spinge fino al perseguimento di esiti rivoluzionari), acquistò un significato forte nel teatro politico, che usava come arma il riso. Nella drammaturgia di Fo il teatro politico si serve di una comicità estrema, vicina alla tragedia, e non manca di usare toni e immagini che ricordano da vicino l'espressionismo nella sua fase di massima denuncia della realtà contemporanea. Ma, come vedremo specialmente nel capitolo sul riso, anche il testo gogoliano lambiva i confini del tragico: come aveva affermato Puškin come avrebbe dimostrato Mejerchol'd, la commedia russa dialogava di per sé con la tragedia.<sup>10</sup>

Di solito si data solo a partire dalla fine dell'Ottocento – da Dostoevskij e Tolstoj – l'influenza esercitata dalla letteratura russa sugli autori italiani, tuttavia, come si tenterà di dimostrare in questa tesi, l'influenza della cultura russa, anzi slava, è stata esercitata anche in altri momenti ed in altre forme, anche grazie al ruolo decisivo dell'ideologia rivoluzionaria, che è stata attivamente fatta propria da parte degli intellettuali 'di sinistra'. Il caso di Fo, sicuramente uno dei più interessanti per chi voglia conoscere le dinamiche dei transfer culturali esercitati dalla patria della rivoluzione bolscevica, dimostra comunque che il lavoro operato sulla letteratura slava è stato più profondo e originale, e che esso comprende il recupero di elementi che vanno dalle tradizioni popolari ai grandi classici dell'Ottocento.

---

<sup>10</sup> Rudnickij, K., *Režisser Mejerchol'd*. Nauka, Moskva 1969, p. 228.

Passiamo ora a descrivere nel dettaglio i contenuti della tesi.

Lo studio prende le mosse da un prologo, dedicato all'anno 1926. È l'anno della messinscena mejerchol'diana del *Revisore*, ed è anche l'anno in cui nasce in Italia Dario Fo. Ma è pure il periodo in cui Bertolt Brecht matura le sue tesi critiche sulla borghesia tedesca e anticipa molti di quelli che saranno i puntelli teorici del suo teatro politico. Gogol'-Mejerchol'd-Brecht-Fo: questa sembra rivelarsi una linea particolarmente feconda nella storia europea del teatro e della drammaturgia. Attraverso questa linea si preparano nel XX secolo le metamorfosi del *Revisore*, che permetteranno al testo del 1836 di rivivere nella commedia italiana del 1970.

Nel primo capitolo verrà affrontata la questione della trama nella commedia di Fo e in quella di Gogol'. Sarà ricostruito il contesto diversissimo da cui trassero origine le due opere: immersa nella realtà della contestazione del Sessantotto quella di Fo; scaturente dalla asfittica condizione della Russa zarista quella di Gogol'. La trattazione della trama gogoliana sarà inoltre arricchita dallo studio di un caso polemico suscitato dalla rappresentazione del *Revisore*, che ha fatto parlare alcuni critici di una fonte sottovalutata appartenente allo stesso contesto storico. Ciò che più mi interesserà, sarà individuare non solo l'origine storica delle trame, ma anche la loro somiglianza a livello strutturale. Rifacendomi alla lezione di Propp sulle fiabe, metterò in luce come le due commedie possano essere scomposte in una serie di elementi analoghi, che si presentano in scena nello stesso ordine, dando così luogo ad una somiglianza straordinaria al di là dei confini storici e geografici. Emergeranno pure altri elementi comuni, destinati ad essere ripresi e sviluppati nei successivi capitoli: la conoscenza

delle tradizioni popolari, la tensione etica e civile, l'uso della comicità che si risolve facilmente in situazioni tragiche, e così via.

Nel secondo capitolo prenderò in esame l'elemento che più di ogni altro ha giustificato la comparazione delle due commedie e che consente di parlare di una metamorfosi spazio-temporale del capolavoro dell'ucraino. Lo scambio di personalità, infatti, rappresenta un elemento centrale in entrambi i testi: di esso andranno rintracciate le radici nella storia della letteratura teatrale, ma anche le profonde connessioni con le usanze popolari, prima fra tutte con quel carnevale che nell'Europa cristiana rappresentava l'occasione per scambiare d'abito potenti e miserabili, e per mettere i potenti alla berlina, coprendoli di disprezzo.

Ancora la religione, assieme alla storia, farà da sfondo al terzo capitolo, dedicato alla questione dirimente dell'impostura. Come si collegano il malfattore corrotto di Gogol' e il matto travestito di Fo? Un collegamento esiste, se solo si pone lo sguardo alla storia dell'impostura e alle sue profonde relazioni con la pazzia: questo collegamento ha impegnato a lungo gli storici delle mentalità e dei costumi popolari. Gogol' e Fo contestualizzano questo fenomeno in uno sfondo profondamente politico: tanto il "solletico" di Gogol' quanto la critica mordace del drammaturgo lombardo intendono colpire un sistema di potere che dimostra nel modo più sfacciato tutta la propria corruzione e malversazione. Sarà preziosa, per svolgere questa comparazione, la formula ternaria elaborata da Lotman, secondo il quale nella letteratura i personaggi potevano transitare dalla

stupidità all'intelligenza e alla follia,<sup>11</sup> decidendo così dell'andamento comico o tragico dei testi.

Il quarto capitolo introduce il concetto di paura, a partire dalle definizioni date dalle fedi cristiane. Alla luce del concetto di paura viene poi trattato il teatro dell'assurdo, e specialmente il celeberrimo *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Sarà fondamentale ai fini della nostra analisi rintracciare sia gli elementi di vicinanza delle due commedie in esame rispetto agli elementi dell'assurdo, sia gli elementi di distanza, primo tra tutti il fatto che sia nel *Revisore* che in *Morte accidentale di un anarchico* il personaggio atteso alla fine arrivi, riportando in qualche modo l'azione all'inizio dello svolgimento. La comparazione col teatro dell'assurdo servirà a evidenziare i numerosi caratteri anticipatori del testo gogoliano e a chiarire meglio il rapporto di Dario Fo con questa corrente che ha condizionato per lungo tempo la drammaturgia europea. Il testo di Beckett si interpone tra quello di Gogol' e quello di Fo, trasportando il concetto di assurdo nella cultura del secondo Novecento e aprendo con ciò stesso vie nuove alla drammaturgia, delle quali *Morte accidentale di un anarchico* risente in qualche punto l'influenza.

Nel quinto capitolo, che chiude l'analisi comparata dei due testi, analizzerò la tensione di entrambi verso la tragedia (tensione già presente nelle grandi commedie dell'antichità), per cui il riso si traduce gradualmente ma irreversibilmente in paura e attesa della morte, anche quando – come in Gogol' – questi due elementi compaiono solo parzialmente nel testo vero e proprio. La comicità – troppe volte sottovalutata in quanto “sottile” - di Gogol' comporta l'irruzione del riso in situazioni nelle quali vengono messe

---

<sup>11</sup> Lotman, Ju., *La cultura e l'esplosione*. Feltrinelli, Milano 1993, pp. 56-87.

a nudo le storture del sistema politico e dell'ordine sociale. In Fo, invece la comicità è più dirompente perché, nel solco della tradizione giullaresca (ma anche dell'espressionismo otto-novecentesco), essa attacca frontalmente il potere e i suoi detentori. Il riso in Gogol' è liberatorio, il riso in Fo ha invece una natura sfrenatamente ribellistica.

L'ultimo capitolo della tesi studia il *Revisore* dal punto di vista della regia. Si procederà a ricostruire il percorso seguito dalla commedia di Gogol' negli oltre centocinquanta anni della sua esistenza, dalla prima rappresentazione nel Teatro Aleksandrijskij a Pietroburgo, dalle polemiche suscitate tra il pubblico e la critica e dalla reazione ad esse dello stesso autore. Si passerà poi a studiare la sua successiva "canonizzazione" e riduzione a mera opera di repertorio – con l'importante rivisitazione naturalistica proposta dalla Associazione russa dei letterati nel 1860 – fino alla rielaborazione e "reinvenzione" fattane prima da Stanislavskij nel 1921 e poi da Mejerchol'd nel 1926 (quasi un secolo dopo la prima rappresentazione), tenendo conto delle teorie del regista sovietico sulla "biomeccanica". Si può dire che nel XX secolo il *Revisore* rinasce grazie a questa messa in scena che rinnoverà l'interesse per il testo di Gogol', come pure grazie alle polemiche, che si caricano di connotazioni politiche alla luce degli eventi dell'epoca (all'indomani della morte di Lenin e durante la lotta per il potere in URSS). Si realizzava poi in definitiva l'auspicio dello stesso Gogol', che la sua commedia venisse affidata ad un attore-pittore, che ai nostri tempi corrisponde appieno alla figura del regista.

In secondo luogo si studierà il percorso che porterà Fo nel 1970, in una situazione politica assai tesa, alla rappresentazione di *Morte accidentale di un anarchico* con la sua compagnia *La Comune*. Attraverso questa

esperienza sarà possibile “misurare” la sopravvivenza del testo gogoliano nel secondo Novecento, ma anche tracciare un potente nesso tra le teorie mejerchol’diane e la concezione teatrale dell’autore lombardo. Con il *Revisore* biomeccanico erano entrate sulla scena l’assurdità e la critica feroce dell’ordine borghese, attraverso uno stile di recitazione che richiamava fortemente alla memoria il teatro delle marionette. Importanti ripercussioni dell’estetica mejerchol’diana animano pure *Morte accidentale di un anarchico*: in definitiva, lo spettacolo di un Matto – quindi di un estraneo all’ordine e al potere borghese – che disturba con la sua sete di giustizia e verità la routine di una caserma nella quale si è probabilmente consumato il più atroce dei delitti politici.

## PROLOGO: IL 1926

In questa tesi seguiremo le vicende della celeberrima commedia di Nikolaj Gogol', *Il Revisore*, a partire dalla sua apparizione fino alle rielaborazioni operate in pieno Novecento. Affronteremo una lunga campata temporale, che dal drammaturgo ucraino conduce fino a *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo. Si tratta dunque di mettere a confronto due testi lontani nello spazio e nel tempo, che apparentemente hanno assai poco in comune, e che fanno riferimento a due contesti culturali disparati. Il filo conduttore del nostro percorso sarà rappresentato da una parte dallo studio comparativo dei testi, dall'altra dai legami che tra essi vennero a crearsi nello specifico dell'ambiente teatrale. Proprio pensando a quest'ultimo versante, il 1926 si rivela un anno fondamentale. In questo prologo analizzeremo dunque il 1926 come anno spartiacque nella storia del *Revisore*, che in quell'anno venne rilanciato con grande successo alla luce di nuove teorie emergenti nell'ambito dell'estetica sovietica, e che da allora si propose come testo riutilizzabile per rielaborazioni moderne. In questo prologo proporrò delle suggestioni, valide per dimostrare quanto sarà affrontato più distesamente nel sesto e ultimo capitolo, vale a dire l'importanza della messinscena mejerchol'diana per il rilancio novecentesco del testo gogoliano. Ci soffermeremo qui sulle date, perché esse aiutano a individuare collegamenti nella storia letteraria e teatrale che altrimenti sembrerebbero trascurabili.

Il 1926 è un anno fondamentale per la drammaturgia sovietica. A Mosca il teatro di Vsevolod Mejerchol'd rappresenta il *Revisore* di Gogol' e nella storia della regia teatrale si impone la data del 9 dicembre 1926,

quando sulle scene sovietiche esordì la celebre teoria “biomeccanica”. Il *Revisore* di Gogol'-Mejerchol'd è il risultato di un anno e tre mesi di lavoro. Ed è un risultato dirompente, in cui giungono all'acme le teorie del regista sovietico sullo straniamento e sul teatro d'istruzione per le masse, cioè su quelli che da tempo erano i principali punti programmatici del suo lavoro. Le scenografie, la recitazione, il montaggio – quest'ultimo sviluppato in anticipo rispetto alle acquisizioni fondamentali e celebri di Ejzenštein: tutti gli elementi concorrono a fare del *Revisore* mejerchol'diano un'opera assolutamente innovativa, nella quale rivive l'intero corpus delle opere dello scrittore ucraino, oltre a numerosi aspetti della sua vita privata e della sua visione del mondo. Rivive sulla scena la “Russia di Gogol'”, rappresentata come il mondo del cattivo potere zarista, nobiliare e borghese; è scomparsa la censura, che nel 1836 aveva consigliato all'autore di non andare oltre una comicità ‘sottile’, per quanto non priva di forti spunti critici. Nel 1926 è possibile proporre un ritratto della Russia zarista che ne metta in piena evidenza, anche attraverso l'exasperazione del grottesco, gli elementi negativi.

Nella messinscena del 1926 giunge al suo apogeo un altro elemento che aveva fortemente influenzato Gogol': il teatro delle marionette, e con esso la cultura popolare e carnevalesca, che Mejerchol'd interpreta attraverso la teoria biomeccanica e proietta nell'immaginario industriale del Novecento.

Nel 1926 accade anche altro. A Mosca esce *La mia vita nell'arte* di Konstantin Stanislavskij, un tempo maestro dello stesso Mejerchol'd, fautore della teoria della “reviviscenza”, alla quale si contrappone proprio lo straniamento mejerchol'diano. Nel libro, apparso prima in versione inglese a

New York (1924), con il titolo *My life in Art*, si racconta della vita teatrale di Mosca nel periodo della prima guerra mondiale e della rivoluzione d'ottobre, e si descrive il passaggio “[...] dalla candela di sego al proiettore elettrico, dal tarantàs all’aeroplano, dalla barca a vela al sottomarino, dal corriere al telegrafo, dal fucile a pietra al cannone Berta e dalla servitù della gleba al bolscevismo e al comunismo”.<sup>1</sup> È dunque un documento prezioso per cogliere appieno l’atmosfera nella quale si era formato Mejerchol’d e per tracciare una linea di continuità tra quanto si operava nei teatri imperiali e quanto invece si sta realizzando alla luce della vittoria del bolscevismo.

Lo stesso distacco di Mejerchol’d dal sistema Stanislavskij segna lo spartiacque tra due epoche, politiche e intellettuali allo stesso tempo: allontanandosi dalle teorie del maestro, Mejerchol’d arriva ad elaborare, in stretta collaborazione con Majakovskij, quelli che saranno i canoni dell’arte scenica rivoluzionaria: un’opera dirompente, estremamente declinata in senso pedagogico, che comunque non avrebbe risparmiato al suo autore una lunga persecuzione politica.

Nella Russia bolscevica il teatro, l’arte, la poesia, la letteratura cercano nuove forme e ideologie per lo Stato socialista nato nel 1917. Nella Russia povera e affamata – così veniva vista e descritta dagli occidentali, terrorizzati dallo spettro di una rivoluzione mondiale; ma anche dalla gente comune, specie delle campagne, che non nascondeva la propria sofferenza materiale – il teatro, invece di rappresentare in modo realistico la realtà contemporanea, ne crea una nuova. I teatri si assumono il compito di coinvolgere nella vita culturale i proletari, non solo in funzione di *spettatori*, ma anche come *partecipanti*, cosa che avviene pure con Mejerchol’d, a

---

<sup>1</sup> Stanislavskij, K., *La mia vita nell’arte*. Einaudi, Torino 1963, p. 6.

lungo impegnato a tradurre in termini moderni il “teatro da baraccone” e a dar vita a forme di rappresentazione distanti dalle logiche dei teatri stabili “borghesi”. È quanto Mirella Schino ha descritto nel suo studio sulla nascita della regia teatrale.

Accanto ai teatri professionali, si organizzano degli spettacoli di massa, si creano dei gruppi amatoriali nelle fabbriche, nell’esercito, nelle campagne, perché il teatro è considerato uno strumento di educazione e di formazione per la collettività. L’arte, in altre parole, ambisce a prendere il posto del pane, alimentando l’immaginario del popolo della nuova Unione Sovietica di miti e credenze nella vittoria finale delle plebi.

In altri paesi europei, dove la rivoluzione socialista era stata sconfitta, nell’immediato dopoguerra, solo a prezzo di un grosso spargimento di sangue, si viene affermando negli stessi anni il teatro *per* il popolo. Il teatro dell’Unione Sovietica, in effetti, porta all’apoteosi sperimentazioni e soluzioni stilistiche che avevano mosso altrove i primi passi. Citiamo ad esempio il teatro proletario di Piscator, che in Germania aveva aperto la strada al teatro epico di Bertolt Brecht e che anche in Unione Sovietica si era imposto come archetipo del teatro di popolo.

Nel 1926 in Germania l’estremista di destra Joseph Goebbels viene nominato Gauleiter di Berlino; d’altra parte, la Repubblica di Weimar, dove fiorisce una intensa stagione letteraria, teatrale e cinematografica, entra nella Società delle Nazioni, emancipandosi per la prima volta dall’atmosfera di crisi e isolamento prodotta dalla sconfitta nella prima guerra mondiale. Passeranno pochi anni e nel 1933 il nazismo arriverà al potere attraverso legittime elezioni.

Il comunista tedesco Bertolt Brecht negli anni Venti scrive negli appunti biografici: “Come mi annoia la Germania. Una classe media coperta di grasso e un’intelligenza esaurita! Resta l’America”.<sup>2</sup> Brecht aveva cominciato a declinare il suo lavoro teatrale alla luce del marxismo e delle teorie sociologiche. Arriva al teatro politico sviluppando il concetto di teatro popolare e nel 1926 elabora il suo metodo di straniamento: nasce così il teatro epico. Per straniamento Brecht – che, a differenza di Mejerchol’d, si dedica alla definizione teorica del nuovo teatro, come dimostrano i suoi *Scritti teatrali* – intende la creazione di novità continue, nei testi e nelle messe in scena, che costringono lo spettatore a rapportarsi con qualcosa che non fa parte della sua memoria. Il teatro epico è dunque un teatro creativo, che presenta gesti e parole fuori dall’ordinario, disorientando lo spettatore e trascinandolo in grandi storie dall’esito non prevedibile. Il fine è chiaramente analogo a quello perseguito da Mejerchol’d, nel momento in cui aveva sussunto sotto il titolo di *Revisore* l’intera opera gogoliana.

Dal 1926 data la collaborazione più intensa tra Brecht e Piscator; il primo legge intensamente Marx e dialoga con artisti sovietici; il secondo dà alle stampe nel 1929 le sue riflessioni intitolate proprio *Il teatro politico*. Frutto più significativo di questa ricerca sarà l’*Opera da tre soldi* [*Die dreigroschenoper*] che, messa in scena nel 1928, diventa uno dei più grandi successi nella storia teatrale di Germania. Il testo è carico di elementi di critica dell’ordine borghese, sviluppati attraverso un uso disinvolto dei dialoghi e delle scene, che obbligano i tedeschi a elaborare delle riflessioni personali e non limitarsi a condividere il piacere della rappresentazione.

---

<sup>2</sup> Brecht, B., *Diari 1920-1922: Appunti autobiografici 1920-1945*. Einaudi, Torino 1983, p. 6.

Come Mejerchol'd, Brecht elimina la “quarta parete” teorizzata da Stanislavskij: vale a dire che tra attori e pubblico si crea un contatto, un coinvolgimento reciproco, dal profondo valore educativo. Come Mejerchol'd Brecht attribuisce grande importanza ai suoni e ai rumori; come Mejerchol'd, Brecht mescola i generi tradizionali. A differenza del regista sovietico, però, Brecht non riesce a coinvolgere la classe operaia, come avrebbe voluto, nelle sue sperimentazioni. *L'opera da tre soldi* ha un grande successo, ma è un successo dovuto in grandissima parte ad un tradizionale pubblico borghese.

La battaglia contro la borghesia è portata avanti, con motivazioni diverse, anche dalla cultura fascista, che domina nella penisola italiana. Mussolini si rivolge ai contadini, considerandoli i nuovi eroi italiani. È imperante l'ideologia di Strapaese, che predica un ritorno alle radici popolari e cattoliche della cultura nazionale; più tardi si affermerà anche un indirizzo “stracittadino”, che invece – sempre nel nome del regime fascista – proietterà la cultura italiana verso le avanguardie e verso il novecentismo: quest'ultimo è stato l'aspetto privilegiato negli ultimi anni dagli storici della cultura italiana. Nel 1926, comunque, Grazia Deledda vince il premio Nobel per la letteratura con romanzi alquanto tradizionali come *Canne al vento*. Nel teatro dominano i testi di Pirandello, che a inizio Novecento ha portato nella cultura italiana l'assurdo e il grottesco. Le fonti di Pirandello vengono in grandissima parte dalla Francia: è la filosofia di Henri Bergson che il drammaturgo siciliano mette in scena nei suoi capolavori, arrivando da parte sua a realizzare, a partire dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, il “teatro nel teatro”. Per quanto la comparazione non si sia mai molto soffermata su questo collegamento, anche la cultura russa è presente nel repertorio

pirandelliano, per quanto meno dichiarata della francese. È infatti possibile trovare molti spunti del “teatro nel teatro” nella drammaturgia di Anton Čechov, vale a dire nel massimo rappresentante della drammaturgia russa tra Otto e Novecento, che aveva apprestato gran parte dei lavori alle messinscena naturalistiche di Stanislavskij.

A Sangiano, sul Lago Maggiore, il 24 marzo del 1926 nasce Dario Fo, che in seguito sarà famoso con il suo ‘teatro politico’, basato sui canovacci presi dalla Commedia dell’Arte e dal repertorio giullaresco medievale. Il teatro politico di Fo porterà all’apogeo la tradizione italiana del grande attore, dominatore assoluto della scena. Alla fine del XX secolo (1997) Dario Fo otterrà il Premio Nobel per aver fatto rinascere con le sue opere la Commedia dell’Arte, che in realtà racchiude in sé, come dimostreremo meglio nell’ultimo capitolo, tutti gli aspetti del teatro d’avanguardia, da Mejerchol’d a Brecht. Anche Fo, infatti, sperimenta tutte le risorse del teatro politico, ricongiungendosi alla grande tradizione europea del primo Novecento, e arricchendola di motivi e temi attinti dall’attualità. Nel repertorio e nella drammaturgia di Fo, le opere più importanti sono *Mistero buffo* e *Morte accidentale di un anarchico*. Mentre la prima risente fin dal titolo delle grandi innovazioni di Vladimir Majakovskij, la seconda rielabora spunti del *Revisore* gogoliano attingendo alla celebre messinscena mejerchol’diana del 1926.

## CAPITOLO I.

### LA GENESI DELLA TRAMA

*Vuoi essere moderno? Ruba agli antichi!*

*Martini*

#### 1.1. TRAMA: UNA PAROLA ANTICA

Per indagare il nesso tra il *Revisore* di Nikolaj Gogol' e *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo, è opportuno innanzi tutto comparare i testi sulla base della trama, che si impone come primo fattore di somiglianza. Ma per affrontare questo punto, è bene riconsiderare rapidamente il significato della parola *trama*, la cui definizione è mutata da Aristotele sino ai formalisti russi. Oltre alla complessità storica della questione, va considerata la complessità spaziale, ossia il problema linguistico. In questo capitolo mi soffermerò infatti sulla trama considerata come sintesi di fabula e intreccio; ma i formalisti russi, ai quali dobbiamo molte riflessioni sull'opera gogoliana, hanno utilizzato esclusivamente il termine *sjužet*, che viene di volta in volta reso con “trama”, “intreccio” e “soggetto”.

Per affrontare il nostro argomento ci rifaremo al testo curato da Alonge e Davico Bonino nel 2002. I due critici nel volume *Trame del teatro moderno e contemporaneo*, hanno esplorato i termini della scelta fra “trama” e “intreccio”, concludendo che si tratta sostanzialmente di sinonimi: “D'incerta radice secondo alcuni etimologisti, che la parola «trama» nel lessico teatrale è sostanzialmente inequivoca: nonostante le precisazioni (da Aristotele ai formalisti russi) di cui è stata oggetto, è sostanzialmente sinonimo dell'intreccio dei casi che sostituiscono la vicenda di un dramma

(tragedia, commedia, favola pastorale, sacra rappresentazione, farsa, e via distinguendo per generi teatrali”.<sup>1</sup> In questo senso il termine *sjužet* si può identificare proprio con l’intreccio, mentre la fabula tende a rimanere sullo sfondo. Per questo possiamo enucleare gli elementi della trama: l’inizio, lo svolgimento (scioglimento) e la fine dell’opera di ogni genere letterario; mentre col termine “intreccio” ci riferiamo più specificamente alla disposizione dei motivi dell’azione. In questo capitolo useremo dunque di preferenza il termine “trama”, mentre sceglieremo “intreccio” laddove esso rispecchia *sjužet*.

Prendendo le mosse dall’antichità, nel lessico teatrale la parola *trama* entra dal V secolo a. C., quando durante gli agoni drammatici, che si svolgevano ad Atene in occasione delle feste dionisiache, un attore, prima che cominciasse un’azione, ne comunicava l’argomento agli spettatori, sarebbe a dire il “soggetto”: essa consisteva dunque in una sorta di prologo, utile a far comprendere meglio il contenuto della messinscena. Dario Fo, che in seguito avrebbe recuperato questa tecnica dei greci, avrebbe costruito la sua opera più celebre, *Mistero buffo*, proprio come una successione di racconti di trame, in sé autonomi ma facenti allo stesso tempo parte della medesima fabula. E questa fabula Fo l’avrebbe attinta dalla storia sacra e religiosa. Mentre il prologo di *Morte accidentale di un anarchico*, come vedremo fra poco, avrebbe avuto una funzione determinante per la creazione dell’effetto di straniamento, in quanto vi si accenna a una vicenda – la morte “accidentale” dell’anarchico Salsedo<sup>2</sup> – che poi non sarà sviluppata

---

<sup>1</sup> *Trama del teatro moderno e contemporaneo*. A cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino. Einaudi, Torino 2005, p. VII.

<sup>2</sup> L’anarchico italiano Andrea Salsedo che, come si dirà anche in seguito, precipitò dalla finestra di un commissariato di New York nel 1921.

nell'azione, che invece sarà tutta concentrata sulle indagini svolte in una questura.

Dobbiamo fin d'ora anticipare che Gogol' e Fo sembrano costruire le loro trame in modo affatto diverso. Gogol' era famoso per le trame semplici, mentre Fo partiva dalla rielaborazione dei canovacci medievali. Ma avremo modo di osservare come la semplicità di Gogol' non si confondesse semplicemente con l'ingenuità, dal momento che la sua comicità arrivava a conferire complessità all'azione. Così come avremo modo di osservare come la ripresa dei metodi della commedia dell'arte, operata da Fo, non impedisse di individuare nel testo del 1970 un preciso filo conduttore.

Trattando di Gogol', a cui hanno dedicato molta attenzione, i formalisti russi hanno spiegato le ragioni dell'efficacia di tanta apparente semplicità dei suoi intrecci. Boris Ejchenbaum ha attribuito la sua grandezza nella maestria con cui l'intreccio giungeva allo scioglimento.<sup>3</sup> Il critico sottolineava altresì la capacità di Gogol' di intrecciare l'azione principale con linee secondarie. Va ricordato che Ejchenbaum stava analizzando un racconto, il celebre *Cappotto*, e non un testo teatrale. Ma consideriamo le sue indicazioni utili anche ai fini del nostro discorso. Da parte sua Šklovskij, sempre soffermandosi sulla struttura dei racconti, ha messo in luce come Gogol' impiegasse molta cura a costruire la sua semplicità. Il punto di partenza doveva essere “un aneddoto che potesse essere sviluppato in un romanzo o in un racconto”.<sup>4</sup> Sappiamo che Gogol' selezionava attentamente le sue fonti, tanto che poteva passare molto tempo tra un'opera e l'altra.

---

<sup>3</sup> Ejchenbaum, B., *Come è fatto “Il cappotto” di Gogol'*, in *I Formalisti Russi*. Einaudi, Torino 1965, p. 252.

<sup>4</sup> Šklovskij, V., *L'arte come procedimento*, in *I Formalisti Russi*. Einaudi, Torino 1965, p. 215.

Dunque la grandezza di Gogol' starebbe, tra l'altro, nella sua capacità di conferire uno scioglimento inatteso ad una azione tutto sommato semplice. Infatti vedremo in questo e nei prossimi capitoli come il testo del *Revisore*, sotto la sua apparente semplicità, nascondesse delle idee complesse, e soprattutto delle profonde considerazioni sulla condizione dell'Impero russo e sullo stato morale della sua popolazione. Si trattò indubbiamente di una pietra miliare nella storia della letteratura russa. Ma le similitudini vanno anche oltre l'ambito slavo.

Per capire quali possano essere stati i punti di congiunzione tra la commedia di Gogol' e la drammaturgia di Dario Fo, è importante porre attenzione alla grande sensibilità che entrambi gli autori dimostrarono verso la storia, considerata come racconto della società. Per cogliere il procedimento scelto dai due drammaturghi per trasformare i racconti in testi nuovi, utilizzerò gli schemi elaborati da Propp, nello sforzo di dimostrare come le somiglianze nei testi delle fiabe rimandassero ad una origine comune, che affondava le radici nei miti e nelle credenze popolari e religiose. Propp mutuò per il suo studio il titolo *Morfologia della fiaba* dalle proposte critiche di Aleksandr Veselovskij, grande studioso di folklore della fine del XIX secolo.

## 1.2. DENUNCIA E "SOLLETICO" NELLA TRAMA DI GOGOL'

Il *Revisore* è una commedia dalla struttura classica in cinque atti ambientata nella Russia degli anni '30 dell'Ottocento. Si trattava del periodo politicamente più buio: tramontate fin dal 1825 le speranze del rinnovamento in senso liberale fatte proprie dai decabristi, l'Impero Russo subiva una condizione di autocrazia politica e di enorme arretratezza

sociale. Nel suo romanzo più famoso *Le anime morte*, proprio Gogol' avrebbe descritto nel modo più efficace la piaga della servitù della gleba, che sarebbe stata abolita solo nel 1861. Nel *Revisore* però ci si sofferma su un universo composto da nobili, mercanti, funzionari, benché il bersaglio principale sia la burocrazia imperiale, afflitta dalla corruzione in ogni suo livello, sia nella capitale dell'impero che nella più sperduta periferia. Nella Russia di Nicola I, i funzionari erano abituati a richiedere 'bustarelle' per ogni atto ufficiale e le province, non facevano eccezione. Nel *Revisore* la burocrazia imperiale si mostra sia a livello dei piccoli funzionari centrali, sia a livello degli amministratori periferici, disegnando un quadro in cui sembra non esserci soluzione alla piaga morale e in cui hanno la meglio ambizioni di ascesa sociale basate unicamente sull'apparenza e sul denaro. A tali ambizioni Gogol' dedicò in seguito, tra le altre opere, la commedia *Il Matrimonio*, oltre che il racconto *il Cappotto* e il *Diario di un pazzo*, ma sugli ultimi scritti torneremo più avanti.

Nel *Revisore* è descritta una città di provincia, dove la notizia dell'arrivo di un ispettore generale in incognito suscita ansia e disordine tra il sindaco e i funzionari corrotti. Sull'onda della paura tutti si convincono che il revisore sia un funzionario squattrinato di Pietroburgo, Chlestakov, l'unico forestiero che in quel momento risiede in un albergo della città. Questi approfitta dell'equivoco, si trasferisce nella casa del sindaco, dove, sfruttando le loro ambizioni sociali, intreccia intrighi amorosi con sua moglie e sua figlia; quindi prende dai funzionari i soldi che spetterebbero al revisore e alla fine, quando si avvicina il momento della verità, lascia precipitosamente la città. La commedia finisce con l'arrivo del vero revisore e con la celebre scena muta finale.

Non deve meravigliare che la commedia sin dalla sua prima rappresentazione suscitasse polemiche tra il pubblico e la critica. Dopo i melodrammi e i *vaudeville* francesi, che all'epoca dominavano il palcoscenico russo, il *Revisore* accanto a poche opere drammaturgiche – il *Minorenne* di Denis Fonvizin (1782) e *Che disgrazia l'ingenua* di Aleksandr Griboedov (1828) – rappresentava la società russa contemporanea con i suoi personaggi, che erano al contempo spettatori: in altri termini, Gogol' metteva le *élites* russe di fronte al proprio malcostume. Come avrebbe notato Vladimir Nabokov, Gogol' non poteva sperare molto da quel pubblico, dal momento che metteva in scena “una violenta bordata di satira politica sparata contro il sistema ufficiale”.<sup>5</sup>

Le reazioni alla commedia furono perciò negative, e l'autore se ne lamentò all'indomani della rappresentazione – “Il *Revisore* è stato rappresentato e mi sento così confuso, turbato nell'anima”<sup>6</sup> – non dovevano giungere del tutto impreviste. L'Impero russo era ancora afflitto dalla ventata repressiva seguita alla tentata insurrezione dei liberali decabristi e la censura, controllata dallo stesso zar Nicola I, era a dir poco attenta se non atroce. Lo stesso Gogol' in una lettera a Pogodin, datata il 1833, scriveva all'amico: «Non ti avevo scritto: “ho perso la testa per una commedia. [...] Avevo già anche la trama e mi ero messo a scriverla, avevo scritto anche il titolo [...]: *Il Vladimir di terzo grado*, e quanta rabbia! Riso! Arguzia!... Ma d'improvviso mi sono fermato, rendendomi conto del fatto che [...] la censura non l'avrebbe mai fatto passare».<sup>7</sup> Infatti, la commedia citata da

---

<sup>5</sup> Nabokov, V., *Nikolaj Gogol'*. Mondadori, Milano 1972, p. 45.

<sup>6</sup> Gogol', N., *Brano da una lettera scritta dall'autore a un letterato poco dopo la prima rappresentazione del «Revisore»*, in ID, *Opere*. Mondadori, Milano 1995, voll. II, p. 602.

<sup>7</sup> Gogol', N., Lettera a M.P. Pogodin, 20 febbraio 1833, in ID, *Polnoe sobranie sočinenij* (v 14 tomach). Akademija Nauk, Moskva 1940, t. 10, pp. 262-263: «[...] Я не писал тебе: я

Gogol' non sarebbe mai venuta alla luce, e al suo posto Gogol' avrebbe debuttato come drammaturgo proprio con il *Revisore*. Oggi questa circostanza può apparire strana, dato che quest'ultima commedia è stata definita dalla critica moderna come una satira feroce della società imperiale; all'epoca, però, non fu così. Lo stesso Fo, che la conosceva bene, trovava la spiegazione del beneplacito ufficiale nel fatto, che Gogol' si era limitato a prendere di mira solo i personaggi minori, i tirapiedi dell'Imperatore: "Tutto si risolveva in una presa del giro non del potere imperiale, ma del piccolo potere di provincia. Non per niente lo zar lo ha salvato, Gogol'".<sup>8</sup> Detto altrimenti, Fo riteneva la critica gogoliana troppo pavida nei confronti del potere supremo: si trattava di un "solletico"<sup>9</sup> e non certo di un atteggiamento rivoluzionario. Ciò non toglie il fatto che di quel "solletico" lo stesso Fo avesse mutuato importanti elementi strutturali, pur immergendoli in un ambito ideologico affatto distante.

A testimonianza dell'accoglienza benigna che ebbe la commedia nelle alte sfere, citiamo la lettera di Gogol' a Vasilij Žukovskij: "Ho pensato e ripensato e non sono riuscito a trovare niente di meglio che ricorrere al sovrano. È misericordioso, ricorderò sino alla tomba l'attenzione che ha dedicato al mio *Ispettore generale*".<sup>10</sup>

Dopo alcuni mesi dalla prima messinscena del *Revisore*, Gogol' si recò all'estero e ci rimase per più di dieci anni, stabilendosi per lo più in

---

помешался на комедии. [...] Уже и сюжет было на-днях начал составляться, уже и заглавие написано [...]: *Владимир 3-ей степени*, и сколько злости! Смеху! Соли!... Но вдруг остановился, увидевши, что [...] цензура ни за что не пропустит» (traduzione nostra).

<sup>8</sup> Allegri, L., (a cura) *Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico; la follia e la ragione*. Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 14-15.

<sup>9</sup> Ivi, p.14.

<sup>10</sup> Gogol', N., *Dall'Italia. Autobiografia attraverso le lettere*. Voland, Roma 1995, pp. 23-24.

Italia, con rari rientri in Russia ed in Ucraina (1836-1848). Molti critici definiscono questo viaggio come una fuga dalla patria, e cercano il motivo proprio nelle reazioni al *Revisore*. Per quanto sia difficile convalidare questa tesi, va tenuto conto del fatto che nessuna commedia di Gogol' ha subito tante modifiche quanto il *Revisore*. Nelle lettere spedite dall'estero agli amici, Gogol' citava spesso la commedia, mandando le versioni modificate che, dopo la prima apparizione nel 1836, furono pubblicate nel 1837 e nel 1842. A queste revisioni va aggiunta la stesura di un testo nuovo: lo *Scioglimento del Revisore*, uno scritto critico risalente al 1846, dove venivano esposte le intenzioni originarie dell'opera.

Nikolaj Vasilievič Gogol'-Janovskij era nato e cresciuto in Ucraina, da genitori ucraini che vantavano un'origine polacca, poi disconosciuta dal drammaturgo. All'età di diciannove anni giunse a Pietroburgo con i suoi primi scritti in lingua russa ed entrò nel circuito letterario con opere basate su tematiche popolari ucraine. In seguito divenne famoso nella letteratura mondiale come scrittore russo; peraltro Gogol' non scelse mai una identità nazionale univoca e definitiva: "Io stesso non so, quale sia la mia anima se ucraina o russa".<sup>11</sup> La multiculturalità gogoliana si riscontra anche nell'opera: a lungo la critica si è preoccupata di sceverare i diversi elementi che concorrevano nei suoi scritti. Resta il fatto che con il *Revisore* prese avvio una fase di attenta osservazione della realtà russa, che sarebbe giunta a pieno compimento con le *Anime morte*.

---

<sup>11</sup> Gogol', N., Lettera a A.O. Smirnovoj-Rosset, in ID, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., 1952, t. 12, p. 419: «[...] сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская» (traduzione nostra).

Ci sembra utile qui riproporre la tesi, pur datata, di Andrej Belyj, secondo il quale l'opera gogoliana si suddivide in tre fasi distinte, e che per primo ha individuato le reminiscenze gogoliane nel teatro sovietico.

La prima fase (1829-1831) è rappresentata dai racconti ucraini, incentrati sulla vita dei contadini e sulle vicende dei cosacchi.<sup>12</sup> Secondo Belyj, il *Revisore* appartiene alla seconda fase, che abbraccia il periodo 1833-1836 ed è collegato con la vita pietroburghese. La terza e ultima fase comincia nel 1836 e comprende le opere scritte all'estero, impregnate di sensibilità religiosa. Va senz'altro detto che Belyi individuava tra l'una e l'altra fase delle profonde influenze, cosicché tutte le opere dello scrittore ucraino risentivano di motivi e aspetti elaborati in precedenza. L'importanza della problematica religiosa affiorò già nella prima fase, quando l'autore mutuava la propria ispirazione dal folklore ucraino. Nella seconda fase, come dimostreremo meglio nel terzo e soprattutto nel quarto capitolo, la componente religiosa è presente, specie nel *Revisore*; ma essa è ancora mediata dalla tradizione del teatro Vertep e da altri elementi della cultura popolare.

Va detto peraltro che alcuni studiosi (Vladimir Zvinjackovskij, Pablo Miched e altri) riportano alla prima fase anche la descrizione dell'ambiente in cui si svolge il *Revisore*, che sarebbe ripresa dalla realtà ucraina, considerando anche il fatto che Gogol' non vide mai con i suoi occhi una città della provincia imperiale; la realtà dell'Impero russo non differiva comunque di molto. Proprio a causa del malcostume amministrativo Nicola I aveva creato la figura del revisore – o ispettore generale, ripresa poi generosamente dalla letteratura. I revisori arrivavano in incognito,

---

<sup>12</sup> Belyj, A., *Masterstvo Gogolja*. MALP, Moskva 1996, p. 21.

all'improvviso, e anche per questo si verificava sovente che tutt'altri individui venissero scambiati per loro. Anche Gogol' aveva vissuto un'esperienza del genere: in un viaggio da Mosca a Pietroburgo fatto assieme agli amici Danilevskij<sup>13</sup> e Pašenko nel 1835, proprio lui aveva avuto l'idea di inviare Pašenko nelle stazioni, per avvertire che stava per arrivare il revisore. L'idea funzionò e i tre ebbero il privilegio, riservato ai funzionari ispettori, di cambiare i cavalli senza aspettare per ore alla stazione. Probabilmente si trova in questo aneddoto, come suggerisce Mann, l'origine della trama del *Revisore*.<sup>14</sup>

Nella storia del *Revisore*, ha suscitato polemiche non solo la critica della burocrazia corrotta dell'impero, ma anche la genesi della trama. Poco dopo l'uscita della commedia si parlò del possibile plagio ai danni di un'altra commedia: *Arrivato dalla capitale*<sup>15</sup> di Kvitka-Osnovi'j'anenko. Nel 1836 il testo di Kvitka girava ancora nei salotti letterari in forma manoscritta: sarebbe stato pubblicato solo nel 1840, ma secondo alcuni era stato composto nel 1827. Kvitka si fece spedire a Char'kov il testo edito del *Revisore* (1836) e lo pose a confronto col proprio inedito; molti gli fecero notare le somiglianze sia nella struttura sia nella descrizione dei personaggi e nacque un'opinione favorevole alla primogenitura dell'opera di Kvitka. Aleksandr Danilevskij, amico di entrambi i drammaturghi, riferì questo

---

<sup>13</sup> Danilevskij, Aleksandr Semenovič (1809-1888). Uno dei pochi amici che Gogol' considerò sempre autenticamente intimo e vicino. Si conoscono fin dalla prima infanzia, frequentando insieme il ginnasio di Nežin. Si trasferiscono insieme a Pietroburgo e le loro strade si intrecciano spesso durante di loro soggiorno all'estero. Danilevskij lasciò una completa raccolta di materiali biografici su Gogol'.

<sup>14</sup> Mann, Ju., V. *Nikolaj Gogol'. Žizn' i tvorčestvo*. Russkij Jazyk, Moskva 1988, pp. 138-139.

<sup>15</sup> Il titolo della commedia in lingua russa è *Priežžij iz stolicy, ili Sumatocha v uezdnom gorode*. Nella prefazione del *Revisore* del 1924, viene questo titolo viene tradotto come *Arrivato dalla capitale*, e così viene citato fino alla pubblicazione della prefazione del *Revisore* nel 1963, dopo di che è stato tradotto come *Il forestiero venuto dalla capitale, o Subbuglio in una città di provincia*.

aneddoto e nel 1856 pose autonomamente in comparazione i due testi nel suo libro *Osnovjanenko*: la sua conclusione fu favorevole alla tesi della piena originalità dell'opera gogoliana, la quale, pur assomigliando all'altra nella trama, dimostrava una grandezza inarrivata nel testo:

Questa somiglianza è solo immaginaria. La commedia di Osnovjanenko è noiosa, scritta con linguaggio fiacco, e non può essere paragonata al *Revisore*, sia dal punto di vista artistico della descrizione dei caratteri sia con la padronanza della lingua.<sup>16</sup>

Hryhòrij Kvitka [detto anche Osnov'janenko (1778-1843)], come Gogol', era nato e cresciuto in Ucraina, dove passò gran parte della sua vita, nella città di Char'kov. I due scrittori si conoscevano attraverso le loro opere, ma non di persona. Kvitka, a differenza di Gogol', cominciò a scrivere intorno ai cinquant'anni, dopo aver avuto una vita movimentata: fu prima monaco, poi ufficiale, poi attore e musicista, quindi direttore di teatro e redattore della prima rivista nazionale, *Ukrainskij vestnik* (il *Corriere ucraino*). Appartenendo a una famiglia benestante e discendente dal leggendario fondatore della città di Char'kov, la critica lo considera il fondatore della nuova prosa ucraina, che stava appena nascendo.<sup>17</sup>

Nella commedia in cinque atti *Arrivato dalla capitale*, l'azione si svolge in una città di provincia: anche qui il sindaco riceve una lettera che avverte dell'arrivo del revisore in incognito. Nella commedia di Kvitka per

---

<sup>16</sup> Danievskij, A., *Osnov'ianenko*. Tipografia Koroleva, Sankt Peterburg 1854, p. 56: "Комедія Основьяненка скучна, растянута, написана вялымъ языкомъ, а по художественности характеровъ и мастерскому языку пьеси Гоголя не можетъ быть даже упомянута при имени «Ревизора» (traduzione nostra).

<sup>17</sup> Pachlovska, O., *Civiltà letteraria ucraina*. Carocci, Roma 1998, pp. 510-513. In questa edizione l'opera di Kvitka *Visitatore dalla capitale* (così traduce Pachlovska il titolo della commedia) viene nominata per dire che la sua trama "verrà ripresa da Gogol' nel *Revisore*" (p. 513).

revisore viene scambiato un certo Pustalobov: questo personaggio, a differenza del Chlestakov di Gogol', capisce subito la situazione, se ne approfitta fingendo di essere il revisore, si trasferisce nella casa del sindaco intascando i suoi soldi ed inoltre cerca di strappare in sposa la nipote del sindaco. Alla fine viene smascherato e messo in prigione.

Nel 1836, anno della rappresentazione del *Revisore*, Kvitka si rivolse al direttore del teatro di Mosca per chiedergli di mettere in scena *Arrivato dalla capitale*. Zagoskin, il direttore, rifiutò proprio a causa della forte somiglianza con l'opera di Gogol': "Ho letto con piacere la commedia *Arrivato dalla capitale*, che Lei ha voluto portarmi. Nella commedia ci sono delle scene davvero molto comiche e se non avessi ricevuto prima la commedia del *Revisore* e non l'avessi già portata in scena, senz'altro avrei accettato la Sua. Ma visto che l'idea principale della Sua commedia è evidentemente uguale a quella del *Revisore* di sig. Gogol', sono quasi certo che la Sua non avrà successo".<sup>18</sup>

Tornando a Gogol', egli ci indica altre possibili fonti di ispirazione. Nella *Confessione dell'Autore* (1846), assicura che il soggetto del *Revisore* gli era stato suggerito da Puškin, in forma di un aneddoto, come testimoniava una lettera datata 7 ottobre del 1835, dove veniva chiesto al poeta qualche suggerimento per una trama che si basasse sulla cultura russa: "Fatemi la grazia, datemi un qualche soggetto, più o meno ridicolo, purché

---

<sup>18</sup> Danilevskij, A., *Osnov'ianenko* cit., p. 60: «Я прочел с удовольствием комедию "Приезжий из столицы", которую вам угодно было... доставить ко мне; в ней есть сцены истинно-комические, и если б я получил ее прежде, чем "Ревизор" был дан на здешней сцене, то она была бы непременно принята; но так как главная идея этой сцены совершенно одна и та ж, как и в "Ревизоре" г. Гоголя, то я почти уверен вперед, что эта пьеса не может иметь успеха» (traduzione nostra).

sia un autentico aneddoto russo”.<sup>19</sup> Non abbiamo la risposta di Puškin; è noto tuttavia che la trama delle *Anime morte* è stata sicuramente suggerita a Gogol’ dal poeta.

Per dare più chiarezza alla vicenda Kvitka-Gogol’, molti studiosi citano altri esempi sia dalla letteratura sia dalla realtà dell’Impero russo, che potevano essere fonti per il *Revisore*. Per esempio, nelle cronache dell’epoca si parlò di un letterato di terz’ordine, un tal Svininin, che viaggiava nei paesi dell’Impero e che in Bessarabia s’era fatto passare per funzionario; si raccontava di un falso ispettore a Ustužin che aveva derubato mezza città. Nel racconto di A.F Vel’tman, *Attori di provincia*, pubblicato nel 1835, un attore di una compagnia che stava recitando i brani del suo repertorio viene scambiato per un governatore; alla fine, quando emerge la verità, l’attore veniva chiuso in un manicomio (a testimonianza di una contiguità tra impostura e pazzia ricorrente nella cultura slava e che tratteremo nel terzo capitolo). La lista degli aneddoti e dei testi letterari, basati su un tema simile non finisce qui. Vasilij Gippius, arriva addirittura a citare altri esempi dalla drammaturgia di Shakespeare e di Molière, ed in base a questo studio comparativo inserisce il *Revisore* nel canone della *commedia degli errori*<sup>20</sup> (*the comedy of errors*; *комедия ошибок*), imperniata appunto sulla dinamica dell’equivoco, e risalente da una parte alla tradizione antica (Plauto) dall’altra al più recente vaudeville. Trattando di *errori*, Gippius ricomprende esempi che conducono allo *scambio della*

---

<sup>19</sup> Gogol’, N., Lettera a Puškin, 7 ottobre, 1835, in ID, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., 1940, t. 10, p. 375: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот»; Traduzione italiana tratta da Gogol’, N., *Opere*. Mondadori, Milano 1996, voll. II, p. XXXIV.

<sup>20</sup> Gippius, V., *Gogol’*. Brown University Press, Providence 1971, pp. 94-96.

*personalità*: su questo elemento portante della commedia di Gogol', e di quella di Fo, torneremo in dettaglio nel secondo capitolo.

### 1.3. ATTUALITÀ E STORIA NELLA COMMEDIA DI DARIO FO

*Morte accidentale di un anarchico* è stata per la prima volta rappresentata nel 1970 in un capannone in via Colletta 24, nel cuore della vecchia periferia operaia milanese, dove Fo con la sua compagnia *Comune* si era trasferito dal '68, dopo aver preso le distanze dal Partito comunista italiano a seguito di ripetuti dissensi – non ultimo quello inerente ai fatti di Praga. Il distacco aveva contribuito ad accrescere l'impegno politico coltivato attraverso il teatro.

Sono anni tesi in Italia: la lotta tra il governo e la sinistra radicale è portata avanti con gli scontri e nasce il cosiddetto "terrorismo di Stato". Il 12 dicembre del 1969 in diverse città d'Italia simultaneamente scoppiano delle bombe. Una a Milano, nella sede della Banca dell'Agricoltura, in Piazza Fontana, dove provoca molte vittime.

Dario Fo, che nei suoi spettacoli si era richiamato ad ogni evento della scena mondiale, dai processi staliniani alla guerra di Spagna, guadagnandosi la nomea di "persona non grata" in molti circuiti ufficiali, nel 1970 scrisse una nuova commedia basata sui documenti e le indagini svolte sulla morte di Giuseppe Pinelli, precipitato da una finestra della Questura di Milano durante la prima fase della ricostruzione della strage.

Tuttavia Fo ambienta la sua commedia a New York richiamandosi all'episodio in cui un emigrante italiano, l'anarchico Andrea Salsedo, era precipitato nel 1921 dalla finestra del quattordicesimo piano, proprio nel corso di una retata fatta dalla polizia a danno degli immigrati anarchici. È lo

stesso Fo a dirlo nel prologo, modellato appunto sulla forma della “trama” di età classica, per quanto non anticipi, bensì si limiti a circostanziare lo scenario dell’azione. Questa vicenda, come pure la persecuzione antianarchica in USA negli anni Venti di cui caddero vittima anche Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, era nota in Italia, e indubbiamente il caso Pinelli l’aveva richiamata alla memoria di molti e casi del genere sarebbero stati oggetto di rielaborazioni non solo nel teatro, ma anche nel cinema, come ad esempio il film *Sacco e Vanzetti* diretto da Giuliano Montaldo, che uscì proprio nel 1971 in cui si denunciava anche la morte di Andrea Salsedo.

Quando andò in scena *Morte accidentale di un anarchico* era passato esattamente un anno dalla strage di Piazza Fontana; le indagini, nonostante le molte polemiche, avevano chiamato in causa esclusivamente i gruppi anarchici, non si faticò quindi a individuare quale fosse lo scenario a cui veramente Fo si richiamava. Lo testimonia la recensione di Arturo Lazzari, pubblicata nell’“Unità” del 12 dicembre, il giorno successivo al debutto<sup>21</sup>:

Due eccellenti trovate di ordine drammaturgico stanno alla base del nuovo copione presentato da Dario Fo nel capannone di Via Colletta. [...] La prima è questa: raccontare la storia di un anarchico italiano “caduto” dalla finestra di un commissariato di Polizia a New York nel 1921 *come se fosse avvenuto ai nostri giorni a Milano*. Una “trasposizione” alla rovescia dunque [...]. Il carattere

---

<sup>21</sup> [www.dariofo.it](http://www.dariofo.it): il sito dove vengono raccolti e pubblicati sia i libri che gli studi critici sull’attività di Fo. Oltre il sito, esiste l’Archivio C.T.F.R. della Compagnia Teatrale Fo-Rame, che è sistemato in tre stanze, divisi in settori: un settore *Italia*, dove sono raccolti tutti i testi pubblicati sia da Dario Fo e Franca Rame che quelli sulla loro attività. Nel settore *Esteri* si conservano le pubblicazioni straniere. L’Archivio raccoglie anche i manoscritti e dattiloscritti pure di lavori radiofonici, televisivi, cinematografici, gli spettacoli, le foto e le tesi di laurea su Fo e Rame.

farsesco si è scopertamente rivelato, giocando un po', appena, un ruolo negativo nei confronti della tragicità storica, quella vera, quella di Pinelli.<sup>22</sup>

Per seguire meglio l'attualità, il testo della commedia avrebbe visto la luce in tre successive edizioni, subendo delle modifiche, a partire dal titolo stesso che nel 1972 diventò *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*.

In questo studio ci serviamo esclusivamente del testo stampato da Einaudi dal 1974 in poi,<sup>23</sup> dove essa è ambientata in Italia: nei primi anni Settanta le tante persecuzioni giudiziarie avevano infatti spinto Fo a spostare l'ambientazione in vari luoghi, a partire proprio dagli Stati Uniti d'America, prima di ricollocarla nel contesto da cui era stata tratta l'ispirazione. Resta il fatto che il prologo, rimasto immutato, contribuiva sia a creare un effetto di straniamento presso il pubblico, sia a "scagionare" la Compagnia dalle accuse di sedizione continuamente mosse.

Fo non segue l'articolazione classica in cinque atti; il suo testo si svolge in due soli atti, o meglio, in due "tempi". L'azione si svolge nella questura di Milano, dove il commissario Bertozzo interroga un *matto-istriomane*<sup>24</sup> accusato di truffa: questi aveva infatti più d'una volta assunto le vesti di altri individui. Nello stesso tempo una telefonata avverte dell'arrivo di un giudice superiore da Roma, per svolgere un'indagine. Proprio in quella questura è infatti avvenuto in circostanze ancora da

---

<sup>22</sup> Lazzari, Arturo *Un matto scomodo per "defenestratori" e soci*. "L'Unità", sabato 12 dicembre 1970.

<sup>23</sup> Nel sito [www.dariofo.it](http://www.dariofo.it) sono disponibili tutti i materiali riguardanti l'elaborazione di *Morte accidentale di un anarchico*: attraverso questi è dunque possibile seguire e valutare i cambiamenti intervenuti nel testo della commedia.

<sup>24</sup> "Istrionomania" come Fo stesso spiega nel testo della commedia, viene da *istriones* che significa *attore*, invece la parola *istrionomania* – uno che ama recitare. D. Fo *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 2004, p. 10. A questa edizione farò riferimento d'ora in avanti limitandomi ad indicare solo la pagina del testo citato.

chiarire il suicidio di un militante anarchico. Il matto apprende questa notizia, si sostituisce al giudice e comincia a fare l'indagine sulla base della lettura dei verbali. Durante l'indagine riesce a far uscire fuori le menzogne dei funzionari riguardo alla morte dell'anarchico e lui stesso poi si suicida gettandosi dalla finestra. In quello stesso momento entra nella stanza il vero giudice romano: i quattro poliziotti, che hanno appena assistito sul suicidio del matto, cadono tramortiti a terra. La commedia finisce con le parole: *Fine della farsa*.

La commedia, come afferma Fo stesso, è stata basata sui documenti e sulle indagini fatte sulla morte di Pinelli, che Fo stesso conduceva con la compagnia la *Comune*. Inoltre il *Soccorso Rosso*, attività politica fondata e diretta da Franca Rame, forniva alla compagnia le informazioni che otteneva dopo le conversazioni fatte in carcere con gli anarchici arrestati, alle quali si aggiungevano le notizie delle udienze appena concluse, testimoniate dalla viva voce degli avvocati degli anarchici.<sup>25</sup> Perciò, al tempo del debutto e ancora nei primi anni Settanta il testo e le battute della commedia cambiavano di giorno in giorno, da rappresentazione a rappresentazione. Su questo scenario venne inoltre a inserirsi l'omicidio del commissario Calabresi (1972), accusato dalla sinistra radicale di essere stato il vero responsabile della morte di Pinelli. Questo il ricordo di Fo: “Ai tempi dell'affare Pinelli, ad esempio, una sera il testo prevedeva il commissario Calabresi vivo e la sera dopo, nella realtà, l'avevano ammazzato. [...] E allora via, a cambiare tutto”.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Manin, G., (a cura) *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*. Guanda, Parma 2007, pp. 42-43.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Da queste affermazioni possiamo quindi concludere che Fo, basandosi sulla tradizione della Commedia dell'Arte, costruisce il testo di *Morte accidentale di un anarchico* sul modello del *canovaccio aperto*,<sup>27</sup> sperimentato dai teatri girovaghi. La *trama*, cioè *il canovaccio* – vale a dire l'adattamento della trama alle esigenze della rappresentazione – rimane sempre la stessa, mentre molti dettagli del testo e dei dialoghi (come si vedrà meglio in seguito, lo stesso suicidio del matto) variano in continuazione. Ciononostante la commedia non prendeva la forma del teatro-documento, per cui risultò facile, ad esempio, spostare la trama dalla questura milanese a quella newyorkese (e viceversa). Costruire i testi delle commedie sulla base dei canovacci esistenti è stato uno dei principali elementi distintivi della Commedia dell'Arte rispetto a quanto avveniva nei teatri stabili, che basavano il loro repertorio sui testi scritti. Come detto, il canovaccio riproduceva gli elementi dell'azione, ma non altri elementi, che quindi potevano variare ad ogni allestimento. Questo lasciava grande libertà di manovra all'autore, che introduceva nuovi personaggi e variava i dialoghi; ma rimaneva invariata la trama.

Ancora nel 1975, quando per la prima volta fu candidato al Premio Nobel, Fo si meravigliò della propria candidatura proprio a causa di questo carattere del suo teatro: “Il mio teatro non è fatto per passare alla storia. Io scrivo e recito la satira legata alla cronaca quotidiana di tutti i giorni, sono testi che bruciano immediatamente, i loro contenuti”.<sup>28</sup>

Per questa ragione il teatro politico di Fo, nel momento stesso in cui continua a dialogare con la tradizione della Commedia dell'Arte, attraverso

---

<sup>27</sup> Valentini, C., *La storia di Dario Fo*. Feltrinelli, Milano 1997, p. 3.

<sup>28</sup> *Dario Fo: Fabulazzo*. Prefazione di Franca Rame, Kaos, Milano 1992, p. 120.

l'intermediazione dell'esperienza teatrale della compagnia Rame,<sup>29</sup> ha anticipato importanti procedimenti adottati dal cosiddetto teatro civile. Nel libro *Manuale minimo dell'attore* Fo stesso illustra l'importanza del contatto con la compagnia Rame. In particolare viene ricordato l'abitudine della compagnia di apportare dei cambiamenti allo spettacolo a seconda dei luoghi in cui si trovava a recitare. Le modifiche alla trama degli spettacoli non snaturavano il senso dell'intreccio, esse miravano perlopiù ad attualizzare i testi: le novità derivavano in buona parte dalla lettura delle cronache locali, da cui si attingevano le notizie che andavano ad innestarsi su una commedia, un dramma o una farsa del repertorio: "Il poeta di compagnia, che era zio Tommaso, [...] ricordava la trama descrivendola per quadri ed atti, quindi affiggeva in quinta una specie di calendario dove erano scritte le varie entrate e l'argomento di ogni scena. Succedeva che si allestisse un lavoro completamente nuovo tratto da un fatto di cronaca".<sup>30</sup> Il contatto con questo teatro girovago e mutevole non è stato però assorbito da Fo in maniera passiva. Nella sua drammaturgia la trama si modifica, ma sempre nel tentativo di cercare le soluzioni migliori:

E ancora adesso, chiunque rappresenti i nostri testi, in qualsiasi parte del mondo, sa di avere a che fare con un materiale duttile, adattabile al luogo e alla circostanza. Recitata in Cina, come è successo a Shanghai e Pechino, la storia dell'anarchico Pinelli non ha certo gli stessi significati che da noi, anzi forse, dal punto di vista delle cronache, non ne ha per niente. Ma chi interpreta quel testo sa usarlo, forgiarlo su misura alla propria realtà.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Franca Rame, la moglie di Dario Fo, appartiene alla famiglia di comici Rame che recitavano testi farseschi e portavano in giro un loro teatro di burattini.

<sup>30</sup> Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*. Einaudi, Torino 1987, p.11.

<sup>31</sup> Manin, G., *Il mondo secondo Fo* cit., p. 32.

Sin dalle origini antiche la rispondenza all'attualità e alla quotidianità è stata caratteristica della commedia, mentre la tragedia, toccava i problemi *eterni* e immutabili dell'esistenza umana e si proponeva di giungere alla catarsi morale degli spettatori.<sup>32</sup> Per questa ragione, in Grecia i testi e le trame delle commedie presentate per partecipare agli agoni drammatici, potevano variare alla luce degli avvenimenti verificatisi nei nove mesi trascorsi tra il tempo della consegna e quello della rappresentazione. Per esempio, Aristofane, che iniziò la tradizione del teatro civile e del teatro politico, dovette mutare il testo della *Pace* – consegnata nel 421 – in tutta urgenza, a causa della morte di Cleonte nel luglio del 422.<sup>33</sup> Allo stesso modo, Fo avrebbe adattato il suo testo ai continui sviluppi dell'inchiesta sulla strage di piazza Fontana, registrando nell'azione e nei dialoghi i mutamenti intercorsi di giorno in giorno. L'opera di Fo si colloca quindi, nonostante la sua struttura moderna in due “tempi”, nel solco di una tradizione inaugurata addirittura dall'epoca classica.

#### 1.4. MOTIVI DI UNA TRAMA: UN PERCORSO STORICO

Quanto hanno ragione gli studiosi (A. Ljašenko,<sup>34</sup> V. Gippius,<sup>35</sup> V. Zvinjackovskij<sup>36</sup>) e altri, che fino ad oggi hanno provato a risolvere il problema Gogol'-Kvitka sulla base dello *scambio della personalità*? Come abbiamo detto, lo *scambio della personalità* rappresenta un elemento certo prioritario; tuttavia esso non conduce all'unità tra i motivi della trama e la

---

<sup>32</sup> Aristotele, *Poetica*, in ID, *Opere: Retorica, Poetica*. Laterza, Roma-Bari 1988, voll. 10.

<sup>33</sup> Mastromarco, G., *Introduzione a Aristofane*. Laterza, Roma-Bari 2000, p. 16.

<sup>34</sup> Ljašenko, A., “*Revizor*” *Gogolja i komedja Kvitki “Prizžij iz stolizy”*. Sankt Peterburg 1902, pp. 523-540.

<sup>35</sup> Gippius, V., *Gogol'*. cit.

<sup>36</sup> Zvinjackovskij, V., *Pobeždaiušij strach smečom (Vincere la paura con il riso)*. Lybid', Kiev 2010.

narrazione, che Propp ha individuato come ragione di somiglianza delle fiabe.<sup>37</sup>

Dobbiamo tenere conto di un altro aspetto della questione. L'origine russa della trama è innegabile, in quanto il fenomeno dei falsi revisori era squisitamente collegato alla vita dell'Impero zarista. Se è sicuro che Gogol' trovò nella cultura e nell'attualità russa la propria ispirazione, sembra più difficile spiegare come tale elemento possa essere pervenuto nell'opera dell'italiano Fo: la funzione di cerniera di Mejerchol'd, che avrebbe valorizzato soprattutto la trama rispetto ai dialoghi,<sup>38</sup> si rivelerà a quel punto in tutta la sua importanza. Che quello del falso revisore fosse un "caso" estraneo alla sensibilità occidentale, del resto, lo aveva dimostrato abbastanza, nel XIX secolo, la vicenda della traduzione francese della commedia di Gogol'. Prosper Mérimée, che nel 1851 pubblicò la prima versione francese del *Revisore*, nella prefazione espresse la propria meraviglia rispetto al successo della stessa, rappresentata alla presenza dell'Imperatore, e anche riguardo ai personaggi: "In Francia gli sarebbe stato sicuramente impossibile trovare i caratteri che ha messo in scena, la censura avrebbe sicuramente vietato la rappresentazione di quest'opera".<sup>39</sup>

Fo, che non legge il russo, non ha certamente conosciuto la commedia di Kvitka, che non è mai stata tradotta in italiano; in ambito teatrale, inoltre, il suo successo fu scongiurato come abbiamo visto dalla precedenza del *Revisore*. Nonostante questo ho ritenuto opportuno citare il

---

<sup>37</sup> Propp, V., *Morfologia della fiaba*. Einaudi, Torino 2002.

<sup>38</sup> Mejerchol'd, V., *1918: Lezioni del teatro*. Ubulibri, Milano 2004.

<sup>39</sup> Mérimée, P., *Précédé d'une étude sur Nicolas Gogol*, in *L'Inspecteur général*. Le Divan, Paris 1930, p. 32: «En France, où il lui eut été sans doute impossible de trouver les types des personnages qu'il a mis en scène la censure eut assurément défendu la représentation de cette pièce» (traduzione nostra).

caso Kvitka-Gogol' come possibile fonte del *Revisore*,<sup>40</sup> e soprattutto per sottolineare come il motivo dell'impostura fosse connaturato largamente alla realtà russa dell'inizio del XIX secolo.

Per cogliere le ragioni della somiglianza tra le trame delle fiabe, Propp cominciò dall'individuare la disposizione dei motivi negli intrecci. In questa analisi e anche nei successivi capitoli riprenderemo la sua metodologia, per arrivare a collegare due testi apparentemente così distanti.

Ponendo a confronto le due commedie, il *Revisore* di Gogol' e *Morte accidentale di un anarchico* di Fo, sulla base della trama, riscontriamo diverse somiglianze. Le esponiamo qui in forma di elenco, mutuando l'impostazione indicata da Propp in *Morfologia della fiaba*:

A. L'attesa del Revisore (nel caso di Fo del revisore-giudice).

B. L'arrivo di questo personaggio suscita paura, che porta disordine e confusione da parte dei funzionari e quindi si verifica lo *scambio della personalità*.

C. L'impostura: i protagonisti travestiti sono portavoce della critica al sistema.

D. La commedia termina con l'arrivo del vero revisore/giudice atteso.

E. La scena finale inclina al tragico: la scena muta/il suicidio.

Descritto il contenuto sommario delle due trame, vediamo che la narrazione dei motivi simili procede nelle due commedie con lo stesso

---

<sup>40</sup> La prima traduzione del *Revisore* in lingua italiana nel '900 uscì nel 1907, dopo di che seguirono altre traduzioni nel: 1914, 1924, 1945, 1952, 1963, (riporto le date antecedenti alla stesura di *Morte accidentale di un anarchico*). Nella prefazione (di Renato Vecchioni) de l'*Ispettore* del 1963, si parla della vicenda del plagio Gogol'-Kvitka. Oltre a questo nel 1952 uscì in lingua italiana *La storia del teatro russo*, in due volumi, di Ettore Lo Gatto, dove viene descritta dettagliatamente la storia Gogol'-Kvitka, citando anche gli scritti critici.

ordine: A (attesa) + B (paura + scambio della personalità) + C (L'impostura) + D (arrivo del vero revisore/giudice atteso) + E (la scena finale ambigua).

Nel criticare Fo alcuni studiosi ribadiscono l'idea che un canovaccio non può essere una base solida per costruire un vero testo teatrale, così come alcuni critici (Volkov<sup>41</sup> ed altri) non si persuadono all'idea di una provenienza del *Revisore* da una fonte aneddotica. Secondo loro la commedia nascondeva in sé un *segreto*. Il dubbio può essere derivato dal fatto che la parola aneddoto (*anékdotos*) in greco significava appunto *segreto*. Nel corso dei secoli questa accezione è stata parzialmente sostituita da un nuovo significato ed oggi nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*<sup>42</sup> leggiamo: “aneddoto - notizia, episodio storico marginale, poco noto, curioso (che serve a rivelare il carattere tipico d'un personaggio, la modalità singolare di un evento); racconto breve e vivace, arguto che coglie la singolarità di un comportamento, la tipicità di un ambiente”. E questo ci sembra il significato più appropriato di quanto ha sostenuto Šklovskij a proposito degli aneddoti che ispiravano Gogol': cioè che il drammaturgo ucraino riprendeva da quelli tutto ciò che potesse rispecchiare la civiltà russa.<sup>43</sup> Per cui il “segreto” gogoliano consisterebbe a nostro avviso proprio nella capacità di trasformare un aneddoto particolare in una trama che racchiudeva in sé motivi di riflessione su problemi assai più vasti e che si sarebbe dimostrata capace di valicare i confini di un secolo per proiettare la sua funzione critica fin nel pieno Novecento.

---

<sup>41</sup> Volkov, N., *K istorii russkoj komedii. Zavisimost' «Revizora» Gogolja ot komedii Kvitki «Priezžij iz stolicy»* (Per la storia della commedia russa. Dipendenza del Revisore di Gogol' dalla commedia Arrivato dalla capitale di Kvitka). Sankt Peterburg 1900.

<sup>42</sup> Battaglia, S., *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Unione Tipografico, Torino 1970.

<sup>43</sup> Šklovskij, V., *L'arte come procedimento* cit., p. 215.

Considerando la trama più importante del testo, in quanto il secondo poteva variare in infinite soluzioni, individuiamo una forte somiglianza tra le due commedie. Da questo momento prenderemo in considerazione i motivi principali della trama gogoliana, in modo tale da seguirne il percorso che li ha portati a rivivere nell'opera di Fo e quindi di stringere in un nesso comparativo ancor più forte le due commedie.

## CAPITOLO II.

### INTORNO ALLO SCAMBIO DELLA PERSONALITÀ

*Non prendertela con lo specchio*

*Se hai il muso storto*

*Detto popolare*

#### 2.1. UN ELEMENTO DELLA CULTURA POPOLARE

Il *Revisore* di Gogol' venne posto sotto accusa, come abbiamo visto nel precedente capitolo, come opera plagiata e debitrice di altre che circolavano nel mondo russo, tuttavia la critica non si è mai pronunciata in maniera definitiva in merito. D'altra parte, per decidere se la commedia di Gogol' derivasse in misura significativa da quella di Kvitka si sarebbero dovuti analizzare i due testi seguendo le indicazioni dello strutturalismo. In altri termini, si sarebbe dovuto individuare se l'uso dello *scambio della personalità* avviene in modo originale nel *Revisore*, e non confondere questo elemento con quello dell'impostura considerata per se stessa: confusione che invece ha dominato in molti degli studi disponibili sulla commedia del 1836. In questo capitolo mi concentrerò proprio sullo *scambio della personalità*, inteso secondo le teorie correnti sul "teatro degli errori", al fine di individuare le fonti dell'opera gogoliana e di tracciare una storia di questo elemento che conduca fino alla commedia di Fo sulla morte dell'anarchico.

Più in particolare analizzerò lo *scambio della personalità* come una 'chiave farsesca' sulla quale è costruito l'impianto delle commedie il *Revisore* e *Morte accidentale di un anarchico*. Già nel primo capitolo ho accennato all'importanza di questo motivo; questo capitolo sarà dedicato ad indagare più a fondo, attraverso uno studio empirico, il significato e lo

scopo per cui esso viene utilizzato, le circostanze in cui si esercita e le conseguenze che suscita, allo scopo di evidenziare la mutazione di tale meccanismo nella storia della commedia. Attingerò i principali riferimenti metodologici da Bachtin, che ha studiato a fondo gli elementi costitutivi della situazione carnevalesca; e da Sartre, che invece ha dedicato il suo saggio *Teatro popolare, teatro della situazione* – da me ripreso attraverso l'interpretazione datane da Fo<sup>1</sup> – a individuare l'efficacia di elementi come lo *scambio della personalità* nel delineare la riuscita della commedia.

Lo *scambio della personalità* costituisce un motivo complesso in se stesso, tanto da condizionare l'intera struttura di un testo teatrale, provocando così il teatro della situazione. L'effetto del motivo, infatti, viene raggiunto soprattutto in quanto permette di contrapporre due identità diverse: le classi delle società (alto-basso), i sessi (femmina-maschio), gli stati d'anima (sano-matto) ecc., tramite un travestimento del protagonista. Occorre inoltre che lo scambio stesso sia preceduto da una ragione per cui *uno* si scambia per un *altro*. Lo si vede nel caso del *Revisore* e di *Morte accidentale di un anarchico*: Chlestakov viene scambiato per il revisore, perché nella città c'è attesa del revisore in incognito, e quindi una situazione particolare, non comune nella vita quotidiana; nel caso del *Matto*<sup>2</sup> di Fo, egli viene scambiato per il giudice, perché nella questura stanno aspettando un giudice che indaghi sulla morte di un anarchico. Questa combinazione degli 'errori', a sua volta provoca conseguenze inattese portando tutto alla rovescia, dando così luogo al *teatro della situazione*, che secondo le parole

---

<sup>1</sup> Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*. Einaudi, Torino 2009, p. 125.

<sup>2</sup> Siccome nella commedia *Morte accidentale di un anarchico* il protagonista viene nominato con il nome *Matto*, nella mia tesi utilizzerò quest'ultima parola con la maiuscola, come nome proprio.

di Fo significherebbe: “L’impianto a chiave che permette di strutturare una certa progressione del racconto”.<sup>3</sup> Il teatro della situazione, come pure la *commedia degli errori*, non ha nella critica una definizione univoca.<sup>4</sup>

Lo *scambio della personalità*, nel caso del *Revisore e Morte accidentale di un anarchico*, viene raggiunto solo grazie alla situazione che ci è stata proposta in anticipo, e quindi noi ne accettiamo il paradosso, che determina il senso e il valore delle commedie. D’altro canto lo *scambio della personalità* ci conduce al mondo della rovescia, cioè al carnevale. Per questa ragione, ci soffermeremo dunque sul carnevale, pregno di significati sul senso dell’esistenza umana e sul rapporto tra mondano e divino; ma anche sul carnevale inteso invece come cerimonia che coinvolge per intero una comunità nella sua limitatezza, senza acconsentire allo sguardo curioso degli stranieri e però coinvolgendo alcuni di essi nel gioco generale.

## 2.2. LO SCAMBIO DELLA PERSONALITÀ, LA CULTURA POPOLARE E LA RUSSIA DI GOGOL’

Ma prima di approfondire la trattazione bachtiniana del carnevale osserviamo l’influenza della cultura popolare nella letteratura russa dell’epoca, anche senza riferimenti precisi a Gogol’. Durante il XVIII e XIX secolo, infatti, le feste e le fiere carnevalizzate erano molto diffuse nell’Impero russo, sia nelle grandi città sia nei villaggi. Esisteva inoltre la *maslenica*, che equivaleva grosso modo al carnevale occidentale, e si svolgeva nei giorni precedenti la grande quaresima. I personaggi presi dal

---

<sup>3</sup> Fo, D.. *Manuale* cit., p. 125.

<sup>4</sup> Per l’analisi della situazione nel teatro di Dario Fo si rinvia a M. Pizza, *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 63-80.

folklore e quelli presi dalla letteratura si affiancavano durante le rappresentazioni popolari: questa forma d'arte ha rappresentato per molti critici il vero teatro nazionale russo. Savuškina e Nekrylov hanno individuato nell'adattamento delle diverse tradizioni folkloristiche l'essenza originaria del teatro russo.<sup>5</sup> Gli stessi studiosi hanno dimostrato come tra i personaggi popolari non mancasse mai la figura del revisore: “Nella descrizione fatta dal sacerdote della Chiesa della Trasfigurazione del governatorato di Vologda [...] esiste una lista molto completa di personaggi e di scene di travestimento, dove tra l'altro figurano [...] «fabbrici» e «pescatori», un «revisore» e un «recluta»”.<sup>6</sup> Quindi non a caso Nazirov nel suo saggio *La trama del “Revisore” nel contesto storico* attribuisce la diffusione degli aneddoti sui falsi revisori alla voglia carnevalesca del popolo di deridere i potenti.<sup>7</sup> Perché, lo scambio dell'abito tra un revisore e un forestiero rappresentava un modo per deridere una burocrazia inetta e disonesta, e quindi il sistema creato dagli zar.

Bachtin dedica l'ultimo capitolo del suo studio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* proprio a Gogol'. Di Gogol', Bachtin valorizza la grande conoscenza delle tradizioni popolari e la capacità di utilizzarle nei suoi intrecci, che Gogol' subì nelle sue prime opere. All'inizio del XX secolo, gli studiosi della cultura popolare e soprattutto del folklore (A. Ljaščenko, V. Peretc, N. Petrov, V. Rozov) hanno tentato di individuare le radici popolari ucraine presenti nell'opera di Gogol'. Ma a questa analisi,

---

<sup>5</sup> Nekrylov, A., Savuškina, A., (a cura di) *Narodnyj teatr*. Sovetskaja Rossija, Moskva 1991, pp. 5-20.

<sup>6</sup> Ivi. p. 8: “В описании священника Преображенского из Вологодской губернии [...] приведен очень полный перечень персонажей и сцен ряжения, где соседствуют [...] «кузнецы» и «рыбаки», «ревизор» и «рекрута»” (traduzione nostra).

<sup>7</sup> Nazirov, N., *Siužet “revizora” v istoričeskom kontekste*. “Bel'skie prostory”, n. 3, Moskva 2005, pp. 110-117.

concentrata in massima parte sulla prima fase della scrittura gogoliana, è sfuggito proprio *Il Revisore*.

Nella commedia di Gogol', dove in una stanza il sindaco riunisce i funzionari della città per avvertirli dell'arrivo di un revisore in incognito, entrano in scena due personaggi: Bobčinskij e Dobčinskij, l'uno sosia dell'altro, che così vengono definiti: "Bobčinskij e Dobčinskij: entrambi piuttosto bassi, mingherlini, curiosissimi; si assomigliano straordinariamente. Entrambi hanno la pancetta".<sup>8</sup> Proprio a queste due figure comiche viene dato il compito di annunciare l'arrivo del revisore. Bobčinskij, dal timore che non venga interrotto da Dobčinskij e gli venga tolto il piacere di raccontare la storia della scoperta del revisore, fa notare il difetto dell'altro: "Non m'interrompete, Petr Ivanovič, per favore non m'interrompete; voi non sapete raccontare, com'è vero Iddio, non sapete raccontare: sibilate, io lo so, voi avete in bocca un dente che fischia..." (p. 507).<sup>9</sup> Ma Bobčinskij è un balbuziente.

Bachtin attribuisce la parola nata dalla bocca del balbuziente ad un dramma corporeo: "I fenomeni corporei che accompagnano la difficoltà di articolazione del balbuziente, sono esagerati al punto da trasformarsi nel fenomeno del parto".<sup>10</sup> Già la notizia "partorita" da due figure evidentemente comiche, una delle quali biascica pure a causa di un dente

---

<sup>8</sup> Gogol', N., *Il Revisore*, in ID, *Opere*. Mondadori, Milano 1996, voll. II, p. 495. A questa edizione italiana farò riferimento d'ora in avanti, limitandomi ad indicare solo la pagina del testo citato; mentre per l'edizione russa, farò riferimento – con le stesse modalità – solamente all'edizione: Gogol', N., *Revisor*, in ID, *Polnoe sobranie sočinenij* (v 14 tomach). Nauka, Moskva 1951, voll. IV, pp. 5-95.

«Бобчинский и Добчинский, оба низенькие, коротенькие, очень любопытные; чрезвычайно похожи друг на друга. Оба с небольшими брюшками» p. 10.

<sup>9</sup> «Не перебивайте, Петр Иванович, пожалуйста не перебивайте; вы не расскажете, ей богу, не расскажете, вы пришипываете; у вас, я знаю, один зуб во рту со свистом...» p. 19.

<sup>10</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Einaudi, Torino 1979, p. 338.

mal collocato, contribuisce a creare fin dal primo momento un'atmosfera festiva e carnevalesca. Questi due personaggi comici ricordano due personaggi analoghi del folklore russo: i fratelli Foma e Erema, due gemelli sdoppiati, molto goffi, che sono stati al centro di un gran numero di racconti e canzoni satirici.<sup>11</sup>

Alle descrizioni dei corpi di Dobčinkij e Bobčinkij seguono quelle dei corpi degli ufficiali, di solito massicci e panciuti, mentre Chlestakov è l'unico magro. Il fatto di descrivere tanti corpi deformi non significava per Gogol' creare delle banali caricature. Gogol' auspicava, a mio parere, che il pubblico riflettesse sulle conseguenze della abbondanza e della mancanza del cibo, inteso come un segno di potere. E come nota anche Propp, l'effetto comico derivante dalla rappresentazione dei corpi grassi viene usato a fini satirici: "In questo caso l'effetto comico viene usato a fini satirici: una grossa pancia cresciuta con una vita pigra e sazia a spese di coloro che dovevano digiunare e lavorare per gli altri".<sup>12</sup>

Bobčinskij e Dovčinskij a loro volta scoprono che il revisore è già in città, mentre si recano in albergo per consumare del pesce fresco: nei paesi slavi i rituali alimentari erano fortemente connessi con la cultura del carnevale e della quaresima. Nei carnevali dei paesi di cultura romanza, nella piazza aveva luogo una lotta tra il venditore di carne e il venditore di pesce, con la vittoria di quest'ultimo: anche questo evento pare essere pervenuto alla conoscenza di Gogol', per quanto estraneo al mondo slavo. Infatti il consumo di pesce è presente più volte nella commedia: i due *sosia* credono di individuare il revisore mentre si recano nella trattoria per

---

<sup>11</sup> Propp, V., *Comicità e riso*. Einaudi, Torino 1988, p. 45.

<sup>12</sup> Ivi, p. 34.

mangiare pesce fresco. Ed ecco che è il cibo a condizionare pure il presunto riconoscimento del revisore. Infatti, questi si sarebbe svelato osservando i piatti dei due:

È lui, è lui, Dio m'è testimone, proprio lui... è uno che osserva tutto: ha esaminato ogni cosa. Ha visto che io e Piotr Ivanovič mangiavamo del salmone, più che altro perché Petr Ivanovič con il suo stomaco, già... e così ha dato un'occhiata anche ai nostri piatti. [...] mi sono sentito invadere da una tale paura... (p. 508).<sup>13</sup>

I due scoprono il presunto revisore quando questi è in città ormai da due settimane, un periodo significativo di quattordici giorni, che nella cultura slava coincidono con le due settimane dedicate alle feste sacre (Natale, Pasqua, *Maslenica*); Peraltro, ricorderemo che le feste saturnali dell'antica Roma duravano un giorno in più nel caso intervenisse l'imperatore, cioè quindici. Anche la carriera del giudice (personaggio, che non manca neppure nella commedia di Gogol', dove anzi dopo il sindaco è il maggior rappresentante del potere) è collegata con il numero quindici: "Son già quindici anni che occupo il posto di giudice, eppure se guardo un protocollo, mamma mia! È meglio lasciarlo perdere. Lo stesso Solomone non saprebbe distinguere il vero dal falso" (p. 509).<sup>14</sup>

Nel caso del revisore quattordici giorni sono già passati, quindi deve avvenire il grande evento. Il quindicesimo giorno, infatti, entra in scena il sindaco della città, circondato dai suoi funzionari. Al quindicesimo giorno

---

<sup>13</sup> «Он, он, ей богу, он... Такой наблюдательный: все обсмотрел. Увидел, что мы с Петром-то Ивановичем ели семгу, больше потому, что Петр Иванович насчет своего желудка... да. Так он и в тарелки к нам заглянул. Такой осмотрительный, меня так и проняло страхом» p. 20.

<sup>14</sup> «Я вот уже пятнадцать лет сижу на судейском стуле, а как загляну в докладную записку – а! Только рукой махну. Сам Солоню не разрешит, что в ней правда, а что неправда» p. 21.

dunque è finito il carnevale e devono cadere tutti i travestimenti: il revisore in carne ed ossa dovrebbe entrare in scena.

L'ambientazione in una città dove ha dominato il disordine, dove il vero e falso sono indistinguibili, sin dall'inizio, avvicina la commedia al carnevale, come Gogol' lascia emergere dalle parole del sindaco: "Due settimane. Santi numi! [...] In queste due settimane è stata frustata la moglie di un sottufficiale! Non hanno dato le razioni ai detenuti. Le strade sono delle bettole, e sudicie. Che onta! Che disonore!" (p. 508).<sup>15</sup>

Come ritroveremo anche nella commedia di Fo, disordine e supplizi sono degli elementi del carnevale, a cui Gogol' aggiunge le strade sudicie e il disordine nelle prigioni. D'altra parte quello stesso cibo che viene negato ai detenuti abbonda in qualità e quantità nelle case dei potenti. Esso non mancherà mai attorno al presunto revisore, che si circonda proprio di coloro che meglio imbandiscono le tavole. Il più potente di tutti, il sindaco, è anche quello che esibisce gli alimenti più pregiati e abbondanti. Il falso revisore non aveva mangiato nel suo albergo; l'alimentazione si congiunge così indissolubilmente al potere: "La colazione era molto buona. Sono molto sazio. Ma qui da voi è così ogni giorno?" – chiede Chlestakov al sindaco – "È stata preparata appositamente per un così gradito ospite" (p. 538)<sup>16</sup> – risponde quest'ultimo.

Gogol' attribuisce dunque una carica grottesca agli alimenti ma ne fa anche gli indicatori delle differenze di ceto sociale. Chlestakov, che da due

---

<sup>15</sup> «Две недели! (В сторону.) Батюшки, сватушки, выносите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии. На улицах кабак, нечистота. Позор! Поношень!» р. 20.

<sup>16</sup> «Хлестаков. Завтрак был очень хорош. Я совсем объелся. Что, у вас каждый день бывает такой? Городничий. Нарочно для такого приятного гостя» р. 45.

settimane sta in albergo affamato e senza soldi, aveva chiesto al cameriere perché non gli venivano portate le pietanze prelibate che aveva visto preparare nella cucina dell'albergo: "CHLESTAKOV. E allora il salmone, il pesce, le polpette? SERVO. Ci sono, ma per la gente come si deve" (p. 521),<sup>17</sup> aveva risposto il cameriere. Passare da un estremo all'altro, cioè dall'inedia ai sontuosi banchetti preparati in casa del sindaco, è possibile perché durante il carnevale tutto diventa possibile.

Proprio nella casa del sindaco si crea la seconda motivazione, che avvicina l'opera di Gogol' alla cultura carnevalesca. Nel caso di Fo ci troveremo a contatto con la morte; nel caso di Gogol' si parla del matrimonio. Infatti, sembra venir organizzato il matrimonio tra il presunto revisore e la figlia del sindaco. Durante le feste sacre e le fiere nei paesi slavi, attraverso dei travestimenti, si svolgevano due giochi popolari: rimpiangere fittiziamente i defunti e celebrare matrimoni farseschi. Nel caso di Gogol' lo scambio della personalità porterebbe verso un matrimonio da farsa. La casa del sindaco è dunque prototipo dell'*izba*, dove durante i giochi popolari si celebravano i falsi matrimoni: "Tra questi giochi si devono annoverare il matrimonio e il funerale per gioco. Il matrimonio per gioco si svolge così. Nel centro dell'*izba*, dove si svolge la serata [...] tra i presenti [...] si scelgono un ragazzo e una ragazza".<sup>18</sup>

Nelle feste saturnali i potenti si esibivano nei loro abiti più lussuosi; i funzionari di Gogol' indossano i loro abiti migliori; la moglie e la figlia del sindaco cambiano abito ben quattro volte, sempre discutendo dei colori e

---

<sup>17</sup> «Хлестаков. А семга, а рыба, а котлеты?

Слуга. Да это для тех, которые почише-с» p. 31.

<sup>18</sup> Nekrylov, A., Savuškina, A., (a cura) *Narodnyj teatr* cit., p. 24: "К таким играм нужно отнести игры в венчание и в похороны. Игра в венчание состоит в следующем. Посредине избы, где происходит вечеринка [...] из среды собравшихся [...] выбирают парня и девушку» (traduzione nostra).

delle apparenze. Ma il matrimonio risulterà finto e finirà non appena finirà la farsa del falso revisore, ossia quando termina il tempo del carnevale.

Mangiare, bere, indossare gli abiti più appariscenti e lussuosi intorno a un potente revisore, che in realtà è un funzionario squattrinato, tutto porta alla carnevalizzazione della situazione nella città: “Da qui in un altro stato non ci arrivi neppure se cavalchi tre anni” (p. 498),<sup>19</sup> dice all’inizio della commedia il sindaco. Ed è impossibile fuggire dalla città, poiché essa, come il carnevale, non ha limiti spaziali: è una grande immagine collettiva, che Gogol’ definisce “rappresentazione delle anime”. È la città del carnevale, che esiste per un breve spazio di tempo, come il drammaturgo aveva immaginato: “Tutti concordano nell’affermare che una città simile non esiste in tutta la Russia, [...] una città come questa non esiste. [...] E se la nostra fosse, invece, una città spirituale, che ognuno porta racchiusa dentro di sé?”<sup>20</sup>

Se nella commedia di Fo i volti del potere verranno messi in scena attraverso i travestimenti di un matto, nella commedia di Gogol’ essi sono dei personaggi autonomi e distinti. Eppure a noi sembrano solo delle marionette che gravitano intorno al presunto revisore e in effetti è stata dimostrata l’influenza su Gogol’ del teatro “Vertep”: il teatro ucraino delle marionette che si svolgeva, come s’è detto nell’introduzione, nella cassetta di legno a due piani. Il teatro Vertep a sua volta, aveva assorbito elementi della cultura cattolica ed occidentale attraverso la Polonia; possiamo considerarlo un prodotto della mentalità barocca, in quanto viveva sulla mescolanza e il rovesciamento di alto e basso, sacro e profano. La stessa

---

<sup>19</sup> «Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» p. 12.

<sup>20</sup> Gogol’, N., *Scioglimento del «Revisore»*, in ID, *Opere*. Mondadori, Milano 1996, voll. II, pp. 637-638.

‘casa’ di legno che ospitava le marionette del Vertep era suddivisa in due piani: in quello inferiore si inscenavano momenti e situazioni della vita quotidiana, mentre al primo piano aveva luogo una scena sacra, quella della nascita del Cristo profano.

L’influenza del teatro Vertep, e in generale della cultura popolare ucraina delle fiere e delle feste, sulle opere di Gogol’, come già abbiamo accennato, è stata già messa in luce da critici come Gippius,<sup>21</sup> Rozob,<sup>22</sup> Barabaš,<sup>23</sup> Bachtin,<sup>24</sup> ecc. Essi hanno ravvisato questa eredità nella prima parte della produzione gogoliana; in quella successiva i critici, a partire da Belyj, hanno enfatizzato soprattutto l’atmosfera culturale pietroburchese. Va comunque rilevato che la vita pietroburchese nota a Gogol’ era soprattutto quella delle fiere, dove accanto alle rappresentazioni locali e ai giochi nazionali si esibivano anche le compagnie teatrali europee. Gogol’ abitava proprio vicino ai luoghi dove avvenivano le rappresentazioni e si celebravano le feste. Poco prima del *Revisore* scrisse l’articolo *L’ultimo giorno di Pompei*, dove sostenne che per conoscere e vedere bene qualsiasi città occorreva salire sulla collina e osservarla da lì come sul palmo di una mano.<sup>25</sup> E la città si esibisce soprattutto nei giorni festivi, quando tutti si uniscono, come nella commedia del *Revisore*, dove non è escluso alcun ceto sociale. Anche l’idea delle marionette nel *Revisore* si fa sentire soprattutto

---

<sup>21</sup> Gippius, V., *Gogol’*. Brown University Press, Providence 1971.

<sup>22</sup> Rozob’, V., *Tradičionnye tipy maloruskago teatra XVII-XVIII vv.i iunešeskie povesti N.V. Gogolja*. Tipografja Imperatorskogo Universiteta, Kiev, 1911.

<sup>23</sup> Barabaš, Ju., *Gogol’ i tradičii staroukrainskogo teatra in Gogol’ i teatr*. Universitet, Moskva 2004, pp. 25-39.

<sup>24</sup> Bachtin, M., *Rabelais i Gogol’*, in ID, *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, Chudožestvennaja literature, 1975, pp. 484-495.

<sup>25</sup> Gogol’, N., *Ultimo giorno di Pompei (Il dipinto di Brjullov)*, in ID, *Opere*. Mondadori, Milano 1994, pp. 1017-1026.

nell'ultima scena, la scena muta, durante la quale i personaggi rimangono silenti e immobilizzati.

Bachtin ravvisa l'atmosfera carnevalesca del *Revisore* soprattutto nelle ultime parole del sindaco, che, dopo aver scoperto la verità, dice: “Di che ridete? Di voi stessi ridete!” (p. 596).<sup>26</sup> Ma Bachtin nota che il riso causato dal grottesco creato dalle marionette è tipico del Romanticismo, mosso dall'idea di una forza inumana che trasforma gli uomini in marionette:

Nel grottesco romantico hanno un grande ruolo le marionette. Questo motivo, evidentemente, non è estraneo al grottesco popolare. Ma per il romanticismo nel motivo delle marionette emerge in primo piano l'idea di una forza umana ed *estranea*, che domina gli uomini e li trasforma in marionette, idea che non si ritrova affatto nella cultura popolare. Il motivo grottesco della *tragedia della marionetta* è caratteristica soltanto del romanticismo.<sup>27</sup>

Gogol' aveva subito fortemente l'influsso del Romanticismo tedesco, come dimostrava la sua opera prima *Hantz Küchelgarten* (1827), che peraltro non ebbe alcun successo. Ma definire il *Revisore* altrettanto debitore del solo Romanticismo tedesco sarebbe ingiustificato, perché nella commedia del 1836 è potente anche l'eredità della cultura slava. Indubbiamente romantico è il personaggio di Chlestakov, che però è anche una figura, come abbiamo cercato di dimostrare, estremamente connaturata alla mentalità e al costume imperiale.

Nella commedia di Gogol', al pari di quanto ritroveremo in quella di Fo, il carnevale è riprodotto in uno spazio e un tempo delimitati: quelli entro

---

<sup>26</sup> «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» p. 94.

<sup>27</sup> Bachtin, M., *L'Opera di Rabelais* cit., p. 48.

i quali si svolge l'azione. Tutto termina quando giunge il vero revisore/giudice. Lo spazio chiuso ricorda alcune usanze antiche: le feste dionisiache, durante le quali gli ateniesi proibivano ai forestieri di assistere alle rappresentazioni pubbliche. Il forestiero, l'estraneo, sia esso il revisore, il giudice o anche il Giornalista della commedia di Fo, suscitano sempre una paura diffusa: essi entrano in scena e si ritrovano a giocare inconsapevolmente un ruolo nel carnevale locale.

È importante rilevare, al termine della trattazione della commedia gogoliana, che in questo caso lo *scambio della personalità* è determinato unicamente da un equivoco. Gogol' non ricorre ai travestimenti, agli scambi d'abito, come invece farà Dario Fo. Questo dato ci induce a pensare ad una ripresa più misurata e mediata della cultura popolare, che il drammaturgo ucraino voleva rendere accettabile al cospetto del pubblico borghese e nobiliare. Gogol' espunge dunque l'elemento più dissacratorio del carnevale – lo scambio d'abito tra re e buffone – ma ciò non gli impedisce di colpire le falsità e le debolezze del potere. Vedremo meglio nel capitolo dedicato all'impostura, come la censura debba aver rivestito un ruolo centrale in questa scelta; vedremo anche che lo *scambio della personalità* non dà luogo in Gogol' ad una situazione immobile: essa, al contrario, vedrà una trasformazione del falso revisore da attore passivo a vero protagonista dell'equivoco.

### 2.3. LO SCAMBIO DELLA PERSONALITÀ NELLA DRAMMATURGIA DI DARIO FO

Nella commedia di Fo lo *scambio della personalità* accade attraverso un travestimento che, oltre a evidenziare l'esistenza di un delitto collegato con la misteriosa morte dell'anarchico, è anche il motivo per cui il protagonista viene arrestato. Con le prime parole del commissario Bertozzo, che sta interrogando il Matto nella questura milanese: "Ah, ma non è la prima volta che ti travesti!" (p. 9) – Fo rileva l'importanza del *travestimento*, per lo *scambio di personalità*. Secondo il Codice Penale italiano di quegli anni l'appropriazione di un'altra identità rappresentava un reato (art. 640 sulla truffa). Il Matto, travestitosi per identificarsi in diverse professioni (psichiatra, chirurgo, vescovo, ingegnere, ecc.), prendeva soldi per servizi che in realtà non aveva il diritto di fare, non avendo le qualifiche professionali necessarie, egli, quindi, secondo il Codice Penale è un truffatore e come tale va punito. Come spiega il Matto stesso durante l'interrogatorio con il commissario Bertozzo – egli si traveste perché ha voglia di recitare nella realtà, come se fosse in un teatro:

...ho la mania dei personaggi. Si chiama «istriomania», viene da istriones che vuol dire l'attore. Insomma, ho l'hobby di recitare delle parti sempre diverse. Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera, che non sappia recitare. (p. 10)

Questo impulso del Matto ad appropriarsi di figure e luoghi che non gli sarebbero consentiti, lo porta ad un certo punto ad immedesimarsi anche nella figura del giudice atteso da Roma. È proprio a causa di questo travestimento che il critico Paolo Puppa paragona il Matto al revisore

gogoliano, una somiglianza fondamentale tra le situazioni delle due commedie.<sup>28</sup> Osserveremo peraltro che mentre il Matto, sotto le sue mentite spoglie, si spinge persino a trafugare e manipolare i documenti tenuti nascosti negli archivi della polizia, Chlestakov, come abbiamo visto, estorce denaro. Il Matto, poi, si presenta nella stanza dove si è verificata la morte dell'anarchico, pretendendo di stanare i responsabili (Commissario Sportivo, Questore, Primo agente, Secondo agente), proprio come se fosse il giudice designato.

Bisogna soffermarsi sull'elemento del travestimento nella commedia di Fo, poiché esso si intreccia con l'atto di recitare, dando luogo ad un fenomeno che il Matto stesso definisce "teatro della verità". Cosa sia per Fo il teatro della verità lo si può capire solo dopo aver esaminato travestimento e recitazione. Perché Fo porta a sintesi un processo culturale millenario, fondendo travestimento e recitazione, così come avveniva alle origini della civiltà umana, e in modo tale da dar vita al "teatro nel teatro".

Per dimostrare questo intreccio Fo nel *Manuale minimo dell'attore* riporta un esempio del "dipinto" risalente al terziario, che si trova nei Pirenei, nella grotta *Des deux frères*,<sup>29</sup> dove viene rappresentata una scena di caccia: un cacciatore mascherato, travestito da capra, con le corna e la barbetta, si trova in mezzo al gregge delle capre selvatiche. Secondo il drammaturgo lombardo, questo affresco – al quale gli storici hanno attribuito diverse spiegazioni – dimostrerebbe l'impulso dell'uomo primitivo ad imitare e giocare con le identità: la stessa dinamica di travestimento e simulazione sulla quale è basato fin dalle origini il teatro.

---

<sup>28</sup> Puppa, P., *Il teatro di Dario Fo*. Marsilio, Venezia 1978, p. 204.

<sup>29</sup> Fo, D., *Manuale minimo* cit., pp. 21-22.

L'esempio del travestimento citato è interessante perché mostra che in origine il cambiamento di aspetto confondeva l'uomo e l'animale. Questa operazione di trasformazione esteriore, ma anche interiore, originariamente aveva un carattere magico e si esercitava durante le feste pagane; in seguito fu codificato come elemento portante del carnevale, e quindi come segno di un rapporto particolare nei confronti del mondo.<sup>30</sup>

Le commedie hanno conferito un carattere comico a questo elemento che affonda in realtà le sue radici nel sacro e nel primordiale. Il teatro moderno ha attinto soprattutto ai riti medievali, quando il travestimento si inseriva in una piccola rappresentazione davanti al popolo, a cui partecipavano non solo le persone travestite, ma anche gli altri che si trovavano intorno e si mettevano a giocare o a deridere i travestiti stessi.

Bachtin tratta anche le radici del carnevale nelle feste pagane e lo definisce come un gioco che per un breve tempo diventa vita: "Durante il carnevale dunque è la vita stessa che recita e, per un certo tempo, la recita si trasforma in vita autentica".<sup>31</sup>

Fo raccoglie nella sua opera tutto il significato primordiale e culturale del travestimento. Il Matto ha voglia di travestirsi, e soprattutto ha la folle pretesa di recitare tra "la gente vera". Bachtin distingue la rappresentazione carnevalesca dalle rappresentazioni teatrali in virtù della abolizione del palcoscenico: "Il carnevale infatti non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale".<sup>32</sup> Questo è quanto

---

<sup>30</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais* cit., pp. 8-9.

<sup>31</sup> Ivi, p. 11.

<sup>32</sup> Ivi, p. 10.

vorrebbe fare il Matto: recitare tra la gente senza mettere limiti tra sé e gli altri.

Tra l'altro anche la figura del Matto con la sua follia è fondamentale nella processione carnevalesca, come apprendiamo ancora da Bachtin: “[...] permette di guardare il mondo con gli occhi diversi, non offuscati dal punto di vista “normale”, cioè dalle idee, dalle sensazioni e dai giudizi comuni”.<sup>33</sup>

Quindi l'inizio di *Morte accidentale di un anarchico* e l'impulso che porta il Matto a travestirsi coincidono con la cultura del carnevale, che impone di rovesciare la realtà. Perché proprio attraverso lo scambio dell'abito tra il buffone e il re la gente poteva deridere il re almeno per un momento. A questa inversione possiamo ricondurre lo scambio della personalità tra Matto e Giudice, assimilando la figura del re al Giudice, e quella del buffone al Matto.

Non avendo mai recitato la parte del Giudice, il Matto esprime la sua voglia di farlo nel dialogo con il commissario, quando spiega che il Giudice è soggetto di potere (al pari di un re): “Ah, come mi piacerebbe: il giudice è il meglio di tutti i mestieri! [...] ‘sti personaggi hanno il potere di distruggere o salvare uno come e quando vogliono. [...] Dettano, legiferano, sentenziano, decretano... e sono pure i sacri!” (p. 15). Ed ecco che il Matto ha la possibilità di travestirsi, cosa che nella normalità succede solo nei giorni del carnevale. Il Matto, lasciato solo, prende delle denunce dal tavolo del commissario e le distrugge, liberando così i futuri condannati: “Furto aggravato...” [...] Niente, niente, sei libero. [...] E tu... che hai fatto? [...] “Appropriazione indebita... ingiurie...” Storie, storie... vai ragazzo, sei

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 47.

libero! (Straccia) Liberi tutti!” (p. 38). Liberi devono essere tutti, come nei giorni del carnevale, quando si può vivere secondo le leggi della libertà.

Il travestimento e lo scambio da Matto in Giudice nella commedia di Fo provocano una serie di processi. Se la situazione arriva ad assomigliare tanto al rito carnevalesco ciò avviene anche perché nella scena è implicata la presenza della morte. Anche nella questura la morte compare in forma grottesca, e come tale è il centro dei discorsi comici e assurdi tra il Matto e i funzionari della questura. Infatti il Matto con il rovesciamento grottesco della realtà distrugge i verbali inerenti alla morte dell’anarchico per far venire alla luce la verità. La verità affiora solo quando tutto è alla rovescia: proprio come nel carnevale.

Bachtin si è molto soffermato sulla presenza della morte nelle feste pagane, e su come essa nei carnevali venisse rappresentata con elementi comici. Deridere la morte, in quel contesto, era una vittoria della vita che stava per rinascere. Deridere la morte dell’anarchico utilizzando dei formalissimi verbali, cosa che il Matto riesce a fare attraverso la personalità del Giudice, è dunque la vittoria dell’ideologia del Matto stesso e non del Giudice; cioè è la vittoria della irregolarità e della sovversione sull’ordine razionalista borghese.

Nel secondo atto della commedia entra in scena un Giornalista per fare un’intervista sulla misteriosa morte dell’anarchico e far conoscere alla gente le dinamiche dell’accaduto. Davanti al Giornalista, il Matto si traveste di nuovo e diventa il capitano Marcantonio Banzi Piccinni; questa volta però il travestimento avviene con il consenso di altri funzionari della questura, che perciò stesso diventano in prima persona dei simulatori. Quindi il Matto mette in gioco anche loro, viene creata una situazione del “teatro nel teatro”,

che per Fo coincide con il “teatro della verità”, ossia col raggiungimento del vero attraverso il coinvolgimento generale.

Il Matto riappare dopo un istante con baffi finti, una pezza nera sull’occhio e una mano coperta da un guanto marrone. Il Giornalista con le sue domande incisive cerca di stabilire la vera situazione della morte dell’anarchico. Qui di nuovo scatta il gioco nel gioco, il ritmo del carnevale, dove il Matto trascina nel gioco anche i funzionari attoniti. E trasforma di nuovo, attraverso lo scambio della personalità, l’atmosfera della stanza in un carnevale, dove il vero e il falso intorno alla misteriosa morte si intrecciano senza ordine.

Nella scena del Matto travestito da capitano, che finge di aiutare i funzionari a nascondere i fatti al Giornalista, a cui vengono messe in bocca molte verità sull’accaduto, all’improvviso entra il commissario Bertozzo che, conoscendo il vero capitano Marcantonio, esprime i suoi dubbi sull’identità dell’intervistato davanti al giornalista. Per metterlo a tacere, altri funzionari e il Matto stesso gli danno dei calci. Anche questo – calci, pugni, morsi, ingiurie – è un elemento del carnevale.

Alla fine della commedia il suicidio del Matto, precipitato dalla finestra, è la ripetizione della morte dell’anarchico, e anche la resurrezione di questo ultimo. Proprio a questo serviva la carnevalizzazione della situazione per avvicinarla al popolo, a cui Fo presentava la sua commedia. L’eredità dei giullari medievali e della commedia dell’arte consiste anche nel contatto con il carnevale. È essenziale la buona conoscenza delle feste pagane, che del resto Fo dimostra nel suo *Manuale minimo dell’attore*, dove l’idea dello scambio d’abito tra sovrano e buffone, oltre che a far deridere il sovrano, serviva anche a sbranare il suo corpo: “L’unità tribale, la

comunione, si otteneva in questo modo: il capotribù, in un momento determinato del suo governo, veniva aggredito a un segnale convenuto da tutta la comunità e letteralmente sbranato, seduta stante; così con lo smembramento del capo, si otteneva l'unità della tribù".<sup>34</sup>

La dinamica del travestimento continuo da parte del Matto che impersona i vari ruoli del potere parodizzandoli e detronizzandoli, si potrebbe definire esemplare nell'ambito delle commedie che hanno basato il proprio impianto sullo *scambio della personalità*. Esso fa scattare la dinamica del carnevale e qui emerge la grandezza di Fo: la sapienza con cui controlla la costruzione della trama, l'abilità con cui utilizza l'elemento del travestimento più di una volta durante la commedia, infine la grande conoscenza delle tradizioni e rappresentazioni popolari, perché proprio attraverso gli abiti consumati dal Matto si vede la denuncia politica immessa nello schema carnevalesco. Dallo Psichiatra al primo consigliere della Corte di Cassazione, dal Capitano della scientifica (con precedenti nella campagna di Algeria e nei berretti verdi in Vietnam) al Vescovo (incaricato dalla Santa Sede come osservatore di collegamento presso la polizia): tutto il mondo del potere è dissacrato ferocemente, in una generale denuncia dell'autoritarismo e delle menzogne di Stato.

La carnevalizzazione della morte dell'anarchico attraverso il grottesco e l'utilizzo degli elementi tratti dalle tradizioni e dalla Commedia dell'Arte, servono a Fo per fare un teatro autenticamente *per* il popolo. Come ho accennato nel primo capitolo, la compagnia Fo-Rame aveva lasciato i teatri borghesi e si era trasferita a recitare nelle fabbriche, sulle piazze, a contatto con il popolo: "Eravamo stufi di essere i giullari della

---

<sup>34</sup>Fo, D., *Manuale minimo* cit., p. 27.

borghesia, a cui ormai le nostre critiche facevano l'effetto di un alka-selzer, così abbiamo deciso di diventare i giullari del proletariato", dichiarava Fo in un'intervista rilasciata al quotidiano francese "Liberation".<sup>35</sup> Quindi per avvicinare il suo teatro al popolo, Fo usa il grottesco nato dal popolo e col popolo deride la realtà creata dai potenti. La compagnia di Fo aveva eliminato non solo il palcoscenico, ma anche il sipario, proprio al fine di mobilitare più fortemente le energie degli spettatori.

Fra le tradizioni italiane e il teatro di Dario Fo si inserisce la linea del grottesco realista di Brecht, di cui Bachtin ha peraltro individuato le forti radici popolari: "La seconda linea è quello del grottesco realista di Brecht, che è legata alla tradizione del realismo grottesco e della cultura popolare e riflette a volte influenza diretta delle forme carnevalesche".<sup>36</sup>

Quella che interessa a Fo è la realtà politica. Andare nelle fabbriche e nelle piazze e recitare davanti agli operai, è anch'esso un tentativo di eliminare il palcoscenico come barriera. Non bisogna dimenticare che in quegli anni numerosi attori sociali, tra cui il proletariato di fabbrica, usavano le piazze per rivendicare i propri diritti. Fo afferma che il suo teatro non doveva essere un veicolo di piacere, ma un atto di denuncia, per far capire alla gente che veniva usata e sfruttata dai potenti:

Di cominciare a proporre al popolo una visione diversa, anche sul piano culturale. In altre parole, di creare prima di tutto nella gente la coscienza di essere sfruttati, di far vedere la dimensione dello sfruttamento. Di portare l'operaio a non dire solo 'Oh porco cane, il padrone mi porta via dei soldi,' ma di mostrargli che è sfruttamento anche il fatto che ti rubano il tuo linguaggio, i tuoi proverbi, il tuo

---

<sup>35</sup> *Giullare, attore, fabulatore*. L'intervista con Dario Fo in "Liberation", gennaio 1974. Trad. di Isella Frigerio, in *Fabulazzo*. Kaos, Milano 1992, pp. 339-340.

<sup>36</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais* cit., p. 47.

modo di cantare. Che ti camuffano la tua storia, ti raccontano delle balle su come sei nato, sul significato di tutte le rivoluzioni.<sup>37</sup>

Con Fo gli elementi tratti dal carnevale prendono una carica militante, come nel Medioevo. Col carnevale si derideva la realtà mondana, mentre nelle rappresentazioni pagane ci si riferiva solo all'altrove. Come si è cercato di dimostrare il travestimento e lo *scambio della personalità* risultano essenziali per questo scopo: invertire i ruoli tra il buffone e il re, e dimostrare la colpevolezza e la debolezza del re.

Negli anni '60 e '70, quando vedeva la luce il teatro politico, i testi portati in scena erano costruiti con la volontà di provocare e stimolare un dibattito tra gli spettatori. Ciò doveva avvenire durante il cosiddetto “terzo atto”, nel quale - secondo la lezione brechtiana – era il pubblico a prendere la parola per commentare gli argomenti affrontati.

#### 2.4. CONCLUSIONI

Sarà la figura dell'impostore a far uscire l'atmosfera carnevalesca fuori dai confini ristretti di specifiche comunità e a trasformare alcuni scambi di personalità in veri e propri “casi” delle culture nazionali europee. Ma di questo tratteremo diffusamente nel prossimo capitolo.

In questo capitolo ho tentato di dimostrare, attraverso la storia e l'analisi testuale dello scambio della personalità, l'enorme importanza rivestita dalla cultura carnevalesca sia nella commedia di Fo (che si è sempre definito “giullare”), sia nella commedia di Gogol', per la quale questo aspetto è stato più spesso sottovalutato.

---

<sup>37</sup> Valentini, Chiara (intervista) *Il rompiscatole*. “Panorama”, 5 aprile 1973.

Il carnevale di cui abbiamo trattato è la seconda vita del popolo organizzato sul principio del riso, e per questo occorre uno scambio d'abito tra il re e il buffone. Il carnevale ha informato la Commedia dell'Arte e, attraverso la mediazione polacca, il teatro ucraino delle marionette. Gogol' e Fo dunque usano i componenti del carnevale: non per risolvere intrighi amorosi, bensì per deridere e denunciare una realtà di finzioni e corruzioni. Lo stesso Fo ha riconosciuto che Gogol' aveva per primo scoperto come far entrare quei componenti nella commedia: "Prendiamo Gogol', uno che fa satira anche a differenza dei suoi predecessori".<sup>38</sup> Quindi non per caso Jurij Mann, analizzando la situazione del *Revisore* e l'uso dello *scambio della personalità*,<sup>39</sup> riconobbe una primogenitura di Gogol' nella moderna commedia europea.

Mann scrisse questo nel 1966, quando *Morte accidentale di un anarchico* doveva ancora vedere la luce. Alla commedia di Fo dobbiamo dunque riconoscere, come abbiamo dimostrato in questo capitolo, una ripresa originale dello *scambio della personalità* e un analogo investimento sulle risorse della cultura popolare in generale e carnevalesca in particolare. L'analisi dell'uso dello *scambio della personalità* contribuisce dunque a tracciare una potente linea ispirativa che dalla sontuosa Pietroburgo di Gogol', attraverso più di un secolo di grandi cambiamenti sociali, culturali e politici, conduce nella Milano sovversiva di Dario Fo.

---

<sup>38</sup> Allegri, L., (a cura) *Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico; la follia e la ragione*. Laterza, Roma-Bari 1990, p. 14.

<sup>39</sup> Mann, Ju., *Il Revisore*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1966, pp. 34-35.

## CAPITOLO III

### L'IMPOSTURA

*Quello, con la scusa di fare il matto,  
si frega pure i cappotti...*

*Morte accidentale di un anarchico, Dario Fo.*

#### 3.1. CENNI STORICI SU UN FENOMENO EUROPEO

L'impostura, che sarà argomento centrale di questo capitolo, differisce dallo 'scambio della personalità' soprattutto per il fatto di essersi manifestata nella letteratura e nella storia sempre collegata, come vedremo attraverso lo studio di Gilles Lecuppre, alle figure del potere politico. Nel secondo capitolo, dove pure si è fatto cenno all'intreccio tra *scambio della personalità e impostura*, mi sono concentrata soprattutto sul lato carnevalesco del primo motivo, utilizzato sia da Gogol' che da Fo. Qui occorre ricordare che lo *scambio della personalità* dà luogo alla commedia degli errori, senza venir mai definito in modo univo; l'impostura, invece, è connaturata ad una precisa identità individuale e contiene in sé, come vedremo meglio in seguito, i caratteri della sovversione e della critica al potere. In questo capitolo seguiremo la fenomenologia dell'impostore, anch'essa radicata negli usi carnevaleschi, che fonde in sé la figura del re e quella del buffone, come due lati di una stessa medaglia.

Gli studi sulla diffusione dell'impostura nella storia delle monarchie cristiane, soprattutto nell'area occidentale e nell'Impero russo, hanno dimostrato che essa si collega direttamente al vertice della politica, cioè al potere monarchico. Gilles Lecuppre nel suo studio *l'Impostura politica nel Medioevo*, ha messo in luce come i primi esempi di impostura si possano

rintracciare nei paesi arabi; il fenomeno si è peraltro particolarmente diffuso nei paesi cristiani, nei quali il potere politico era altrettanto connesso con le credenze religiose.<sup>1</sup> Nell'Impero russo, come nota Boris Uspenskij nel saggio *Lo zar e l'impostore*, di cui ci serviremo anche in seguito, l'impostura è direttamente collegata all'ascesa dell'autocrazia e, pur non essendo un fenomeno tipicamente russo, in nessun paese essa ha avuto altrettanto successo.<sup>2</sup>

Nel Medioevo la confusione tra le persone aveva proceduto talora attraverso pura e semplice mescolanza: essa viveva nelle scene carnevalesche e nelle feste popolari, di cui protagonisti erano i buffoni, ma anche i folli che si spacciavano per il re. A questi ultimi l'imperatore Corrado I aveva concesso "tre giorni per divertirsi", importante la descrizione della *Festa dei Folli* fatta da Bachtin.<sup>3</sup> Non si può parlare in termini rigorosi di impostura a riguardo dei re del carnevale e dei folli; ma bisogna tener presente che quei travestimenti e quelle finzioni derivavano dal desiderio popolare di infrangere la legge; la figura del re in questo modo si trasformava in una figura familiare, che perdeva ogni carattere di trascendenza e lontananza per diventare autenticamente popolare. La letteratura riprese quei fenomeni, mutuando non solo le figure dei buffoni e dei giullari, ma anche quella dei folli mentitori. È del tutto probabile che queste figure del carnevale si siano diffuse nella cultura slava, trasferendosi nel campo politico vero e proprio dopo l'ascesa al trono della dinastia dei Romanov (1613). In termini pratici, dal carnevale è derivato il fenomeno

---

<sup>1</sup> Lecuppre, G., *L'impostura politica nel Medioevo*. Dedalo, Bari 2007, p. 24.

<sup>2</sup> Uspenskij, B., *Lo zar e l'impostore. L'impostura in Russia come fenomeno storico-culturale*, in ID, *Storia e semiotica*. Bompiani, Milano 1988, p. 81.

<sup>3</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Einaudi, Torino 1976, p. 420.

dell'impostura inteso come volontà di sostituirsi al legittimo monarca, volontà manifestata tanto in maniera consapevole quanto come espressione di una follia dichiarata.

Sia Lecuppre sia Uspekij, cercando di spiegare il motivo per cui il fenomeno è stato così frequente, arrivano ad evidenziare tre ragioni: politica, sociale e religiosa. Entrambi gli studiosi, soprattutto il secondo, dedicano molta attenzione a quanto avveniva nel territorio dell'Impero russo, sulla base tanto delle feste popolari quanto dei motivi inerenti alla religiosità cristiana. Basandomi sui loro lavori, esaminerò la figura dell'impostore per come si manifesta nei testi drammaturgici *Revisore* di Gogol' e *Morte accidentale di un anarchico* di Fo.

### 3.2. L'APPARENZA DELL'IMPOSTORE

Per prima cosa occorre affrontare la questione della rielaborazione letteraria del fenomeno dell'impostura. Solo così sarà infatti possibile contestualizzare l'uso che ne fanno Gogol' e Fo.

La letteratura, riprendendo i suoi motivi dalla realtà, crea la figura dell'impostore attraverso degli strumenti attinti dalla cultura del carnevale; lo stesso del resto avviene con le figure del doppio, del sosia e del travestimento. Sia nella commedia di Gogol' sia in quella di Fo, d'altra parte, si potrebbe parlare tanto di impostore, quanto di doppio o di sosia o di travestimento – elementi che pure hanno dei caratteri di diversità – dato che il revisore deve comparire in incognito e i funzionari della questura non conoscono il giudice incaricato. L'elemento che pare prevalere su tutti è quello del travestimento, cioè del cambio d'abito, che permette di sostituire il vero con il falso revisore, il giudice incaricato con il Matto, così come nel

carnevale esso creava confusione tra re e buffone. L'abito simboleggia il potere, per cui i personaggi valgono per come si presentano sulla scena e per come sono colti dagli altri personaggi e dagli spettatori. Vedremo infatti che i due drammaturghi attribuiscono grande importanza al vestiario dei loro personaggi.

Nella cultura slava orientale è da sempre molto importante l'elemento del "Čin" (letteralmente: lo status ufficiale, definito dalla tabella dei ranghi del servizio civile e militare istituita durante il regno di Pietro I), ossia la distinzione sociale espressa anche dalla foggia del vestiario, in particolare delle divise indossate dai funzionari civili e militari del potere zarista. Tuttavia, il revisore, giunto in incognito, potrebbe anche apparire vestito da cittadino comune, per questo il sindaco avverte i funzionari di prendere le opportune precauzioni:

Tengo tra l'altro a informarti che è giunto un *činovnik* con l'incarico di ispezionare l'intero governatorato, e in particolare il nostro distretto [...]. L'ho appreso da persone estremamente fidate, malgrado si presenti come un privato cittadino. [...] ti consiglio di prendere le tue cauzioni, perché potrebbe giungere in qualsiasi momento, se non è già lì e non si trova da qualche parte in incognito (pp. 497-498).<sup>4</sup>

Questo incipit torna nella commedia di Fo, dove si fa esplicito riferimento al revisore come incarnazione del potere di controllo delle autorità centrali. Infatti dice il Matto: «Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Roma? Ah sarebbe una specie di "revisore"» (p. 18). Basta

---

<sup>4</sup> «Спешу между прочим уведомит тебя, что приехал чиновник с предписанием осмотреть всю губернию и особенно наш уезд. [...] Я узнал это от самых достоверных людей, хотя он представляет себя частным лицом. [...] ... советую тебе взять предосторожность, ибо он может приехать во всякой час, если только уже не приехал и не живет где-нибудь инкогнито» p. 12.

questa battuta per mettere in luce come Fo conoscesse bene la commedia gogoliana, e come anche il suo giudice romano dovesse acquisire la stessa sacralità che aveva avuto il revisore atteso nelle province imperiali.

Tornando alla commedia gogoliana, è evidente che il «čín», inteso come identificazione del ruolo con l'abito, facilita la confusione e quindi le manovre dell'impostore. Chlestakov in effetti è “vestito alla moda” (p. 495),<sup>5</sup> indossa abiti civili e non l'uniforme di alto funzionario.

Chlestakov, per come lo descrivono Bobčinskij e Dobčinskij, è “Di gradevole aspetto, in abito civile...” (p. 506).<sup>6</sup> Chlestakov, anche se da giorni è chiuso in albergo in attesa dei soldi richiesti al padre, anche se sta morendo di fame, non vuole separarsi dal vestito: “E se vendessi qualche altro capo di vestiario? I calzoni, magari. No, meglio patir la fame, ma presentarsi a casa con abito di Pietroburgo” (p. 520).<sup>7</sup> D'altro canto, mentre tra i notabili si diffonde la paura per l'arrivo del revisore, essa si accompagna alla consapevolezza di molti personaggi di non essere abbigliati con le proprie divise di funzionari: “Ho una gran paura. [...] E non siamo neppure in uniforme” (p. 546).<sup>8</sup>

Come ricordavano i suoi amici, Gogol' era attento in misura quasi maniacale non solo ai dettagli del proprio vestiario, ma anche a quello dei suoi personaggi. Sapeva bene che è “l'abito a fare il monaco”, a collocare l'individuo in ambito sociale. Chlestakov, che nella commedia finge di rivestire un ruolo pubblico di alta responsabilità, e che ci riesce in prima istanza proprio grazie al suo abbigliamento ricercato, nella realtà era un

---

<sup>5</sup> «Одет по моде» p. 9.

<sup>6</sup> «Недурной наружности, в партикулярном платье...» p. 19.

<sup>7</sup> «Разве из платья что-нибудь пустить в оборот? Штаны, что ли, продать. Нет, уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме» p. 30.

<sup>8</sup> «Страшно просто. А мы даже и не в мундире» p. 51.

giovane impiegato addetto alla trascrizione dei documenti, “Uno di quei personaggi che nelle cancellerie vengono definiti fatui” (p. 494).<sup>9</sup> Nell’opera gogoliana troviamo altri esempi di impiegati che cercano la distinzione sociale attraverso l’abbigliamento. Basti pensare a Akakij Akakevič, protagonista del *Cappotto*, che muore di dolore dopo essere stato derubato del cappotto nuovo, commissionando il quale aveva realizzato il suo sogno. Lo stesso vale per il protagonista della commedia incompiuta, *Il Vladimir di terzo grado* (1833 circa), precedente al *Revisore*, dove un funzionario impazzisce a causa del desiderio di ricevere l’ordine di San Vladimir di Terzo Grado, finché non arriva a credere di essersi egli stesso tramutato nell’ambita decorazione. Chlestakov in prima persona ammette la sua incapacità in cancelleria, e la difficoltà di percorrere i gradi di una normale carriera: “Il vecchio è in collera perché finora non ho combinato nulla nel servizio a Pietroburgo. Crede che appena uno arriva gli mettono una croce di Vladimir all’occhiello” (p. 527).<sup>10</sup>

Nel caso del Matto di Fo, questi ruba il soprabito scuro, il cappello nero e la borsa del commissario piena dei documenti e dei verbali riguardanti la morte dell’anarchico. Il commissario rientrato nella sua stanza non trovando i suoi abiti grida di rincorrere il matto che sta uscendo con il soprabito e strilla: “Quello, con la scusa di fare il matto, si frega pure i cappotti” (p. 22). Qui la prima cosa che emerge è l’impostura che si verifica con il travestimento, con l’appropriazione dell’abito del funzionario, che rimanda con tutta evidenza al *Cappotto* di Gogol’, ossia la speranza di promozione sociale legata all’abbigliamento frustrata dal furto del cappotto

---

<sup>9</sup> «Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими» p. 9.

<sup>10</sup> «Рассердился старик, что до сих пор ничего не выслужил в Петербург. Он думает, что так вот приехал, да сейчас тебе Владимира в петлицу и дадут» pp. 35-36.

di cui il fantasma di Akakij Akakevič si vendica rubando a sua volta cappotti ai funzionari ministeriali. È noto peraltro che inizialmente il titolo del *Cappotto* di Gogol' avrebbe dovuto essere *Novella dell'impiegato che rubava cappotti*.

Quanto fosse importante lo scambio d'abito tra il re e l'impostore, lo dimostra lo studio di Uspenskij, che descrive la cerimonia con cui Ivan il Terribile si vendicava di quanti volessero appropriarsi della sua identità. Lo zar, infatti, presentava l'impostore al pubblico dopo averlo vestito del proprio abito; dopo di che, lo uccideva e lo spogliava.<sup>11</sup> Per questo sembra importante che Chlestakov non voglia separarsi dai suoi vestiti, e che Matto si appropri per prima cosa dei vestiti di un funzionario. È grazie all'abbigliamento che entrambi da buffoni si trasformano in sovrani, come avveniva nel carnevale. Nel caso della commedia di Fo, troviamo un finale analogo a quello del *Cappotto* gogoliano: smascherato, il Matto si suicida, così come Akakij Akakevič privato del suo cappotto si ammala e muore. Il ritorno alla "nudità" determina la rovina del personaggio che aveva sognato di rivestire un nuovo ruolo pubblico. Già in questo motivo troviamo una critica della società borghese, basata sulle apparenze. Va infatti ricordato che nella cultura popolare la nudità era collegata piuttosto all'intelligenza; Dmitrij Lichačev ha inoltre ravvisato un suo legame con la follia e con la comicità che essa suscitava.<sup>12</sup> Ma su questo ultimo aspetto torneremo nel quinto capitolo.

---

<sup>11</sup> Uspenskij, B., *Lo zar e l'impostore* cit., p. 92.

<sup>12</sup> Lichačev, D., *Smech v drevnej Rusi*. Nauka, Leningrad 1984, pp. 7-71.

### 3.3. *IL COMPORTAMENTO DELL'IMPOSTORE*

Come dice Fo nel suo *Manuale minimo dell'attore*, non basta travestirsi e mettere la maschera, bisogna saper anche agire,<sup>13</sup> quindi il comportamento – in virtù del quale Jurij Lotman distingue lo sciocco (дурак) dal folle (сумасшедший), e che poteva anche determinare lontananza o vicinanza tra re e buffone – rappresenta un secondo oggetto di analisi per i protagonisti delle nostre due commedie. Scrive Lotman:

La contrapposizione binaria dello scemo e del folle può essere analizzata come generalizzazione di due antinomie: scemo vs intelligente e intelligente vs folle. Insieme essi formano una struttura ternaria: scemo-intelligente-folle. Lo scemo e il folle in questa costruzione non sono sinonimi, ma antonimi, poli estremi. Lo scemo è privo di una pronta reazione alla situazione che lo circonda. Il suo comportamento è totalmente prevedibile. [...] Per questo i suoi atti sono assurdi, ma totalmente prevedibili. [...] Terzo elemento del sistema è il comportamento insensato, il comportamento del folle. Esso si differenzia per la libertà ulteriore che il suo portatore riceve nel violare i divieti, nel poter compiere atti, vietati all'uomo "normale". Questo conferisce alle sue azioni il carattere dell'imprevedibilità. Quest'ultima qualità, distruttiva come sistema di comportamento costantemente attivo, inaspettatamente si rivela molto efficace in situazioni fortemente conflittuali.<sup>14</sup>

Entrambi i drammaturghi forniscono rappresentazioni efficaci dei rispettivi personaggi. Gogol' mette in scena Chelstakov come "un po' citrullo, o, come si suol dire, senza sale in zucca" (p. 494);<sup>15</sup> mentre Fo presenta un Matto molto intelligente, capace di farsi pagare per le sue pseudo-prestazioni, in grado di correggere la grammatica del commissario, di vantare conoscenza dei codici penali, insomma di esibire un

---

<sup>13</sup> Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*. Einaudi, Torino 2009, p. 22.

<sup>14</sup> Lotman, Ju., *La cultura e l'esplosione*. Feltrinelli, Milano 1993, p. 56.

<sup>15</sup> «Несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове» p. 9.

comportamento pienamente rispettoso delle regole sociali: “Non può! O la camicia di forza o niente. Sono un matto, e se lei mi mette le manette... articolo 122 del codice penale: «chi impone in veste di pubblico ufficiale strumenti di contenzione non clinici o comunque non psichiatrici a un menomato psichico così da procurargli crisi del suo male, incorre in reato punibile da cinque a quindici anni»” (p. 13).

Se utilizziamo la struttura ternaria proposta da Lotman, ossia la successione sciocco-intelligente-folle, notiamo che Chlestakov viene promosso durante la commedia da sciocco a intelligente: egli infatti riesce a strappare soldi da funzionari veri. Il Matto di Fo, invece, è intelligente fin dall’inizio, nonostante un documento certifichi la sua insania: “Ma io sono un matto: matto patentato!” (p. 10). Sempre a proposito del Matto, notiamo come la sua finzione, il suo “ridere” delle regole sociali non possa che condurre all’autodistruzione, in quanto, come ha osservato Bachtin, il riso del folle è il riso della morte.<sup>16</sup>

I due autori introducono dunque gli impostori seguendo due schemi differenti: per Gogol’ proprio l’impostura conduce il protagonista dalla stupidità all’intelligenza, prima che sia rivelata la verità; per Fo, invece, l’impostore è un matto-intelligente, che marcia verso l’autodistruzione nel momento stesso in cui contribuisce a rivelare la verità.

L’impostura si coniuga quindi all’abito mentale, oltre che all’abito fisico. Essa è correlata alla follia, ma anche all’intelligenza: ciò significa che un impostore deve saper rapportarsi alla realtà che lo circonda e tradurla in modo appropriato alle proprie finalità. Nel caso di Gogol’ abbiamo a che fare con una impostura diffusa nella società slava orientale, come

---

<sup>16</sup> Bachtin, M., *L’opera di Rabelais* cit., p. 420.

dimostrava la diffusione degli aneddoti e la quantità di opere che se ne ispiravano: per questo il suo protagonista diventa impostore in maniera pressoché passiva, e solo in un secondo momento approfitta di una situazione che riconosce. Il Matto di Fo, invece, è il principale artefice della situazione stessa: è lui che crea le condizioni per cui l'impostura abbia successo e determini le regole del gioco; è lui, infine, a soccombere sotto il peso della verità, dopo essere stato spogliato dell'abito ufficiale. L'impostore di Gogol' è un personaggio del proprio tempo, specchio di una condizione generalizzata della società russa e del suo rapporto col potere centrale: "Non prendertela con lo specchio se hai il muso storto" (p. 491),<sup>17</sup> questo il detto popolare che Gogol' mette in esergo alla sua commedia. Il Matto di Fo è invece un impostore-sovversivo, che intende far luce sulle aberrazioni del potere e dire la verità a chi lo sta ascoltando.

È da ricordare, solo per fare pochi esempi, che sotto l'abito della follia ha trovato rifugio pure l'Amleto shakespeariano, che coglie l'opportunità di tramare a suo piacere la vendetta fingendosi matto; nonché Tristano, che si finge buffone per salvare Isotta. Nel caso di Gogol' dobbiamo pensare che sotto l'impero di Nicola I era molto più auspicabile apparire sciocchi che folli: di folli veri o presunti erano già pieni gli orrendi manicomi; della follia si aveva paura, e spesso essa era collegata dai contemporanei addirittura al male assoluto, alla negazione della divinità, attraverso dei quadri mentali che sono stati ricostruiti da Foucault nel libro *Storia della follia nell'età classica*.<sup>18</sup> La follia avrebbe condotto Chlestakov ad una fine amara, in un modo o nell'altro; l'essere un po' sciocco, e

---

<sup>17</sup> «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» p. 5.

<sup>18</sup> Foucault, M., *La storia della follia nell'età classica*. Rizzoli, Milano 2000.

soprattutto l'essere capace di trasformarsi per breve tempo in intelligente, gli consente di fuggire col bottino della sua truffa.

#### 3.4. *CONTESTO SOCIALE E POLITICO*

Trasmigrando nel tempo e nello spazio, l'impostura rielaborata dalla letteratura fa dunque i conti col contesto sociale e politico. Sia nell'opera di Fo sia in quella di Gogol' vengono nominate le istituzioni principali della città, come ospedali e prigioni. Ma probabilmente all'opera di Gogol' non era sottesa alcuna finalità rivoluzionaria; probabilmente a causa della censura, Chlestakov rifiuta la proposta del sindaco di visitare il carcere perché teme che si tratti di un tranello e che ce lo rinchiuderanno: "Ma perché le prigioni? Meglio visitare le opere pie" (p. 530).<sup>19</sup> Chlestakov rifiuta anche la proposta del sindaco di trasferirsi in un altro posto: "No, non voglio. Io lo so cosa vuol dire «un altro alloggio»; sarebbe come dire in prigione" (p. 524).<sup>20</sup> E qui di nuovo si sente quel "solletico" di Gogol', che denuncia l'assetto istituzionale dell'Impero russo con la semplice citazione dei luoghi più oscuri, senza avventurarsi in requisitorie vere e proprie. Lo stesso vale per gli ospedali: il direttore del nosocomio della città dipinge una scena incredibile: non solo i malati che vi sono rinchiusi non muoiono, essi addirittura "guariscono tutti come le mosche" (p. 539).<sup>21</sup> Solo il tribunale non preoccupa il sindaco, che ritiene che il revisore non vorrà visitarlo perché si tratta di un luogo protetto da Dio stesso: "[...] ho solo fatto un accenno al tribunale distrettuale; a dire il vero è poco probabile che a

---

<sup>19</sup> «Хлестаков. Да зачем же тюрьмы? Уж лучше мы обсмотрим богоугодные заведения» p. 38.

<sup>20</sup> «Хлестаков. Нет, не хочу. Я знаю, что значит на другую квартиру: то-есть в тюрьму» p. 33.

<sup>21</sup> «[...] все, как мухи, выздоравливают» p. 45.

qualcuno venga voglia di dargli un'occhiata: è un luogo talmente invidiabile, è il cielo stesso a proteggerlo" (p. 501).<sup>22</sup>

Nella commedia di Fo si sente sugli stessi argomenti tutto il peso delle polemiche e delle denunce avanzate a più riprese nel corso del XX secolo, e tutta l'eredità delle battaglie svolte dalla fine degli anni Sessanta per i diritti civili. La realtà delle istituzioni è fortemente rappresentata in *Morte accidentale di un anarchico*, dove la stessa questione della follia va ricondotta al dibattito contemporaneo sui manicomi e sulla psichiatria, che stava accompagnando la gestazione della legge Basaglia e quindi la chiusura dei manicomi tradizionali. Trattare della follia nel 1970 equivaleva a prendere una posizione in quel dibattito: è chiaro che Fo affida alla follia il compito di mettere a nudo le ipocrisie della società contemporanea. Alla domanda del commissario, come poteva spacciarsi per psichiatra senza aver studiato alla facoltà di medicina, il Matto risponde:

Io per vent'anni ho studiato in sedici manicomi diversi... su migliaia di matti come me... giorno per giorno... e anche di notte! Perché io, a differenza dei normali psichiatri, dormivo con loro... magari di piedi con altri due, perché mancano sempre i letti (p. 10).

Si tratta dunque di una impostura salvifica per la società, votata allo svelamento del vero, alla denuncia del reale, e come tale rispecchia la vicinanza del drammaturgo a quella temperie culturale da cui doveva nascere anche il suo teatro *per* il popolo. Il suo impostore muore, schiacciato dalle leggi del potere, ma basta la sua apparizione sulla scena

---

<sup>22</sup> «[...] Впрочем, я так только упомянул об уездном суде; а по правде сказать, вряд ли кто когда-нибудь заглянет туда: это уж такое завидное место, сам бог ему покровительствует» pp. 14-15.

per mettere in discussione tutto ciò che il potere avrebbe voluto mantenere nascosto.

D'altra parte, per quanto non vi sia sottesa alcuna finalità rivoluzionaria, anche nell'opera di Gogol' è presente la follia come agente di svelamento della verità e come rappresentazione della voce dell'autore. Va ricordato che lo stesso ucraino era stato per ben due volte accusato di follia, e che questa accusa lo aveva colpito sin dagli anni giovanili, dagli studi a Nežin al soggiorno all'estero. Ecco che il suo Chlestakov, che Gogol' riteneva un personaggio universale – “Tutti una volta siamo stati Chlestakov” – va ricondotto a quanto il drammaturgo scriveva nel *Diario di un pazzo* (1834-35): in quello scritto, un impiegato specializzato nella trascrizione di lettere va incontro alla follia e alla fine crede di essere Federico VIII, il nuovo re di Spagna. Anche in Gogol', dunque, l'impostura si collega con la follia: ma questa follia, presente del resto in altri suoi lavori, consuma la propria energia nel millantare l'identificazione con la regalità e le alte sfere del potere politico, senza dar luogo a vere e proprie denunce. Va sottolineato che tutti questi personaggi – Chlestakov, Akakij Akakevič e il pazzo – sono molto attenti – per costume e per professione – all'esercizio della scrittura e correggono gli errori contenuti nelle lettere. Non è difficile scorgere in questo un precedente del Matto di Fo, che acquisisce dapprima l'esercizio del potere proprio correggendo le sgrammaticature del commissario: “La conosce lei la sintassi e la punteggiatura? [...] La conosce lei la grammatica e la lingua italiana? [...] Ecco, mi spiace, ma stavolta è lei che millanta: m'ha detto che conosce la lingua italiana e la sintassi e la punteggiatura e poi salta fuori che non sa neanche leggere corretto!” (p. 12).

Concludendo sulla questione del comportamento dell'impostore, possiamo enucleare alcuni motivi forti della drammaturgia di Gogol' e di Fo. In entrambi i casi l'impostura si collega con l'intelligenza e con la capacità di sfruttare la situazione a proprio vantaggio. Nel caso di Fo, addirittura, l'impostura prelude allo svelamento di verità molto scomode. Ma l'impostura viene scoperta; nel caso di Fo, ciò conduce all'autodistruzione del folle, che è stato dapprima spogliato dei segni di distinzione pubblica. È evidente che Gogol' intendesse mettere in scena una impostura che, per quanto violatrice di tutte le leggi, serviva a denunciare la corruzione e la debolezza insita nel sistema amministrativo imperiale che si presentava come "sano". Mentre l'impostura di Fo consiste in uno scambio di ruoli tra folli e "sani", che basta a far mettere in discussione le strutture portanti del potere borghese: che cosa c'è di più folle che occultare le prove di un omicidio perpetrato in una questura ai danni di un imputato che con tutta probabilità era perfettamente estraneo ai fatti contestati?

### *3.5. RELIGIOSITÀ CRISTIANA E MONDO DUALE*

Sarà opportuno avanzare alcuni cenni storici che possono far meglio comprendere come l'elemento religioso e quello politico coesistessero nell'impostura, per come è stata rappresentata prima da Gogol' e poi da Fo, e come in certi momenti della storia europea i due elementi abbiano addirittura coinciso.

I primi zar, così come i monarchi dell'Europa occidentale, erano sovrani di diritto divino: incarnavano cioè in se stessi la massima espressione della volontà di Dio sulla terra. Il fenomeno dell'impostura politica, per cui un individuo decideva di spacciarsi per sovrano, aveva

dunque un pesante risvolto religioso: e infatti quegli impostori erano identificati con il demonio.<sup>23</sup>

Nella vicenda della Russia si sono succeduti molti casi di impostura politica. Col caso del falso Dimitrij (1581-1606) si fecero avanti molti impostori di basso lignaggio, a dimostrazione di un avvilito della sacralità monarchica causato dalla fine della dinastia legittima. Nel XVI secolo gli zar avevano introdotto nel cerimoniale di investitura la sacra unzione; i membri della dinastia Romanov, che cominciò a regnare all'inizio del XVII secolo, potevano pretendere di essere addirittura chiamati col nome del Cristo: l'impostore diventava, per ciò stesso, l'anticristo.<sup>24</sup>

La commedia gogoliana si presta a letture di tipo religioso. Chelestakov oltre ad essere in viaggio, in movimento – cosa che, secondo l'interpretazione di Merežkovskij, basterebbe ad identificarlo col segno del diavolo – è anche un semplice impiegato che si spaccia per letterato, e nella cultura popolare questo lo avvicinava proprio alla sfera diabolica.<sup>25</sup> Cultura popolare che trova espressione nella tirata finale del sindaco il quale, scoperto l'imbroglio, se la prende proprio con la classe dei letterati, identificati *tout court* con la sovversione politica, cioè col liberalismo, male assoluto del secolo: “Gliela farei vedere io a tutti questi scribacchini! Scrittorucoli, liberali malefici! Stirpe del demonio! Farei di tutti voi un fascio, vi ridurrei in polvere e vi scaraventerei nel fondo dell'inferno, tra le grinfie del diavolo!...” (p. 596).<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Uspenskij, B., *Lo zar e l'impostore* cit., p.86.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Merežkovskij, D., *Gogol'i čert*, in ID, *V tichom omute*. Sovetskij pisatel', Moskva 1991, pp. 221-222.

<sup>26</sup> «Я бы всех этих бумагомазак! У! Щелкопёры, либералы проклятые! Чертово семя! Узлом бы вас всех завязал, в муку бы стер вас всех, да чорту в подкладку! В шапку туды ему!...» p. 94.

Anche Merežkovskij aveva individuato in Chelstakov la faccia del diavolo, solo senza maschera: “Gogol’ per primo aveva visto il diavolo senza maschera”.<sup>27</sup> Quando il sindaco apprende che il presunto revisore, giunto in città, è giovane, esclama: “Tanto meglio: un giovane si vede subito che tipo è. Un bel guaio sarebbe se fosse una vecchia volpe, ma un giovane ha tutto scritto in faccia” (p. 508).<sup>28</sup> Come Chlestakov, il diavolo si presenta in scena nella sua semplicità non riconoscibile, con la faccia della quotidianità. Alla fine, scoperto l’imbroglio, il Sindaco si rimprovera proprio questo: “Ehi tu nasone! Un moccioso, uno straccio d’uomo, e tu l’hai preso per un pezzo grosso! [...] Che cosa aveva di un revisore quello sventato? Proprio nulla. Neppure l’ombra del mignolo, e tutti quanti a gridare: il revisore! Il revisore!” (p. 596).<sup>29</sup>

Per cogliere la profondità delle reminiscenze religiose nella figura di Chlestakov, basta pensare a quanto Gogol’ stesso ebbe a soffrire delle accuse che ricevette nella sua esistenza. Era un letterato, ma a lungo un letterato escluso dai circoli ufficiali russi, un “malarosjan”, cioè un “piccolo-russo”, un ucraino, insomma un individuo ai margini. Quando diventò famoso, lo colpirono comunque accuse di omosessualità e di follia.<sup>30</sup> Gogol’ stesso incarnava qualcosa di non ortodosso, qualcosa di irreligioso, pur senza avere comportamenti rivoluzionari. Le sue ambiguità, oltre che in vita, hanno pesato ben oltre la morte: non è un caso che la critica

---

<sup>27</sup> Merežkovskij, D., *Gogol’ i čert* cit., p. 214: «Гоголь первый увидел черта без маски» (traduzione nostra).

<sup>28</sup> «Городничий. Тем лучше: молодого скорее пронюхает. Беда, если старый черт» p. 21. Nella traduzione italiana *čert* (черт), che significa appunto il «diavolo», viene tradotto come «la volpe».

<sup>29</sup> «Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека! [...] Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было. Вот просто ни на полмизинца не было похожего – и вдруг все: ревизор! Ревизор!» pp. 93-94.

<sup>30</sup> Karlinsky, S., *The Sexual Labyrinth of Nikolaj Gogol*. The University of Chicago Press, Chicago 1976.

novocentesca si sia a lungo attardata sulla questione della sua nazionalità o su quella relativa alla sfera sessuale.

All'epoca del *Revisore* una nuova ondata di religiosità, sia nelle alte sfere sia a livello popolare, aveva investito la Russia: era l'epoca della Santa Alleanza e lo zar era un campione della fede oltre che il signore del suo paese. Contro questo tipo di sensibilità si accende il "solletico" gogoliano: il personaggio di Chlestakov dimostra ampiamente come il sistema di potere zarista fosse corrotto e incline di per sé all'impostura, considerata in tutte le sue sfaccettature, e come i funzionari – rappresentanti diretti dello zar – fossero talmente lontani dal sentire comune da essere facilmente sostituiti con degli impostori. Chlestakov è dunque il demonio, ma si tratta di un demonio che contribuisce a denunciare l'inefficienza e l'ingiustizia di un sistema tanto oppressivo quanto miope.

La drammaturgia di Fo affonda le sue radici nella cultura e nella rielaborazione della spiritualità medievale. Tra i comici del Medioevo Fo ha scelto di indentificarsi nella figura del giullare. A partire dal romanticismo, la letteratura occidentale aveva spesso recuperato i personaggi delle fiere e dei carnevali medievali, ma come figure, come ombre del passato messe a confronto con una realtà moderna, dalla quale – come ha affermato Starobinski – non potevano che uscirne significativamente mutate:

...Il mondo del circo e della fiera rappresentava, nell'atmosfera plumbea e inquinata di una società in via di industrializzazione, una piccola isola colma di meraviglie dai colori cangianti, un pezzetto ancora intatto della terra d'infanzia, uno spazio entro il quale la spontaneità vitale, l'illusione, i prodigi semplici dell'abilità o della goffaggine fondevano insieme tutte le loro seduzioni, offrendole allo spettatore stanco della monotonia dei doveri che la vita seria impone. Sembrava che quelli aspetti della realtà, certo più di molti altri, aspettassero solo di

venir fissati in una trascrizione pittorica o poetica. Ma questi motivi (le cui implicazioni storico-sociali appaiono evidenti) non sono soli. La scelta di un simile tema non si spiega appieno con il solo richiamo visivo che la gran confusione dei palcoscenici poteva esercitare, quasi una macchia luminosa nella monotonia di un'epoca grigia.<sup>31</sup>

Soprattutto furono riprese figure medievali legate all'idea della solitudine, come saltimbanchi, istrioni, buffoni, ecc. Rappresentavano allo stesso tempo la memoria di un mondo perduto e la sofferenza dell'individuo nella società di massa industrializzata. Flaubert si proclamò un *saltimbanco*, mentre Joyce si dichiarò a *Great joker at the Universe*. Questa ripresa delle figure solitarie è stata una conseguenza dell'industrializzazione, ma anche dell'affermazione della psicanalisi freudiana. Da lì parte infatti quella "patologia" dell'individuo europeo che la terapia freudiana si sarebbe incaricata di studiare e guarire. A Freud accenna lo stesso Fo, quando osserva che la società moderna è abitata da individui nevrotici (Fo dice soprattutto dei tic),<sup>32</sup> che peraltro vanno tenuti ben distinti dai veri folli, i quali racchiudono in se stessi una alternativa alle regole della società e del potere contemporanei.

Dario Fo autore-attore-regista ha racchiuso in sé, nella sua individualità, tutti gli aspetti del teatro, definendo se stesso uomo-teatro, e gettando le radici del teatro civile. Fo ha recitato sia come protagonista unico, sia come attore di compagnia, ma la fama più grande gli è provenuta dal *Mistero buffo*, quindi dalla recitazione solista, che non a caso ha inaugurato una nuova era nel monologo teatrale. In *Morte accidentale di un anarchico* Fo non recitava da solo, ma era totale la sua identificazione col

---

<sup>31</sup> Starobinski, J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Bollati Boringhieri, Torino 1984, pp. 37-38.

<sup>32</sup>Fo, D., *Morte accidentale di un anarchico*. Einaudi, Torino 2004, pp. 24, 51,

Matto. È ora importante ricostruire la genesi di questo personaggio, a partire dalle reminiscenze medievali.

Il giullare nell'opera di Fo si presenta come l'identificazione vivente tra voce della verità ed emarginazione sociale. Il giullare è stato la voce di Fo nel momento stesso in cui rivelava il vero alle società contemporanee: grazie al giullare venivano rivelati i veri impostori, cioè coloro che abusavano del potere per rovinare gli individui indifesi. Il giullare è una figura di congiunzione tra la letteratura colta e quella popolare. Si deve tuttavia sottolineare che Fo ha operato una traduzione non fedele dell'idea del giullare che aveva nutrito l'immaginario medievale. In quei secoli, il giullare era comunemente riferito alla sfera del diabolico; i colori del suo abbigliamento, verde e giallo, rinviavano da parte loro a concetti come veleno e morte. Il giullare poteva muoversi solo ai margini della società ed era una figura apertamente irreligiosa, che non aveva diritto neppure ad essere sepolto nei cimiteri comuni. Fo rimaneggia la figura medievale, introducendo un potente elemento religioso di segno positivo: il giullare di Fo altri non è che l'individuo privato dalla prepotenza di tutti i suoi affetti e di tutti i suoi averi, che solo grazie all'intervento del Cristo ha rinunciato a suicidarsi, ad autodistruggersi.

Il giullare, come si diceva, anticipa il Matto: e infatti il Matto si suicida solo dopo aver tolto gli abiti da vescovo, cioè dopo aver deposto gli abiti consacrati dalla fede religiosa.

Nella figura del Matto rivive dunque il mondo duale creato dall'impostura, cioè la dimensione della coesistenza tra vero e falso, sacro e profano, regolare e irregolare, e rivive anche in senso religioso: il protagonista di *Morte accidentale di un anarchico* è il giullare benedetto da

Cristo ma anche il male che sfida gli assetti istituzionali e intende portarli alla distruzione.

Tra Chlestakov e il Matto di Fo si devono situare i mutamenti della cultura politica, la secolarizzazione, ma anche il dibattito sui diritti dei malati di mente. Fo rappresenta un Matto a piede libero, che dovrebbe essere chiuso in un manicomio, e che invece riesce a stravolgere la realtà di una questura italiana. Emarginato come il giullare medievale, e come quello cosciente di quanta falsità nascondano le migliori apparenze sociali e istituzionali, il Matto è un demone che arriva a vestire persino gli abiti di un vescovo. La Chiesa stessa, portatrice di una cultura oppressiva, viene denunciata nell'epilogo della commedia del 1970. Ma, ciò che più conta ai fini del nostro discorso, è che tramite la figura dell'impostore Gogol' e Fo creano nelle loro commedie un mondo duale, in cui verità e menzogna si confondono, e in cui – inevitabilmente, potremmo dire, alla luce di quanto esaminato in questo capitolo – gli elementi della commedia transitano verso un'atmosfera tragica, nella quale possiamo riconoscere tanto il timore del giudizio universale quanto quello della sovversione novecentesca.

## CAPITOLO IV.

### ASPETTANDO IL REVISORE/IL GIUDICE

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
Mi ritrovai per una selva oscura  
Ché la diritta via era smarrita.*

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
Esta selva selvaggia e aspra e forte  
Che nel pensier rinova la paura!*

*Inferno, Divina Commedia  
Dante Alighieri*

Questo capitolo introduce il concetto di paura, in quanto sia nel *Revisore* che in *Morte accidentale di un anarchico* essa è presente, venendo suscitata dall'arrivo di un revisore o di un giudice. Nei precedenti capitoli, trattando del carnevale e della figura dell'impostore, del grottesco e del mondo duale della religione cristiana, ho dimostrato come sia visibile un richiamo alla religione in entrambe le opere. Dopo l'interpretazione religiosa del *Revisore*, fornita dallo stesso autore nei suoi scritti a partire dagli anni '40, la critica ha sostenuto che egli tratta il problema eterno della paura dell'uomo cristiano;<sup>1</sup> quanto a Fo, al contrario, troviamo una paura risolta unicamente sul piano terreno, che non esita a deridere i dogmi della fede rivelata spostando l'attenzione sulla salvezza terrena, quindi sulla giustizia umana. Utilizzando alcune suggestioni presenti negli studi danteschi di Erich Auerbach<sup>2</sup> e le indicazioni date da Northrop Frye<sup>3</sup> circa l'importanza delle Sacre Scritture come "grande canone" della letteratura moderna, tenterò di analizzare a fondo le due diverse concezioni e i due diversi usi della paura, illustrando un aspetto fondamentale delle

---

<sup>1</sup> Merežkovskij, D., *Gogol' i čert*, in ID, *V tichom omute*. Sovetskij pisatel', Moskva 1991, pp. 213-310.

<sup>2</sup> Auerbach, E., *Studi su Dante*. Feltrinelli, Milano 2009.

<sup>3</sup> Frye, N., *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*. Einaudi, Torino 1986.

metamorfosi subite dal testo gogoliano a distanza di quasi un secolo e mezzo dalla sua prima apparizione.

Poiché in entrambi i testi la paura viene suscitata dall'attesa di un personaggio, anticipata dall'entrata in scena di un impostore, mi saranno utili le riflessioni di Auerbach a proposito dell'"impianto figurale" dell'opera dantesca; sarà mio obiettivo quello di individuare la figura del divino, come giudice, in entrambe le commedie. È importante, quindi, cominciare da Dante, poiché nella *Commedia* troviamo molti punti di contatto con l'opera gogoliana; al tempo stesso, a partire dalle tre cantiche potremo anche individuare il rapporto – negativo e iconoclasta – avuto da Dario Fo con i dogmi della fede cristiana.

A partire dal concetto di paura e dall'attesa della figura di un revisore/giudice viene poi trattato il teatro dell'assurdo, a cominciare da *Aspettando Godot* di Samuel Beckett:<sup>4</sup> sarà fondamentale rintracciare sia gli elementi di vicinanza delle due commedie rispetto al teatro dell'assurdo, sia gli elementi di distanza, primo tra tutti il fatto che tanto nel *Revisore* quanto in *Morte accidentale di un anarchico* il personaggio atteso alla fine arrivi, riportando in qualche modo l'azione al punto iniziale. La comparazione col teatro dell'assurdo servirà ad evidenziare alcuni caratteri anticipatori del testo gogoliano e a chiarire meglio il rapporto di Dario Fo con questa corrente che ha condizionato per lungo tempo la drammaturgia europea. Il testo di Beckett (1952) si interpone tra quello di Gogol' e quello di Fo, portando il concetto di assurdo nella cultura del secondo Novecento e aprendo con ciò stesso vie nuove alla drammaturgia, vie delle quali *Morte accidentale di un anarchico* risente in qualche punto l'influenza.

---

<sup>4</sup> Beckett, S., *Aspettando Godot*. Einaudi, Torino 1989.

#### 4.1. LA PAURA NELLA RELIGIONE CRISTIANA E LA SUA TRATTAZIONE LETTERARIA

Come afferma il critico canadese Northrop Frye, è impossibile capire a fondo certi scrittori senza conoscere la Bibbia.<sup>5</sup> In effetti sia Gogol' sia Fo si richiamano a motivi della religione rivelata, sia pure in modo diverso.

Per quel che riguarda Gogol', egli fu perseguitato e tormentato per tutta la vita dalla paura dell'inferno, che probabilmente gli era stata trasmessa dalla madre, donna superstiziosa e fanatica che gli parlava del giudizio universale.<sup>6</sup> L'ansia religiosa pertanto divenne più complessa nei suoi ultimi anni, dopo il viaggio nella Roma cattolica e quando agli amici scriveva le lettere dense di motivi religiosi: raccomandava di leggere i Vangeli, di far digiuni, inviava un esemplare dell'*Imitazione di Gesù Cristo* con il consiglio di leggerne un capitolo al giorno subito dopo il tè o il caffè; ai contadini invece prescriveva di leggere solo la Bibbia. Il critico suo contemporaneo Vissarion Belinskij trovò in effetti esasperante questa ansia, tanto che condannò l'ultima opera gogoliana, i *Passi scelti della corrispondenza con gli amici* (1847), per lo sforzo che vi individuava di ridurre l'intero significato dell'esistenza – individuale e collettiva – agli aspetti sovranaturali, mettendo in secondo piano le esigenze concrete del popolo russo.

... Voi non vi siete accorti che la Russia non vede la sua salvezza né nel misticismo, né nell'ascetismo, né nel pietismo, ma nei progressi della civiltà e nella propagazione dello spirito umanitario. Ad essa non servono le prediche (ne ha sentite abbastanza!), non le preghiere (ne ha dette abbastanza), ma il risveglio della

---

<sup>5</sup> Frye, N., *il Grande codice: la Bibbia e la Letteratura*. Einaudi, Torino 1986, p. 11.

<sup>6</sup> Gippius, V., *Gogol'*. Brown University Press, Providence 1971, pp. 8-9.

sensazione della dignità umana, persa per secoli nel fango e nel letame, le servono diritti e leggi, conformi non agli insegnamenti della chiesa, ma al buon senso e alla giustizia....<sup>7</sup>

Nella stessa lettera, Belinskij rappresenta la letteratura come il rifugio del popolo russo dalla pressione religiosa, come unica espressione dove la vita muove verso il futuro. Tuttavia, partendo dall'esempio di Gogol', sembra impossibile negare un'influenza di profonda religiosità sulla letteratura slava del XIX secolo, che ancora non trovava la piena autonomia e si alimentava di concetti e moniti attinti dalla religione. La celeberrima opera di Gogol' le *Anime morte* (1842), nella quale attraverso il viaggio di Čičikov viene rappresentata la Russia profonda, fu costruita su motivi profondamente religiosi. L'opera, elaborata da Gogol' durante il suo soggiorno a Roma, fu concepita come prima cantica di un poema analogo alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri, mentre il secondo e il terzo libro che dovevano succedere alle *Anime morte*, e che non videro mai la luce in quanto il secondo fu bruciato dall'autore stesso poco prima della morte, dovevano riprendere il seguito del viaggio, affrontando "purgatorio" e "paradiso".

Al di là delle questioni generali, che certamente influenzarono la poetica gogoliana, specie nella fase in cui il drammaturgo ucraino fu più sensibile alla materia religiosa, nell'*Inferno* dantesco possiamo sicuramente

---

<sup>7</sup> Belinskij, V., Lettera a Gogol', 15 luglio 1847, in ID, *Pis'mo k Gogolju*. Chudožestvenoe literatura, Moskva 1936, pp. 9-27: «Вы не заметили, что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, сколько веков потерянного в грязи и навозе, права и законы, сообразные не с учением церкви, а со здравым смыслом и справедливостью...» (traduzione nostra).

ravvisare tratti di somiglianza netti e precisi con *Il Revisore*, che sarebbero giunti a Gogol' attraverso il romanticismo tedesco durante gli studi a Nežin.<sup>8</sup>

La paura pervade tutto l'itinerario dantesco nell'Oltretomba. Dante teme, freme di spavento, e di fronte a frasi o immagini troppo forti ed espressive, addirittura perde i sensi. Il cammino dell'uomo cristiano verso la conoscenza di Dio è dunque disseminato di timori, destati dalla coscienza della propria finitezza ed imperfezione. Al contempo, Dante mette in scena, nella prima cantica, l'immagine del peccato e quella della punizione divina, attuata attraverso la famosa legge del contrappasso, secondo la quale ogni peccatore nell'Aldilà sarebbe stato costretto a soffrire delle sue specifiche colpe e a pagare in maniera proporzionata ad esse. Dunque, possiamo sostenere che nell'opera dantesca si ritrovano conciliati i concetti di paura, di fede, di verità e di giustizia.

Dante nel suo Inferno aveva trovato un posto anche per i falsari, e tra questi non mancavano né i funzionari corrotti, né tanto meno coloro che avevano falsificato la propria identità. Basti pensare ai canti XXI e XXII, dedicati a quelli che nel Medioevo erano definiti "barattieri", per il primo caso; e ai canti XXIX e XXX, dove tra gli altri falsari vengono condannati molto duramente proprio quanti avevano finto una falsa identità di fronte al prossimo che si fidava di loro. Sono dunque peccati gravi, secondo la dottrina cristiana, tanto che essi vengono collocati in zone dell'inferno molto vicine alla terribile figura di Lucifero, simbolo del male assoluto.

Paura, peccato e punizione: questi tre elementi concorrono nella cantica dantesca a dare l'idea di una giustizia trascendente che si abbatte

---

<sup>8</sup> Šambinago, S., *Trilogija romantizma*. Pol'za, Moskva 1911, pp. 91-159.

tanto più duramente quante più sono state le persone colpite dalla frode e dall'inganno. Per il poeta fiorentino, le colpe commesse da uomini pubblici nella gestione dei propri affari e delle proprie relazioni, erano assai più gravi di quelle commesse sull'onda del desiderio sessuale o dell'inclinazione caratteriale. Infatti i falsari e i traditori sono collocati assai più in basso dei lussuriosi e dei violenti.

Tracciando un parallelo tra Dante e Gogol', non sembra inopportuno affermare, alla luce di quanto detto sull'*Inferno*, che la città in cui è ambientata la commedia del 1836 altro non è che un centro di peccato, simile alle celebri città veterotestamentarie di Sodoma e Gomorra. Tutti hanno paura, perché tutti sono corrotti e colpevoli, e tutti hanno da temere al solo pensiero di un giudizio esterno. E sarà per questo che nella commedia non può essere rappresentata la positività o la giustizia in quanto tutti i personaggi sono negativi, "revisore" incluso. Anche la lettera indirizzata al sindaco ammonisce i funzionari, perché si sa che sono tutti peccatori: "E poiché so che anche tu, come tutti quanti noi, non sei esente da qualche peccatuccio" (p. 498).<sup>9</sup>

Gogol' stesso amava definire la sua commedia come una rappresentazione di anime, attraverso la quale voleva portare in scena tutti i mali dell'uomo russo: "Nel *Revisore* decisi di riunire in un sol mucchio tutto il male che c'era in Russia, tutto ciò che allora conoscevo, tutte le ingiustizie commesse in quei luoghi e in quei casi in cui soprattutto si richiede all'uomo giustizia".<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> «Так как я знаю, что за тобою, как за всяким, водятся грешки» p. 12.

<sup>10</sup> Gogol', N., *Avtorskaja ispoved*, in ID, *Polnoe sobranie sočinenij*. Nauka, Mosckva 1952, t. 8, p. 440: «В Ревизоре я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где

A cominciare da Merežkovskij, che ha approfondito in particolare il versante religioso dell'opera gogoliana, e per altri critici dopo di lui, la paura sarebbe addirittura il “motore” dell'intera commedia, fino alla scena muta. Si tratta di una posizione della critica posteriore alla morte dell'autore, che invece in vita si vide mettere in dubbio il fatto che la sua opera avesse un inizio degno di tal nome, e un regolare svolgimento. In altri termini, i contemporanei faticarono a ravvisare nel *Revisore* i segni di quella religiosità che sarebbe giunta a piena maturazione solo nel periodo successivo della vita di Gogol'.

Ma ancor più del parere dei critici, qui ci può interessare l'avviso di Nemirovič-Dančenko (maestro tra l'altro del regista Vsevolod Mejerchol'd), il quale ravvisò uno dei motivi della grandezza della drammaturgia di Gogol' nelle prime battute pronunziate dal sindaco dopo aver riunito i propri funzionari: “Vi ho riuniti, signori, per comunicarvi una notizia assai sgradevole. Sta per arrivare un revisore”.<sup>11</sup> In effetti, l'azione comincia da questo annuncio e, come il regista notava, essa non aveva bisogno di essere anticipata da alcuna scena introduttiva. Nemirovič-Dančenko aveva colto come Gogol' avesse saputo far entrare in scena la paura, senza bisogno di antefatti, e come in quella breve frase si ritrovasse in fondo, condensata, una fabula costruita proprio su attesa e timore.

Da questa frase in poi, infatti, la città gogoliana è immersa nella paura. Non solo i funzionari incapaci e corrotti hanno paura, anche gli altri

---

больше всего требуется от человека справедливости...»); traduzione di A. D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*. Laterza, Roma-Bari 1995, p. 106.

<sup>11</sup> Nemirovič-Dančenko, V., *Tajny szeničeskogo obajanija gogolja*. Moskva, “Teatr”, n. 3, 1952, p. 18: «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

abitanti provano timore. Infatti è Dobčinskij che, tutto tremante, riferisce per primo dell'incontro fra il sindaco e il presunto revisore, rivolgendosi alla moglie del sindaco stesso. Alla domanda di quest'ultima: "Ma che avete da tremare voi: mica prestate servizio", Dobčinskij risponde: "Ma è così, sapete, quando i potenti parlano, si ha paura" (p. 534).<sup>12</sup> La paura domina tutti, senza che ci sia una ragione chiara di temere, come dimostra l'affermazione di un funzionario Artemij Filipovič: "Ho una gran paura. Per quale ragione non lo so neanche io" (p. 546).<sup>13</sup> Del resto, anche Chlestakov, il presunto revisore ha paura: corre a nascondersi dietro la tenda quando sa dell'arrivo del sindaco, al solo pensiero che questi possa aver appreso che non è più in grado di pagare la stanza.

La paura di cui soffrono tutti i personaggi è anche la causa prima dello scambio di personalità: a causa della fretta, ispirata dalla paura, di individuare il forestiero si crede di riconoscerlo nel forestiero da tratti esteriori e superficiali. La paura, inoltre, alimenta di assurdità ogni dialogo. Come spesso accade, allo scambio di identità si associa l'equivoco verbale, la interpretazione scorretta dei messaggi. Persino quando Chlestakov dice la verità, questa viene interpretata in modo sbagliato proprio a causa della paura: nel primo incontro con il sindaco della città, tutto quello che riesce a dire viene equivocado da un interlocutore che crede di averlo riconosciuto:

PODESTÀ: [...] Posso domandarvi dove avete la compiacenza di recarvi?

CHLESTAKOV: Vado nella provincia di Saratov, nella mia proprietà.

PODESTÀ: (*a parte con un'espressione ironica in viso*) Nella provincia di Saratov, eh? E non arrossisce neppure... Oh, con uno così è bene stare all'erta! (A

---

<sup>12</sup> «Анна Андреевна. Ну вам-то чего бояться? Вед вы не служите.

Добчинский. Да так, знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх».

<sup>13</sup> «Артемий Филиппович. Страшно просто. А отчего, и сам не знаешь» p. 51

*voce alta*) Una bella impresa, quella che vi siete degnato di intraprendere... [...] Voi, immagino, viaggiate soprattutto per piacere personale, non è vero?  
CHLESTAKOV: No, è mio padre a reclamarmi. [...]  
PODESTÀ: (*a parte*) Ma senti come le spara grosse! Anche il vecchio padre tira in ballo adesso! (pp. 526-527)<sup>14</sup>

La paura fa sì che tutti i personaggi si muovano meccanicamente o disordinatamente, come delle marionette. Si siedono solo dopo che Chlestakov ha dato loro il permesso, sono cerimoniosi, eseguono subito tutto quanto viene detto dal presunto ispettore generale:

CHLESTAKOV: Signori, che fate in piedi? Sedete, prego!

PODESTÀ: Col mio grado si può anche in piedi.

Insieme ARTEMIJ FILIPOVIČ: Noi restiamo in piedi.

LUKA LUKIČ: Non dovete preoccuparvi per noi.

CHLESTAKOV: Bando ai gradi, sedetevi, vi prego. (*Il podestà e gli altri si siedono*) Non mi piacciono le cerimonie (pp. 541-542).<sup>15</sup>

Solo Chlestakov è libero di agire e parlare secondo il proprio intendimento: finché, su suggerimento del prudente servo Osip, egli non fugge precipitosamente dalla città, non senza aver raccolto tutti i soldi che è riuscito a strappare alle “marionette”. E lascia di nuovo dietro di sé la paura,

---

<sup>14</sup> «Городничий. [...] Осмелюсь ли спросить: куда и в какие места ехать изволите? Хлестаков. Я еду в саратовскую губернию, в собственную деревню. Городничий. (*в сторону, с лицом, принимающим ироническое выражение*). В саратовскую губернию! А? и не покраснеет! О, да с ним нужно ухо остро. (*Вслух*). Благое дело изволите предпринять. [...] Ведь вы, чай, больше собственного удовольствия едете? Хлестаков. Нет, батюшка меня требует. [...] Городничий. (*в сторону*) Прошу посмотреть, какие пули отливает! И старика отца приплел!» pp. 34-36.

<sup>15</sup> «Хлестаков. Что вы, господа, стоите? Пожалуста, садитесь!  
Городничий. Чин такой, что ещё можно постоять.  
Вместе Артемий Филипович. Мы постоим.  
Лука Лукич. Не извольте беспокоиться.  
Хлестаков. Без чинов, прошу садиться. (*Городничий и все садится*.) Я не люблю церемонии» pp. 47-48.

perché una voce avverte dell'arrivo del vero revisore, che sta convocando tutti i funzionari della città.

Potremmo dunque assumere la paura a vera protagonista del testo gogoliano, unica e autentica dominatrice della scena fino all'arrivo annunciato del vero revisore. D'altra parte, proprio quell'annuncio riporta la commedia all'inizio: appurato che Chlestakov è solo un forestiero di passaggio, tutto quanto è avvenuto – l'azione complessa svoltasi nei cinque atti, nel corso della quale tutti i personaggi hanno esibito il proprio carattere pubblico e intimo perde consistenza e importanza. Tutto rimane cioè pervaso da un'atmosfera di provvisorietà, di squilibrio, perché tutto è determinato da un frettoloso equivoco, mentre le azioni degli alti funzionari cittadini sono state determinate, per tutto lo svolgimento, unicamente dal timore dell'imminente ispezione generale.

La paura non manca neanche in *Morte accidentale di un anarchico*. Il dramma, in questo caso, si svolge interamente nella questura e nei due “tempi” in cui è suddivisa la commedia. Ma a differenza di quanto avviene nella commedia gogoliana, il primo ad esprimere la paura è proprio il Matto, cioè l'impostore, che all'inizio, durante l'interrogatorio con il commissario Bertozzo, lo supplica di non mandarlo fuori. Egli teme fortemente di uscire dalla questura:

No, non mi cacci via, signor commissario... [...] nella Polizia mi sento difeso! Fuori, nella strada, ci sono tanti pericoli... La gente è cattiva, vanno in macchina, suonano i clacson, frenano con cigolio... Fanno gli scioperi! Ci sono gli autobus e le vetture del metrò con le portiere che si chiudono di scatto. [...] Mi tenga qui con Lei o mi butto dalla finestra. [...] io, non sono fragile come l'anarchico, che per un salto di soli quattro piani [...] era già in coma... No, io ai giornalisti racconto, che siete stati voi a buttarmi giù! Mi butto! (p. 16)

Si tratta dunque di una paura diversa rispetto a quelle che abbiamo incontrato nella commedia di Gogol': non è la paura di un peccatore, di un colpevole, ma la paura di un individuo che, da sempre spinto ai margini della società in quanto malato di mente, non riesce a rapportarsi con le frenesie e le ipocrisie del mondo contemporaneo. Il Matto, comunque, diventa peccatore solo alla fine della commedia, quando attua il proprio suicidio, poiché il suicidio è peccato secondo la religione cristiana; d'altra parte, egli annuncia prima la possibilità di commetterlo, introducendo la minaccia di smascherare l'operato dei poliziotti, ma pure la volontà di difendersi dagli abusi del potere. A questo punto, il potere è direttamente chiamato in causa: può impedire la morte dell'anarchico ma, spinto dalla paura dello svelamento della verità, potrebbe anche facilitarla e anzi sollecitarla, rendendosi così doppiamente colpevole.

Un'eco di quanto trovavamo nella commedia gogoliana si presenta nella paura dei funzionari della questura; già Jurj Mann ha sostenuto che la situazione del *Revisore* poteva riprodursi presso la polizia o in qualsiasi istituzione controllata da funzionari corrotti o colpevoli: "Tuttavia, per mostrare la specificità del *Revisore*, non è necessario citare un fatto reale, quando in una certa città è arrivato il revisore o qualcuno per sbaglio è stato scambiato per il revisore. La «situazione del Revisore» poteva verificarsi in ogni ministero, dipartimento, cancelleria – dappertutto, dove i rapporti umani erano basati sulla burocrazia”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Mann, Ju., *Revizor*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1966, p. 35: "Однако чтобы показать характерность «Ревизора», не обязательно называть реальные случаи, когда в какой-то город приехал ревизор или кого-то по ошибке приняли за ревизора. «Ситуация ревизора» могла возникнуть в каждом министерстве, департаменте,

La paura del Matto è motivata: infatti all'annuncio dell'arrivo di un giudice da Roma, i funzionari di Fo si affrettano a liquidare gli aspetti controversi della morte dell'anarchico, vale a dire si affrettano a cancellare le tracce dei propri "peccati". E come nel *Revisore*, anche nella commedia di Fo sarà la paura a produrre certe situazioni carnevalesche, assurde, come quella in cui il Matto travestito da giudice, alla fine del primo "tempo", ordina a tutti i presenti di cantare l'inno nazionale.

Nella commedia di Fo è significativo che il giudice dal quale dovrebbe giungere il giudizio decisivo arrivi da Roma. A Roma, come capitale della spiritualità occidentale, Gogol' aveva trovato la sua 'seconda patria'; dalla Roma dei palazzi e delle grandi autorità civili e religiose Fo fa arrivare sia il giudice sia il vescovo sotto le cui spoglie il Matto si traveste alla fine. Tanto era spirituale la Roma dell'autore ucraino, che nella città eterna affermava di aver trovato la pace dello spirito – "... Quanto a me, non mi sono mai sentito così immerso in una tale placida beatitudine. Oh Roma, Roma! Oh Italia!"<sup>17</sup> –, tanto è tutta terrena, e anzi tutta 'politica' la Roma di Fo. D'altro canto, nel testo di Fo era ancora viva la memoria di un Sessantotto che aveva posto in discussione tutte le autorità esistenti, tutte le gerarchie, e con esse l'autorevolezza della capitale. Basta notare come Fo irride la figura stessa del vescovo, giocando col suo stesso nome.

Permettete che mi presenti: padre Mariopio Marmario Mariano Rosario Maria Venier De Santa Fè, incaricato della Santa Sede come osservatorio di collegamento presso la polizia italiana. [...] Dopo l'attentato subito dal santissimo padre a Roma e l'ultimo tentativo di omicidio bloccato a Lourdes, lei mi capisce, [...] è nostro

---

канцелярии – везде, где взаимоотношения людей строились на бюрократической основе" (traduzione nostra).

<sup>17</sup> Gogol', N., *Dall'Italia. Autobiografia attraverso le lettere*. Voland, Roma 1995, p. 37.

dovere, quali legati responsabili della chiesa, di prevenire... avere contatti con la polizia.... (p. 80).

Fo aveva polemizzato con la religione cattolica, con le sue gerarchie e con i suoi valori, fin dalle prime opere. Aveva difeso la figura di Caino; nel *Mistero buffo* aveva denunciato l'atrocità della strage degli innocenti. È questo un motivo di grande distanza rispetto a Gogol', che aveva invece difeso il 'diritto divino' dei potenti e il dovere dell'obbedienza assoluta da parte dei servi della gleba: "Riunite tutti i vostri *mužik* (uomo) e dite loro che li fate lavorare perché Dio li ha creati a tale scopo – assolutamente non perché avete bisogno del denaro per i vostri piaceri...".<sup>18</sup>

Questi sentimenti risalgono peraltro, come noto, alla terza e ultima fase dell'esistenza di Gogol', successiva tra l'altro al soggiorno romano.<sup>19</sup> *Il Revisore*, appartenente alla fase precedente, lasciava invece intravedere un atteggiamento critico – sia pur niente affatto rivoluzionario – nei confronti del potere, e con esso la possibilità di affrontare in modo realistico e concreto i problemi della società e dell'esistenza.

Possiamo dunque concludere affermando che Fo affida alla giustizia terrena, alle istituzioni, il compito di condannare i colpevoli e premiare gli onesti, il dovere di punire i delitti anche quando essi siano commessi nel nome dello Stato. Ma il drammaturgo lombardo si aspetta che quelle istituzioni possano fare il proprio lavoro solo quando esse avranno ascoltato anche la voce di chi, come il Matto, da sempre respinto ai margini della società, è in grado di denunciare le falsità, l'ipocrisia, l'oppressione,

---

<sup>18</sup> La traduzione è tratta da Nabokov, V., *Gogol'*. Mondadori, Milano 1972, p. 137.

<sup>19</sup> Bisogna notare che se la critica contemporanea a Gogol' imputò ai brani in questione una religiosità esasperata, la critica posteriore avrebbe approfondito proprio quell'aspetto. In seguito la critica comunista avrebbe valorizzato il lato realistico di Gogol'; ma l'attenzione per la sua religiosità sarebbe puntualmente riemersa dopo il 1991, come dimostra l'edizione dell'opera di Gogol' in quindici volumi curata dal patriarcato di Mosca e apparsa nel 2009.

scatenando la reazione di paura di chiunque eserciti un ruolo di potere. Per Gogol', il discorso si presenta più complesso, anche alla luce del fatto che *Il Revisore* chiude un'epoca della sua produzione e ne anticipa una diversa. In questo caso il giudizio finale, l'ispezione generale, è rimandato ad una dimensione non presente; viene annunciato, ma non entra in scena. Mentre il Matto comincia a rovistare nella questura per mettere in luce le storture del potere, nel testo di Gogol' la verità semplicemente non viene affrontata, ed è sostituita da una azione mossa da un equivoco e interamente dominata dalla paura. Potremmo concludere affermando che in Gogol' sembra ancora lontana l'immagine di una giustizia efficiente e decisiva; ma al solo annuncio di essa – l'arrivo del vero revisore – l'azione comica si interrompe, tutto viene lasciato in sospeso, la paura domina per intero la scena, come se nella figura del vero revisore si celassero elementi di una giustizia assai più complessa e definitiva, una giustizia divina.

#### 4.2. *CHI È IL REVISORE/GODOT/GIUDICE*

Dopo aver trattato della paura nelle due commedie in esame, passo ora ad analizzare le questioni riguardanti il “vero” Revisore e il “vero” Giudice: entrambi arrivano alla fine delle rispettive commedie, riportandone in qualche modo lo svolgimento al punto iniziale. Ripellino nel suo studio gogoliano paragona l'attesa del revisore all'attesa di Godot, e riconosce nella figura di Chlestakov l'agente del revisore:

1) [...] e l'attesa del revisore è vana, e il vero revisore non arriverà mai. Cioè, attendendo Godot. Oppure è un'attesa multipla: Bobcinskij, Dobcinskij, Maria Antonovna. Anna Andrevna;

2) o Godot si esprime con un suo surrogato scurrile, diabolico, play boy per sindachesse. [...] In questo caso Chlestakov, agente di Godot, va di paese in paese, e la faccenda si ripete.<sup>20</sup>

In questo brano di Ripellino, dove rimane sospeso l'approfondimento della figura di Chlesatkov e del 'vero' revisore, si riconosce comunque l'approccio di Merežkovskij. Purtroppo questo brano di Ripellino, come pure lo studio *Gogoliano* rimase incompiuto e apparve postumo. In questo capitolo farò comunque tesoro di quello spunto critico, soffermandomi sulla questione dell'attesa. L'attesa a sua volta ci riconduce più lontano, per cui occorre prendere le mosse dall'opera dantesca e dalla sua critica.

Servendomi della critica dantesca di Auerbach, considererò in questo paragrafo i personaggi di Chlestakov e del Matto come due anticipazioni "figurali" dell'incarnazione reale della giustizia.

Poiché entrambe le commedie giocano sul fattore dell'attesa, mi sembra necessario spendere prima qualche riflessione sul contributo dato dal teatro dell'assurdo alla trattazione novecentesca di certe tematiche. Il celebre testo di Beckett, *Aspettando Godot* (1953), ha portato alla massima espressione, da una parte l'idea dell'attesa come connaturata all'esistenza umana, dall'altra, però, ha mostrato il fallimento delle certezze procurate dalle ideologie moderne, oltre che dalle religioni. Quella rappresentata da Beckett è un'attesa eterna, priva di soluzione e di scioglimento: in termini religiosi, distrugge la fede nella salvezza che secondo il cristianesimo dovrebbe alleviare tutte le pene dell'esistenza terrena. In termini 'politici', invece, l'attesa di Godot simboleggia la grande difficoltà con cui le correnti

---

<sup>20</sup> Ripellino, A. M., *Gogoliana*, in ID, *L'arte della fuga*. Guida, Napoli 1988, p. 307.

ideologiche del XX secolo si ripromettevano di garantire la realizzazione umana. Tanto la commedia di Gogol' quanto quella di Fo condividono aspetti importanti di questa concezione della drammaturgia, nel senso che entrambe abbracciano il concetto di assurdo ed entrambe lo svolgono secondo il suo significato più profondo, che chiama in causa la disarmonia. La città gogoliana e la questura di Fo sono due luoghi ove il potere viene esercitato in maniera immorale e ingiusta, quindi disarmonica; dove tutto si interrompe all'annuncio dell'arrivo di una ispezione, e non è dato di incontrare – se non fuggevolmente nel testo di Fo – la figura tanto attesa. Entrambi gli autori, quindi, chiamano in causa l'attesa, la giustizia, e la salvezza, che sono valori portanti delle fedi cristiane.

Nella commedia di Beckett, i due protagonisti (due barboni, quindi due figure ai margini della società) conversano proprio sulla Bibbia e sugli esempi di punizione divina e terrena che hanno segnato la vita dei ladri e degli altri peccatori. Godot, che non arriva mai, è per loro il simbolo della salvezza, l'unica entità che potrà sottrarli al giudizio finale. Ma chi sia realmente Godot, non è dato sapere. Alle domande dei critici su questo punto il drammaturgo irlandese affermava: “Se avessi saputo chi era Godot, l'avrei detto nella commedia”.<sup>21</sup> Come nel caso di Gogol' e di Fo, non si rivela realmente chi è il vero Revisore o il vero Giudice.

A questo punto ci sembra giustificato il ricorso alla definizione di “figura” fornita da Auerbach. Secondo il critico tedesco, tutta la letteratura religiosa è costruita attorno a delle “figure”, che altro non sono se non “anticipazioni” della apparizione divina. I personaggi del Vecchio Testamento sarebbero “figure” dell'età cristiana, e Cristo stesso sarebbe la

---

<sup>21</sup> Esslin, M., *Il teatro dell'assurdo*. Abete, Roma 1975, p. 39.

“figura” di Dio e dell’avvento del suo regno. Ora, pur non sapendo chi è Godot, non si può fare a meno di notare che la radice di questo nome – “God” – reca con sé, fin dal primo momento, l’idea della divinità e della giustizia universale. Così come il personaggio – il Ragazzo – a cui è demandato ogni giorno l’annuncio del mancato arrivo di Godot, altri non ci sembra – sulla scorta della critica di Auerbach – che una “figura” in chiave negativa, una sorta di “anticipazione” della grande delusione dei due protagonisti.

Ancor più aderenti alle osservazioni fatte da Auerbach sul testo dantesco ci sembrano i due casi letterari che in questa sede approfondiamo. Chlestakov potrebbe essere “figura” del vero Revisore, così come il Matto ‘anticipa’ il vero Giudice. Tanto Gogol’ che Fo pongono un doppio termine all’attesa dei personaggi: prima la risolvono attraverso gli impostori – che però, in questa luce, assumono una parvenza più positiva, quasi ‘profetica’ – e alla fine delle commedie la sciolgono con l’arrivo del personaggio veramente atteso. Mentre Fo concentra tutta l’aspettativa su un personaggio che simboleggia unicamente la giustizia terrena – un giudice, per di più ‘romano’ –, nel testo di Gogol’ non è dato incontrare alla fine il personaggio vero e proprio. Questo comporta un sentimento di maggior pessimismo, che facilmente si può rapportare alla situazione dell’Impero russo negli anni in cui la sua opera prendeva forma. Come a dire che nel 1836 anche il drammaturgo, come buona parte degli osservatori dell’Europa occidentale, disperava della possibilità di un miglioramento nell’assetto statale della sua patria, di una sua apertura alla trasparenza e alla modernità, insomma di una sua redenzione rispetto all’infelice condizione di ‘gigante malato’.

Altre somiglianze fra i tre testi riguardano la rappresentazione dei personaggi. I personaggi di *Aspettando Godot*, che sono più delle marionette che degli individui pensanti, aspettano la salvezza, ma nel frattempo non possono fare a meno di peccare: più di una volta tentano di suicidarsi. Come sappiamo, Michail Vajskopf aveva definito “marionette” pure gli eroi delle opere gogoliane, privi di scopi e motivazioni, e perciò immersi senza rimedio nell’errore.<sup>22</sup> Pertanto, queste “marionette”, sia quelle di Gogol’ che quelle di Beckett, hanno paura: questo le collega alla religione e alla presenza del divino e della giustizia, che pure abbiamo visto non entrare mai direttamente in scena. Si ha paura di qualcosa che non appare, che rimane assente e, nel caso di Gogol’, anche trascendente. Per trovare una incarnazione del giudizio finale, e quindi una speranza di salvezza, pagata a caro prezzo (il suicidio del Matto, ovvero l’autoeliminazione dell’impostore), dobbiamo rifarci al testo di Fo.

Per tornare alle argomentazioni di Auerbach, il Matto di Fo è “figura” del vero giudice che sta arrivando da Roma. Egli, che pure finge identità diverse, non è però considerato peccatore da Fo, mentre invece peccatore erano il falso revisore gogoliano e i due personaggi di Beckett. In altre parole, Fo conserva un impianto fortemente gogoliano, espungendo tuttavia ogni potenziale riferimento alla giustizia ultraterrena. È peraltro interessante notare, in prima battuta, come nel suo testo non manchino reminiscenze bibliche anche molto pronunciate, e in generale aspetti di quella che si poteva chiamare la sapienza antica. Prima fra tutte, quella che affidava alla barba la funzione di rappresentare la saggezza, sorretta dall’età:

---

<sup>22</sup> Vajskopf, M., *Siužet gogolja: Morfologija. Ideologija. Kontekst.* Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnij universitet, Moskva 2002, pp. 19-20.

anche il vero giudice di Fo ha la barba, e questo sembra un dettaglio molto importante alla luce di quanto stiamo dicendo.

Anche nella commedia di Beckett veniamo a sapere a un certo punto – siamo ormai alla fine – che Godot ha la barba. Infatti Vladimiro chiede al Ragazzo, mandato da Godot: “Ha la barba il signor Godot?” e questi risponde: “Sissignore”.<sup>23</sup>

In *Morte accidentale di un anarchico* Fo affida il ruolo del giudice al Matto, visto che nella presentazione dei personaggi non viene nominato il giudice. Il vero giudice con la barba, che entra alla fine della commedia, Fo lo introduce come “Signore con la barba” (p. 9). Nella lingua italiana il termine “Signore” si riferisce anche alla divinità. Il revisore che in Gogol’ non si fa vedere, e Godot, che nella commedia beckettiana ha la barba ma non arriva mai, sono diversi dal Giudice da Roma, che nella commedia di Fo entra in carne e ossa, e si appresta a rendere giustizia alla legge umana. “Non aspettare san Giorgio, che lui ci venga a liberare”, diceva una canzone di Fo del 1969.

Tuttavia neanche Fo intende eliminare del tutto i riferimenti alla religione tradizionale. Il suicidio del Matto, anzi, sembra richiamare fortemente alla memoria il sacrificio di Cristo per l’umanità: il Matto si suicida per far trionfare il bene, cioè l’ispezione. È l’autodistruzione, ossia un peccato grave secondo la religione cristiana, che tuttavia sembra l’unica soluzione di fronte alla presenza del male. Ripetere volontariamente quanto nella questura era avvenuto in maniera criminosa – il suicidio dell’anarchico – consente al Matto di denunciare il delitto e allo stesso tempo di farne una sorta di “movente” dell’arrivo della giustizia. È dunque una morte salvifica,

---

<sup>23</sup> Beckett, S., *Aspettando Godot*. Einaudi, Torino 2002, p. 94.

che impone di pensare al significato del sacrificio e dell'abnegazione nell'ambito della religione rivelata tradizionale.

#### 4.3. PAURA, FIGURA, FOLLIA TRA IL 1836 E IL 1970

In conclusione, possiamo affermare che nel *Revisore* entrano in scena due specie molto gravi di peccato, secondo la dottrina cristiana: il peccato di chi “baratta” a suon di soldi le funzioni pubbliche (il Sindaco e tutte le altre autorità) e il peccato di chi sostiene di essere qualcun altro al fine di frodare il prossimo, ossia gli impostori e truffatori. Considerata la commedia in questa luce, la scena muta finale sembra preludere ancor più esplicitamente ad una sorta di giudizio universale che non avrebbe risparmiato alcuno dei personaggi. Non solo: rifacendoci alle pagine di Auerbach, possiamo ritenere che il falso revisore altri non sia che una “figura”, ossia una anticipazione imperfetta, del vero revisore. Detto in altri termini, la città del peccato sembrava a Gogol’ prossima alla rovina più completa: l’intero Impero zarista versava in una condizione tale che niente e nessuno avrebbe potuto salvarlo dall’autodistruzione. Ecco, di nuovo, che la commedia, attraverso il suo apparentemente innocuo “solletico”, si apre a tematiche grandiose e complesse: la coincidenza tra malversazione e peccato, il prossimo arrivo di un evento catastrofico per la Russia – evento che avrebbe raso al suolo città e certezze, individui e intere province. Non solo: Chlestakov, e con lui lo *scambio della personalità*, assumono un ruolo nuovo, di preannuncio di un’era di giustizia che avrebbe mutato il volto del più grande paese dell’Europa orientale.

La paura determina l'intero svolgimento del *Revisore*, trasformandosi nella scena muta finale in paralisi completa, in attesa di una sentenza che sembra investire l'intera esistenza della città. La paura compare anche in *Morte accidentale di un anarchico*, ma qui a prevalere sembrano gli aspetti terreni della giustizia e non quelli religiosi/sovranaturali, che pure, come abbiamo dimostrato, non sono del tutto assenti.

Il Matto di Fo – abituato a millantare identità che non gli appartenevano – era sicuramente un peccatore nell'ottica cristiana; eppure al drammaturgo non interessa per nulla quale possa essere il verdetto del giudizio universale; del resto egli muore in maniera tragica, e quindi assume piuttosto le fattezze di un martire della giustizia. D'altra parte, in quanto folle egli sembra escluso da ogni comunità, e destinato ad essere vessato dal sistema, anche dall'autorità religiosa. Nell'Italia attraversata dai grandi movimenti per i diritti civili, nell'Italia che sentiva ancora l'onda lunga delle proteste del 1968, Fo esprime in modo potente la sete di giustizia, ma anche il disprezzo per tutte le gerarchie che formano l'autoritarismo civile e religioso. Un Matto viene promosso a “figura” di un vero giudice in quanto con quel personaggio si potevano rappresentare quanti richiedevano a gran voce i pieni diritti di cittadinanza e urlavano il bisogno di una giustizia più giusta e più trasparente. Quella attesa da Dario Fo nella sua opera è una giustizia non solo tutta terrena, ma anche fortemente ‘democratica’, come voleva essere l'Italia dei cortei alla fine degli anni Sessanta.

CAPITOLO V.  
**SUL CONFINE DEL TRAGICO**

*Sarà una risata che vi seppellirà...*  
Dario Fo

*5.1. LA COMMEDIA, LA TRAGEDIA E IL RISO: UN PERCORSO STORICO*

Tanto *Il revisore* quanto *Morte accidentale di un anarchico* sono stati tradizionalmente presentati e recepiti come due testi comici: due commedie, se non due farse. Ad una lettura più approfondita, tuttavia, entrambi i testi mostrano di non poter rientrare strettamente nelle categorie utilizzate da Aristotele e invalse nella critica letteraria fino a tempi molto recenti, in quanto essi tendono ad utilizzare anche risorse di altri generi. Si può anticipare fin d'ora che il *Revisore* tende a un finale tragico, pur derivando da un andamento di tipo farsesco; mentre *Morte accidentale di un anarchico* sembrerebbe teso a inserire un intermezzo comico tra un inizio e un finale resi assolutamente tragici dalla presenza della morte.

Riguardo alle definizioni dei diversi generi letterari, Northrop Frye ha affermato che la critica non si è più mossa dalle categorie definite da Aristotele.<sup>1</sup> Questa tesi stride con l'affermazione di nuovi generi nel corso del tempo, a partire da quelli prodotti dalla cultura del carnevale fino a giungere al dramma romantico, che poteva presentare un esito lieto o tragico, ma che comunque rompeva l'unità di spazio e tempo e azione prescritta dal filosofo greco. Né possiamo tacere della nascita di due generi – il melodramma “borghese” e il *vaudeville* – che hanno avuto grande fortuna in tutta Europa e che, soprattutto il secondo, hanno certamente influito sulla genesi dell'opera gogoliana.

---

<sup>1</sup> Frye, N., *Anatomia della critica*. Einaudi, Torino 1969, p. 22.

Che un'opera rientri difficilmente nelle definizioni canoniche ereditate dall'antichità classica non deve per di sé apparire troppo strano. Oltre che all'opera di Aristofane, si può pensare alla *Divina Commedia*: Dante chiamò la sua opera *Commedia* perché aveva un lieto fine, ma Boccaccio, che aveva conosciuto anche l'estetica platonica, la quale riservava l'argomento divino alla sola tragedia, aggiunse l'aggettivo *divina*, dando luogo ad una sorta di ossimoro.

La differenza parte appunto da Aristotele, che attribuiva alla commedia il compito di operare la mimesi dei cattivi esempi di condotta, mentre alla tragedia sarebbe spettato di additare dei grandi esempi: “E questa è appunto la differenza onde anche si distinguono tragedia e commedia: ché l'una tende a rappresentare personaggi peggiori, l'altra migliori degli uomini di oggi”.<sup>2</sup> Da questa attenzione verso la condotta “degli uomini peggiori” deriva anche la definizione del riso, che è stata oggetto di riflessione a partire dal saggio di Henri Bergson *Il riso* e in seguito per tutto il corso del XX secolo.

Aristotele nella sua *Poetica* aveva identificato il riso come una prerogativa della natura umana, prerogativa che si rivelava di fronte alla visione della deformità: “La commedia è, come dissi, imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza [o fisica o morale], bensì [di quella sola specie che è il ridicolo: perché] il ridicolo è una partizione speciale del brutto. Il ridicolo è qualche cosa come di sbagliato e di deforme, senza essere però cagione di dolore e di danno”.<sup>3</sup> Rispetto ad Aristotele, Bergson ha spostato l'attenzione sul

---

<sup>2</sup> Aristotele, *Opere: Retorica, Poetica*. Laterza, Roma-Bari 1988, voll. 10, p. 196.

<sup>3</sup> Ivi, p. 201

potenziale comico inerente alla stessa natura umana: non solo l'uomo "sa" ridere, ma anche "fa" ridere.<sup>4</sup>

Rispetto ad Aristotele, inoltre, Bergson individuò un risvolto tragico nella comicità. Un risvolto tragico che si annidava proprio nella rappresentazione della quotidianità e della realtà ordinaria, che secondo il filosofo greco non nascondeva doppi significati:

Esso (comico) non appartiene né completamente all'arte, né completamente alla vita. Da un lato i personaggi della vita reale non ci farebbero mai ridere se noi non fossimo capaci d'assistere alle loro vicende come a spettacolo visto dall'alto di una loggia; essi sono comici ai nostri occhi solo perché ci danno la commedia. Ma d'altra parte, anche a teatro, il piacere di ridere non è puro, cioè esclusivamente estetico, assolutamente disinteressato. Vi associa sempre un pensiero occulto che la società ha per noi quando non l'abbiamo noi stessi; vi è sempre l'intenzione non confessata esteriormente; perché la commedia è molto più vicina del dramma alla vita reale. [...] Proprio nelle sue forme inferiori, nel vaudeville e nella farsa, la commedia è tagliata sulla vita reale: vi sono scene della vita reale le quali potrebbe appropriarsi senza cambiarvi una parola.<sup>5</sup>

Quindi, la drammaticità della commedia, secondo le parole di Bergson, si trova proprio nella rappresentazione della quotidianità e dell'uomo comune con i suoi difetti. Questo sembra lo stesso significato che hanno cercato sia Gogol' sia Fo nella rappresentazione di scene apparentemente solo comiche. Dopo la rappresentazione del *Revisore*, Gogol' ammise la grande responsabilità dello scrittore comico: "Tutti gli altri generi dipendono dal giudizio di pochi, solo un autore comico si sottopone al giudizio comune; ogni spettatore ha il diritto di criticarlo,

---

<sup>4</sup> Bergson, H., *Il riso*. Laterza, Bari-Roma 1994, p. 4.

<sup>5</sup> Ivi, p. 89.

persone di qualunque grado diventano giudici”.<sup>6</sup> Così i drammaturghi si sottoponevano allo stesso giudizio critico ai quali sottoponevano i propri personaggi. Da qui la grande sensibilità di Gogol’ verso la critica letteraria: “Chi decide di mostrare i lati ridicoli agli altri, deve ragionevolmente accettare che gli vengano indicati i suoi stessi lati deboli e ridicoli”.<sup>7</sup>

L’interesse per l’imperfezione umana è condiviso da Fo, che anzi lo ritiene il punto di partenza del suo teatro: “Mi è sempre piaciuto far conoscere al prossimo un certo tipo di umorismo anticonformista, magari violento, magari pieno di errori, ma capace di essere amato e capito. Caino era l’uomo, l’altro era il santo. E io amavo più l’uomo imperfetto, con le sue rabbie e i suoi dolori, che non Abele, saggio e infallibile. E questa simpatia per l’uomo con i suoi difetti è la chiave del mio teatro”.<sup>8</sup>

Oggi la definizione della *commedia* come opposto della *tragedia* è stata superata da diverse correnti critiche, che hanno preferito spostare l’attenzione sulla commedia in *se stessa e come tale*.<sup>9</sup> Il percorso storico di entrambi i generi, in effetti, ha dimostrato che delle mescolanze sono occorse nella forma e nel contenuto: una commedia può benissimo contenere elementi tragici, come avveniva già nelle opere di Aristofane. Per quanto riguarda la nostra analisi, riprenderò in questo capitolo gli elementi studiati nei precedenti, per evincere quanto e in che modo il loro utilizzo è avvenuto in chiave comica o tragica. In altri termini, cercherò di evincere le dinamiche del riso per come viene suscitato nei due testi. L’esame strutturale, tra l’altro, anticiperà lo studio della messinscena mejerchol’diana

---

<sup>6</sup> Gogol’, N., *All’uscita da teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia*, in ID, *Opere*. Mondadori, Milano 1996, voll. II, p. 652.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Fo, Dario *Missionario eversore*. “Panorama”, dicembre 1962, in *Dario Fo: Fabulazzo*. Kaos, Milano 1992, p. 21.

<sup>9</sup> Propp, V., *Comicità e riso*. Einaudi, Torino 1988, p. 6.

del *Revisore*, alla quale si è tradizionalmente attribuito il merito di aver trasformato quella commedia in una tragedia, mentre, come vedremo tra poco, elementi tragici erano ben presenti nel testo gogoliano.

## 5.2. IL RISO TRA GOGOL' E FO

Per trattare del riso nei due drammaturghi occorre prendere nuovamente le mosse dalla cultura del carnevale. I travestimenti e gli scambi di personalità, così come le imposture che componevano il repertorio del carnevale, erano tutti espedienti che incitavano il popolo a ridere, prendendo di mira le gerarchie e i valori ufficiali. Sottovalutare il riso popolare del Medioevo, quello carnevalesco – come nota Michail Bachtin –, porta a snaturare il quadro di tutta l'evoluzione storica della cultura europea nei secoli seguenti.<sup>10</sup>

Gogol' e Fo, a nostro avviso, si servono gli elementi tratti dal carnevale e della forma della commedia, anzi della farsa, assumendosi quindi, le responsabilità degli autori comici: quella di rappresentare la realtà conferendole un senso critico: “Il riso [...] spesso richiede impegno e concentrazione – per spalancare la bocca in una risata è innanzitutto necessario spalancare il cervello”.<sup>11</sup> Quindi, occorre chiedersi perché si ride e come si ride: in questa analisi noi ci chiederemo soprattutto *come si ride*.

È opportuno cominciare l'analisi tenendo conto dello studio di Bachtin sul riso medievale. Come ammette il critico russo, il riso carnevalesco ha insegnato all'uomo come rapportarsi al presente e al passato: “Il riso ha un profondo significato di visione del mondo, è una delle

---

<sup>10</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Einaudi, Torino 1979, p. 8.

<sup>11</sup> *Dario Fo: Fabullazzo* cit., p. 353.

forme più importanti con cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia dell'uomo".<sup>12</sup> Il riso medievale, quello carnevalesco, caratteristico nella sua natura duale e complessa, come nota Bachtin, seppellisce e resuscita nello stesso tempo: "[...] questo riso è *ambivalente*: è gioioso, scoppia di allegria, ma è contemporaneamente beffardo, sarcastico, nega e afferma nello stesso tempo, seppellisce e resuscita. Questo è il riso carnevalesco".<sup>13</sup> Quindi, avvicinarsi al riso del *Revisore* e di *Morte accidentale di un anarchico* partendo dalle definizioni carnevalesche, induce a riflettere sulla dualità, ossia sulla mescolanza di comico e tragico. Tuttavia ci sono differenze tra il testo di Gogol' e quello di Fo, anche in considerazione delle diverse epoche che li hanno visti nascere. D'altra parte sappiamo che Fo riteneva quella gogoliana una comicità "solletica" per le aspettative novecentesche.<sup>14</sup>

Gli studiosi (Henri Bergson, Vladimir Propp, Michail Bachtin, Dmitrij Lichačev), che hanno dedicato molto attenzione al fenomeno del riso, si sono soffermati spesso sul fatto che esso è variato attraverso i secoli, che la concezione del riso è cambiata nel tempo, spostandosi dalla comunità all'individuo, dalla concezione divina alla vita terrena, da nazione a nazione, da luogo a luogo, attribuendo questo cambiamento all'influsso esercitato dalle correnti religiose, politiche o filosofiche.

Dmitrij Lichačev, che ha studiato a fondo il riso nella Russia antica sulla scorta delle idee di Bergson, Bachtin e Propp, lo rappresenta come un fenomeno che esprime ribellione contro i valori e le norme sociali, che non

---

<sup>12</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Einaudi, Torino 1979, p. 76.

<sup>13</sup> Ivi, p. 15.

<sup>14</sup> Allegri, L., (a cura) *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Laterza, Roma-Bari 1990, p. 14.

risparmia neanche i dogmi religiosi mettendo a nudo tutto ciò che è “serio” e facendo ritornare il mondo al caos primordiale.<sup>15</sup> Lo studioso si soffermava poi a individuare il legame tra culture nazionali e culture del riso. Secondo Lichačev, il riso ha sempre rappresentato un modo per contrapporsi alla natura e alla cultura, attraverso la creazione di una “anticultura”:

Il riso crea un mondo di anticultura. Ma il mondo di anticultura non si oppone ad una cultura qualsiasi: esso si contrappone ad una cultura specifica, quella derisa. Da questo risulta chiaro perché il mondo del riso non è univoco. Esso cambia a seconda delle nazioni e delle epoche [...].<sup>16</sup>

Per approfondire la questione del riso gogoliano, sarà molto utile fare riferimento allo studio di Dmitrij Lichačev, che ha analizzato a fondo il fenomeno nella Russia antica, individuando peraltro tratti di somiglianza con quanto affermato da altri – Bachtin soprattutto, altro nostro riferimento teorico – a proposito dei paesi di lingua romanza.

### 5.3. DAL RISO GOGOLIANO AL RISO RIVOLUZIONARIO DI FO

Prima di avviare l’analisi degli elementi ripercorsi nei precedenti capitoli, per valutare il loro effetto rispetto al riso, richiamerò l’attenzione sui motivi fondamentali della trama del *Revisore* e di *Morte accidentale di un anarchico*.

---

<sup>15</sup> Lichačev, D., *Smech v drevnej Rusi*. Nauka, Leningrad 1984, pp. 3-6.

<sup>16</sup> Ibidem: «Смех создает мир антикультуры. Но мир антикультуры противостоит не всякой культуре, а только данной – осмеиваемой. [...] Отсюда ясно, почему смеховой мир отнюдь не один. Он различный у отдельных народов и в отдельные эпохи [...]» (traduzione nostra).

Propp nel suo studio su *Comicità e riso* condivide la teoria di Jurenev, secondo il quale diverse tipologie di riso equivalgono ad altrettante differenze nel tessuto delle trame;<sup>17</sup> ma noi abbiamo avuto modo di vedere che tra i due testi le somiglianze sono molte proprio a partire dalla trama. Dove insorge allora la differenza, rispetto al riso, tra il testo dell'ucraino e quello del lombardo, se essa esiste? E che peso hanno i due contesti storici e sociali che hanno fatto da sfondo alla prima rappresentazione dei due testi, nel definire il tipo di comicità e la sua ricezione?

Per rispondere al primo quesito riprendiamo in considerazione quanto scritto nel capitolo sulla genesi della trama. La differenza principale tra *Revisore* e *Morte accidentale di un anarchico* sta nell'aggiunta dell'antefatto che troviamo nel testo del 1970. Se nel *Revisore* l'arrivo dell'ispettore generale in città è più fantomatico che concreto, nella commedia di Fo, invece, il motivo dell'arrivo del giudice romano – l'indagine sulla morte dell'anarchico – costituisce il punto di partenza. Quindi possiamo affermare che la comicità di Fo prende le mosse da un elemento indubbiamente tragico, mentre lo svolgimento della commedia di Gogol' si muove su elementi che di volta in volta, a seconda dei punti di vista, possono rivelarsi comici o tragici.

Torniamo a questo punto sullo studio che Bergson ha dedicato al *Riso*. In apertura Bergson definisce il riso come fenomeno appartenente ad una società chiusa, i cui componenti condividono giudizi ed emozioni, senza farsi comprendere dagli estranei.<sup>18</sup> Propp, a sua volta, ha definito il riso come un fenomeno limitato nel tempo, rispondente alle aspettative di società

---

<sup>17</sup> Propp, V., *Comicità e riso* cit., pp. 15-16.

<sup>18</sup> Bergson, H., *Il riso* cit., p. 6.

cronologicamente determinate. Sulla scorta di Bergson e di Propp possiamo quindi ritenere il riso un fenomeno localizzato nello spazio e nel tempo, collegato a precisi assetti sociali: “Ogni epoca e ogni popolo hanno il loro particolare e specifico senso dell’umorismo e del comico, che talvolta incomprensibile ed inaccessibile in altre epoche”.<sup>19</sup> Trova così spiegazione il fatto che Gogol’ avesse posto proprio il riso a vero e onesto protagonista della sua commedia, circondato da personaggi secondari e funzionali;<sup>20</sup> mentre l’epoca in cui scrive Fo si aspetta un riso dirompente, dissacratorio, rivoluzionario, sempre pronto a denunciare le debolezze, ma anche gli abusi, del potere.

Il pubblico che andava a vedere la commedia di Fo era ben cosciente di ridere sulla morte inscenata dai potenti; l’antefatto tragico, in effetti, era attinto dalla cronaca, non costituiva un elemento dell’invenzione. Invece Gogol’ si ispirava a un fenomeno che accadeva talmente spesso da essere diventato un aneddoto corrente nella Russia zarista. Fo faceva riferimento alle conoscenze di un pubblico politicamente “impegnato”, mentre Gogol’ taceva un antefatto che tutti conoscevano per sentito dire. Fo, inoltre, scatena la sua comicità a partire dal contrasto tra l’antefatto e l’azione che segue; mentre nel testo gogoliano era la trama stessa che *sollecitava* il riso, attraverso motivi come l’equivoco e lo scambio della personalità.

Capire *che cosa*, nel contenuto delle commedie, faccia ridere, serve per comprendere meglio *come* si ride. Innestare la comicità su un antefatto tragico serviva a Fo, come lui stesso affermava, per provocare assieme al riso la rabbia degli spettatori: una rabbia che tuttavia non poteva esplicitarsi.

---

<sup>19</sup> Propp, V., *Comicità e riso* cit., p.19.

<sup>20</sup> Gogol’, N., *Seconda redazione della fine dello Scioglimento del «Revisore»*, in ID, *Opere*. Mondadori, Milano 1996, voll. II, pp. 545-547.

Gli studenti, gli operai, i contadini, una volta usciti dal teatro – dove avevano formato un pubblico del tutto diverso da quello che frequentava i teatri stabili – nelle intenzioni dell'autore dovevano ricavare con sé il “riso rabbioso”, a casa, per le strade e nelle piazze, prima di trasformarlo in spirito rivoluzionario: “[...] voglio dire che le rivoluzioni non nascono mica perché uno si alza la mattina e dice: ‘che bella giornata, facciamo la rivoluzione’. Si tratta di un lavoro paziente. [...] Si tratta di arrivare a gestire la rabbia del popolo”.<sup>21</sup>

Gogol' si rivolgeva invece ai frequentatori dei teatri di Pietroburgo e di Mosca, e quindi soprattutto ai nobili abituati a vedere *vaudeville* e melodrammi francesi. Il *Revisore* colpiva vizi e difetti non specifici della borghesia francese, bensì della società russa in generale, e infatti alla fine della commedia il Sindaco si girava verso il pubblico esclamando: “Di cosa ridete? di voi stessi ridete” (p. 596). Proprio questo aspetto, cioè le idee critiche veicolate dalla commedia, lo avvicinava dunque al riso carnevalesco che, come afferma Bachtin: “è diretto contro le stesse persone che ridono”.<sup>22</sup>

Questo riso ci riconduce alla situazione carnevalesca di entrambi i testi. La differenza tra il riso di Gogol' e il riso di Fo emerge proprio intorno al tema carnevalesco: Fo utilizza il motivo della morte, mentre Gogol' sfrutta quello del matrimonio. Questa differenza ci consente, alla luce delle teorie di Lichačev, di contestualizzare meglio i nostri due testi nei rispettivi contesti.

Rispettando la cronologia, cominciamo dall'Ottocento, che in genere, come dice Allegri è “un secolo che ride poco”.<sup>23</sup> L'ascesa della

---

<sup>21</sup> Valentini, C., *La storia di Dario Fo*. Feltrinelli, Milano 1977, pp. 8-9.

<sup>22</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais* cit., p. 15.

<sup>23</sup> Allegri, L., (a cura) *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico* cit., p. 13.

borghesia, che rappresenta la realtà in modo indiretto, indebolisce sia il tragico sia il comico. Secondo Bachtin solo il genere satirico avrebbe resistito a questa attenuazione dei toni. Ma il riso satirico era, in realtà, un riso retorico triste, serio e sentenzioso.<sup>24</sup> La nobiltà russa parlava meglio il francese che la lingua nazionale, e rimaneva separata dalla borghesia, mentre il sistema zarista negava ogni tipo di riforma. Quella stessa nobiltà amava le mode occidentali, anche a teatro, per questo Gogol' si lamentava della predominanza dei personaggi "esotici" nei teatri russi: "La condizione degli attori russi è penosa. [...] Che possono fare con questi strani eroi, che non sono né francesi, né tedeschi, ma solo svitati. [...] Per amor di cielo, dateci caratteri russi, dateci a noi noi stessi, i nostri truffatori, i nostri cervelli balzani".<sup>25</sup>

Come aveva già notato Gukovskij, la critica non poteva negare la forte satira politica del drammaturgo ucraino riguardo al sistema zarista,<sup>26</sup> e il riso di Gogol' era ormai ben lontano dal riso gioioso del folclore della terra ucraina, che aveva animato le sue precedenti opere. Gogol' prima del *Revisore* scriveva riguardo al riso: "Ridere, adesso bisogna ridere di più. Evviva la commedia!".<sup>27</sup> ciò indusse un contemporaneo a paragonare *Il Revisore* a *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais, e a proporre per questo

---

<sup>24</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais* cit., pp. 54-57.

<sup>25</sup> Gogol', N., *Peterbyrgskie zapiski 1836*, in ID, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., t. 8, 1952, p. 186: «Положение русских актеров жалко. [...] Что делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди. [...] Ради бога. Дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков!» Traduzione di Antonella D'Amelia, *Introduzione a Gogol'*. Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 105.

<sup>26</sup> Gukovskij, G., *Realizm Gogolja*. Chudožestvennaja literatura, Moskva-Leningrad 1959, p. 389.

<sup>27</sup> Gogol', N., Lettera a M. Pogodin, 6 dicembre 1835, in ID, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., t. 10, 1940, p. 378-379: «Смеяться, смеяться давай побольше. Да здравствует комедия!».

di censurarlo, dato che l'opera francese solleticava troppo le tendenze rivoluzionarie dei borghesi.<sup>28</sup>

Di sapore francese potevano essere anche le due donne che nella commedia gogoliana tessevano le fila del matrimonio di Chlestakov: la moglie e la figlia del sindaco. Figure analoghe a quelle che popolavano il *vaudeville* francese, esse tuttavia potevano rimandare anche all'immaginario popolare russo. Lichačev tratta della frequenza nelle rappresentazioni popolari della derisione della moglie stupida, vanesia e brutta. La derisione da parte del marito, sostiene lo studioso russo, veniva percepita come la derisione di "anti-natura" familiare, cioè lo stravolgimento di quello che doveva essere l'ordine domestico.<sup>29</sup> Quindi il riso si spostava nelle case, nelle situazioni familiari, dai grandi temi passava a contagiare la quotidianità più realistica. Esso serviva comunque a deridere l'universo, e a considerarlo come un groviglio inintelligibile di errori e di mostruosità.

Gogol' era fortemente influenzato dalla comicità di certe rappresentazioni di piazza; Propp aveva definito l'ucraino "grandissimo tra gli umoristi e i satirici di ogni tempo" tra gli *artisti russi e non russi*.<sup>30</sup> Nella sua commedia ritroviamo quindi, per la prima volta nella storia letteraria, la volgarità dell'eloquio, l'abbassamento del "corpo" e della vita corporea (cibo, bere). Gli elementi carnevaleschi, incluso il falso matrimonio, erano tipici delle rappresentazioni popolari; a Gogol' va il merito di averli trasferiti nei teatri stabili, mentre a Fo sarà attribuito il merito opposto, cioè quello di aver riportato la comicità dai teatri "borghesi" alle piazze.

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 393.

<sup>29</sup> Lichačev, D., *Smech v drevnej Rusi*, in ID, *Istoričeskaja poetika russkoj literatury*. Aletejja, Sankt Peterburg, 1999, pp. 359-360.

<sup>30</sup> Propp, V., *Comicità e riso* cit., p. 4.

Non solo le due donne sono oggetto di derisione; il riso gogoliano colpisce pure la natura effeminata dei funzionari: i figli di Dobčinkij che in realtà sono figli del giudice Lapkin-Tjapkin, assomigliano come gocce d'acqua a quest'ultimo, e Dobčinkij chiede al presunto revisore che il suo primogenito venga riconosciuto legittimo benché nato fuori del matrimonio. Gogol' incatena tutti gli elementi dell'"antinatura" procedendo dal basso verso l'alto: la derisione dei funzionari colti nel loro ambito familiare anticipa l'irrisione dell'intero sistema zarista. E questo riso dal basso verso l'alto o viceversa, è una eredità del riso popolare, che distruggeva, come ha già rilevato Bachtin, le dignità e le distinzioni sociali.

Su questo sfondo grottesco i funzionari si muovono come marionette attorno al presunto revisore, come ho accennato nei precedenti capitoli. Questo lato della commedia è fondamentale, dato che Mejerchol'd vi trovò ispirazione per costruire la sua messinscena. Propp spiega la comicità delle marionette nel loro ripetere automaticamente dei gesti umani, con effetti parodistici: ogni soggetto tragico nel teatro delle marionette induce irrimediabilmente al riso: "Il principio del teatro di marionette sta nell'automatizzazione di movimenti che imitano, e per ciò parodiano, i movimenti umani. Nel teatro delle marionette, perciò, a rigore di termini, è impossibile rappresentare tragedie umane".<sup>31</sup> Il romanticismo tedesco riprende la figura della marionetta nel suo lato tragico, come essere governato da un altro essere. Per queste ragioni, i funzionari di Gogol' risultano tragici pur suscitando il riso, in quanto come afferma Propp, svela

---

<sup>31</sup> Propp, V., *Comicità e riso* cit., pp. 64-65.

la natura dell'uomo: "In questo caso la rappresentazione di un uomo come meccanismo è comica, in quanto ne mette in luce la natura interiore".<sup>32</sup>

Il Novecento, "secolo breve", punteggiato da immani tragedie, è invece lo sfondo del teatro di Fo. La letteratura si dedica alla vita terrena, colta nella sua concretezza e con precisione; non si teme più la morte, bensì la vita, come sottomissione ad un potere autoritario e come esposizione alla violenza. A differenza di quanto avviene nel *Revisore*, dove la denuncia è nascosta dietro il grottesco, nel testo di Fo la denuncia è chiara e mirata. Eppure Fo attinge dalla cultura medievale per rovesciare la percezione della realtà proprio attraverso il riso. Solo che la sua morte non è più quella medievale, che preludeva alla rinascita. In Fo la morte è il risultato della violenza: la sua commedia avrebbe anticipato fenomeni caratteristici dell'Italia degli "anni di piombo".

La morte violenta non era ignota al teatro popolare; secondo Fo molta comicità era suscitata proprio dalle condanne a morte: "Non per niente nel teatro popolare ti ritrovi tanto sovente con storie di boia, di impiccagioni, storie di palchi del supplizio, di cimiteri. Specie nel teatro dei burattini e delle marionette".<sup>33</sup> Quindi anche Fo si rifà al teatro delle marionette, attribuendogli la facoltà di dire ciò che l'uomo non poteva dire, sia per quanto concerneva la religione che per quello che invece riguardava la politica e il potere. Quello di Fo è un riso di denuncia, che ha lo scopo di far capire alla gente di essere stata violentata ed ingannata.

La combinazione del riso con la morte è il più antico modo di rappresentare la contraddizione dell'universo, e rappresenta uno tra i primi

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Allegri, L., (a cura) *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico* cit., p. 112.

elementi di intreccio tra commedia e tragedia. Nella commedia di Fo la morte si rivela ben due volte: il primo, il “suicidio” dell’anarchico, man mano rivela la sua verità, conduce alla seconda morte, cioè al “vero” suicidio del Matto. La comicità costruita intorno al suicidio dell’anarchico serve a Fo per demolire la maschera seria della giustizia, e mettere questa a nudo: il riso abbassa e mette a nudo la cultura ufficiale, rigorosamente separata dalla cultura popolare. Perché la nudità porta anche alla distruzione, quando significa smascherare la realtà creata dai potenti. Questo smascheramento dei funzionari, a sua volta, si ripercuote sul protagonista: dopo aver svelato il segreto del suicidio dell’anarchico, il Matto viene smascherato, diventando per ciò stesso il simbolo della nudità e l’elemento di maggior tragicità.

Passiamo ad analizzare l’utilizzo della figura dell’impostore, dell’*alazon*, che, come nota Frye, potrebbe essere un personaggio sia comico che tragico: “Questi personaggi sono frequenti soprattutto nella commedia. [...] Ma l’*alazon* può essere uno degli aspetti dell’eroe tragico”.<sup>34</sup> Ritornando alla formula ternaria elaborata da Lotman (scemo-intelligente-folle), Chlestakov e il Matto risultano due poli estremi sia nel loro stato, sia nel loro destino finale: Chlestakov lascia la città fuggiasco ma trionfante, mentre il Matto si butta dalla finestra. Il loro comportamento definisce lo svolgimento delle rispettive commedie e provoca riso in quanto rivela due figure estreme. Se per suscitare il riso occorre essere dei personaggi intelligenti, Chlestakov e il Matto condividono questa caratteristica. Altra caratteristica che condividono, e che deriva dalla loro origine carnevalesca, è quella di trovarsi ad impersonare tutti i difetti del

---

<sup>34</sup> Frye, N., *Anatomia della critica* cit., p. 54.

potere che vogliono deridere, e quindi di dire al pubblico quali sono i vizi più ricorrenti nella società: la corruzione, l'autoritarismo, l'arbitrarietà nella gestione del potere.

La “nudità” è un altro elemento collegato all'intelligenza, che avvicina Chlestakov alla figura del Matto. Fingendo di mentire, di opporsi al mondo logico, entrambi denudano i difetti di questo stesso mondo. Quindi Chlestakov e il Matto sono due figure che testimoniano del tempo e del pubblico a cui si rivolgevano. Usando le parole di Lichačev, si può dire che sono due figure intelligenti che si vestono da scemi per liberare tutte le energie del riso.<sup>35</sup> Così trovano spiegazione la figura di Chlestakov e il riso-“solletico” che il suo personaggio provoca; la sua lettera spedita all'amico alla fine della commedia, dove deride i funzionari, dimostra perfettamente la sua posizione di scemo-intelligente:

Sto nella casa del podestà, me la godo, faccio il cascamoto con sua moglie e sua figlia; devo solo decidere da quale cominciare, ma credo innanzitutto dalla madre, che sembra ormai disposta a concedermi i suoi favori. [...] Ora la ruota della fortuna è girata. Tutti mi prestano denaro a volontà. Sono dei tremendi originali. Moriresti dalle risate. [...] Prima tra tutti il podestà: un somaro vestito e calzato. [...] L'ufficiale postale [...] dev'essere un manigoldo [...] e bell'ubriacone. [...] Il sovrintendente alle opere pie Zemljanika è un vero maiale con la papalina. [...] L'ispettore scolastico puzza tremendamente di cipolla. [...] Il giudice Ljapkin-Tjapkin è il massimo del *moveton* (pp. 591-592).<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Lichačev, D., *Istoričeskaja poetika russkoj literatury* cit., pp. 343-344.

<sup>36</sup> «И я теперь живу у городничего, жуирую, волочусь напропало за его женой и дочкой; не решился только, с которой начать, думаю, прежде с матушки, потому что, кажется, готова сейчас на все услуги... [...] Теперь совсем другой оборот. Все мне дают взаймы сколка угодно. Оригиналы страшные. От смеху ты бы умер. [...] Во-первых городничий – глуп как сивый мерин... [...] Почтмейстер [...] должно быть, также, подлец, петь горькую. [...] Надзиратель за богоугодным заведением Земляника: совершенная свинья в ермолке. [...] Смотритель училищ протухнул насквозь луком. [...] Судья Ляпкин-Тяпкин в сильнейшей степен моветон» pp. 90-91.

La combinazione di intelligenza e nudità è caratteristica della cultura cristiana. Il primo esempio lo troviamo nella figura di Adamo, che si rende conto di essere nudo dopo aver mangiato il frutto del bene e del male: la colpa rivela allo stesso tempo la sua finitezza e debolezza di fronte alla divinità. Così comincia, con la nudità primordiale, la vicenda dell'intelligenza umana. L'intelligenza, come nota Lichačev, rappresentava uno strumento per muovere al riso nella cultura antica russa<sup>37</sup> come in quella medievale europea. Nella figura dello scemo, la cultura slava trova il suo modo per deridere l'ordine ufficiale. Non solo i personaggi, ma anche gli autori si fingono scemi per dare al lettore la possibilità di ridere e deridere l'anti-natura.<sup>38</sup> Le stesse caratteristiche di derisione si possono trovare nella festa dei folli, nei tre giorni di assoluta libertà concessi durante il Medioevo nei paesi di lingua romanza.<sup>39</sup> Dario Fo, nel dialogo con Allegri, nota come il folle pian piano scompare, e già nell'Ottocento manchi del tutto: "Non c'è più il pazzo trasgressore, c'è il massimo idiota. Scomparso è il folle di *Re Lear*, specchio deformante della mostruosa ma imbellettata normalità del potere".<sup>40</sup>

Quindi Fo, distinguendo tra scemo e folle, vede anche lo specchio dell'epoca nella loro figura. L'intelligenza che collega Chlestakov e il Matto si dimostra anche nelle loro avventure finali, e qui si ritrova davanti al tema del comico e tragico. Bachtin ammette che il riso del folle è riso della morte, è tragico in se stesso, perché il folle porta sempre con sé l'intelligenza e la nudità ed è destinato alla morte: Adamo era diventato

---

<sup>37</sup> Lichačev, D., *Istoričeskaja poetika russkoj literatury* cit., p. 351

<sup>38</sup> Ivi, p. 348.

<sup>39</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais* cit., pp. 84-85.

<sup>40</sup> Allegri, L., (a cura) *Dario Fo, Dialogo provocatorio sul comico* cit., p. 11

mortale proprio perché era diventato intelligente mangiando il frutto proibita della conoscenza. Mentre non c'è niente di eroico nella figura di Clestakov-scemo, e per questo lui è unico ad uscire dalla commedia senza pagare dazio per il suo comportamento. Chlestakov è tipicamente una figura comica; Merežkovskij che vede in lui il diavolo senza maschera, ne adduce come conferma la presenza del riso: nella cultura popolare il diavolo, a differenza del Cristo, è la figura ridente e familiare: “[...] il riso fu mandato sulla terra dal diavolo, ma apparve agli uomini sotto la maschera della *gioia* e gli uomini l'accolsero a cuore aperto”.<sup>41</sup>

Invece il riso del Matto sin dall'inizio è tragico, marcato dalla morte, trasgressivo e pieno di rabbia. La follia è parte della tragedia, e il folle con la sua ideologia ed il suo sacrificio si rende tragico. Quindi anche il riso provocato dalle due figure è diverso, e per questo il riso di Gogol' risulta sottile mentre quello di Fo, erede dei giullari, risulta trasgressivo e rivoluzionario.

L'importanza del riso nel carnevale si rivela più fortemente se accostiamo questo al concetto di paura. Sia nel Medioevo occidentale sia nella Russia antica, il riso e la comicità popolari servono soprattutto a vincere la paura tanto della vita quanto della morte. Il libro di Vladimir Zvinjackovskij dedicato all'opera e alla vita di Gogol' si intitola proprio *Vincere la paura con il riso*.<sup>42</sup> Gogol', ossessionato per tutta la vita dalla paura, la vinse attraverso le sue opere deformando le personalità o il mondo esistente. Per questo il suo riso è vicino al riso carnevalesco e crea straniamento.

---

<sup>41</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais* cit., pp. 45-46.

<sup>42</sup> Zvinjackovskij, V., *Pobeždajuščij strach smečom*. Lybid', Kiev 2010.

Come accennato nel precedente capitolo, sia nel *Revisore* sia in *Morte accidentale di un anarchico* tutti i personaggi hanno paura. Ma la paura di Chlestakov e del Matto si contrappone alla paura dei funzionari: è la paura di un individuo contrapposta alla paura collettiva. Frye nel *Grande canone* nota che la Bibbia, come unione di Antico e Nuovo Testamento, rappresenta il rapporto tra il collettivo e l'individuo: il rapporto cioè del popolo ebraico con la vita di Gesù.<sup>43</sup> Quindi mettendo insieme nei testi sia la paura dei protagonisti che quella dei funzionari, le due commedie effettuano la parodia della paura: vincono la paura con il riso, e proprio questo aspetto le avvicina al carnevale. La paura degli anni Settanta, in Fo, si vince proprio nella derisione pubblica, nei momenti più tesi, e nella denuncia della politica, che si rendeva colpevole di stragi impuniti e di persecuzioni arbitrarie e cruente.

La paura che si vince sin dall'inizio, nelle commedie, è quella terrena, la derisione delle persone attraverso le loro professioni. Bachtin nota che nel Medioevo il riso ha vinto tutto ciò che sulla terra, e non solo nell'aldilà, faceva paura: ossia il potere, le gerarchie sociali, le aristocrazie, il clero cattolico:

L'uomo medievale percepiva chiaramente nel riso *la vittoria sulla paura*. Ed essa era percepita non soltanto come vittoria sulla paura mistica («paura divina»), ma sulla paura davanti alle forze della natura, soprattutto come una vittoria sulla paura morale, che incatena, opprime e offusca la coscienza dell'uomo: la paura di tutto ciò che è sacro e vietato («tabù» e «mana»), del potere divino e umano, dei comandi e dei divieti autoritari, della morte e della punizione dell'aldilà, dell'inferno, di tutto ciò che è più spaventoso *sulla terra*.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Frye, N., *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*. Einaudi, Torino 1986, p. 124.

<sup>44</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais* cit., p. 102.

Sia nel *Revisore* sia in *Morte accidentale di un anarchico*, i funzionari vengono presentati con soprannomi comici, Gogol' addirittura li introduce con cognomi buffi, che irridono la paura che i pubblici ufficiali dovevano provocare. Il nome del sindaco, Skvoznik-Dmuchanovskij, nella traduzione letteraria sarebbe "Sgaiattola-Soffia"; quello del giudice, Ljapkin-Tjapkin, uno "Scappa-fuggi"; il sovrintendente delle opere pie Zemljanika era una "Fragoletta", ecc. Mentre nella commedia di Fo, il Matto si rivolge al commissario coinvolto nel suicidio dell'anarchico, chiamandolo col nome di Definestra, col doppio risultato di ridicolizzarlo e di mostrare allo stesso tempo la sua tragica colpa. Tra l'altro la prima scena di *Morte accidentale di un anarchico*, con la sua descrizione comica delle professioni che guidano il mondo moderno, ricorda perfettamente la prima scena del *Revisore*, la casa del Sindaco, dove questo ultimo impaurito dall'arrivo del revisore suggerisce ai funzionari di prendere delle precauzioni. Le sue indicazioni sono comiche, come comiche sono le figure alle quali si rivolge:

[...] Io, signori, vi ho avvertito. Sappiate che, da parte mia, qualche misura l'ho adottata, e vi consiglio di fare altrettanto. Soprattutto a voi, Artemij Filipovič. [...] fate in modo [...] che i berretti siano puliti, almeno, e che i malati non assomiglino a dei fabbri, visto che di solito se ne vanno in giro vestiti come capita. [...] Christian Ivanovič... non sta bene che i vostri malati fumino un tabacco così forte che non appena si entra viene da starnutire. [...] Anche a voi, Ammos Fedorovič, suggerirei di fare attenzione al tribunale. Nell'anticamera [...] i vostri uscieri allevano oche domestiche, con le ochette che vi scorrazzano tra le gambe. Che ci si dedichi all'economia domestica è certo encomiabile, e perché poi un usciere non dovrebbe farlo? Solo, sapete, in quel luogo non sta bene... [...] E il vostro assessore... certo è una persona competente, ma emana un odore tale che pare

appena uscito da una distilleria. [...] Gli si potrebbe suggerire di mangiare della cipolla o dell'aglio (pp. 498-500).<sup>45</sup>

Il dialogo tra Matto e commissario nella prima scena di *Morte accidentale di un anarchico* serve per “abbassare” e deridere le professioni che il Matto aveva impersonato una dietro l'altra. Quindi il suo dialogo-monologo con il commissario in qualche modo ricorda la descrizione e le osservazioni del Sindaco; solo che, a differenza di quest'ultimo, le osservazioni del Matto sono atroci. Parlando delle professioni che non aveva ancora finto, il Matto rifiuta di spacciarsi per avvocato: “Ah no, l'avvocato non lo farei mai. A me non piace difendere, è un'arte passiva; a me piace giudicare... condannare... reprimere... perseguire! Io sono uno dei vostri... caro commissario! Diamoci pure del tu!” (p. 14). Un'altra descrizione della professione del giudice, che il Matto vorrebbe recitare, la contrappone alla figura dell'operaio:

Per un operaio alla catena o alla trancia dopo i cinquant'anni è finita: combina ritardi, incidenti, è da scartare! Il minatore a quarantacinque anni ha la silicosi... via, scartato, licenziato, svelto, prima che scatti la pensione! Così anche per l'impiegato in banca, a una certa età comincia a sbagliare i conti, [...] Via, a casa... sloggiare... sei vecchio... rincoglionito! Invece per i giudici no, ... più sono vecchi e rinco... (si corregge) svaniti, più li eleggono a cariche superiori. [...] Vedi dei

---

<sup>45</sup> «Я, кое-какие распоряженья сделал, советую и вам. Особенно вам, Артемий Филиппович. [...] сделайте так, чтобы все было прилично. Колпаки были бы чистые, и больные не походили бы на кузнецов, как обыкновенно они ходят по-домашнему. [...] Христиан Иванович... [...] Не хорошо, что у вас больные такой крепкий табак курят, что всегда расчихаешься, когда войдешь. [...] Вам тоже посоветовал бы Аммос Федорович, обратить внимание на присутственные места. У вас там в передней, куда обыкновенно являются просители, сторожа завели домашних гусей с маленькими гусёнками, которые так и шныряют под ногами. Оно, конечно, домашним хозяйством заводиться всякому похвально, и почему ж сторожу и не завести его? только, знаете, в таком месте неприлично... [...] Также заседатель ваш... [...] он, конечно, человек сведущий, но от него такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода. [...] можно ему посоветовать есть лук или чеснок» pp. 12-15.

vecchietti di cartone tutti impaludati: cordono, mantelline di ermellino, cappelloni a tubo con le righe d'oro che sembrano tante comparse del fornaretto di Venezia, traballanti, con delle facce da tappi della Val Gardena... con due paia d'occhiali legati con le catenelle, che sennò li perdono... non si ricordano mai dove li hanno appoggiati (p. 14).

Quindi tutto il dialogo è costruito sulla descrizione grottesca delle professioni; la recita da parte del Matto può essere interpretata alla luce della definizione di parodia offerta da Propp, che la intende come una esagerazione della comicità.<sup>46</sup> Nella prima scena Fo cerca di imitare il movimento dal giudice, rendendolo ridicolo: questa parodia serve a provocare un riso dissacratore. Mentre nella commedia di Gogol' la descrizione del Sindaco evita di assumere una rappresentazione esplicitamente sarcastica, anche perché questi si sta rivolgendo ad altri notabili suoi pari, in Fo anche la differenza di classe rafforza e rende più trasgressiva la comicità a danno dei potenti.

La commedia che rappresenta la realtà vedendo i personaggi dall'esterno, rendendoli comici e, come affermava Aristotele, facendo ridere sui loro difetti, sia in Gogol' sia in Fo si rivela nel suo aspetto grottesco attraverso la presenza degli abiti che corrispondono alle professioni. Nelle opere di Gogol' la comicità si afferma spesso attraverso la descrizione dell'aspetto esteriore dei personaggi, derivante direttamente dal loro status sociale. Il personaggio tragico di Akakij Akakevič si rende comico attraverso l'attenzione maniacale per la punteggiatura, come anche per le aspettative esagerate legate al sogno del cappotto. Così come il Matto rende la comicità attraverso la sua fissazione per la punteggiatura esibita nella scena tra lui e il commissario. Si pensi alla questione della virgola:

---

<sup>46</sup> Propp, V., *Comicità e riso* cit., pp. 72-76.

Commissario Bertozzo: Eh sì... c'è la virgola. Ha ragione, non ci avevo fatto caso.  
Matto: Ah, non ci aveva fatto caso! E lei, col fatto che non ci aveva fatto caso, ti sbatte in galera un innocente? (p. 12).

#### 5.4. DALLA SCENA MUTA AL SUICIDIO

Nella cultura del riso, nel carnevale, l'infrazione delle regole della vita reale dovrebbe suscitare un risultato 'scandaloso', quindi violare una legge della Chiesa e dello Stato. Dopo il rovesciamento del mondo non si può tornare allo stato precedente senza cambiamento. E come vedremo in entrambi i testi la distruzione, la parodia, la messa a nudo portano al finale tragico.

La scena finale nel testo di Gogol', dominata dal silenzio, è un aspetto del tragico. Il silenzio si collega con la religiosità, perché introduce il nome di Dio, prospetta il giudizio universale, davanti al quale oltre che atterriti si rimane senza parole perché ci si trova di fronte all'ineffabile: "Per alcuni [...] pensatori, nessuna parola, come «Essere», è propriamente applicabile a Dio, perché le parole sono finite, mentre Dio non lo è: il vero Dio è «nascosto», al di là di ogni pensiero, e, a fortiori, al di là delle parole".<sup>47</sup>

Il silenzio, come il riso, può assumere diverse forme: il silenzio collettivo si trasforma in uno stato mistico e nella religione cristiana è soprattutto collegato con la catarsi, con il pentimento, con la ricerca di se stessi, quindi nella commedia di Gogol' durante la scena finale tutta la città immersa nel silenzio subisce la catarsi, dando anche allo spettatore la possibilità di purificarsi attraverso il silenzio individuale. Per questo Gogol'

---

<sup>47</sup> Frye, N., *Il grande codice* cit., p. 32.

era attento alla scena finale dando suggerimenti per la sua interpretazione: “...l’ultima scena non avrà successo finché non si capirà che si tratta soltanto di un quadro muto, che deve rappresentare un unico gruppo impietrito, e che qui si conclude il dramma, e ad esso subentra una pantomima muta, e per due e tre minuti il sipario deve restare alzato, e il tutto deve realizzarsi al modo dei *tableaux vivants*”.<sup>48</sup>

Questa scena muta, che rende la commedia tragica, serviva a Gogol’ per creare tale effetto non solo sul palcoscenico, ma anche tra gli spettatori, perché come notava Aristotele, solo attraverso la tragedia lo spettatore presta attenzione al suo destino e alla sua vita.<sup>49</sup> Nello *Scioglimento del Revisore*, Gogol’ attraverso della bocca dell’attore dirà: “come se quell’ultima scena rappresentasse l’ultimo scenario della nostra vita, quando la coscienza ci costringe d’un tratto a spalancare gli occhi su noi stessi ed avere paura”.<sup>50</sup>

Forse per la stessa ragione Fo modifica la scena finale di *Morte accidentale di un anarchico*, che in un primo momento prevedeva il monologo del Matto, invece il suicidio di questo ultimo è stato aggiunto in seguito. Attraverso un auto-sacrificio, un finale tragico, Fo cerca di raggiungere l’effetto di catarsi negli spettatori, che così vedono rinascere l’anarchico e sentono tutta la gravità del crimine perpetrato dal potere. Già Aristotele aveva notato che lo spettatore prova solidarietà per il personaggio tragico, ed è portato a condividere il suo stato.

---

<sup>48</sup> Gogol', N., *Brano di una lettera scritta dall'autore a un letterato poco dopo la prima rappresentazione del «Revisore»*, in ID, *Opere cit.*, pp. 605-606.

<sup>49</sup> Aristotele, *Poetica cit.*, pp. 205-206.

<sup>50</sup> Gogol', N., *Scioglimento del «Revisore» cit.*, p. 498.

## 5.5. CONCLUSIONI

La comicità di Gogol', vista a distanza di quasi centocinquanta anni, sembrerebbe sottile, costruita attorno all'irruzione del *riso* in situazioni nelle quali venivano messe a nudo le storture del sistema politico e dell'ordine sociale. Una comicità sottile, perché usava l'ironia più del sarcasmo, perché non attaccava frontalmente il potere ma ne mostrava piuttosto gli aspetti repressibili. Mejerchol'd, al momento di allestire il suo *Revisore* biomeccanico, avrebbe esplicitamente ricondotto la sottigliezza, o il "solletico" di Gogol', al timore giustificato di essere bloccato dalla censura zarista. Quella del drammaturgo lombardo sembrerebbe invece contrapporsi in quanto comicità dirompente, derivante dalle dissacrazioni giullaresche del potere.

Il riso doveva servire a combattere la paura. Ma volgendo entrambe le commedie verso il tragico, il riso di Gogol' e Fo trascorre piuttosto nella paura e nell'attesa della morte; anche quando – come in Gogol' – questi due elementi compaiono solo parzialmente nel testo vero e proprio. In Fo la comicità è più dirompente perché, nel solco della tradizione giullaresca (ma anche dell'espressionismo otto-novecentesco), essa attacca frontalmente il potere e i suoi detentori. Il riso in Gogol' è liberatorio, il riso in Fo ha invece una natura sfrenatamente ribellistica e "impegnata". Ma in una prospettiva rigorosamente diacronica, sarebbe errato sottovalutare la portata politica della comicità gogoliana: essa infatti non rinunciava a nessuno dei motivi atti a mettere in ridicolo l'esistente per mostrarne le storture e gli abusi. Due commedie, anzi due farse, quelle di Gogol' e di Fo, che del pari inducono ad una profonda riflessione e del pari mescolano comico e tragico per arrivare ad una "catarsi" collettiva.

## CAPITOLO VI.

### DA GOGOL' AL NOVECENTO

In questo capitolo analizzeremo la genesi del *Revisore* biomeccanico di Mejerchol'd, a partire dal lavoro svolto dal regista fin dagli anni trascorsi nei teatri imperiali. Vedremo in che modo la sua interpretazione dell'opera gogoliana si sia collegata fortemente all'ideologia sovietica e ad una attitudine divulgativa ed educativa del teatro che si affermò dopo la rivoluzione d'ottobre. Vedremo anche come e in che misura Mejerchol'd raccolse, più o meno consapevolmente, delle indicazioni sulla messinscena che erano state di Gogol' stesso. Avremo dunque a che fare con le riflessioni gogoliane sull'allestimento del *Revisore*, riflessioni che mostrano da parte loro una precoce sensibilità per tutti gli aspetti più moderni della regia e della recitazione. La versione mejerchol'diana, infine, si imporrà come punto di unione tra il classico ottocentesco e la commedia politica di Dario Fo. Oltre che i numerosi elementi testuali rintracciati nei capitoli precedenti, il *Revisore* e *Morte accidentale di un anarchico* presentano elementi condivisi a livello di recitazione e messinscena, ravvisabili proprio grazie all'allestimento del 1926.

Nello spettacolo del dicembre 1970 Fo rinunciava al personaggio del giullare e al repertorio medievale che fino ad allora era stato il perno della sua attività teatrale e si immergeva nella realtà più prossima. Fu quello, pur nei tempi brevissimi dettati dall'attualità, un continuo sperimentare sulla recitazione, sulle scenografie, sul testo, sulla regia. Anche lo straniamento rimase presente, ma cambiò volto rispetto all'opera precedente del lombardo. E, quello che ci sembra più importante anticipare fin d'ora, è che

nell'allestimento di Fo la grande lezione avanguardistica sovietica andò a fondersi con una tradizione diversa, autoctona: il saltimbanco e il grande attore di prosa condividevano lo spazio. Col regista sovietico Fo condivideva infatti la vocazione educativa del teatro, il tentativo di raggiungere e coinvolgere le masse, soprattutto la classe operaia, e la volontà di trasmettere mediante i testi e la loro messinscena la propria critica al potere borghese e alle sue violenze.

### 6.1. GOGOL' E LA SUA CONCEZIONE DELL'ARTE SCENICA

Prima di tutto, analizzando il *Revisore*, bisogna domandarsi che cosa rappresentasse il teatro per Gogol'. Nell'articolo *Riguardo al teatro, all'unilateralità nel considerare il teatro, e all'unilateralità in generale*,<sup>1</sup> Gogol' scrive sul teatro, che esso: “è una cattedra, [...] dalla quale si può dire molto di buono al mondo”,<sup>2</sup> ed in queste parole Nemirovič-Dančenko trovava tutta la psicologia del teatro, ossia la sua potenzialità di mezzo di comunicazione per ampi pubblici.<sup>3</sup> Si è spesso accennato alla delusione dello scrittore ucraino riguardo alla rappresentazione del *Revisore* nel Teatro Aleksandrijskij, nella quale si erano poco curati i particolari della messinscena; Gogol' puntava il dito contro il modo di recitare degli attori e i costumi, che avevano snaturato a suo avviso le sue intenzioni: “[...] Il *revisore* è stato rappresentato e io mi sento così confuso, turbato nell'anima... [...] La mia opera m'è parsa detestabile, indegna, come se mi

---

<sup>1</sup> Gogol', N., *Riguardo al teatro, all'unilateralità nel considerare il teatro, e all'unilateralità in generale*, in ID, *Opere*. Mondadori, Milano 1996, voll. II, pp. 979-993.

<sup>2</sup> Ivi, p.980.

<sup>3</sup> Nemirovič-Dančenko, V., *Tajny szeničeskogo obojanija Gogolja*. “Teatr”, n. 3, 1952, p. 18.

fosse assolutamente estranea”.<sup>4</sup> Lasciando la Russia lo stesso anno, Gogol’ in seguito dedicò diversi scritti al *Revisore*: *Brano di una lettera scritta dall’attore a un letterato poco dopo la prima rappresentazione de “il Revisore”*(1841); *All’uscita dal teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia* (1842); *Epilogo a “Il Revisore”*(1846); *Avvertenza per coloro che desiderano recitare come si deve il Revisore”* (1846); *Passi scelti della corrispondenza con gli amici* (1847). In essi si sforzò di indicare e spiegare come a suo modo di vedere doveva svolgersi l’allestimento teatrale, come si doveva rappresentare l’interiorità di ogni personaggio, per renderli più chiari per gli attori. Concentrandosi sui caratteri e sui costumi, Gogol’ lasciava invece in secondo piano le scenografie e altre questioni. Questi scritti teorici, prodotti nel corso di diversi anni, tra il 1836 e il 1842, in qualche modo rispecchiano anche lo stato d’anima dell’autore ucraino, che era molto mutato, tanto che Gukovskij richiamava alla necessità di non confondere tra il Gogol’ di prima del *Revisore* e il Gogol’ di dopo *Le anime morte*,<sup>5</sup> in questa ultima fase infatti egli era ossessionato dai dogmi religiosi e dava una nuova interpretazione metafisica ad ogni suo scritto precedente, come avviene appunto nel caso del *Revisore*. Nello *Scioglimento del Revisore*, scritto nel 1842, Gogol’ dava un’interpretazione mistica alla città descritta nella commedia, ma ciò che più ci interessa è che in questo testo parlano gli attori. Il testo è costruito sui dialoghi degli attori che hanno appena recitato il *Revisore* e, usciti di scena, discutono sia della loro interpretazione sia del contenuto, quindi è una sorta di approfondimento del testo attraverso le riflessioni e le perplessità di chi lo recitava.

---

<sup>4</sup> Gogol’, N., *Brano di una Lettera. Scritta dall’autore a un letterato poco dopo la prima rappresentazione del «Revisore»*, in ID, *Opere cit.*, p. 601.

<sup>5</sup> Gukovskij, G., *Realizm Gogolja*. Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1959, p. 389.

In *All'uscita da teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia*, scritto poco dopo il *Revisore*, Gogol' costruisce la scena di un autore che sta in mezzo agli spettatori ad ascoltare le loro impressioni sullo spettacolo appena concluso, prima che esse vengano influenzate dai critici: "Vorrei ritrovarmi all'improvviso nei palchi, nelle gallerie, in platea, nel loggione, penetrare ovunque, ascoltare le opinioni, le impressioni di tutti, fintanto che sono fresche, intatte, e non si sono ancora adeguate alle voci, ai pareri degli esperti e dei giornalisti, mentre ancora ognuno è influenzato unicamente dal suo stesso giudizio".<sup>6</sup> In queste indicazioni, emerge la sua preoccupazione riguardo all'opinione pubblica, e soprattutto, nel modo di approfondire il ruolo dell'attore, si rispecchia ancora una volta una grande influenza dell'illuminismo sentimentale tedesco, soprattutto di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e Jakob Engel (1741-1802), che nei loro scritti: *Drammaturgia d'Amburgo* e *Lettere intorno alla mimica* avevano dedicato molta attenzione alla figura dell'attore e alla recitazione, sottolineando l'assoluta importanza di mettere in scena anche l'interiorità dei personaggi. Engel in più dedicò molta attenzione alla mimica e al corpo dell'attore.

Tra l'altro la figura dell'attore tra i preromantici e i romantici tedeschi fu un argomento frequente, come dimostrano i tanti titoli a nostra disposizione (*Anton Reiser* di Karl Philipp Moritz (1756); *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe (1796); *La principessa Brambilla* di Hoffmann [1821]). Mentre in Occidente non mancavano i teorici e i manuali sul teatro, purtroppo la Russia in questo campo aveva una

---

<sup>6</sup> Gogol', N., *All'uscita da teatro dopo la rappresentazione di una commedia*, in ID, *Opere cit.*, p. 652.

scarsa produzione. Accanto alle riflessioni teoriche di Vissarion Belinskij e Appolon Grigoriev, gli scritti di Gogol' rappresentano le prime manifestazioni di quest'interesse.

Gogol', oltre che riflettere sulla rappresentazione teatrale, realizzò tre disegni dell'ultima scena, la cosiddetta scena muta, collocando con precisione il posto occupato da ciascun attore e la sua mimica. L'interesse per la scena muta era grande, dato che secondo l'autore costituiva il momento più importante, che doveva essere trasmesso al pubblico attraverso la postura dei personaggi, arrivando alla decisione di far realizzare questa scena dal maestro del balletto, invece la mimica e le espressioni – causate dall'arrivo del *vero* revisore – le affidava alla maestria e alla sensibilità dell'attore:

Ancora una parola sull'ultima scena: non è affatto riuscita. Il sipario cala in un momento di confusione ed è come se la commedia fosse incompiuta. Ma non è colpa mia. Non hanno voluto ascoltarmi. Tuttora seguito a ripetere che l'ultima scena non avrà successo finché non si capirà che si tratta soltanto di un quadro muto. [...] il tutto deve realizzarsi al modo dei *tableaux vivants*. Ma si obiettava che ciò avrebbe vincolato gli attori, che il gruppo si sarebbe dovuto affidare a un maestro di balletto, il che sarebbe stato un po' umiliante per gli attori, eccetera eccetera. [...] Sia dunque un maestro di ballo a formare e a comporre il gruppo, se egli è il solo in grado di recepire la vera posizione di ogni personaggio. [...] nella posa che gli viene assegnata l'attore sensibile può esprimere tutto. Nessun vuole incatenargli il viso, non gli viene assegnata che una posizione nel gruppo; e il suo viso è libero di esprimere qualunque moto dell'anima.<sup>7</sup>

Prima di proseguire bisogna ricordare che all'epoca i primi grandi autori drammatici furono di fatto anche i registi delle proprie opere. Infatti, basterebbe rivedere tutti gli scritti aggiunti al *Revisore* per rintracciare in

---

<sup>7</sup> Gogol', N., *Brano di una lettera* cit., pp. 605-606.

essi la funzione di regista esercitata da Gogol': le indicazioni sulla postura degli attori, l'analisi della recitazione, l'approfondimento del personaggio. In qualche modo, del resto, Gogol' era stato regista in occasione della prima rappresentazione nel Teatro Aleksandrijskij, dove si recava ad ogni prova per leggere agli attori il modo in cui la commedia dovesse essere recitata. Tuttavia all'epoca era più importante la figura dell'ispettore del teatro, che a quei tempi era A.I. Chrapovickij, e per arrivare alla moderna concezione della regia si sarebbe dovuto attendere l'inizio del XX secolo. Gogol' dava alcune indicazioni di recitazione, ma non aveva potuto decidere nulla sui costumi, né – come ebbe occasione di lamentarsi – aveva avuto luogo una prova generale nella quale avrebbe potuto osservare gli attori e i costumi e apportare eventuali correzioni.<sup>8</sup> Quindi queste osservazioni ed impressioni durante le prove, fornite dai drammaturghi o dagli attori dell'epoca, rappresentano il solo modo per rivedere come gli allestimenti venivano realizzati e come veniva interpretata l'arte scenica. Per questi motivi e per la scarsa letteratura dell'epoca dedicata all'arte scenica, le indicazioni di Gogol' rappresentano anche un osservatorio prezioso sulla sua concezione del teatro, dell'attore e dell'arte scenica stessa. È famosa la sua amicizia a livello professionale con il grande attore Michail Ščepkin (1788-1863), che a sua volta lasciò le sue prime osservazioni, interessanti anche per gli studiosi occidentali.<sup>9</sup> Proprio a Ščepkin, dopo la rappresentazione del Teatro Aleksandrijskij e per la preparazione del *Revisore* per il Teatro di Mosca, Gogol' dava indicazioni riguardo alla messinscena e alla recitazione

---

<sup>8</sup> Gogol', N., Lettera a Ščepkin, 10 maggio 1833, in ID, Gogol', N., *Polnoe sobranie* cit., t. 10, 1952, pp. 39-40.

<sup>9</sup> Pietrini, S., *L'arte dell'attore: dal romanticismo a Brecht*. Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 144-145.

attraverso delle lettere. Ščepkin, un attore più comico che tragico, oltre che impersonare i ruoli principali sovente si incaricava anche della regia. Va anche ricordato che proprio a Ščepkin, anche lui ucraino, servo della gleba liberato per il suo talento artistico, va il merito di aver svolto delle profonde osservazioni intorno all'arte della recitazione e di aver fondato la scuola di recitazione, che fu retta in seguito da Stanislavskij.

Ščepkin e Gogol' restarono in corrispondenza per dieci anni, sempre discutendo del trasferimento dei testi di Gogol' sul palcoscenico e lasciando in questo modo degli importanti appunti riguardo alla recitazione e alla sua concezione teatrale. Gogol' arrivò anche a mettere in discussione e a cambiare alcune scene del *Revisore*, proprio su indicazione dell'attore che lo rappresentava: "Ammetto che già durante la lettura un attore esperto e competente mi aveva fatto rilevare come non fosse opportuno che Chlestakov cominciasse per primo a chiedere denaro in prestito, e che sarebbe stato meglio se fossero stati i *činovniki* stessi a offrirglielo".<sup>10</sup> Gogol' scriveva il suo testo, ne osservava la messinscena e poi, nel caso, interveniva a modificare il testo stesso. Solo gli scritti per il teatro di Gogol' ebbero successo, come ammetteva ancora Mejerchol'd nelle sue lezioni sulla drammaturgia ottocentesca russa:

Vi proporrò un breve panorama della letteratura drammatica dell'800, [...] in cui si sono affermati autori come Lermontov, Puškin, Gogol'. Solo Gogol', tra loro, ha avuto successo, ma non è mai stato soddisfatto dell'esito delle sue commedie, sia per le difficoltà con la censura sia per l'incomprensione degli attori che hanno interpretato i suoi testi. [...] Fu Belinskij, il maggior critico teatrale della metà dell'800, [...] a sottolineare l'importanza dell'impegno civile. Grazie a lui il

---

<sup>10</sup> Gogol', N., *Brano di una lettera* cit., p. 605.

repertorio acquistò forza e profondità: comparvero Ostrovskij e Suchovo-Kobylin.<sup>11</sup>

Nelle lezioni di Mejerchol'd del 1918 si vedrà tutta sua la teoria della regia, i suoi rapporti con l'ideologia e il suo modo di rappresentare il *Revisore* come avrebbe voluto Gogol' e anche la traduzione dell'opera in termini di critica e impegno sociale. Di questa trasformazione della commedia gogoliana parleremo tra breve.

Della sensibilità e per lo spazio scenico possedute da Gogol' molto è stato detto da diversi registi russi: Nemirovič-Dančenko, Stanislavskij, Mejerchol'd, che hanno sperimentato il testo drammaturgico in prima persona trasferendolo sul palcoscenico. Gogol' a sua volta attribuiva l'ultima parola proprio allo spazio scenico, dove si poteva far rivivere i testi classici, rendendoli attuali: “Quei drammi li si può rendere nuovi, freschi, tali da incuriosire tutti, grandi e piccini, se solo li si saprà di mettere in scena”.<sup>12</sup> Invece i costumi colorati che indossavano i personaggi nel *Revisore* e il modo di recitare, come aveva sostenuto Gogol' stesso, avevano distrutto il contenuto dell'opera, rendendolo un tipico testo da *vaudeville*, genere di cui il drammaturgo ucraino non aveva alcuna stima.<sup>13</sup>

Della lettura illustrativa delle proprie opere fatta agli attori da Gogol' è rimasta testimonianza anche in I.S. Turgenev, M.P. Pogodin, C.T. Aksakov, e I.I. Panaev. Quest'ultimo espresse delle riflessioni interessanti, mettendo Gogol' a confronto con altri letterati dell'epoca: “Gogol' leggeva in modo eccellente. Tra i moderni lettori delle proprie opere oggi sono considerati più bravi Ostrovkij e Pisemksij. Ostrovskij legge senza nessun

---

<sup>11</sup> Mejerchol'd, V., 1918: *Lezioni di teatro*. Ubulibri, Milano 2004, p. 69.

<sup>12</sup> Gogol', N., *Riguardo al teatro* cit., p. 988.

<sup>13</sup> Ivi, p. 980.

effetto drammatico, con la semplicità estrema, dando tuttavia ad ogni personaggio un tono adeguato; Pisemskij legge come un attore – sarebbe a dire, recita lui stesso la propria opera leggendo... La lettura di Gogol' era in un certo senso a metà strada. Leggeva con più drammaticità rispetto a Ostrovskij e con più semplicità di Pisemskij".<sup>14</sup> In questa lettura delle proprie opere, operata da Gogol', si potrebbero rintracciare anche i prodromi dell'attore di narrazione, cioè della figura sviluppata in seguito soprattutto da Dario Fo, a partire, come accennato, da *Mistero Buffo*. Si ravvisano cioè le prime manifestazioni di un teatro pensato come mezzo di comunicazione dei testi al grande pubblico. Gogol' si porrebbe dunque tra gli iniziatori di un nuovo modo di concepire il lavoro teatrale, a partire dall'auto-lettura, che fino a quel momento era rimasta confinata nello specifico letterario.

Ritornando a Gogol' e alle sue doti di attore, questa concezione dell'arte scenica, comunque, doveva essere stata acquisita negli anni giovanili. Il padre scriveva commedie – in realtà dei canovacci per il teatro di tipo Vertep – in lingua ucraina per la scena di Dmitrij Troščinskij (1749-1829), dove si incaricava anche dell'allestimento. Il giovane Nikolaj oltre che assistere di persona alla “messinscena” delle commedie, recitate da attori dilettanti (tra l'altro anche Stanislavskij, Mejerchol'd, Fo e molti registi o attori hanno cominciato la vita teatrale proprio come dilettanti), prendeva parte al tutto recitando nella *troupe*. Nel ginnasio di Nežin,

---

<sup>14</sup> Panaev, I., *Literaturnye vospominanija*. Sankt Peterburg 1876, p. 233: «Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский. Островский читает без всяких драматических эффектов с величайшею простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает как актер – он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении... В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими манерами чтений. Он читал драматичней Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский» (traduzione nostra).

probabilmente a causa del suo aspetto fisico non attraente e della voce sottile, Gogol' subì un fiasco nei ruoli tragici, mentre riscosse l'ammirazione dei compagni per i ruoli comici, soprattutto delle parti femminili o di personaggi anziani. Si dedicava a complessi esercizi di mimica facciale, come ricordavano i compagni tra i quali ci forniscono preziosi ricordi N.V. Kukul'nik; A.S. Danilevskij e K.M. Bazil. Quest'ultimo addirittura esaltava la maestria dell'interpretazione di Gogol' a confronto delle interpretazioni degli attori professionisti: “La commedia di Fonvizin da noi era quella che aveva più successo. Ho visto questo spettacolo sia a Mosca sia a Pietroburgo, e nessuna attrice non è stata in grado di interpretare il ruolo della Prostakova come lo interpretava il sedicenne Gogol’”.<sup>15</sup> Che lo scrittore avesse qualche credito come attore lo dimostra il fatto che lo stesso celebre attore Michail Ščepkin lo pregò leggergli il *Revisore* prima di impostarne la messinscena moscovita come testimonia anche una lettera di Puškin (6 maggio del 1836) alla moglie in cui si riferisce la richiesta di Michail Ščepkin che Gogol' si rechi a Mosca per una lettura dello stesso testo: “Manda qualcuno da Gogol' per dirgli quanto segue: ho visto l'attore Ščepkin, che in nome di Dio, gli chiede di recarsi a Mosca per leggere il *Revisore*. Senza di lui, gli attori sono persi”.<sup>16</sup>

Proprio su questi scritti concentrerà l'attenzione Mejerchol'd per le sue lezioni di regia, facendo un quadro della drammaturgia dell'800 e della sua rappresentazione nell'arte scenica: “[...] Gogol', straordinario

---

<sup>15</sup> Šenrok, V., *Materialy dlja biografii Gogolja*. Moskva, 1892, voll. I, p. 241: “Удачнее всего давалась у нас комедия Фонвизина. Видел я эту пьесу и в Москве и в Петербурге, но ни одной актрисе не удавалась роль Простаковой так хорошо, как играл эту роль шестнадцатилетний тогда Гоголь” (traduzione nostra).

<sup>16</sup> Puškin, N., *Otdeln'nye izdanija pisem Puškin*. Nauka, Leningrad 1969, p. 136: “Пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву прочесть Ревизора. Без него актерам не спеться» (traduzione nostra).

commediografo, non ebbe successo che si aspettava con il suo *Revisore*: gli attori lo recitavano come erano abituati i *vaudeville*. Dal nostro punto di vista di spettatori del '900 questo non sarebbe di per sé un male, ma non dal punto di vista di Gogol'".<sup>17</sup>

Oltre che agli scritti dello scrittore ucraino bisogna dedicare attenzione anche alle messinscene sperimentali, di cui la commedia gogoliana è stata oggetto a partire dal 1836 e fino a Mejerchol'd; quest'ultimo trasse beneficio da tutto il corpus dell'opera dell'autore ottocentesco, non dal solo *Revisore*. La linea adottata da Mejerchol'd ci riporta allo sviluppo dell'idea stessa di Gogol', che chiedeva tra l'altro che il primo attore recitasse i ruoli secondari per rendere la recitazione perfetta nel suo insieme: "Solo una decisione del primo attore, di interpretare lui le parti secondarie, potrà invogliare il pubblico a vedere persino venti volte di seguito la stessa *pièce*"<sup>18</sup> – uno sviluppo che peraltro era avvenuto, per quanto in maniera originale, già nel famoso sistema di Stanislavskij: "oggi Amleto, domani comparsa".<sup>19</sup>

Uno stadio importante della riflessione sull'arte scenica che riguardò proprio l'opera di Gogol', si colloca inoltre nel 1859, in seno all'Associazione dei letterati. Questa, rifiutando i costumi vaudevilliani, provò a sua volta ad avvicinare i testi alla realtà. Non a caso questa corrente era composta dai grandi scrittori, critici e letterati (Dostoevskij, Ostrovskij, Turgenev, Veinberg, Pisemskij) di stampo realistico. E fu probabilmente anche per tale motivo, che il gruppo decise di mettere in scena proprio le commedie di Gogol', tra cui ovviamente il *Revisore*, rappresentata nel 1860.

---

<sup>17</sup> Mejerchol'd, V., 1918: *Lezioni di teatro*. Ubulibri, Milano 2004, p. 69.

<sup>18</sup> Gogol', N., *Riguardo al teatro* cit., pp. 982-983.

<sup>19</sup> Stanislavskij, K., *La mia vita nell'arte*. Einaudi, Torino 1963, p. 227.

Come dimostrano le recensioni, che mettono in luce la distanza tra la recitazione dei letterati e quella degli attori professionisti, questo approccio al testo ha aperto nuove strade per intendere il capolavoro del 1836. Recitando la commedia nel loro modo semplice e realistico da attori dilettanti, riuscirono in un esperimento importante, perché si affrontò per la prima volta la recitazione dell'attore con le spalle rivolta al pubblico,<sup>20</sup> che in seguito è stato uno tra gli elementi principali della quarta parete del sistema stanislavskiano.

L'approccio ai testi gogoliani alla luce del realismo ottocentesco durò però pochi anni e verso la fine del secolo prese piede una concezione del teatro che rifuggiva dalle attualizzazioni e che mirava piuttosto ad un teatro-museo. Anche l'esordio di Stanislavskij si collega alla tendenza naturalistica, come dimostra la rappresentazione del *Revisore* allestita nel 1908 nello Studio del Teatro d'Arte di Mosca. Rimane importante nella storia della regia la seconda messinscena realizzata dal regista del *Revisore* nel 1921, che conteneva numerosi elementi sperimentali, allontanandosi dai canoni del naturalismo. Per la prima volta accadeva che il personaggio del Sindaco, in chiusura, si rivolgesse direttamente al pubblico (improvvisamente illuminato), oltrepassando la rampa del palcoscenico e chiedendo: "Di che cosa ridete? Di voi stessi ridete". Fu un tentativo da parte del regista di rompere la quarta parete costruita nei suoi spettacoli precedenti, che di fatto aveva imposto agli attori di ignorare la presenza degli spettatori. Questa messinscena fu importante anche per l'interpretazione di Chlestakov fatta da Michail Čechov (1891-1955), che suscitò vivaci discussioni intorno al protagonista della commedia. Tra le

---

<sup>20</sup> Danilov, S., *Gogol' i teatr. Chudožestvennaja literatura*, Leningrad, 1936, p.187.

recensioni apparse all'epoca, ne spicca una con un titolo insolito: *Chlestakov (Čechov) dal punto di vista medico*,<sup>21</sup> dove l'autore della recensione parlava di Chlestakov come di uno psicopatico: "Nell'immagine interpretata dall'attore Čechov, noi abbiamo senza dubbio un tipo psicopatico. Di che tipo? Prima di tutto di un evidente degenerato, partendo dall'aspetto fisico, dalla voce per arrivare alla sua psiche degenerata. Chlestakov (Čechov) è un degenerato e uno psicopatico".<sup>22</sup> Alla sua epoca Gogol' stesso si era lamentato dell'interpretazione di Chlestakov da parte di N. Djur (1807-1939) nel Teatro di Aleksandriskij: "Il ruolo del protagonista è stato un fiasco, come pensavo. Djur non ha capito un'acca di Chlestakov. Chlestakov è diventato [...] qualcosa simile al repertorio di quegli scapestrati da *vaudeville*, giunti a sfarfallare fino a noi dai teatri parigini"<sup>23</sup>. Affezionato al protagonista della propria commedia – "ognuno per un istante, [...] è stato e sarà Chlestakov"<sup>24</sup> –, il drammaturgo stesso intendeva interpretarlo nella messinscena allestita da dilettanti che doveva essere diretta da S. Aksakov, ma il progetto non si realizzò. In seguito, nella storia della recitazione, il ruolo di Chlestakov divenne uno tra i più difficili da interpretare, tanto che molti attori sperimentavano la loro bravura proprio nei panni di questo personaggio. Sembra che dell'interpretazione čechoviana di Chlestakov fosse rimasto contento Mejerchol'd, quando preparò l'allestimento del 1926, che si richiamava alle osservazioni di

---

<sup>21</sup> *Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения.*

<sup>22</sup> Danilov, S. *Gogol' i teatr* cit., p. 237: "В изображении артиста Чехова мы имеем несомненно психопатологический тип. Какой? Прежде всего, яркого дегенерата, начиная с внешности, голоса и кончая дегенеративной психикой. Хлестаков (Чехов) - дегенерат и психопат" (traduzione nostra).

<sup>23</sup> Gogol', N., *Brano di una lettera* cit., p. 602.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 603.

Merežkovskij su un Chlestakov-Diavolo,<sup>25</sup> trasformando il personaggio dall'attore vaudevilliano nella fantasmatica figura alla quale mirava lo stesso scrittore ucraino. La linea profonda, filosofica e psicologica di Chlestakov-Čechov si rafforzò dopo la messinscena mejerchol'diana, dove E. Garin, interprete del personaggio di Chlestakov appagò le aspettative di Gogol' e rese giustizia a tutta la discussione teorica sulla sua opera.

## 6.2. VERSO IL «REVISORE» BIOMECCANICO

Quando Mejerchol'd mette in scena il *Revisore* nel 1926, appoggiandosi sulle sue teorie biomeccaniche, raccoglie un'esperienza teatrale – di attore e di regista – di quasi tre decenni. Per questo è importante ripercorrere il suo itinerario, per capire meglio quali teorie e quali sperimentazioni lo condussero alla prova del 1926, anno che rappresentò il culmine nella sua carriera, che fu poi seguito dall'accentuarsi della censura staliniana e infine dalla repressione che avrebbe sancito la chiusura del suo teatro e il suo arresto.

Mejerchol'd esordì nella scuola di recitazione di Nemirovič-Dančenko (1895-1898), per poi passare come attore nello Studio d'Arte di Mosca di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, fondato nel 1898. Questo è stato uno tra i primi studi della storia della scuola teatrale: fu studio di formazione, dove venivano affrontare le peculiarità della figura dell'attore e del regista e dove si trattava anche delle scenografie, dei costumi, dei particolari materiali del mobilio e degli arredi, dell'orchestrazione delle luci e dei suoni. La caratteristica delle messinscene di questo studio – oltre al

---

<sup>25</sup> Merežkovskij, D., *Gogol'i čert*, in ID, *V tichom omute*. Sovetskij pisatel', Moskva 1991 (prima ediz. 1906), pp. 221-222.

fatto che esse producevano numerose novità – consisteva nell’elaborare l’arte scenica, cioè la regia, partendo dal contesto storico del testo drammaturgico, interpretato per mezzo del naturalismo. Il naturalismo tornò quindi alla ribalta, segnando una differenza rispetto all’epoca gogoliana, quando i costumi e le scenografie erano pressoché casuali, come lamentava l’autore del *Revisore*.

Mejerchol’d, si formò proprio in questo ambiente come attore, sperimentando su se stesso le teorie e la pratica di recitazione dei due grandi registi e il loro approccio di stampo puramente naturalistico, che avrebbe aperto le porte ai testi di Anton Čechov con le loro atmosfere rappresentative degli umori esterni: di animali, di uomini, di eventi naturali. Inoltre Stanislavskij ricercava l’approfondimento interiore del personaggio e di quella che lui stesso aveva definito “riviviscenza” (*переживание*), ossia l’immedesimazione completa tra attore e personaggio. Su questo e su altri punti Mejerchol’d avrebbe sviluppato una sua teoria, sollecitato tra l’altro proprio dalle osservazioni di A. Čechov, oltre che dalla sua stessa percezione del tempo presente. La nuova realtà e la nuova drammaturgia richiedevano infatti nuove forme di espressione. Proprio questa ricerca di nuove forme avrebbe segnato il successivo percorso di Mejerchol’d; come regista, dopo diverse fasi di formazione, si sarebbe allontanato dal naturalismo per approdare ad un concetto addirittura opposto a quello di riviviscenza. Infatti, Mejerchol’d avrebbe teorizzato, come Bertolt Brecht, il valore dello straniamento, di cui tratteremo in seguito.

Come regista Mejerchol’d esordisce nel 1902, quando, dopo aver lasciato lo Studio d’Arte di Mosca, passò a dirigere un gruppo di attori professionisti in giro per le province dell’Impero Zarista: fu a Cherson

(Ucraina) e a Tbilisi (Georgia). Anton Čechov, che conosceva Mejerchold'd solo come attore, scrisse: “Vorrei incontrarmi con Mejerchol'd e parlargli, sostenere il suo animo: a Cherson non avrà un compito finale. Là non c'è un vero pubblico di teatro, hanno ancora bisogno del baraccone. Cherson non è la Russia e non è l'Europa”.<sup>26</sup> Invece, come vedremo fra poco, sarà proprio il “bisogno del baraccone” – tra Cherson e Tbilisi – a formare Mejerchol'd come regista e a dare la prima forma alla sua teoria della regia, mettendolo in grado di allestire spettacoli per le masse, impregnate di ideologia, per l'Unione Sovietica.

Libero di gestire la *troupe* teatrale, Mejerchol'd cominciò ad elaborare le proprie messinscene, tra le quali bisogna soffermarsi in particolare sulla regia de “Gli acrobati” («Акробаты», «*Circusleute. Lustspiel.* 1902»), testo del poco noto autore tedesco Franz Schönthan (1849-1913). Il testo, tradotto in russo dallo stesso Mejerchol'd, diede la prima occasione di una elaborazione teatrale nella quale non venivano pienamente rispettate le forme originarie del testo.<sup>27</sup> In seguito, questo approccio al testo drammaturgico si ripresenterà fortemente proprio nell'elaborazione del testo gogoliano il *Revisore*, che in realtà darà a Mejerchol'd l'occasione di raccogliere in un unico allestimento non solo tutta l'opera gogoliana, ma anche tratti della vita privata del drammaturgo ucraino. “Gli acrobati”, un allestimento per niente conosciuto fuori dalla Russia, si sarebbe dunque rivelato fondamentale per maturare il distacco di Mejerchol'd dai dogmi della formazione naturalistica. Era il 1903.

---

<sup>26</sup> *Pis'ma Mejerchol'da k Čechovu*, in *Čechov (Literaturnoe nasledstvo)* cit., pp. 442-443. Traduzione di Angelo Maria Ripellino, in ID, *Il trucco e l'anima*. Einaudi, Torino 2002, p. 112.

<sup>27</sup> Rudnickij, K., *Režisser Mejerchol'd*. Nauka, Moskva 1969, pp. 32-33.

In quell'allestimento l'ambiente del circo era centrale; Mejerchol'd stesso vi prese parte con una veste da clown cucita appositamente per lo spettacolo, e riuscì a valorizzare al massimo l'atmosfera del baraccone, fino a portare lo spettacolo in piazza: vi erano impegnati 24 attori più alcune comparse.<sup>28</sup> Quello stesso baraccone, così lontano dalle regole e dalle sicurezze del teatro stabile, che aveva impensierito Anton Čechov, avrebbe in seguito ispirato i simbolisti (Aleksandr Blok) e i futuristi (Vladimir Majakovskij). Esso fu a lungo il tema privilegiato da Mejerchol'd, che ebbe modo di sperimentarvi i primi spunti della teoria biomeccanica. Va ricordato che il punto di partenza – la figura del saltimbanco, del clown, del giullare – aveva successo già nell'Ottocento tra i letterati e i pittori e lo studio di Starobinski ha messo in luce come si stesse sviluppando la tragicità di queste figure.<sup>29</sup> Il protagonista di “Akrobaty”, il vecchio Pierrot, apparteneva proprio alla tipologia del *clown tragico* che, ormai privo dell'agilità corporea, non riusciva più a far ridere il pubblico. La sua figura fu in qualche modo per Mejerchol'd una prima occasione per osservare e studiare da vicino l'attore saltimbanco, anch'esso proveniente da una lunga tradizione. Al contrario, l'attore di prosa era stato al centro dell'attenzione di Stanislavskij. L'attore-saltimbanco padroneggiava le tecniche corporee, anche senza necessariamente interpretare un personaggio.

Il rapporto tra corporeità dell'attore e psicologia del personaggio del resto avrebbe continuato ad interessare lo stesso Stanislavskij. Negli anni Trenta il regista moscovita avrebbe dato molta più importanza alla corporeità, pur rimanendo per lui fermo che il primo passo della recitazione

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Starobinski, J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Boringhieri, Torino 1984, pp. 103-117.

era costituito dall'identificazione psicologica.<sup>30</sup> Si trattava dunque di un problema centrale per la storia della regia primo-novecentesca: un problema che si snodò dagli ultimi anni dell'Impero zarista fino all'Unione Sovietica, dove sarebbero entrati in scena gli *attori-operai*.

Intanto Mejerchol'd ritornava ad interpretare Pierrot nel 1906 nella *Baracchetta dei saltimbanchi* di Blok, di cui curava anche la regia. Proseguiva anche la sua ricerca sulla scenografia: si affermava il palcoscenico nudo, che lasciava la piena centralità alla fisicità dell'attore: "Se eliminiamo testo, costumi, ribalta, quinte edificio teatrale lasciamo soltanto l'attore con i suoi movimenti, il teatro rimane pur sempre teatro"<sup>31</sup>. Si apriva qui una delle strade che anche attraverso l'"attore-martire" e il "teatro povero" di Jerzy Grotowski avrebbe condotto fino all'"Uomo-Teatro" di Dario Fo, erede tanto dell'attore di prosa che del saltimbanco, in grado di reggere un intero spettacolo sulle proprie spalle e anche di abolire il palcoscenico.

Tornando a Mejerchol'd e al suo itinerario di regista, va segnata la data del 1905. Stanislavskij lo invitò allora a dirigere un Teatro-Studio a Mosca; l'esperienza, a causa del dissenso tra i due, finì dopo appena un anno. Come avrebbe scritto lo stesso Mejerchol'd, nel suo Teatro-Studio, legato al Teatro d'Arte ma libero di individuare percorsi registici e attoriali, cominciò nonostante tutto la sua rivoluzione teatrale. In quel periodo Mejerchol'd cominciò a scrivere della propria esperienza: i suoi articoli

---

<sup>30</sup> Ruffini, F., *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 78-99.

<sup>31</sup> Mejerchol'd, V., *L'attore biomeccanico*. Editori riuniti, Roma 1975, p. 123

sulla regia sarebbero usciti nel 1913, e lì si possono ritrovare le prime osservazioni specifiche sull'attore biomeccanico.<sup>32</sup>

Nel Teatro-Studio allestito dagli attori professionisti e dall'orchestra, Mejerchol'd contestò l'eccesso di naturalismo imperante nel Teatro d'Arte e teorizzò la nascita di un modo nuovo di fare teatro, che chiamò nei suoi scritti coevi "teatro della convenzione"<sup>33</sup>: era l'anticamera della teoria biomeccanica. Secondo quella teoria lo spettatore non dimentica mai di avere davanti a sé un attore che recita, né l'attore di avere davanti a sé una sala di spettatori, quindi propende per eliminare la quarta parete; in più propone di eliminare il sipario e di sfrondare lo spettacolo dal peso della scenografia, distaccandosi ancora una volta dalle scenografie lussuose dello studio dell'arte teatrale. Questa spoliatura della scena, che mette al centro l'attore col suo testo e la sua capacità di recitazione, avrebbe ricondotto secondo Mejerchol'd il teatro alla purezza dell'arte scenica antica:

Se il teatro "della convenzione" vuole che siano eliminati gli scenari posti su un unico piano con l'attore e con gli accessori di scena, se rifiuta la ribalta e sottomette la recitazione dell'attore al ritmo della dizione e dei movimenti plastici [...] – e costringe lo spettatore a un'attiva partecipazione all'azione non porta esso forse alla rinascita del teatro antico? [...] Per la sua architettura, il teatro antico è proprio quel teatro che comprende tutto ciò che serve oggi: non vi sono scenari, lo spazio è a tre dimensioni, è basato sulla plasticità statuaria. [...] Proprio il teatro antico, con la sua semplicità, con la disposizione a ferro di cavallo dei posti per il pubblico, con la sua orchestra, è l'unico teatro capace di accogliere nel suo grembo l'auspicata varietà del repertorio.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Mejerchol'd, V., *O teatre*. Sankt Peterburg 1913.

<sup>33</sup> Meyerhold, V., *La rivoluzione teatrale*. Editori Riuniti, Roma 1975, p. 46.

<sup>34</sup> Ivi, p. 52.

Questi passi tratti dal diario del regista possono ricondurre anche ad un altro concetto, che il critico formalista Šklovskij andava elaborando in quegli anni e che definì col termine “ostranenie” (straniamento). La riflessione dei formalisti russi era però limitata al fatto linguistico; qui dovremo allargare il campo alla concezione teatrale. È cioè possibile rintracciare in queste parole l’anticipazione della teoria dello straniamento di Brecht, un altro autore che avrebbe fortemente declinato in senso politico il proprio impegno teatrale. Va peraltro precisato che dal 1903 al 1917 Mejerchol’d maturava le sue teorie teatrali senza tradurle affatto in senso politico. Anche se le strade dell’Impero russo furono turbate prima dalla rivoluzione del 1905, quindi dalle manifestazioni e rivolte operaie che anticiparono la rivoluzione bolscevica, Mejerchol’d astraeva la propria opera dal contesto politico: d’altra parte, in quel periodo lavorava per i teatri imperiali. E questa formazione di Mejerchol’d come regista e come insegnante di teatro non si interruppe nelle sue successive sperimentazioni fino alla rivoluzione d’Ottobre del 1917.

Mejerchol’d, accanto a Blok e Majakovskij, sarebbe stato peraltro tra i primi a mettersi al servizio del nuovo Stato socialista: prima nella funzione di vicedirettore della Sezione Teatrale del Commissariato del popolo per l’istruzione a Pietroburgo (TEO), per passare poi nel 1920 all’incarico di direttore dell’ex Teatro imperiale a Mosca. Sono gli anni in cui Mejerchol’d si incaricò di gestire una sezione storica nei teatri, che effettuasse ricerca e divulgazione sotto forma di conferenze, che introducesse il teatro nelle scuole e progettasse spettacoli per ragazzi. Mejerchol’d stabilì i programmi per l’insegnamento del teatro e creò i Corsi superiori di Regia, cicli brevi di lezioni per formare registi per i teatri di periferia, per i teatri ambulanti

destinati agli operai, ai soldati, ai contadini, e per i gruppi propagandistici. Tramite il lavoro di TEO, le teorie mejerchol'diane sul teatro popolare si diffondevano e qui cominciava a fare la sua comparsa il teatro fatto dal popolo, dagli operai biomeccanici, come abbiamo accennato nel prologo.

Si andava approfondendo in quegli anni anche il concetto di straniamento, fino ad arrivare a questa definizione del 1933:

Voi sapete che il sistema del Teatro d'Arte opera con il metodo realistico. Voi dite che questo è giusto. Ma occorre essere estremamente prudenti con la "riviviscenza", poiché è pericoloso entrare nella parte da capo a piedi, fino al punto da perdere il controllo di se stessi. Dobbiamo entrare nel personaggio, e con questa specie di travestimento assumere le caratteristiche positive e negative di un determinato individuo, ma nello stesso tempo non dobbiamo dimenticare noi stessi. Non avete il diritto di entrare nella parte fino al punto di dimenticare voi stessi.<sup>35</sup>

Da tutte queste esperienze trae approfondimento la teoria dell'attore biomeccanico, soprattutto nei primi anni dopo la Rivoluzione d'ottobre, quando il regista trasferì i suoi spettacoli sulle piazze mirando a raggiungere un pubblico di massa. Ecco che tornavano utili le riflessioni sulla fisicità degli attori mutate da un vasto repertorio della cultura popolare e scritta che comprendeva la commedia dell'arte, la ripresa della figura del mimo, del saltimbanco, del clown. Lo scopo era di nuovo quello di allestire spettacoli da baraccone, stavolta con chiare intenzioni didattiche. Mejerchol'd collaborò con il simbolista Blok e con il futurista Majakovskij, i quali riandando alle radici popolari della cultura slava, cercavano da parte loro forme nuove e parole nuove, adatte alla realtà moderna e ad un pubblico fatto di operai, di contadini e di studenti. Va precisato che tutta

---

<sup>35</sup> Meyerhold, V., *La rivoluzione teatrale*. Editori Riuniti, Roma 1975, p. 199.

l'arte nuova, figlia della Rivoluzione d'ottobre, aveva tra le altre l'esigenza di rompere i ponti con ogni manifestazione della tradizionale religiosità cristiana. Al contempo, andava creata una nuova religione, squisitamente politica, fatta di miti e di simboli della rivoluzione e del potere popolare, funzionale al nuovo Stato sovietico. Era dunque una ricerca molto complessa quella dei letterati e degli uomini di teatro che furono al servizio del nuovo potere; una ricerca che doveva mirare a creare parole e scene fortemente politicizzate e inoltre farle diventare oggetto di fede: della nuova fede nel trionfo dello Stato socialista.

Da questo stesso terreno sarebbe nato il *Mistero buffo* (*Misterja-buff*) di Majakovskij, datato 1918, anch'esso frutto della collaborazione con Mejerchol'd. Era la prima commedia politica nella storia della cultura russa. Non a caso Dario Fo, riprenderà il titolo di *Mistero buffo*, quando lasciando i teatri borghesi si metterà a fare teatro nei circuiti alternativi; entrambi i testi, inoltre, sono basati su un fondamento religioso e destinati alla divulgazione per il popolo. Il *Mistero buffo* di Majakovskij, come scrive Osip Mandel'stam, è una specie di Globo-mappamondo, cioè un testo che divulga la realtà per renderla comprensibile a tutti: "Come un insegnante di scuola Majakovskij va con un globo-mappamondo".<sup>36</sup> Nel testo si trovano tutte le nuove forme rivoluzionarie, elaborate come detto anche grazie alla collaborazione con Mejerchol'd: la festa di massa, il carnevale di strada e una ripresa dei testi medievali dei misteri anch'essa in chiave grottesca. Questo è importante perché all'ombra della Rivoluzione d'ottobre diversi uomini di teatro riprendono temi della cultura popolare che, come abbiamo

---

<sup>36</sup> Mandel'stam, O., *Burja i natisk*. "Russkoe iskustvo", Moskva, n. 1, 1923, p. 11. "Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар" (traduzione nostra).

dimostrato nei precedenti capitoli, erano stati cari anche a Gogol'. Infatti Belyj accosta e trova tanti spunti comuni nell'opera di Gogol' e in quella di Majakovskij.<sup>37</sup> In Majakovskij come in Gogol' le rappresentazioni popolari con il loro grottesco si riscontrano nel confronto tra figure magre e panciute: nelle opere del poeta sovietico, però, era assai più marcata la declinazione politica. Ideologicamente il contenuto dell'opera foiana riprenderà molto da Majakovskij; del *Mistero Buffo* di Majakovskij va ricordata anche la sua forma particolare: il testo era composto da diversi episodi ambientati in luoghi diversi e, come sostiene Rudnickij, esso anticipò la rivoluzione del montaggio operata da Ejzenštejn,<sup>38</sup> altro celebre allievo di Mejerchol'd, a cui va pure il merito di aver salvato l'archivio del Maestro dopo il suo arresto. Ejzenštejn dunque può essere considerato a ragione uno degli eredi principali di Mejerchol'd, dopo che il suo maestro fu fucilato dalle autorità sovietiche, nel 1940.

Anche il *Mistero buffo* di Fo sarebbe stato composto da diverse storie: da quindici monologhi autonomi, ma ricollegati da una fabula comune. La forma sarà però diversa, in quanto Fo si baserà, come vedremo, sul monologo e sull'arte dell'attore narratore.

Prima di trattare nel dettaglio la teoria biomeccanica nel *Revisore* mejerchol'diano, occorre soffermarsi su un altro punto, che da tempo era oggetto della riflessione del regista sovietico e che venne alla luce pienamente proprio grazie alla politicizzazione della sua opera. L'elemento in questione è lo *straniamento*. È importante da notare che Brecht durante la sua permanenza in URSS probabilmente conobbe Mejerchol'd e la sua

---

<sup>37</sup> Belyj, A., *Masterstvo Gogolja*. MALP, Moskva, 1996, pp. 328-333.

<sup>38</sup> Rudnickij, K. *Režisser Mejerchol'd*. Nauka, Moskva 1969, p. 228.

opera e ne trasse spunto per la propria teoria dello straniamento, Mejerchol'd per altro si era convertito all'ortodossia. Come la critica ha unanimemente proposto lo *straniamento* è frutto di un ben precisa atmosfera politica e culturale: lo dimostrano i formalisti russi, oltre che il teatro di Mejerchol'd<sup>39</sup>. per straniamento deve intendersi l'intenzione di disorientare lo spettatore rispetto alla sua memoria culturale e alle sue aspettative. Lo straniamento obbliga lo spettatore a riflettere: da qui la sua valenza politica e didattica. D'altra parte, la teoria dello straniamento sembra precedere immediatamente la formulazione definitiva della teoria biomeccanica. Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, il fatto stesso di lanciare in scena degli attori-operai che si muovevano in modo automatico, spazzava lo spettatore e lo obbligava a riflettere sui tempi e sulle modalità del lavoro, della vita e della società.

### 6.3. IL «REVISORE» DI GOGOL'-MEJERCHOL'D

La rappresentazione del *Revisore* del 1926 è dunque il frutto di una lunga esperienza di regia e recitazione vissuta da Mejerchol'd. La possiamo considerare il culmine dell'intera vicenda del regista, oltre che un tentativo di portare ad unità l'intera opera gogoliana e la vita privata dell'autore ucraino con i suoi dubbi, le sue incertezze e i suoi misteri. Come scrive Rudnickij riguardo a questa messinscena, Mejerchol'd aveva deciso di rappresentare attraverso il *Revisore*: "Gogol' come la Russia":

---

<sup>39</sup> Alonge, R., *Il teatro dei registi*. Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 99-103.

Mejerchol'd si prefisse lo scopo di mettere in scena non il *Revisore*, ma Gogol', come un tutt'uno artistico, Gogol' come stile, e Gogol' come un mondo a parte, Gogol' come la Russia.<sup>40</sup>

Mejerchol'd rifiuta le maschere della commedia dell'arte e l'intera gamma dei dispositivi del teatro da baraccone. Propone invece di vedere il *Revisore* dal punto di vista di Merežkovskij, che lo aveva definito enigmatico.<sup>41</sup> E decide di mescolare le diverse fasi della produzione dell'autore ucraino senza rispettare la rigida distinzione in tre fasi diverse adottata dai critici. Per la messinscena, che avrebbe richiesto un anno e quattro mesi di lavoro, Mejerchol'd arriva ad approfondire la sua ricerca sull'autore fino al punto di recarsi a Roma e frequentare i posti dove il drammaturgo aveva passato gran parte del suo tempo durante il soggiorno italiano. Mejerchol'd frequenta dunque i luoghi, dove un solitario Gogol' aveva passato le sue giornate dedicando delle righe alla situazione dell'Impero russo e all'anima slava. Mejerchol'd rilegge quello che Gogol' leggeva, frequenta i musei e vede i quadri che Gogol' aveva visto. Solo in seguito, con M.M. Korenev, inizia a ristabilire i passaggi del testo soppressi dalla censura ed elabora il testo per la sua messinscena.

Dopo molte correzioni, il testo finale risulta composto da quindici episodi, raccolti in cinque atti, intitolati ed elaborati a partire da diverse opere gogoliane, come pure i personaggi provengono dalle diverse fonti che animano lo spettacolo (*La prospettiva Nevskij; Il Matrimonio; I Giocatori; Le Anime morte; Il Diario di un pazzo; I Racconti di Pietroburgo*). Il testo

---

<sup>40</sup> Rudnickij, K., *Režisser Mejerchol'd* cit., p. 352. “Мейерхольд задался целью сыграть не «Ревизора», но Гоголя – как некое художественное целое, Гоголя – как стиль и Гоголя – как особый мир, Гоголя – как Россию.” (traduz. nostra).

<sup>41</sup> Merežkovskij, D., *Gogol'i čert* cit., p. 216.

presenta un montaggio che ricorda la coeva tecnica cinematografica. Ecco la successione degli episodi: 1. La lettera di Čmychov – *pis'mo Čmychova* (dal *Revisore*); 2. Un affare imprevisto – *Nepredvidennoe delo* (dal *Revisore*); 3. Il Narvalo – *Edinorog* (da *La prospettiva Nevskij*); 4. Dopo Penza – *Posle Penzy* (dal *Revisore*); 5. Scena eseguita con tenero amore – *Ispolnena nežnejščeju ljubov'ju* (Variante del *Revisore*); 6. La processione – *Šestvie* (dal *Revisore*); 7. Intorno a una bottiglia di Tolstobrjučka – *Za butylkoj tolstobrjuški* (dal *Revisore*); 8. Un'elefante piegato sulle gambe – *Slon povalen s nog* (dal *Revisore*); 9. Le bustarelle – *Vzjatki* (dal *Revisore*); 10. Il signor Finansov – *Gospodin Finansov* (dal *Revisore*) 11. Baciarmi – *Lobzaj menja* (dal *Revisore*) 12. La benedizione – *Blagoslovenie* (dal *Revisore*) 13. Sogni su Pietroburgo – *Mečty o Peterburge* (dal *Revisore*); 14. Un trionfo come si deve – *Toržestvo kak toržestvo* (dal *Revisore*) 15. Incredibile confusione; Scena muta – *Besprimernaja konfuzija* (dal *Revisore* e da *Diario di un pazzo*).<sup>42</sup>

Oltre che prevedere questo ardito montaggio, la rappresentazione contempla pure, a più riprese durante il suo svolgimento, che si pronunci la famosa frase di Puškin – “Com'è triste la nostra Russia” «Боже, как грустна наша Россия». Era la frase con cui il poeta aveva reagito alla lettura delle *Anime Morte*.

Non mancano personaggi inventati, come il piccolo capitano in blu, una specie di ombra di Chlestakov, così presente, così vivo da colpire per la sua inaspettata inutilità. Al contempo, diminuisce l'importanza della figura

---

<sup>42</sup> Danilov, S., *Gogol' i teatr* cit., p. 253. Traduzione italiana tratta da Picol-Vallin, B., *Mejerchol'd*. MTTMediozioni, Perugia 2006, pp. 279-280.

del Sindaco, che nelle prime rappresentazioni ottocentesche risultava sempre una figura centrale dello spettacolo.

Un'elaborazione simile del testo gogoliano da parte di Mejerchol'd costringe la critica a non limitarsi alla conoscenza del solo *Revisore*. Occorre conoscere a fondo l'intera opera gogoliana, ma anche la critica che l'aveva commentata: Mejerchol'd, oltre che a Merežkovskij, si ispirava ai formalisti russi (Ejchenbaum, Tynjanov, Šklovskij). Possiamo anticipare che la stessa tecnica verrà utilizzata da Fo, quando costruirà i suoi testi sul montaggio di brani tratti da diversi classici, dal repertorio popolare e anche dagli archivi, traducendoli a livello religioso, sociale e politico. Per esempio, per *Morte accidentale di un anarchico* Fo si servirà dell'immagine della burocrazia elaborata dall'autore ucraino. Non solo: abbiamo già avuto modo di notare come nella figura del Matto si potessero scorgere allusioni ad altre opere gogoliane, dal *Diario di un pazzo* al *Cappotto*. Come pure abbiamo avuto modo di osservare che nel testo del 1970 ricompariranno ulteriori suggestioni della drammaturgia mondiale, tra le quali un posto di rilievo lo occupa il teatro dell'assurdo di Beckett. Per Fo, come già per Mejerchol'd, saranno importanti le riprese operate anche attraverso i simboli.

Infatti la messinscena mejerchol'diana si pone alla confluenza di simbolismo, futurismo, neo-costruttivismo e teatro di piazza. Il punto d'arrivo è la trasformazione dell'opera gogoliana in chiave di realismo grottesco, proprio a partire dalla prossimità del riso gogoliano con l'orrore e la paura. Per questo Mejerchol'd impone ai suoi attori di rifiutare la comicità clownesca. D'altra parte, anche la scena è spostata. L'azione del *Revisore* mejerchol'diano non si svolge più nella provincia remota, bensì in

quella Pietroburgo dove il drammaturgo aveva vissuto i suoi anni principali. Ed è una Pietroburgo così oscura da far rabbrivire gli spettatori sovietici. Prendendo a piene mani dall'assurdo e dalla forma aneddotica del testo gogoliano, gli episodi devono volgere dal comico al tragico, dal realismo al bizzarro, dal vero all'assurdo, al punto da spiazzare per la mutevolezza, che d'altro canto rende giustizia alla multiformità dell'opera dell'autore ucraino. I continui mutamenti nel testo, nei personaggi e negli ambienti rendono questa Pietroburgo un luogo enigmatico: è in fondo "la città delle nostre anime",<sup>43</sup> che Gogol' stesso avrebbe voluto vedere portata in scena.

Alla sequenza inquietante delle scene fa da accompagnamento un rumore continuo: grida, muggiti, colpi battuti su diversi materiali, gorgoglio d'acqua, esclamazioni corali e una musica che comprende i valzer e le romanze di Glinka, Varlamov e Dargomyžskij. Il rumore dura per tutto lo spazio della rappresentazione: vale a dire per quattro ore, interrotto solo da silenzi ancor più dirompenti, e accompagna lo svolgimento in un crescendo fino all'esito finale, che diventa addirittura apocalittico. Per rendere il finale più efficace, e più fortemente tragico, proprio come aveva auspicato Gogol'.

L'arte del teatro – come dice Mejerchol'd agli attori – deve costruirsi sul contrasto, come nelle nature morte fiamminghe.<sup>44</sup> E di contrasti, verbali, visivi e sonori la messinscena mejerchol'diana del *Revisore* era piena.

Anche sui costumi viene svolta un'attenta riflessione. Mejerchol'd vuole costumi d'epoca, ma mescola foggia russa e foggia ucraina, e mette in contrasto i colori sgargianti di certi personaggi – la moglie del Sindaco – con i toni grigi delle vesti dei funzionari governativi. Chlestakov, da parte

---

<sup>43</sup> Gogol', N., *Scioglimento del Revisore*, in ID, Opere cit., p. 638.

<sup>44</sup> Picon-Vallin, B., *Mejerchol'd* cit., pp. 295-296.

sua, è vestito di nero dalla testa ai piedi, contribuendo non poco a rendere le atmosfere assai inquietanti. Alla fine i vestiti diventano specchio della vita e del carattere dei personaggi: era quanto Gogol' aveva creato con il cappotto di Akakij Akakevič.

Il disorientamento e lo straniamento perseguiti da Mejerchol'd devono risultare non solo dal testo, dai costumi e dalle atmosfere, ma anche dalla scenografia. Un montaggio simile dell'opera gogoliana, dispersa tra luoghi differenti, richiede una scenografia insolita: una scenografia mobile, che dà la possibilità di cambiare sfondo ad ogni episodio. Mejerchol'd ottiene il risultato voluto solo dopo aver discusso e cambiato quattro scenografi.

Il dispositivo scenografico comprende due elementi, uno in parte fisso, l'altro totalmente mobile. Un "muro" semi-ellittico, composto da più pannelli e interrotto da undici porte a due battenti. A destra e a sinistra si trovano due pannelli simmetrici, ciascuno dotato di due porte e formanti un angolo chiuso verso la sala, col risultato di prolungare il dispositivo scenografico: di realizzare, cioè, uno spazio-arena ovale. Le quindici porte, oltre che a creare una sensazione di attesa, servono anche per dividere lo spazio scenico in diversi pezzi e per provocare una visuale esterno-interno. La scenografia semiellittica è composta da cinque muri: sono muri mobili, e la luce illumina i successivi episodi mentre nel buio si svolgono i preparativi per le scene seguenti. Ogni episodio ha la propria scenografia: abbondano gli oggetti in stile Nicola I, che condividono uno spazio strettissimo con una gran quantità di attori, in modo da dare l'impressione di una folla. Una folla, una ressa, dove nessuno può muoversi liberamente: ecco che trova spiegazione la recitazione biomeccanica. Come hanno notato alcuni critici

(Picon-Vallin, Schino e altri), la scenografia mejerchol'diana richiama l'architettura dei teatri di marionette; il movimento degli attori rievoca quello delle marionette stesse. Così viene distrutto il teatro borghese, attraverso un'architettura più vicina al cinema che al teatro; allo stesso tempo, si celebra anche il trionfo del teatro sul cinema: con le sue prospettive che ingrandiscono o riducono le dimensioni degli attori attraverso effetti luminosi. Tutto è contrasto e tutto coesiste: scenografia – oggetti – mobili – attori.

In questa successione di contrasti, in questo affollamento di mobili e di oggetti, è tutto affidato alla maestria dell'attore, che si muove in uno spazio limitato, affollato dai personaggi secondari, che costringe tutti a muoversi in sincronia, come nel teatro delle marionette, e questo contribuisce non poco all'effetto grottesco. Ma che cos'è quella scenografia così affollata per il regista-pedagogo Mejerchol'd se non l'immagine della città moderna, abitata dai lavoratori, modellata sui tempi e i movimenti delle masse?

Tutto richiama il teatro delle marionette, fino alla scena muta finale. Prima del silenzio conclusivo il rumore arriva ad una potenza tale da creare disturbo e turbamento nello spettatore. Alla mobilità frenetica si sostituisce di colpo l'immobilità. A questo punto, dal soffitto scendono dei pupazzi veri e propri, che sostituiscono i personaggi-fantocci,<sup>45</sup> creando così quel *tableau vivant* desiderato dallo stesso Gogol'.

---

<sup>45</sup> Picon-Vallin, B., *Mejerchol'd* cit., pp. 290-293.

#### 6.4 DARIO FO: L'UOMO-TEATRO ALLA LUCE DELLE TEORIE DI MEJERCHOL'D E BRECHT

Dario Fo, come Mejerchol'd, è arrivato alla regia passando prima dall'esperienza di attore. Fo si esibì per la prima volta nel 1948, quando era ancora studente di architettura presso l'Accademia di Brera, e da quell'anno collaborò con la famosa rivista teatrale di Franco Piretti. Come la vita di Mejerchol'd era stata segnata dai grandi mutamenti occorsi tra la prima guerra mondiale e la stalinizzazione, anche la vita di Fo coincide con grandi cambiamenti: l'Italia esce dalla seconda guerra mondiale, passa dal fascismo e dalla monarchia alla repubblica democratica. Il Partito comunista italiano diffonde nella società italiana le idee Marx e soprattutto di Gramsci. In questo contesto politico ha le radici l'impegno di Dario Fo, come intellettuale e come uomo di teatro. L'idea di regia che viene tradotta in pratica nel dicembre 1970 con *Morte accidentale di un anarchico* proveniva a sua volta da un lungo percorso di letture e riflessioni. Fo aveva abbracciato l'impegno politico giovanissimo, nella sua Milano, e si era a lungo soffermato sugli scritti di Marx e di Gramsci, ma anche di Brecht e di Majakovskij. E in quel clima prese avvio lo straordinario percorso che l'avrebbe condotto fino al Premio Nobel: "Io credo sinceramente che se non avessi vissuto quella stagione irripetibile di Milano, se non avessi avuto quella chance sarei stata una persona diversa".<sup>46</sup>

A Milano i giovani di sinistra si erano raccolti nel 1945 attorno al "Politecnico" di Elio Vittorini. A Milano nel 1947 era stato fondato il Piccolo Teatro di Grassi e Strehler, che fin dall'esordio – l'inaugurazione avvenne con *L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij – mostrava la volontà

---

<sup>46</sup> Valentini, C., *La Storia di Dario Fo*. Feltrinelli, Milano 1977, p. 27.

di portare in Italia la lezione migliore della drammaturgia russa politicamente impegnata. Fo aveva a sua volta letto Majakovskij attraverso la traduzione promossa dalla casa editrice *Rosa e Ballo*, fondata nel 1943 da Achille Rosa e Ferdinando Ballo:

Venivamo fuori da un'ignoranza totale, non sapevamo niente, e allora cominciamo a leggere disperatamente tutto quel che ci capitava a tiro: Gramsci, Marx, gli autori americani, le prime traduzioni di Brecht, di Majakovskij, di Lorca stampate da una piccola casa editrice di Milano Rosa e Ballo. E poi si chiacchierava. Ognuno trasmetteva all'altro un'effervescenza, un'ansia, una voglia di sapere e di fare tutto. Io quasi non dormivo alla notte.<sup>47</sup>

Quindi a Milano Fo era entrato a contatto con un'idea di teatro che, oltre che suggerire innovazioni nella regia secondo le proposte di Grassi e Strehler, pochi anni dopo si prefiggerà di raggiungere e coinvolgere pubblici diversi, e possibilmente pubblici popolari e di massa, allestendo i teatri stessi negli spazi alternativi. Una prova importante in tal senso era stata data dalla creazione delle cantine-teatri d'avanguardia.

Roberto Alonge, nel suo libro *Il teatro dei registi*, collega la nascita della regia al fenomeno della industrializzazione e alle fabbriche<sup>48</sup>. Così si spiega come nella Milano industriale ebbe luogo l'esperimento di Grassi e Strehler; a Milano cominciarono delle sperimentazioni che osavano interrompere la tradizione italiana del grande attore, o meglio conciliarla con altre suggestioni più moderne. Questa sintesi sarà pienamente evidente proprio nel teatro di Fo che, mentre riproduce la fortuna del grande interprete si apre alle più avanzate teorie sugli allestimenti. Nella Milano industriale avevano avuto luogo quelle forme di meccanizzazione della vita

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 26.

<sup>48</sup> Alonge, R., *Il teatro della regia*. Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 3-4.

e del lavoro che gli studiosi pongono all'origine della regia teatrale; e proprio l'influenza dell'ambiente di fabbrica fa pensare ad una nuova fortuna della biomeccanica mejerchol'diana presso i giovani sperimentatori; a Milano poteva aver luogo anche un forte richiamo al futurismo russo. Quindi per arrivare agli anni Settanta e alla regia di Fo, e comprendere come l'uomo-teatro intendesse la recitazione del suo teatro popolare e politico, bisognerebbe anche rivedere il percorso seguito da Fo nei panni di attore e regista.

Dopo l'esperienza con Parenti, il grande esordio di Fo come attore va collocato nel 1952, quando recitò per la radio i monologhi di *Poer nano*. Era la sua prima prova condotta su testi scritti, e quindi fu una grande prova di lettura, analoga a quelle che avevano visto all'opera nel secolo precedente Gogol'. Queste letture si possono considerare in qualche misura precorritrici di *Mistero buffo*, che a sua volta sarà costruito per monologhi. Grande importanza aveva avuto la lezione degli affabulatori del Lago Maggiore, che lo stesso Fo considerava suoi maestri. Come il giovane Gogol' influenzato dal teatro Vertep, il giovane Fo era appassionato dei burattini: col fratello intagliava lui stesso dei burattini, con i quali riproduceva le storie paradossali apprese dai pescatori e dalla gente del popolo. Ecco il ricordo della sorella Bianca: "Stava spesso seduto sulla gradinate del porticciolo dove [i pescatori] aggiustavano le reti, e si facevano raccontare le leggende del lago. La sera a letto le ripeteva a me a Fulvio, ricostruendole a modo suo, facendoli passare per vere".<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Fo Garambois, Bianca *Io, da grande, mi sposo un partigiano*. Einaudi, Torino 1976, pp. 10-11.

Dalla gente comune Fo aveva ripreso anche il grande investimento sulla mimica, sulla gestualità che accompagnava il racconto delle storie. Non solo: dalla cultura popolare Fo aveva attinto l'abitudine di raccontare storie lontanissime come fossero vicine, usando di preferenza la prima persona. Non per questo mancava nella sua arte l'effetto di straniamento: esso era raggiunto attraverso il continuo passare da un piano all'altro, entrando e uscendo dai suoi personaggi.

Il secondo grande successo è datato 1954; in quell'anno Fo si esibì nel Piccolo Teatro di Milano con Giustino Durano e Franco Parenti in *Un dito nell'occhio*; l'illuminazione era curata da Giorgio Strehler. Lo spettacolo prevedeva costumi semplici, di colore bianco o nero; tredici attori si muovevano in uno spazio limitato; la recitazione era tutta mimica, salti, acrobazie. Fo e gli altri attori erano stati istruiti dal famoso mimo Jacques Lecoq, che insegnò tra l'altro come usare i "difetti" del suo corpo in senso positivo: ecco il corpo dinoccolato, con le braccia e le gambe troppo lunghe, la voce impastata, il sorriso "un po' equino".<sup>50</sup> Fo apprese dal grande maestro francese i segreti della pantomima, che avrebbe utilizzato per comunicare col suo pubblico.

Nel 1954 avviene anche il matrimonio con Franca Rame, attraverso la quale Fo si avvicina alla Commedia dell'Arte e scopre i segreti dei teatri girovaghi. Alle storie paradossali degli affabulatori si aggiungono i canovacci composti da lui stesso. E inoltre attraverso il matrimonio con Rame nasce una coppia di attori comunisti, molto impegnati: tanto da creare disturbi e problemi durante trasmissioni televisive come *Canzonissima* e

---

<sup>50</sup> Valentini, C., *La Storia di Dario Fo* cit., p. 45.

quando si esibiscono nei teatri stabili. La pantomima si rivela sempre più utile, anche per aggirare le censure che diventano numerose e frequenti.

Siamo attorno al 1956; Chruščev denuncia i crimini di Stalin e ciò permette di riscoprire artisti come Mejerchol'd, le teorie di quest'ultimo vengono studiate attraverso il suo archivio segreto. Anche Majakovskij viene studiato molto in Italia dove si impone la lezione del grande teatro d'avanguardia della prima stagione sovietica, grazie anche all'affascinante libro di Angelo Maria Ripellino pubblicato nel 1959, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*,<sup>51</sup> che ricostruisce l'intera vicenda del teatro sovietico, partendo da Stanislavskij, illuminando in particolar modo l'esperienza mejerchol'diana. Quegli stessi argomenti saranno ripresi dallo studioso, docente di Letteratura russa a Roma (dove aveva raccolto l'eredità del grande slavista Ettore Lo Gatto) in una quantità di libri, articoli, seminari, interventi che vengono seguiti con grande attenzione anche da Fo, che, come altri artisti italiani continua a cercare nuovi spazi e nuove soluzioni per l'arte scenica.

Arriva il 1968: la coppia Fo-Rame esce dal PCI e abbandona definitivamente i teatri borghesi a causa dell'intervento sovietico in Cecoslovacchia all'indomani della "Primavera di Praga". L'arte scenica fa i conti con i nuovi spazi e con una voluta povertà di mezzi; si sentono gli echi del teatro povero di Grotowski e Barba. È il momento più congeniale per mettere alla prova la ricerca teatrale di Mejerchol'd, fino alla eliminazione completa del palcoscenico passando per l'annullamento di scenografie e decorazioni. Diventando "povero" il teatro scopre nuove formidabili potenzialità comunicative. È quanto Fo dimostra portando al successo

---

<sup>51</sup> Ripellino, A. M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Einaudi, Torino 1959.

*Mistero buffo* su un palcoscenico nudo, rinunciando completamente agli abiti di scena. L'attore è di nuovo chiamato a quelle grandi prove che aveva auspicato a suo tempo Mejerchol'd; per Fo si trattava anche di portare a sublimazione, rinnovandola, una grande tradizione italiana. Fo fonde nella sua figura l'attore di prosa, figura del teatro naturalistico, e l'attore saltimbanco, anticipatore della biomeccanica; nella sua arte trovano applicazione compiuta le teorie di Bertolt Brecht sullo straniamento. Questa è l'"arte scenica" con cui Fo giunge all'appuntamento con la commedia politica del 1970.

Occorre ora soffermarsi sulla maturazione delle idee politiche e civili che anticiparono la messinscena di *Morte accidentale di un anarchico* del 1970, e che alla fine lo decisero ad allestire la messinscena in un capannone, nella periferia operaia di Milano, dove l'*Associazione Nuova Scena*, diretta da Fo e Rame, si impegnava già da tempo a infrangere le regole del teatro borghese e a portare in scena gli stessi protagonisti del movimento operaio. Lo scopo è di impregnare l'arte di politica, senza per questo indebolirne il versante artistico; Fo citava spesso le parole di Mao: "Se non sei in grado di esprimere un discorso politico in modo immaginativo finisce che fai solo un comizio. Per cui rendi un cattivo servizio sia alla politica che alla cultura".<sup>52</sup>

Era passato un anno dalla rappresentazione di *Mistero Buffo* (1969), che aveva spalancato all'autore le porte della notorietà internazionale. E ancora si sentivano tutte le grandi motivazioni della mobilitazione sociale, fenomeno che l'Italia aveva condiviso con altri paesi occidentali e in particolare con la Francia. Era ancora vivo il movimento studentesco, il movimento operaio era giunto al massimo grado di organizzazione e alle

---

<sup>52</sup> Valentini, C., *La storia di Dario Fo* cit., p. 107.

rivendicazioni più radicali; c'erano ancora le proteste per la guerra del Vietnam e contro il sistema di potere internazionale creato dalla guerra fredda, contro il quale si era levata, ad est della cortina di ferro, la primavera di Praga.

È con questo complesso clima sociale e culturale che intende dialogare Fo nel momento in cui pone mano ai propri capolavori. Ed è da questi fermenti che deriva pure il suo allontanamento dal Partito comunista italiano: il drammaturgo decide di portare avanti le sue battaglie senza più riconoscersi in una formazione che manteneva ancora legami troppo stretti con l'autoritarismo sovietico. L'uscita dal Partito non implicava in alcun modo un allontanamento dalle idee della sinistra, che anzi Fo coltivava in stretto dialogo con i movimenti sociali. Al contrario: nella ricerca teatrale di Fo echeggiano molto fortemente elementi della critica alla borghesia e al potere borghese disseminati in un secolo di tradizione drammaturgica europea. D'altra parte, Fo non era solo: diversi gruppi, avviati a maggior e minor fortuna, sperimentavano in quello stesso periodo la ripresa e l'attualizzazione di un patrimonio che andava da Piscator a Brecht, e che non poteva non contemplare l'eredità di Vsevolod Mejerchol'd. Un'eredità che dovette presentarsi molto fortemente nell'opera creativa di Fo, dal momento che il suo distacco dai teatri borghesi era stato seguito da una intensa collaborazione con il gruppo "Teatro d'Ottobre", il quale si proponeva una ripresa cosciente ed estremamente problematica dell'avanguardia sovietica. Ma non dobbiamo dimenticare che nel biennio '68-69, altri uomini del teatro europeo abbandonano i teatri ufficiali: Jean-Luis Barrault abbandona *l'Odeon* per creare una compagnia autogestita; Giorgio Strehler dà vita al *Gruppo Teatro e Azione*; Peter Brook si dà al

teatro politico con la rappresentazione di *Us*. Va ricordato infine il teatro di contestazione basato sui pupazzi, *Bread and Puppet*, fondato negli Stati Uniti nel 1960 da Peter Schuman, che contestava la guerra di Vietnam allestendo delle rappresentazioni per strada con enormi pupazzi. A questa ripresa dei pupazzi doveva ispirarsi anche Fo, come dimostra la prima commedia scritta dopo l'abbandono dei teatri borghesi. *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* che debuttò il 25 ottobre del 1968 nella Casa del popolo di Sant'Egidio a Cesena. Il drammaturgo aveva basato il nuovo testo proprio sui brani che in passato gli erano stati censurati; un grande pupazzo in mezzo al palcoscenico vomitava re, regine, generali, vescovi. I personaggi del repertorio medievale, prediletti da Fo, si prestavano così a tematiche particolarmente attuali, rendendo più efficace anche l'effetto di straniamento secondo la teoria brechtiana.

L'elaborazione di un percorso personale conduceva rapidamente Dario Fo a diversi risultati. Da una parte, si confermava il suo interesse per la Commedia dell'arte e per il teatro dei burattini. Anche Mejerchol'd, come sappiamo, si era servito di marionette e pupazzi, soprattutto nella scena muta del *Revisore*, dove al posto della nobiltà russa mise in scena dei grandi pupazzi.

Sarà ora interessante capire come questo percorso si incrociò drammaticamente con la cronaca politica italiana. È da questo incontro che avrebbe visto la luce *Morte accidentale di un anarchico*: per quanto concepita in breve tempo, la commedia – come abbiamo dimostrato nei precedenti capitoli – rivela numerose riprese dalla drammaturgia gogoliana; il punto d'incontro va collocato con ogni probabilità proprio nella messinscena mejerchol'diana del 1926.

Mentre fervevano le sperimentazioni e mentre il lombardo riscuoteva enorme successo con un'opera, *Mistero buffo*, patentemente legata al capolavoro di Majakovskij, e dunque alla stessa stagione iniziale del sistema sovietico, l'Italia fu paralizzata dalla notizia degli attentati dinamitardi verificatisi nel dicembre del 1969. L'esplosione più nota e più gravida di risultati fu, com'è ben noto, quella verificatasi nella Banca dell'Agricoltura di Piazza Fontana, a Milano. L'attenzione di Fo si appuntò sulla piega presa dalle indagini, che del resto non mancava di suscitare perplessità e accuse in vasti settori dell'opinione pubblica. Furono perseguiti gli anarchici, sulla base di improbabili ricostruzioni; e benché non si riuscisse a trovare contro di loro delle prove convincenti, questa direzione investigativa andò avanti per mesi. Fino a culminare nella misteriosa morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli, precipitato da una finestra della questura milanese diretta dal commissario Luigi Calabresi. Sono fatti noti: quello che ci interessa è cogliere l'essenza del punto di vista di Fo e la sua traduzione teatrale.

Fo individuava nella strategia messa in campo dalle forze investigative nient'altro che una manifestazione dello Stato borghese, autoritario ed arbitrario, che si era scagliato contro degli irregolari quali erano gli anarchici. Quella che si preparava a mettere in scena, dunque, era una satira feroce del funzionamento della giustizia "ufficiale", del modo di procedere delle istituzioni borghesi. Ecco che si prepara il terreno adatto all'allestimento di una rappresentazione dissacratoria dell'autorità, colta attraverso il luogo che più incarnava il suo arbitrio: la questura, da ultimo teatro di morti inaccettabili.

Fo non mancò di guardare indietro per mettere a punto la sua interpretazione dei fatti, com'è noto, guardò alla persecuzione antianarchica

scatenatasi nei primi anni '20 negli Stati Uniti d'America; guardò al patrimonio culturale degli stessi anarchici accusati incredibilmente del crimine di piazza Fontana, per poi utilizzare a più riprese nel testo rimandi alla grande fortuna italiana di Bakunin: “Mi distanziate il suicidio di addirittura quattro ore dal momento in cui lei o quel suo collaboratore entrate e gli fate lo scherzo gigante dell’ ‘abbiamo le prove!’ E dove mi va a finire così il raptus all’improvviso? Dopo quattro ore... hai voglia... avrebbe avuto il tempo di smaltire altro quella, di balla, l’anarchico... potevano anche raccontargli che Bakunin era un pappone e faceva il confidente della polizia e del Vaticano, ed era lo stesso!” (pp. 40-41).

Questi elementi interpretativi dovevano confluire in uno spettacolo che mettesse a nudo le storture del potere e della repressione, denunciasse i silenzi e le complicità degli apparati dello Stato e, non da ultimo, mostrasse il grande bisogno di giustizia di gruppi sociali più avanzati: gli studenti, ma soprattutto gli operai, la nuova classe rivoluzionaria. Per far giungere a sintesi tutti questi elementi occorrevo scelte precise in termini di regia e di allestimento.

#### 6.5 «MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO» NEL CAPANNONE DI VIA COLLETTA

Le recensioni che seguirono al primo allestimento di *Morte accidentale di un anarchico* posero l’accento molto più sui contenuti politici che sugli aspetti artistici. *Il sipario*, la più autorevole rivista di settore, parlò molto poco dello spettacolo di Fo; abbondavano invece i commenti su giornali di sinistra come “l’Unità”.

Il legame con l'attualità più scottante costrinse Fo a lavorare in tempi molto rapidi. La preparazione dell'allestimento fu dunque un susseguirsi di sperimentazioni, nel testo e nella messinscena. Per la prima volta Fo metteva da parte i giullari e si proiettava sul tempo presente; stava facendo un teatro propriamente politico, ma a costo di allontanarsi, almeno in parte, dalla concezione dello straniamento teorizzata da Brecht. Eppure l'effetto di straniamento non mancava affatto. Innanzitutto perché il testo sembrava ricollegarsi alla morte di Andrea Salsedo, avvenuta cinquant'anni prima negli Stati Uniti d'America; e poi perché nei dialoghi si transitava frequentemente dall'ambientazione italiana a quella americana, con un effetto di grande confusione che obbligava lo spettatore a tenere a mente, tutti insieme, quegli esempi di violenza di Stato.

Lo stesso Fo spiega così questo fatto: "Ho usato la chiave che ho sempre preferito da quando scrivo per il teatro, cioè la farsa. Ma l'ho caricata di significati satirici espliciti, l'ho costruita in modo che si dica tutto sulla strage di stato e sull'assassinio di Pinelli ma allo stesso tempo, attraverso la convenzione della vicenda analoga, si ammicchi, si alluda, si stabilisca un rapporto diretto con l'intelligenza del pubblico"<sup>53</sup>.

In fondo Fo nel suo capannone stava costruendo l'equivalente di un teatro stabile per il pubblico popolare e impegnato. Sulla scena si muovevano solo i personaggi della questura e coloro che avevano avuto a che fare con la morte di Pinelli. La censura non mancò di colpire: Fo avrebbe subito più di quaranta processi per la sua commedia.

Il capannone di Fo era stato in precedenza un'officina meccanica. Fo comprò delle sedie di legno, mentre il palcoscenico fu costruito dalla

---

<sup>53</sup> Valentini, C., *La storia di Dario Fo* cit., p.136.

compagnia. Non c'erano quinte né sipario. Le decorazioni nella loro essenzialità rendevano bene il grigiore dell'ambiente della questura.

Lo spettatore vedeva un enorme tavolo di legno, con tanti fogli ammassati. C'erano poi diverse sedie; un attaccapanni; un piccolo quadro appeso alla parete; una porta; una finestra dalle dimensioni abnormi, che richiamava subito in mente l'accaduto. Dietro il tavolo Fo, utilizzando le tecniche di travestimento da piazza, assumeva gli accessori di diversi personaggi: la mano di legno del Capitano, il crocifisso enorme e il vestito scuro del Vescovo.

Anche i costumi erano semplici: erano indumenti moderni, non c'era traccia degli abiti medievali. Lo stile richiamava il naturalismo, per cui tutto doveva segnalare bene di chi e di che cosa trattasse la commedia. Un giovane vestito da ufficiale di questura stava tutto il tempo immobile in un punto, senza recitare alcun ruolo preciso. Proprio questa figura poteva richiamare alla memoria quella del capitano blu che aveva fatto parte del *Revisore* mejerchol'diano.

Rispettando la gravità dei fatti narrati, gli attori evitavano di utilizzare trovate ed esagerazioni da clown. Come aveva voluto anche Mejerchol'd nel 1926, la commedia doveva coesistere con un andamento da tragedia. La critica non mancò di notare questo elemento: "Il primo tempo è assai meglio costruito del secondo, che va disperdendosi nelle pur ridevoli avventure del matto-capitano con mano di legno e occhio di vetro, e del matto-vescovo, con la gran croce sul petto e il fare untuoso! L'ultima scena,

poi, quella in cui arriva davvero un giudice, barbuto e con pancia, lascia un po' il riso, la bocca amara".<sup>54</sup>

L'attore saltimbanco riviveva però nel personaggio del Matto, anch'esso interpretato da Fo. In questo, come negli altri personaggi, trovavano modo di esprimersi appieno la maestria e la versatilità apprese da Fo nelle sue precedenti prove di recitazione. Tutti i personaggi da lui interpretati si caricavano dunque di caratteri propri e facilmente riconoscibili. Tra un ruolo e l'altro, Fo girava le spalle al pubblico, passava dietro il grande tavolo, prendeva e lasciava oggetti. Il tutto andava ad aggiungersi alla sua figura statuaria, coperta da un abbigliamento ordinario di colore scuro. La straordinaria capacità mimica gli consentiva di alternare i ruoli, inscenando il dialogo paradossale tra Giudice e Matto.

Come nel *Revisore* mejerchol'diano anche i suoni risultavano molto importanti. Durante la rappresentazione lo spettatore poteva udire dei canti famosi e la risata dirompente dell'attore protagonista: suoni che conferivano all'allestimento un'atmosfera ancor più sospesa tra comico e tragico. All'improvviso, Fo si rivolgeva direttamente agli spettatori: non era certo una novità per il teatro del lombardo, e tuttavia contribuiva ad infrangere la barriera costituita dal palcoscenico e a coinvolgere il pubblico nella messinscena. Fo e gli attori della *Comune* sperimentavano anche nuovi modi di recitare, inizialmente imposti da circostanze esterne, indicando strade nuove al teatro politico.

*Morte accidentale di un anarchico* costrinse Fo a intervenire con continui aggiustamenti nel testo e anche nella regia. Dal piccolo

---

<sup>54</sup> Lazzari, Arturo *Un matto scomodo per "defenestratori" e soci*. "L'Unità", sabato 12 dicembre 1970.

palcoscenico del capannone la rappresentazione si trasferì infatti nei grandi spazi: palazzetti dello sport, piazze... Racconta Fo:

Già quando avevamo lasciato le sale del teatro borghese, con la loro buona acustica, avevamo dovuto abolire dalla recitazione i mezzi toni, spingere la voce a fondo, evitando così ogni tentazione di naturalismo. Quando poi ci siamo trovati in capannoni di fabbriche occupate, in spazi enormi come quello, a Lodi, di una chiesa sconsecrata del Seicento abbiamo cominciato a piazzare tre, quattro microfoni in fila davanti alla ribalta, a usare i primi microfoni panoramici, costringendoci così a usare al massimo lo spazio della ribalta, a muoverci orizzontalmente. Quando con l'Anarchico siamo entrati nei palazzetti dello sport e ci siamo trovati di fronte un pubblico anche di sei, settemila persone, siamo dovuti andare ancora più là: e così ci siamo messi a copiare gli strumenti elettronici dei complessi pop, gli unici che fino allora si esibivano in quegli spazi. Questo ci ha costretto a modificare la regia, a inventare nuove soluzioni sceniche, a lasciar da parte cose ripetute tante volte.<sup>55</sup>

Risultano evidenti, a conclusione del nostro discorso, le analogie con la messinscena mejerchol'diana del 1926. Ma nella grande recitazione di Fo, che mutua dalla biomeccanica le atmosfere spoglie ed essenziali, quasi geometriche, coesistono chiaramente due tradizioni. Una è quella del grande attore di prosa, erede della fortuna del teatro italiano, che poteva rimandare alla lezione di Stanislavskij; l'altra è quella della modernità avanguardistica, fatta di straniamenti, acrobazie verbali e fisiche, continui spostamenti tra diversi piani. Certo è che anche *Morte accidentale di un anarchico*, immersa nell'atmosfera grigia di cui dicevamo, declina rapidamente verso la tragedia; anzi, la si potrebbe definire una commedia incastonata tra due fatti tragici, due "suicidi". Contro di essi si appuntava la critica di Fo, che intendeva coinvolgere soprattutto i gruppi sociali più attivi. Nel 1926 e nel

---

<sup>55</sup> Valentini, C., *La storia di Dario Fo* cit., p. 137.

1970 la storia del teatro politico novecentesco segna due grandi date: e a quelle date risale pure il massimo tentativo di portare il teatro a contatto con le masse, facendone il veicolo della critica e dell'ideologia, e l'annunciatore di nuovi ruoli per una società che viveva o che aspettava la rivoluzione.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI PRIMARIE

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*. Edizione a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Garzanti, Milano 1998.

BECKETT, Samuel, *Aspettando Godot (Waiting for Godot)*. Traduzione di Carlo Fruttero. Einaudi, Torino 2002.

FO, Dario, *Teatro*. A cura di Franca Rame. Einaudi, Torino 2000.

FO, Dario, *Morte accidentale di un anarchico*. Einaudi, Torino 2004.

FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*. Einaudi, Torino 2009 (prima ediz. 1997).

FO, Dario, *Il paese dei Mezaràt*. A cura di Franca Rame. Feltrinelli, Milano 2002.

GOGOL', N.V., *Polnoe sobranie sočinenij*. Akademija Nauk, Moskva 1937-1952, voll. I-XIV.

GOGOL', N.V., *Opere*. A cura di Serena Prina. Mondadori, Milano 1994-1996, voll. I-II.

GOGOL', N.V., *Dall'Italia. Autobiografia attraverso le lettere*. Voland, Roma 1995 (Le lettere sono tratte da: N.V. Gogol', *Pol'noe sobranie sočinenij*. Akademija Nauk, Moskva 1940-1952, tt.XI, XII, XIII, XIV traduzione di Maria Giuseppina Cavallo).

GOGOL', N.V., *L'ispettore generale*. Traduzione di E. Verdinois. Carabba, Lanciano 1924.

GOGOL', N.V., *L'ispettore generale*. A cura di Renato Vecchione. Einaudi, Torino 1945.

GOGOL', N.V., *L'ispettore generale*, con le aggiunte e le appendici dell'autore. Traduzione di Giuseppe Terzi. Rizzoli, Milano 1952.

MAJAKOVSKIJ, V.V., *Misterja-buff* [*Mistero Buffo*], in ID, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1956, voll. 2, pp. 243-355.

KVITKA-OSNOV'JANENKO, G.F., *Literaturno-publičistični tvory v šesti tomach*. Deržavne vidavnizstvo chudožnoi literaturi, Kiiiv 1957, voll. 6.

## **FONTI SECONDARIE**

### ***OPERE CRITICHE SU NIKOLAJ GOGOL'.***

AJZENŠTOK, I., *K voprosu o literaturnych vlijanijach (T.O. Kvitka i N.V. Gogol')* [Sulla influenza letteraria (T.O. Kvitka e N.V. Gogol')]. Rossijskaja Gosudarstvennaja Akademičeskaja Tpoigrafija, 1919.

ANIKST, A., *Teorija dramy v Rossii ot Puškina do Čechova* [Teoria della dramma in Russia da Puškin a Čechov]. Nauka, Moskva 1972.

ANNENSKIJ, I., *Problema goglevskogo jumora* [Il problema dell'umorismo gogoliano]. Nauka, Moskva 1979 (prima ediz. 1906).

AKSAKOV, S., *Istorija moego znakomstva s Gogolem* [Storia del mio incontro con Gogol']. Akademia Nauk, Moskva 1960.

BACHTIN, M., *Rabelais i Gogol'*, in ID, *Voprosy literatury i estetiki: Issledovanija raznych let*. [Rabelais e Gogol'], in ID, [Questioni di letteratura ed estetica: le ricerche di diversi anni]. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, pp. 484-495.

BARABAŠ, Ju., *Počva i sud'ba. Gogol' i ukrainskaja literatura: u istokov* [Il suolo e il destino. Gogol' e la letteratura ucraina: alle fonti]. Nasledie, Moskva 1995.

- BARABAŠ, Ju., *Gogol' i tradicii staroukrainskogo teatra* [Gogol' e le tradizioni del teatro ucraino antico], in *N.V. Gogol' i teatr: Tret'e gogolevskie čtenija*, 30 mart – 4 apr. 2003. A cura di V. Vikulov. Knižnyj dom «Universitet», Moskva 2004, pp. 25-39.
- Belinskij, V., *Pis'mo k Gogolju* [La lettera a Gogol']. Chudožestvenoe literatura, Moskva 1936, pp. 9-27.
- BELINSKIJ, V., *O Gogole: Stat'i, recenzii, pis'ma* [Su Gogol': aticoli, recensioni, lettere]. Goslitizdat, Moska 1949.
- BELIJ, A., *Masterstvo Gogolja* [Il magistero di Gogol']. MALP, Moskva 1996 (prima ediz. 1934).
- BOCAROV, S., *O stile Gogolja* [Sullo stile di Gogol']. Nauka, Moskva 1976.
- CAZZOLA, P., *Umorismo, satira e grottesco nella letteratura russa: da Gogol' a Zoščenko*. Cooperativa libreria universitaria, Bologna 1974.
- ČERNYŠEVSKIJ, N., *Očerky gogolevskogo perioda russkoj literatury* [Saggi sul periodo gogoliano della letteratura russa]. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1984 (prima ediz. 1893).
- D'AMELIA, A., *Introduzione a Gogol'*. Laterza, Roma-Bari 1995.
- DANILEVSKIJ, A., *Osnov'janenko*. Tipografija Koroleva, Sankt Peterburg 1856.
- DANILOV, S., *Gogol' i teatr* [Gogol' e il teatro]. Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1936.
- EJCHENBAUM, B., *Come è fatto "Il cappotto" di Gogol'*, in *I Formalisti Russi*. A cura di Tzvetan Todorov. Einaudi, Torino 1965, pp. 249-275.
- EJZENŠTEJN, S., *Stili di regia: narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*. A cura di Pietro Montoni e Alberto Cioni. Marsiglio, Venezia 1993, pp. 119-145.

- GIULIANI, R., *La meravigliosa Roma di Gogol'*. Studium, Roma 2002.
- GIUSTI, W., *Tra Pietroburgo e Roma: annotazioni su Gogol'*. Licosa Editrice, Firenze 1978.
- GIPPIUS, V., *Gogol*. Brown University Press, Providence 1971 (ediz. originale 1924).
- Gogol' i Mejerchol'd* [Gogol' e Mejerchol'd]. *Sbornik literaturno-issledovatel'skoj asociacij. Z.D.R.P., Nikitinskie subbotniki, Moskva* 1927.
- GUKOVSKIJ, G., *Realizm Gogolja* [Il Realismo di Gogol']. Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1959.
- KULIŠ, P., *Zapiski O žizni Nikolaja Vasil'eviča Gogolja* [Scritti sulla vita di Nikolaj Vasilevič Gogol']. s.e. Sankt Peterburg 1856.
- KARLINSKY, S., *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. The University of Chicago Press, Chicago 1976.
- LANDOLFI, T., *Gogol' a Roma*. Adelphi, Milano 2002 (prima ediz. 1971).
- LO GATTO, E., *Storia del teatro russo*. voll. 1-2, Sansoni, Firenze 1993, (prima ediz. 1952).
- LO GATTO, E., *Russi in Italia: dal secolo 17. Ad oggi*. Editori riuniti, Roma 1971.
- LOTMAN, Ju., *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in *Tipologia della cultura*. A cura di Ju. Lotman e B. Uspenskij. Bompiani, Milano 1995 (ediz. originale 1973), pp. 193-293.
- LJAŠČENKO, A., «*Revizor*» *Gogolja i komedja Kvitki «Priežžij iz stolicy»* [Il *Revisore* di Gogol' e la commedia di Kvitka *Arrivato dalla capitale*]. s.e. Sankt Peterburg 1902, pp. 523-540.
- MANN, Ju., *Komedija Gogolja Revisor* [La commedia di Gogol' *il Revisore*]. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1966.

- MANN, Ju. V. *Nikolaj Gogol': Žizn' i tvorčestvo* [Nikolaj Gogol': La vita e l'opera]. Russkij Jazyk, Moskva 1988.
- MANN, Ju., *Gogol'. Trudy i dni: 1809-1845* [Le opere e i giorni: 1809-1845]. Aspett Press, Moskva 2004.
- MANN, Ju., *Tvorčestvo Gogolja: Smysl i forma* [L'opera di Gogol': Il significato e la forma]. Sankt-peterburgskij universitet, Sant-Peterburg 2007.
- MEREŽKOVSKIJ, D., *V tichom omute: stat'i i issledovanija raznych let* [Nell'acqua cheta: articoli e ricerche di diversi anni]. Sovetskij pisatel', Moskva 1991 (prima ediz. 1906).
- MEREŽKOVSKIJ, D., *Gogol': Tvorčestvo, žizn' i religija* [Gogol': l'opera, la vita e la religione]. Panteon, Sankt-Peterburg 1909.
- MERIMEE, P., *Précédé d'une étude sur Nicolas Gogol*, in *L'Inspecteur général*. Le Divan, Paris 1930.
- Nabokov, V., *Nikolaj Gogol'*. Mondadori, Milano 1972 (ediz. originale 1944).
- NAZIROV, P., *Siužet revizora v ictoričeskom kontekste* [La trama del *Revisore* nel contesto storico]. "Bel'skie prostory", 2005, n. 3, p. 110-117.
- PACHLOVSKA, O., *Civiltà letteraria ucraina*, Roma, Carocci 1998.
- PACINI SAVOJ, L., *Schede russe*. ESI, Napoli 1959.
- PANAEV, I., *Literaturnye vospominanija* [Ricordi letterari]. s.e. Sankt Peterburg 1876.
- PEACE, R., *The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N.V. Gogol' and their place in the Russian literary tradition*. Cambridge University Press, Cambridge 1981.

PERETC, V., *Gogol' i malorusskaja literaturnaja tradicija* [Gogol' e le tradizioni della letteratura ucraina], in *Reči posvjaščennye ego pamjati* [Discorsi dedicati alla sua memoria]. s.e. Sankt Peterburg 1902, pp. 37-56.

PETROV, N., *Južno-Russkij narodnyj element' v' rannich' proizvedenijach N.V. Gogolja* [L'elemento nazionale russo-meridionale nelle opere gogoliane del primo periodo]. s.e. Kiev 1901.

RIPELLINO, M. A., *Gogoliana*, in ID, *L'arte della fuga*. Guida, Napoli 1988 (prima ediz. 1987), pp. 289-412.

ROZOV, V., *Tradicionnye tipy malorusskogo teatra XVII-XVIII vv. i junošeskie povesti N.V. Gogolja* [La tradizione nazionale piccolo-russa nel teatro dei secc. XVII-XVIII e le opere giovanili di N.V. Gogol'], in *Pamjati N.V. Gogolja. Sborik rečej i statej*. Tipografija Imperatorskago Universiteta, Kiev 1911.

SHAPIRO, M., *Gogol' and Dante*. "Modern Language Studies", Vol. 17, n. 2 (Spring, 1987), pp. 37-54.

SINJAVSKIJ, A., *V teni Gogolja* [Nell'ombra di Gogol']. Agraf, Moskva 2003.

SOKOLOV, B., *Rasšifrovannyj Gogol': Vij, Taras Bul'ba, Revizor, Mertvyje duši* [Gogol' decifrato: *Vij, Taras Bul'ba, Revisore, Anime morte*]. Eksmo, Moskva 2007.

STRADA, V., *Gogol', Gor'kij, Čechov*. Editori Riuniti, Roma 1973.

ŠAMBINAGO, S., *Trilogija romantizma (N.V. Gogol')* [La trilogia del romanticismo (N.V. Gogol')]. Pol'za, Moskva 1911.

ŠENROK, V., *Materialy dlja biografii Gogolja* [Materiali per la biografia di Gogol']. s.e. Moskva 1892-1897, voll. I-IV.

- ŠKLOVSKIJ, V., *L'arte come procedimento*, in *I Formalisti Russi*. A cura di Tzvetan Todorov. Einaudi, Torino 1965, pp. 205-231.
- VAJSKOPF, M., *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst* [L'intreccio in Gogol'. Morfologia, ideologia, contesto]. Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnij universitet, Moskva 2002 (prima ediz. 1993).
- VAJSKOPF, M., *Mnimyj Gogol' v roli Revisora* [Il presunto Gogol' nel ruolo del *Revisore*], in *N.V. Gogol': Materialy i issledovanija*. IMLI RAN, Moskva 2009, pp. 346-356.
- VERASAEV, V., *Polnoe sobranie sočinenij*. [Opere complete]. Pravda, Moskva 1990, voll. 1-4.
- VOJTOLOVSKAJA, E., *Komedija N.V. Gogolja «Revisor»* [La commedia di G. *Il revisore*]. Prosveščenie, Leningrad, 1971.
- VOLKOV, N., *K istorii russkoj komedii. Zavisimost' «Revizora» Gogolja ot komedii Kvitki «Priezžij iz stolicy»* [Per una storia della commedia russa. La dipendenza del *Revisore* di Gogol' dalla commedia di Kvitka *Arrivato dalla capitale*]. Sankt Peterburg 1900.
- WOODWARD, B. James, *The Symbolic Art of Gogol': Essays on his Short Fiction*. Slavica, Columbus, Ohio 1981.
- ZOLOTUSSKIJ, I., *Smech Gogolja* [Il riso gogoliano]. Saprionov, Irkutsk 2008.
- ZVINJACKOVSKIJ, V., *Nikolaj Gogol'. Tajny nacional'noj duši* [I segreti dell'anima nazionale di Gogol']. Likej, Kiev 1994.
- ZVINJACKOVSKIJ, V., *Pobeždajuščij strach smechem* [Vincere la paura con il riso]. Lybid', Kiev 2010.

**OPERE CRITICHE SU DARIO FO.**

- ALLEGRI, L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Laterza, Bari 1988.
- ALLEGRI, L., (a cura di), *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Laterza, Roma 1990.
- ALONGE, R., TESSARI, R., *Immagini del teatro contemporaneo*. Guida, Napoli 1977.
- ALONGE, R., *Il teatro dei registi*. Laterza, Roma-Bari 2006.
- ANGELINI, F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Laterza, Roma-Bari 1976.
- ANGELINI, F., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Laterza, Roma-Bari 1988.
- ARIANI, M., TAFFON, G., *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*. Carocci, Roma 2001.
- ARTESE, E. *Dario Fo parla di Dario Fo*. Lerici, Cosenza 1977.
- BARSOTTI, A., *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*. Bulzoni, Roma 2007.
- BINNI, L., *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*. Bertani Editore, Verona 1975.
- BISICCHIA, A., *Teatro a Milano 1963-1978*. Mursia, Milano 1979.
- BISICCHIA, A., *Invito alla lettura di Dario Fo*, Mursia, Milano 2003.
- CAIRNS, C., *Dario Fo e la pittura scenica: arte, teatro, regia 1977-1997*. Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2000.
- CATALFAMO, A., *Dario Fo: il nuovo nella tradizione (rivisitazione delle tecniche del teatro popolare medievale, della commedia dell'arte e della conte dei fabulatori per il nuovo pubblico della società di massa)*. Libreria antiquaria Palmaverde, Bologna 2004.

- CASTRI, M., *Approssimazioni a un teatro "politico"*. "Sipario", n. 294, (ottobre 1970), pp. 28-31.
- CASTRI, M., *Per un teatro politico*. Einaudi, Torino 1973.
- CAPPA, M., NEPOTI, R., *Dario Fo*. Gremese, Roma 1997 (prima ediz. 1982).
- CEDERNA, C., *Pinelli. Una finestra sulla strage*. Feltrinelli, Milano 1971.
- CHESNAUX, J., *Il teatro politico di Dario Fo*. Mazzotta, Milano 1977.
- D'ANGELI, C., Soriani, S., *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame: con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*. Pisa University Press, Pisa 2006.
- FARRELL, J., *Fo and Feydeau: Is Farce a Laughing Matter?* "Italica", Vol. 72, n. 3 Theatre (Autumn, 1995), pp. 307-322.
- Fabullazzo. Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*. Prefazione di Franca Rame. Kaos, Milano 1992.
- FO GARAMBOIS, B., *Io, da grande, mi sposo un partigiano*. Einaudi, Torino 1976.
- FIDO, F., *Dario Fo e la Commedia dell'Arte*. "Italica", Vol. 72, n. 3 Theatre (Autumn, 1995), pp. 298-306.
- GUGLIELMINO, G. M., *Teatro di situazione uguale teatro popolare di Dario Fo*. "Sipario", n. 300 (maggio 1971), pp. 42-44.
- LAZZARI, A., *Un matto scomodo per "defenestratori" e soci*. "L'Unità", sabato 12 dicembre 1970.
- MACCAFIGHE, L., *Dario Fo: il nostro piangere fa male al re*. Arcana, Roma 2009.
- MANIN, G., (a cura di) *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*. Guanda, Parma 2007.

- MELDOLESI, C., *Su un comico in rivolta: Dario Fo il bufalo, il bambino*. Bulzoni, Roma 1978.
- MUSSONI, L., *Miloud: il volto non comune di un clown*. Fara, Santarcangelo di Romagna 2003.
- PANVINI, G., *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia negli anni 60-70*. Einaudi, Torino 2009.
- PICCOLO, P., *Dario Fo's giullarate: Dialogic Parables in the Service of the Oppressed*. "Italice", Vol. 65, n. 2 (Summer, 1988), pp. 131-143.
- PIZZA, M., *Il gesto, la parola, l'azione*. Bulzoni, Roma 1996.
- PIZZA, M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*. Bulzoni, Roma 2006.
- POZZO, A., *Grr... grammelot: parlare senza parole dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*. Clueb, Bologna 1998.
- PUPPA, P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*. Marsilio, Venezia 1978.
- PUPPA, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Laterza, Bari 1990.
- SCUDERI, A., *Unmasking the holly Jester Dario Fo*. "Theatre journal", May 2003, n. 55/5. ProQuest Direct Complete, pp. 275-394.
- SORIANI, S., *Dario Fo dalla commedia al monologo 1959-1969*. Titivillus, Pisa 2007.
- STEPHANSON, A., SALVIONI, D., e FO, D., *A Short Interview with Dario Fo*. "Social Text", n. 16 (Winter, 1986-1987), pp. 162-167.
- TAFFON, G., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*. Laterza, Roma-Bari 1990.
- TAVIANI, F., *Uomini di scena uomini di libro: la scena sulla coscienza*. Il Mulino, Bologna 1995.

TRIFONE, P., *L'italiano a teatro: dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Istituti editoriali internazionali, Pisa 2000.

VALENTINI, Chiara, *Il rompiscatole*. "Panorama", 5 aprile 1973.

VALENTINI, C., *La storia di Dario Fo*. Feltrinelli, Milano 1997.

### **OPERE DI CONSULTAZIONE GENERALE.**

ABENSOUR, G., *Vsévolod Meyerhold: ou l'invention de la mise en scène*. Fayard, Paris 1998.

ALONGE, R. e DAVICO BONINO, G., (a cura), *Trama del teatro moderno e contemporaneo*. Einaudi, Torino 2005 (prima ediz. 2003).

ARISTOTELE, *Opere: Retorica, Poetica*. Laterza, Roma-Bari 1988.

ARTAUD, A., *Il teatro e il suo doppio*. Prefazione di Jacques Derrida. Traduzione di Ettore Capriolo, Giovanni Marchi. Einaudi, Torino 2000 (ediz. originale 1938).

AUERBACH, E., *Studi su Dante*. Feltrinelli, Milano 2009 (ediz. originale 1929).

AUERBACH, E., *Mimesis: il realismo nella letteratraoccidentale*. Traduzione di Alberto Romagnoli, Hans Hinterhäuser. Einaudi, Torino 2000 (ediz. originale 1946).

BACHTIN, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Einaudi. Torino 1979 (ediz. originale 1965).

BARTOLUCCI, G., Ursini Uršičs, G., (a cura) *Teatro-Provocatorio: inediti, documenti, materiali dell'Europa dell'est*. Marsiglio, Venezia 1977.

BATTAGLIA, S., *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Unione Tipografica Editrice, Torino 1970 (prima ediz. 1961).

- BECCARIA, G. L., (diretto da) *Dizionario di linguistica e di filologia, metriche, retorica*. Torino, Einaudi 1996.
- BERGSON, H., *Il riso*. Laterza, Roma-Bari 1994 (ediz. originale 1899).
- BRECHT, B., *Scritti teatrali*. Traduzione di E. Castellani, R. Fertoni e R. Martens. Einaudi, Torino 1962.
- BRECHT, B., *Diari 1920-1922: Appunti autobiografici 1920-1954*. Einaudi, Torino 1983.
- CANETTI, E., *Massa e potere*. Rizzoli, Milano 1972.
- CAMPORESI, P., (a cura di), *Il libro dei vagabondi*. Einaudi, Torino 1973.
- CAMPORESI, P., *Rustici e buffoni*. Einaudi, Torino 1991.
- CAMPORESI, P., *La maschera di Bertoldo*. Garzanti, Milano 1983.
- CAMPORESI, P., *La carne impassibile: salvezza e salute fra Medioevo e Controriforma*. Garzanti, Milano 1994 (prima ediz. 1983).
- CARLSON, M., *Teorie del teatro: panorama storico e critico*. Traduzione di Leonardo Gardini. Il Mulino, Bologna 1997.
- CARPITELLA, D., *I giullari e la questione della circolazione culturale nel medioevo*, Bulzoni, Roma 1978. Estratto da: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*. Atti del convegno di studi, Viterbo, 17-19 giugno 1977.
- CLAYTON, J. DOUGLAS, *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte/Balagan in twentieth-century russian theatre and drama*. McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston 1993.
- CASCETTA, A., *La tragedia nel teatro del Novecento*. Laterza, Roma-Bari 2009.

- ČAADAEV, P., *Le lettere filosofiche e Apologia di un pazzo*. Traduzione, introduzione e note a cura di Aldo Ferrari. Città nuova, Roma 1992 (ediz. originale 1836).
- DE BARTOLOMAES, V. (a cura di), *Rime giullaresche e popolari d'Italia*. Zanichelli, Bologna 1926.
- DE MARINIS, M., *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Bulzoni, Roma 2008 (prima ediz. 1988).
- DE MARINIS, M., *Semiotica del teatro: l'analisi testuali dello spettacolo*. Bompiani, Milano 1992 (prima ediz. 1982).
- DE MARINIS, M., *Mimo e teatro nel Novecento*. La casa Usher, Firenze 1993.
- DE MARINIS, M., *Il nuovo teatro, 1947-1970*. Bompiani, Milano 2000 (prima ediz. 1987).
- DE MARINIS, M., *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale*. Bulzoni, Roma 2000.
- DIDEROT, D., *Paradosso sull'attore*. Traduzione di Jole Bertolazzi. Editori Riuniti, Roma 2000 (ediz. originale 1830).
- ELAM, K., *Semiotica del teatro*. Il Mulino, Bologna 1988.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Follia*. Feltrinelli, Milano 2011.
- ESSLIN, M., *Il teatro dell'assurdo*. Abete, Roma 1975.
- FAZIO, M., *Regie teatrali: Dalle origini a Brecht*. Laterza, Roma-Bari 2006.
- FOUCAULT, M., *Storia della follia*. Traduzione di Franco Ferrucci. Rizzoli, Milano 1980 (ediz. originale 1963).
- FRYE, N., *Anatomia della critica*. Traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Einaudi, Torino 1969 (ediz. originale 1957).

- FRYE, N., *Il grande codice: la Bibbia e la Letteratura*. Traduzione di Giovanni Rizzoli. Einaudi, Torino 1968 (ediz. originale 1982).
- FUSILLO, M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. La Nuova Italia, Firenze 1998.
- GALIMBERTI, U., *Il corpo*. Feltrinelli, Milano 1987.
- GENTILE, E., *Le religioni della politica: fra democrazie e totalitarismi*. Laterza, Roma 2007 (prima ediz. 2001).
- GLADKOV, A., *Gody učenija Vsevoloda Mejerchol'da*. Privolžskoe knižnoe izdatel'stvo, Saratov 1979.
- GOFFMAN, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*. Il Mulino, Bologna 1969 (ediz. originale 1956).
- GOFFMAN, E., *Il comportamento in pubblico*. Einaudi, Torino 1971 (ediz. originale 1963).
- GORDON, M., *Il sistema di Stanislavskij: Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*. Marsiglio, Venezia 1995 (prima ediz. 1993).
- GROTOWSKI, J., *Per un teatro povero*. Bulzoni, Roma 1993 (ediz. originale 1970).
- IMPOSTI, G.E., *Sosia, doppio e impostore*. "Labirinti del fantastico", no.3, 2005, pp. 16-36.
- IMPOSTI, G.E., *Il sosia. Avventure del signor Goljadkin, ovvero Poema pitreburghese di Fedor M. Dostoevskij*, in V. Roda (a cura di), *Il tema del doppio nella letteratura moderna*. Bologna University Press, Bologna 2008, pp. 91-121.
- LAW, A., GORDON, M., *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. McFarland, Jefferson NC, 1996.

- LECUPPRE, G., *L'impostura politica nel Medioevo*. Dedalo, Bari 2007.
- LESSING, E., *Drammaturgia d'Amburgo*. Introduzione, versione e note di Paolo Chiarini. Bulzoni, Roma 1975 (ediz. originale 1767).
- LICHAČEV, D., *Smech v drevnej Rusi* [Il riso nella Russia antica]. Nauka, Leningrad 1984.
- LICHAČEV, V., *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*. A cura di E. Kostjukovič. Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1991.
- LICHAČEV, D., *Istoričeskaja poetika russkoj literatury* [Poetica storica della letteratura russa]. Aletejja, Sankt Peterburg, 1999.
- LOMBARDI SATRIANI, L.M., *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*. Sellerio, Palermo 1979.
- LOTMAN, Ju., USPENSKIJ, B., *Tipologia della cultura*. A cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri. Bompiani, Milano 1995 (ediz. originale 1973).
- LOTMAN, Ju., *La cultura e l'esplosione*. Traduzione di Caterina Valentino. Feltrinelli, Milano 1993 (ediz. originale 1992).
- MANDEL'STAM, O., *Burja i natisk*. [Sturm ud Drang] "Russkoe isskustvo", n. 1, Moskva 1923.
- MASTROMARCO, G., *Introduzione a Aristofane*. Laterza, Roma-Bari 2000.
- MELCHINHGGER, S., *A che cosa serve il teatro politico?* "Sipario", agosto-settembre 1971, pp. 47-52.
- MEJERCHOL'D, V., *La rivoluzione teatrale*. A cura di Giovanni Crino. Editori Riuniti, Roma 1975 (prima ediz. 1962; ediz. originale 1922).
- MEJERCHOL'D, V., *Perepiska: 1896-1939* [Il carteggio: 1896-1939]. Iskusstvo, Moskva 1976.
- MEJERCHOL'D, V., *L'attore biomeccanico*. A cura di Fausto Malcovati. Ubulibri, Milano 1993.

- MEJERCHOL'D, V., *1918: lezioni del teatro*. A cura di Fausto Malcovati. Ubulibri, Milano 2004.
- MEJERCHOL'D, V., *Nasledie: Avtobiograficeskie materialy* [L'Eredità: materiali autobiografici]. O.G.I., Moskva 1998, voll. I-II.
- MIKLAŠEVSKIJ, K., *La commedia dell'arte*. Marsilio, Venezia 1981.
- NEKRYLOV, A., SAVUŠKINA, N., (a cura) *Narodnyj teatr* [Il Teatro nazionale]. Sovetskaja Rossja, Moskva 1991.
- MOLINARI, C., *Teatro e antiteatro: dal dopoguerra a oggi*. Laterza, Roma-Bari 2007.
- NEMIROVIČ-DANČENKO, V., *Tajny sceničeskogo obojanija Gogolja*. [I segreti del fascino scenico di G.], "Teatr", Mart, n. 3, Moskva 1952, pp. 18-23.
- PERETC, V., *Kukol'nyj teatr na Rusi: Istoričeskij očerok* [Il teatro delle marionette in Russia: rassegna storica]. Ežegodnik Imperatorskich teatrov, Sankt Peterbug 1895.
- PERETC, V. (a cura) *Starinnyj teatr v Rossii XVII-XVIII vv: sbornik statej* [Il teatro antico in Russia XVII-XVIII sec.: raccolta di saggi]. Akademia, Sankt Peterburg 1923.
- PETROV, N., *Očerki istorii Ukrainskoj literatury XIX stoletija* [Saggi di storia della letteratura ucraina del XIX sec.]. Kievskij Universitet, Kiev 2008 (prima ediz. 1884).
- PICON-VALLIN, B., *Mejerchold*, in *Les voies de la création théâtrale*, vol. XVII (1990), CNRS, Paris 1990.
- PICON-VALLIN, B., *Mejerchol'd*. Prefazione di Fausto Malcovati, traduzione di claudio Massimo Paternò. MTTMedizioni, Perugia 2006 (ediz. originale 1994).

- PIETRINI, S., *L'arte dell'attore dal romanticismo a Brecht*. Laterza, Roma-Bari, 2009.
- PIRANDELLO, L., *L'umorismo*. Garzanti, Milano 2004 (prima ediz. 1908).
- PIRETTO, G.P., *La Russia «dentro e fuori l'Europa»*, in *Da Gogol' al Postmoderno*. A cura di Gian Mario Anselmi. Introduzione di Antonio Prete. Mondadori, Milano 2001, pp. 1-54.
- PIRETTO, G.P., *Radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*. Einaudi, Torino 2001.
- PROPP, V., *Comicità e riso: letteratura e vita quotidiana*. A cura di Giampaolo Gandolfo. Einaudi, Torino 1988. (ediz. originale 1976).
- PROPP, V., *Morfologia della fiaba*. A cura di Gian Luigi Bravo. Einaudi, Torino 2000 (ediz. originale 1928).
- RIPELLINO, M.A., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Einaudi, Torino 1959.
- RIPELLINO, M. A., *Il trucco e l'anima: i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. Einaudi, Torino 2002 (prima ediz. 1963).
- RUFFINI, F., *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Laterza, Roma-Bari 2005.
- RUDNICKIJ, K., *Režisser Mejerchol'd*. Nauka, Moskva 1969.
- STANISLAVSKIJ, K., *La mia vita nell'arte*. Traduzione di Borsellino De Lorenzo. Einaudi, Torino 1963 (ediz. originale 1924).
- STANISLAVSKIJ, K., *Il lavoro dell'attore su sé stesso*. A cura di Gerardo Guerrieri, prefazione di Fausto Malcovati. Laterza, Roma-Bari 2007 (ediz. originale 1938).
- STAROBINSKI, J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Traduzione di Corrado Bologna. Bollati Boringhieri, Torino 1984 (ediz. originale 1970).

- SAFFIOTTI, T., *I giullari in Italia*. Xenia, Milano 1990.
- SAVUŠKINA, N., *Russkij narodnyj teatr* [Il teatro popolare russo]. Nauka, Moska 1976.
- SCANDURA, C., *Letteratura russa in Italia: un secolo di traduzione*. Bulzoni, Roma 2002.
- SCHINO, M., *La nascita della regia teatrale*. Laterza, Roma-Bari 2003.
- SCHINO, M., *Alchimisti della scena: teatri laboratorio del Novecento europeo*. Laterza, Roma-Bari 2009.
- SCHMIDT, P., *Meyerhold at Work*. Translations by Paul Schmidt, Ilya Levin, and Vern McGee. Carcant News Press, Manchester 1981.
- STRADA, V., *La questione russa: identità e destino*. Marsilio, Venezia 1991.
- STRADA, V., *Autoritratto autocritico: archeologia della rivoluzione d'Ottobre*. Liberal edizioni, Roma 2004.
- STRADA, V., *La rivoluzione svelata: una lettura nuova dell'ottobre 1917*. Liberal, Roma 2007.
- STREHLER, G., *Per un teatro umano: pensieri scritti, parlati e attuati*. A cura di Sinah Kessler. Milano, Feltrinelli 1974.
- TAVIANI, F., SCHINO, M., *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie teatrali del 16., 17. E 18. secolo*. La casa Usher, Firenze 1992 (prima ediz. 1982).
- TESSARI, R., *La commedia dell'arte nel seicento*. Olschki, Firenze 1969.
- TESSARI, R., *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*. Mursia, Milano 1981-1984.
- TROYAT, H., *Lo Zar che distrusse la Russia*. Piemme, Casale Monferrato 2003.

USPENSKIJ, B. *Lo zar e l'impostore. L'impostura in Russia come fenomeno storico-culturale*, in ID, *Storia e semiotica*. Bompiani, Milano 1988, pp. 81-105.

VESELOVSKIJ, A., *Poetica storica*. Traduzione di Claudio Giustini. Edizioni e/o, Roma 1981 (ediz. originale 1940).

VESELOVSKIJ, A., *La cultura nella tradizione russa del 19. e 20. secolo*, a cura di D'Arco Silvio Avalle. Einaudi, Torino 1982 (ediz. originale).

ZORZI, L., *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*. Einaudi, Torino 1988 (prima ediz. 1977).