


Iryna Shylnikova

---

UNIVERSITÀ DEL SALENTO

e-mail: [iryna.shylnikova@unisalento.it](mailto:iryna.shylnikova@unisalento.it)

 <https://orcid.org/0000-0003-4134-0469>

## Gogol' a puntate: evoluzione delle trasposizioni filmiche e televisive de *Le anime morte*

---

### Abstract

#### Gogol in Serials: The Evolution of the Film and Television Adaptations of *Dead Souls*

This article examines the audiovisual transpositions of Gogol's *Dead Souls*, tracing their evolution from the first cinematic illustrations of 1909 to Grigorij Konstantinopol'skij's recent mini-series (2020). The analysis focuses on the shifting aesthetic paradigms that shaped these adaptations – from the illustrative mode of the early silent film to the ideological framework of Soviet realism, and finally to the postmodern strategies of fragmentation, intertextuality, and parody. Particular attention is given to the emergence of seriality, which proves to be a laboratory where tradition engages with contemporary cultural practices. In this trajectory, *Dead Souls* reveals itself as an “open” classic, capable of generating new episodic configurations that continually renew its satirical force in dialogue with the present.

**Key words:** Gogol, *Dead Souls*, adaptation, seriality, audiovisual culture

**Parole chiave:** Gogol', *Anime morte*, adattamento, serialità, cultura audiovisiva

## Introduzione

L'opera gogoliana, e in particolare *Mertvye duši* (*Le anime morte*, 1842), occupa da sempre una posizione di frontiera, refrattaria a definizioni univoche e predisposta a risemantizzazioni successive. Tale condizione si amplifica ulteriormente con l'ingresso in scena dell'adattamento, del remake, della reinterpretazione del classico e delle pratiche di ricezione creativa. Questi fenomeni impongono una considerazione sistematica in rapporto al passaggio dalle dominanti letteraturocentriche nazionali alla cultura visuale, soprattutto cinematografica, dotata di una propria autonomia estetica storicamente determinata.

Nella seconda metà del Novecento il ritorno a Gogol' non risponde tanto a una nostalgia del classico, quanto alla capacità della sua poetica di prestarsi a una rilettura in chiave postmoderna, per la sua apertura alla decostruzione dei codici, all'ibridazione dei generi, alla polifonia dei registri e alla proliferazione di immagini polisemiche. Da qui la fortuna audiovisiva de *Le anime morte*, che attraversa fasi differenti – dall'illustrazione filmica d'inizio secolo al realismo sovietico, fino alle declinazioni postmoderne – e riflette di volta in volta le dominanti estetiche e le pratiche di fruizione del proprio tempo.

Il presente articolo offre una breve rassegna dell'evoluzione delle trasposizioni cinematografiche e televisive de *Le anime morte* dal 1909 per giungere alla più recente rilettura del 2020, rappresentata dal mini-serial per la regia di Grigorij Konstantinopol'skij (1964). L'obiettivo è mostrare come il poema funzioni da dispositivo adattivo, capace di rigenerarsi nel passaggio tra media e contesti storici. In particolare, si seguirà il percorso che conduce dal film unitario alla forma seriale, evidenziando come la narrazione a episodi diventi il punto d'approdo di una lunga negoziazione tra fedeltà e riscrittura: il classico viene così riletto "a puntate", secondo logiche di segmentazione, riuso e montaggio, coerenti con le pratiche culturali contemporanee.

### ***Le anime morte* tra illustrazione cinematografica e realismo sovietico (1909–1960)**

La prima trasposizione cinematografica de *Le anime morte* risale al 1909, quando il regista Petr Čardynin (1873–1934) realizzò presso l'*atelier* di Aleksandr Čanžonkov (1877–1945) un cortometraggio muto, in bianco e nero, della durata di circa sette minuti, concepito come commedia in cinque scene e presentato in occasione del centenario della nascita di Gogol'.

Il film si collocava nello stile del cosiddetto *kinolubok*, che riduceva l'opera originale alla sola fabula, ai nomi dei personaggi e al riferimento esplicito all'autore del classico. Čardynin non mirava dunque a ricostruire la trama né a riproporre situazioni specifiche del romanzo, ma piuttosto a offrire una serie di illustrazioni cinematografiche. Per tale scopo si ispirò alle celebri incisioni di Petr Boklevskij (Boklevskij 1895) e di Aleksandr Agin (Agin 1892), dalle quali mutuò sia l'aspetto esteriore dei personaggi sia alcune soluzioni scenografiche.

La locandina del 1909 annunciava che la pellicola avrebbe presentato cinque scene in cui Čičikov proponeva ai proprietari terrieri di cedergli le "anime morte". Ma in realtà, il cortometraggio si limitava soltanto a due episodi tratti dal poema gogoliano. Le sequenze in questione – la visita di Čičikov a Sobakevič e quella a Pljuškin – furono seguite da brevi apparizioni statiche di altri personaggi, come Manilov e Nozdrev. L'allestimento filmico era concepito con mezzi teatrali, in scenografie che richiamavano un piccolo palcoscenico. Le *mise en scène* risultavano frontali e composte, quasi prive di dinamismo (Ginzburg 1963: 123) e gli attori si limitavano a incarnare esteriormente i tipi gogoliani, suggerendone tratti caratteriali appena accennati. In definitiva, la pellicola si presentava come un supporto visivo, consentendo agli spettatori già avvezzi al testo letterario di osservare per la prima volta i protagonisti tradotti nella pienezza della loro immagine concreta.

Il finale riprendeva il motivo dell'"apoteosi": su una scena vuota, al centro della quale era collocato il busto di Gogol', facevano il loro ingresso i diversi personaggi disponendosi intorno ad esso in una composizione corale. Tale soluzione, evocativa delle pratiche del teatro popolare e del *balagan* (cfr. Eremin 1953: 9–40), si armonizzava con gli influssi della grafica libraria e della messa in scena teatrale, generando un effetto visivo che ne accentuava il carattere eminentemente illustrativo (Zorkaja 2005: 38). Privi del ricorso alla luce artificiale e dei conseguenti espedienti tecnici, i fotogrammi apparivano eccessivamente scuri (Chanžonkov 1937: 23–24). Tuttavia, tale limite fu trasformato in vantaggio dal gruppo di cine-declamatori guidato da Jakov Ždanov, che, approfittando della scarsa definizione della dizione, poté "dare voce" alla pellicola, accompagnando le immagini con monologhi recitati dal vivo. Il gruppo acquistò una copia del film e intraprese con successo una tournée con la cosiddetta "pellicola parlante" (Sobolev 1961: 26–27).

La successiva trasposizione cinematografica risale al 1960 e porta la firma del regista Leonid Trauberg (1902–1990). Sebbene il presente studio non abbia come obiettivo principale l'analisi delle riduzioni teatrali del classico gogoliano, tuttavia, è necessario ricordare che il film del 1960 si ispira allo spettacolo *Mertvyje duši* del Teatro d'Arte di Mosca, messo in scena nel 1932 da Konstantin Stanislavskij e Vasilij Sachnovskij, con drammaturgia di Michail Bulgakov.

La decisione di inserire il poema gogoliano nel repertorio del MChAT risale al 1926 e, poiché l'adattamento inizialmente affidato a Dmitrij Smolin non

soddisfece i registi, la responsabilità fu affidata a Bulgakov. Infatti, nel 1930 Michail Afanas'evič era stato ufficialmente assunto come assistente alla regia e aveva subito cominciato a lavorare, insieme a Sachnovskij, alla messa in scena de *Le anime morte*. La creazione di adattamenti teatrali rappresentava per lo scrittore un'attività in certa misura forzata; eppure, l'incontro con Gogol' non poteva non suscitare in lui un entusiasmo particolare. Bulgakov si percepiva quasi come suo discepolo ed erede e, senza dubbio, era attratto dalla possibilità di improvvisare sui temi propri di quell'autore che era una pietra miliare dell'Ottocento, mostrando come potessero rivivere nell'arte del XX secolo (Kuchta 1990: 595).<sup>1</sup>

Il periodo storico in cui nacque la trasposizione richiedeva, accanto a procedimenti artistici indispensabili per il passaggio dall'opera letteraria a quella teatrale, anche interventi di carattere ideologico, necessari a garantire la conformità della messinscena alle aspettative culturali e politiche dell'epoca. Dal protocollo della riunione del Consiglio artistico del teatro del 7 luglio 1930 emerge l'intento programmatico di non ridurre lo spettacolo a una sequenza grottesca di episodi, bensì di offrire un affresco sociale ampio, mirato a rivelare il volto della Russia dei proprietari terrieri e dei funzionari zaristi (Egorov 1978: 58). I personaggi non dovevano dunque essere rappresentati come semplici caricature, ma come figure vive, la cui deformità si manifestava attraverso tratti umani facilmente riconoscibili dal pubblico contemporaneo. In tal modo, la vicenda individuale di Čičikov si presentava come un episodio di una denuncia più vasta, intesa a illustrare fino a che punto di decadimento socio-politico fosse giunta la Russia prerivoluzionaria:

---

1 La prima annotazione, conservata nel Fondo Manoscritti dell'attuale Biblioteca Statale Russa e posta ad apertura degli abbozzi della pièce *Le anime morte*, introduce le riflessioni con cui Bulgakov si accingeva a trasporre il poema, sottolineando il dato emblematico che Gogol' soggiornasse in Italia mentre scriveva una delle sue opere più grandi sulla Russia: "L'uomo scrive in Italia! a Roma (!) Chitarre. Sole. Maccheroni" (Fondo 562, faldone 17, unità di deposito 4, foglio 7). Con questo appunto Bulgakov intendeva collocare lo spettatore nella stessa prospettiva da cui l'autore aveva osservato la Russia. Nella missiva del 7 maggio 1932 indirizzata a Pavel Popov, Michail Afanas'evič chiarì il suo intento autoriale: "Il mio primo progetto fu tale: l'azione si svolge a Roma (non spalancate gli occhi!). Come egli [Gogol'] la [Russia] vede da una 'meravigliosa lontananza', così la vedremo anche noi!" (Bulgakov 1990b: 481). Questa idea, sebbene non fosse stata accolta favorevolmente dai registi e fosse stata pertanto rimossa dalla rappresentazione teatrale, fu tuttavia conservata da Bulgakov nel prologo della pièce e risulta presente in alcune edizioni letterarie del testo (cfr. Bulgakov 1990a: 7–62). La prospettiva "romana" dichiarava la volontà di comporre una pièce originale su motivi gogoliani basata su quella tipica struttura che rifrangeva la realtà attraverso il prisma di un'altra dimensione – storica, mitologica, artistica –, procedimento ampiamente utilizzato dallo scrittore anche nel *Maestro e Margherita* (Kuchta 1990: 595).

Lo spettacolo deve offrire la rappresentazione della Russia dell'epoca di Nicola nella sua autentica rifrazione gogoliana, ma nell'interpretazione del teatro sovietico contemporaneo. Il significato sociale della satira gogoliana deve risuonare in modo tale che il poema di Gogol' risulti vicino, comprensibile e convincente per lo spettatore sovietico.

*Le anime morte* rappresentano per il teatro una tappa significativa nell'avvicinamento al realismo socialista (Sachnovskij 1937: 18).<sup>2</sup>

L'adattamento teatrale comportava inevitabili modifiche all'opera originale, pur preservandone integralmente il nucleo narrativo, al fine di rendere *Le anime morte* uno spettacolo conforme alle regole della scena. Per trasformare il poema in prosa in una commedia, si rese dunque necessario intervenire sulla struttura dell'opera, violandone la sequenza cronologica, permutando gli eventi e, in alcuni casi, attribuendo le battute di determinati personaggi ad altri. Così, gli incontri di Čičikov con i proprietari terrieri e le sue operazioni d'acquisto delle anime morte deviano dall'ordine originale a causa della necessità di inserire scene inedite, costruite attraverso lo spostamento, la condensazione e l'unione di frammenti tratti da differenti segmenti narrativi.

Tra le strategie di adattamento finalizzate a conservare l'ampiezza diegetica del testo, accanto al registro comico e satirico, fu introdotta la figura di un lettore, o "voce dell'autore" – definito "Primo" (*Pervyj*) –, che, senza uscire dal tessuto della rappresentazione e mantenendo un legame con l'azione principale, consentiva di colmare le lacune narrative della commedia e di preservare sul palcoscenico l'epicità propria dell'opera gogoliana. Per quanto riguarda l'intreccio, incentrato sull'avventura truffaldina di Čičikov, il cui disegno nell'opera originale si rivela soltanto nel finale, gli eventi della commedia vennero riorganizzati in un diverso ordine inverso: l'idea, l'acquisto, la scoperta, la fuga. Bulgakov rinuncia così all'aura misteriosa che avvolge la frode perpetrata dal protagonista, svelandone il meccanismo sin dall'inizio, a mo' di prologo.

Il film di Leonid Trauberg del 1960 non può essere considerato un adattamento diretto della messinscena del Teatro d'Arte del 1932, ma ne rappresenta una trasposizione che, sotto certi aspetti, si avvicina maggiormente all'opera di Gogol', richiamando al contempo molti elementi del lavoro di Bulgakov. Nei ruoli principali figurano alcuni attori del MChAT che avevano partecipato alla rappresentazione del 1932, fatto specificato anche nei titoli di apertura della pellicola. Ciò nonostante, il regista introdusse a sua volta i cambiamenti che ritenne necessari per trasformare la materia teatrale in un'opera filmica. Dal confronto diretto con il testo gogoliano e con la pellicola emerge come, pur attingendo ampiamente allo scenario elaborato

---

<sup>2</sup> Qui e altrove, se non diversamente specificato, la traduzione è ad opera di chi scrive (I.S.).

da Bulgakov e mantenendone alcune modifiche sostanziali, siano stati introdotti alcuni interventi significativi. Primo fra tutti il ripristino della sequenza originale delle visite di Čičikov ai proprietari terrieri, in contrasto con l'inversione drammaturgica operata nella messinscena teatrale, e l'eliminazione dell'episodio dell'arresto del protagonista e della sua successiva liberazione grazie a una tangente. La pellicola ricreava un'atmosfera riconducibile alla Russia coeva a Gogol', i costumi erano accuratissimi e le interpretazioni attoriali realizzate nello spirito del teatro russo tradizionale, senza tradire il testo originario. In questo modo, la trasposizione di Trauberg, pur nascendo dall'elaborazione teatrale di Bulgakov e mantenendo un legame con la storica compagnia moscovita, finì per diventare un'opera autonoma, capace di collocarsi nel più ampio panorama della cultura sovietica degli anni Sessanta e di fissare per il pubblico un'immagine peculiare dell'universo gogoliano.

### ***Le anime morte a puntate: dalla trasposizione sovietica al mosaico postmoderno***

Dopo la versione cinematografica del 1960, l'adattamento televisivo del 1984 di Michail Švejcer (1920–2000) segna una svolta nella storia delle trasposizioni gogoliane: il poema viene per la prima volta articolato in cinque puntate trasmesse dal 18 al 23 novembre sul Primo canale della Televisione Centrale Sovietica. Tale scelta produttiva incide direttamente sulla ricezione dell'opera: la scansione episodica introduce una fruizione dilatata e segmentata, che richiede allo spettatore un rapporto diverso con l'originale gogoliano rispetto a quello generato da un film unico.

La struttura episodica della versione televisiva offre un laboratorio particolarmente fertile per l'analisi delle dinamiche di adattamento e consente di collocare l'opera nel più vasto contesto della cultura contemporanea, caratterizzata dalla frammentarietà dei modelli espressivi. Nell'epoca attuale, influenzata dallo sviluppo dei media digitali, dalle piattaforme di streaming e dalle pratiche sociali di autorappresentazione, le forme brevi e segmentate si sono imposte come modalità comunicative dominanti. La serie televisiva del 1984, pur distante da questi scenari, può essere considerata retrospettivamente come un esempio precoce di trasposizione "a pezzi" di un classico, che introduce lo spettatore a un consumo episodico di un testo canonico e apre così la strada a riflessioni sul rapporto tra frammentarietà, serialità e letteratura.

Nella trasposizione televisiva di Švejcer, Gogol' emerge come figura centrale e l'intera prospettiva narrativa si sposta su un registro più intimo e personale, esigendo dallo spettatore un coinvolgimento altrettanto diretto. La presenza autoriale,

e non semplicemente la sua effigie, diviene la chiave interpretativa delle cinque puntate, veicolando l'appassionato dolore per la Russia e per il suo popolo, quello stesso dolore che accompagna il destino dei personaggi. Il film prende le distanze dalla tradizionale resa grottesca dei proprietari terrieri, privati delle loro fattezze umane e ridotti a caricature, restituendoli come uomini autentici, in cui affiorano ancora sprazzi di ingegno e vitalità, pronti però a dissolversi nel corso della narrazione. La rappresentazione delle maschere mostruose si accompagna alla costruzione progressiva del processo attraverso cui le "anime vive" si svuotano fino a cadere nella rovina, per mostrare infine l'illusione di un'esistenza che in realtà cela solo l'avanzare inesorabile della morte interiore. Questo aspetto dell'adattamento ha comunque suscitato una certa posizione critica: da un lato si è riconosciuta la complessità dell'impresa, data la natura polifonica e sfuggente della prosa gogoliana, capace di oscillare tra pathos e sarcasmo; dall'altro è stata sottolineata la rinuncia a misurarsi pienamente con la forza corrosiva della satira originaria. L'opera viene così accusata di indulgere in una rappresentazione alquanto benevola dei personaggi: Korobočka appare quasi amabile, Manilov non suscita la noia mortale evocata da Gogol', Sobakevič e Pljuškin risultano privati della loro carica perturbante. Ne deriva un indebolimento della spinta critica e sarcastica del testo, con l'impressione complessiva di un adattamento accademico e museale, segnato da una fedeltà letterale che, lungi dal garantire autenticità, finisce per smorzare la tensione drammatica e l'audacia necessarie a misurarsi davvero con il genio gogoliano (Nadein 1984: 4).

Un ulteriore elemento chiave dell'impianto registico è la precisa contestualizzazione storica. L'azione non si svolge in una Russia astratta, ma in quella dei decenni immediatamente successivi alla caduta di Napoleone, prima della rivolta decabrista e dell'epoca nicolaiana. In questo modo l'eroismo del 1812 e la forza collettiva di un popolo che aveva conosciuto la vittoria vengono posti in netto contrasto con la decadenza morale che segna i protagonisti. La forte connotazione cronotopica percorre l'intero film, riaffiorando nei dettagli visivi e sonori – dai ritratti militari ai canti e alle marce – come monito del rapido crollo di un'epoca gloriosa. In questa prospettiva trova piena giustificazione anche il rilievo attribuito al racconto di Kopejkin nella quinta e ultima puntata: il capitano, reduce mutilato e respinto dall'apparato burocratico imperiale, viene elevato a emblema nazionale e acquista un profondo valore simbolico.

La complessità dell'opera originale viene restituita attraverso una struttura narrativa lenta e meditativa, in cui si alternano la voce autoriale, le vicende di Čičikov e i suoi ricordi del passato, mentre la colonna sonora scandisce la varietà delle tonalità emotive. Non mancano criticità – un avvio poco accattivante, l'intrusione talora macchinosa dell'autore, l'impossibilità di restituire interamente l'intreccio dei rapporti tra i personaggi – ma nell'insieme appare come un'opera intensa, sincera e compatta nella rappresentazione tragica del Paese (Čegodaev 1984: 4). Ogni

dettaglio è reso con raffinata sensibilità evocativa: l'infinita strada con il tintinnio della trojka, il canto malinconico del cocchiere, i placidi corsi d'acqua, la pianura sconfinata e i campi desolati fanno da cornice al viaggio del "picaro" russo, che costituisce il filo conduttore dell'intera narrazione, pur inserendosi in un intreccio di piani narrativi multipli. Ed è proprio qui che la biografia del protagonista emerge, frammentata in istantanee del passato e resa concreta mediante invenzioni originali come il "museo di Čičikov", dove le frodi e le meschinità del personaggio sono presentate come reperti in una parodia televisiva della memoria storica.

Particolarmente significativa è l'onnipresenza di Gogol': la voce autoriale, che nel poema permea l'intero tessuto narrativo, viene resa nel film anche attraverso un prologo ambientato a Roma, nell'appartamento in cui lo scrittore nel 1841 completava la redazione definitiva del poema. Tale scelta restituisce sul piano audiovisivo il dato biografico della permanenza dello scrittore in Italia: la prospettiva "romana", già valorizzata da Bulgakov nei suoi appunti per la trasposizione teatrale, assume così la concretezza di un punto geografico da cui Gogol' osserva e rievoca la Russia. La scena del manoscritto estratto con esitazione dal profondo di una cartella, mentre fuori campo già risuona il campanello della trojka lontana, traduce sul piano filmico il nesso inscindibile tra autore e testo. Le immagini torneranno più volte nelle vie di Roma, intrecciandosi alle strade russe e saranno accompagnate dalla presenza dello stesso autore che, ora invisibile ora in carne ed ossa, si mescolerà nella folla dei personaggi, commentando e riflettendo sulle loro azioni (Zorkaja 1984: 5).

"Terza protagonista" della serie televisiva è la musica di Alfred Šnitke, eseguita dall'Orchestra Sinfonica Statale di Cinematografia sotto la direzione di Emin Chačaturjan, in un'interpretazione la cui partitura, ricca di intonazioni e sfumature, mette in risalto tutta la sua forza espressiva. A completare l'atmosfera contribuiscono anche le canzoni popolari russe, interpretate dall'ensemble folclorico di Dmitrij Pokrovskij.

Dopo l'esperienza del 1984, che aveva puntato a una fedeltà quanto più possibile letterale al testo gogoliano, la scena culturale muta profondamente: a distanza di vent'anni si afferma un approccio radicalmente diverso, segnato dalla poetica del postmoderno. L'uscita nel 2005 del serial televisivo *Delo o "Mertvyh dušach"* (*L'affare delle "Anime morte"*) di Pavel Lungin (1949) e Jurij Arabov (1954–2023) mostra come l'interesse per le variazioni sui temi gogoliani non si esaurisca, ma venga rielaborato in una chiave di citazioni e decostruzioni.

La serie, composta da otto puntate della durata di circa quarantacinque minuti ciascuna e trasmessa dal 4 al 20 settembre sul canale NTV, si fonda su un impianto ludico e intertestuale, costruito attraverso combinazioni, contaminazioni e riscritture. Il viaggio di Čičikov viene sostituito dall'indagine del funzionario Šiller, un umile *travet* di Pietroburgo inviato nella città N per un'inchiesta, la cui vicenda richiama esplicitamente *Revisor* (*L'ispettore generale*, 1836): la costellazione dei personaggi

riproduce quasi alla lettera quella della commedia, e la celebre battuta “Arriva l'ispettore!” risuona nuovamente come grido di terrore.

La trama della serie è intessuta di elementi decostruiti e ricodificati tratti da numerosi testi gogoliani – da *Šinel'* (*Il cappotto*, 1842) a *Zapiski sumasšedšego* (*Memorie di un pazzo*, 1834), da *Nevskij prospekt* (*La prospettiva Nevskij*, 1835) a *Vij* (1835), da *Starosvetskie pomeščiki* (*Proprietari di vecchio stampo*, 1835), al già menzionato *Revizor* e naturalmente a *Le anime morte*. Le differenti componenti testuali vengono fuse e riassegnate a nuovi contesti, in un gioco di continua risemantizzazione, quasi a voler ribadire il ruolo di Gogol' come primo grande autore russo dell'assurdo, capace di mostrare con la sua narrazione i meccanismi di un mondo illogico. Pur mantenendo in parte la tensione critica propria de *L'ispettore generale* e de *Le anime morte*, il film si concentra soprattutto sulla trasformazione dell'intellettuale russo: il percorso di Šiller è descritto come progressiva discesa, dalla timidezza “bašmačkiniana” all'astuzia di Chlestakov, fino ad incarnare Čičikov e infine precipitare nella follia e nell'emarginazione di Popriščin (Koblenkova 2007: 267).

Al centro resta l'evoluzione del personaggio: inizialmente timido e idealista, lettore clandestino di utopie, Šiller appare come l'emblema di un'*intelligencija* ai margini, incline al sogno e alla compassione. Ma, immerso nella realtà corrotta della città N, impara, a sua volta, a corrompere e a farsi corrompere fino a diventare egli stesso un nuovo Čičikov. Quest'ultimo invece, anch'esso presente all'interno della serie, assume i tratti di un giovane erotomane, aggressivo e seduttivo, dotato di un forte potere di fascinazione e di influenza che esercita sugli altri personaggi. Non è più l'accorto e astuto burocrate dipinto da Gogol', emblema di un tipo sociale ancora in formazione, ma un demone del XXI secolo, la cui presenza segna una vera e propria regressione concettuale del progetto originario. Ciò che nel testo gogoliano restava allusione si fa qui esplicito: l'ipotesi di un Čičikov “diabolico” si traduce in immagine manifesta, racchiudendo in lui la pleiade dei personaggi infernali dell'universo autoriale.

La trasposizione del complesso intreccio gogoliano in una nuova narrazione fatta di accostamenti incongrui, slittamenti di senso e mescolanza di registri ha eliminato dal film quell'angoscia ontologica di cui erano intrise le opere dello scrittore e, con essa, il nucleo metafisico che la sosteneva (Koblenkova 2007: 269). Lungin mette in scena la fonte stessa di questa paura, svuotando di senso gli elementi infernali e riducendoli a stereotipi visivi – tombe scoperchiate e bare spalancate – che risultano pienamente in sintonia con la sensibilità del nuovo tempo.

In definitiva, l'elaborazione di un'ulteriore interpretazione televisiva del poema si spiega con il contesto culturale in cui nasce: una società postmoderna, dominata dalla logica della frammentazione, della citazione e del riuso, riconosce in Gogol' non tanto il celebratore della Russia ottocentesca, quanto una fonte inesauribile di immagini da ricombinare. È proprio questa continua reinvenzione, sospesa tra

fedeltà e tradimento, che prepara il terreno alla declinazione più estrema e attuale della figura di Čičikov: quella di un mercante che non acquista più anime morte, ma traffica con i funzionari statali nella concessione di sepolture in cambio di tangenti, inscrivendo il mito gogoliano nel cuore delle ossessioni del nostro tempo.

## 2020 ovvero Gogol' nello streaming contemporaneo

Nella lunga storia delle riscritture audiovisive de *Le anime morte*, il caso più recente e significativo per la presente analisi è rappresentato dal mini-serial di Grigorij Konstantinopol'skij, uscito il 9 dicembre 2020 in esclusiva sulla piattaforma streaming Ivi. La produzione ad alto budget, articolata in quattro episodi, ha riportato i motivi gogoliani al centro della contemporaneità, inscrivendoli entro un contesto estetico fortemente attuale. Al posto della Russia ottocentesca, lo scenario narrativo si colloca in una Russia odierna, profondamente segnata dalle logiche burocratiche e dalle trasformazioni urbane. Qui Čičikov non è più il piccolo truffatore in viaggio tra i proprietari terrieri di provincia, ma un ispettore statale incaricato dal Ministero di occuparsi del patrimonio storico e culturale. Si presenta nella città immaginaria di Bugorsk come delegato di un'iniziativa governativa di "rinnovamento urbano", ivi inclusa la riqualificazione dei cimiteri moscoviti. Il progetto, sostenuto dalle più alte cariche del Paese, prevede la riesumazione e il trasferimento delle spoglie di eminenti personalità – scienziati, artisti, funzionari, militari – dalla provincia russa in nuove sepolture, accuratamente selezionate e ubicate nei lotti più prestigiosi dei cimiteri storici della capitale. La vicenda, dunque, riformula l'idea originaria della compravendita delle "anime morte" in una satira sulla privatizzazione della memoria: il commercio di contadini deceduti lascia il posto alla gestione affaristica del ricordo e del prestigio postumo, divenuti oggetto di negoziazione tra funzionari e istituzioni.

In questa versione contemporanea, i protagonisti del poema gogoliano rimangono sostanzialmente gli stessi, ma assumono il ruolo dei notabili amministrativi della provincia russa: Sobakevič è il responsabile degli affari culturali, Manilov capo del dipartimento per le politiche sociali e la sanità, Nozdrev dirigente dell'ufficio per lo sport e la cultura fisica, Korobočka è la sindaca di Bugorsk e Pljuškin il direttore del fondo bibliotecario regionale. Accanto a loro compaiono altri funzionari – il procuratore, il capo dell'ufficio postale e il presidente della corte dei conti – che vanno a comporre una galleria burocratica volta a trasporre i tipi gogoliani nel mondo contemporaneo.

L'avventura di Čičikov ha inizio nel momento in cui il governatore manifesta il desiderio di acquistare per sé un posto di sepoltura a Mosca. L'aspirazione, tutt'altro che modesta, riguarda un loculo presso il muro del Cremlino, accanto a quello riservato a "Vladimir Vladimirovič". Čičikov stima il prezzo della concessione in cento milioni di rubli, ridotti a seguito della contrattazione a cinquantadue milioni e mezzo. La zona in ombra della proposta del governatore consiste nel fatto che la somma non sarà versata direttamente da quest'ultimo ma in una certa proporzione da tutti gli altri burocrati sollecitati all'acquisto di un loculo di pregio, innescando così un meccanismo di complice corruzione collettiva. Ne deriva la sequela degli incontri di Čičikov con i vari funzionari, rigorosamente nello stesso ordine previsto dal poema, per definire con ciascuno di essi i dettagli del contratto e soprattutto le preferenze relative al "vicinato" della tomba, da cui dipende il valore economico della sepoltura.

Anche in questa sua incarnazione Čičikov non sfugge all'arresto; tuttavia, il giudice che ne dispone la detenzione gli propone la libertà in cambio di una tangente di trenta milioni di rubli e di un posto nel tribunale costituzionale. Rientrato a Mosca, il sedicente avventuriero consegna regolarmente le liste richieste dal Ministero per la riesumazione, ma qui emerge un colpo di scena degno della fantasia dello stesso Gogol': l'incarico ministeriale non era che una copertura, funzionale a un compito ben più rilevante, quello di operare segretamente per conto dell'FSB. È infatti al colonnello del Servizio Federale per la Sicurezza che vengono consegnati i risultati dell'intera missione. Tutti i maneggi, le tangenti e i contratti stipulati non avevano altro fine che raccogliere materiale compromettente sui funzionari di Bugorsk. Insieme al proprio autista Selivan Kuznecov, Čičikov consegna un ricco dossier di audio e video che documentano la corruzione sistemica della città, mentre le ingenti somme accumulate vengono dirottate, in un cortocircuito grottesco, a un "gruppo di sostegno del compagno Biden" impegnato nella campagna elettorale statunitense.

Ne *Le anime morte* di Konstantinopol'skij l'elemento comico, per la prima volta nelle trasposizioni filmiche dell'opera, prevale su quello tragico, con occasionali scivolamenti dalla forma alta a quella più triviale, senza perdere la potenza dell'umorismo sardonico gogoliano. La radicalità dei rimaneggiamenti colloca l'opera di Konstantinopol'skij pienamente nell'estetica del postmoderno. L'impianto narrativo procede per frammenti, contaminazioni e continue torsioni grottesche, pur in una sorprendente prossimità all'originale: il cuore satirico di Gogol', evidente nella dissezione impietosa dei vizi dell'animo umano, viene semplicemente trasposto nella Russia contemporanea. La satira, deformata fino al delirio, diventa in questo modo perfettamente leggibile per lo spettatore odierno, che vi riconosce i tratti corrosivi della burocrazia, della corruzione e della logica clientelare. I difetti senza tempo che il maestro del "riso attraverso il pianto" aveva fissato nei suoi personaggi – l'avidità,

la meschinit , il servilismo, l'ossessione per il denaro e per la posizione di prestigio anche postuma – si incarnano in figure attuali, proiettando la commedia ottocentesca nella cronaca politica ed economica del giorno d'oggi.

Qui la presenza diretta dell'autore risulta superflua, cos  le ben note digressioni aforistiche e le riflessioni di carattere filosofico vengono affidate al "cocchiere" di  i ikov, Selifan, ora autista al volante di una BMW Serie 3, definita colloquialmente in Russia "BMW-trojka". La galleria dei personaggi si dispiega in chiave parodica e grottesca: Nozdrev, alcolizzato e fanfarone, ridotto alla caricatura di un avventuriero da balagan, viene tollerato nell'amministrazione cittadina unicamente in virt  della sua lontana parentela con il metropolita. La proprietaria terriera gogoliana Korobochka, nella nuova versione,   la sindaca facente funzione della citt  di Bugorsk; avendo ereditato la carica dal marito defunto, la donna, nella flagrante absurdit  di tale meccanismo, diventa il segno di una continuit  quasi dinastica del potere. Manilov, da ingenuo sognatore campagnolo, si trasforma in un eccentrico "illuminato" di ritorno da Goa, dalla sessualit  volutamente fluida, costantemente stordito da fumi e polveri e affiancato da una moglie il cui corpo sembra eternamente catturato in una danza rave; i figli, chiamati nel testo gogoliano con nomi pseudo-classici come Femistocle e Alcide, portano ora quelli di divinit  indiane, Vishnu e Krishna.

L'universo farsesco investe anche le istituzioni: il sistema giudiziario   rappresentato come un simulacro corrotto, svuotato di ogni effettivo legame con la giustizia, la polizia appare complice di ogni abuso, e il motivo del capitano Kopejkin si inserisce in questo contesto come ulteriore tassello della farsa istituzionale. Anche i desideri dei personaggi di assicurarsi sepolture di prestigio scivolano nel grottesco: c'  chi sogna un posto accanto a Putin o  ojgu, chi accanto a star dello spettacolo come D igurda, Gazmanov, Galkin o Fedor Bondar uk, e persino chi, per precauzione, richiede un "vicinato" con Aleksej Naval'nyj. Il giudice, lo stesso che aveva proposto a  i ikov la libert  in cambio di una tangente e di un posto nel Tribunale costituzionale, manifesta il desiderio di essere sepolto accanto a Vladimir Vysockij, giustificando le scelte con le parole: "Anche lui lottava per la verit ".

L'operazione di Konstantinopol'skij assume ulteriore rilievo se osservata nel quadro della serialit . Strutturato in quattro puntate, il progetto si confronta con la logica stessa del mercato culturale contemporaneo, in cui la frammentazione episodica costituisce una forma estetica, ma anche una strategia di ricezione e di promozione. Il romanzo gogoliano, che gi  si prestava a una lettura a quadri e a spezzoni, viene reinterpretato come "romanzo a puntate" per il pubblico dello streaming, secondo dinamiche che rispondono tanto alle attese degli spettatori quanto alla macchina del marketing. Superando la semplice trasposizione del classico, la serie lo colloca in una narrativa profondamente radicata nel nostro tempo, intrecciando la tradizione letteraria con le logiche della fruizione seriale e rivelando come Gogol'

possa continuare a parlare al presente proprio attraverso la lente deformante della cultura contemporanea.

Il mini-serial di Konstantinopol'skij si inserisce nella scia delle sperimentazioni postmoderne, ma ne oltrepassa i confini, facendo convivere deformazione grottesca e parodia con un discorso etico-politico saldamente ancorato al reale. L'ibridazione del *vaudeville* con i riferimenti concreti all'attualità produce, episodio dopo episodio, una progressiva risemantizzazione dell'opera gogoliana, inscrivendola in una nuova dimensione segnata dal consumo frammentato. Del resto, il formato episodico non è da considerare qui un semplice contenitore, bensì un laboratorio in cui la tradizione si confronta con le pratiche culturali del presente, fondate sulla segmentazione e sul riuso. Presentare Gogol' "a puntate" significa riconoscere che oggi il classico si legge per frammenti, si guarda per episodi, si ricomponde come archivio di forme. È in questo montaggio, sintesi emblematica di fedeltà e riscrittura, etica e politica, memoria e mercato, che il mito di Čičikov continua a operare come specchio deformante del nostro tempo, rivelando la complessità inesauribile del testo originale e trasformandosi in strumento privilegiato di mediazione fra passato e contemporaneità.

## Bibliografia

- Agin Aleksandr (1892): *Sto risunkov k poëme N.V. Gogolja "Mertvye duši"*. Izadnie D.D. Fedorova, Sankt-Peterburg. <https://www.prlib.ru/item/900844> [accesso: 17.07.2025].
- Boklevskij Petr (1895): *Al'bom gogolevskich tipov po risunkam P. Bokalevskogo*. Tipografija Ėduarda Goppe, Sankt-Peterburg. <https://www.prlib.ru/item/962505> [accesso: 17.07.2025].
- Bulgakov Michail Afanas'evič (1990a): *Mertvye duši*. In: Idem, *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom četveryj. P'esy. Žizn' Gospodina de Mol'era. Zapiski pokojnika (Teatral'nyj roman)*. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Bulgakov Michail Afanas'evič (1990b): *P.S. Popovu. 7 maja 1932 g.* In: Idem. *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom pjatyj. Master i Margarita. Pis'ma*. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Chanžonkov Aleksandr Alekseevič (1937): *Pervye gody russkoj kinematografii. Vospominanija*. Iskusstvo, Moskva-Leningrad.
- Egorov Boris Fedorovič (1978): *M.A. Bulgakov – «Perevodčik» Gogolja (Inscenirovka i kinoscenarij «Mertvych duš», «Revizora»)*. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1976 god*. A cura di K. D. Muratova. Nauka, Leningrad/Moskva.

- Eremin Igor' Petrovič (1953): *Russkaja narodnaja drama*. In: *Russkaja narodnaja drama XVII–XX vekov*. A cura di I. Eremin. Iskusstvo, Moskva.
- Ginzburg Sergej (1963): *Kinematografija dorevolucionnoj Rossii*. Iskusstvo, Moskva.
- Koblenkova Diana Viktorovna (2007): *Gogol' v kontekste «postmodernistskich praktik» («Žena Gogolja» T. Landol'fi, «Golova Gogolja» A. Koroleva, «Delo o mertvych dušach» Ju. Arabova – P. Lungina)*. In: *N.V. Gogol' i sovremennaja kul'tura: Materialy dokladov i soobščений Meždunarodnoj naučnoj konferencii Šestye Gogolevskie čtenija (Moskva, 31 marta – 3 aprilja 2006 goda)*. A cura di Vikulova Vera Pavlovna. Knižnyj dom "Universitet", Moskva.
- Kuchta Elena (1990): *Mertvye duši*. In: Bulgakov Michail Afanas'evič, *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom četveryj. P'esy. Žizn' Gospodina de Mol'era. Zapiski pokojnika (Teatral'nyj roman)*. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Nadein Vladimir (1984): *Bez ogovoročnych priznanij*. "Sovetskaja kul'tura". 7 nojabrja 1984, n. 142 (5930).
- Sachnovskij Vasilij Grigor'evič (1937): *O spektakle «Mertvye duši»*. In: *K spektaklju «Mertvye duši»*. *Dramatičeskaja kompozicija M.A. Bulgakova*. A cura di Ja.I. Bojarskij. Izdanie muzeja Ordena Lenina Chudožestvennogo Akademičeskogo teatra Sojuza SSR im. M. Gor'kogo. <https://viewer.rsl.ru/rsl01005170388> [accesso: 01.07.2025].
- Sobolev Romil (1961): *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*. Iskusstvo, Moskva.
- Zorkaja Neja (1984): *Na ekranie – «Mertvye duši»*. "Sovetskaja kul'tura". 24 nojabrja 1984, n. 141 (5929).
- Zorkaja Neja Markovna (2005): *Istorija sovetskogo kino*. Aletejja, Sankt-Peterburg.

## Abstrakt

### Gogol w serialach: ewolucja filmowych i telewizyjnych adaptacji *Martwych dusz*

Artykuł analizuje audiowizualne transpozycje *Martwych dusz* Gogola, śledząc ich ewolucję od pierwszych ilustracji filmowych z 1909 roku do najnowszego miniserialu Grigorija Konstantinopolskiego (2020). Analiza koncentruje się na zmieniających się paradygmatach estetycznych, które ukształtowały te adaptacje – od ilustracyjnego trybu wczesnego kina niemego, przez ideologiczne ramy radzieckiego realizmu, aż po postmodernistyczne strategie fragmentacji, intertekstualności i parodii. Szczególną uwagę poświęcono pojawieniu się serialowości, która okazuje się nie tylko formatem, ale laboratorium, w którym tradycja wchodzi w interakcję ze współczesnymi praktykami kulturowymi. W tym kontekście *Martwe dusze* jawią się jako „otwarty” klasyk, zdolny do generowania nowych, epizodycznych konfiguracji, który nieustannie odnawia swoją satyryczną siłę w dialogu z terażniejszością.

**Słowa kluczowe:** Gogol, *Martwe dusze*, adaptacja, serialowość, kultura audiowizualna