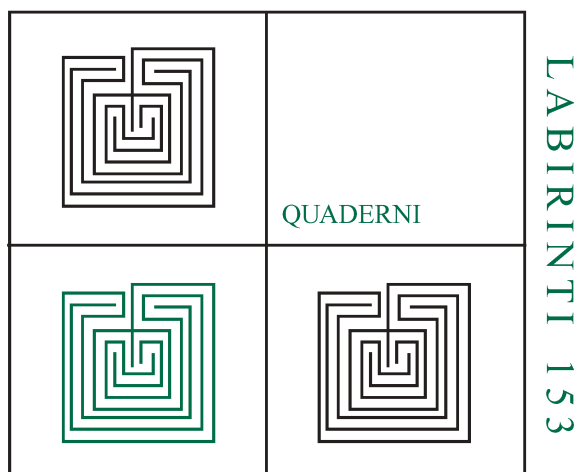

Umorismo e satira
nella letteratura russa
Testi, traduzioni, commenti

Omaggio a Sergio Pescatori

a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati



Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Collana Labirinti n. 153
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2013 Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-520-0

Finito di stampare nel mese di dicembre 2013
presso la Tipografia Editrice TEMI (TN)

Umorismo e satira nella letteratura russa
Testi, traduzioni, commenti

Omaggio a Sergio Pescatori

a cura di
Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento

Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento

Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

SOMMARIO

<i>A Sergio</i>	7
<i>Testi, traduzioni, commenti</i>	
I. Prosa	
ALEKSANDR VEL'TMAN, da <i>Pellegrino</i> , trad. di E. Magnanini	15
EMILIA MAGNANINI, <i>Considerazioni semiserie sulla traduzione del titolo</i>	30
FĚDOR DOSTOEVSKIJ, da <i>Il sogno dello zio</i> , trad. di S. Paolini	37
SARA PAOLINI, «Gogol' isčez bukval'no»	50
LEV LUNC, <i>Il patriota</i> , trad. di M. Boschiero	57
MANUEL BOSCHIERO, <i>Il patriota di Lev Lunc</i>	64
ISAAK BABEL', <i>Gedali, Il rabbino</i> , trad. di P. Tosco	77
PIETRO TOSCO, <i>La iettatura della rivoluzione</i>	90
MICHAIL BULGAKOV, da <i>Cuore di cane. Una storia mostruosa</i> , trad. di A. Mingati	97
ADALGISA MINGATI, <i>Ambiguità umoristica e mostruosità morale in Cuore di Cane di Michail Bulgakov</i>	112
IL'JA IL'F, EVGENIJ PETROV, da <i>Le dodici sedie</i> , trad. di I. Remonato	121
ILARIA REMONATO, <i>Tra moda e satira: il 'piccolo mondo' di una casalinga sovietica sui generis</i>	138
MICHAIL ZOŠČENKO, <i>Infanzia felice, La sigla, Pensieri sobri, Pausa estiva</i> , trad. di R. Faggionato	145
RAFFAELLA FAGGIONATO, <i>Sono solo cosucce di bassa lega</i>	160
MICHAIL VELLER, da <i>La leggenda di uno stagista</i> , trad. di C. Criveller	169
CLAUDIA CRIVELLER, <i>Su un «argomento di conversazione a parte», ovvero l'imparare le lingue straniere in Unione Sovietica. La leggenda di uno stagista di Michail Veller</i>	180

II. Poesia

ANTIOCH KANTEMIR, <i>Satira II. Contro l'invidia e la superbia dei nobili depravati. Filaret ed Evgenij</i> , trad. di G. Siedina	189
GIOVANNA SIEDINA, <i>La Satira II di Kantemir</i>	211
VLADIMIR VYSOCKIJ, <i>Dialogo davanti alla TV, Verbale di commissariato</i> , trad. di S. Aloe	217
STEFANO ALOE, <i>Vladimir Vysockij e il byt sovietico negli anni della stagnazione</i>	226
IOSIF BRODSKIJ, <i>Lido</i> , trad. di A. Niero	235
ALESSANDRO NIERO, <i>Lido, paradiso inquistato</i>	238
DMITRIJ VEDENJAPIN, <i>Poesie</i> , trad. di C. Graziadei	247
CATERINA GRAZIADEI, <i>Non lontano dal cielo. Per una poetica di Dmitrij Vedenjapin</i>	260

III. Teatro

ALEKSANDR P. SUMAROKOV, da <i>I mostri. Commedia</i> , trad. di M. Ferrazzi	271
MARIALUISA FERRAZZI, <i>Alle origini del teatro russo: Čudovišči di Aleksandr P. Sumarokov</i>	293
NIKOLAJ GOGOL', da <i>Frammento. Scene di vita mondana</i> , trad. di C. De Lotto	301
CINZIA DE LOTTO, <i>Due intramontabili eroi della «vita-miraggio» in un frammento di teatro gogoliano</i>	316

IV. A margine

REMO FACCANI, <i>Scambio di messaggi tra fratelli (gramota n. 35 di Staraja Russa, 1150 ca.)</i>	329
CLAUDIA LASORSA SIEDINA, <i>Il sonetto Uno mejjio dell'antro di G.G. Belli nella traduzione di E.M. Solonovič</i>	333
<i>Invece di una postfazione. Una conclusione e un altro inizio</i>	343
<i>Fonti dei brani tradotti</i>	353

ADALGISA MINGATI

AMBIGUITÀ UMORISTICA E MOSTRUOSITÀ MORALE
IN *CUORE DI CANE* DI MICHAÏL BULGAKOV

Composta nel 1925, la *povest'* fantastico-satirica *Cuore di cane* fu giudicata dai bolscevichi un'opera eversiva, tanto che all'epoca non solo ne fu vietata la pubblicazione, ma durante una perquisizione dell'appartamento di Bulgakov ne fu addirittura confiscato il manoscritto (successivamente restituito all'autore grazie all'intercessione di Maksim Gor'kij). Pubblicata per la prima volta in Occidente nel 1968¹ e tradotta in varie lingue, l'opera si diffuse in URSS attraverso i canali del *samizdat*. Nel 1987, in piena *perestrojka*, essa ricevette finalmente l'autorizzazione alla stampa,² riscuotendo ampio successo di pubblico.

La vicenda è ambientata nel cuore degli anni Venti, nel periodo della Nuova Politica Economica. Filipp Filippovič Preobraženskij, un luminare dell'eugenetica e dei trapianti transgenici (un ambito legato alle nuove conquiste della biologia e della chirurgia, all'epoca di grande attualità), a titolo sperimentale effettua, nel chiuso del suo appartamento, l'innesto dell'ipofisi e dei testicoli umani su un cane raccolto per strada. L'operazione determina una metamorfosi senza precedenti: nel giro di pochi giorni il randagio assume l'aspetto di un essere umano e inizia a parlare.

Come si vede, il nucleo ispiratore di *Cuore di cane* va ricondotto al mito romantico dell'uomo artificiale, all'atto prometeico di creazione, un modello cui si richiama anche il caratteristico rapporto tra creatore e creatura che marca il *sjužet* della *povest'*: men-

¹ «Grani», 69 (1968), pp. 3-85; «Student», 9-10 (1968), pp. 3-93.

² «Znamja», 6 (1987), pp. 73-142. Il testo qui riportato e tradotto è tratto dall'edizione M.A. Bulgakov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, pod. teksta, komm. V. Gudkovej, vol. II, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989, pp. 166-172, e si basa sulla terza variante della *povest'* (sui problemi testologici relativi a quest'opera cfr. E.A. Tjurina, *Povest' M.A. Bulgakova Sobač'e serdce. Edicionno-tekstologičeskie problemy*, Kompanija Sputnik+, Moskva 2007). Al notevole interesse suscitato dall'opera ha contribuito la nota riduzione per il piccolo schermo del regista russo Vladimir Bortko (Lenfil'm, 1988). Ricordiamo anche il film italiano di Alberto Lattuada (una coproduzione italo-tedesca) girato nel 1976. Per la ricca bibliografia di studi su *Cuore di cane*, quantitativamente seconda solo a quella relativa al *Maestro e Margherita*, rimandiamo ai repertori di riferimento.

tre Preobraženskij, attraverso la razionalità, la sensibilità, l'intelligenza, si sforza di tenere a freno i propri istinti, l'*homunculus* agisce meccanicamente, quasi un automa senz'anima, manifestando una goffaggine che, ben presto armata di un'insolente aggressività, alimenta gli aspetti comico-grotteschi del testo.³

Un ulteriore aggancio alla tradizione letteraria dell'uomo artificiale è costituito dal motivo della punizione esemplare che lo scienziato merita per aver sfidato l'armonia e la saggezza del Creato. Ma nella *povest'* di Bulgakov il professore, invece di soccombere alle minacce delatorie e alle intrusioni del mondo della strada nel suo appartamento, sfugge al castigo grazie alla scaltrezza e alla flessibilità tipiche di un eroe fiabesco. (Nell'ironico *happy ending* egli riconosce il proprio errore e ritorna sui propri passi, sottoponendo il trapiantato a un nuovo intervento che lo riporta alla sua condizione originaria.)

Dopo l'operazione, nell'appartamento del professor Preobraženskij la vita si trasforma in un vero e proprio inferno: la nuova creatura risulta refrattaria a qualsiasi tentativo di educazione da parte dello scienziato, mentre sembra avere pieno successo l'«adomesticamento» dello strano essere da parte del potere sovietico, che qui si incarna nell'attivo comitato condominiale capeggiato da Švonder, intenzionato a impadronirsi di parte dell'appartamento del professore.⁴ Emblematico in tal senso pare il primo vero dialogo tra l'*homunculus* e il suo creatore che ha luogo nell'*incipit* del capitolo VI. Trasformato in un essere umano dotato di parola, il randagio Šarik (nomignolo affettuoso e tipicamente 'canino' – da *šar*, 'palla', 'sfera' – attribuitogli dallo stesso Preobraženskij) ora esige anche un'identità anagrafica: un mezzo per veder riconosciuta la propria dignità non solo di essere vivente, ma anche di cittadino del nuovo mondo.

³ Sugli effetti comici della meccanicità, dell'automatismo dei gesti e dei movimenti dell'essere umano cfr. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 37ss.

⁴ La politica di razionalizzazione degli spazi abitativi perseguita dal nuovo regime minaccia di sovvertire i tradizionali valori legati alla casa, al focolare domestico, alla famiglia – una problematica che risulta al centro di molte opere bulgakoviane relative a questo periodo (cfr. M. Šeerson, *Čto možet vyjti iz etogo Šarikova?*, «Grani», 150 (1988), p. 143; S. Klejman, *Menippejnye tradicii i reminiscencii Dostoevskogo v povesti M. Bulgakova Sobač'e serdce*, in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, vol. IX, Nauka, Leningrad 1991, p. 225).

Prima di conquistarsi un nome, tuttavia, il personaggio sviluppa la propria identità linguistica: le prime informazioni relative a questo fantastico apprendistato sono fornite dal diario postoperatorio (capitolo V) redatto dal dottor Bormental', che registra tra l'altro la prima parola pronunciata dal neotrapiantato (*A-b-yr*, *Abyr-valg*, ovvero *Glavryba*, 'Pescheria generale'), una chiara testimonianza, secondo l'assistente del professore, del fatto che, seppur alla rovescia, il cane è capace di leggere. In modo convulso e innaturale – capovolto, carnealesco – il bagaglio lessicale dell'*homunculus* cresce in rapida progressione, rendendo sempre più evidente il legame genetico con il donatore degli organi, Klim Čugunkin: è infatti da lui – suonatore di *balalajka*, delinquente e ubriacone, pluricondannato graziato in virtù dell'impeccabile origine sociale proletaria – che il trapiantato eredita la memoria linguistica. Ecco perché già in questa fase transitoria il discorso del paziente è denso di imprecazioni e termini relativi alla sottocultura delle bettole, nonché di quei *cliché* burocratico-ideologici che caratterizzavano la lingua russa del periodo postrivoluzionario.

La parola (il discorso) nelle sue molteplici manifestazioni, da quella grafica – con la messa in evidenza della calligrafia dei personaggi, addirittura della conformazione delle singole lettere – a quella sonora – la parola di volta in volta letta, cantata e recitata nel dialogo narrativo – è la vera protagonista del brano tradotto. Nell'*incipit* la peculiare forma di comunicazione domestica che si attua attraverso i bigliettini affissi allo stipite della porta costituisce il canovaccio di un concitato botto e risposta tra gli ordini perentori del professore e del suo assistente e le preoccupate repliche della servitù: un passaggio divertente in cui si evidenzia la disarmonia, l'irritazione e, in definitiva, l'estrema confusione che regnano ormai nell'appartamento di Preobraženskij.

Nel trafiletto di Švonder, che esemplifica lo stile giornalistico di propaganda e di attacco al vecchio regime, caratterizzato da evidenti stampi ideologici e da una sintassi ai limiti della correttezza, si anticipa il registro espressivo di Šarikov, contrassegnato da frasi brevi, spesso ellittiche, esclamative o interrogative, infarcite di termini del *prostorečie* (registro colloquiale basso) e marcate anch'esse da frequenti infrazioni alle norme morfologico-sintattiche.

Oltre che linguisticamente, la demarcazione tra le due epoche, quella prima della Rivoluzione e quella postrivoluzionaria, viene evocata attraverso il riferimento a un fatto familiare: lo stato giuri-

dico dei figli illegittimi nella Russia zarista. La condizione dei figli nati al di fuori del matrimonio, che non potevano essere riconosciuti dal padre biologico (nel testo è implicita l'allusione sia ai depravati costumi morali dei ceti medio-alti della Russia prerivoluzionaria – cui ovviamente vengono associati Preobraženskij e la sua cerchia – sia all'ipocrisia legislativa) aveva rappresentato, nonostante alcuni tentativi di riforma, una vera e propria piaga sociale cui la rivoluzione si arroga ora il merito di aver posto fine. Il tema degli orfani, dei senza padre o dei figli illegittimi, che ricopre una valenza fortemente iconica nell'ambito della svolta rivoluzionaria, conferisce alla questione sociale un forte rilievo.

Nonostante la breve ancorché peculiare inserzione della parola scritta all'inizio del capitolo, il tono prevalente rimane comunque quello parlato: l'ordine delle parole e le costruzioni sintattiche sono improntate a uno stile marcatamente colloquiale, teso a trasmettere la forte componente emotiva dei personaggi. Anche le parti descrittivo-commentative svolgono un ruolo strettamente funzionale, sottolineando il contrasto esistente fra il registro adottato e la norma linguistica: un contrasto finemente ricercato non solo a livello lessicale e sintattico, ma anche prosodico-intonativo e simbolico-figurato che, alludendo all'eterno compenetrarsi di *alto/basso*, di *serio/faceto*, rinvia alla quintessenza del riso carnevalesco.

Particolarmente efficaci sono le opposizioni riferite ai due campi del canino-animale e dell'umano. Nel brano proposto il campo semantico del cane risulta condensato nell'emblematica esclamazione di Šarikov *Pës ego znaet*, letteralmente 'Lo sa il cane', calco dell'espressione *Bog ego znaet*, 'Lo sa Dio': si tratta di un'affermazione che, dal punto di vista dell'interlocutore umano, *in primis* del professore, rasenta la blasfemia, poiché mette implicitamente in discussione l'origine divina dell'uomo (si veda il tema della creazione, centrale nella *povest'*). L'esclamazione sembra infatti ribadire che l'appartenenza canina, e più in generale animale,⁵ è rimasta per Šarikov, nonostante la metamorfosi antropomorfica, fonte di orgogliosa identificazione sociale. L'effetto comico trasmesso dall'intercambiabilità del binomio *bog/pës*⁶ è

⁵ Si veda anche l'episodio della pulce sommariamente giustiziata (che, purtuttavia, 'lo ama') – un implicito rimando alla ferocia del proletariato, che anticipa la futura professione di accalappiagatti che Šarikov abbraccerà e praticherà con altrettanta determinazione.

⁶ Effettivamente i due nomi si richiamano vicendevolmente anche a livello fonico: si noti la specularità tra le due consonanti labiali iniziali, una sonora e

rafforzato dall'arrabbiatura di Filipp Filippovič, che mal sopporta le infrazioni al canone linguistico. Si veda al proposito la ramanzina cui egli sottopone Šarikov nella prima parte del brano a causa del suo modo di esprimersi volgare, da 'bettola', nonché del suo scarso rispetto per le gerarchie: un'allusione al sovvertimento dell'ordine del mondo espressa utilizzando modalità linguistiche.⁷

A una figura ibrida, clownesca rimandano non solo i vari elementi del ritratto fisiognomico e della toilette di Šarikov – la spazzola dei capelli, i pennelli delle sopracciglia, la cravatta, le scarpe, ecc. – ma anche le manifestazioni comportamentali canine, per le quali l'*homunculus* viene insistentemente redarguito dal professore: l'abitudine di parlare abbaiano, oppure quella di cacciare le pulci a morsi. Anche la perdita del pelo rossiccio, ancora visibile, o il modo di tenere le mani penzoloni sopra la giacca, esattamente come le zampe anteriori di un cane, sono tutti elementi che rinviano a una metamorfosi incompleta, dall'effetto comico-perturbante, ovvero satirico-fantastico. Nelle descrizioni sia dell'aspetto fisico, sia del comportamento, anche verbale, l'ipostasi umana di Šarikov viene insomma messa costantemente in discussione. Sembra quasi che l'autore si sforzi di ricordarci continuamente la provenienza canina del soggetto, alimentando l'ambiguità (e quindi anche l'umorismo), ma a un tempo sottolineandone la mostruosità, non solo fisica ma, soprattutto, morale

L'idea della doppiezza che sta al centro della *povest'*, è la parodia di quella stessa doppiezza incarnata nelle feste natalizie quando Dio si fa uomo e l'uomo diventa Dio. A conforto di tale ipotesi ricordiamo la peculiare ambientazione temporale della vicenda che coincide col periodo dei dodici giorni che vanno dal Natale all'Epifania e che sin dall'epoca antica venivano celebrati con le Feste dei folli (in russo *Svjatki*) sia nell'antica Rus' che in Occi-

dura [b], l'altra sorda e molle [p'], ma anche l'eco tra le due finali fricative [x] e [s].

⁷ Sia detto per inciso – torneremo più avanti sulle questioni traduttive – la traduzione proposta (*E io che cane ne so?*) riproduce non la frase nel suo aspetto lessico-semantic, ma il meccanismo del calco-sostituzione, dove la parola 'cane' – presente con valenza spregiativo-ingiuriosa in un gran numero di espressioni figurate dell'italiano – prende il posto del colloquiale 'cavolo'. (In questo modo tuttavia il complesso di connotazioni umoristico-eversive dell'originale inevitabilmente si perde.)

dente.⁸ Da rilevare è poi anche il fatto che il cane fin da subito si presenta come molto più umano dell'uomo nuovo sovietico. (Le premesse umane, già fornite nel primo capitolo, tutto giocato sul punto di vista del cane, vengono ulteriormente ribadite nel testo tradotto, dove Šarikov afferma in riferimento alla sua vita precedente: *Il mio tozzo di pane mi guadagnavo!*). In conclusione, il cane operato, che dovrebbe elevarsi al rango indiscutibilmente superiore di essere umano, in realtà è un mostruoso ibrido, né cane né uomo.

* * *

Cuore di cane presenta quesiti traduttivi di non facile soluzione. Ciò vale in particolare per la struttura metaforico-figurativa a carattere antinomico che, come si è visto, caratterizza il tessuto fonico-semanticò del testo. La possibilità di seguire nella traduzione criteri prettamente pragmatici, ossia di adattare dal punto di vista comunicativo la situazione umoristica nella lingua di traduzione,⁹ appare una strada difficilmente percorribile in virtù della notorietà del testo e del suo *background* storico-sociale. Nella traduzione proposta si è tentato, da un lato, di mantenere un profilo storico-culturale fedele all'originale, e dall'altra di intervenire su alcuni aspetti problematici – caratteristici, peraltro, di ogni traduzione dal russo all'italiano – con l'obiettivo principale di non neutralizzare la componente umoristica del testo.

Come si è visto, nel brano tradotto riveste un'importanza cruciale la scelta del nome, o meglio, la vera e propria creazione del nome da parte del neotrapiantato. Il parallelismo tra i nomi personali dei due protagonisti, Filipp Filippovič e Poligraf Poligrafovič, rimarcato dalla ripetizione/allitterazione – nell'ordine esattamente opposto – dei suoni consonantici *f-l-p/p-l-f*, comporterebbe, nel caso di un adattamento alla lingua italiana, l'incolmabile perdita di

⁸ L'allusione al sovvertimento, all'eliminazione di ogni gerarchia tra *alto* e *basso*, è il principale tema del Natale e, naturalmente, del Carnevale (cfr. N.V. Ponyrko, *Svjatočnyj i masleničnyj smeč*, in D.S. Lichačev, A.M. Pančenko, N.V. Ponyrko, *Smeč v drevnej Rusi*, Nauka, Leningrad 1984, p. 154). Alla doppiezza e, più in generale, alla tematica religiosa allude anche l'etimo del cognome del professor Preobraženskij, da *preobraženie*, 'trasformazione', 'trasfigurazione', che rimanda anch'esso al contesto religioso.

⁹ Aveva tentato di seguire, almeno per alcuni aspetti, questo criterio la prima traduzione italiana di *Cuore di cane* a cura di M. Olsoufieva con la collaborazione di C. Spano De Cet (De Donato, Bari 1967).

quel complesso di significati che si è andato costruendo, passo dopo passo, nel corso del brano appena esaminato. (In una transcodifica del nome, oltretutto, il patronimico si perderebbe e, quindi, si perderebbe anche il meccanismo della ripetizione, che in italiano contribuisce a rafforzare l'effetto umoristico.)

Il neologismo sovietico che l'*homunculus* sceglie per definire la propria identità anagrafica rimanda, anche qui, a molti livelli di significato. Esso chiama in causa: un nuovo repertorio (il calendario) di 'santi', quelli della classe operaia, ossia il gruppo sociale (l'unico ammissibile) cui Šarikov aspira ad appartenere; la stampa, e quindi la parola scritta, non a caso protagonista a vario titolo, come abbiamo visto, dell'*incipit* del pezzo; infine, la creazione di una nuova lingua, ossia la radicale rinominazione del mondo dettata dal nuovo corso politico, operazione che suscita la resistenza più viva da parte del professore. (È indicativo che Šarikov si attribuisca il nome 'di battesimo' da solo, un atto blasfemo dal punto di vista della tradizione, in particolare di quella religiosa, presente come si è visto nel sottotesto della *povest'*.)

Uno dei problemi centrali della traduzione di *Cuore di cane* è in ogni caso rappresentato dalla caratteristica mescolanza dei registri standard e colloquiale, mescolanza che conferisce alla narrativa l'andamento tipico dell'oralità e che nella *povest'* bulgakoviana è utilizzata soprattutto a fini ironico-umoristici. Si tratta di un procedimento usuale nel russo, ma non altrettanto nell'italiano, lingua nella quale è difficile reperire un equivalente lessicografico per le forme colloquiali (in italiano esse assumono spesso coloriture regionali). Per contrastare la tendenza, particolarmente marcata nelle traduzioni dal russo, alla normalizzazione linguistica, si è tentato, in particolare nei dialoghi, di mantenere viva l'inflessione del parlato, soprattutto attraverso l'ordine delle parole, la struttura ellittica della frase e l'utilizzo di alcune forme (per lo più incisi: *ecché*, *eccome*) che del parlato stesso sono caratteristiche.¹⁰

Un ruolo importantissimo nel veicolare la comicità è svolto dai diversi equivoci linguistici che scaturiscono dall'ignoranza e dalla suscettibilità di Šarikov e che l'autore realizza servendosi di ter-

¹⁰ Va rilevato che la mescolanza, con spiccata valenza ironico-comica, dei registri standard e colloquiale si osserva anche nel discorso del narratore: si veda, ad esempio, l'espressione *chitraja variacija*, 'una geniale (lett. *furba*) variazione' o, ancora, *nenavistnaja kaša*, 'un miscuglio (lett. *pappa*) insopportabile'.

mini tratti sia dal linguaggio standard-burocratico, sia da quello colloquiale. Ad esempio, il termine *šljat'sja*, 'gironzolare', appare al neotripiantato offensivo non per la sua appartenenza al *prostorečie*, ma semplicemente perché egli non ne conosce il significato; la traduzione italiana, pur neutralizzando il livello stilistico marcatamente basso dell'originale, può a nostro avviso suggerire l'idea del vagare senza mèta proprio di un cane. Nel caso di *prelestnyj*, 'meraviglioso', 'affascinante', epiteto che Preobraženskij attribuisce con malcelata ironia al comitato condominiale, si è scelto di tradurre col termine 'pregevole', fonicamente molto vicino e quindi potenzialmente equivocabile con il suo contrario, 'spregevole'. Per il verbo *suščestvovat'*, 'esistere', che Šarikov utilizza erroneamente al posto di *proživat'*, *žit'*, 'risiedere', ci è sembrata invece sufficientemente appropriata la traduzione letterale.¹¹

Particolarmente problematica è risultata la traduzione dei *realia*, il cui adattamento, strettamente legato al grado di diffusione della conoscenza dell'oggetto nella cultura di arrivo, è stato deciso di volta in volta. Così, per non neutralizzare l'opposizione *sigaro/papirosa*, ennesima declinazione del contrasto *alto/basso*, si è scelto di tradurre *papirosa*¹² con 'cicca'. La stessa opposizione compare implicitamente nel riferimento a oggetti e consuetudini della vita del popolo. Ad esempio, *polati* (tradotto col neutro 'pancaccio') è la caratteristica struttura a soppalco abitualmente posizionata nei pressi della stufa russa: la sua presenza nella cucina di una residenza signorile contrassegna questo spazio come il regno del popolo, dove non a caso Šarikov ama in particolar modo soggiornare.¹³

¹¹ All'ignoranza di Šarikov è da attribuire anche la pronuncia scorretta e la forma declinata della sigla RSFSR (Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa), che abbiamo reso con 'Resefeserre' (in russo la dizione corretta è *Er-es-ef-es-er*).

¹² Sigaretta senza filtro con un lungo bocchino di carta: cfr. la voce 'Papirosy' in G.P. Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*, Sironi, Milano 2012, p. 154ss.

¹³ La cucina, con la sua entrata di servizio, è anche il canale attraverso il quale nell'appartamento penetrano personaggi e creature del mondo della strada (si veda l'episodio dell'intrusione del gatto e dell'allagamento). Un altro riferimento alla cultura tradizionale è rappresentato dalla *balalajka*, sulla quale Šarikov si cimenta nell'esecuzione 'virtuosistica' della serenata popolare *Splende la luna*, idealmente contrapposta alla *Serenata di Don Giovanni* (*Serenata di Don Giovanni* per baritono e pianoforte, musica di P. Čajkovskij, 1878, op. 38, *Sei romanze*, n. 1, su testo dell'omonimo «poema drammatico»).

Alla tradizione russa allude anche lo sputo del professore, un gesto scaramantico che esprime irritazione, disprezzo (nella traduzione è stato necessario esplicitare il contesto: [...] *il professore fece il gesto scaramantico di sputare dietro la spalla*). Più semplici sono risultati gli adattamenti di altre coppie nominali: ad esempio, nel caso dell'opposizione *trudovoj element/nepman*, 'soggetto lavoratore'/'speculatore', ci è sembrato che gli equivalenti italiani reperiti risultassero sufficientemente comprensibili a fronte del contesto storico-sociale piuttosto noto.

di A.K. Tolstoj, 1862) che in alcuni momenti della narrazione Preobraženskij canticchia in sordina, unitamente ad alcuni brani dell'*Aida* di Giuseppe Verdi.