

LO SKLONENIE NA RUSSKIE NNAVY  
NELLE COMMEDIE DI VLADIMIR LUKIN

*Gina Maiellaro*

**N**el corso dei secoli, la teoria della traduzione si è mossa all'interno di un costante dualismo: *naturalizzare* un'opera nella lingua di arrivo per inserirla nel contesto di una cultura diversa, modificandone il genere e lo stile; oppure lasciarla in una dimensione che potremmo definire *straniata*, con una traduzione che cerchi di riprodurre fedelmente l'originale nel suo complesso, anche a costo di alterare la lingua di arrivo con possibili contaminazioni (Romani 1973).

La pratica dell'*adattamento* (*sklonenie na nnavy*) proposta da Vladimir Lukin nella seconda metà del XVIII sec. in Russia, si colloca all'interno della prima alternativa: il testo *altrui*, sia drammatico, sia in prosa, viene trasformato e adattato con intenti pedagogici, perché sia accessibile e comprensibile allo spettatore russo. Inoltre, Lukin appare perfettamente consapevole della specificità drammaturgica: un testo teatrale non può essere tradotto allo stesso modo di un testo in prosa, poiché la sua potenzialità si realizza solo al momento della rappresentazione scenica, rispetto a cui l'atto della lettura risulta, in un certo senso, *incompleto*. Chi traduce o rielabora si trova di fronte ad una scelta: stabilire di trattare il testo originale come testo letterario e tradurlo, o eventualmente parafrasarlo; oppure tentare di ricrearlo in rapporto alla sua *funzione*, e dunque come parte di un sistema più complesso. È impossibile separare il testo scritto dalla sua rappresentazione, il dialogo dal ritmo e dall'intonazione. Il teatro è il risultato dell'interazione dialettica fra questi due elementi, e pertanto il criterio di recitabilità è criterio fondamentale perché testo scritto e realtà mimica possano fondersi a realizzare il testo teatrale.

1. Il *rifacimento* non è ideazione di Lukin, né prerogativa della letteratura russa: si tratta, come risulta chiaramente dai repertori teatrali

europei, di una prassi comunemente accettata dai commediografi di ogni paese e sulla quale hanno teorizzato alcuni fra i più illustri nomi del teatro occidentale. Holberg e Goldoni sono fra i primi, in Europa, ad insistere sulla necessità che una commedia debba essere adattata ai costumi del luogo in cui viene rappresentata, per poter avere la giusta accoglienza da parte del pubblico e ottenere gli effetti pedagogici che il drammaturgo auspica.<sup>1</sup>

Nel 1723, Holberg esprime per bocca di Just Justesen<sup>2</sup> le proprie opinioni sulla commedia: “è desiderabile che la scena sia sempre ambientata nel paese dove le commedie vengono rappresentate”:

Og er derfor ingen Tvivl paa, at dersom de, der oversaette Molieres Comoedier, vilde med Scena forande Navnene og gīre ikke alleene Ordene, men heele Comoedien Dansk, det jo havde langt bedre Virkning. Og naar heele Comoedien skal vaere Dansk, saa maa ikke alleene Scenaog Navnene, men og Charactererne vaere Danske; og er derfor adskillige fremmede Comoedier aldeeles ikke beqvemme for vor Skueplads (Billeskov 1969: VII, 459).

Non c'è dubbio che se i traduttori delle commedie di Molière volessero cambiare, insieme alla scena tutti i nomi e rendere danesi non solo le parole, ma tutta la commedia, otterrebbero maggior effetto. E quando tutta la commedia dovrà essere danese, non soltanto la scena e i nomi ma anche i caratteri dovranno essere danesi; e perciò parecchie commedie straniere non sono affatto adatte alle nostre scene.

Fra il 1761 e il 1762 Goldoni rielabora l'*Ecoissaise*<sup>3</sup> di Voltaire e, nella prefazione al rifacimento, spiega le proprie scelte e le modifiche delle quali, a suo parere, la commedia aveva bisogno per essere rappresentata nei teatri italiani:

---

<sup>1</sup> Allardyce Nicoll (1927) elenca un centinaio di testi drammatici francesi, tedeschi ed italiani le cui trame e personaggi furono trasposti agli usi e ai costumi inglesi in una maniera analoga a quella praticata da Lukin.

<sup>2</sup> Holberg usava due pseudonimi: Hans Mikkelsen come autore di commedie e Just Justesen come autore di considerazioni sulla commedia.

<sup>3</sup> *L'Ecoissaise* fu ripresa anche da G. Casanova il quale a proposito delle traduzioni italiane di opere francesi, che considerava con occhi ben diversi, affermava: “Si traduce per diletto estetico, per esercitazione stilistica, per ragioni commerciali, per fini pratici di rappresentazione sulla scena, per appagare il desiderio di conoscere le opere francesi e di tenersi al corrente di quel repertorio” (Terrai, p. XIV).

La lessi, mi piacque, e la trovai del mio gusto. Mi sentii anche solleticato dalla prefazione [...]. Tutto ciò mi mise in voglia di farla conoscere nella nostra lingua, e sul nostro Teatro, e cominciai a tradurla; ma per ch'io m'inoltrava nella traduzione, veda chiaramente, e con pena, che non sarebbe gustata, com'era, sui teatri d'Italia; ch'io avrei perduto la fatica ed il tempo, e pregiudicato al merito dell'Autore. È vero, come leggesi nella prefazione suddetta, che *quest'Opera dovrebbe riuscire in tutte le lingue; perché l'Autore dipinge la natura, che è per tutto la stessa*; ma la natura medesima è differentemente dappertutto modificata, e conviene presentarla con quegli abiti e con quegli usi e con quelle nozioni e prevenzioni che sono meglio adatte al luogo dove si vorrebbero farle gustare. Le mie commedie, per esempio, sono state ben accolte in Italia, eppure sono certo che niuna di esse, anche delle più fortunate, potrebbe rappresentarsi com'è sul teatro francese, e tutte, credo potrebbero avere questo onore, se fossero accomodate secondo il gusto di quella nazione (Goldoni 1946: VII, 1219-20).

Benché dal rifacimento la commedia abbia guadagnato ben poco, vi si può scorgere tuttavia una maggiore abilità scenica, che la distingue nettamente dalla trama più romanzesca dell'originale francese, ed un'alterazione mirata alla rappresentabilità o alla recitabilità del testo in un teatro italiano.

Allo stesso modo, nelle prefazioni alle sue commedie, Lukin codifica i principi dello *sklonenie*, divenendo in un certo senso il teorico dell'adattamento nel circolo di traduttori/rifacitori che faceva capo al ministro Elagin. La volontà di rielaborare le commedie straniere rifletteva, in primo luogo, un'esigenza educativa che doveva essere assolutamente rispettata: ciò che contava non era il fascino letterario di quei testi, ma piuttosto la funzione pedagogica e ideologica che essi potevano e dovevano svolgere.

Mne kažetsja, peredelyvanie ili *sklonenie* na svoi navy dlja predstavlenija na teatre. Tut nadležit ne stol'ko krasotu i silu čužestrannago pokazyvati', skol'ko ispravljati' poroki (Lukin 1868: 116).

In questa stessa direzione va l'attività di Elisabetta Caminer Turra, ben nota agli studiosi di letteratura italiana e ricordata anzitutto per la sua appassionata e intelligente attività di giornalista. Nel teatro, altro suo grande amore, si rivela acuta lettrice della teoria drammaturgica di Diderot, e convinta assertrice dell'utilità morale del dramma e del suo valore politico e sociale. Nell'intento di volgarizzare i migliori esempi del dramma borghese d'oltralpe, ella si dedica alla traduzione di autori contemporanei francesi, realizzandone degli autentici adattamenti.

Nella prefazione al primo volume della sua *Nuova Raccolta*, avverte il lettore che si è sentita in diritto di

accorciare [...] dei dialoghi ora soverchiamente liberi ora più strettamente religiosi di quel che forse al Teatro convengasi, di spesso poi stucchevolmente prolissi, e di sopprimere alcune cose che ponno sembrare strane, avvertendo però quantunque volte avrà fatto qualche cambiamento, e dando scheletro degli squarci levati e cui non sarebbe opportuno il dar per esteso (Caminer Turra 1776: I).

La traduttrice è perfettamente consapevole del trattamento da riservare ad un'opera che si vuol mettere in scena e interviene ad eliminare o aggiungere precisazioni scenografiche e a correggere o commentare incongruenze nel testo. Le volgarizzazioni di E. Caminer Turra, che fu sostenitrice della riforma goldoniana, vanno giudicate in base alla sua scelta di operare una mediazione fra gli originali e il pubblico italiano e, ancor più, di evidenziare la funzione pedagogica ed ideologica dei testi.

Come attesta la prefazione a *Nagraždennoe postojanstvo* (riferimento de *L'amante amant* di Jean-G. de Campistron), anche Lukin non ignora le principali tendenze del teatro occidentale:

[...] i na drugich jazykach mnogie i pritom znatnye dramatičeskie pisateli peredelyvali komedii, kak-to: gospodin *de Tus - Nočnoj baraban*,<sup>4</sup> gospodin *Vol'ter - Šotlandku*,<sup>5</sup> gospodin *Mol'er - Amfitriona*, gospodin *Brjus - Nemago*, gospodin *Ren'jard - Menechmov*; a gospodin *Boasi* bol'suju čast' svoich komedij preložil s italianskich, i sverch togo ešče mnogie pisateli to že delali. O sem vsjakij bez truda uznat' možet, eželi so vnimaniem pročitaet pobol'se do teatra prinadležaščago (Lukin 1868: 115).

---

<sup>4</sup> *Le Tambour nocturne, ou le Mari devin*, di Destouches (1736), adattamento della commedia di J. Addison *The drummer, or the haunted house* del 1716. La traduzione russa dell'adattamento francese, fatta da A. Nartov, fu messa in scena a S. Pietroburgo nel 1759 col titolo *Prividenie s barabanom*. Dalla versione francese, Goldoni scrisse un adattamento italiano *Il Conte Caramella, o il Tamburo notturno*, tradotto anch'esso in russo da A. Karin. Pertanto esistono in russo due diverse versioni della stessa commedia mediata da due rielaborazioni in lingue diverse.

<sup>5</sup> *Le café ou l'Ecoissaise*. Commedia di Voltaire rappresentata il 26 luglio 1750 come opera di M. Hume "pastore della Chiesa di Edimburgo", parente e amico del filosofo, tradotta in francese da Jérôme Carré. In realtà *La Scozzese* è una commedia originale di Voltaire e il nome del Pastore non è che uno pseudonimo. Lukin, dunque, annovera erroneamente la commedia fra i riferimenti più conosciuti.

Che queste conoscenze costituissero un costante punto di riferimento per i suoi rifacimenti, è dimostrato dalle innumerevoli affinità fra le sue idee e quelle di Goldoni; le citazioni per sostenerle sono numerose e meriterebbero uno studio a parte. Nella prefazione a *La Scozzese*, ad esempio, Goldoni delinea i principali interventi da lui operati nella commedia che riguardano i cambiamenti di scena, l'organizzazione dell'azione, il carattere dei personaggi e i loro nomi, nella cui scelta sembra essere guidato da principi 'sonori':

Circa i nomi de' Personaggi, ho cambiato quel di *Monrose*, perché mi riusciva incomodo nella lingua italiana, e così quel di *Polly* cameriera, dando al primo il nome di *Sterlingh*, ed alla seconda quello di *Marianna*. Ho finalmente cambiato non solo il nome, ma il carattere ancora di *Frélon*; poiché in Italia non ci sono, come in Francia, di tali Foglisti (Goldoni 1946: VII, 1220).

Una identica esigenza, accompagnata però da un chiaro intento pedagogico, spinge Lukin ad operare una analoga scelta nel rifacimento di *Nagraždennoe postojanstvo*, allorquando scrive:

[...] sklonil onoe sočinenie na svoii navy i peremenil imena francuzskija, kotoryja na našem jazyke v perevedennyh komedijach, kogda oni predstavljajemy byvajut, stranno otzyvajutsja, a inogda slušatelej i ot vnimanija udaljajut. [...] Mne vsegda nesvojtvenno kazalos' slyšat' čužestrannyja rečenija v takich sočinenijach, kotoryja dolženstvujut izobraženiem našich nrayov ispravljat' ne stol'ko obščie vsego sveta, no bolee učastnye našego naroda poroki; i neodnokratno slychal ja ot nekotorych zritelej, čto ne tol'ko ich rassudku, no i sluchu protivno byvaet, eželi licy, čotja po neskol'ku na naši navy pochodjaščija, nazyvajutsja v predstavlenii *Klitandrom*, *Dorantom*, *Citalidoju* i *Bladinoju*, i govorjat reči, ne naši povedenii znamenjuščija (Lukin 1868: 111-112).

Per Lukin, come per Holberg, Goldoni e Caminer Turra, il rifacimento era un esercizio diffuso e consueto nella pratica teatrale. Talvolta il rifacitore o il traduttore si consideravano 'parte attiva' nel processo di creazione artistica così che, in certi casi, si verificava una sorta di identificazione con l'autore stesso: ciò intricava ulteriormente la già complessa circolazione di testi stranieri, poiché impediva di distinguere in modo netto fra ciò che poteva essere una traduzione, un'imitazione, un rifacimento o addirittura un originale. Gran parte della letteratura tradotta o rielaborata in Russia veniva, infatti, pubblicata senza alcun riferimento alla fonte, inducendo i lettori a credere di trovarsi di fronte all'opera di un autore russo. In alcuni casi, dunque,

il carattere nazionale della fonte aveva scarsa rilevanza, tanto più che spesso questa era mediata da una traduzione in lingua francese, e più raramente tedesca. Dimostrazione che forse per l'intellettuale, lo scrittore o il drammaturgo, essa era un'incarnazione casuale e sostituibile di verità universali.

Il rifacimento, dunque, non costituisce una novità per i drammaturghi europei dell'epoca. Giustamente Lukin taccia di ignoranza i contemporanei sdegnati con lui, ricordando che chiunque capisca qualcosa di teatro vedrà in lui non un ladro, ma un rifacitore. Afferma, ad esempio, nella prefazione al rifacimento della commedia *Mot*:

Pročija v komedii moej licy staralsja ja vsevozmožno sdelat' russkimi, v čem, kak menja prijateli moi uverjajut, neskol'ko mne i udalosja. Kažetsja, čto ja ne podražal *de-Tušu*, i ne možno menja počest' vorom, obkravišim krasoty ego. Schodny u nas s nim poslednija javlenija, (gde... razgovorivajut); no i tut vsjakij znajuščij teatr najdet u menja protivupoloženie (Lukin 1868: 12).

Lukin è abile nel tracciare una precisa linea di demarcazione fra ciò che lui teorizzava e quello che molti suoi colleghi mettevano in pratica:

Podražat' i peredelyvat' - velikaja raznica. Podražat' značit brat' ili charakter, ili nekoruju čast' soderžanija, ili nečto ves'ma maloe i otdelennoe i tak neskol'ko zaimstvovat'; a peredelyvat' značit čto vključit' ili isključit' a pročee, to est' glavnoe, ostavit' i sklonjat' na svoi nrawy (Lukin 1868: 115).

Eppure, non solo i contemporanei, ma anche critici quali A. Veselovskij o D. Blagoj si sentono feriti nell'orgoglio nazionale dall'affermazione contenuta nella prefazione della commedia *Pustomelja* (rifacimento de *Le Babillard* di Boissy): "Prendere a prestito è indispensabile: siamo nati per questo". Probabilmente Lukin paga lo scotto della debolezza di una letteratura russa ancora agli albori. Goldoni o Voltaire vedevano nell'adattamento uno specifico artificio teatrale, non certo una tappa necessaria all'arricchimento della letteratura francese o italiana. Lukin invece teorizza il rifacimento teatrale all'interno di una teoria della traduzione e di un rapporto tra le letterature più complesso e subalterno. Il suo considerare il rifacimento quale essenziale contributo alla nascita di un teatro originale russo, la franchezza con cui riconosce la totale dipendenza di questo dalla drammaturgia europea, gli hanno valso l'immeritata, ma tenace nomea di "servile imitato-

re”, quando non “furbo ladrone”, di testi altrui, facendo passare in secondo piano la diffusione europea dell’adattamento quale “artificio teatrale”.

2. Esempio illustrazione di questa prassi consolidata è la commedia *Ščepetil’nik*, realizzata da Lukin fra il 1764 e i primi mesi del 1765. Nella prefazione l’autore indica la propria fonte in *The Toy Shop*, scritta nel 1735 da Robert Dodsley (1703-1764), originale figura di drammaturgo, scrittore, libraio ed editore che vantava amicizie importanti fra i grandi intellettuali e scrittori inglesi, tra cui Pope che fu per lui guida e maestro.

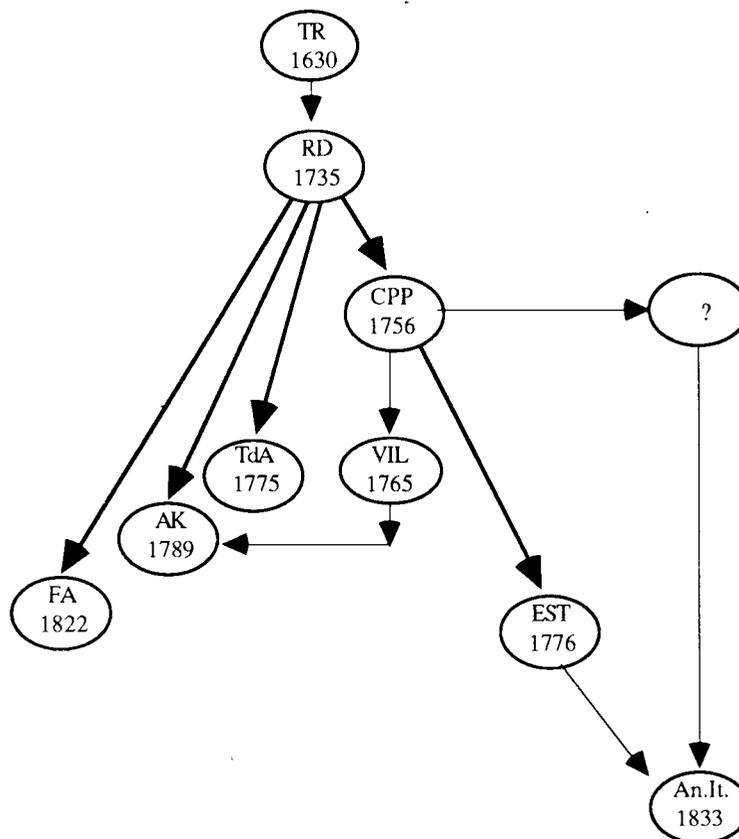
La commedia di Dodsley non era opera originale, ma risultato del radicale *rifacimento* di una vecchia pièce satirica dallo stile baroccheggianti, *The Conceited Pedlar*, scritta nel 1630 da Thomas Randolph (1605-1634). Il titolo è già rivelatore: il protagonista è un *conceited pedlar*, un venditore ambulante, dalle notevoli quanto fantasiose capacità affabulatorie, appassionato di quei *congetti* e argutezze che sono l’anima stessa della poetica barocca.

Nel 1756, Claude-Pierre Patu (1729-1757), oscuro traduttore francese, aveva pubblicato un’antologia di traduzioni di commedie inglesi (*Choix de petites pièces du Théâtre Anglois*) tra le quali compariva *La boutique de Bijoutier*. È questa, con ogni probabilità, la versione della quale Lukin si sarebbe servito per la sua rielaborazione: esistono almeno altre cinque traduzioni della stessa commedia (sui loro possibili rapporti cf. lo schema).<sup>6</sup>

Nel 1775 Marie Thiroux d’Arconville, colta frequentatrice dei più famosi salotti letterari di Parigi fine secolo, tradusse la commedia dall’inglese intitolandola *Le Bijoutier Philosophe*, e pubblicandola successivamente nei suoi *Mélanges de Littérature*. Nel 1776 è la volta della prima versione italiana realizzata da Elisabetta Caminer Turra, considerata una delle più vivaci esponenti della cultura illuminista in Veneto, scrittrice e valente traduttrice. La sua traduzione, intitolata *La Bottega del Chincagliere*, fu pubblicata nella *Nuova raccolta di com-*

---

<sup>6</sup>La ricostruzione dei rapporti si riferisce ai testi consultati *de visu*, mentre per quelli non visionati ci si è attenuti alle indicazioni bibliografiche e solo in via ipotetica si è stabilita qualche dipendenza mediata (la linea in neretto del grafico indica le traduzioni, quella sottile i rifacimenti o le ipotetiche relazioni).



Schema delle correlazioni tra i rifacimenti e le traduzioni di "The Toy-Shop".

**TR** - Thomas Randolph, *The Conceited Pedlar*;

**RD** - Robert Dodsley, *The Toy-Shop*;

**CPP** - Claude-Pierre Patu, *La Boutique de Bijoutier*;

**VIL** - Vladimir I. Lukin, *Ščepetil'nik*;

**TdA** - Marie G. C. Thiroux d'Arconville, *Le Bijoutier Philosophe*;

**ECT** - Elisabetta Caminer Turra, *La Bottega del Chincagliere*;

**AK** - A. Krasovskij, *Galanterejnaja lavka*;

**FA** - F. G. Andrieux, *Le Magasin de Curiosités*;

**An.it.** - Anonimo, *La Bottega del Chincagliere*.

posizioni teatrali che comprendeva in tutto 24 opere francesi, spagnole, inglesi, tedesche, russe e danesi, composte da scrittori più o meno noti e di tendenze diverse. Nel 1789, secondo quanto riportato anche da P. N. Berkov (1950b: 684), apparve a Pietroburgo ad opera di A. Krasovskij, *Galanterejnaja lavka*, una nuova traduzione russa della commedia inglese. Ormai nel nuovo secolo (1822) la stessa opera venne di nuovo tradotta in francese da François-Guillaume Andrieux col titolo *Le Magasin de Curiosités*, mentre nel 1833 fu pubblicata a Milano, senza l'indicazione dell'autore, *La Bottega del Chincagliere*: un testo del quale è difficile dare una esatta definizione per le numerose anomalie rispetto alla versione della Caminer Turra e a tutte le altre precedenti traduzioni.<sup>7</sup>

Ja dumaju, čto ne zabył ty svoej pros'by, kotorju neredko ubeždal menja k preloženiju *Boutique de Bijoutier* na naši nrawy, takim obrazom, čtoby ee, kak dramatičeskoe sočinenie, i na teatre predstavljat' možno bylo (Lukin 1868: 187).

<sup>7</sup> Dall'analisi della *Bottega del Chincagliere* della Caminer Turra, la libertà della traduttrice risulta nell'omissione di espressioni o brani non considerati necessari o adatti; per il resto la commedia segue in maniera piuttosto fedele il testo francese. I nomi dei personaggi rimangono quelli della traduzione di Patu, anche se italianizzati con l'aggiunta di vocali finali (Cefisa, Lucilla, Eliante, Ganimede, ecc.); il numero delle scene passa dalle dodici di Patu, a sedici.

*TdA* è una fedele traduzione dall'inglese, mentre *An. it.* è un testo di complessa collocazione. Si può affermare con sicurezza che l'autore abbia attinto da *ECT* poiché alcune delle aggiunte della traduttrice veneziana, assenti nelle altre versioni precedenti, sono ripetute fedelmente; l'organizzazione della scene, viceversa, rispecchia l'assetto di *CPP*. I personaggi portano nomi inglesi (Sir Dorbs, Mistriss Egdwood, Mistriss Clark, Mistriss Forvart ecc.) che non compaiono in nessun'altra delle commedie consultate. Sono presenti numerose aggiunte; in alcuni casi lunghe battute vengono riassunte in poche righe per dare più agilità all'azione. Se si può dunque affermare che l'autore abbia lavorato alla commedia consultando sia *ECT* che *CPP* e che questa anomala versione sia il risultato di una personale rielaborazione dei suddetti, non si può tuttavia escludere l'ipotesi che possa esserci stata una quarta traduzione dalla quale *An. it.* abbia poi passivamente assorbito. Nello schema abbiamo inserito un punto interrogativo a favore di quest'ultima ipotesi. Non avendo ancora confrontato *de visu AK*, è stata delineata una probabile dipendenza da *VIL*, anche se, come dimostra *TdA*, non è detto che una traduzione, di una certa area geografica, in una determinata lingua, debba necessariamente dipendere dalle precedenti traduzioni dello stesso testo realizzate nella medesima lingua.

Così Lukin ci informa sulla vera origine di *Ščepetil'nik*, l'adattamento di *The Toy-Shop* realizzato tra la fine del 1764 e i primi mesi del 1765. Egli rispondeva all'amico El'čaninov, che gli aveva chiesto di adattare la commedia ai costumi nazionali perché potesse venir degnamente rappresentata in un teatro russo. La commedia inglese, che nella sua denuncia barocca della *vanitas vanitatum* riecheggiava ancora i toni moraleggianti della letteratura medievale, dovette apparire agli occhi di Lukin la perfetta illustrazione di come avrebbe potuto trasformare il teatro in una scuola di vita e dare corpo al suo programma di moralizzazione della scena. Ma a questo scopo una semplice traduzione non era sufficiente e si doveva operare, partendo dalla traduzione francese di Claude-Pierre Patu, una trasposizione culturale, un adattamento. La commedia manca di un vero intreccio, è una galleria di clienti cui il chincagliere vende oggetti vari e stravaganti minutaglie, improvvisando commenti satirici o brevi sermoni a proposito delle loro qualità morali. Così, ad esempio, la *maschera* simboleggia l'ipocrisia e la falsità, l'*agendina tascabile* sostituisce la nostra poco efficace memoria, la *bilancia* rivela il vero 'peso' delle cose, gli *occhiali* svelano la follia degli uomini, e uno strano *tubo* (chiamato *Distinguisher* in Dodsley, *Appréciateur* in Patu, in Lukin si trasforma in un paio di *Očki znamenitych avtorov*) avvicinato all'orecchio impedisce a sciocchezze e assurdità di infastidire i timpani più delicati. Il sipario, dunque, si apre su una sorta di microcosmo in cui il mondo è paragonato a un negozio di chincaglierie: "the World is a great Toy-Shop" (Dodsley 1735: 27), e il chincagliere, moderno moralista, smaschera il male e incita al bene.

Il primo passo dell'adattamento russo riguarda le caratteristiche tecniche: la scelta del titolo, i personaggi (nomi e caratteri), l'ambientazione e la distribuzione delle scene. La prefazione è interamente dedicata alla difesa del titolo, non semplicemente tradotto, ma *trasposto* in lingua russa: la traduzione più ovvia sarebbe stata, infatti, *galanterejščik*, francesismo derivato da *galanterie*, l'appellativo col quale erano chiamate le merci vendute abitualmente dai chincaglieri. Pubblicare in lettere russe una parola francese era per Lukin impensabile e indecoroso; per questo motivo comincia a cercare

kakim by slovom ob'jasnit' na našem jazyke francuzskoe slovo *Bijoutier*, i ne našel inogo sredstva, kak čtoby, vojdja v suščestvo toj trgovli, ot kotoroj proizošlo u francuzov onoe nazvanie, soobrazit' ee s našimi torgami i rassmotret', net li ej podobnyja, čto ja bez velikogo truda syskal (Lukin 1868: 190).

Risalendo alle origini russe di questi bizzarri rivenditori, e rivelando altresì l'indole di un purista, Lukin sceglie *Ščepetil'nik*, da *ščepetko* che, come *galanterie* per i francesi, significa per i russi *piccolo*, *minuto*. La difesa del titolo scelto trapassa in questo modo in un manifesto della "trasposizione" culturale.

Il processo di trasformazione della commedia si realizza anzitutto attraverso i nomi dei personaggi. La versione francese innovava rispetto a *The Toy-Shop* di Robert Dodsley, nel quale essi erano del tutto assenti (Gent., 1st Lady, 2nd Gentleman, A Beau, 2nd Lady ecc.), introducendo nomi consueti alla commedia classica e che potremmo definire sovranazionali (Dorphise, Cloé, Orgon, Eliante ecc.). Nel rifacimento di Lukin i personaggi sono nazionalizzati, o meglio russificati. La scelta dei nomi non è casuale, ma ha una stretta attinenza al tipo o al carattere del personaggio cui viene conferito e serve soprattutto a facilitare la lettura e la comprensione della commedia. Per gli aiutanti di *Ščepetil'nik*, Lukin preferisce nomi tipicamente russi (Vasilij e Miron), mentre solo per tre personaggi adotta nomi della commedia classica: Polidor, Maren'jana e Nimfodora, infatti, sono degli aristocratici zerbinotti gallomani. Tutti gli altri nomi sono parlanti, costruiti cioè sulle radici di aggettivi o sostantivi: Čistoserdov (Cuorepuro) rappresenta l'alter ego dello scrittore; Pritvorov (Simulatore) compera una maschera, simbolo di ipocrisia e falsità; Vzdoroljubov (Amante delle inezie) è pronto ad acquistare qualunque sciocchezza pur di meravigliare amici e parenti; Legkomyslov (Facilone), giovanotto frivolo e ingenuo ad un tempo, nasconde i suoi progetti matrimoniali per timore di essere deriso; Obiralov (Scortichino) permette una tirata conclusiva sulla corruzione del sistema giudiziario russo; Starosvetov (Vecchio stampo) è un anziano cliente ancora desideroso di passionali avventure; Ver'chogljadov (Ventarola) è il petit-maître, ed infine Samochvalov (Fanfarone) personifica il poeta vanitoso.

Il numero dei personaggi varia notevolmente rispetto alla commedia francese: quelli femminili vengono ridotti da quattro a due, manca, infatti, il corrispettivo della signora Dorphise (3rd Lady in Dodsley), mentre Lucinde (4th Lady, in Dodsley), la nobildonna che compera una maschera, viene sostituita da un personaggio maschile, Pritvorov. Vengono altresì introdotti cinque personaggi assenti nelle altre versioni: Čistoserdov e suo nipote, appunto, Plemjannik, i due aiutanti del Minutiere, Vasilij e Miron, e infine il poeta Samochvalov.

DODSLEY	PATU	LUKIN
Master of the shop	Le Bijoutier	Ščepetil'nik
1st Gentleman	Dorante	-----
2nd Gentleman	Damis	Polidor
3rd Gentleman	Cleonte	Legkomyslov
4th Gentleman	Clitandre	Obiralov
Beau	Petit-Maistre	Ver'chogljadov
1st Old Man	Orgon	Starosvetov
2nd Old Man	Géronte	Vzdoroljubov
1st Lady	Eliante	Marem'jana
2nd Lady	Cloé	Nimfodora
3rd Lady	Dorphise	-----
4th Lady	Lucinde	Pritvorov
-----	-----	Čistoserdov
-----	-----	Plemjannik
-----	-----	Miron
-----	-----	Vasilij

Čistoserdov è personaggio di una certa rilevanza: suo è il ruolo di secondo *raisonneur*, con la funzione di spalleggiare Ščepetil'nik, il primo *raisonneur*, nel confronto con i clienti; Plemjannik è un giovanotto appena arrivato a Pietroburgo dalla provincia, che deve essere indirizzato sulla giusta via “mostrandogli tutte le reti nelle quali spesso cadono i giovanotti” (Lukin 1868: 193). Costante è la preoccupazione di Lukin per l'educazione dei giovani e la funzione educativa della commedia: egli pare voler riprodurre sulla scena la propria realtà ideale. Čistoserdov ha condotto suo nipote ad un pubblico ballo in maschera dove Ščepetil'nik ogni sera allestisce il suo piccolo banco di vendita. Il giovane vedrà questo incredibile venditore “mettere alla prova la condotta e le maniere di molti”, ricevendone così “un grande beneficio” (Lukin 1868: 193). Altri due personaggi, assenti nell'originale inglese e nella traduzione francese, sono gli aiutanti Vasilij e Miron: attraverso il loro strano quanto artificioso dialetto, frutto di un miscuglio di parlate, Lukin rafforza la russificazione del testo.

DODSLEY	PATU
<b>Introduction:</b> Gentleman and two Ladies	<b>Scène d'introduction:</b> Dorante, Cloé, Eliante
<b>Entrata I:</b> Master	<b>Scène I:</b> Le Bijoutier
<b>Entrata II:</b> Gentleman, two Ladies and the Master	<b>Scène II:</b> Le Bijoutier, Dorante, Cloé, Eliante
<b>Entrata III:</b> Gentleman, two Ladies and the Master	<b>Scène III:</b> Les acteurs précédens, Dorphise et Lucile
<b>Entrata IV:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and 3rd Lady	<b>Scène IV:</b> Les acteurs précédens
<b>Entrata V:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and 2nd Gentleman	<b>Scène V:</b> Les acteurs précédens et Damis
<b>Entrata VI:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and Beau	<b>Scène VI:</b> Les acteurs précédens et Petit-Maistre
<b>Entrata VII:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and Young Gentleman	<b>Scène VII:</b> Les acteurs précédens et Cleonte
<b>Entrata VIII:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and 4th Lady	<b>Scène VIII:</b> Les acteurs précédens et Lucinde
<b>Entrata IX:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and an Old Man	<b>Scène IX:</b> Les acteurs précédens et Orgon
<b>Entrata X:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and 4th Young Gentleman	<b>Scène X:</b> Les acteurs précédens et Clitandre
<b>Entrata XI:</b> Gentleman, two Ladies, the Master and 2nd Old Man	<b>Scène XI:</b> Les acteurs précédens et Gêronte
	<b>Scène XII.</b> Bijoutier, Dorante, Cloé et Eliante.

Per quanto concerne l'organizzazione generale della commedia, in *Ščepetil'nik* le scene sono quasi raddoppiate rispetto a Patu e diventano venti: dopo ogni incontro con un cliente viene infatti inserita una scena di raccordo nella quale Čistoserdov, Plemjannik e Ščepetil'nik, che non escono mai di scena, esprimono i loro giudizi sul personaggio appena uscito e annunciano quello in arrivo. La regolare riproposizione dello schema consente di far seguire ad ogni vizio smascherato la sentenza e la condanna.

- Javlenie I:** Čistoserdov, Plemjannik  
**Javlenie II:** Čistoserdov, Plemjannik i dva rabotniki  
**Javlenie III:** Miron i Vasilij  
**Javlenie IV:** Ščepetil'nik i rabotniki  
**Javlenie V:** Ščepetil'nik  
**Javlenie VI:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik  
**Javlenie VII:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i Polidor,  
 Marem'jana, Nimfodora  
**Javlenie VIII:** Ščepetil'nik, Čistoserdov i Plemjannik  
**Javlenie IX:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i Pritvorov  
**Javlenie X:** Ščepetil'nik, Čistoserdov i Plemjannik  
**Javlenie XI:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i Vzdoroljubov  
**Javlenie XII:** Ščepetil'nik, Čistoserdov i Plemjannik  
**Javlenie XIII:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i Legkomyslov  
**Javlenie XIV:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i Obiralov  
**Javlenie XV:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik, Ver'chogljadov  
**Javlenie XVI:** Ščepetil'nik, Čistoserdov i Plemjannik  
**Javlenie XVII:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i Starosvetov  
**Javlenie XVIII:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i Samochvalov  
**Javlenie XIX:** Ščepetil'nik, Čistoserdov i Plemjannik  
**Javlenie XX:** Ščepetil'nik, Čistoserdov, Plemjannik i rabotniki

Pur restando fedele alla trama dell'originale, Lukin rimaneggia liberamente l'organizzazione delle scene, il numero e i nomi dei personaggi e la distribuzione degli oggetti-realia. Ma trasportare non significa solo cambiare i nomi, modificare le scene e aggiungere qualche personaggio che conferisca un tocco di colore locale: ciò che davvero conta è adattare ai costumi russi l'azione stessa.

Il chincagliere è il primo eloquente esempio di questa russificazione: nell'originale inglese e nella traduzione francese il protagonista è un noioso mercante con la passione per i sermoni moraleggianti. Un personaggio simile era inconcepibile nella Russia del XVIII secolo, giacché gli sarebbero mancati una cultura e uno status sociale tali da legittimare le invettive scagliate contro eleganti nobildonne e ricchi signori senza suscitare sdegno e meraviglia. Da qui la necessità di ridisegnare il personaggio che, ancora prima di fare la sua apparizione, viene presentato al pubblico come un ex ufficiale, probabilmente del servizio civile:

On ne kupec, a otstavnoj oficer, kotoroj davno bez nagraždenija otstavlen za to, čto načal'nikami svoimi, slepogo povinovenija trebujuščim, v glaza govoril pravdu (Lukin 1868: 195-196).

Viene comunicato agli spettatori che il personaggio è provvisto di una cultura elevata e di uno status sociale che gli consentono di redarguire i suoi clienti senza suscitare sdegno o meraviglia. Opportunamente rassicurati circa il rango sociale del fustigatore di costumi, gli spettatori possono così assaporarne i ragionamenti.

Lukin interviene efficacemente nel collegare i vizi dei clienti alla società russa contemporanea, specialmente la corruzione, che investiva i più alti livelli della magistratura, e la dilagante gallomania. Nella scena XIV, l'invettiva contro la corruzione, in quanto fenomeno tipico della società di quegli anni, prende avvio dalla scena X della traduzione francese, dove l'oggetto-realia è la *bilancia*, simbolo di lealtà e giustizia. In *The Toy-Shop*, come pure nella *Boutique de Bijoutier*, la bilancia è l'emblema universale della probità, utile a conoscere il valore di tutte le azioni umane, mentre nel rifacimento essa viene trasformata nell'immagine della corruzione in Russia. Il testo di Patu si chiude con la classica battuta finale che richiama a valori generali:

C'est qu'une fortune médiocre dont on fait jouir avec contentement, liberté et indépendance emportère toujours le fléau, quelque chose que vous puissiez mettre dans l'autre (Patu 1756: 39).

Nella commedia russa assistiamo invece alla realizzazione della metafora e alla russificazione del concetto:

V starye, sudar' gody pokupyvali ich gospoda sud'i, ne dlja delanija pravdy, no dlja vešanija deneg [...] V prežnie vremena sudar', istina stol' legka byla, čto tysjačnoj mešok, ot vinovnogo čelobitčika vo vzjatok davannoj, ee perevešival; a eželi prinosim on byval sam-drug ili sam-tretej, tak uže rod, plemja i ves' pričet gospoži istiny ne mog tjagosti denežnoj perevešit' (Lukin 1868: 213).

Nel primo si parla di promesse di uomini importanti senza alcuna specificazione ("des promesses des grands"), nel secondo è chiaro il riferimento alle promesse dei giudici ("obešanija sudejskii dlja bednych tak malovesny byli, čto komar i mucha ich peretjagivali").

La scena successiva (XV), dedicata alla gallomania, si trasforma in una satira di costume ben più sprezzante che coinvolge la nobiltà russa nel suo complesso. Bersaglio di questa nuova *tirade* è Ver'cho-gljadov, corrispettivo russo del Beau dodsleiano e del Petit-maître di

Patu, dai quali tuttavia si discosta notevolmente. In *The Toy-Shop* il personaggio di Beau è anche linguisticamente poco caratterizzato, fatta eccezione per un unico francesismo (*Double Entendre*). Viceversa, è possibile apprezzare la libertà con cui il traduttore francese ha elaborato la parte, riuscendo a creare un personaggio fortemente tipizzato. Il petit-maître di Lukin è rappresentante di un'aristocrazia gallomane, pronta a rinnegare in ogni momento il proprio paese. Erano gli anni (1764-65) in cui la satira contro la gallomania toccava punti altissimi: lo stesso Elagin aveva tradotto e rielaborato una delle commedie più famose che siano mai state dedicate a questo soggetto, *Jean de France* di Holberg, e Fonvizin si preparava a scrivere *Brigadir*. La figura del petit-maître era divenuta estremamente popolare in Europa fin dagli inizi del XVIII sec. trovando spazio soprattutto nei giornali satirici, nei romanzi e nelle commedie, in particolare in quelle di La Chaussée e di Gresset. Se ne ride in Inghilterra, in Germania, in Danimarca e in Italia, con le commedie di Goldoni.<sup>8</sup> Il corrispettivo russo del petit-maître francese era *ščegol'*. Secondo Biržakova (1981), che ha dedicato un interessante saggio alla lingua e alla storia degli zerbinotti nella letteratura russa, il primo *ščegol'* apparve nella commedia *Čudovišči* di Sumarokov, già in questa prima occasione adorno dei tratti essenziali che ne avrebbero caratterizzato ogni successiva apparizione in una pièce teatrale:

Volosy povivaet on chorošo, po francuzski nemnožko znaet, tancuet, odevaetsja po ščegol'ski, znaet mnogo francuzskich pesen: da polno ešče ne byl li on i v Pariže (Sumarokov, *Čudovišči*: 252).

Vista dunque la fama di cui godeva il petit-maître in Russia, attraverso la figura del gallomane Ver'chogljadov Lukin può mettere contemporaneamente alla berlina un diffuso atteggiamento del costume e la corrispondente maschera linguistica. Questi vanitosi zerbinotti giudicano la lingua russa un barbaro idioma, e preferiscono ostentare la propria appartenenza ad un'élite socioculturale parlando in francese o esprimendosi in un improbabile ibrido di russo e francese. Nella

---

<sup>8</sup> Nello scrivere *Momolo cortesan*, Goldoni afferma di aver pensato proprio al petit-maître francese, e nelle *Memorie* racconta che ne esisteva pure una versione italiana: "Il Paroncin Veneziano è quasi lo stesso che il petit-maître Francese: il nome almeno significa la stessa cosa; ma il Paroncin imita il petit-maître imbecille, ed evvi il Cortesan Veneziano, che imita il petit-Maître di spirito" (Goldoni 1983: 212-213).

commedia, Ver'chogljadov afferma che il russo è “la più bestiale delle lingue e se non fosse ornata di parole, allora i gentiluomini non potrebbero discutervi senza provare orrore” (Lukin 1868: 215). Appena entrato in scena, Ver'chogljadov affronta con spavalderia il chincagliere e gli rimprovera il nome col quale si fa chiamare da tutti, consigliandogli di cambiarlo e di trovarne uno più consono ad un gentiluomo:

Požaluj, bros' eto varvarskoe imja, a nazyvajsja *galanterejščikom*. Eto budet *tre-gala*, i ty sam *galant-omom* počitat'sja staneš' (Lukin 1868: 215).

La risposta del chincagliere è prevedibile: “non voglio essere un galantuomo e non cambierò mai il mio nome perché è adatto alla nostra lingua” (Lukin 1868: 215).

L'adattamento prosegue con l'inserimento di allusioni a chiave che si riferiscono a personaggi russi ‘reali’. Nelle versioni precedenti viene menzionato un immaginario poeta: Mr Stanza in Dodsley e Monsieur Destances in Patu. Nella commedia russa compare un poeta chiamato Rifmoljubov: che in questo caso non si tratti di un personaggio immaginario, ma vi si nasconda un uomo conosciuto, è attestato dalle parole di Ščepetil'nik:

O tak, ja kuplju ee dlja poslednich i podarju gospodina Rifmoljubova. Etot bednjak slyškom desjat' let maraet bumagu, a ni odnogo chorošen'-kogo sticha i v elegijach, krome kradenych, napisat' ne umel (Lukin 1868: 204).

Il poeta che per dieci anni non ha scritto altro che orribili elegie è, secondo Berkov (1950b: 686), verosimilmente A. A. Rževskij, uno dei fedeli allievi di Sumarokov tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Allo stesso modo Samochvalov, un'altra innovazione del rifacimento russo, personifica Sumarokov, che Lukin considera un presuntuoso trombone.

Questi sono, in breve, i punti in cui l'autore interviene con decisione caratterizzando il testo: la nobiltà del chincagliere, la corruzione dei magistrati, la fatuità degli zerbinotti, la vanità dei letterati quali nuovi soggetti sociali. Ad eccezione dei due lavoratori, tutti i protagonisti sono nobili, ma appartenenti ad una nobiltà che si avviava in quegli anni, con il decreto emanato da Pietro III (*Ukaz o vol'nosti dvorjanstva*, 1762) e confermato da Caterina II, verso trasformazioni profonde.

Un discorso a parte merita lo sperimentalismo linguistico che trova in questa commedia il momento più felice. Lukin non è il primo drammaturgo che fa parlare in dialetto gli attori sulla scena di un teatro: già Fonvizin in *Korion* si era cimentato in un esperimento simile, ma i drammaturghi russi si attenevano, e nella maggior parte dei casi passivamente, alla pratica che arrivava dalla Francia. Non è certo per iniziativa di Fonvizin che il servo di Korion, nell'omonima commedia, parla in dialetto: l'autore, infatti, si è limitato a riprodurre il corrispettivo russo della parlata usata dal contadino nella commedia originale di Gresset (*Sidney*), dalla quale Fonvizin aveva tratto il suo *rifacimento*. La Francia, già con Molière,<sup>9</sup> continuava a proporre, attraverso il dramma borghese (F. C. Dancourt, A. R. Le Sage, C. R. Dufresney, P. C. Nivelles de la Chaussée, G. F. Poullain Saint-Foix, C. Collé), innovazioni, per conformarsi alle quali i traduttori dovevano far ricorso a varianti dialettali della propria lingua, vere o inventate poco importava.

I due maldestri e svogliati aiutanti di Ščepetil'nik provengono da Galič nel distretto di Kostroma ed è proprio il dialetto di questa regione settentrionale che Lukin tenta di riprodurre sulla scena,<sup>10</sup> anche se con imprevista franchezza dichiara nella lettera all'amico El'čaninov la propria scarsa dimestichezza con le parlate contadine, dovuta al fatto di non essere proprietario di anime e di terre:

(ich) narečie ne mog ja izobrazit' tol' živo [...] pričinoju tomu čto ja ne imeja dereven', s krest'janami žival malo i redko s nimi razgovarival (Lukin 1868: 185).

In realtà, più che la mancanza di tenute e di servi, che Lukin tiene polemicamente a sottolineare, una precisa scelta artistica sembra gui-

<sup>9</sup> Si vedano a tale proposito *Dom Juan* (1665) e *Le médecin malgré lui* (1666). L'iniziatore di questa tradizione nel teatro francese è Cyrano de Bergerac nella commedia *Le pédant joué* (1664): "à l'égard de Mathieu Gereau, c'est le personnage le plus comique et le plus original de la pièce; il est le premier paysan qu'on ait osé hasarder au théâtre avec le jargon de son village; cette invention est douée à M. Cyrano, et celui-ci s'acquitte assez bien de son rôle, pour avoir pû mériter les applaudissement, et exciter les auteurs à l'imiter" (Parfaict 1746: 26-27).

<sup>10</sup> La bizzarria di questa parlata non è sfuggita alla Knjaz'kova (1965: 148): "Choťja Lukin i pyťalsja peredat' dialektnye fonetičeskie osobennosti, v reči Mirona i Vasilija fiksirujutsja otnjud' ne vse, i daže ne vse glavnye osobennosti galičskogo govora, čto v principe edva li i bylo vozmožno".

dare la creazione di questo 'stage rustic' (Welsh 1966), un vernacolo accuratamente 'tipizzato' come i vizi e le virtù degli altri personaggi. Esso non esprime simpatia per i ceti subalterni, ma ricerca solo una più marcata caratterizzazione dei personaggi. La conferma di questa ipotesi ci viene proprio dall'ambiguità fonica dei nomi dei due aiutanti: Miron ricorda i nomi parlanti adottati dalla commedia classica (cf. *Nedorosl'* di Fonvizin), mentre fra loro i due personaggi si chiamano Mirocha e Vasjuk, che sono certamente dei nomignoli popolari. Lukin si serve della sua conoscenza occasionale delle parlate russe e le fonde insieme offrendo al pubblico un ibrido, anzi un gioco linguistico basato principalmente sulla similitudine fonetica. Lo strano vernacolo è costruito sulla compresenza di diversi tratti dialettali: *dzekan'e*, *cekan'e* (tratti fonetici tipici della Bielorussia) e *cokan'e* (caratteristico di Kirov e Vjatka) si alternano in maniera abbastanza casuale a forme della lingua letteraria (cf. *braten'/bratec'*, *vit'/vic'*). Lo *cokan'e* è dato in due varianti: il *mjagkoe cokan'e*, che caratterizza la parlata di Novgorod, comprese le sue colonie, e il *tverdoe cokan'e* (*costnyj/čostnyj*), esclusivo di Mosca, Vladimir e Rjazan'. Si incontrano le particelle pospositive *sta*, *stani* e *ta* (*novye-stani*, *budet-sta*, *imena-ta*), il pronome *sabja*, dialettalismi quali *galit'sja* (ridere), *galčit'* (parlare), *probajat'* (pronunciare), *gutorit'* (chiacchierare), accanto a costruzioni libresche del tipo "kolib ona ni cenna byla, tak by ja sabe kupil" (Grannes 1974).

Parte essenziale dello stesso programma è l'inserimento del gergo dei petit-maître. Ne esistevano due varianti (Biržakova 1981): la prima, con la quale si esprime proprio Ver'chogljadov, è caratterizzata in maniera molto marcata dall'uso di parole francesi, semplicemente translitterate, e da un lessico russificato con l'aggiunta di prefissi o suffissi russi a radici francesi; la seconda, della quale si servono gli altri tre petit-maître della commedia (Nimfodora, Marem'jana e Polidor), è costruita invece su calchi dal francese e da locuzioni che sono frutto di induzione semantica.

A parte *les mots favoris*, le iperboli, le espressioni colorite, gli avverbi e il lessico in generale, la russificazione del gergo comprendeva anche parole che non rientravano necessariamente nello jargon petimetresco francese. I verbi sono trasformati mediante l'uso del suffisso *-irovat'* (*ornirovat'*, *diskutirovat'*, *žužirovat'*, *ofrirovat'*, *montrirovat'*, *divinirovat'*, *prodjuirovat'*, *attaširovat'sja*, *animirovat'*, *sformirovat'*, *definirovat'*, *kontradirovat'*, *mokirovat'*, *preširovat'* e *batirovat'*). Gli aggettivi e i participi vengono formati col suffisso

-*abel'n*- che emula quelli francesi *-able, -ible* (*kapabel'n*). Grande interesse suscitano gli avverbi e le copiose espressioni esclamative: *A par die!* (Ah! par Dieu!), *O fidom!* (Fi donc), *Kel' diabl!* (Quel diable!), *Mon ami* (Mon ami), e gli avverbi di modo *alagrek* (à-la-grecque), *alasaljuet* (à-la-Silhouette) e *alabjušeron* (à-la-bûcheron), assenti nelle altre due precedenti commedie, ma non estranei tuttavia alla lingua petimetresca. Queste locuzioni con epiteto sotto forma di complemento erano frequenti; si parlava, ad esempio, di cappelli e berretti *à-l'Iphigénie, à-la-Thérèse, di abiti à-l'Adrienne, à-la-Polonoise* e così via. Secondo quanto scrive François (1939: 1105-1106), il rapporto tra l'oggetto e l'attributo che gli veniva conferito era spesso molto sottile, in alcuni casi si sfiorava l'allegoria. Si prenda ad esempio *alasaljuet*, traduzione per il francese *à-la-Silhouette*, dal nome del ministro, che nel 1759 era divenuto celebre per le sue ordinanze restrittive. Si è così cominciato ad adottare questo epiteto per indicare tutto quello che era molto sottile, così come gli abiti senza pieghe, i calzoni senza taschino, le tabacchiere, è il caso di *Šcepetil'nik*, prive di decorazioni. La padronanza espressiva con cui Lukin rielabora la parte dello zerbinotto, allontanandosi talvolta clamorosamente dal testo francese che poteva far da punto di appoggio, dimostra quanto fosse radicata la figura di questo personaggio nel teatro russo, e quanto fossero abili i drammaturghi/rifattori ad assegnargli una lingua specifica dotata di una sua autonomia. Ne è una prova eloquente il passo successivo, dove la battuta russa è notevolmente più lunga, si serve di quella francese solo per seguire l'andamento generale del discorso e si completa in una rielaborazione del tutto originale.

*Beau:* Good Sense, Sir! Damme, Sir, what do you mean? I would have you think, I know good Sense as well as any Man. Good Sense is a true --a right--a--a--a-- Damn it, I scorn to be so pedantick as to make Definitions: But I can invent a cramp Oath, Sir; drink a smutty Health, Sir; ridicule Priests, laugh at alla Religion, and make such a grave Prig as you look just like a Fool, Sir. Now, Damme, I take this to be good Sense (Dodsley 1735: 14).

*Le Petit-Maitre:* Le bon sens, notre ami! Dieu me damne! Que voulez-vous dire? Apprenez, Monsieur, que je me connois mieux qu'homme qui vive, à ce qu'on appelle *bon sens*. Le bon sens est une juste, une véritable, une sensée, une... La peste m'étouffe! J'aurois honte d'être assez pédant pour faire des définitions; mais voyez-vous, Monsieur, je vous forge tout-à-coup un serment bien énergique, je vous bois à plaisir la santé la plus obscène, je fais tourner les prêtres en ri-

dicule, me moquer de toute religion, & rendre sot & penaut le grave escamoteur qui vous ressemble..Voilà, Dieu me damne, ce que je nomme bon sens (Patu 1756)

*Ver'chogljadov*: Zdravogo net rassudka! O, *mon ami*, kak že chudo ob nas *žužirueš'*! Čort menja voz'mi! Ty *sformiroval dezavantažnye* ob nas idej. Poslušaj menja, ja dokažu tebe čto my lučše vseh ljudej na svete zdravoj rassudok *posediruem*. On est' prijatnoe, spravedlivoe, *žantil'*, zabavnoe... istinnoe... *ležer*, udivitel'noe... *kommod* i ... i ... Uf, čut' ja ne zadochsja! Odnako skazat' tebe *tukur, mon šer* ... mne stydno byt' *pedantom* i *definirovat'* eto slovo. No ty videl, čto čželi by ja chotel, to by vsekonečno dokazat' mog! Ja vo vsem tebe *kontradirovat'* kapabel', i *kapabel'* ešče i ne to sdelat'. Vo mne, *eksepte selja*, mnogo est' *meritov*. Ja p'ju *alla sante de bo seks*, govorja samye ostrye *ekivoki*; mogu nad stepennymi ljud'mi i svjaščennym činom *mokirovat'sja*, prenebregat' vsjakim zakonom i sdelat' durakom i skotinoju *tu-leserie moralist*, kotorye na tebja pochodjat i vot eto-ta zdravym rassudkom *anter nu* nazывaetsja (Lukin 1868: 216).

3. Due sono dunque le finalità principali cui Lukin aspira col suo processo di adattamento: la *recitabilità* e la *verosimiglianza*, entrambe finalizzate alla *comprensione* della commedia e alla ricezione del messaggio pedagogico in essa contenuto. Uomo di teatro, Lukin interviene nella distribuzione delle scene, nella dinamica degli avvenimenti, nella recitazione degli attori, per rendere recitabile una commedia che mal si prestava alla messinscena quale *Ščepetil'nik*.<sup>11</sup> Come scrive al Sig. El'čaninov:

Ja primetil, čto sja satira dovol'no choroša dlja našego teatra peredelana. Sobljudeno v nej edinstvo mesta, i vse nakloneno na naši nrvy; a bol'še vsego to mne pokazalos', čto dejstvje položeno v vol'nom maskarade, kotoroj ves'ma k tomu priličen (Lukin 1868: 189),

<sup>11</sup> Una certa perplessità sulla messa in scena della commedia di Dodsley era già stata espressa dal suo amico e sostenitore Alexander Pope, e dello stesso parere era stato Patu che nell'*Avertissement* scriveva: "On ne doit donc point s'attendre à trouver dans ces petits drames ni sagesse d'intrigue, ne règles de théâtre exactement suivies" (Patu 1756). Analogo giudizio era stato dato nelle *Notizie storico-critiche sopra La Bottega del Chincagliere* di Elisabetta Caminer Turra: "... altri dissero che non è recitabile, se lo fosse, noierebbe gli spettatori. Altri la vollero una *perfetta perpetua monotonia*, non nell'idee, né nelle parole, ma nel modo di enunziarle" (Turra 1776).

Il testo francese è stato analizzato, ne sono state valutate le peculiarità ed è stato poi *riscritto* attraverso un processo di adattamento operato su vari piani (numero, nomi e caratteri dei personaggi; organizzazione scenica e ambientazione degli eventi; introduzione dei vizi; rielaborazione linguistica). La *recitabilità* del testo e la sua *verosimiglianza* sono perseguite anche a costo di alterare completamente il modello di partenza. Mettendo a confronto un passo della commedia di Dodsley coi corrispondenti francese e russo, del tutto trascurabile appare il debito col testo inglese, ben più riconoscibile quello con Patu.

As it is trifling age, so *nothing but trifles* are valued in it. Men read *nothing but trifling* authors, pursue *nothing but trifling* amusements, and contend for *nothing but trifling* opinions. A *trifling* fellow is preferred; a *trifling* woman admired (Dodsley 1735: 6).

Le monde est tellement tourné vers la bagatelle, qu'on n'y estime *que* des bagatelles. Les hommes, aujourd'hui, *ne* lisent *que* des bagatelles, *ne* s'amuseent *que* de bagatelles, *ne* disputent *que* sur des bagatelles. Un *homme colifichet* est préféré par les femmes: une *femme bagatelle* est admirée par les hommes (Patu 1756: 8).

Bezdelicity nyne očen' dorogo pokupajutsja, i ves' svet tak v nich ustremilsja, čto počti ni o čem, krome ich, ne myslit. Vse počti ljudi, *krome bezdelic, ničego* ne čitajut, ni v čem, *krome bezdelic, ne* upražnjajutsja i ni o čem, *krome bezdelic, ne* sporjat. *Bezdel'nago mužčinu* ženščiny napochvat, a *ženščina bezdel'naja* mužčinami obožajetsja (Lukin 1868: 200).

Secondo McLean, che esamina *Ščepetil'nik* in relazione alla sue fonti inglesi e tralascia quasi del tutto la traduzione francese di Patu, nel testo originale l'effetto stilistico è prodotto dalla combinazione di compattezza e di simmetrica ripetizione della parola "trifling", mentre la riuscita del testo russo è in parte vanificato dalla prolissità e goffaggine della sintassi (diffuseness and awkward syntax). Lo stesso difetto di base viene riscontrato in altri punti della commedia, dove "la sintassi e l'artificioso vocabolario lukiniano" non riescono a riprodurre con soddisfacente nettezza l'originale" (McLean 1963: 211-212). Ma le imperfezioni cui il critico accenna, potrebbero risultare più comprensibili se ci si rapportasse al testo francese, sulla cui sintassi si modella piuttosto il periodo adottato da Lukin. È comunque fuorviante confrontare il testo inglese con quello russo, sia perché quest'ultimo è mediato dalla traduzione francese, sia perché Lukin

non aveva alcuna intenzione di scrivere una traduzione: suo obiettivo era produrre una rielaborazione, secondo gli intenti programmatici così appassionatamente difesi nelle prefazioni alle commedie. Poco gli sarebbe importato non essere riuscito a riprodurre lo stile di Dodsley, che del resto non aveva mai letto.

#### BIBLIOGRAFIA

Anonimo

1833 *La Bottega del Chincagliere*. Ed. da Placido Maria Visaj. Milano 1833.

Andrieux F. G.

1822 *Le Magasin de curiosités*. Paris 1822.

Caminer Turra E.

1776 *La Bottega del Chincagliere*. — In: *Nuova Raccolta di composizioni teatrali*, Venezia 1776.

Dodsley R.

1735 *The Toy-Shop: a dramatik satire. As it is Acted at Covent-Garden, printed by R. Walker and W. Jackson*. Oxford 1735.

Krasovskij A.

1798 *Galanterejnaja lavka*. SPb. 1798.

Lukin V. I.

1868 *Sočinenija i perevody V. I. Lukina i B. E. El'čaninova*, a cura di A. N. Pypin. SPb. 1868.

Patu C.-P.

1756 *La Boutique de Bijoutier*. — In: *Choix de petites pièces du Théâtre Anglois Traduites des Originaux*, Londres, Prault Fils, Paris (2 voll.) 1756.

Randolph T.

1630 *The conceited Pedlar*. — In: *Poetical and Dramatic Works of Thomas Randolph*. W. Carew Hazlitt, London 1630.

Thiroux d'Arconville M.

1775 *Le Bijoutier Philosophe*. — In: *Mélanges de littérature*, Paris 1775.

- Berkov P. N.  
 1950a Russkja komedija i komičeskaja opera XVIII veka. Moskva-Leningrad 1950.  
 1950b Istorija ruskoj komedii XVIII veka. Leningrad 1950.  
 1977 V. I. Lukin 1737-1794. Moskva-Leningrad 1977.
- Billeskov F. J.  
 1969 Ludvig Holberg. Vaeker i tolv Bind - Digteren, Historikeren, Juristen, Vismanden. Udgivet med Indledninger og Kommentarer af F.J. Billeskov Jansen, København 1969.
- Biržakova E. E.  
 1981 Ščegoli i ščegol'skoj žargon v ruskoj komedii XVIII veka. — In: Jazyk russkich pisatelej, Leningrad 1981.
- Castagnoli Manghi A.  
 1987 Holberg e Goldoni, due protagonisti del Settecento teatrale europeo. — Annali I.U.O.N., Studi Niderlandesi, Studi Nordici XXX, Napoli.
- François A.  
 1939 "La préciosité et le langage à la mode" (Le jargon des petits maîtres). — In: Histoire de la langue française dès origines à 1900, a cura di Brunot, Paris 1939.
- Goldoni C.  
 1946 Tutte le opere di Goldoni, a cura di G. Ortolani. Milano 1946.  
 1983 Il Teatro comico. Memorie italiane, a cura di G. Davico Bonino. Milano 1983.
- Grannes A.  
 1974 Prostorečnye i dialektnye elementy v jazyke ruskoj komedii XVIII veka. Bergen - Oslo 1974.
- Karlinskij S.  
 1980 Russian Drama from its Beginnings to the Age of Puškin. Berkeley, California University Press, 1980.
- Knjaz'kova G. P.  
 1965 Leksika narodnoj razgovornoj reči v komedii i komičeskoj opere 60-70 godov. — In: Materjaly i issledovanija po leksike russsogo jazyka XVIII veka, Moskva - Leningrad 1965.
- McLean H.  
 1963 The adventures of an English comedy in Eighteenth century Russia: Dodsley's Toy-Shop and Lukin's Ščepetil'nik. — In: American Contributions to the 5th International Congress of Slavists, vol. II, Hague 1963.
- Nicoll A.  
 1927 A History of Late Eighteenth Century Drama. 1750-1800. Cambridge 1927.

Parfaict F.

1746 Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'à présent. Paris 1746.

Romani W.

1973 La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive. — In: La traduzione, saggi e studi, Trieste 1973.

Toporov V. N.

1989 'Sklonenie na russkie nrapy' s semiotičeskoj točki zrenija (ob odnom iz istočnikov Fonvizinskogo 'Nedoroslja'). — Trudy po znakovym sistemam, 23, Tartu 1989.

Vsevolodskij-Gerngross V.

1982 Istorija ruskoj dramaturgii vtoroj pol. XVIII - pervoj pol. XIX veka. Moskva 1982.

Welsh D.

1966 Russian Comedy 1765-1823. The Hague-Paris 1966.

