

Nikolaj Leskov
IL MANCINO
 (1881)

Mario Caramitti

1. Ogni favola ha la sua morale. Non è da meno quella dell'artigiano di Tula mancino e strabico, che con il suo occhio storto fulmina la materia a un formidabile livello di miniaturizzazione, crea e pone in opera chiodini per fissare a una minuscola pulce meccanica ferri da cavallo già di per sé visibili solo al più potente dei microscopi. La morale è semplice e illuminante, sta nel ventesimo e ultimo capitoletto del *Mancino* (Levša, 1881), l'unico in cui la voce autoriale fa capolino attraverso i carnevaleschi travestimenti dello *skaz*:

Artigiani del livello del nostro favoloso mancino ormai non ce n'è più, sia ben chiaro, neppure a Tula: le macchine hanno livellato disparità di talento e doni di natura, e il genio non si cimenta più in strenue sfide contro l'accuratezza e la dedizione. Favorendo l'aumento del profitto, le macchine non incentivano l'ardimento folle dell'arte, che a volte superava ogni misura, ispirando la fantasia popolare alla composizione di fantastiche leggende simili alla presente.¹

¹ “Таких мастеров, как баснословный левша, теперь, разумеется, уже нет в Туле: машины сравняли неравенство талантов и дарований, и гений не рвется в борьбе против прилежания и аккуратности. Благоприятствуя возвышению заработка, машины не благоприятствуют артистической удали, которая иногда превосходила меру, вдохновляя народную фантазию к сочинению подобных

Le maschere che indossa Leskov non appena smette quella dello *skaz* sono almeno due: da *laudator temporis acti* e da cultore della creatività popolare. Entrambe hanno la funzione ben precisa di dissimulare la vistosa priorità metaletteraria di quest'ultimo brano, che in realtà celebra il forsennato vortice dell'arte pura della quale è campione il mancino, specchio trasparente, a sua volta, dell'istanza autoriale, da sempre votata ai travisamenti e ai ghiribizzi dei quali si arma il cesello quando si opera con lo *skaz*, strumento prediletto di Leskov, che qui giunge ai limiti estremi del virtuosismo formale.

Di tutto questo il lettore, superficiale ma anche esperto, tende a non accorgersi, per cui il testo è stato a lungo frainteso, soprattutto dai contemporanei, anche addetti ai lavori, e probabilmente proprio da qui ha tratto origine il successo di quest'operina plurisfaccettata, da sempre enorme. Nessuno, del resto, fino a Èjchenbaum, aveva posto l'accento sullo straordinario potenziale straniante dello *skaz*, quella dirompente forza intestina della lingua che trasforma la narrazione in peristalsi di suoni, in un incontrollabile – ma ponderatissimo autorialmente – discorso diretto libero,² il cui infinito potenziale di

нынешней баснословных легенд”. [1958: 59] Il concetto di *udal'* – tra i nuclei concettuali più rilevanti della visione russa del mondo, e qui applicato alla creazione artistica – è stato tradotto perifrasticamente con “ardimento folle”. Da qui in avanti tutte le citazioni leskoviane non diversamente attribuite vanno riferite a questa edizione.

² Nulla è più indocile a una definizione che non la declinazione a fini letterari del racconto orale. Perché, per esempio, non considerare *skaz* un monologo teatrale? Marcialis [2014: 93] ha mostrato come in teoria potrebbero essere concepiti otto diversi tipi di *skaz*, ognuno dei quali implicherebbe una diversa definizione. La reticenza a una connotazione univoca è del resto un tratto distintivo di tutti i teorici dello *skaz*. Anche Èjchenbaum, il padre indiscusso della moderna idea di *skaz* letterario, non ha in sostanza lasciato in termini sintetici che la celeberrima, ineccepibile ma alquanto laconica definizione di “forma di prosa narrativa che nel lessico, nella sintassi e nella scelta delle intonazioni evidenzia un orientamento verso il discorso orale del narratore” [1927: 214]. Se si restringe, come certamente è opportuno per Il mancino, l'idea di *skaz* alle tipologie 2-3B di Marcialis, una definizione ancor più sintetica che associa le caratteristiche essenziali di oralità e ricerca formale innovativa potrebbe essere, semplicemente, discorso diretto libero [cfr. CARAMITTI 2012]. Per il conforto di chi approccia per la prima volta una così precipua e intrinsecamente russa forma

strumento letterario, intrinsecamente russo, per tutto l'Ottocento era andato affinandosi, attraverso l'applicazione consapevole e insieme sperimentale da parte di Gogol', Dal' e tanti altri.³ Leskov ne fa, da sempre, un uso pervasivo, lo *skaz* è fuor di dubbio la sua cifra stilistica distintiva, ma in alcune opere della maturità, in particolare *Il mancino* e *Leon, il figlio del maggiordomo* (Leon dvoreckij syn, 1882), arriva a una marcatura estremistica e travalicante del procedimento [ÉJCHENBAUM 1987: 419]. Della quale non dà apertamente conto, preferendo costruire la leggenda della leggenda popolare,⁴ così come non dà conto del potenziale eversivo, non solo linguistico, insito in un testo che al livello più profondo dissesta e ribalta la realtà refe-

letteraria non è però inopportuna una descrizione estensiva, che riassume tutte le caratteristiche generalmente riconosciute come proprie dello *skaz*: un narratore, più o meno individuato anche come personaggio, più o meno posto in contatto fisico con una platea di narratori (eventuale, palese evocazione dell'intrinseca teatralizzazione) e mai direttamente riconducibile all'autore (evidente quindi la componente di stilizzazione), inizia a raccontare un episodio (l'intreccio c'è sempre e a tutti gli effetti, e sempre è banale e mai rilevante ai fini dell'espressività) con una lingua poco coerente, spesso sgrammaticata, ma sempre tesa e come incrinata nell'atto fisico della narrazione, focalizzata vettorialmente sul narratorio (o semplice destinatario). Dalla tensione espressiva nasce la confusione, i tratti della storia s'ingarbugliano, il narratore perde il controllo della consequenzialità degli eventi e sovente fraintende del tutto ciò di cui è protagonista o testimone. Dal totale straniamento percettivo nasce la comicità.

³ Quanto lo *skaz*, pur in assenza di una concettualizzazione teorica, fosse centrale nel sentimento del tempo lo testimonia il *Diario di un marcapunti* (Zapiski markëra, 1853-55), racconto giovanile interamente skazale di Tolstoj, lo scrittore russo che meno di qualsiasi altro si immaginerebbe disposto a cedere la propria autorità autoriale.

⁴ Se nel sottotitolo del *Mancino – Conto del mancino strabico di Tula e della pulce d'acciaio* (Skaz o tul'skom kosom levše i o stal'noj bloche) – il termine *skaz*, che ancora non aveva una precipua accezione teorico-letteraria, viene istintivamente inteso in un'ottica favolistica, affine alla favola *tout court* (*skazka*), è in *Leon, il figlio del maggiordomo* che, dopo un primo sottotitolo informativo (*Un ladro alla mensa – Zastol'nyj chiščnik*), Leskov ne introduce un secondo, recante la marcatura estensiva di genere tipica dei suoi paratesti e volto a sottolineare la supposta origine spontanea del nucleo narrativo: *Leggenda popolare di recente creazione* (Iz narodnych legend novogo složenija). Del resto anche il titolo del *Mancino* era accompagnato originariamente [cfr. infra] dalla notazione "leggenda d'officina" (cehovaja legenda). Per una trattazione della natura equivoca e liminale del testo dal punto di vista del genere, cfr. Labriolle [1986].

renziale, preferendo invece che lieviti, a proprio intero vantaggio, l'ulteriore leggenda del *Mancino* di Leskov come campione di uno slavofilismo spicciolo e un po' grossolano, ma di grande impatto sui pubblici, fino a tutta l'era sovietica.

Di questi due superficiali ma importantissimi – per la storia del testo e del gusto – livelli di lettura occorrerà trattare prima di procedere all'analisi dei meccanismi profondi del testo.

2. L'intreccio è in sé esiguo e di chiara connotazione politico-ideologica: durante i trionfali viaggi per l'Europa alla conclusione delle guerre napoleoniche, Alessandro I appare infatuato di tutto ciò che è straniero, mentre l'*ataman* cosacco Platov incarna strenuamente il punto di vista dell'orgoglio nazionale. Dall'Inghilterra Alessandro riporta una minuscola pulce d'acciaio, distinguibile solo al microscopio, dotata anche di un meccanismo grazie al quale salta e balla. Ritrovata per caso la pulce, il nuovo regnante Nicola I incarica Platov di scoprire chi in Russia possa superare quel prodigio di tecnica, e ne è accontentato: a Tula ci sono degli artigiani capaci di ferrare, a un livello ancora più infinitesimale, le zampe dell'insetto! Prima del trionfo al cospetto dello zar uno degli artefici, il mancino eponimo, è oggetto, per un'incomprensione, del feroce scetticismo di Platov, mentre Nicola mostra sempre incondizionata fiducia nel talento e nelle promesse del suo popolo. Come premio, il mancino è mandato in Inghilterra, dove riscuote grande successo, è invitato a trattarsi, convertirsi, sposarsi ma, roso dalla nostalgia e desideroso di comunicare in patria un importante segreto militare, decide di tornare. Durante il viaggio per mare ingaggia una ciclopica sfida di bevute con un ufficiale inglese e al ritorno non riceve cure adeguate alle sue pietose condizioni e muore. Salvo il triste epilogo, che sembra quasi posticcio, e viene subito dimenticato, la storia è un esemplare concentrato di russità e patriottismo e come tale è parte ormai salda dell'immaginario collettivo.

Dai lineamenti dell'intreccio non se ne evince neppure la portata ludica, si ha l'idea di un aneddoto allegro, ma soprattutto edificante.

Nello stesso immaginario altrettanto salda è la percezione di un Leskov conservatore, slavofilo convinto e ostile alla modernità, che ben si sposa con un testo così orientato. Arbitrario come ogni stereotipo, questo è però, probabilmente, anche del tutto fuori luogo.⁵ Difficile spiegare, altrimenti, il Leskov dell'ultimo decennio, vicino al tolstoisimo, vegetariano, critico ben oltre il linguaggio esopico nei confronti delle istituzioni sociali e soprattutto religiose. Salvo restando che leggere l'orientamento ideologico di uno scrittore attraverso le sue opere è sempre una forzatura, e genera abbagli come il Gogol' 'radicale' delle *Anime morte*, certamente sorprenderà la sconsolata diagnosi di Leskov sulla società russa che trapela fra le righe del *Mancino* solo scostando la doppia cortina fumogena dell'intreccio superficiale e dello *skaz*.

Quest'ultimo, per cominciare, dissimula il trasferimento degli imperatori in una favoletta, o meglio una farsa. La stessa operazione è fatta l'anno successivo anche in *Leon, il figlio del maggiordomo*, nel quale c'è una lunga premessa paraautorale che la motiva attraverso il moderno desiderio delle classi inferiori di conoscere particolari concreti della vita dei sovrani, che anticamente erano per il volgo puro *flatus vocis*. Qui il tarlo ludico è dirompente e arriva al rovesciamento assoluto dell'assunto: lo *skaz* fa piombare Alessandro e Nicola (o Alessandro II e Alessandro III in *Leon*) dritti dritti in un contesto relazionale dell'epoca di Ivan Groznyj (o Kalita!), mette il loro discorso diretto alla mercé del narratore *skazale* e li incastra nel doppio, reciprocamente giustificato circuito d'irrisione di una favola dai contenuti assolutamente inverosimili, che arriva al lettore assieme a un'intrigante e del tutto ingannevole apparenza pseudodocumentale.

⁵ Tra quanti colgono nitidamente l'esatto indirizzo socio-politico del testo c'è certamente Rančín [2018], che indica nella *narodnost'* di Uvarov e nello slavofilismo stesso i principali obiettivi parodici.

Le prime avvisaglie di un sostrato testuale irriverente, irrispettoso e poi apertamente satirico si hanno – non per caso in ottica dissimulatoria – solo al capitolo 7, con un lungo brano sull’ingordigia e l’ipocrisia dei monasteri. Subito dopo c’è il primo dei deliziosi quadretti d’iperbole skazale che fotografano l’indole della società e del potere, nello specifico la propensione a inseguire eccezionali risultati in tempi brevissimi, partendo in abissale ritardo: Platov viaggia a tempi di record con precipui ‘incentivi’: il cocchiere frusta selvaggiamente i cavalli, in serpa alla sua destra e sinistra due cosacchi frustano lui, sospinti, appena la lena scema, da pedate di Platov seduto dietro a tutti.

Allo stesso Platov il compito di sintetizzare visualmente una delle più emblematiche espressioni della lingua russa, remotissima da ogni equivalente, propria del diafasicamente basso e con una marca assiologica molto negativa ignorata dai dizionari: *kačat’ prava*, cioè ‘reclamare ostinatamente i propri diritti, rendendosi antipatici’. Quando il mancino viene forzosamente caricato sul carro di Platov, i suoi compagni protestano, ricordando come fosse senza documenti⁶ (la cui mancanza, nell’assoluto appiattimento spaziotemporale della logica skazale, gli sarà fatale al ritorno dall’Inghilterra). Al che Platov:

per tutta risposta gli mostra il pugno: una cosa tremenda, tutto bitorzoluto, pieno di squarci rimarginati alla bell’e meglio. Ce li minaccia e dice: “Eccovelo qua il tegumento!”⁷

Il soggiorno del mancino in Inghilterra, proficuo per l’arte e inadatto per lo spirito, contiene però, praticamente senza mediazione skaza-

⁶ *Tugament*, secondo l’etimologia popolare skazale che, chiamando in causa *tugoj* (‘duro, rigido’), sintetizza idealmente la natura di protezione e sopraffazione che hanno in Russia le carte bollate. Nella traduzione, seguendo il gusto per l’ibridazione insito nello *skaz*, abbozzo una non meno improbabile etimologia dotta.

⁷ “им вместо ответа показал кулак — такой страшный, бугровый и весь изрубленный, кое-как сросся — и, погрозивши, говорит: ‘Вот вам тутамент!’” [42]

le, due assunti – uno dell’interlocutore inglese, l’altro narratorio, a specchio del mancino stesso – che, non smentiti, suonano profondamente critici nei confronti della società russa. Si vanta la condizione della locale classe operaia, ben più dotata in termini finanziari e materiali e non soggetta a punizioni fisiche, e si critica l’educazione russa, basata solo sul salterio e il libro dei sogni. In questo secondo contesto il meccanismo dello *skaz* è comunque coinvolto, pur se per difetto, a evitare rischi censori. Il discorso inteso in positivo del mancino è interamente ribadito, per ridondanza e contagio, dall’inglese, salvo che per il fondamentale particolare biblico:

se almeno, mettiamo, vi imparavate le quattro operazioni dell’aritmetica, ci starebbe un profitto ben più grandissimo di tutto quanto il libro del dormiveglia.⁸

Il cuore del ribaltamento ideologico è però il superamento stesso della perizia tecnica degli inglesi: la pulce meccanica, prodigiosamente ferrata dagli artigiani di Tula, non salta e non balla più. Di questa raggelante proiezione metaforica, che ha probabilmente più implicazioni etiche che metaletterarie, non c’è traccia nella vulgata da aneddoto espanso su cui si fonda la straordinaria fama della *povest’*. Eppure la considerazione del mancino stesso di fronte agli ‘effetti collaterali’ del genio russo è esplicita e inequivocabile:

“Su questo”, dice, “non ci piove: noi non è che ci siamo addentrati tanto nelle scienze, ma solo sempre siamo devoti e fedeli alla patria nostra”.⁹

Attorno alla morte del mancino pare delinearsi una ancora più nitida requisitoria: i due alconauti sbarcano a Pietroburgo in eguale precoma alcolico, ma l’ufficiale inglese riceve cure mediche di alto livello

⁸ “если б вы из арифметики по крайности хоть четыре правила сложения знали, то бы вам было гораздо полезнее, чем весь Полусонник” [49].

⁹ “‘Об этом’ говорит, ‘спору нет, что мы в науках не зашлись, но только своему отечеству верно преданные’” [50].

all'ambasciata, mentre il mancino è derubato di tutto al commissariato, brutalmente trascinato di vettura in vettura e lasciato a morire all'ospedale dei poveri. Oltretutto – sempre tra i fumi dello *skaz* – la morte si dovrebbe attribuire più ai traumi subiti durante il trasporto che all'alcool. Ma proprio in questo avvilente contesto si accende un ulteriore pungolo d'orgoglio patriottico: il consiglio di tecnica militare, frutto dell'esperienza inglese e formulato dal mancino in punto di morte, che avrebbe magari cambiato le sorti della guerra di Crimea, non viene ascoltato dalle più alte istanze della corte e, secondo il noto adagio, non arriva allo zar buono ma mal consigliato.

Accanto a quella di fruizione c'è, come detto, una non meno radicata leggenda di genesi. Incoraggiata, questa, da Leskov stesso con una dettagliata premessa alla prima pubblicazione sul giornale slavofilo "Rus" (49-51 del 1881), nella quale ricostruisce con dovizia di particolari l'origine dell'aneddoto nell'ambiente dei mastri d'armi provinciali, incentiva in ogni modo la lettura 'granderussa' ("Vi è rappresentata una sfida tra i nostri artigiani e quelli inglesi, conclusasi con l'eclatante trionfo dei nostri e onta e umiliazione per gli inglesi"¹⁰) e individua con evidenza fisica ("due anni a questa parte era ancora in pieno vigore e d'ottima memoria"¹¹) in un vecchio artigiano scismatico la sua fonte diretta. Da un paio di decenni, del resto, Leskov andava costruendo scientemente e capillarmente un'immagine di sé come intellettuale fuori del coro, profondo conoscitore del popolo, con il quale aveva un rapporto privilegiato e diretto e il cui patrimonio lessicale e espressivo era andato pian piano raccogliendo, con certissima cura e fine sensibilità verbale per tutto quanto suonasse desueto e genuino. Quando, con *Il mancino*, la sua arte verbale raggiunge la massima pienezza e intensità, tale autorappresentazione comincia a andargli stretta, tanto che, sentendosi rimproverare di essere solo un trascrittore, è costretto a chiarire su "Novoe vremja" che,

¹⁰ "В ней изображается борьба наших мастеров с английскими мастерами, из которой наши вышли победоносно и англичан совершенно посрамили и унизили" [499].

¹¹ "Ава года тому назад был ещё в добрых силах и в свежей памяти" [*ibidem*].

a parte l'aneddoto della pulce ballerina e della sua ferratura, “tutto quanto il racconto l'ho composto io nel mese di maggio dello scorso anno, e anche il mancino è solo frutto della mia immaginazione” [1882: 2].

La prefazione stessa non viene inserita nelle edizioni in volume e il testo – va detto, con molto profitto – si presenta nella nuda evidenza del subbuglio skazale. Nulla impedisce, naturalmente, di continuare a identificare il colorito narratore con l'artigiano profilato da Leskov [БУХШТАВ 1982: 72], come pure, con grande ingenuità e in sintonia con la percezione diffusa dei contemporanei, di ricercare prototipi del mancino in autentici viaggi oltremarica di artigiani di Tula [ЗУВИН 1905: 51]. Del resto è proprio Buchštav a chiarire opportunamente che lo spettro delle fonti esula la fantasia autoriale solo nei limiti del diffuso modo di dire popolare “quelli di Tula hanno ferrato una pulce” (“туляки блоху подковали”), [1982: 84, 86] e molto probabilmente di un feuilleton di V.P. Burnašev con il quale sono riscontrabili diverse consonanze d'intreccio [ivi: 92-98].

3. Tra Leskov e il suo personaggio c'è, del resto, un nesso ancora più profondo: padrone assoluto di un raffinatissimo talento artistico, concentrato però su minuzie, tecnicismi, lontano dalle alte sfere dell'arte riconosciuta e codificata, il mancino è in molto specchio di Leskov stesso. Associando l'artefice dei chiodini dei ferri della pulce ad altri depositari di oscuri, quasi settari talenti, come il pittore d'icona dell'*Angelo sigillato* o il *connaisseur* di cavalli del *Viaggiatore incantato*, Èjchenbaum vede in loro una diretta eco autoriale: “Non per nulla sono tutti descritti con tanto marcata attenzione e amore. Leskov è un artigiano solitario, immerso nel proprio mestiere di scrittore e padrone di tutti i segreti del mosaico verbale” [1969: 345].

Della totale incomprendimento, quasi incompatibilità di Leskov con le convenzioni letterarie e soprattutto pubblicitistiche della sua epoca sempre Èjchenbaum fornisce un quadro particolarmente illuminante:

Accanto ai maggiori scrittori della seconda metà del XIX secolo, preoccupati prevalentemente degli aspetti ideologici e psicologici, Leskov appariva uno scrittore “artefatto”, incline all’“eccesso” verbale, all’utilizzo di “sonagliere di strampalata eloquenza” e via dicendo. Così la pensavano i vari Skabičevskij, Michajlovskij, Volynskij. Leskov non si inseriva negli standard del sistema letterario degli anni Sessanta-Ottanta perché manifestava un gusto molto marcato per la parola, per la lingua. Questo suo approccio filologico all’arte era per gli ideologi di quell’epoca non solo incomprensibile, ma persino offensivo, per il suo precipuo “estetismo”, per l’indifferenza e finanche il disprezzo per le questioni sociali del tempo [ivi: 327].

In questo articolo del 1931, che costituisce un po’ il consuntivo dei suoi fondamentali studi leskoviani, Èjchenbaum è massimamente esplicito nell’indicare la propensione estetica e la creatività verbale come dominante dell’arte di Leskov. Di questa sorta di invasamento – che lo “avvince e ubriaca”, come diceva non proprio a lode l’amico Tolstoj [1953: 198] – per la parola poetica *Il mancino* è forse il più esemplare e emblematico concentrato.

Ancora più esplicito è a questo proposito Jean-Claude Marcadé:

Il gioco linguistico nel *Mancino* si spinge molto oltre rispetto alle altre opere, ci si presenta come un allegro tripudio di neologismi e di sintagmi barocchi, che ricordano il delirio verbale di Rabelais o il barocchismo di James Joyce o di Hans Henny Jahn [2006: 362].

In quest’ottica, secondo una terza angolazione, la *povest’* può essere letta non più come apologo edificante, ma come successione di scene poco articolate – tratto comune a tutti i testi leskoviani a massima intensità di *skaz*, in particolare l’altro gioiello, *Il viaggiatore incantato* – che infila lungo un esile filo conduttore il broncio viscerale ma pro-no di Platov nei confronti di Alessandro I infatuato d’Occidente e la sua indisposta e indisponente attitudine nei raffinati consessi alloglotti

– che ha qualcosa del Chruščëv che batte la scarpa all’assemblea generale dell’Onu – nonché i suoi duetti comici con l’elegante imperatore (dall’eloquio assai poco regale), il nascondersi e dischiudersi innumerevoli volte della pulce e della chiave che la carica nella custodia scavata in un diamante grande come una noce, chiusa a sua volta in una tabacchiera d’oro, e questa in una scatola da viaggio rivestita per intero di madregerla e avorio ittico,¹² la focalizzazione fluttuante del narratore, che si fa quasi esterna quando gli artigiani si predispongono all’ardua impresa e poi si barricano nella loro isba, la travolgente teatralità del ritorno apparentemente a mani vuote di Platov a corte, che nasconde la scatolina nella speranza che Nicola I non se ne ricordi, e poi, in un crescendo carnevalesco, trascina il mancino per i capelli, finché questi, in maniera non meno teatrale, celebra il proprio trionfo; il soggiorno del mancino in Inghilterra è un controcanto di quiete e interazione culturale al burrascoso esordio e solo il viaggio di ritorno è acceso dall’ininterrotta sfida alcolica, con variopinte visioni di diavoli marini durante il *delirium tremens*, mentre, all’arrivo, alla morte del protagonista prelude un rocambolesco sballottamento di carrozza in carrozza del corpo privo di conoscenza. Tutto il testo in realtà, salvo l’isola felice – virgolette a discrezione, come ovunque – del soggiorno inglese (non a caso al minimo di attivazione skazale), si sviluppa, come l’epilogo, secondo una logica di continui scarti spaziali: brevissime scene, sketch, anche una singola battuta implicano un cambio di scenario spaziale e/o (meno spesso) temporale – a un calcolo per difetto cinquantasette in una trentina di pagine – motivati sempre e solo da nessi ludico-verbali, o dalle funamboliche associazioni logiche dello *skaz*. È come se tutto il testo scorresse su binari invisibili, avesse acquisito un doppio ritmo, intonativo – componente non certo secondaria della tessitura leskoviana – e skazale, ora insistiti, a marcare il passo, a roboare, ora proiettati oltre l’oltre a fantasmagorica velocità.

¹² “вся выстлана преламутом и рыбьей костью” [32]. Il quarto farsesco pseudoinvolucro è una vistosa marca skazale sovrainposta a un meccanismo a ogni effetto favolistico (ternarietà e ripetizione).

4. Questa essenziale scansione ritmica, vera colonna vertebrale della narrazione, è vistosamente contraddistinta dalle due anime contrapposte e sovrapposte dello *skaz* (che è per principio contraddizione in termini), quella che incide in profondità il lessema, lo sgretola, duplica o coagula, e attenta ai nessi sintattici, distorti, riempiti (‘rimpiñzati’) di discordanze e dissonanze, di scorie, relitti tautologici, quella, insomma, che genera l’inceppo, la stasi, il turgore ipertrofico; e l’altra, quella folle e alata, che manipola i nessi logici complessivi, proiettandosi molto avanti o molto indietro nella narrazione, mescola l’inconciliabile, contagia insieme gesti e parole e li rende un tutt’uno spalmato su una vasta e disomogenea superficie testuale.

Della prima tipologia di strumenti *skazali*, che per la loro straordinaria espressività sono diventati emblemi identificativi del testo, fino a conferirgli valenze fraseologiche, molto è stato scritto [EVDOKIMOVA 1986; LICHÁČEV 1989; DYCHANOVA 1994, 2014]; ai secondi è stata riservata ben minore attenzione, pur se proprio in loro risiede l’autentica specificità della macrosintassi *skazale*, quella che, per esempio, mai potrebbe funzionare nel solo discorso diretto (a differenza di un calembour). Diversa è la comicità che generano: immediata, appariscente, a tratti greve e sempre puntuale i primi; da dissesto, da frana percettiva, assoluto disorientamento referenziale e straniamento i secondi, con un evidente effetto diffuso e non automatica attivazione, in parte affidata alla perspicacia del lettore. Fondamentale è però, nel funzionamento del meccanismo *skazale*, il loro impatto coordinato e complessivo.

Nel dettaglio, la **sintassi** non appare particolarmente distorta al livello del singolo nesso, a parte il popolare *čerez* causale, quindi, pur testimoniando di un narratore ben poco padrone della lingua letteraria, questa non deve risultare necessariamente sgrammaticata, ma piuttosto in preda a un’esuberanza incongrua, un fervore espressivo del tutto mal riposto, che in alcuni casi pare quasi nascondere ambizioni di stile alto, ad esempio un “ГДЕ НЕВЕДОМОГО СОСЛОВИЯ ВСЕХ УМИРАТЬ ПРИНИМАЮТ”¹³ che è nello stesso tempo ridondante,

¹³ Nella trattazione dello *skaz* si fornirà una traduzione solo degli elementi la cui

sovraffollato, ma anche mimesi di una sconclusionata anastrofe. Ad ogni modo il tratto distintivo della sintassi *skazale* è certamente l'accumulo, la ridondanza, la sfrontata farcitura a mezzo di paroline di vacua o nulla semantica, prossime al tic verbale (parenti dei dodici *kakoj-to* e dei nove *kak-to* della *Mantella* di Gogol'). Nel *Mancino* la particolare sottolineatura delle locuzioni preposizionali, spesso geminate, fa emergere l'opposizione culturalmente fondante noi/loro, con uno sgangherato affastellamento di *u nas* e *u nich*.

Spesso, naturalmente, alla distorsione sintattica si somma quella semantica, a conferma della natura per principio integrata dei mezzi *skazali* e della funzione di sfondo del livello sintattico per 'bombe verbali' di maggior impatto e concentrazione. Ad esempio: "Николай Павлович был ужасно какой замечательный и памятный" inserisce due parole più brevi palesemente desemantizzate e ridondanti – dove *kakoj* incrina significativamente il piano sintattico tra diretto e indiretto (cuore dello *skaz*) – prima della duplice aggettivazione focale, che è completamente ribaltata dal letterale "notevole e memorabile" a una valenza esperienziale di pura fantasia, qualcosa come "perspicace e di buona memoria".¹⁴

La **semantica** di ogni parola non solo straniera ma anche semplicemente di referenza non del tutto concreta e univoca è soggetta a incrinature, smottamenti, che possono essere radicali o appena avvertibili.

Una parola come *vid*, di per sé polisemica e polirematica, diventa una tavolozza per continue manipolazioni semantiche: le accezioni standard sono incrinata da una sintassi improbabile e dall'iperbole: "Отсюда с левшой и пошли заграничные виды" ('paesaggio'), o

semantica sia funzionale all'interpretazione. Come sempre, infatti, l'unica traduzione possibile sarebbe una reinvenzione speculare che non può aiutarci a comprendere il testo d'origine.

¹⁴ Per la sua connaturata attitudine manipolatoria lo *skaz* offre illimitate potenzialità alla lingua esopica. Nulla esclude che qui la semantica svuotata di *užasno* ('orribilmente') possa essere riattivata in associazione con *памятный*, arrivando, non senza la mediazione dell'interposto prefisso *-za*, a un *zlopamjatnyj*, 'rancoroso', nient'affatto estraneo alla caratterizzazione di Nicola I, in tutto antipodica a quella del suo travestimento finzionale.

da un nesso sintagmatico incongruo ma eloquente: “очень в злом виде” (‘aspetto’, a proposito del mancino preso in ‘ostaggio’ da Platov); i significati (‘vista’ e ‘aspetto’) possono sovrapporsi e contaminarsi per effetto della distorsione sintattica: “Гут поместили левшу в лучшем виде, как настоящего барина” (della cabina assegnata sulla nave); o può diventare un autentico guazzabuglio semico quando Platov vorrebbe dire di aver provato a far fare bella figura a un artigiano russo mostrando l’incisione nell’incavo del cane della sua pistola: “тульского мастера на точку вида поставил”; da ultimo può innescare imprevedibili polisemie: “стучались в двери под разными видами” detto dei concittadini degli artigiani di Tula chiusi nell’isba per l’ardua impresa: da un lato s’intende fantasiosamente ‘pretesti’ (molto vagamente affine alla valenza di ‘aspettative’), dall’altro si suggerisce la diletta idea di sbirciare, cercare uno spiraglio tra le assi.

I più esposti al travisamento sono, com’è ovvio, i prestiti stranieri, più o meno recenti: *ceremonija*, *fantazija*, *produkt* e altri, sempre usati in accezioni tortuosissime, anche se, in termini linguistico-patriottici, la sensibilità del narratore è ineccepibile: lo stesso sentimento di nostalgia per la Russia è reso per Alessandro I con “сделалась меланхолия”, mentre per il mancino ritorna l’immancabile *toska*. Le parole possono essere interamente travisate (*predlog* invece che *predloženie* per ‘proposta di nozze’), possono alludere a un significato solo vagamente intuibile (*schodstvennyj* per ‘incline’), attivare valenze potenziali di un prefisso in una sorta di etimologia popolare (*predusmatrivat’* per ‘osservare ciò che si ha davanti’), intendere come stativo un ruolo esperienziale (“показывать разные удивления”) o, come visto, viceversa. Tipico del discorso diretto degli artigiani è l’uso pretenzioso e del tutto incoerente di strutture tipiche della lingua scritta, come i participi (“я тому не причинен” per intendere “non ne ho colpa”), mentre in qualche caso lo scavo incontrollato della semantica di un termine si avvicina alla dimensione metaforica (“при восходе его было смятение” di Nicola I, come allusione alla rivolta decabrista).

Gli esempi di distorsione semantica si concentrano, come induce la naturale percezione del testo – fratta, incisa da vistose emergenze – su singole e distintive marche comiche. Ma in realtà davvero ogni parola, nell'incoercibile universo verbale del *Mancino*, è pronunciata con uno scarto e un accento d'alterità. A riprova, ascoltiamo alcune frasi impregnate di sostantivi astratti, con o senza tortuose implicazioni funzionali: “удивляться с одним восторгом чувств”, oppure “у аглицких мастеров совсем на всё другие правила жизни, науки и продовольствия, и каждый человек у них себе все абсолютные обстоятельства перед собою имеет”. Il senso è come un involucro staccato e riappiccicato sghembo sopra le parole, sembra a ogni effetto di ascoltare con cinquant'anni di anticipo la lingua ‘ultraterrena’ di Platonov.

Il cuore dirompente dell'espressività skazale concentrata in una singola parola è però il **calembour**, che ovviamente insiste solo a livello lessicale, in quanto l'equivoco ortografico è del tutto precluso all'oralità dello *skaz*.¹⁵

Di nuovo in prima fila nella distorsione ci sono le parole straniere, e quasi ogni strafalcione evoca un secondo termine: *simfon*, ‘sifone’ e ‘sinfonia’; *bjustry*, ‘busti’ e ‘lampadari’ (*ljustry*); *publicejskij*, ‘pubblico’ e ‘poliziesco’, *prezent* nell'occasione non è un regalo ma ‘tela cerata’ (*brezent*); il meccanismo, del resto, funziona perfettamente anche con termini russi: *grabovatyj nos*, ‘aquilino’ (*gorb*) e ‘rapace’ (*grabit*), di Platonov; *sugib*, un incavo (*sgib*) da intendere molto accentuato (*sugubyj*); *vodoplenie* un moto ondoso (*vodoplesk*) così forte da imprigionare (*plenit*).

Ciò che ha reso veramente proverbiale *Il mancino* sono però i **malpropismi**, quando la creatività distorta ma fantasmagorica dell'intuito popolare o dello scrittore che lo imita (Leskov raccoglitore delle voci della folla o poeta macedonista non è questione a oggi risolvibile) riconosce nel termine straniero (più spesso) o dotto un germe di senso

¹⁵ Non a caso l'unico esempio (“куруцу с рысью”, 56), che ibrida *ris* (riso) e *rys'* (lince), deriva dal *Tarantas* di Sollogub [1845: 51].

a lui familiare e lo amplifica, cercando di conciliarlo con la referenza. Ecco che il microscopio diventerà *melkoskop* (capace di vedere ciò che è *melkij*, ‘molto piccolo’); il barometro è invece un *buremetr*, visto che aiuta a prevedere le tempeste (*buri*); *keramida* è una piramide, tanto remota a mente e occhi che può ben essere fatta di ceramica; *kleveton*, un feuilleton incline alla calunnia (*kleveta*); *studing* è un piatto ignoto che dovrebbe avere a che fare con lo *studen’* (gelatina con pezzetti di carne o pesce, in realtà non proprio simile al *pudding*); *nimfozorija* – protagonista assoluto – è un microorganismo così bello che somiglia a una ninfa (infusori è denominazione meno corretta, ma diffusa in passato, dei ciliati). Applicato all’onomastica, il procedimento genera effetti ancora più estremi e acuiti da abissali squadernamenti della referenza: il conte Kisel’vrode suona, alla lettera, come “una specie di gelatina di frutta”, ma assona perfettamente con Nesselrode, il plenipotenziario della politica estera per tutto il regno di Nicola I; il Tverdizemnoe more ha non minori vincoli paronimici con lo Sredizemnoe (Mediterraneo), diventando però un “mare di terraferma” che, tra l’altro, bagna l’Inghilterra; come spaziale, lo straniamento indotto può essere anche temporale, e così la pistola proveniente dalla misteriosa “landa dei candelabri” (“Kandelabrija”) evoca anche un ammiraglio inglese del primo Ottocento intento a dar manforte ai Savoia nella repressione del brigantaggio in Calabria. Interessante notare quanto meno efficaci siano i malapropismi che inseguono la scarsa padronanza del lessico dotto di origine slavoeccllesiastica, un po’ perché la distanza degli universi lessicali è qui ben minore, un po’ perché denunciano una troppo scoperta militanza dell’autore, ormai fermamente critico della religiosità bigotta e conservatrice.¹⁶

¹⁶ Che sarà oggetto di feroce satira in un altro testo a forte incidenza skazale, *I nottambuli* (Polunoščniki, 1891). Nel *Mancino* appare forzata l’introduzione di un improbabile epiteto per le icone, *bogotvornye* (“creatrici di Dio”), da intendersi come corruzione di *čudotvornye ikony* (‘miracolose’, uno dei sintagmi più diffusi della religiosità ortodossa), mentre invece che *mirotočivye* (‘stillanti olio santo’) le teste e le reliquie diventano sinistramente, ma con scarsa ironia, *grobotočivye* (“stillanti bare”).

5. Perché sia compiuto e accenda le sue scintille più folgoranti l'universo funambolico dello *skaz* deve essere descritto anche nella sua dimensione sintagmatica estesa (o paradigmatica dislocata), in riferimento cioè a quei procedimenti che mettono in relazione nuclei testuali distanti, spostano la ridondanza, il sovraccarico verbale su un piano diffuso, pervasivo e capillare.

Affine, e comunque tipologicamente distinto da tutti gli effetti ludico-espressivi generati dai singoli termini o dai loro nessi immediati, è anche il dissesto percettivo, lo straniamento che scaturisce dall'assoluta mancanza di logica e di verosimiglianza, soprattutto quando questa è dissimulata nel flusso narrativo favolistico e quando induce a una recezione lenta, ritardata, con dettagli esilaranti non immediatamente e necessariamente colti.

Prima di tutto c'è l'iperbole, veste connaturata di ogni testo *skazale*, che nel *Mancino* è, per cominciare, una sorta di contenitore complessivo dell'aneddoto-motivazione, concepito proprio per dipanarsi a gradi successivi di esasperazione: la pulce miniaturizzata, la chiave per attivarla visibile solo al microscopio, il ballo, le zampine ferrate visibili al microscopio con grande fatica, le firme sotto i ferri per le quali necessiterebbero cinque milioni di ingrandimenti e infine i chiodini per fissarli invisibili a qualsiasi microscopio.

Da qui parte una crepa, sottile e insieme vistosa, un ingripo che sovverte modelli e prassi e sta alla base del successo dell'opera: in un impianto dichiaratamente favolistico viene inserita una componente tecnica e una addirittura scientifica, salvo poi smentire clamorosamente quest'ultima. E non solo: quando Nicola I prova a ricondurre a parametri scientifici il prodigioso talento più preciso di qualsiasi microscopio, il mancino lo rassicura: "a noi basta il nostro occhio calibrato al millesimo", che in russo suona "у нас так глаз пристрелявши" (47), dove l'espressività del verbo composto di *streljat'* (sparare) e lo sgangherato gerundio usato in anacoluta come una sorta di participio lascia ancora una volta in sospeso la struttura argomentale e accende uno dei tanti tasti segreti della recezione, richiamando alla mente

come fino a quel punto solo l'epiteto testimoniasse che il mancino è anche strabico. Nel difetto sta il genio,¹⁷ interamente da spendere nella già delineata prospettiva metaletteraria e di autoproiezione.

Non molte ma particolarmente incisive sono le iperboli incluse in quella complessiva. A parte Platov deluso e ubriaco che a Londra tiene sveglia russando un intero palazzo, ci sono i suoi emissari che, trovata chiusa l'isba degli artigiani intenti al loro capolavoro e indisponibili a farli entrare, senza pensarci due volte divulgono il tetto, dando chiara contezza di cosa significhi per lo spirito russo perseguire un fine senza mezze misure, e con totale indifferenza per i potenziali danni collaterali (analogamente il farmacista incaricato di una sorta di perizia aveva saggiato la pulce schiacciandola tra i denti). Dal luogo della creatività ipercondensata esce però una tale "spirale di sudore" (*potnaja spiral'* – sempre secondo paretimologia da *spirat'*, 'schiacciare', 'comprimere') che gli uomini di Platov svengono all'istante. Più tardi, durante la già iperbolica bevuta sulla nave, il capitano farà chiudere il mancino e l'ufficiale inglese in una cabina per paura che finiscano in mare, rifornendoli di tutto l'alcool e piatti freddi di cui necessitano, ma non dello *studing* bollente, per paura che gli si possano incendiare le budella (ancora un triplice ribaltamento di sensi, se si considera che lo *student'* si mangia freddo e evoca etimologicamente il gelo).

Funzione analoga alle iperboli hanno le continue falle della logica e gli anacronismi che punteggiano il testo: Alessandro I torna dall'Inghilterra (orientativamente nel 1814) e va di corsa a morire a Taganrog (nel 1825) o, ancor più platealmente, Platov, morto nel 1818, ricompare alla corte di Nicola I; né mai Leskov avrebbe potuto privarsi del gusto di far mandare da Kisel'vrode il mancino di Tula a lavarsi ai bagni a vapore Tuljakovskie, che però non sarebbero stati aperti prima del 1859. Non meno aleatorio è lo spazio, come già visto per il Mediterraneo e la Calabria, e entrambe le coordinate

¹⁷ Ferma restando, comunque, l'ambiguità e l'ambivalenza che innervano per intero il personaggio, a cominciare dall'uso della mano sinistra, nel quale Aleksandr Pančenko coglie tutti i segni del mondo alla rovescia, carnevalesco ma anche demoniaco, estremizzati dal segno della croce fatto con la sinistra [2000].

sono aggrovigliate oltre il dicibile nello spassoso confronto tra Platov e gli inglesi, alla cui onniscienza nell'arte zuccheriera l'*ataman* non può in ultima analisi opporre che un misterioso zucchero Molveau, capace finalmente di trovarli impreparati; comprensibilmente, visto che si trattava di un marchionimo strettamente pietroburchese, che poi Platov anima contro ogni norma flessiva in un fantasioso genitivo (*molva*), che subito si staglia, come fosse un nominativo, a intendere *vox populi*, emblema di questa corsa del significante attraverso il cronotopo, e poi si duplica, ormai da nome comune, entrando in nesso sintagmatico con un altro zuccherificio, quello Bobrinskij, ancora ben lungi dall'essere fondato.

Questi sono i ritmi logici che balzando e rollando informano tutto il testo e definiscono la determinante dimensione sintagmatica estesa dello *skaz*. Così si svolgono, ad esempio, le trattative per l'acquisto della pulce da parte dello zar che ne è rimasto incantato, e non esita a offrire un milione, vede opporsi una forte preferenza per un pagamento in monete d'argento piuttosto che banconote ma poi subito la pulce gli si offre in omaggio, pur se a pagamento (ridotto) resta la custodia (che è pur sempre un diamante, ma alla pretesa di far pagare la 'confezione' Platov monta su tutte le furie).

Non solo un campionario di battute e calembour, quindi, ma un testo che scorre e fugge sotto gli occhi del lettore, il quale, a volte anche con sforzo, non senza partecipazione e attenzione, coglie, sommando i flussi, i migliori frutti di comicità. A governare il meccanismo di propagazione non è però la sola alogicità, ma in misura maggiore un procedimento precipuo dello *skaz*, particolarmente studiato e amplificato da Leskov, che si potrebbe definire **contagio**.

Nell'universo di un testo *skazale* tutti sanno tutto quello che almeno una volta è stato affidato al continuum unificante della lingua, e si peritano di riutilizzare, addomesticare, vertere a calembour ciò che è stato detto, del tutto indipendentemente dalla pertinenza alla voce del narratore, alla sua focalizzazione su uno dei personaggi, o al discorso diretto di uno di questi.

Al centro del meccanismo del contagio ci sono singoli termini, lessemi, sintagmi o interi assunti, introdotti in maniera marcata o meno, e poi ripresi con vistosa sollecitazione e autentica teatralità verbale. Uno dei più emblematici e trasversali è certamente un altro degli indici dello scientismo favolistico che conferisce al testo il suo inconfondibile colorito, e cioè la corruzione paretimologica *nimfozorija*, l'infusore-ninfa, o "infusore figlio dell'arte", introdotta per la prima volta a definire la pulce dal narratore, durante la descrizione dei tesori museali inglesi. Nessun altro dei personaggi, a cominciare dagli inglesi, che la fanno subito propria nel loro discorso diretto, si porrà mai il dubbio che possa esistere una definizione più pertinente, e nessuno mancherà di individuare la parola *nimfozorija* nel proprio patrimonio lessicale. L'effetto comico più dirompente si ottiene quando, dimenticato da tutti e ritrovato per caso alla corte di Nicola I, l'oggetto viene di nuovo a trovarsi in assenza di denominazione. Ma il farmacista – ancora il beffardo contrasto tra modernità e improvvisazione – incaricato dell'esame non ha il minimo dubbio:

“Voi dite quel che volete, ma per quanto mi riguarda questa è una ninfatoria bell'e buona, è stata creata a mezzo di metallo e il lavoro è roba non nostra, non russa”.¹⁸

Da qui in poi, naturalmente, a più riprese, la *nimfozorija* entrerà nel discorso diretto di Platov, di Nicola I, come la parola più naturale del mondo (ma, forse non a caso, non sarà usata dagli artigiani di Tula).

Il più appariscente e fuor di dubbio più esilarante luogo di contagio verbale è la *dosadnaja ukušetka* di Platov, il "divano stizzoso" che tanto aggettivamente che paretimologicamente (il francese *couchette* capace di un *ukus*, 'morso') evoca il rovesciamento, sistematico nel testo, dei ruoli semantici degli argomenti e un non meno diffuso istinto all'acquisizione di una sorta di individualità da parte degli oggetti, una presenza scenica nel grande teatro del *Mancino*. Sul divano stizzoso

¹⁸ “Как вам угодно, а это не настоящая блоха, а нимфозория, и она сотворена из металла, и работа эта не наша, не русская” [34].

Platov si va a coricare quando, al ritorno dall’Inghilterra, Alessandro I non vuole portarlo con sé al Sud della Russia e, profondamente indignato, inizia a fumare senza posa.¹⁹ Ebbene, con stupore e dissenso del già franoso orientamento logico e spazio-temporale, al momento della rinnovata nomina della ninfusoria da parte del farmacista,

per fortuna il cosacco del Don Platov era ancora vivo e persino se ne stava ancora steso a fumare la pipa sul suo divano stizzoso.²⁰

E quando, convocato a corte, Nicola lo inviterà a non sdraiarsi più sul suo divano stizzoso ma a portare invece con sé “sul placido Don” la pulce, non sarà più stupore a percepirsi, ma lo spasso dell’eccesso, della succulenta ridondanza. Piano piano per l’autore, ma ormai anche per il lettore, il contagio diventa riconoscimento, indulgenza, e se il compagno inglese di viaggio e di delirio alcolico si metterà in cerca di qualcuno che possa aiutare il mancino in fin di vita, ci si potrà ben aspettare che si rivolga a Platov, e che lo ritrovi, dopo qualche anno ancora, sull’*ukušetka*, che non è però più stizzosa, non s’ingaggia più in una rissa di sensi verbali e corporali, perché ora Platov ci giace non per indignazione, ma perché paralitico.

Nell’invito di Nicola I a recarsi sul placido Don era già avvertibile la vibrazione della corda ludica di uno stereotipo, e infatti l’epiteto tradizionale del grande fiume del Sud viene attivato per veicolare il più articolato e in qualche modo esemplare meccanismo di contagio skazale: l’idea di “andare sul placido Don”, che è solo tangente alla per noi cruciale tappa intermedia a Tula, diventa un passaparola generalizzato privo di coerenza logica, ma carico di espressività: dopo Nico-

¹⁹ *Bez perestači* al lettore russo moderno appare uno strafalcione, o comunque un’espressione inesistente che, in base al contesto, indica senza equivoco ‘ininterrottamente’; nel testo di Leskov è (era?) invece insito un altro calembour antifrastico, perché, come registra ormai il solo dizionario di Dal’, il verbo dialettale *perestačit’sja* significava ‘intestardirsi, incaponirsi’.

²⁰ “Но, по счастью, донской казак Платов был еще жив и даже все еще на своей досадной укушетке лежал и трубку курил” [34].

la, usano l'espressione gli artigiani di Tula, poi Platov, poi finalmente, come a ricordare, il narratore, che in conclusione tornerà a usarla riferendo in discorso indiretto le parole di Platov: tutte, insomma, le varianti di voce possibili, e nell'ultimo caso vengono citati anche i *meždousobnye razgovory*, "discorsi fraticidi",²¹ con i quali comincia, in sostanza, la *povest'* (in riferimento a Alessandro I), e che aveva fatto propri il nuovo zar al primo invito al viaggio: ciclicità perfetta, rispondenza totale.

Un inarrestabile e comicamente irresistibile dinamismo viene quindi a costituire un fondamentale controcanto al fuoco di fila dei singoli calembour, e la natura del contagio si rivela diffusa, strutturale, connaturata allo *skaz* e non solo verbale. È la stessa corda espressiva che s'ingaggia quando il mancino, vestito con gli abiti usati di un cantore di corte nelle raffazzonate celebrazioni del suo capolavoro, si mette a cantare a ogni sosta durante il viaggio per l'Inghilterra, quando Platov, impaziente di vedere il lavoro degli artigiani, manda un suo emissario, poi un altro, un altro ancora, poi manda la gente che passa di lì e infine comincia lui stesso a mulinare le gambe fuori della carrozza. È su questo binario di energia irrefrenabile e teatralità istintiva che si può cogliere la cifra complessiva dei cesellati equilibri di un testo che non cessa di stupire e ammaliare.

²¹ Alla lettera; qui l'etimologia popolare scava con successo in un termine dotto, dando a intendere che gli interlocutori discorrono semplicemente 'fra loro' o magari 'sotto i baffi'.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BUCHŠTAB 1982 B.Ja. Buchštab, *Ob istočnikach Levši N.S. Leskova*, in ID., *Literaturovedčeskie rassledovanija*, Sovremennik, Moskva 1982, pp. 72-101.
- CARAMITTI 2012 M. Caramitti, *I meccanismi dello skaz nel racconto Montër di Michail Zoščenko*, in *Sentieri interrotti/Holzwege*, UniversItalia, Roma 2012, pp. 191-202.
- DYCHANOVA 1994 B.S. Dychanova, *V zerkalach ustnogo slova. Narodnoe samosoznanie i ego stilevoe voploščenie v poëtike N.S. Leskova*, Izdatel'stvo voronežskogo pedagogičeskogo universiteta, Voronež 1994.
- DYCHANOVA 2013 B.S. Dychanova, *V zazerkal'e volšebnika slova (poëtika "otraženij" N.S. Leskova)*, Voronežskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut, Voronež 2013.
- ĖJCHENBAUM 1969 B.M. Ėjchenbaum, *Črezmernyj pisatel' (k 100-letiju so dnja roždenija N. S. Leskova)*, in ID., *O proze. Sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1969 pp. 327-345; originariamente in Leskov N.S., *Izbrannye sočinenija*, I-IV, Academia, Moskva-Leningrad 1931, pp. XLV-LXII.
- ĖJCHENBAUM 1987 B.M. Ėjchenbaum, *Leskov i sovremennaja proza* in: ID., *O literature. Raboty raznyh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987, pp. 409-424; originariamente in ID., *Literatura. Teorija. Kritika. Polemika*, Rabočee Izdatel'stvo 'Priboj', Leningrad 1927, pp. 210-225.
- EVDOKIMOVA 1986 O.V. Evdokimova, *Vossozdanie principov narodnogo slovotvorčestva v skaze N.S. Leskova Levša*, in *Fol'klornaja tradicija v russkoj literature*, Volgogradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut, Volgograd 1986, pp. 73-79.

- LABRIOLLE 1986 F. de Labriolle, *Le Levša de Leskov*: skaz, rasskaz ou skazka, "Revue des études slaves", LVIII, 1986, 3, pp. 373-380.
- LESKOV 1882 N.S. Leskov, *O ruskom levše (literaturnoe ob"jasnenie)*, "Novoe vremja", 11.06.1882, p. 2.
- LESKOV 1958 N.S. Leskov, *Levša (Skaz o tul'skom kosom levše i o stal'noj bloche)* in ID., *Sobranie sočinenij*, I-XI, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1958, t. VII, pp. 26-52.
- LICHACĚV 1989 D.S. Lichačev, *Osobennosti poetiki proizvedenij N.S. Leskova*, in Leskov N.S., *Povesti i rasskazy*, Detskaja literatura, Moskva 1989, pp. 3-8.
- MARCADÉ 2006 J.-C. Marcadé, *Tvorčestvo N.S. Leskova. Romany i kroniki*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2006 (ed. or.: *L'œuvre de N.S. Leskov: Les romans et les chroniques*).
- MARCIALIS 2014 N. Marcialis, *M.M. Bachtin e il problema dello skaz*, "Studi slavistici", XI, 2004, pp. 81-98.
- PANČENKO 2000 A.M. Pančenko, *Leskovskij Levša kak nacional'naja problema*, in ID., *O ruskoj istorii i kul'ture*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2000, pp. 396-400.
- RANČIN 2018 A. Rančin, *Levša Leskova i rusckaja nacional'naja mifologija*, "Rossija XXI", 2018, 3, pp. 114-141.
- SOLLOGUB 1845 V.A. Sollogub, *Tarantas*, izd. Andreja Ivanova, Sankt-Peterburg 1845.
- TOLSTOJ 1953 L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XC, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1953, t. LXV.
- ZYBIN 1905 S.A. Zybin, *Proischoždenie oružejnič'ej legendy o tul'skom kosom Levše i o stal'noj bloche*, "Oružejnyj sbornik", 1905, 1, otd. 2, pp. 1-58.