

La satira grottesca nelle tre 'povesti' di Michail Bulgakov: la tragica carnevalizzazione della Russia degli anni Venti

Cheti Traini

Introduzione

In una oramai datata raccolta di lezioni del 1974 che il professor Piero Cazzola fece stampare per i suoi studenti dell'università di Bologna e che intitolò *Umorismo, satira e grottesco nella letteratura russa (da Gogol' a Zoščenko)*, lo studioso, con dichiarati intenti divulgativi, sviluppò la tematica riassunta nel titolo attraverso la scelta di alcune opere dei più noti scrittori russi fra XIX e XX secolo. Tra questi, al capitolo VII intitolato "Umoristi e satirici russo-sovietici", il professore comprese anche Michail Bulgakov. Di Bulgakov egli prese in esame la 'povest' *D'javoliada* (Diavoleide), e la continuazione delle vicende del suo protagonista Korotkov nelle *Pochozdenija Čičikova* (Le avventure di Čičikov); mentre fece appena accenno alle altre due 'povesti' bulgakoviane *Rokovye jajca* (Le uova fatali) e *Sobač'e serdce* (Cuore di cane). Il tempo straordinario della Nep¹, periodo nel quale sono ambientate tutte le 'povesti' di Bulgakov, veniva così riassunto:

Impiegati che fanno il comodo loro cercando d'imbrogliare i "compagni"; la retribuzione del lavoro ridotta spesso alle più

¹ Nel corso del X congresso del partito nel marzo del 1921, Lenin stesso diede inizio a quel programma eccezionale di nuova politica economica che sarebbe rimasto in vigore fino al 1928 e con il quale veniva interamente abbandonata la politica del comunismo di guerra. Tutto ciò al fine di ricreare «l'alleanza con i contadini, quell'alleanza che era stata il fondamento della rivoluzione» e che era stata pericolosamente incrinata con le violente requisizioni nelle campagne e il divieto di ogni sorta di commercio privato. L'esigenza primaria naturalmente era quella di provvedere a un urgente risanamento del paese salvando, in questo modo, la rivoluzione (cfr. Kochan 1968: 298-301).

incredibili forme di baratto; bande di furfanti, come quelle di Mutander, che rendono la vita un caos allucinante da cui si può uscire solo con una lotta assurda contro il Potere (sovietico), che naturalmente schiaccia le vittime del caos, i poveri "cani" indifesi, presi in trappola dalla "documentomania" che si è impossessata della nuova burocrazia. (Cazzola 1974: 243)

Il quadro offerto può essere d'ausilio a comprendere alcune scelte letterarie di autori come Bulgakov, i quali si rivolsero al genere satirico per scrivere di quegli anni. E tuttavia risulta non essere completamente soddisfacente e rispondente ad un'esigenza di maggiore comprensione della particolare declinazione del genere satirico proposta dall'autore di Kiev il fatto di individuare l'adozione del grottesco come strumento per «combattere più che il regime, i tanti vizi e deficienze che vi notava negli anni della NEP» (*ibid.*: 245).

Michail Afanas'evič Bulgakov si trovò a vivere, insieme a tutta la Russia, «un'epoca che non ha uguali in grandezza» (Blok 1978: 61). Quest'epoca aveva visto il sostituirsi della vecchia Russia con una nuova Russia, la Terza Russia che dopo quella della Moscovia e di Pietro il Grande veniva a sostituirsi alle prime due, attraverso il «sipario di ferro» della rivoluzione d'ottobre (cfr. Etkind-Nivat-Serman-Strada 1990: 5-33). Figlio di un professore dell'accademia di teologia di Kiev, Bulgakov proveniva da una famiglia in cui le presenze culturali, l'atmosfera di alta intellettualità, la biblioteca paterna, le suggestioni spirituali, i forti sentimenti religiosi avevano contribuito alla formazione dello scrittore e alla sua consapevolezza di appartenere ad un mondo, quello dell'intellighenzia erede del «ciclo pietroburghese della Russia» oramai destinato a finire (*ibid.*: 7). La posizione di Bulgakov come uomo e soprattutto come scrittore è quella che, da un lato, si fa erede della concezione settecentesca ed ottocentesca di intellighenzia come classe élitaria, divisa da una «linea» dalle masse ignoranti e volgari, una «linea [...] tenue [...] sottile» e che tuttavia testimonia di un'inimicizia secolare (Blok 1978: 25). Dall'altro lato egli è consapevole del fatto che nella Russia postrivoluzionaria non c'è più posto per i Čechov e i Tolstoj come rappresentanti di quel determinato tipo di intellettuale aristocratico e non strumentalizzato da nessun potere. Coloro che sono rimasti verranno presto costretti all'emigrazione o messi a tacere.

E tuttavia l'ambizione del giovane scrittore kieviano, appena giunto a Mosca alla fine del 1921, è quella di affermarsi nel campo della letteratura, nonostante tutte le difficoltà che tale scelta di vita potesse implicare in un periodo così complesso per la storia russa (cfr. Curtis 1992: 46-50, 64-65). Inizia a scrivere feuilletons per vivere e anche lui

opta per il genere della satira in 'anni satirici' quali furono gli anni '20 per la tendenza a scegliere tale genere letterario da parte di molti scrittori russi, inserendosi in quel filone che da Gogol' a Saltykov-Ščedrin aveva avuto i suoi precursori più illustri. Da Gogol' il Bulgakov di *D'javoliada* ereditò la «vena acremente satirica, [il] gusto particolare per il fantastico, il calembour [...], in un'atmosfera trapassante dalla realtà al sogno» e che nei suoi racconti si esplica soprattutto nello scambio di persone, negli sviluppi fantasmagorici, ne «l'intrusione di animali e sin di cose fra gli esseri umani», senza tralasciare il pervasivo «senso del demoniaco» gogoliano. Persino la reiterazione di medesimi costrutti linguistici («tanto le iperboli che le sineddoci») già adottati dal padre del povero 'činovnik' Akakij Akak'evič, assumono nella prosa bulgakoviana la stessa funzione di svilimento della condizione umana, sotto la spinta sempre più pressante di una macchina burocratica complicata e incomprensibile (Bazzarelli - Křesálková 1985: 61-62)². Ma accanto a colui che egli elegge a suo maestro (Bulgakov 1989: 241) e sulle opere del quale continuò a lavorare attraverso il rifacimento teatrale di *Revizor* (Il revisore) e il riadattamento di *Mërtove duši* (Le anime morte), va ricordato anche l'altro suo modello, Saltykov-Ščedrin (Curtis 1992: 117)³, al quale lo lega il sentimento di profonda indignazione per una realtà inaccettabile e che va smascherata portando alla luce la grettezza, gli odi, le ipocrisie dei suoi personaggi e che nello scrittore dei *Gospoda Golovlëvy* (I signori Golovlëv) si era espresso nell'uso del cosiddetto "linguaggio esopico" (cfr. Groznova – Pavlovskij 1991: 261-262; Riccio 1963: 242-247). Sicuramente un legame fortissimo fu pure quello con Dostoevskij, nel quale già si ritrovava il topos gogoliano del 'malen'kij čelovek', di certo maggiormente indagato da un punto di vista introspettivo - si pensi ai personaggi di Goljadkin in *Dvojniki* (Il doppio) e Popriščin in *Zapiski sumasšedšego* (Le memorie di un pazzo) in riferimento al tema della follia – proprio per lo sviluppo di quel processo di individualizzazione dei personaggi che con l'opera di Dostoevskij raggiungerà il suo apice. Tematica, quella della perdita del senno a seguito dello sdoppiamento della persona, che caratterizza pure il famoso racconto di Čechov *Čërnyj monach* (Il monaco nero). Il motivo del doppio, dell'uomo che appartiene alla massa ma che se ne vuole distaccare, o perché vittima della logica del successo come Goljadkin, o perché insegue la celebrità e si crede un eletto come il

² Cfr. anche Natov 1988: 246-260, per un interessante parallelismo sugli elementi del soprannaturale in Bulgakov e Gogol'.

³ Il riferimento si trova nella lettera inviata da Bulgakov al governo sovietico e pubblicata per la prima volta nella rivista *Grani*, 66 (1967): 155-161.

čechoviano Kovrin, o infine perché a differenza di tutti gli altri vuole mantenere in forma stabile il proprio posto di lavoro come Korotkov, acquista in Dostoevskij, Čechov e Bulgakov una dimensione sociale: il tentativo dell'emancipazione dell'individuo, il recupero della sua identità rispetto a una società che non distingue vita personale e professionale e che, reprimendo il libero pensiero, conduce alla soglia del nichilismo⁴.

Ma un legame altrettanto significativo è quello che collega Bulgakov alla tradizione letteraria occidentale, che intreccia diversi autori, accomunati dalla creazione di soggetti e storie grottesche, seppur nelle differenti sfumature che ciascuno di costoro vollero dare alle loro opere. Vale la pena ricordare i romanzi fantastici di Wells (Rydel 1978: 293-311), i *Nachtstücke* (Racconti notturni) di Hoffmann (Belobrovceva - Kul'jus 1994: 26-36; cfr. anche Bazzarelli - Křesálková 1985: 29-46), il tema dell'apprendista stregone legato alle numerose leggende mitteleuropee del Golem (Bulgakov 1993: 9-10; cfr. Ripellino 1973: 157-176), il romanzo di Orwell *Animal Farm* (La fattoria degli animali).

Dentro questa molteplicità di rimandi letterari, di ragioni della scelta della satira nella sua accezione grottesca, di complessità del quadro entro il quale Bulgakov decise di diventare scrittore, appare un'operazione non del tutto arbitraria chiamare in soccorso uno dei più importanti testi di Bachtin, la monografia che lo studioso russo dedicò a Rabelais, al fine di focalizzare l'attenzione sulle modalità peculiari di ritrarre un periodo singolare di transizione storica come quello della Nep nelle tre 'povesti' di Michail Afanas'evič Bulgakov, *D'javoliada*, *Rokovye jajca* e *Sobač'e serdce*. Il saggio su Rabelais può in effetti costituire una chiave di lettura conciliabile e tutt'altro che banale per misurarsi con le 'povesti' bulgakoviane per almeno tre ragioni: per il medesimo porsi da parte di tutti e tre gli scrittori, Bulgakov, Rabelais e lo stesso Bachtin «ai confini» (Sini 2011: 14); per quanto concerne i contesti storico-sociali, che per tutti e tre i letterati rappresentarono «un momento di 'crisi', sulla soglia fra due epoche, mondi e paradigmi culturali antitetici» (*ibid.*: 133); per l'uso della «parola ambivalente [nella quale] risuona la "gaia relatività" (vesělaja otnositel'nost') della festa, che capovolge valori e paure, incorona il buffone, veste l'uomo da donna e trasforma l'inferno in gioioso spauracchio» (*ibid.*: 134-135); infine, perché proprio il tempo del carnevale ridente, che scandisce l'alternanza delle stagioni, segnando il passaggio dalle feste natalizie a quelle pasquali, riafferma la forza tripudiante del popolo capace di

⁴ Cfr. Čebotareva 1988: 66-67, in riferimento agli altri fratelli letterari di Korotkov. Cfr. pure Frolova 1982: 28-40.

rovesciare le gerarchie e i poteri costituiti e allontanare la paura del rigido mondo medievale (cfr. *ibid.*: 135; Bachtin 1995: 476)⁵, finanche sovietico.

A Mosca negli anni Venti

È noto che i principali temi di Bachtin nel suo studio sull'opera di Rabelais vertono sul dualismo tra vita ufficiale/seconda vita carnevalizzata; la forma parodica o semiparodica quale presupposto di derisione dell'ideologia ufficiale e dei suoi riti; il riso come meccanismo di esorcizzazione della realtà quotidiana e catarsi interiore; la satira carnevalesca e il comico come agenti costruttori di una metarealtà che capovolge, stravolge e trasforma la seriosità dei riti e dei culti sociali acquisiti per discioglierli nel riso di piazza e mutare i loro attori da eroi in sosia parodici⁶. L'idea di inserire la scrittura satirico grottesca di Bulgakov sulla scia della tradizione medievale rinascimentale del riso, del carnevale e della festa, può rendere ragione della scelta di rappresentazione di soggetti tanto satirici quanto tragici, costruiti 'in limine' tra narrazione fantastico-grottesca, travestimenti allegorici di sosia parodici, riso illusorio-esorcizzante e catartico. Può insomma gettare luce su quella che fu la concezione letteraria dello scrittore riguardo alla realtà storica del decennio successivo all'Ottobre e il ruolo impersonato dall'"intelligent" nella nuova società sovietica.

È necessario inoltre tenere nella dovuta considerazione la complessità della vita «caotica, frettolosa e da incubo» che si presenta al giovane scrittore appena trasferito nella capitale moscovita e che egli restituisce in prosa attraverso quadri narrativi che ritraggono la realtà baluginante di una città avvolta nel disordine, nella sporcizia, nella corruzione, ignoranza e volgarità dei nuovi «cittadini» (Curtis: 47-49; 54-55). Il lettore arriva ad osservare e visitare topograficamente Mosca (Bazzarelli - Křesálková 1985: 449-463) ripercorrendo le vicende fantastiche di personaggi improbabili, nei quali è rilevabile il tentativo di Bulgakov di ridicolizzare una vita completamente instabile e frenetica (Čudakova 2013: 150). Va inoltre rimarcata la visione profondamente pessimistica, quasi apocalittica del giovane autore per

⁵ Si propone naturalmente in questa sede solo un'analisi di alcuni motivi bachtiniani nelle tre 'povesti' di Bulgakov. Di conseguenza sono stati scelti un numero limitato di esempi ritenuti maggiormente significativi al fine di illustrare la lettura delle tre 'povesti' di Bulgakov usando le chiavi di Bachtin.

⁶ Cfr. Lotman 2006: 157-183 in riferimento al riso nella concezione della cultura medievale.

un presente ed un futuro oramai prossimo dove il singolo viene sempre più schiacciato dagli ingranaggi di un apparato burocratico e di una società che, alla fine, provocheranno la sua distruzione psichica e fisica.

Proprio in considerazione di tali condizioni storiche ed esistenziali, la scelta di una satira grottesca si rivelò per Bulgakov un'occorrenza ineludibile da valutare come sorta di esorcizzazione della realtà che, se da un lato può essere intesa nella sua funzione di denuncia di un 'byt' alienante e persino mortifero, dall'altro lato può altresì essere interpretata come mossa di autodifesa dell'autore, che eleva la scrittura ad atto liberatorio e salvifico all'interno della claustrofobica e sclerotizzata realtà sovietica.

Mosca è al centro della narrazione della prima 'povest', *D'javoliada*. Le avventure del suo protagonista, l'impiegato Korotkov, si dipanano con un ritmo incalzante lungo le strade, nelle piazze, all'interno di abitazioni, uffici e palazzi altissimi, sui mezzi di trasporto della nuova capitale sovietica. Il ritmo della vita contemporanea emerge prepotentemente dalla prosa di Bulgakov. Come Nicolescu afferma, il tentativo di riproduzione del ritmo dei tempi correnti era già stato al centro di un articolo di Andrej Belyj, "Ritm žizni i sovremennost'" (Il ritmo della vita e la contemporaneità), conosciuto probabilmente dallo stesso Bulgakov. Belyj sottolineava che il ritmo dell'epoca aveva trovato vasta eco nella scrittura di numerosi e diversi scrittori degli anni Venti, nella prosa dei quali era evidente questa «forma nel movimento» (Bazzarelli - Křesálková 1985: 378-381, trad. mia).

D'javoliada ne rappresenterà l'epopea, con il viaggio odisseico di Korotkov per tutta Mosca e la sua corsa finale con dovuto schianto dal sesto piano di un palazzo.

Gli alti e i bassi di Korotkov

Appartenente al genere della 'povest', questo tipo di narrazione della letteratura russa vede lo sviluppo dell'azione inserirsi a metà strada tra il 'rasskaz' e il 'roman' (che in russo indica quasi sempre un'opera di notevoli dimensioni). Solitamente definito racconto lungo o romanzo breve, in taluni casi tradotto pure con il termine di novella (Todorov 1968: 233-238; 239-247), questo genere è presente già nella letteratura russa antica (Picchio 1993), e si modificherà nei secoli successivi per mano dei più importanti maestri della penna russi quali Gogol' e Čechov sino a Bulgakov⁷.

⁷ Si veda l'interessante ricostruzione critica dello sviluppo della 'povest' antica russa fino a quella moderna nell'articolo di Ferrazzi,

Tutte e tre le 'povesti' bulgakoviane vedono iniziare le vicissitudini dei propri personaggi a partire da un errore, costituito nel caso della prima, *D'javoliada*, da un equivoco che scatenerà le disavventure del povero Korotkov. E tuttavia tale equivoco non deve ingannare sulla reale portata del proprio carattere generale. In questo caso infatti, l'equivoco, così come il 'calembour', il tropo (Todorov: 205-229) sono solo pretesti minimi capaci di innescare quel famoso riso di piazza e sulla piazza, quella moscovita e in generale sovietica, che dando origine apparentemente solo al comico, rivelano in realtà la profonda problematicità della satira dell'autore.

Proprio uno degli elementi fondanti del romanzo di Rabelais è la piazza. Come scrive Bachtin «il cinismo di Rabelais è sostanzialmente legato alla piazza cittadina, alla piazza della fiera e del carnevale del tardo Medioevo e del Rinascimento»; la piazza non è solo luogo fisico che rappresenta la centralità della città, ma soprattutto simbolo di incontro dell'«allegria collettiva della massa popolare» (1995: 159). Anche nelle opere di Bulgakov la piazza riveste un ruolo fondamentale. Per il nostro autore la piazza è Mosca, determinazione metonimica dell'intera Russia. In *D'javoliada* è possibile rilevare due tipi di piazza: una piazza interna, chiusa, labirintica costituita dagli edifici pubblici in cui il protagonista si addentra, e perdendosi, fa gli incontri più strani; e una vera e propria piazza quale spazio aperto, quella che egli vede dall'alto dell'edificio dal quale infine si precipita. Il primo tipo di piazza appare tanto immenso e mutevole da disorientare completamente l'eroe:

– Basta! Non finirà così! Devo venirme a capo. – Con un balzo si afferrò alla ringhiera posteriore di un tram disegnata ad arco. L'arco lo sballottò per circa cinque minuti e lo gettò davanti a un palazzo verde di nove piani. Entrato di corsa nell'atrio, Korotkov sporse la testa nel riquadro che si apriva nel tramezzo di legno e chiese a un'enorme teiera azzurra: – Dov'è l'ufficio reclami, compagna?

– Ottavo piano, nono corridoio, appartamento 41, camera 302 – rispose la teiera con voce femminile.

– Ottavo, nono, ottavo ferma, 40... no, 42... no, 302 –, borbottò Kortokov salendo l'ampia scalinata. – Oh, Dio, mi sono dimenticato... sì il 40, il quarantesimo... (Bulgakov 1990: 47)⁸

Marialuisa, "La 'povest' fra evo antico ed evo moderno", *Europa Orientalis*, 9 (1990): 9-21.

⁸ - Довольно. Я так не оставлю! Я его разъясню. - Он прыгнул и прицепился к дуге трамвая. Дуга пошатала его минут пять и сбросила у

Il secondo tipo di piazza è una visione che Korotkov ha dall'alto e che oramai gli è completamente estranea, poiché divenuto folle nel momento in cui ancora non è avvenuto il passaggio dal vecchio al nuovo (secondo le categorizzazioni bachtiniane), quando ancora cioè vige la dittatura dei Kal'soner e del burocratismo. I ruoli si sono invertiti: il basso sta in alto e l'alto sta in basso ma, come per Rabelais, il principio abbassante è destinato a vincere, anche in senso fisico, facendo leva sulla forza di gravità.

Davanti a Korotkov, su in alto, si paravano un sole dall'aria anemica, un cielo grigiastro, un vento leggero e l'asfalto gelato. Da sotto e dall'esterno la città si faceva udire con un rombo ovattato ed inquieto. Balzato sull'asfalto, dopo un'occhiata intorno, Korotkov raccolse tre palle, si lanciò verso il parapetto, si arrampicò e guardò giù. Il cuore gli venne meno. Davanti a sé, scorre tetti di edifici che parevano piccoli e schiacciati, una piazza dove strisciavano i tram e gli uomini-scarafaggio; e subito distinse certe figure grigie danzanti verso l'ingresso lungo la fenditura del vicolo; più dietro, un ingombrante giocattolo, punteggiato di lucenti testoline dorate.

– Mi hanno circondato! – gemette Korotkov. – I pompieri. Sporgendosi dal parapetto, prese la mira e lasciò partire una dopo l'altra tre palle. Salirono con un sibilo, poi descrissero un arco e si tuffarono verso il basso. Korotkov ne afferrò altre tre, di nuovo si arrampicò e, caricato il braccio, mollò anche quelle. Le palle scintillarono come argento, poi, scendendo, si tinsero di nero, lampeggiarono ancora, e sparirono. Korotkov ebbe l'impressione che gli scarafaggi si dessero a correre disperatamente qua e là per la piazza immersa nel sole. (*ibid.*: 63-64)⁹

девятиэтажного зеленого здания. Вбежав в вестибюль, Коротков просунул голову в четырехугольное отверстие в деревянной загородке и спросил у громадного синего чайника:

- Где бюро претензий, товарищ?

- 8-й этаж, 9-й коридор, квартира 41-я, комната 302, - ответил чайник женским голосом.

- 8-й, 9-й, 41-я, триста... триста... сколько бишь... 302, - бормотал Коротков, взбегая по широкой лестнице. - 8-й, 9-й, 8-й, стоп, 40... нет, 42... нет, 302, - мычал он, - ах. Боже, забыл... да 40-я, сороковая... (Bulgakov 1989: 27-28)

⁹ Перед Коротковым сразу открылось худосочное солнце над самой головой, бледненькое небо, ветерок и промерзший асфальт. Снизу и снаружи город дал знать тревожным, смягченным гулом. Попрыгав на асфальте и оглянувшись, подхватив три шара, Коротков подскочил к

Korotkov è il buffone protagonista della narrazione, che sembra subire gli sberleffi di un pazzo destino; egli commette gaffes all'infinito, viene scoronato e detronizzato dal suo tranquillo e sicuro posto di lavoro e precipitato nella follia del carnevale della nuova burocrazia sovietica (Bachtin 1995: 216; 285-286). L'errore che mette in moto il gioco è legato a due elementi importanti che Bachtin ricollega alla cultura popolare: il linguaggio travisato e il basso materiale-corporeo femminile (*ibid.*: 339-345; 458 segg.). La lettura distorta dell'impiegato trasforma un ordine serio in una parodia tipicamente carnevalesca. Come ci ricorda Bachtin, nel Medioevo, durante il periodo straordinario del carnevale, il popolo inscenava e recitava interi brani tratti dalle Sacre Scritture ma trasposti in chiave umoristica, a volte anche pesantemente volgari. Korotkov legge la disposizione di fornire delle divise a tutte le impiegate della sua azienda come una precisa indicazione al basso materiale-corporeo: dare loro mutande. Scrive Bachtin: «La donna abbassa, riporta alla terra, dà il corpo, dà la morte; ma è anche il 'principio della vita'. È il 'ventre'. È questa la base ambivalente dell'immagine della donna nella tradizione comica popolare» (*ibid.*: 262). Le pagine di *D'javoliada* sono piene di figure femminili, impiegate e dattilografe che ballano a passo di 'fox-trot', figurine che appaiono e scompaiono con sinistri luccichii di gemme, ambigue, ammiccanti, mai positive. Esse rappresentano degli ostacoli sulla strada della storia del protagonista o addirittura le cause scatenanti dei suoi guai¹⁰.

Una donna introduce un altro elemento essenziale della tradizione rabelesiana: il vino e il gusto del bere. La vicina di Korotkov,

парапету, влез на него и глянул вниз. Сердце его замерло. Открылись перед ним кровли домов, казавшихся приплюснутыми и маленькими, площадь, по которой ползали трамваи, и жучки-народ, и тотчас Коротков разглядел серенькие фигурки, проплясавшие к подъезду по щели переулка, а за ними тяжелую игрушку, усеянную золотыми сияющими головками.

- Окружили! - ахнул Коротков. - Пожарные.

Перегнувшись через парапет, он прицелился и пустил один за другим три шара. Они взвились, затем, описав дугу, ухнули вниз. Коротков подхватил еще одну тройку, опять влез и, размахнувшись, выпустил и их. Шары сверкнули, как серебряные, потом, снизившись, превратились в черные, потом опять засверкали и исчезли. Короткову показалось, что жучки забегали встревоженно на залитой солнцем площади. (*ibid.*: 41)

¹⁰ Per la particolare attenzione prestata al corpo femminile durante il periodo sovietico della NEP e alla visione del corpo in generale nei suoi risvolti sessuali come metafora della società sovietica del period, cfr. Naiman 1997.

Aleksandra Fjodorovna, gli regala il suo stipendio: una fornitura di quarantasei bottiglie di vino da messa. Il bere assume una funzione diabolica per il protagonista, distruggitrice e rigeneratrice insieme (*ibid.*: 312). Nelle due notti che egli passa a ubriacarsi, Korotkov scopre verità fino ad allora mai immaginate: trasformazioni di uomini in gatti, crescite improvvise di barbe, un orologio a pendolo che arriva a battere quaranta colpi.

È la verità rivelatrice della follia che gli fa percepire il mondo in maniera doppia, o addirittura moltiplicata all'infinito, comunque non univoca, lo solleva dalla mediocrità della sua esistenza ordinaria, gli fa scoprire la quarta dimensione e che poi infine, lo condurrà all'autoannientamento. Il vino è bevanda teologica, taumaturgica, e una buona sbornia non è che un ulteriore travestimento abbassante. L'immagine della diavoleria scaturita dalla commistione infelice fra lo zolfo dei fiammiferi, il suo stipendio, che egli continua ad accendere mentre beve il vino da messa, rivela un'altra verità: quella della forza devastante della nuova vita moscovita. In questo senso il protocollista muore di una morte tipicamente carnevalesca: il suo corpo viene fatto a pezzi nello schianto finale (cfr. Bachtin 1995: 293-296), con l'ultima immagine davanti ai suoi occhi di un sole in frantumi (Bulgakov 1990: 65). Quello dello smembramento dei corpi è un altro tipico motivo nel *Rabelais*, dove vengono presentati interi episodi pieni di parti anatomiche, arti e interiora staccati o mutilati, soprattutto dopo una festosa battaglia, come il massacro di 13622 uomini da parte di frère Jean des Entommeurs nella vigna del convento (Rabelais 1973: 127-128) e le scene delle botte e ingiurie ai Mangiaprocessi (Bachtin 1995: 218-225). Ma la modificazione dei corpi non avviene necessariamente solo attraverso una loro storpiatura. I corpi possono cambiare forma, crescere o rimpicciolirsi, aggiungere degli attributi (come la barba assira dei Kol'soner), subire insomma dei travestimenti per cause indipendenti e apparentemente misteriose. La mascherata poi è totale quando ci sono delle vere e proprie trasformazioni, solitamente di uomini in animali («È vero che la mescolanza di tratti umani e animali è una delle forme più antiche di grottesco», *ibid.*: 346). Così, in *D'javoliada*, fra gli altri, Kal'soner si trasforma dapprima in un gatto fosforescente e poi in un gallo bianco, mentre un impiegato dell'ufficio reclami esce spiegandosi da un cassetto e un altro inizia a gonfiarsi (Bulgakov 1990: 55).

Un'ultima considerazione sul ruolo del buffone che Korotkov riveste. Il buffone nel Medioevo era portatore di una verità altra, al di fuori di quella ufficiale e feudale, tollerata dalla censura solo nell'eccezionalità di determinati periodi: quelli appunto delle feste carnevalesche che avevano una durata maggiore rispetto al carnevale

odierno, perché maggiori erano le pressioni della società sull'individuo e, conseguentemente, dovevano essere concesse dalle autorità opportune occasioni di sfogo (Bachtin 1995: 11). È lo scontro, tra queste due verità, quella ufficiale e quella folle del buffone, a causare la catastrofe nella 'povest'. La non accettazione del principio relativizzante e contingente che si esplica nel passaggio alla nuova società sovietica, è all'origine delle sciagure dei protagonisti dei racconti di Bulgakov. La fine e l'inizio, il vecchio e il nuovo coesistono per un momento (la soglia, il limite bachtiniano), ma poi il precipitare degli eventi non permette l'adattamento delle parti in gioco. Bulgakov sembra dirci che ciascuno di noi, un bel giorno, potrebbe trovare in ufficio uno o due Kal'soner al posto di qualsiasi Čekušin e tanto più in un mondo, come quello neo-sovietico, sconvolto da una rivoluzione così totale. Inevitabilmente qualcuno dovrà perire. E' il motivo ambivalente della morte e della nascita: anche «Gargantua non sa se piangere per la morte della moglie o ridere di gioia per la nascita del figlio, e così ora ride 'come un vitello' (il giovane nuovo nato), ora piange 'come una vacca' (che mettendo al mondo il vitello sta per morire)» (*ibid.*: 363).

Raggio della vita o raggio della morte?

Non meno che in *D'javoliada*, pure in *Rokovye jajca* la piazza moscovita assume un rilievo particolare, essendo la narrazione trasposta nel futuro rispetto all'anno della scrittura della 'povest' stessa (1925). L'autore trasporta il lettore nel 1928 quando oramai la stampa si è trasformata nel quarto potere capace di distruggere gli individui e le nuove scoperte e tecnologie danno un'immagine dinamica e moderna della città, in una versione iperbolica e frastornante, nella quale si confondono le vicende del protagonista del racconto. Il professor Persikov fa una scoperta tanto sensazionale quanto casuale, un misterioso raggio rosso, un raggio della vita, che lo Stato intende utilizzare per far fronte a una micidiale epidemia di polli che sta infestando l'intero paese. Il clima di festa di un immenso carnevale cittadino, che si fa largo nel rimbalzare di grida di strilloni per le strade, voci e chiacchiere della folla, luci di cartelli pubblicitari, bagliori di insegne luminose, frastuoni di ambienti privati, riflettori e megafoni di spazi pubblici, si esprime in burle e scenette comico-grottesche e culmina all'interno di un circo nello sketch di due cabarettisti basato su un semplice gioco di parole. «Ах, мама, что я буду без яиц?» (Bulgakov 1989: 76; trad. mia «Oh, mamma, che cosa

farò senza le uova?»)¹¹. Lo scherzo è ancora una volta basato sull'elemento del basso materiale-corporeo e la scenetta finale di due clown è incentrata su battute che richiamano sempre il motivo delle uova, che insieme a quello degli escrementi ritornerà incessantemente nella narrazione con un chiaro significato abbassante (*ibid.*: 76-77). Secondo quanto scrive Bachtin infatti, gli escrementi rappresentano nella cultura popolare e carnevalesca la materia gioiosa, in quanto legame essenziale con la nascita, la fecondità, il rinnovamento, la prosperità (Bachtin 1995: 161-166; 191-192).

E di pari passo, il rapporto vita-morte torna ad essere centrale. In particolare, in *Rokovye jajca* la lotta per la vita diventa gioco di morte. Così, gli esperimenti che Persikov fa sulle sue cavie finalizzati a ricercare nuovi metodi sperimentali per il miglioramento della vita del genere umano, rappresentano degli autentici calvari per i poveri animali:

Qui, su un tavolo di vetro, una rana semi-cloroformizzata, languente per il terrore e la pena, era crocefissa su un'asse di sughero, con le viscere traslucide, strappate dall'addome sanguinante, protese fino al microscopio.

– Benissimo –, disse Persikov, chinandosi verso l'oculare. Evidentemente, si poteva scorgere qualcosa di grande interesse nel mesenterio della rana: nitidi come sul palmo di una mano, i corpuscoli viventi del sangue correvano lesti lungo i fiumi dei vasi. Persikov dimenticò le sue amebe e, per un'ora e mezzo, si alternò con Ivanov alla lente. Nel frattempo, i due scienziati continuavano a scambiarsi animati commenti incomprensibili ai comuni mortali.

Infine, Persikov si ritrasse dal microscopio, annunciando: – Ecco, il sangue si sta coagulando.

La rana mosse pesantemente la testa, mentre i suoi occhi offuscati dicevano chiaramente: – Siete dei maledetti bastardi, ecco che cosa... (Bulgakov 1990: 71-72)¹²

¹¹ Come in altre lingue, anche in russo la parola 'uovo' viene usata in gergo per 'testicolo'.

¹² Там, на стеклянном столе, полузадушенная и обмершая от страха и боли лягушка была распята на пробковом штативе, а ее прозрачные слюдяные внутренности вытянуты из окровавленного живота в микроскоп.

- Очень хорошо! - сказал Персиков и припал глазом к окуляру микроскопа.

Очевидно, что-то очень интересное можно было рассмотреть в брыжейке лягушки, где, как на ладони видные, по рекам сосудов бойко бежали живые кровяные шарики. Персиков забыл о своих амебах и в

Un simile martirio subirà alla fine della storia lo stesso scienziato carnefice, insieme ai suoi aiutanti, nella scena di distruzione finale, sorta di autodafé, nella quale la rabbia popolare fa letteralmente a pezzi i loro corpi a colpi di bastone, per poi calpestarli ferocemente. Fino all'ultimo Persikov cerca di imporre la propria autorevolezza regale, esplicitata nell'immagine del dito piegato ad uncino per richiamare il suo esercito personale (un gesto ancor più ridicolo nella tragicità della situazione), non accorgendosi invece di essere già stato scoronato. Il mondo esterno, nei panni della folla (cfr. Bachtin 1995: 278-281), è riuscito a penetrare nell'istituto di zoologia, roccaforte del luminare e dei suoi accoliti, e ad espugnarlo. In Rabelais

[...] le battaglie sanguinose, gli smembramenti, le fiamme dei falò, le mori, le botte, i colpi, le ingiurie, le imprecazioni, sono immersi nel tempo gioioso che dà la morte e la vita, che vieta a tutto ciò che è vecchio di perpetuarsi e non smette mai di generare ciò che è nuovo e giovane. (*ibid.*: 230)

È il motivo della morte che si stempera nella vita e che conferisce l'illusione di sconfiggere momentaneamente la sventura, attraverso la soppressione violenta della supposta causa del disastro, per un ritorno apparente ad una normalità dell'esistenza.

Perfino la peste è, secondo la concezione bachtiniana, un tempo eccezionale non solo di disgrazia, ma perfino di gioia (*ibid.*: 298-299). La peste infatti permette di non rispettare più le norme comuni, sia quelle sociali che di comportamento, lasciando libero sfogo alle sregolatezze e agli eccessi, sorta di esorcismo contro la morte. Anche la rivoluzione aveva generato ogni specie di intemperanza e sconvolto la vita di quanti, come Persikov, avrebbero voluto mantenere le dovute distanze e barriere. E la peste ritornerà alla fine della 'povest', sotto forma di mostri, sconvolgendo nuovamente la vita del paese e distruggendo definitivamente quella del professore. La catarsi arriverà con il gelo. La festa ricomincerà nella primavera del 1929, quando:

течении полутора часов по очереди с Ивановым припадал к стеклу микроскопа. При этом оба ученых перебрасывались оживленными, но непонятными простым смертным словами.

Наконец Персиков отвалился от микроскопа, заявив:

- Сворачивается кровь, ничего не поделаешь.

Лягушка тяжело шевельнула головой, и в ее потухающих глазах были явственны слова: "Сволочи вы, вот что..." (Bulgakov 1989: 49-50).

Mosca ricominciò a ballare, a brillare e a splendere di luci; e ancora, come prima, le carrozze meccaniche rombarono nel traffico e la falce di luna rimase sospesa, come a un filo sottile, sopra la calotta della chiesa di Cristo; e sull'area dell'istituto a due piani, crollato nell'incendio nell'agosto del 1928, sorse un nuovo palazzo zoologico. Lo dirigeva l'assistente Ivanov, ma Persikov non era più lì. (Bulgakov 1990: 147-148)¹³

Il corpo grottesco in *Sobač'e serdce*

In *Sobač'e serdce* l'anatomia del basso corporeo (Bachtin 1995: 23; 337 segg.) raggiunge la sua apoteosi. Al centro dell'ultima 'povest' infatti sono le vicende di un cane che, a seguito di un'operazione chirurgica, si trasforma in un ominide. Lo stretto legame anatomico tra la parte esterna ed interna del corpo emerge distintamente sin dalle prime mosse del racconto, quando il medico-scrittore Bulgakov lascia appuntare lo sguardo e guida la voce narrante del cane su una povera dattilografa, scrutando la sua biancheria e il vestiario sin nelle fibre, e indagando la struttura interna del suo corpo, gli organi, le loro malattie, il marcio e la rovina del povero stomaco della donna. «L'immagine grottesca – scrive Bachtin – mostra non soltanto l'aspetto esteriore ma anche quello interiore del corpo: il sangue, le viscere, il cuore e gli altri organi interni. E spesso la parvenza esterna e quella interna si fondono in un'unica immagine» (*ibid.*: 348). Procedimento che poi verrà ripetuto, fisicamente questa volta, sullo stesso corpo del cane dal professor Preobraženskij al momento della dissezione e ricomposizione delle sue parti umano-canine. La festa dei corpi e delle loro manipolazioni genetiche si sublima nella danza macabra dei due chirurghi con i loro strumenti di vita e di morte intorno alle membra della povera bestia.

Filipp Filippovič strinse i denti. I suoi occhietti brillarono acuti e pungenti e agitando il suo bisturi tracciò sulla pancia di Pallino un taglio dritto e lungo. La pelle si aprì immediatamente e il sangue schizzò in tutte le direzioni. Con uno scatto felino, Bormental' cominciò a premere la ferita del cane con compresse di garza, poi, con un paio di pinzette piccole come quelle per lo zucchero, ne

¹³ опять затанцевала, загорелась и завертелась огнями Москва, и опять по-прежнему шаркало движение механических экипажей, и над шапкою Храма Христа висел, как на ниточке, лунный серп, и на месте сгоревшего в августе 28-го года двухэтажного института выстроили новый зоологический дворец, и им заведовал приват-доцент Иванов, но Персикова уже не было (*ibid.*: 115).

strinse gli orli e quella si asciugò. Gli spuntarono gocce di sudore sulla fronte. Filipp Filippovič diede un secondo colpo di bisturi, poi tutti e due cominciarono a straziare il corpo di Pallino con ganci, forbici e grappette. Saltarono fuori dei tessuti rosa e gialli che stillavano rugiada di sangue.

Filipp Filippovič rigirò per un poco il bisturi nel corpo del cane, poi gridò: – Forbici! –. Lo strumento lampeggiò nelle mani dell'assistente come in quelle di un prestigiatore. Filipp Filippovič penetrò in profondità e con alcune giravolte strappò dal corpo di Pallino le ghiandole seminali con tutti i loro annessi e connessi. Coperto di sudore per l'impegno e l'agitazione, Bormental' si gettò verso un barattolo di vetro e ne estrasse altre ghiandole seminali bagnate e flosce. Nelle mani del professore e dell'assistente guizzarono e si arrotolarono delle cordicelle corte e umide. Si udì uno sferruzzio di aghi tra le pinze e le ghiandole seminali furono attaccate al posto di quelle del cane. Il sacerdote si rialzò dalla ferita, ci ficcò dentro una compressa di garza e ordinò: – Dottore, ricucia immediatamente la pelle – poi diede un'occhiata all'orologio tondo e bianco attaccato al muro. (Bulgakov 1992: 155-156)¹⁴

¹⁴ Зубы Филиппа Филипповича сжались, глазки приобрели остренький, колющий блеск, и, взмахнув ножичком, он метко и длинно протянул по животу Шарика рану. Кожа тотчас разошлась, и из нее брызнула кровь в разные стороны. Борменталь набросился хищно, стал комьями марли давить Шарикову рану, затем маленькими, как бы сахарными щипчиками зажал ее края, и она высохла. На лбу у Борменталья пузырьками выступил пот. Филипп Филиппович полоснул второй раз, и тело Шарика вдвоем начали разрывать крючьями, ножницами, какими-то скобками. Выскочили розовые и желтые, плачущие кровавой росой ткани. Филипп Филиппович вертел ножом в теле, потом крикнул:

-Ножницы!

Инструмент мелькнул в руках у тяпнутого, как у фокусника. Филипп Филиппович залез в глубину и в несколько поворотов вырвал из тела Шарика его семенные железы с какими-то обрывками. Борменталь, совершенно мокрый от усердия и волнения, бросился к стеклянной банке и извлек из нее другие мокрые, обвисшие семенные железы. В руках у профессора и ассистента запрыгали, завились короткие влажные струны. Дробно защелкали кривые иглы в зажимах. Семенные железы вшили на место Шариковых. Жрец отвалился от раны, ткнул в нее комком марли и скомандовал: - Шейте, доктор, мгновенно кожу!

Затем оглянулся на круглые белые стенные часы (*ibid.*: 155-156).

Il cane, apparentemente morto, inizia invece a trasformarsi. La metamorfosi graduale del corpo ci riconduce alle considerazioni che Bachtin fa sul corpo grottesco.

Il corpo grottesco, come abbiamo più volte sottolineato, è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo, inoltre questo corpo inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo [...] E' per questo motivo che il ruolo più importante nel corpo grottesco è affidato a quelle parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo. (1995: 346)

Trasformazioni che puntualmente vengono registrate nella metamorfosi del nuovo essere, Šarikov. La bocca in particolar modo risulta essere uno dei tratti maggiormente evidenti: compare un appetito colossale e attraverso la bocca, oltre a trangugiare il cibo, il nuovo essere verbalizza la sua visione del mondo con ingiurie e bestemmie (cfr. *ibid.*: 347; 363 segg.) Perde poi, oltre al pelo, pure la coda, assimilabile al naso e al fallo, ma con un'importante funzione comunicativa per l'animale, permettendogli di inviare messaggi al mondo esterno. Con la sua perdita Šarikov si trova a vivere in una condizione limbrica tra lo stato animale e quello umano, avendo già perso il suo mezzo di comunicazione, ma non avendo ancora sviluppato adeguati mezzi espressivi in grado di metterlo in relazione con il mondo che lo circonda. Mano a mano che il suo corpo si sviluppa, allungandosi, protendendosi cioè verso l'esterno¹⁵, anche la sua comprensione del mondo cresce. Rimangono però ancora incompiute le parti basse. «В области половых органов - формирующийся мужчина», (Bulgakov 1992: 161; trad. «Nella regione degli organi genitali, uomo in fieri»). La parte destinata alla riproduzione è ancora in divenire; l'essere è informe, incompiuto.

In questa 'povest', come in *Rokovye jajca*, la figura del medico è naturalmente rilevante. Egli non si occupa tanto del corpo già formato, chiuso e dato, ma piuttosto del corpo che nasce, si forma, cresce e che può a sua volta dare la vita, defecare, soffrire, agonizzare, morire; quello stesso corpo grottesco che è capace di imprecare e commettere delle oscenità, al centro insomma di tutte le immagini grottesche legate

¹⁵ Scrive Bachtin: «Gli avvenimenti del corpo grottesco si svolgono sempre al confine tra due corpi, meglio ancora, nel loro punto d'intersezione: un corpo dà la propria morte, l'altro la propria nascita, ma essi sul limite estremo si fondono in un'unica immagine bicorporea» (1995: 352).

al basso materiale-corporeo. Ma il medico può essere altresì identificato con il buffone; il professor Preobraženskij infatti è sì persona colta e a modo, ma pure lui comico nei suoi abiti borghesi, del tutto fuori dalla norma, essendo oramai in vigore i canoni proletari anche nel modo di vestire. Perfino la sua passione per il teatro può definirsi 'risibile' e assimilabile a quella dell'altro buffone del racconto, l'esperimento Šarikov, con il suo debole per il circo. Preobraženskij, come l'ominide ama canticchiare (seppure arie musicali di diversa tipologia), ma ancora più ridicola appare la sua imbarazzante attività di ringiovanitore umano. E tuttavia nella sua buffoneria il professore conserva una connotazione diabolica, che ricorda da vicino l'immagine medievale del gobbo, figura 'outsider' al quale venivano attribuiti strani poteri che gli derivavano da quella sua escrescenza sulla schiena. Nel testo viene difatti indicato come stregone, sacerdote, mago, Faust. E il suo appartamento laboratorio rappresenta in effetti un luogo proibito, posto nella parte più alta dell'edificio, inaccessibile, il cui ingresso viene rigorosamente controllato da una serie di aiutanti altrettanto negativi (il portiere, la cameriera, la cuoca).

Infine, ritorna anche in *Sobač'e serdce* il motivo della peste, rappresentato dalla tormenta di neve che imperversa sulla capitale e che assume una particolare connotazione diabolica, travolgendo uomini e animali, condannati, inesorabilmente e loro malgrado, a ritornare alle disgraziate e fatali condizioni di vita iniziali:

La bufera, vecchia strega, fece sbattere il portone e, galoppando sulla scopa, ferì l'orecchio della ragazza. Le sollevò la gonna fin sopra le ginocchia, le scoprì le calze color carne e una striscia sottile di pizzo non proprio immacolato. Soffocò le sue parole e coprì il cane di neve. – Oddio, che tempo da lupi! E come se non bastasse, ah!, mi fa male la pancia! Deve essere quella maledetta carne salata! Quando finirà tutto questo? –. La dattilografa chinò la testa e sfiorò la tormenta, uscendo dal portone; in strada il vento la ghermì, la fece girare come una trottola, poi la risucchiò in un turbinio sfavillante di neve. Il cane restò invece nel portone, col suo fianco malandato, e si rannicchiò contro la parete fredda; sentendosi soffocare decise fermamente che non si sarebbe mosso da là, dall'androne, e che ci avrebbe lasciato la pelle. Lo colse la disperazione. (Bulgakov 1992: 121)¹⁶

¹⁶ Ведьма - сухая метель загремела воротами и помелом съездила по уху барышню. Юбчонку взбила до колен, обнажила кремовые чулочки и узкую полосочку плохо стиранного кружевного бельишка, задушила слова и замела пса.

- Боже мой... какая погода... ух... и живот болит. Это солонина, это солонина! И когда же это все кончится?

Наклонив голову, бросилась барышня в атаку, прорвалась в ворота, и на улице ее начало вертеть, рвать, раскидывать, потом завинтило снежным винтом, и она пропала.

А пес остался в подворотне и, страдая от изуродованного бока, прижался к холодной массивной стене, задохся и твердо решил, что больше отсюда никуда не пойдет, тут и издохнет в подворотне. Отчаяние повалило его. (Bulgakov 1989: 121)

Bibliografia

- Bachtin, Michail, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1965, trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bazzarelli, Eridano, *Invito alla lettura di Bulgakov*, Milano, Mursia, 1976.
- Id. - Křesálková, Jitka (eds.), *Atti del convegno "Michail Bulgakov": Gargnano del Garda, 17-22 settembre 1984*, Milano, Università degli Studi, 1985.
- Belobrovceva Irina - Kyl'jus Svetlana, *Bulgakovskij sbornik II*, Tallin, 1994.
- Blok, Aleksandr, *L'intelligencija e la rivoluzione*, Milano, Adelphi, 1978.
- Bulgakov, Michail, *"Sobranie sočinenij v pjati tomach, Chudožestvennaja literatura"*, (1989).
- Id., *Diaboliade*, Eds. Ellendea Proffer - Carl R. Proffer, Milano, Interno Giallo, 1990.
- Id., *Cuore di cane*, Roma, Newton Compton, 1992.
- Id., *Le uova fatali. Introduzione di Rita Giuliani*, Roma, Newton Compton, 1993.
- Cazzola, Piero, *Umorismo, satira e grottesco nella letteratura russa (da Gogol' a Zoščenko)*, Bologna, Cooperativa libraria universitaria, 1974.
- Čebotareva, B., *Literaturnyj Azerbajdžan*, 5 (1988).
- Čudakova, Marietta, *Žisneopisanie Michaila Bulgakova*, Mosca, Kniga, 1988, trad. it. *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, Bologna, Odoya, 2013.
- Curtis, Julie, *Manuscripts don't burn. Mikhail Bulgakov. A life in Letters and Diaries*, London, Bloombury Publishing Limited, 1991, trad. it. *I manoscritti non bruciano. Michail Bulgakov: una vita in lettere e diari*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Etkind, Efim - Nivat, Georges - Serman, Il'ja - Strada, Vittorio, *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1989-1991.
- Ferrazzi, Marialuisa, *"La povest' fra evo antico ed evo moderno"*, *Europa Orientalis*, 9 (1990), <http://www.europaorientalis.it/uploads/files/1990/1990.1.pdf>, web (ultimo accesso 19/04/16).
- Frolova, T. C., *"Povesti M. A. Bulgakova («D'javoliada», «Rokovye jaica») i gogolevskaja literaturnaja tradizija"*, *Chudožestvennoe tvorčestvo i literaturnyj prozess: sbornik*, 3 (1982): 28-40.
- Giuliani Di Meo, Rita, *Michail Bulgakov*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- Id., *"Introduzione"*, *Le uova fatali*, Roma, Newton Compton, 1993.

- Groznova N. A. - Pavlovskij A. I. (eds.), *Tvorčestvo Michaila Bulgakova, kniga 1*, Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1991.
- Kochan, Lionel, *Storia della Russia Moderna. Dal 1500 a oggi*, Torino, Einaudi, 1968.
- Lotman, Jurij M., *Tesi per una semiotica delle culture*, Eds. Franciscu Sedda, Roma, Meltemi, 2006.
- Naiman, Eric, *Sex in public. The incarnation of early Soviet ideology*, Princeton University Press, 1997.
- Natov, Nadine, "The supernatural in Bulgakov and Gogol'", *The Supernatural in Slavic and Baltic literature: essays in honor of Victor Terras*, Ed. Amy Mandelker - Roberta Reeder, Columbus, Slavica, 1988.
- Picchio, Riccardo, *La letteratura russa antica*, Milano, BUR, 1993.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.
- Riccio, Carlo, "Attualità di Ščedrin", *L'Europa letteraria*, 20-21 (1963).
- Ripellino, Angelo Maria, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973.
- Rydel, Christine, "Bulgakov and H. G. Wells", *Russian Literature Tri-quarterly*, 15 (1978).
- Sini, Stefania, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011.
- Todorov, Tzvetan (ed.), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

L'autore

Cheti Traini

Cheti Traini è dottore di ricerca in Culture Umanistiche presso l'Università "Carlo Bo" di Urbino con una tesi sulla narrazione della Russia sovietica da parte degli scrittori viaggiatori italiani. Insegna lingue straniere presso la scuola secondaria di secondo grado. I suoi interessi vertono sulla storia, letteratura e cultura russa e le letterature comparate.

Email: chetittraini@libero.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Traini, Cheti , “La satira grottesca nelle tre ‘povesti’ di Michail Bulgakov: la tragica carnevalizzazione della Russia degli anni Venti”, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>