

eSamizdat

2005 (III) 2-3



ISSN 1723-4042



eSamizdat, rivista elettronica quadrimestrale di slavistica registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

Copyright © eSamizdat 2003-2005 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Direttore responsabile: Simona Ragusa

Redazione editoriale: Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Comitato di redazione: Silvia Burini, Alessandro Catalano, Marco Dinelli, Andrea Lena Corritore, Ombretta Gorini, Simone Guagnelli, Catia Renna, Marco Sabbatini e Massimo Tria

Grafica: Simone Guagnelli

Realizzazione pdf: Ombretta Gorini e Simone Guagnelli.

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it>

e-mail: redazione@esamizdat.it

Sede: Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

Libri e materiale cartaceo possono essere inviati a Alessandro Catalano, Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma o a Simone Guagnelli, Via Carlo Denina, 22 – 00179 Roma.

Articoli e altri contributi elettronici vanno inviati in formato word o \LaTeX all'indirizzo redazione@esamizdat.it.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: www.esamizdat.it/criteri_redazionali.htm

Temi: Cultural Studies

INTRODUZIONE

Prospettive e limiti degli studi culturali nella slavistica italiana

15–19

Gian Piero Piretto

DIALOGHI

La culturologia e lo straniamento della cultura. Dialogo con Michail Epštejn sul senso degli studi culturologici e sul futuro delle scienze umanistiche

21–25

Marco Sabbatini

ANKETY

“Cultural Studies can undermine political power, and that’s good”. Short Dialogs about Cultural Studies and slavic World with Evgeny Dobrenko and Vladimir Papernyj

27–29

Gian Piero Piretto

TRADUZIONI

La casa ne *Il Maestro e Margherita*

31–36
(Marta Vanin)

Jurij M. Lotman

Note sul russo

37–47
(Stefano Bartoni e Sergio Mazzanti)

Dmitrij S. Lichačev

Culturonica. La tecnologia delle scienze umanistiche

49–52
(Marco Sabbatini)

Michail Epštejn

Transculturata. La dimensione pratica della culturologia

53–57
(Marco Sabbatini)

Michail Epštejn

L’architettura russa: tra anoressia e bulimia

59–63
(Ombretta Gorini)

Vladimir Papernyj

ARTICOLI

Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito	65–82	Silvia Burini
Tra il Sajgon e Praga. Il Sessantotto e dintorni a Piter	83–91	Marco Sabbatini
Politica e cultura dei consumi in Unione sovietica nell'epoca chruščeviana	93–109	Giovanni Moretto
L'acquisizione di grafica russa presso il Gabinetto delle stampe di Dresda come modello delle relazioni culturali fra Unione sovietica e Repubblica democratica tedesca	111–132	Matteo Bertelè
Divismo e morte nel cinema russo degli anni Dieci: i funerali di Vera Cholodnaja	133–149	Andrea Lena Corritore
La satira antisovietica nel Sati-rikon di Parigi	151–156	Marco Caratozzolo
Iconografia e cultura: rappresentazioni di un eroe sovietico, Jurij Alekseevič Gagarin	157–166	Giulia Dri

RISTAMPE

Soavi Licori. Succhi amari e il riso rosso di Medvedkin	167–179	Giovanni Buttafava
Un prato di non facile lettura: <i>Bežin Lug</i> di Sergej Ejzenštejn	181–189	Gian Piero Piretto

Dialoghi

“Il tipo migliore di scrittore è senz'altro il pensatore”. Dialogo con Eduard Limonov su letteratura e politica	193–198	Marco Dinelli
“In Boemia l'umorismo e lo stile leggero non sono considerati forme d'arte”. Dialogo con Michal Viewegh	199–201	Alessandro Catalano

“Quanto potrà durare la memoria del senso di libertà degli anni della perestrojka?”. Dialogo con Vadim Kalinin 203–206 Daniela Liberti

Reportage

La giovane poesia slovena fra versi e interviste 209–219 (cura e introduzione di Angelo Floramo) L. Stupica, B. Korun, J. Putrle, M. Vidmar, A. Adam, A. Šteger

I miei incontri con Jordan Radičkov 221–225 Giuseppe Dell’Agata

Articoli

La retorica della persuasione e il modello di Puškin nel *Dnevnik pisatelja* di Dostoevskij e nei *Vybrannye mesta iz perepiski s druž’jami* di Gogol’ 229–245 Raffaella Vassena

La traduzione di cultura: il caso dell’autobiografia di Nabokov 247–261 Anna Valerio

Del mutismo del verso poetico, o il “testo vuoto” e “semivuoto” nell’opera di G. Sapgir 263–272 Massimo Maurizio

L’édification linguistique en Urss et la destinée de la langue tchéchène 273–280 Irina Kokochkina e Elena Simonato

Lo *Slovo izbrano*: un emblematico trattato antilatino della Moscovia quattrocentesca 281–295 Marco Leoni

La tradizione epica orale delle *byliny* russe: *Mat’syra zemlja* e il culto della terra 297–308 Claudia Pieralli

La Cecoslovacchia nella guerra fredda: da centro dell’Europa a frontiera dell’Europa dell’est (1945–1959) 309–331 Alessandro Catalano

Le barzellette politiche in epoca sovietica e post-sovietica: opinioni a confronto	333–339	Francesca Ferri
Fantascienza e anni Sessanta in Unione sovietica	341–361	Stefano Bartoni

Ristampe

Il pensiero linguistico e critico di A.S. Šiškov	365–392 (Roberta De Giorgi)	Michele Colucci
--	--------------------------------	-----------------

Traduzioni

Una poesia per Pavlínka Kalivodová	395–398 (Alessandro Catalano)	Patrik Ouředník
La soffitta dell'ingegnere	399–409 (Daniela Liberti)	Vadim Kalinin
La città di Vinecittà	411–419 (Massimo Maurizio)	Viktor Ivaniv
Accadde a Lampadeforia	421–424 (Roberto Adinolfi)	Svetoslav Minkov
Intermezzo	425–432 (Lorenzo Pompeo)	Michajlo Kocjubyns'kyj
L'ingombrante soldato Švejek	433–436 (Massimo Tria)	Patrik Ouředník

Archivi

Angelo Maria Ripellino e il teatro ceco	439–445	Alena Wildová Tosi
Quattro scritti sul teatro e la poesia	447–451 (a cura di Alena Wildová Tosi)	Angelo Maria Ripellino
Дело Почтамтской улицы / L'affare di via Počtamtškaja	453–467 (cura e introduzione di Simone Guagnelli)	Georgij Ivanov
Valeriano Magni e i sassoni a Praga (1631-1632)	469–474	Alessandro Catalano

- | | | |
|---|---------|---------------------|
| P. Ouředník, <i>Europeana. Breve storia del XX secolo</i> , traduzione di E. Paul, Duepunti edizioni, Palermo 2005 | 481-482 | Alessandro Catalano |
| “Avventure, amicizie e amori di un eterno adolescente”.
E.V. Limonov, <i>Eddy-baby ti amo</i> , traduzione di M. Falcucci, Salani Editore, Milano 2005;
Idem, <i>Libro dell'acqua</i> , traduzione di M. Caramitti, ALET, Padova 2004 | 482-485 | Marina Sorina |
| M. Viewegh, <i>Il caso dell'infedele Klára</i> , traduzione di A. Catalano, Instar libri, Torino 2005 | 485-486 | Marzia Cikada |
| M. Viewegh, <i>Il caso dell'infedele Klára</i> , traduzione di A. Catalano, Instar libri, Torino 2005 | 486-488 | Massimo Tria |
| “Dall’Impero del male alla Repubblica della banane del male. La storia della Russia attraverso <i>Omon Ra, Babylon</i> e <i>Il nono sogno di Vera Pavlovna</i> di Viktor Pelevin” | 488-491 | Michele Tosolini |
| L. Ulickaja, <i>Le bugie delle donne</i> , traduzione di M. Gallenzi, Frassinelli, Milano 2005 | 491-492 | Giulia Marcucci |
| P. Vilikovský, <i>È sempre verde...</i> , traduzione di A. Mura, Edizioni Anfora, Milano 2004 | 492-494 | Tiziana D’Amico |
| G. Herling-Grudziński, <i>La notte bianca dell'amore</i> , traduzione di V. Verdiani, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004 | 494-497 | Alessandro Ajres |
| G. Herling-Grudziński, <i>La notte bianca dell'amore</i> , traduzione di V. Verdiani, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004 | 497-500 | Alessandro Amenta |
| E. Tonev, <i>Hombre</i> , traduzione di S. Ilkova, Fbe edizioni, Milano 2004 | 500-501 | Lorenzo Pompeo |

D. Hodrova, <i>Visioni di Praga</i> , traduzione e note di L. Fiorica, fotografie di J. Reich, Forum Editrice, Udine 2005	501–503	Massimo Tria
M. Meša Selimović, <i>La fortezza</i> , traduzione di V. Stanić, prefazione di P. Matvejević, Besa Editrice, Nardò (Le) 2004	503–505	Alessandra Andolfo
L. Vaculík, <i>Con i cavalli in Moravia. Viaggio al Praděd</i> , traduzione di Ch. Baratella, Santi Quaranta, Treviso 2004	505–506	Alessandro Catalano
E. Boč'orišvili, <i>Pioggia sottile</i> , a cura di A. Lena Corritore, Voland, Roma 2002	506–508	Claudia Olivieri
J. Pilch, <i>Sotto l'ala dell'Angelo Forte</i> , traduzione di L. Pompeo, Fazi editore, Roma 2005	508–509	Lorenzo Pompeo
S. Basara, <i>Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce</i> , traduzione di M.R. Leto, Edizioni Anfora, Milano 2005	509–511	Alessandra Andolfo
S. Basara, <i>Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce</i> , traduzione di M.R. Leto, Edizioni Anfora, Milano 2005	511–512	Lorenzo Pompeo
N. Lugovskaja, <i>Il diario di Nina</i> , traduzione di E. Dundovich, cura e postfazione di E. Kostioukovitch, Frassinelli, Milano 2004	512–513	Giulia Bottero
N. Lugovskaja, <i>Il diario di Nina</i> , traduzione di E. Dundovich, cura e postfazione di E. Kostioukovitch, Frassinelli, Milano 2004	514–515	Ilaria Remonato
V. Stanić, <i>L'isola di pietra</i> , prefazione di P. Matvejević, postfazione di M. Lecomte, AIEP editore, San Marino 2000	515–516	Alessandra Andolfo
D. Danilov, <i>Černyj i Zelenyj</i> , Krasnyj Matros, Sankt Peterburg 2004	516–518	Laura Piccolo

<p><i>Pagina Zero. Letterature di frontiera</i>, 2004, 5 [Fascicolo monografico dedicato all'esilio]; 2005, 6 [Fascicolo monografico dedicato agli scrittori migranti]</p>	518–520	Alessandra Andolfo
<p>R. Kapuściński, <i>Taccuino d'appunti</i>, traduzione e cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2004</p>	520–522	Alessandro Ajres
<p>“Dallo <i>dvor</i> della nuovissima poesia russa”. <i>La nuovissima poesia russa</i>, a cura di Mauro Martini, traduzioni di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005; B. Ryžij, <i>Stinchi</i>, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2003; <i>Stichi v Peterburge. XXI vek. Poetičeskaja antologija</i>, a cura di L. Zubova, V. Kuricyn, Platforma, Sankt-Peterburg 2005</p>	522–528	Marco Sabbatini
<p><i>La nuovissima poesia russa</i>, a cura di Mauro Martini, traduzioni di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005</p>	528–530	Simone Guagnelli
<p><i>Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei</i>, cura e traduzioni di A. Parente, Mimesis, Milano 2005</p>	530–531	Alessandro Catalano
<p>E. Švarc <i>San Pietroburgo e l'oscurità soave</i>, traduzione di P. Galvagni, Edizioni del Leone, Venezia 2005</p>	531–533	Marco Sabbatini
<p>E. Švarc <i>San Pietroburgo e l'oscurità soave</i>, traduzione di P. Galvagni, Edizioni del Leone, Venezia 2005</p>	533–534	Alessandra Carbone

<p>“Quell’insostenibile estetica del romanzo...”.</p> <p>F. Ricard legge <i>Lo scherzo di Milan Kundera</i>, traduzione di M. Rizzante, Metauro edizioni, Pesaro 2003;</p> <p>K. Chvatik, <i>Il mondo romanzesco di Milan Kundera</i>, traduzione di S. Zagrado, postfazione di M. Rizzante, in appendice quattro dialoghi di M. Kundera, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004;</p> <p>M.Kundera, <i>Il sipario</i>, traduzione di M. Rizzante, Adelphi edizioni, Milano 2005</p>	534-537	Alessandro Catalano
<p>Ch. Shmeruk, <i>Breve storia della letteratura yiddish</i>, traduzione e cura di L. Quercioli Mincer, Voland, Roma 2003</p>	537-539	Alessandro Ajres
<p>J. Czapski, <i>La morte indifferente. Proust nel gulag</i>, L’ancora del Mediterraneo, Napoli 2005</p>	539-541	Alessandro Amenta
<p>J. Czapski, <i>La morte indifferente. Proust nel gulag</i>, L’ancora del Mediterraneo, Napoli 2005</p>	541	Lorenzo Pompeo
<p>S. Aleksievič, <i>Incantati dalla morte. Romanzo documentario</i>, traduzione di S. Rapetti, Edizioni e/o, Roma 2005</p>	542-543	Giulia Bottero
<p>F. Visani, <i>La satira in Unione sovietica (1970-1990)</i>, L’Harmattan Italia, Torino 2004</p>	543-545	Marco Sabbatini
<p>“Considerazioni ad marginem”.</p> <p>V. Mirimanov, <i>Imperativ stilja</i>, RG-GU, Moskva 2004</p>	545-548	Massimo Maurizio
<p>I.Ju. Svetlikova, <i>Istoki russkogo formalizma. Tradicija psihologizma i formal’naja škola</i>, Novoe Literaturnoe Obozrenie – Kafedra slavistiki universiteta Chel’singi, Moskva 2005</p>	548-551	Massimo Maurizio
<p>S. Garzonio, <i>La poesia russa del XVIII secolo. Saggio introduttivo</i>, Tipografia editrice pisana, Pisa 2003</p>	551-553	Simone Guagnelli

O.M. Somov, <i>Gajdamak (un fatto piccolorusso)</i> , traduzione, postfazione e appendice di C. Olivieri, Terzo millennio editore, Caltanissetta 2004	553-555	Sergio Mazzanti
<i>Literaturnye ob"edinenija Moskvuy i Peterburga 1890-1917 godov. Slovar'</i> , a cura di Manfred Šruba, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2004	555	Massimo Maurizio
<i>Slovník italských spisovatelů</i> , a cura di J. Pelán, Libri, Praha 2004	555-556	Jiří Špička
<i>Warszawa 1944 – i 63 giorni dell'insurrezione</i> , a cura di K. Jaworska, BLU edizioni, Torino 2005	556-558	Alessandro Ajres
<i>Il discorso sulla lingua sotto i regimi autoritari</i> , a cura di P. Sériot e A. Tabouret-Keller, [Cahiers de l'ILSL 17], Losanne 2004	558-560	E. Simonato e I. Kokochkina
I. Dvizova, <i>Čerez žizneopisanie k jazyku (Dalla biografia alla lingua)</i> , Alinea, Firenze 2005	560-561	Ettore Cardelli
G. Judina, A. Veneziano, <i>I partigiani della luna piena. I poeti del rock in Russia</i> , I libri della frontiera, Salerno-Milano 2000	561-565	Sergio Mazzanti
Glosse storiche e letterarie IV	565-571	Alessandro Catalano

Contrariamente a un'ormai lunga tradizione, eSamizdat esce stavolta con un leggero ritardo rispetto a quanto annunciato e l'annata 2005 si conclude con un numero doppio. Basterà sfogliare velocemente la rivista per rendersi conto del perché. . .

A partire da questo numero infatti, oltre alla “solita” rivista, che spazia come sempre dalle interviste a scrittori contemporanei (in questo caso due russi e un ceco) fino alle recensioni, presentiamo una nuova sezione, “Temi”, che rappresenta una sorta di rivista nella rivista. Il “tema” d'esordio è dedicato alla prima ricognizione italiana dei *cultural studies* applicati alla slavistica ed è stata realizzata assieme a Gian Piero Piretto come indiretto risultato dell'esperienza di un seminario tenutosi a Gargnano nel 2004, dove alcuni degli interventi citati erano stati letti per la prima volta. Grazie alla partecipazione di molti amici, che ringraziamo per la disponibilità (una menzione particolare va a David Lazslo Conhaim, Marie-Emmeline Vanel e, soprattutto, a Ombretta Gorini, senza la quale forse non saremmo mai arrivati in porto), è stato possibile ampliare l'iniziativa e presentare anche delle traduzioni di quelli che possono essere considerati i precursori dei *cultural studies* in Russia.

A questa iniziativa ci sarebbe piaciuto invitare a partecipare il nostro primo lettore in assoluto, Mauro Martini, che purtroppo è invece scomparso mentre il progetto era ancora in fase di organizzazione. Non solo ci è sembrato doveroso dedicare a Mauro uno spazio sul nostro sito (<http://www.esamizdat.it/gosti/martini.htm>), ma avremmo voluto realizzare anche iniziative più significative, come quella di ripubblicare alcuni suoi lavori e, cosa particolarmente complessa, una sua bibliografia completa. Sfortunatamente però questo ennesimo, ambizioso, progetto è rimandato, soprattutto per gli impegni che ognuno di noi ha, almeno al prossimo numero.

A questo proposito va però detto che senza un finanziamento sarà difficile realizzare altri numeri. Se ci fosse un'istituzione (una casa editrice, un dipartimento) o un singolo disposto a sovvenzionare l'iniziativa, promettiamo un futuro radioso a prezzi modici, altrimenti, serenamente e con la coscienza pulita, andremo verso una fine altrettanto radiosa e assolutamente gratis. . .

Alessandro Catalano & Simone Guagnelli



INTRODUZIONE

Prospettive e limiti degli studi culturali nella slavistica italiana

15-19

Gian Piero Piretto

DIALOGHI

La culturologia e lo straniamento della cultura. Dialogo con Michail Epštejn sul senso degli studi culturologici e sul futuro delle scienze umanistiche

21-25

Marco Sabbatini

ANKETY

"Cultural Studies can undermine political power, and that's good". Short Dialogs about Cultural Studies and slavic World with Evgeny Dobrenko and Vladimir Papernyj

27-29

Gian Piero Piretto

TRADUZIONI

La casa ne Il Maestro e Margherita

31-36
(Marta Vanin)

Jurij M. Lotman

Note sul russo

37-47
(Stefano Bartoni e Sergio Mazzanti)

Dmitrij S. Lichačev

Culturonica. La tecnologia delle scienze umanistiche

49-52
(Marco Sabbatini)

Michail Epštejn

Transculturala. La dimensione pratica della culturologia

53-57
(Marco Sabbatini)

Michail Epštejn

L'architettura russa: tra anoressia e bulimia

59-63
(Ombretta Gorini)

Vladimir Papernyj

ARTICOLI

<i>Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito</i>	65–82	Silvia Burini
<i>Tra il Sajgon e Praga. Il Sessantotto e dintorni a Piter</i>	83–91	Marco Sabbatini
<i>Politica e cultura dei consumi in Unione sovietica nell'epoca chruščeviana</i>	93–109	Giovanni Moretto
<i>L'acquisizione di grafica russa presso il Gabinetto delle stampe di Dresda come modello delle relazioni culturali fra Unione sovietica e Repubblica democratica tedesca</i>	111–132	Matteo Bertelè
<i>Divismo e morte nel cinema russo degli anni Dieci: i funerali di Vera Cholodnaja</i>	133–149	Andrea Lena Corritore
<i>La satira antisovietica nel Satirikon di Parigi</i>	151–156	Marco Caratozzolo
<i>Iconografia e cultura: rappresentazioni di un eroe sovietico, Jurij Alekseevič Gagarin</i>	157–166	Giulia Dri

RISTAMPE

<i>Soavi Licori. Succhi amari e il riso rosso di Medvedkin</i>	167–179	Giovanni Buttafava
<i>Un prato di non facile lettura: Bežin Lug di Sergej Ejzenštejn</i>	181–189	Gian Piero Piretto

Prospettive e limiti degli studi culturali nella slavistica italiana

Gian Piero Piretto

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 15-19 ◇

*Want to buy some illusions
Slightly used, second-hand?
They were lovely illusions,
Reaching high, built on sand.*

EVITO di chiamarli *Cultural Studies*. Tutti ormai sappiamo che sono nati a Birmingham in Inghilterra, hanno passato l'oceano e si sono sviluppati negli Stati Uniti dove, dopo anni di trionfi, stanno conoscendo un momento (fase?) di declino, inflazionati come sono dai troppi contributi, dalla scarsa qualità di molti di questi, dalla contraddizione che il loro successo ha marcato. Erano nati come provocatori, anti accademici, anti egemonici¹. La storia e il funzionamento nell'ambito universitario e politico li hanno portati a coprire quelle stesse posizioni che inizialmente avevano condannato e attaccato. È una buona ragione per accantonarli e passare oltre? Certamente no, anche visto che noi non siamo l'America. Non ancora, per lo meno. E un percorso di emancipazione potrebbe essere prezioso e foriero di non trascurabili risultati.

Nel corso del mio ragionamento che li riguarda li chiamerò semplicemente e banalmente "studi culturali", per non rinnegarne le radici, per non nascondere la fonte, la legittima origine e gli stessi problemi di cui sono stati responsabili e che ora stanno affrontando, ma senza riconoscere la necessità che a caratterizzarli, nel bene e nel male, sia esclusivamente la loro appartenenza alla cultura e alla società anglosassone. Il nome in italiano dovrebbe di suo essere indicativo e portatore di significato: non una mera copia (brutta o bella che sia) ma una affermazione, ferma restando la matrice teorica che nasce e si sviluppa in un determinato ambito culturale e poi sconfinava altrove, trovando linfa nuova e diversa. La diversità appunto. Una delle categorie fondamentali per accostarsi a questo genere di metodo, che non è una disciplina ma che dalle esistenti

discipline trae basi e fondamenti per svilupparsi con un andamento dialettico e articolato che dovrebbe arrivare a farle operativamente dialogare tra loro.

Perché questo auspicio non si è realizzato? Perché il dialogo non si è sviluppato? Perché nella maggior parte delle facoltà umanistiche delle università italiane chi non decide di concentrarsi tradizionalmente sulla letteratura o sulla filologia viene, in un modo o nell'altro, penalizzato? Perché ancora si assiste a resistenze, ostacoli, diffidenze nei confronti di chi vorrebbe promuovere questo metodo e sistematizzarlo, perché i curricula che lo potrebbero e dovrebbero approfondire nei corsi di laurea triennali e specialistici, nei dottorati di ricerca, sono scarsi e subiscono costanti riduzioni e limitazioni? Non pretendo di rispondere a tali problemi in queste poche pagine. Sarei lieto se l'iniziativa di eSamizdat smuovesse le acque e facesse partire una discussione, portasse a affrontare il problema realisticamente e concretamente.

Quando ho iniziato, su richiesta dei redattori della rivista on line, a pensare a un'introduzione al dossier che affronta i problemi degli studi culturali nell'ambito della slavistica italiana mi ero posto come meta una ricognizione storica e culturale del problema. Strada facendo, spronato dalla situazione dell'università nell'Italia del 2005, dai tormenti della riforma, soprattutto dai frequenti colloqui con studenti, dottorandi, addottorati o aspiranti tali, il mio percorso è decisamente cambiato. Ritengo che di massima urgenza sia una riflessione politica sullo stato delle cose, prima che culturale o scientifica. Per non assecondare una tendenza diffusa e dominante a non vedere le cose nella loro realtà o nel fingere di non vederle, nel crogiolarsi nell'illusione che tutto vada bene, limitandosi, talvolta, a scontate quanti inconcludenti lamentazioni, e concentrandosi (o rifugiandosi) nel mondo delle lettere, scienze o arti, ignorando il riscontro quotidiano e le difficoltà di percorso, in particolare quelle di chi alla professione o missione

¹ M.C. Iuli, "I cultural studies", *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, a cura di D. Izzo, Roma 1996, pp. 159-184.

di docente universitario si affaccia con intenzioni serie, interesse, magari addirittura passione. Per far sì che la carriera universitaria o scientifica non si riduca davvero a “comprare qualche illusione”, come recita la canzone del mio exergo, almeno per quanto riguarda il percorso formativo e didattico, visto che quello istituzionale pare compromesso senza molte possibilità di ritorno.

In altre parole, proverò a procedere seguendo i principi che stanno alla base degli studi culturali e che, forse, sono i veri responsabili delle resistenze nei loro confronti: rifiutando l’atteggiamento preconstituito che egemonicamente avalla alcuni testi culturali e ne bolla altri, che ragiona in termini di superiorità di alcune discipline rispetto ad altre, che in nome di una cultura alta ed esclusiva continua a relegare ciò che non le appartiene ad ambiti mal tollerati o biasimevoli dell’istruzione, che si rapporta troppo spesso con sussiego e supponenza alla propria posizione gerarchica, ritenendo di conseguenza legittimo e indispensabile, per chi aspira a condividerne la professione, un percorso di guerra fatto di sacrifici e bassa manovalanza, nell’attesa di essere finalmente degni del portate la toga. Ridimensionare potrebbe essere una soluzione, ma il discorso mi sta portando fuori strada e vorrei, per il momento, restare sul problema specifico disciplinare.

Destabilizzanti. Questa è una delle definizioni che degli studi culturali sono state date e in virtù della quale si può affrontare criticamente, e a farlo è Michele Cometa², la resistenza dell’accademia italiana. Rimando alle sue pagine per una discussione del problema e mi soffermo sul concetto di destabilizzante: mettere in discussione canoni, certezze, giudizi di valore, gerarchie, classifiche. Accostarsi con spirito critico e analitico alla scontata scelta di non poter avere come oggetto di indagine e studio che le “più belle pagine della letteratura”, i “capolavori indiscussi della pittura”, i “migliori prodotti della storia del cinema”, e così via. Indurre il dubbio che, accanto all’innegata necessità di continuare ad analizzare con specialistica competenza pagine di testo letterario, tele di quadri, pellicole di film, spartiti di musica e così via, sia opportuno ragionare anche sul ruolo espletato da prodotti di culture non necessaria-

mente egemoniche o alte, sulla base del funzionamento che i loro testi hanno riscontrato in una determinata epoca. Nessuna intenzione di “rivalutare” con questo procedimento testi artistici di mezza tacca, di attribuire dignità poetica o stilistica a opere la cui natura incondizionatamente, secondo i canoni che la storia ha fatto nascere, non rientrino nelle categorie di bello o artistico. Semplicemente non ignorare che accanto ai testi da antologia è sempre esistita una serie di percorsi paralleli, non necessariamente responsabili di contributi di valore, ma certamente importanti per la comprensione a raggio profondo della storia della cultura. Riconoscere che la cultura è un sistema di segni in costante interazione, e non qualcosa di statico e immobilizzato o incancrenito dal tempo, che diventerebbe in tal modo l’unica discriminante per giudicare quanto è degno di essere studiato e separarlo dall’indegno, dal recente, dal triviale. I testi che compongono la cultura sono multiformi. Per affrontarli è necessario che le discipline si relazionino, perdano almeno parte della loro altisonanza e siano disposte a prestare attenzione a ciò che è diverso da loro e a riconoscere le strategie e le modalità necessarie per l’indagine di quanto da loro si differenzia. La vera interdisciplinarietà in Italia ancora manca, o è molto scarsa e limitata a specifici settori o docenti. La situazione legata al futuro delle cattedre, dei giovani studiosi, del loro inserimento nelle strutture accademiche non fa che complicare lo stato delle cose, aumentando una tendenza già di suo connaturata, a rinchiudersi nel famigerato settore scientifico-disciplinare e a cercarne, più o meno legittimamente, il potenziamento, trascurando, per forza di cose, di dedicare la dovuta attenzione al percorso di formazione, evoluzione e sviluppo dell’interdisciplinarietà.

Michail Epštejn identifica lo scopo della culturologia nello studio “della cultura come sistema integrale di varie culture”³, la cui indagine richiede competenze e specializzazioni in settori svariati e molteplici. Un gruppo di studiosi sarebbe indispensabile per procedere, non un solo docente tuttologo o genialmente versato in mille discipline, una squadra di specialisti, che coordinino la ricerca, lo studio e l’insegnamento, il dialogo, la discussione che dovrebbe essere costante e articolata. Inutile ribadire lo stato di degrado a cui la ricerca

² M. Cometa, “Il ritorno dei Cultural Studies”, Ch. Lutter, M. Reisenleitner, *Cultural Studies. Un’introduzione*, a cura di M. Cometa, Milano 2004, pp. IX-XXXIV, qui p. XI.

³ M. Epstein, *After the Future*, Amherst 1995, p. 285.

è sottoposta in Italia e la conseguente impossibilità di operare in *pool* o dedicare più tempo e energia all'organizzazione di un corso di studio concepito e attuato secondo questi principi.

Se così non si procede, però, inevitabilmente gli studi culturali continueranno a scadere di livello e di grado. Saranno progressivamente relegati, nella migliore delle ipotesi, al ruolo di disciplina (che non sono) “facile e inferiore”, che, là dove attivata, sarà affidata alla (buona) volontà di docenti che, non per loro responsabilità, non avranno avuto una seria preparazione per insegnarla, perpetuando un discorso di superficialità e improvvisazione. Attenzione a non cadere nella situazione della Russia dove, per differenti ragioni politiche e culturali, l'insegnamento della *kul'turologija* [culturologia] è stato affidato a ex docenti di marxismo-leninismo, rimasti senza cattedra dopo il crollo dell'Unione sovietica, o a chi non era riuscito ad affermarsi in discipline “nobili”, proliferando soltanto all'interno dei *ped-instituty*⁴ e sfiorando dopo qualche momento di gloria nell'ambito degli anni Novanta.

L'interesse da parte degli studenti per un metodo non prestabilito, per un accostamento alla cultura che precinda da convenzioni, che dedichi attenzione a strategie e paradigmi della formazione di un testo culturale, oltre che all'analisi del suo risultato finale, è grande. Ma troppo spesso queste aspettative vengono frustrate e i tentativi di formare futuri culturologi si arenano di fronte alle obiezioni di interi collegi docenti o singoli professori che ravvisano ancora, e non sempre a torto, nella situazione attuale degli studi culturali nel nostro paese le pecche di eclettismo, diletterantismo, pluralismo. Il modo per superarle non sta altrove, a mio parere, che nell'affrontare coraggiosamente gli inevitabili, complessi, faticosi momenti di passaggio, nell'investire nel discorso dell'interdisciplinarietà, nel superare l'atteggiamento di competitività che spesso segna i rapporti tra le discipline tradizionali e quelle culturologiche. Nell'abbandonare la strenua e un po' spocchiosa difesa a oltranza di categorie che nessuno tende a minare, ma alle quali si vorrebbe semplicemente affiancare

un percorso parallelo, impostato su altri principi. Intendo la violazione della sacralità delle aree disciplinari, la slavistica, nel caso nostro. Ovviamente investendo su un discorso che privilegia il metodo di analisi rispetto all'oggetto (testo) analizzato, ci si distanzia dalla concezione tradizionale, ma non per questo gli studi culturali dovrebbero essere accusati di omicidio di una disciplina⁵. Solo abbinando, e non soltanto in un piano di studi, ma nella realtà e nella pratica, l'insegnamento, lo studio e la ricerca di letteratura, filologia, linguistica e culturologia si potrà arrivare a formare una generazione di studenti che saranno in grado di interloquire anche al di fuori del proprio paese con colleghi e studiosi che da tempo intervengono sui fronti degli studi culturali, di intervenire con cognizione di causa e non nel mero ruolo di spettatori, a quei dibattiti e convegni che l'arena internazionale promuove e sostiene con sempre maggiore frequenza e serietà. Convegni che non si risolvano, come purtroppo spesso succede, in un'arida e formale sequela di interventi e comunicazioni, il cui unico scopo sia quello di lusingare e rassicurare il relatore sulla propria posizione di prestigio o creare, con l'occasione di un congresso scientifico, alleanze politiche. Un'obiezione potrebbe essere che da tempo si abbinano didatticamente corsi o seminari, che due o più discipline vengono messe a contatto o a confronto. Il problema non sta solo in questo. Ancora cito Michele Cometa:

Non si tratta solamente di mettere in contatto due o più discipline, che però si pensano come autonome e comunque compatte, ma del reale spostamento di metodi e soggetti che questi metodi interpretano *da un ambito all'altro*, di modo che la ricerca iniziata in un ambito emigri durante il proprio svolgimento in un altro⁶.

Chi oggi insegna studi culturali proviene in massima parte da una formazione letteraria e ben consapevolmente può riconoscere la gravidanza e la solidità di tale preparazione. Ma l'importanza fondamentale del metodo, anzi dei metodi, non può essere trascurata. Non basta accostare un romanzo a un film, una poesia a un'immagine per “fare il confronto”. È necessario e indispen-

⁴ *Pedagogičeskij institut* [Istituto pedagogico], istituzione che nella Russia sovietica preparava insegnanti di scuole superiori e, a differenza delle università, non sviluppava un grado accademico di scientificità e ricerca. Si veda A. Elfimov, *Russian Culture in Transition. The Future in the Past*, Münster-Hamburg-London 2003, p. 168.

⁵ Si veda Ch. Spivak Gayatri, *Morte di una disciplina*, Roma 2003.

⁶ M. Cometa, “Il ritorno”, op. cit., p. XVII. Segnalo il sito internet, unico in Italia, curato dallo studioso palermitano, dedicato agli studi culturali: <http://www.culturalstudies.it> e il dizionario degli studi culturali da lui realizzato: M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma 2004, disponibile anche in rete: <http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi.html>.

sabile possedere le strategie di analisi dei vari testi, conoscere i canoni per applicarli o decostruirli perché si stabilisca un proficuo dialogo. Tali competenze possono essere acquisite solo attraverso un percorso di studio e preparazione specifico e approfondito. La storia delle percezioni, ferma restando, ma mi pare scontato ripeterlo ancora, la conoscenza della Storia con l'iniziale maiuscola, quella degli archivi, quella che si propone di indagare il tempo per ricostruirlo nella sua più alta obiettività e aderenza alla realtà, deve coesistere al fianco dell'altra, per investigare come e quanto la successione degli eventi e dei grandi fatti storici sia stata vissuta e percepita da chi alle pagine dei manuali non avrà mai accesso. Per studiare il procedimento che ha portato a un certo risultato, e non soffermarsi esclusivamente sul punto di arrivo, prendendo in prestito la fine lettura che un grande culturologo russo-americano, Vladimir Papernyj, propone per differenziare la cultura degli anni Venti sovietici (cultura 1), impostata sull'attenzione per il procedimento, sul *kak* [come], a differenza della cultura 2, quella dello stalinismo, che investiva tutto sullo *čto* [che cosa], dunque sul risultato e scarsa o nulla attenzione dedicava allo svolgimento della costruzione⁷. Ricorro spesso, per presentare agli studenti il problema dei punti di vista sugli eventi, a un quadro di Pieter Bruegel, *La caduta di Icaro*, del 1558.



Fig. 1. P. Bruegel, *La caduta di Icaro*, 1558

L'evento che il mondo avrebbe mitizzato e celebrato lascia indifferenti i contemporanei testimoni oculari. Nessuno oggi ricorda o cita il lavoro dell'aratore, del pastore, la rotta della nave che salpa o attracca. All'epoca, probabilmente, quelle attività avevano "funzionato" in maniera più pregnante del tentativo di volare con

un paio di ali di cera, che l'universo avrebbe mitologicamente annoverato tra le proprie leggende. Parimenti l'attenzione prestata a testi "secondari", "minori", "commerciali" o annoverabili comunque tra analoghe categorie può aiutare a meglio comprendere l'esito dell'opera d'arte inconfutabilmente straordinaria, prodotto di una determinata cultura.

Lo studente che non segua questo percorso, graduato e metodologicamente sostenuto da teoria e criterio, si troverà impreparato ad affrontare testi culturali che non appartengano all'ambito canonico e sarà portato a pensare che le strategie e le modalità di indagine che ha imparato a usare per l'analisi letteraria siano universalmente valide, applicandole a sproposito e ingenuamente a ogni altro contesto.

Se, per ragioni di concorrenza accademica o politica universitaria, la relazione tra letteratura e cultura continuerà a essere bellicosa, dalla situazione di *impasse* non si uscirà mai. Gli aspiranti a specializzarsi negli studi culturali saranno eternamente penalizzati e non usciranno da un limbo fatto di aspirazioni e mortificazioni. Dovranno continuare a mascherare o dissimulare il loro interesse per un percorso non canonico, rinunciare all'approfondimento di temi o metodi di loro interesse per privilegiare la tendenza accademica corrente. Anche i saggi raccolti nel dossier di eSamizdat inevitabilmente risentono di questo stato di cose. Sono la prova di un interesse che esiste ma che non ha ancora trovato una sua via di sviluppo. Sono la prova che soltanto un serio e specifico approccio metodologico può conferire solidità e attendibilità a una ricerca che ambisca a combinare cultura alta e bassa, letteratura e iconografia, studi di gender e storia della cultura. Pretendere dagli autori di questi saggi un'impeccabilità metodologica o scientifica sarebbe fuori luogo, visto che l'ambito in cui si sono cimentati non è stato per loro mai oggetto di studio sistematico e specifico.

Concludo con un'autocritica, visto che alcuni degli articoli qui presentati erano stati preparati per un seminario dedicato alla cultura visuale, da me organizzato a Gargnano del Garda nell'estate del 2004. Commettendo un errore assai ingenuo ma diffuso, avevo invitato i partecipanti, o chi di loro volesse cimentarsi, a preparare una non meglio definita "relazione" sul tema del seminario da presentare durante le giornate di lavoro. Ho

⁷ V. Papernyj, *Kul'tura dva*, Moskva 1996.

compreso a posteriori quanto imperfetta fosse la mia visione delle cose. Il seminario non è stato tale, in quanto agli studenti era stato chiesto (da me) di comportarsi ante litteram da studiosi o docenti, scimmiettando la partecipazione a un convegno, stilando un intervento da leggere ex cathedra, sulla base di competenze che con lo specifico argomento del corso, in conseguenza dello stato di cose che ho preso in considerazione in queste pagine, non avevano potuto elaborare.

Ho preso parte negli scorsi mesi a un seminario, strettamente inteso e autenticamente interdisciplinare⁸, che mi ha aiutato a comprendere quali siano le migliori modalità per formare metodologicamente dottorandi o studenti. L'attività di un seminario non deve parafrasare quella di un convegno, così come quella di un dottorato di ricerca non dovrebbe mirare esclusivamente al prodotto finale, la mitica tesi di dottorato, carica di aure e responsabilità, senza che un meticoloso procedimento di formazione, scientifica, teorica e metodologica, avesse provveduto a fornire di strumenti e stimoli coloro che sono chiamati a stilarla. Anche sulla base di questa esperienza sta nascendo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano un laboratorio interdisciplinare e permanente di cultura visuale, rigorosamente interdisciplinare, aggiungerei, al di sopra delle discipli-

ne, la cui funzione vuole essere quella di preparare, unendo dialetticamente le competenze di docenti diversi, all'acquisizione di strumenti metodologici che permettano l'applicazione delle teorie ai più svariati ambiti culturali e promuovendo un'interdisciplinarietà anche tra i partecipanti alle attività di laboratorio e dei seminari che verranno organizzati. Ciò porta ancora una volta fuori dall'orto della slavistica o di qualsiasi altra disciplina canonicamente intesa, ma il contributo di questa iniziativa potrebbe portare all'investimento di nuove forze in nuovi settori, anche professionali, aggiungendo al panorama generale interessi e soluzioni originali, senza nulla togliere a chi volesse procedere nello studio secondo il più tradizionale approccio.

L'auspicio con cui concludo è che i saggi dei giovani raccolti in questo dossier testimonino l'esigenza di sviluppare e sostenere nel modo più serio e articolato curricula di studi culturali a diversi livelli del percorso universitario, e che le interviste, le traduzioni o le ristampe di contributi di culturologi internazionali confermino la serietà del metodo e la necessità, anche per l'Italia, di uscire da una visione fondata esclusivamente sulla settorialità della specializzazione e sulla ristrettezza dei confini disciplinari.

www.esamizdat.it

⁸ Synapsis, fondato nel 2000 da Roberto Bigazzi, Laura Caretti e Remo Ceserani, per le Università di Siena e Bologna in collaborazione con diversi atenei stranieri.

La culturologia e lo straniamento della cultura.

Dialogo con Michail Epštejn sul senso degli studi culturologici e sul futuro delle scienze umanistiche

A cura di Marco Sabbatini

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 21–25 ◇

MMICHAEL Naumovič Epštejn (Mosca, 1950) è una delle personalità più note nell'ambito degli studi culturali e letterari della Russia contemporanea. Formatosi negli ambienti accademici e dell'underground moscovita negli anni '70-'80, ha iniziato a destare l'interesse degli addetti ai lavori con il libro *Paradoksy novyžny. O literaturnom razvitii XIX–XX vekov* [I paradossi della novità. Sullo sviluppo della letteratura nei secoli XIX–XX, Mosca 1988], a seguito del quale, nel 1991, è stato insignito a San Pietroburgo con il premio indipendente Andrej Belyj per la critica. I suoi interessi spaziano verso la filosofia religiosa e le aree di confine tra le culture, come testimoniano i volumi *Vera i obraz. Religioznoe bessoznatel'noe v russkoj kul'ture XX veka* [La fede e l'immagine. L'inconscio religioso nella cultura russa del XX secolo, Tenaflj 1992] e *Na granicach kul'tur: rossijskoe-amerikanskoe-sovetskoe* [Ai confini delle culture: russa-americana-sovietica, New York 1995]. Il testo che lo rende noto presso un pubblico sempre più vasto è però *Postmodern v Rossii* [Il post-moderno in Russia, Mosca 2000], con una ampia disamina teorica e letteraria sul postmodernismo russo. Emigrato nel 1990 negli Stati Uniti, M. Epštejn ha pubblicato anche alcuni volumi in inglese, tra cui *After the future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (Amherst 1995), *Russian Postmodernism. New Perspective in Post-Soviet Culture* (New York 1999) e – con Elen Berry – *Transcultural experiments* (New York 1999). Oltre al successo ottenuto con i suoi libri, tradotti in 14 lingue, ha trovato consenso la promozione di diverse sue iniziative “transculturali”, in particolare progetti di biblioteche virtuali e di vocabolari on-line, come *InteLnet*, *Veer budošnostej* e *Dar slova*. Insignito del premio Liberty (New York

2000) per il contributo offerto con gli studi culturologici allo sviluppo delle relazioni russo-americane, conta tra le più recenti pubblicazioni un volume edito da Novoe literaturnoe obozrenie sul futuro delle scienze umanistiche nel XXI secolo: *Znak-probela* [Il segno di spazio, Mosca 2004]. È professore di Teoria della cultura e di Letteratura russa alla Emory University di Atlanta (Usa). Per ulteriori informazione si veda il sito <http://www.emory.edu/INTELNET/Index.html>

Marco Sabbatini *La rivista italiana di slavistica eSamizdat dedica in questo numero uno spazio speciale alla culturologia. L'idea risponde a una esigenza di apertura verso questa disciplina anche nello studio delle culture slave. Nel caso italiano, gli studi culturologici non si sono ancora affermati “accademicamente” e questa più che una vaga sensazione sembra un dato di fatto. Può dire la stessa cosa della kul'turologija [culturologia] in Russia e dei cultural studies negli Stati Uniti?*

Michail Epštejn *Vede, il problema è che i termini cultural studies e kul'turologija si traducono comunemente l'uno con l'altro, ma in realtà sono due ambiti di studio piuttosto diversi. Su questo tema ho scritto in maniera approfondita nel mio libro dal titolo Transcultural Experiments, uscito in lingua inglese nel 1999. In una sezione del libro ho cercato proprio di sottolineare la differenza tra gli studi culturologici in Russia e la tradizione anglo-americana dei cultural studies.*

M.S. *E per quanto riguarda il resto dell'Europa? Come vede la situazione?*

M.E. *In Europa, in genere, siamo sul livello degli Stati Uniti, e mi riferisco alla concezione iniziale della disci-*

plina. Tanto più che i *cultural studies* sono nati a suo tempo in Inghilterra. Si trattava di una disciplina definibile “di sinistra”, che cercava di porre la cultura in un determinato contesto politico e tentava di evidenziarne i punti di potere. O meglio studiava il potenziale di certe azioni culturali, ovvero quanto queste fossero incisive all’interno delle varie classi sociali. Proprio tale versione dei *cultural studies* si è sviluppata negli Stati Uniti.

M.S. *La kul'turologia in Russia ha evidentemente una storia diversa alle spalle...*

M.E. La *kul'turologija* russa ha un altro scopo, essendo sorta in Unione sovietica, quando regnava una interpretazione politica della cultura. Al contrario che in occidente, la *kul'turologija* tendeva a considerare la politica solo come uno degli elementi fondanti della cultura. Il suo scopo era in realtà di osservare la cultura nel suo insieme, vedendo coesistere la componente politica, religiosa, estetica, filosofica e storica. In tal senso, la *kul'turologija* ha come scopo la smitizzazione di qualsiasi percezione autoritaria della conoscenza che può sorgere nelle varie sfere della cultura, va quindi anche contro l'autoritarismo politico e morale, va cioè contro il moralismo, l'estetismo, o l'ideologismo, poiché questi appartengono alla cultura in quanto componenti di un insieme e non in quanto elementi dominanti.

M.S. *Ci sono stati, secondo lei, dei cambiamenti sostanziali in questa disciplina nel passaggio dall'Unione sovietica alla Russia? Si può parlare di una nuova kul'turologija?*

M.E. Nel caso specifico della Russia, è una disciplina fondata su due fonti precise, M. Bachtin e A. Losev. Sebbene questo approccio si possa far risalire anche al filosofo Nikolaj Danilevskij alla fine del XIX secolo, che fu ripreso in molti aspetti da Oswald Spengler, il quale ha sua volta influito molto sullo sviluppo della *kul'turologija* russa. Senza dimenticare i nomi importanti degli anni Sessanta e Settanta come Jurij Lotman e Sergej Averincev. Dopo la fine del potere sovietico non so se la *kul'turologija* abbia subito dei mutamenti sostanziali, ma di certo ha iniziato a occupare delle posizioni più ampie nello studio dei fenomeni. Ha smesso di essere uno dei movimenti all'interno della filosofia,

divenendo una materia indipendente, e direi quasi la regina delle materie umanistiche, rimpiazzando in generale le cattedre universitarie che prima erano dedicate al marxismo-leninismo. Nelle università ora esiste la denominazione di Istorija i teorija mirovoj kul'tury [Storia e teoria della cultura mondiale].

M.S. *Non posso dire che lo stesso accada nelle nostre università italiane. La storia della cultura è considerata ancora come una sorta di disciplina di secondo livello, che manca di metodo “scientifico”.*

M.E. E io sono totalmente in disaccordo con questo punto di vista. Cosa si può considerare “scienza”? La letteratura, allora?

M.S. *Forse lo studio puramente filologico! Che propone un punto di vista testologico e linguistico nello studio della materia letteraria... Ieri, durante la conferenza al Museo Anna Achmatova, mi ha colpito la sua risposta alla domanda di un ascoltatore che le chiedeva quale sia attualmente il fondamento ideologico su cui si regge la Russia.*

M.E. Sì, e io ho risposto la lingua.

M.S. *Se la lingua è l'unica ideologia del nostro tempo, e soprattutto lo è in Russia, qual è il rapporto tra la culturologia e il fatto linguistico? Restano discipline separate o in quale misura intersecano tra loro?*

M.E. Be', cosa significa essere separate? Tutto va studiato in modo separato. Più sono i processi di divisione e di sezionamento nello studio dei fenomeni, maggiori saranno le possibilità di riunirli, per una migliore visione di insieme. La culturologia ha il suo oggetto, la filologia e la linguistica hanno i loro. Non bisogna confonderli all'origine. La cultura è una realtà, la lingua è una realtà e ognuna di queste ha bisogno della sua disciplina per essere analizzata. È anche vero che la cultura è un oggetto portato ad abbracciare varie realtà, e che la lingua può essere considerata invece solo come un livello della cultura.

M.S. *Ma dal punto di vista della “pratica” culturologica forse manca una risposta chiara. Nel senso di quale po-*

sizione occupa questa disciplina, qual è il suo fine, quali sono gli strumenti di analisi.

M.E. Nelle conferenze all'università, qui a Pietroburgo, ho discusso molto di questo aspetto. In due articoli avevo già sviluppato in passato la questione della pratica nella culturologia: *Kul'turonika. Technologija gumanitarnych nauk* [Culturonica. La tecnologia delle scienze umanistiche] e *Transkul'tura. Kul'turologija v praktičeskom izmerenii* [Transcultura. La dimensione pratica della culturologia]. Nel primo dei due contributi, in particolare, ho ritenuto opportuno distinguere la cultura, in quanto fenomeno e oggetto di studio, dalla culturologia, in quanto teoria, e dalla culturonica, in quanto attività di trasformazione culturale. Ho anche schematizzato questo concetto di culturonica rispetto alle altre dimensioni della conoscenza: le scienze naturali, che nella pratica utilizzano la tecnica, e le scienze sociali che si avvalgono della politica. Le scienze umanistiche, che studiano la cultura, non hanno avuto una pratica comune che si occupasse della trasformazione della cultura. In questo contributo ho voluto introdurre tale possibilità, con il concetto di culturonica, che in inglese ho chiamato *technohumanities* e che risponde così a quel punto interrogativo sulla trasformazione pratica delle scienze umanistiche aventi per oggetto la cultura. In confronto a certi studi culturologici, i quali rischiano spesso di occuparsi di aspetti che parlano di tutto e di nulla, la culturonica rappresenta con più precisione quei fenomeni capaci di produrre dei cambiamenti determinanti una cultura. Ma, tornando alla culturologia nel suo insieme, ritengo che sia una disciplina significativa, in quanto permette al culturologo di straniare la cultura, soprattutto la propria. Questo processo di straniamento è necessario per studiare la cultura e per fissarne i lineamenti. È un concetto che ho ribadito nel secondo articolo citato, sulla transcultura, che riprende l'idea espressa nel mio libro in inglese *Transcultural Experiments*. La culturologia è come quella leva con cui Archimede sognava di sollevare il mondo, studia la cultura osservandola come insieme delle componenti che la costituiscono.

M.S. Eppure a me sembra che un principio peculiare esista, almeno nel suo caso, ed è la lingua in quanto elemento

fondante della cultura.

M.E. Sì, l'aspetto linguistico della cultura per me è effettivamente molto importante.

M.S. È possibile allora affermare che ogni culturologo ha il suo principio su cui fonda gli studi culturologici?

M.E. Sì, si può dire che sia così, ma come per me, la lingua è solo il principio e non certo la fine.

M.S. Di recente è uscito un suo libro "sul futuro delle scienze umanistiche". Può riassumere, in poche parole, la sua idea sul futuro degli studi umanistici nel XXI secolo?

M.E. Raccontare tutto il libro sarebbe insensato. Ma credo che le scienze umanistiche possano crescere e ampliarsi molto all'interno della cultura. Siamo in un momento particolarmente vivo per la filosofia, in quanto scienza umanistica, la quale a differenza di come la rappresentava Hegel ha smesso di essere il riflesso del pensiero passato. La filosofia non è la civetta che vola verso il crepuscolo del tempo storico anticipando l'inizio dell'oscurità del pensiero. Credo invece che la riflessione filosofica sia l'allodola che vola verso l'alba e illumina, ravviva il giorno della storia. Da qui il concettivismo, cioè la filosofia delle concezioni originarie. La filosofia inizia a costruire nuovi mondi, concettuali, fisici, biologici, genetici, in quanto il passaggio dal XX al XXI secolo rappresenta in gran parte un passaggio da una costruzione ontologica del mondo "povera", in cui in concetti fondamentali esistevano al singolare, l'universo fisico esisteva la singolare, la ragione e l'intelligenza esistevano al singolare, a una costruzione pluralista del mondo. Un mondo al plurale, che descrive le versioni e gli aspetti multipli della realtà. La filosofia si occupa, guarda caso, della moltiplicazione dei pensieri dei mondi possibili e non. La filosofia dice quindi la prima e non l'ultima parola su questi mondi.

M.S. E per quanto riguarda il futuro degli studi filologici e letterari? Siamo all'alba o al tramonto di un'era?

M.E. No, no, siamo all'alba anche in questo caso! Il futuro degli studi letterari e filologici è garantito dal fatto che a un livello superiore dello studio della lingua

esista lo studio della trasformazione linguistica. Allora parliamo di “translinguistica”, cioè del livello della trasformazione di ciò che studia la linguistica. Esempi di personalità della cultura che occupano un posto speciale nella translinguistica sono quelli di Chlebnikov o Derrida, che lavorano non solo “sulla” lingua, ma “con la” lingua.

M.S. *Che non va confusa con il metalinguaggio...*

M.E. No, uso il prefisso trans- proprio perché la meta-lingua è una lingua che semplicemente ne descrive un'altra. Quella della linguistica è una metalingua. La trans-linguistica è una trans-formazione della lingua. Tra i miei progetti che rientrano nella translinguistica, ci sono quello del vocabolario proiettivo di filosofia e di *Dar slova* [Il dono della parola], il vocabolario proiettivo della lingua russa, che è disponibile su internet (<http://subscribe.ru/catalog/linguistics.lexicon>). In ciò vedo il futuro della filologia, come parte della culturonica.

M.S. *Soffermando l'attenzione sui fenomeni letterari russi più recenti, quale può essere il ruolo, ad esempio, della poesia nella nuova percezione ampliata delle scienze umanistiche? La poesia è ancora capace di produrre nella cultura e per la cultura un nuovo linguaggio?*

M.E. Sì, credo che in tal senso la poesia sia una pazzesca dissipatrice della lingua, e per questo motivo è creatrice di una nuova lingua. Tuttavia, la poesia è chiusa nei suoi mondi e in tal senso il compito della translinguistica e della transfilologia è oltre, non tanto nel creare una nuova lingua all'interno di una opera letteraria ma quanto di trovare una uscita e una risposta per una lingua nazionale comune, cioè una lingua in cui non possano parlare solo i poeti, ma la società nel suo insieme. La poesia, nonostante ciò, va sempre avanti, è all'avanguardia nella costruzione attiva del linguaggio. Nella cultura russa contemporanea è ricchissima e molto diversificata. Ritengo che quello attuale sia il “secolo d'oro” della poesia.

M.S. *Quello che è riconosciuto come il “secolo di bronzo”, per lei sarebbe invece il “secolo d'oro”?*

M.E. Tutto è molto relativo, si ritiene d'oro l'epoca di

Puškin, quando in realtà il “secolo d'argento” è di gran lunga più ricco e interessante. Direi quindi che quello di Puškin è di “bronzo”, che quello “d'argento” è “d'argento”, e che quello attuale è il “secolo d'oro” della poesia. Vedo un ordine capovolto.

M.S. *L'impressione è che in pochi facciano caso all'evolversi del discorso poetico e del fatto letterario in genere. Quanto influisce la letteratura sull'arricchimento linguistico di una cultura nazionale nella contemporaneità? O meglio influisce direttamente in qualche misura?*

M.E. Vede, questo è un po' il destino della letteratura e dell'arte in una società democratica. Siamo abituati a dire che “un poeta, in Russia, è più che un poeta”, ma si tratta di una tradizione aristocratica, oltre che di un retaggio del comunismo. Proprio il comunismo, nel XX secolo, ha strumentalizzato e elevato oltre maniera l'ideocrazia, e il ruolo degli scrittori-ideologi e dei poeti, ma quando è finita quell'era, l'enfasi ideologica sulla letteratura è venuta meno, e questa si è ridotta, si è sgonfiata, tornando a essere un fatto privato nel privato delle persone.

M.S. *Stiamo assistendo forse a una deriva della letteratura a fenomeno marginale della cultura?*

M.E. Be', forse è così, come disse a suo tempo Brodskij, la poesia resta l'atto più privato possibile, artisticamente parlando.

M.S. *La letteratura e, nel caso specifico, la poesia è tornata quindi al suo posto anche in Russia!*

M.E. Sì, credo ormai sia così. I poeti leggono altri poeti, o leggono semplicemente se stessi. Ma non ci vedo nulla di tragico. Qui, a Pietroburgo, ho anzi notato ancora un certo interesse anche da parte del pubblico. La letteratura, e penso ai filoni principali più recenti del metarealismo e del concettualismo, restano per me materie di riferimento e di collegamento con le altre discipline di studio di cui mi occupo più attivamente, e mi riferisco alla teoria, alla filologia, alla filosofia e alla culturologia.

M.S. *Lei si sente allora più culturologo, filosofo o filologo?*

M.E. Non saprei... culturologo, ma anche filosofo, teorico, filologo, senza pensare che una definizione escluda l'altra.

[San Pietroburgo, 23 giugno 2005]

www.esamizdat.it

“Cultural Studies can undermine political power, and that’s good”.

Short Dialogs about Cultural Studies and slavic World with Evgeny

Dobrenko e Vladimir Papernyj

By Gian Piero Piretto

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 27–29 ◇

Gian Piero Piretto *Do you consider yourself a Cultural Studies scholar?*

Evgeny Dobrenko Not really. First of all, because I am interested in particular aspects of culture such as literature, film, cultural policies and so on. Each field has its own methodology. Cultural Studies is something very vague.

Vladimir Papernyj I was when I was writing my PhD thesis *Culture 2* and when I was teaching at University of Southern California. Now that I spend 50% of my time on design, I am 50% of a Cultural Studies scholar.

I was always interested in the 1930–40s. First, it was the time when my parents met, got married and had me. Second, architecture of the 1930–40s was the environment I grew up in. I wanted to understand how it came about. Traditional architectural theory (columns, orders, tectonics, structures) did not explain much to me. I thought the answers should come from culture.

G.P.P. *What’s your own definition of Cultural Studies?*

E.D. Cultural Studies is neither a subject nor a field. It is grey area, which covers basically the whole spectrum of Humanities and includes history and philosophy, film and literature. For many, Cultural Studies is something very superficial, and rightly so. If you work on film, for example, and do it professionally and in depth, this is “film studies”, but if you write on film in conjunction with history or politics, it’s already Cultural Studies. If you write on Eisenstein it is “film studies”, if on Pyřev it’s Cultural Studies. If you write on Mandel’stam it is *literaturovedenie*, but if you write about Mikhalkov - it’s more Cultural Studies. I think

people sometimes think that Cultural Studies is some “junk”. What is not a “serious” subject, is “Cultural Studies”. I think that Cultural Studies is a response to the separation of subjects, fields, and research disciplines. Nevertheless, it doesn’t make it a discipline.

V.P. To me, culture is something that is “playing”, as Arnold Hauser put it, “with people’s motivations and interests and giving them a sense of freedom”.

G.P.P. *Do you think Cultural Studies can develop only in western or capitalistic countries?*

E.D. Not at all. In Russia, for instance, it is a subject that covers all “bad”, middle-brow literature, film, kitsch, in a word. Also, it covers all the lacunas “between” disciplines and fields.

V.P. No, my thesis was written entirely in the Soviet Union, before I ever visited any western capitalistic country.

G.P.P. *What’s the difference, if there is a difference, between western Cultural Studies and Russian kul’turologija?*

E.D. No difference. It’s not even translation. It’s calque.

V.P. In general, Russian studies in humanities tend to be more global, they tend to try to explain everything with one single theory, they have “grand narratives” (I am guilty of that too). The drawbacks of Russian studies: at their worst, they ignore details that contradict theories. Western ones are more precise; they usually have a well-defined scope and an elaborate refer-

ence material. The drawbacks of the Western ones: at their worst, they don't see the forest for the trees (*za derev'iami ne vidiat lesa*).

G.P.P. *Why is kul'turologija still an underdeveloped method in post-soviet Russia?*

E.D. It is underdeveloped not only in Russia. It's underdeveloped in the West as well. The problem is not geographical as I've said but internal: it is a coherent discipline.

V.P. I am not sure it's true. There are so many PhDs in *kul'turologija* these days. But I admit, I haven't read their books.

G.P.P. *Do you consider Cultural Studies a method still worth the attention or something old and outgone?*

E.D. It is not "old". It is simply an aborted project, but it is broad enough to be convenient for the Academia so it will flourish, I think. It is especially true in the era of postmodernisation. Postmodernism is interested in all the marginal, interdisciplinary areas. And Cultural Studies is an excellent umbrella for all of this.

V.P. Don't know anything more important. The problem of our times - lack of communication between various disciplines in humanities. Cultural Studies seem to be the only one to bridge the gap.

G.P.P. *Do you think Cultural Studies requires a specific training or preparation for tuition, research and study?*

E.D. I think not. And that's what makes it so attractive to many students: It's about everything and about nothing. But I think you have to have a training in some specific discipline (literature, history, art history, film, and so on) the more discipline you have the more "Cultural Studies-person" you are.

V.P. A film director should know what a cameraman, sound engineer, set designer, composer and actors are doing, but should also do his/her own thing. Similarly, a Cultural Studies scholar should know sociology, economics, history, and so on, but do his/her own thing.

G.P.P. *What are the perspectives of Cultural Studies in*

your opinion?

E.D. I think cultural history is the way ahead.

V.P. I hope it becomes the leader of the humanities.

G.P.P. *Do you agree with the idea of an excessive development of Cultural Studies in American Universities and a consequent fall of their quality level?*

E.D. Absolutely. I worked in American Universities for many years. For many scholars Cultural Studies is a synonym of low quality research. At the same time, the majority of critics of Cultural Studies are traditionalists and their only goal is to maintain status quo of their subject so nobody bothers to analyze their Vjačeslav Ivanov for next hundred of years. . . .

V.P. That's a typical American problem. After WWII, modern architecture and psychoanalysis were put on a conveyer belt and mass-produced in America. Quantity turned into quality (bad in this case), as Marx would say.

G.P.P. *Do you consider Cultural Studies a threatening for literary studies or traditional methodological approaches to culture?*

E.D. No. I think it is quite benign. It does not give any new approaches. It brings them together - from political theory, from history, sociology, anthropology, philosophy, critical theory, and others.

V.P. Yes, because of its potential strength.

G.P.P. *How should universities prepare students for a Cultural Studies curriculum? Which subjects should be compulsory for a serious preparation?*

E.D. Special subjects first of all. Literature, film, art history, critical theory, basics of sociology, political theory and others.

V.P. Philosophy, history and literature seem the most important to me. Next - sociology, economics, art history, musicology, history of science. . . .

G.P.P. *In the country where you live and work is there any resistance towards Cultural Studies?*

E.D. Generally, not but I do not see a big prospective for Cultural Studies. See above.

V.P. In Russia, scholars resent when their Western colleagues apply methods of Cultural Studies to Russia itself. They feel that only they earned the right to do that.

G.P.P. *What's the connection between Cultural Studies and political power?*

E.D. I see no direct link. Cultural Studies is an indicator of the general shift to the analysis of the mass culture. It means that mass culture play much bigger role in a contemporary world. On the other hand, Cultural Studies is close to the public management, political technologies, and others.

V.P. Cultural Studies can undermine political power, and that's good.

G.P.P. *Do you consider the study of visual culture an important branch of Cultural Studies?*

E.D. Of course, but it is field by itself.

V.P. As important as the study of texts, sounds, scientific ideas, political structures, and so on.

G.P.P. *How important do you consider the cooperation among teachers-scholars of different subjects, and how much attention should be dedicated to interdisciplinary approaches?*

E.D. To be able to work interdisciplinary one has to be able to work within one discipline. One has to be open for the different disciplines but interdisciplinary

approach is something that grows out of separate disciplines.

V.P. Extremely important. Without cooperation they will be like 5 five blind men describing an elephant: it's like a column, no it's like a rope, no it's like a mountain.

G.P.P. *Do you share or how do you react to objections about superficiality and eclecticism of Cultural Studies?*

E.D. As one could see from what I've said, I do share this view. I think that real Cultural Studies are something close to a cultural history.

V.P. The good ones are not superficial. They may be eclectic, but Plato's dialogos are also eclectic.

G.P.P. *You are one of the best known and more appreciated scholars of Russian Studies. Did you ever consider going back to more conventional methods or to more traditional studies?*

E.D. No. It is beyond one's consideration. One can't "choose" these things. It's beyond one's control. If one is a modernist writer or an artist, film director, composer, and so on), he cannot simply to change his methodology just because it is more fashionable or safe. We have lots of examples of this sort in 20th century Russian culture. People knew what was "better" but it didn't help.

V.P. Thanks for the honorable title. For me, the more conventional method would be literature. Have you seen my book *Mos-Angeles* (<http://www.paperny.com/mosangeles.html>)?

La casa ne *Il Maestro e Margherita*

Jurij Michajlovič Lotman

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 31–36 ◇

FRA i temi universali del folclore dei popoli di tutto il mondo grande importanza riveste l'antinomia fra la "casa" (spazio della cultura, "proprio", sicuro, difeso da numi tutelari) e l'anticasa, la "casa nel bosco" (spazio "altrui" e diabolico, luogo di morte temporanea, visto che il capitarci equivale a visitare l'aldilà)¹. I modelli arcaici di coscienza legati a tale opposizione rivelano una grande stabilità e produttività nello sviluppo successivo della storia della cultura. Nella poesia di Puškin della seconda metà degli anni Venti e degli anni Trenta dell'Ottocento il tema della casa è il fulcro ideologico che racchiude in sé i concetti di tradizione culturale, storia, umanità e autonomia dell'individuo. In Gogol' esso assume forma definitiva come contrapposizione fra, da una parte, la Casa e il suo diabolico contrario (la casa di tolleranza, l'ufficio dei *Racconti di Pietroburgo*) e, dall'altra, fra il vagabondaggio e la Strada come valore elevato e il sordo egoismo della vita casalinga. In Dostoevskij l'archetipo mitologico si fonde con la tradizione gogoliana: il protagonista – un abitante del sottosuolo e di stanze-tomba, che di per sé sono spazi di morte – deve, vincendo la morte², attraversare una "casa di morti" per rinascere e rigenerarsi.

Questa tradizione è fondamentale per Bulgakov: l'opposizione simbolica Casa-Anticasa è una delle dominanti attorno alla quale si organizza l'intera sua opera. Oggetto del presente studio saranno alcune osservazioni sulla funzione di tale motivo ne *Il Maestro e Margherita*.

La prima cosa che veniamo a sapere è che l'unico personaggio che attraversa tutto il romanzo dalla prima all'ultima pagina e che alla fine verrà chiamato "discepolo" è "il poeta Ivan Nikolaevič Ponyrev, che scriveva sotto lo pseudonimo Bezdomyj [vagabondo, senz'atetto]"³. Analogamente viene presentato anche Jeshua:

"Dove vivi di solito?"⁴.

"Non ho una dimora fissa", rispose con timidezza l'arrestato. "Vado da una città all'altra". "Tutto questo può essere detto in modo più breve, con una parola soltanto: vagabondo", disse il procuratore⁵.

Facciamo notare che immediatamente dopo Jeshua viene accusato di "voler distruggere il tempio"⁶, mentre l'indirizzo di Ivan diventa "poeta Bezdomyj dal manicomio"⁷.

Accanto al tema del vagabondaggio compare anche quello della falsa casa: essa si presenta in diverse varianti, la più importante delle quali è l'appartamento in coabitazione. All'affermazione di Foka che "a casa si può cenare" segue la risposta: "me la vedo, tua moglie che cerca di preparare in un pentolino, nella cucina comune, il pesce persico *au naturel!*"⁸. I concetti di "casa" e di "cucina comune" sono considerati da Bulgakov per principio inconciliabili e la loro contiguità crea l'immagine di un mondo fantasmagorico.

L'appartamento diviene lo snodo di un mondo anomalo. Proprio al suo interno si incrociano le macchinazioni delle forze infernali, la mistica della finzione burocratica e la quotidiana guerra dei nervi. Come tutte le "maledizioni" presenti nel romanzo hanno una semantica duplice (sono contemporaneamente interiezio-

¹ Si veda S. Lur'e, "Dom v lesu", *Jazyk i literatura*, 1932 (VIII), pp. 159–163; V. Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1986, pp. 42–53 e 97–103. Sulla simbologia della casa si vedano G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957 e V. Ivanov – V. Toporov, *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie aspekty*, Moskva 1965, pp. 168–175.

² Il testo originale riporta poi parte di un tropario che si esegue durante la celebrazione della Pasqua ortodossa: "Christos voskresse iz mertvyh smert'ju smert' poprav i suščim vo grobech život darovav" [Cristo è risorto dai morti, con la sua morte ha vinto la morte e ai morti ha dato la vita]. (ndt).

³ Ivi, p. 5.

⁴ La domanda riecheggia il problema della residenza, affrontato continuamente da tutti i personaggi del romanzo.

⁵ M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, traduzione di V. Drisdo, Torino 1967, p. 20.

⁶ Ibidem.

⁷ Ivi, p. 66.

⁸ Ivi, p. 53.

ni con valore emotivo e significati oggettivi)⁹, così anche le conversazioni relative specificatamente agli spazi abitativi hanno di regola una semantica duplice con un sottinteso assurdo o diabolico. È il caso della frase “Non è permesso stare sulla metà del defunto!”¹⁰: dietro il gergo immobiliare (è vietato sostare nei locali in precedenza occupati dal defunto Berlioz) fa capolino la terrificante immagine di Korov’ev seduto sopra una metà del morto (un’immagine alimentata dalle storie sulla sparizione della testa di Berlioz e sulla decapitazione di Bengal’skij)¹¹.

Che l’appartamento sia non un luogo di vita ma qualcosa di diametralmente opposto lo dimostra l’insistenza sul legame fra il tema dell’appartamento e quello della morte. La parola “appartamento” si incontra per la prima volta nel romanzo in un contesto molto malaugurante: dopo aver preannunciato la morte di Berlioz, alla domanda: “Ma allora... dove abiterà?” Voland risponde: “Nel suo appartamento”¹². Questo tema si sviluppa ulteriormente nelle parole di Korov’ev all’indirizzo di Nikanor Ivanovič: “a lui, al defunto, non importa niente. [...] Ne convenga, Nikanor Ivanovič, quest’appartamento a che gli serve adesso?”¹³. Lo zio di Berlioz compare a Mosca con l’intento di “prendere una residenza [...] nelle tre stanze del defunto nipote”¹⁴. La morte del nipote è una tappa nel processo di risoluzione del problema abitativo: “il telegramma sconvolse Maksimilian Andreevič. Era un’occasione che sarebbe stato un peccato lasciarsi sfuggire. La gente pratica sa che possibilità del genere non si presentano due volte”¹⁵. La scomparsa di un parente è una buona occasione da non lasciarsi scappare.

L’“appartamentino” numero 50 è sede di apparizioni malefiche, iniziate però molto prima che vi si installassero Voland e il suo seguito: la casa della gioielliera è

⁹ Voland è “capriccioso” come un diavolo (Ivi, p. 93): “Ma [Lichodeev] è già andato, è già andato!”, gridò l’interprete. [...] ‘Chi diavolo sa dove si trova a quest’ora!’ (Ibidem); “Buttatelo fuori, il diavolo mi porti!”. E l’altro, si figurì, sorride e dice: ‘Il diavolo se la porti? Perché no, d’accordo!’ (Ivi, p. 183) e altre.

¹⁰ Ivi, p. 92.

¹¹ Si veda il monologo di Voland: “Ero lì! Mi creda, zac, e via la testa! La gamba destra, crac, spaccata in due! La gamba sinistra, crac, spaccata in due!”, Ivi, p. 192.

¹² Ivi, p. 40.

¹³ Ivi, p. 93.

¹⁴ Ivi, p. 191.

¹⁵ Ivi, p. 190.

sempre stata “poco simpatica”. Le “strane sparizioni” che vi accadono non la rendono però un caso unico nel romanzo: la caratteristica principale delle anticase è che in esse non si vive, ma da esse si sparisce (si fugge di corsa, si vola via o si esce per sparire senza lasciare traccia). L’irrazionalità dell’appartamento diviene evidente grazie al racconto parallelo di come

per chi conosce la quinta dimensione è una bazzecola allargare un alloggio fino alla grandezza desiderata¹⁶.

E di come “un abitante di questa città”

senza quinta dimensione e altre cose che fanno perdere la tramontana

abbia trasformato un appartamento di tre stanze in uno di quattro, e in seguito

lo scambiò con due appartamenti singoli in due diversi rioni di Mosca: uno di tre e l’altro di due stanze. Quello di tre stanze lo barattò con due singoli di due stanze l’uno [...] e lei mi viene a parlare della quinta dimensione!¹⁷.

La carica irrazionale della contraddizione fra la caccia generale all’“alloggio” (il tentativo di Poplavskij di scambiare “un appartamento sulla via Institutskaja” a Kiev con “un altro a Mosca”¹⁸ rende evidente sia il carattere convenzionale del gergo burocratico e immobiliare, sia l’assoluta impossibilità di realizzare l’azione: vivere nell’alloggio è come “stare sulla metà del defunto”) e l’inconciliabilità di questo concetto con la vita si mostra nell’urlo di Bengal’skij:

“Ridatemi la mia testa, la mia testa... Prendetevi l’appartamento [...] ridatemi la mia testa!”¹⁹.

L’appartamento in Bulgakov ha un aspetto decisamente inabitabile. Nella casa numero 13 (!), nella quale Ivan irrompe inseguendo Voland,

non dovette aspettare a lungo. La porta gli fu aperta da una bimbetta sui cinque-sei anni che se ne andò via subito senza chiedergli niente. L’enorme anticamera, estremamente trascurata, era illuminata debolmente da una minuscola lampadina a filamento di carbone appesa sotto l’alto soffitto nero di sporcizia; al muro era agganciata una bicicletta senza gomme; c’era un’enorme cassapanca rivestita di ferro, e sul palchetto sopra l’attaccapanni si trovava un berretto invernale coi lunghi copriorecchi penzolanti. Dietro una delle porte, un’echeggiante voce maschile urlava iraconda nell’apparecchio radiofonico una poesia²⁰.

¹⁶ Ivi, p. 244.

¹⁷ Ivi, p. 245.

¹⁸ Ivi, p. 191.

¹⁹ Ivi, p. 122.

²⁰ Ivi, p. 48.

Proprio a questo punto Ivan si imbatte in “una signora nuda” alla luce “infernale” delle “braci accese nello scaldabagno”²¹.

Tuttavia i segni che distinguono l’anticasa dalla casa non possono essere ricondotti solo alla trascuratezza, all’ incuria e all’ assenza di tepore domestico proprie degli appartamenti in coabitazione. “Margherita Nikolaevna [...] non sapeva quanto fosse orribile la vita in un appartamento in comune”²², ma anche lei sente che in una casa indipendente non si può vivere, vi si può solo morire. Egualmente Ponzio Pilato odia il palazzo di Erode: infatti vive, mangia e dorme sotto le colonne del porticato e non riesce a entrare nel palazzo nemmeno durante la tempesta (“Non riesco a dormire”) ²³. Pilato entra nel palazzo solo una volta in tutto il romanzo:

in una stanza ombreggiata da scuri tendaggi Pilato ebbe un incontro con un uomo il cui volto era seminascosto da un cappuccio²⁴.

Le stanze non vengono usate per viverci, ma per incontrare il capo della guardia segreta. Nisa e Afranio “scompaiono all’interno della casa”²⁵ per accordarsi sul prezzo dell’omicidio di Giuda:

per ammazzare un uomo con l’aiuto di una donna, di denaro ne occorre moltissimo²⁶.

Nelle storie degli avvelenatori, assassini, traditori presenti al ballo di Satana vengono talvolta menzionate le pareti delle stanze, che hanno un ruolo estremamente infausto. Quando “la notizia della morte di Berlioz si diffuse per tutta la casa”, Nikanor Ivanovič ricevette “trentadue domande” che “rivendicavano i locali del defunto”²⁷. “Esse contenevano suppliche, minacce, cavilli, delazioni”²⁸. L’appartamento diviene sinonimo di qualcosa di oscuro e soprattutto di delazione. L’avidità immobiliare è stata la causa della delazione di Aloizij Mogaryč contro il Maestro:

“Mogaryč?”, domandò Azazello all’individuo piovuto dal cielo.

“Aloizij Mogaryč”, rispose colui, tremando.

“È lei che, dopo aver letto l’articolo di Latunskij sul romanzo di quest’uomo, scrisse un reclamo contro di lui, informando che egli teneva in casa letteratura illegale?”, domandò Azazello.

Il neoapparso signore illividi e si sciolse in lacrime di contrizione. “Lei voleva trasferirsi nelle sue stanze?”, chiese Azazello, con tutta la cordialità possibile, parlando nel naso²⁹.

Il problema abitativo assume il carattere di capiente simbolo. La “gente normale. . . in fondo, ricorda quella di prima, ma è stata rovinata dal problema degli alloggi”³⁰, sintetizza Voland.

Tuttavia nel romanzo l’anticasa non è rappresentata solo dagli appartamenti. I destini dei vari personaggi li portano in molte “case”, fra le quali le più importanti sono la casa di Griboedov, il manicomio e la colonia estiva: “una casupola di tronchi, forse una cucina isolata, oppure un capanno da bagno o sa il diavolo che cosa”, “[un] sito infernale per una persona viva”³¹ in cui si ritrova il Maestro nel sogno di Margherita. Particolarmente importante è la casa di Griboedov: in essa il significato che, nella storia della cultura, viene tradizionalmente riposto nel concetto di “casa” viene completamente rovesciato. Tutto è falso, dall’annuncio “Rivolgersi a M.V. Podložnaja” all’ “iscrizione [...] incomprensibile: Perelygino”³².

È indicativo che proprio sui luoghi assurti a simbolo venga calata una sentenza: Margherita punisce l’appartamento (ma salva Latunskij dal seguito di Voland), mentre Korov’ev e Behemot incendiano la casa di Griboedov.

La natura diabolica delle pseudocase viene proiettata anche sul loro agglomerato, la città. All’inizio e alla fine del romanzo vediamo alcune case al tramonto. Voland

soffermò lo sguardo sui piani superiori, i cui vetri riflettevano, abbaglianti, il sole frantumato che abbandonava per sempre Michail Aleksandrovič³³.

A metà del ventinovesimo capitolo:

la luce abbagliante e frantumata del sole accendersi nelle finestre poste a ovest dei piani superiori dei casamenti. L’occhio di Voland ardeva come una di quelle finestre, benché egli sedesse con le spalle rivolte al tramonto³⁴.

²⁹ Ivi, p. 283.

³⁰ Ivi, p. 121.

³¹ Ivi, p. 213.

³² Ivi, p. 52 [si tratta di nomi parlanti: l’aggettivo *podložnyj* – di cui *podložnaja* è la forma femminile – significa falso, bugiardo. Il toponimo inventato Perelygino è formato sulla radice del verbo *lgat’*, mentire, sul modello di nomi di luogo realmente esistenti (si veda Peredelkino, villaggio fuori Mosca) (ndt)].

³³ Ivi, p. 8.

³⁴ Ivi, pp. 351–352.

²¹ Ibidem.

²² Ivi, p. 211.

²³ Ivi, p. 298.

²⁴ Ivi, p. 35.

²⁵ Ivi, p. 305.

²⁶ Ivi, p. 315.

²⁷ Ivi, p. 90.

²⁸ Ibidem.

Il paragone con l'occhio di Voland evidenzia il significato funesto di queste finestre ardenti, avvicinando il loro bagliore al riflesso, tante volte ricordato nel romanzo, delle braci accese. In generale le finestre illuminate sono indizio dell'antimondo.

Bulgakov realizza la contrapposizione fra la Casa di vivi e l'anticasa di pseudovivi con l'aiuto di una serie di indizi ricorrenti, soprattutto la luce e i suoni. Così, ad esempio, dalle anticase viene la musica di un grammofofono ("nelle mie stanze suonava un grammofofono"³⁵), ricorda il Maestro raccontando di quando, una notte di gennaio, con addosso un cappotto dai bottoni strappati si recò nel suo scantinato occupato da Aloizij Mogaryč) e le trasmissioni radiofoniche uguali in tutti gli appartamenti. Il suono di un pianoforte è invece indizio di una casa. La duplice natura dell'appartamento numero 50, in particolare, si rivela nel susseguirsi della musica ora del pianoforte, ora del grammofofono.

Utilizzando un linguaggio spaziale per esprimere concetti non spaziali, Bulgakov rende la Casa il centro della spiritualità che si manifesta in una ricca cultura interiore, nell'amore e nell'arte. La spiritualità crea in Bulgakov una gerarchia complessa: al livello più basso si trova la sterile assenza di spiritualità, mentre al livello più alto sta la spiritualità assoluta. La prima ha bisogno di un alloggio, ma non di una Casa; la seconda, invece, non necessita di una Casa: non ne ha bisogno Jeshua, la cui vita terrena è una strada senza fine. Nei suoi sogni più felici Ponzio Pilato si vede camminare all'infinito su un raggio lunare.

Tra questi due poli tuttavia si trova l'ampio e ambiguo mondo della vita. Nei suoi strati inferiori ci imbattiamo in crudeli intrighi d'ispirazione diabolica, che agitano e eccitano l'inerte mondo della non-spiritualità, introducendovi l'ironia, lo scherno e scuotendolo. Questi giochi feroci risvegliano chi si può risvegliare e, in fin dei conti, permettono che vinca una spiritualità più alta di quanto lo siano loro stessi. Tale è il senso dell'epigrafe tratta da Goethe, non priva di un certo manicheismo:

"Dunque tu chi sei?"

"Una parte di quella forza che vuole costantemente il Male e opera costantemente il Bene".

A un livello superiore si trova l'arte: essa ha natura del tutto umana e non si innalza fino all'assoluto (il Mae-

stro "non ha meritato la luce"³⁶), ma è posta gerarchicamente più in alto dei servitori di Voland, fisicamente più forti, o dei personaggi non privi di talento artistico come Afranio. Questa enorme (rispetto a loro) spiritualità nell'aspetto che ci interessa si mostra in modo spaziale. Il gruppo di Voland, arrivato a Mosca, si sistema nell'appartamento, Afranio e Pilato si incontrano nel palazzo, e il Maestro ha bisogno di una Casa. La sua ricerca è uno dei punti di vista dal quale si può descrivere il percorso del Maestro: come un viaggio.

La storia del Maestro presenta passaggi netti da uno spazio a un altro. Comincia con la vincita di centomila rubli e la trasformazione del traduttore e operatore museale in uno scrittore e maestro.

Dopo che ebbe vinto centomila rubli, l'enigmatico ospite di Ivan si comportò in questo modo: comperò dei libri³⁷, lasciò la sua camera sulla Mjasnickaja...³⁸.

Il Maestro

affittò da un capomastro [...] due camere nello scantinato di una casetta col giardino.

[...] "Oh, era l'età dell'oro!", sussurrava il narratore con gli occhi scintillanti. "Un appartamento indipendente, con suo ingresso, e nell'ingresso un lavandino", sottolineò con particolare orgoglio, chi sa poi perché. [...] Nella stufa il fuoco era sempre acceso!³⁹ [...] Nella prima stanza – una stanza enorme: quattordici metri! – libri, e ancora libri, e la stufa"⁴⁰.

Il nuovo alloggio del Maestro è un "appartamento". A renderlo una Casa non è il lavandino nell'ingresso, ma l'intimità data dalla spiritualità e dalla cultura. Per

³⁶ "Non ha meritato la luce, ha meritato il riposo, – disse Levi con voce mesta", Ivi, p. 352 (ndt).

³⁷ I libri sono un indizio immancabile della Casa, poiché implicano non solo spiritualità, ma anche un particolare clima di confort intellettuale. Nella casa dei Turbin si trovano "la lampada di bronzo col paralume, gli scaffali più belli del mondo coperti di libri che mandavano un misterioso odore di cioccolata antica, con Nataša Rostova, con la *Figlia del capitano*", Idem, *La guardia bianca*, traduzione di E. Lo Gatto, Torino 1967, p. 13. A essi è legata "la vita di cui si parla nei libri", Ibidem. Il decadimento della Casa si esprime nel fatto che "la *Figlia del capitano* sarà bruciata nella stufa", Ibidem.

³⁸ M. Bulgakov, *Il Maestro*, op. cit., p. 133.

³⁹ "Molti anni prima della morte [della madre], nella casa n. 13 all'Alekseevskij spusk, la stufa di maiolica olandese nella sala da pranzo aveva riscaldato e veduto crescere la piccola Elena, il primogenito Aleksej e l'ancora piccino piccino Nikolka. Quante volte accanto alla stufa di maiolica rovente era stato letto *Il carpentiere di Saardam*, l'orologio aveva suonato la gavotta, e verso la fine di dicembre s'era fatto sentire l'odore della resina", Idem, *La guardia*, op. cit., p. 12. La stufa diventa simbolo di focolare domestico. Una stufa in casa rappresenta i penati, gli dei della casa, e a essa si oppone il diabolico riflesso delle braci nell'appartamento così come all'opposto della luce delle candele sulle finestre della Casa sta la luce elettrica dell'anticasa.

⁴⁰ Idem, *Il Maestro*, op. cit., pp. 133-134.

³⁵ Ivi, p. 143.

Bulgakov, così come per Puškin negli anni Trenta dell'Ottocento, la cultura è inseparabile dalla vita intima e segreta. Il lavoro sul romanzo trasforma l'appartamento in uno scantinato della Casa della poesia, alla quale si contrappone la casa di Griboedov dove, fuori da un'atmosfera culturale pudicamente intima, "come ananas nelle serre" doveva maturare "il futuro autore del *Don Chisciotte* o del *Faust*"⁴¹ e colui che "tanto per cominciare, offrirà ai lettori *L'ispettore* o, nel peggiore dei casi, l'*Evgenij Onegin*"⁴². È stato sufficiente che il Maestro abbia smesso di scrivere perché la Casa si trasformasse in un misero scantinato: "Mi hanno spezzato, m'annoio e voglio andare nello scantinato"⁴³. E Voland così riassume:

Sicché, dunque, l'uomo che ha scritto la storia di Ponzio Pilato si ritira in uno scantinato, con l'intenzione di accomodarsi là, sotto la lampada, e di andare a chiedere l'elemosina?⁴⁴

Il Maestro riceve comunque una Casa.

"Ascolta la quiete", diceva Margherita al Maestro, e la sabbia frusciava sotto i suoi piedi nudi, "ascolta e godi ciò che non ti hanno mai concesso in vita: il silenzio. Guarda, ecco là davanti la tua casa eterna, che ti è stata data per ricompensa. Già vedo la trifora e la vite che s'attorcchia e s'alza fino al tetto. Ecco la tua casa, la tua casa eterna"⁴⁵.

Dopo aver superato tutte le prove delle pseudocase, di un "sito infernale per una persona viva", del manicomio, ed essersi purificato con il volo (compagno inseparabile nell'uscita dal mondo degli appartamenti), il Maestro ottiene un mondo di tenera vita casalinga impregnata di cultura (che è il lavoro spirituale delle generazioni precedenti), di "clima d'amore", un mondo nel quale non abita più la crudeltà.

So che alla sera ti verranno a salutare coloro che tu ami, che ti interessano e che non ti inquieteranno. Suoneranno per te, canteranno per te, vedrai che luce ci sarà nella camera quando saranno accese le candele. Ti addormenterai, col tuo berretto consueto ed eterno, ti addormenterai col sorriso sulle labbra⁴⁶.

Un aspetto particolare de *Il Maestro e Margherita* da noi analizzato è interessante poiché permette di inserire il romanzo nel contesto più generale dell'opera di Bulgakov. *La guardia bianca* può essere considerato un testo sulla distruzione del mondo domestico: non per nulla

inizia con la morte della madre, la descrizione poetica del "nido natio" e, contemporaneamente, con una terribile premonizione:

Cadranno le mura, volerà via il falco allarmato dal guanto bianco, si spegnerà la fiamma nella lampada di bronzo. [...] La madre ha detto ai figli: "Vivete". Ed essi dovranno soffrire e morire⁴⁷.

All'altro capo dell'opera di Bulgakov si trova il *Romanzo teatrale*: in esso uno scrittore senza casa (che vive in una misera stanza, la quale smette di essere tale per diventare la cabina di una nave nel momento in cui è impegnato a scrivere il suo romanzo) fa risorgere la casa dei Turbin:

Allora, di sera, cominciava a sembrarmi che sulla pagina bianca apparisse qualcosa di colorato. Guardando meglio, socchiudendo gli occhi, mi convinsi che era un'immagine. Anzi, questa immagine non era piatta ma tridimensionale, come una scatoletta, e attraverso le righe si vedeva che dentro era accesa una luce e vi si muovevano quelle stesse figure descritte nel romanzo. [...] Col passare del tempo la camera nel libro cominciò a risuonare. Sentivo chiaramente il suono del pianoforte. [...] Suonano il pianoforte sul mio tavolo⁴⁸.

In seguito la scatola crescerà fino a diventare una Scenastudio e i protagonisti riotterrano la Casa che avevano perduto⁴⁹.

Al punto più basso di questa curva sta *L'appartamento di Zoja*. Proprio in quest'opera la casa assume quel significato simbolico che ci è noto da *Il Maestro e Margherita*. E proprio questo romanzo è contemporaneamente parte della profondissima tradizione letteraria e mitologica e consuntivo organico dell'evoluzione del suo autore.

La casa in Bulgakov è uno spazio interno e chiuso che trasmette i concetti di sicurezza, armonia culturale, attività creativa. Fuori di essa regnano distruzione, caos e morte. L'appartamento rappresenta il caos che, assunta la forma di Casa, la allontana dalla vita. Il fatto che la Casa e l'Appartamento (in special modo quello in coabitazione, ovviamente) stiano agli antipodi comporta che l'indizio abitativo fondamentale della casa – ovvero il suo essere alloggio, spazio abitativo – venga percepito

⁴⁷ Idem, *La guardia*, op. cit., p. 13.

⁴⁸ M. Bulgakov, *Romanzo teatrale*, traduzione di V. Drisdo, Torino 1966, p. 59.

⁴⁹ La forza evocativa del teatro è specularmente simmetrica al globo magico e con poteri distruttivi di Voland: "Una casetta, delle dimensioni di un pisellino, crebbe sino a diventare grossa come una scatola di fiammiferi" (M. Bulgakov, *Il Maestro*, op. cit., p. 253). Qui una casa reale rimpicciolisce fino a diventare una scatola e perde realtà, là una scatola cresce fino alle dimensioni di una vera casa e diviene reale.

⁴¹ Ivi, p. 343.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, p. 286.

⁴⁴ Ivi, p. 287.

⁴⁵ Ivi, p. 374.

⁴⁶ Ibidem.

come insignificante: rimangono solo indizi semiotici. La Casa si trasforma in elemento segnico dello spazio culturale.

Qui scopriamo un principio importante del pensiero culturale umano: uno spazio reale diviene rappresenta-

zione iconica della semiosfera, ovvero un linguaggio con il quale si esprimono svariati significati extraspaziali; la semiosfera, a sua volta, trasforma a sua immagine e somiglianza lo spazio reale che circonda l'essere umano.

[Ju.M. Lotman, "Dom v 'Mastere i Margarite'", Idem, *Vnutri misljaščich mirov: čelovek – tekst – semiosfera – kul'tura*, Moskva 1996, pp. 264–275. Traduzione dal russo di Marta Vanin]

www.esamizdat.it

Note sul russo

Dmitrij Sergeevič Lichačev

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 37-47 ◇

I. NATURA, FONTE, PATRIA, SEMPLICEMENTE BONTÀ

DA noi si scrive molto delle nostre radici, le radici della cultura russa, ma si fa molto poco per spiegarle davvero a un vasto pubblico, mentre le nostre radici non sono solamente la letteratura russa antica e il folklore russo, ma anche tutta la cultura che ci è vicina. La Russia, come un grande albero, ha un sistema di radici molto grandi e una chioma di foglie altrettanto grande, che tocca le chiome di altri alberi. Non conosciamo di noi stessi le cose più semplici. E non pensiamo nemmeno a queste semplici cose.

Ho raccolto delle note di vario genere, che ho redatto in varie occasioni, ma tutte su un unico tema, il russo, e ho deciso di proporle al lettore.

È evidente che, dato che queste note sono state dedicate a vari argomenti, anche il loro carattere sia differente. All'inizio ho pensato a renderle in qualche modo unitarie, a fornire loro un'armonia compositiva e stilistica, ma poi ho deciso di mantenere la loro disarmonia e incompiutezza. Nella disarmonia delle mie note si rifletteva la casualità dei motivi per le quali erano state scritte: risposte a lettere, note a margine di libri letti o recensioni a manoscritti letti, oppure semplicemente appunti su taccuini. Le note devono rimanere tali: in questo modo in esse ci sarà meno pretenziosità. Sul russo si può scrivere moltissimo e comunque è impossibile esaurire questo tema.

Tutto quello che scriverò qui nelle mie note non è il risultato di studi da me condotti. È solo una polemica "a bassa voce". Una polemica con l'idea, straordinariamente diffusa sia da noi che in Occidente, che il carattere nazionale russo sia un carattere estremista e che non scende a compromessi, un carattere "enigmatico" e che in ogni cosa raggiunge i limiti del possibile e dell'impossibile (e, soprattutto, cattivo).

Mi direte: ma anche in una polemica c'è bisogno di

dimostrazioni! Ma perché, la visione del carattere nazionale russo, delle specificità nazionali della cultura, e in particolare della letteratura, russe, diffusa al giorno d'oggi in Occidente e parzialmente anche da noi, è stata dimostrata da qualcuno?

La mia visione del carattere nazionale russo, sorta sulla base di uno studio decennale della letteratura russa antica (ma non solo di questa), mi sembra più convincente. Naturalmente, qui toccherò solamente queste mie idee, e solo per confutarne altre, oggi in voga, che sono diventate una sorta di "muschio islandese", un muschio che in autunno si stacca dalle sue radici e "vaga" per il bosco, spinto dai piedi, portato via dalle piogge oppure mosso dal vento.

Il carattere nazionale è infinitamente ricco. E non c'è niente di stupefacente nel fatto che ognuno recepisca questo carattere nazionale a modo proprio. In queste note sul russo, parlo proprio della mia percezione di quello che può essere chiamato russo, russo nel carattere di un popolo, russo nel carattere della natura, delle città, dell'arte, etc.

Ogni percezione individuale del carattere nazionale non contraddice un'altra sua percezione individuale, ma piuttosto la completa, la approfondisce. E nessuna di queste percezioni individuali del carattere nazionale può essere esaustiva, indisputabile, non può nemmeno pretendere di cogliere l'elemento fondamentale del carattere nazionale. Anche la mia percezione del russo non esaurisce tutto quello che c'è di fondamentale nel carattere nazionale russo. In queste note esprimo quello che, a me personalmente, sembra essere più prezioso.

Il lettore ha tutto il diritto di chiedermi: perché ritengo le mie note sul russo degne di attenzione, se io stesso ammetto la loro soggettività? In primo luogo perché in ogni giudizio soggettivo c'è un qualcosa di oggettivo, e, in secondo luogo, perché nel corso di tutta la mia vita mi sono occupato di letteratura russa, soprattutto antica, e di folklore russo. Questa mia esperienza di vita, mi

sembra, merita comunque una qualche attenzione.

Una volta è venuta a trovarmi a Komarovo una giovane traduttrice francese. Stava traducendo due miei libri, *La poetica della letteratura russa antica* e *Lo sviluppo della letteratura russa nei secoli X-XVII*. È naturale che Françoise avesse delle grosse difficoltà nel tradurre le citazioni tratte dai libri antico-russi e dal folklore russo. Ci sono delle difficoltà, come dire, normali: come rendere tutte le sfumature che ci sono nel russo, i vari vezzeggiativi, diminutivi, tutta quell'altalena di sentimenti, che si riflette così bene nel folklore russo, nei confronti della realtà circostante, persone e natura? Ma un punto la aveva veramente messa in difficoltà. In uno dei suoi lamenti, Arina Fedosova dice che dopo la morte di suo marito si è nuovamente sposata:

Mi sono di nuovo, piena di dolore, gettata addosso
A un altro figlio e al padre...

Françoise mi chiede: “Che cosa significa? Ha sposato il fratello di suo marito? L'altro figlio del padre di suo marito?”. Io dico: “Ma no, è semplicemente un modo di dire, Fedosova vuole dire che anche il suo secondo marito aveva un padre”. Françoise è ancora più stupita: “Ma tutte le persone hanno o hanno avuto un padre!”. Le rispondo: “Sì, è così, ma quando vuoi ricordare con tenerezza una persona involontariamente il pensiero gira intorno al fatto che aveva delle persone care, forse dei bambini, forse dei fratelli e delle sorelle, una moglie, dei genitori. D'inverno ho visto un uomo morire sotto un camion. Fra la folla si parlava non tanto di lui, quanto del fatto che, forse, aveva lasciato dei bambini, una moglie, dei genitori... Provavano pena per loro. Questo è un tratto molto russo. Anche la nostra cordialità spesso si esprime con parole del genere: *rodnen'kij, rodimen'kij, synok, babuška...*”. Françoise scoppia: “Ah, ecco che significa! Per strada ho chiesto a una donna anziana come trovare la via che mi serviva, e lei mia ha detto ‘dočen'ka’”. “Proprio così, Françoise, voleva rivolgersi a lei con dolcezza”. “Quindi voleva dirmi che avrei potuto essere sua figlia? Ma possibile che non avesse notato che ero straniera?”. Sono scoppiato a ridere: “Certo che l'ha notato. Ma proprio per questo l'ha chiamata *dočen'ka*, perché è straniera, straniera in questa città, dopo tutto lei le aveva chiesto come arrivare in un posto”. “Ah” – Françoise è intrigata. Continuo a parlare: “Se lei è straniera, significa che è sola qui a Leningrado.

Quella anziana donna, chiamandola *dočen'ka*, non voleva dire che lei è sua figlia. La ha chiamata in questo modo perché lei ha o ha avuto una madre. E voleva con questo farle una gentilezza”. “Com'è tutto così russo!”.

E in seguito il dialogo si spostò sul dove e sul quando nella poesia o nella letteratura russe la tenerezza nei confronti della persona si esprimesse nel fatto che questa avesse delle persone care. Ecco, ad esempio, la *Povest' o Gore Zločastii*. In essa si esprime una insolita tenerezza nei confronti del suo giovane, dissoluto protagonista, e ha inizio dal fatto che questo giovane aveva dei genitori, che lo proteggevano, e lo curavano e gli insegnavano a vivere. E quando il giovane della *Povest' o Gore Zločastii* se la vede particolarmente male, canta un “bel motivetto”, che inizia in questo modo:

Una madre spensierata mi ha fatto
Con un pettinino i riccioli mi spazzolava
E mi metteva calzoni costosi
E prendendomi per la manina mi guardava
È bello il mio bambino con questi calzoni?
E con calzoni costosi un bambino non ha prezzo!

Quindi, il giovane ricorda di essere stato bello con la madre, quando lei “prendendolo per la manina lo guardava”.

Françoise si ricordò che nella sua natia Besançon avevano allestito le *Tre sorelle* di Čechov e i francesi amano molto questa *pièce*. Dopo tutto il discorso qui riguarda proprio tre sorelle, e non tre amiche, tre donne diverse. Il fatto che le eroine siano sorelle è particolarmente necessario allo spettatore russo per permettergli di simpatizzare con loro. Čechov ha indovinato in modo magistrale questo tratto del lettore russo, dello spettatore russo.

E in seguito abbiamo iniziato a ricordare quante parole ci siano nella lingua russa con la radice *rod-*: *rodnoj* (natale), *rodnik* (sorgente), *rodinka* (neo), *narod* (popolo), *priroda* (natura), *rodina* (patria)... E “*poroda*” (specie), il meglio che fornisce la natura nei suoi sforzi comuni con l'uomo. Perfino le pietre appartengono a qualche specie.

Queste parole è come si legassero insieme da sole, sorgenti della natura natia (*rodniki rodimoj prirody*), connaturato alle sorgenti della natura natia (*priroždennost' rodnikam rodnoj prirody*). Una confessione alla terra. La terra è quanto di più importante ci sia in natura. La terra che genera. La terra dell'abbondanza.

E la parola “fiore” (*cvet*) dai colori (*cvet*). I colori dei fiori! Il nesso di parole di Rublev, i fiordalisi fra la segala matura (*vasil’ki sredi speloj rži*). O forse un cielo azzurro sopra un campo di segala matura? Dopo tutto il fiordaliso è un’erbaccia, e un’erbaccia troppo accesa, molto azzurra, non come quella che c’è nella *Trinità* di Rublev. Il contadino non riconosce i fiordalisi come propri, e il colore di Rublev non è azzurro, quanto piuttosto celeste, come il cielo. E il cielo ha un colore azzurro splendente, il colore del cielo, sotto il quale maturano i campi pieni di spighe di segala (anche in questa parola, *rož’*, c’è una radice legata alla crescita, al raccolto, alla nascita: la segala è ciò che genera la terra).

II. DISTESE E SPAZIO

Per i russi la natura è sempre stata sinonimo di libertà, di vastità. Fate attenzione alla lingua: camminare all’aperto (*poguljat’ na vole*), andare a prendere una boccata d’aria (*vyiti na volju*). La libertà (*volja*) è l’assenza di preoccupazioni per il domani, è la spensieratezza, è la beata immersione nel presente.

Lo spazio aperto ha sempre posseduto i cuori dei russi. Esso si manifesta in concetti e idee che non esistono nelle altre lingue. Qual è la differenza, ad esempio, fra *volja* e *svoboda* [che in italiano vengono entrambe tradotte come “libertà”, n.d.t.]? Che *volja* è un tipo di *svoboda* unita alle ampie distese di spazio, a uno spazio che non è in alcun modo delimitato. Mentre il concetto di noia (*toska*) è, invece, unito al concetto di ristrettezza (*tesnota*), alla privazione di uno spazio vitale per l’uomo. Opprimere (*pritesnjat’*) una persona significa prima di tutto limitare il suo spazio, restringerlo. Il sospiro della donna russa: “Oh, ho la nausea!” (“*Och, tošnechon’ko mne!*”). Non significa solamente che si sente male, ma anche che si sente soffocare, che non sa dove andare.

Libertà! Hanno percepito questa libertà persino i *burlaki*, che camminavano legati a una fune, come cavalli, a volte insieme ai cavalli. Camminavano lungo uno stretto sentiero costiero, e tutto intorno c’era quella che per loro era la libertà. Un lavoro forzato e una natura circostante libera. E la natura doveva essere, per l’uomo, grande, aperta, con un orizzonte enorme. Per questo nelle canzoni popolari il campo aperto è così amato. La libertà sono i grandi spazi, attraverso i quali è possibile camminare e camminare, vagare, navigare lungo il

corso dei grandi fiumi e per lunghe distanze, respirare a pieni polmoni, inspirare in profondità il vento, sentire sopra di sé il cielo, avere la possibilità di muoversi in varie direzioni, a seconda della propria voglia.

Cosa sia la libertà è ben definito nelle canzoni liriche russe, soprattutto in quelle dei banditi, che, comunque, erano create e cantate non certo da briganti, ma da contadini che avevano nostalgia della libertà e di una sorte migliore. In queste canzoni banditesche il contadino sognava la spensieratezza e la rivincita nei confronti di coloro che lo avevano offeso.

Il concetto russo di coraggio è l’audacia, e l’audacia è il coraggio in un ampio movimento. È il coraggio moltiplicato per lo spazio per manifestare questo coraggio. Non si può essere audaci rimanendo coraggiosamente seduti in un luogo fortificato. La parola “audacia” (*udal’*) è molto difficile da tradurre in altre lingue. Un coraggio senza movimento era incomprendibile ancora nella prima metà del XIX secolo. Griboedov ride di Skalozub, mettendogli in bocca queste parole: “. . . tre agosto: accomodati in trincea. A lui un fiocco, a me sul collo”. Per i contemporanei di Griboedov è ridicolo, come ci si può “accomodare”, e per di più in una “trincea”, dove non c’è praticamente possibilità di muoversi, e ricevere per questo un’onorificenza da combattimento?

E anche nella radice della parola “impresa” (*podvig*) “è rimasto incagliato il movimento”: “*po-dvig*”, cioè qualcosa che viene compiuto con il movimento, dettato dalla volontà di muovere qualcosa di immobile.

In una delle lettere di Nikolaj Rerich, scritta nel maggio-giugno del 1945 e conservata nel fondo del Comitato antifascista slavo presso l’Archivio centrale di stato della rivoluzione d’Ottobre, si trovano queste parole: “Il dizionario di Oxford ha sancito l’uso di alcune parole russe nel mondo: ad esempio, in questo vocabolario sono menzionate le parole “*ukaz*” e “*soviet*”. Bisognerebbe aggiungere un’altra parola, l’intraducibile e polisemantica parola russa “*podvig*”. Per quanto possa sembrare strano, nessuna lingua europea possiede una parola dal significato almeno simile. . .”. E poi: “L’eroismo, annunciato da squilli di tromba, non è in grado di trasmettere quel significato immortale e autoconclusivo insito nella parola russa “*podvig*”. Non è l’atto eroico (*geroičeskij postupok*), il valore (*doblest’*) non

lo esaurisce, l'abnegazione (*samootrečenie*) non va ancora bene, il perfezionamento (*usoveršenstvovanie*) non raggiunge lo scopo, il conseguimento (*dostiženie*) ha tutt'altro significato, perché sottintende una conclusione, mentre il "*podvig*" non ha limiti. Raccogliete da varie lingue una serie di parole che indicano un'idea di spostamento, e nessuna di queste sarà equivalente al termine russo "*podvig*", conciso ma preciso. E come è bella questa parola, significa di più di un movimento in avanti, è un "*podvig*"...". E ancora: "Il *podvig* può essere rinvenuto non solo fra i capi delle nazioni. Ovunque ci sono un'infinità di eroi. Tutti loro lavorano, e tutti loro imparano eternamente e muovono in avanti la vera cultura. "*Podvig*" significa movimento, destrezza, pazienza e conoscenza, conoscenza, conoscenza. E se i vocabolari stranieri contengono le parole "*ukaz*" e "*soviet*", allora devono assolutamente includere la migliore parola russa, "*podvig*"...".

In seguito vedremo quanto sia stato profondo N. Re- rich nella sua definizione delle sfumature della parola "*podvig*", una parola che esprime alcuni tratti molto intimi dell'uomo russo.

Ma continuiamo a parlare di movimento.

Ai tempi della mia infanzia, ricordo un ballo russo su una nave della compagnia "Caucaso e Mercurio" che navigava sulla Volga. Uno scaricatore ballava (li chiamavano contorsionisti). Ballava lanciando in varie direzioni le braccia e le gambe, e in un impeto di passione si strappò il cappello dalla testa e lo gettò lontano, contro gli spettatori ammassati, e gridò: "Mi sto strappando! Mi sto strappando! Oh, mi sto strappando!". Cercava di occupare con il suo corpo più spazio possibile.

Anche nel canto lirico lento russo si avverte la nostalgia per gli spazi aperti. E si canta meglio quando si è fuori casa, su un campo, all'aria aperta.

Il suono delle campane doveva essere sentito il più lontano possibile. E quando si appendeva una nuova campana al campanile, venivano appositamente mandate delle persone a sentire a quante verste di distanza se ne sentisse ancora il suono.

Anche la corsa è un desiderio di spazi aperti.

Ma lo stesso, particolare atteggiamento nei confronti degli spazi e dello spazio si osserva anche nelle byline. Mikula Seljaninovič cammina dietro l'aratro da un'estremità all'altra del campo. Volch è costretto a ri-

correrlo per tre giorni a cavallo di giovani stalloni di Buchara.

Sentirono in un campo aperto un aratore
Un aratore piccolo e caro
Per un giorno andarono per il campo aperto
Non raggiunsero l'aratore
E il giorno dopo andarono per il campo da mattina a sera
Non raggiunsero l'aratore
E il terzo giorno andarono per il campo da mattina a sera
E raggiunsero l'aratore.

La percezione dello spazio c'è anche negli incipit delle byline che descrivono la natura russa, c'è anche nei desideri dei *bogatyr*, ad esempio di Volch:

Volch voleva molte cose sagge
nuotare come un luccio nei mari azzurri,
volare come un falco sopra le nuvole,
vagare come un lupo fra i campi sterminati.

Oppure nell'incipit della bylina *Pro Solov'ja Budimiroviča*:

Altezza, altezza celeste,
profondità, profondità dell'oceano-mare,
immensa libertà per tutta la terra,
profondi i vortici del Dnepr. . .

Perfino la descrizione dei *terem* che costruisce "la coraggiosa compagnia" di Solovej Budimirovič nel giardino di Zabava Putjatična contiene lo stesso entusiasmo di fronte all'immensità della natura:

Son belle le decorazioni dei terem:
in cielo il sole, nel terem il sole,
in cielo la luna, nel terem la luna,
in cielo le stelle, nel terem le stelle,
in cielo l'alba, nel terem l'alba
e tutta la bellezza celeste.

L'entusiasmo di fronte agli spazi è presente già nella letteratura russa antica, nelle cronache, nello *Slovo o polku Igoreve*, nello *Slovo o pogibeli Russkoj zemli*, nello *Žitie Aleksandra Nevskogo*, e quasi in ogni opera del periodo più antico, dall'XI al XIII secolo. Dappertutto gli eventi o abbracciano spazi enormi, come nello *Slovo o polku Igoreve*, o hanno luogo fra enormi distanze con ripercussioni in altri paesi, come nello *Žitie Aleksandra Nevskogo*. Da tempo immemore la cultura russa considera la libertà e lo spazio il bene estetico ed etico più grande per l'uomo.

E adesso guardate l'atlante geografico: la pianura russa è la più grande del mondo. È stata la pianura a determinare il carattere russo, oppure le tribù slavo-orientali si sono fermate in pianura perché questa andava loro a genio?

III. ANCORA SULLA BONTÀ

Non mi sembrano corrette le banali caratterizzazioni delle chiese di Novgorod e di Pskov come oggetti pieni solo di forza e di potenza, come oggetti rozzi e laconici nella loro semplicità. Sono troppo piccole per avere questo significato.

È come se le mani dei costruttori le avessero scolpite, e non “estratte” dai mattoni e squadrato le loro pareti. Le hanno sistemate su delle alture, lì dove potevano essere più in vista, hanno permesso loro di gettare uno sguardo nelle profondità di fiumi e laghi, di accogliere in modo cordiale “navigatori e viaggiatori”. Le hanno costruite in unione con la natura, non hanno preliminarmente abbozzato le loro piante sulla pergamena o sulla carta, ma hanno fatto uno schizzo direttamente sul terreno e solo in seguito, durante il vero e proprio processo di costruzione, hanno introdotto delle correzioni e dei piccoli aggiustamenti, uniformandole al paesaggio circostante.

E le chiese moscovite non sono per nulla opposte a queste semplici e allegre costruzioni, imbiancate e “adobbate a nozze” a modo loro. Variopinte e asimmetriche come cespugli in fiore, coperte d’oro e amichevoli, esse sono erette come per scherzo, con il sorriso, e a volte anche con la dolce monelleria di una nonna che regala ai suoi nipoti un allegro giocattolo. Non a caso nei testi antichi, lodando la chiesa, si diceva: “I templi si divertono”. E questo è straordinario: tutte le chiese russe sono un regalo alle persone, all’amata viuzza, all’amato borgo, all’amato fiume oppure lago. E come tutti i regali fatti con amore sono inaspettate: si ergono inaspettatamente fra i boschi e i campi, sul meandro di un fiume o di una strada.

Non a caso le chiese moscovite dei secoli XVI e XVII ricordano un giocattolo. Non è un caso che la chiesa abbia una testa, un collo, delle spalle, dei piedi e degli “occhi”, finestre con le ciglia oppure senza. La chiesa è un microcosmo, così come lo è il mondo dei giocattoli di un bambino, un mondo in cui l’uomo occupa il posto principale.

Fra distese sterminate di boschi, alla fine di una lunga strada, sorgono le chiese di legno del Nord, un abbellimento della natura che le circonda.

Non a caso nella Rus’ antica si amava molto il legno spoglio, caldo e tenero al tocco. *Lizba* di legno ancora

oggi è piena di oggetti di legno, al suo interno non ci si può fare male e l’oggetto non incontra la mano del padrone o dell’ospite con un brivido inatteso. Il legno è sempre caldo, in esso c’è qualcosa di umano.

Tutto questo ci parla non della leggerezza della vita, ma di quella bontà con la quale l’uomo va incontro alle difficoltà che lo circondano. L’arte della Rus’ antica supera l’inerzia che circonda l’uomo, le distanze fra le persone, riconcilia l’uomo con la realtà circostante. Essa è buona.

Lo stile barocco, penetrato in Russia nel XVII secolo, è particolare. È diventato particolare proprio in Russia. È privo della profonda e pesante tragicità del barocco dell’Europa occidentale. Nel barocco russo non c’è la tragedia dell’intelletto. Sembra che esso sia più superficiale e, al tempo stesso, più allegro, leggero e, forse, persino un po’ frivolo. Il barocco russo ha assimilato dall’Occidente solo elementi di facciata, adoperandoli per varie fantasie e invenzioni architettoniche. Questo è insolito per l’arte religiosa, e in nessun posto del mondo c’è una coscienza religiosa così gioiosa e allegra, un’arte religiosa così allegra. Il re Davide, che danza davanti all’arca di Noè, è troppo serio in rapporto a queste costruzioni allegre e piene di colori, che sembrano sorridere.

È stato così sia durante il barocco che prima della comparsa del barocco in Russia. Non bisogna andare lontano per trovare degli esempi: la chiesa di San Basilio. All’inizio si chiamava chiesa della Intercessione sul fossato, ma poi il popolo la ha battezzata chiesa di San Basilio, un santo, uno *jurodivyj*, in onore del quale fu costruita una delle sue cappelle. Vasilij è uno scemo del villaggio diventato santo. E in effetti, basta solo dare un’occhiata all’interno del tempio per essere colpiti dal suo carattere scherzoso. Al suo interno c’è poco spazio ed è facile perdersi. Non è un caso se questo tempio non è stato ammesso all’interno del Cremlino, ma è stato eretto ai sobborghi, in mezzo al mercato. È un vezzo, e non un tempio, ma un vezzo sacro e una gioia sacra. Per quanto riguarda il carattere scherzoso, non è un caso che in russo “Oh, il mio stupidino”, “Oh, il mio fessacchiotto” siano le espressioni più tenere fra i vezzeggiativi. E nelle favole lo scemo risulta essere più intelligente del più intelligente e più felice dei più fortunati: “Il più grande era molto intelligente, il mezzano

era normale, il più giovane era tutto scemo”. Così si dice nel *Konek-Gorbunok* di Eršov, ed è detto in modo molto popolare. Alla fine lo scemo sposa la figlia del re, e in questo viene aiutato dall'ultimo di tutti i cavalli, il brutto e inetto Konek-Gorbunok. Ma Ivanuška ottiene soltanto metà del regno, e non tutto. E non si sa cosa ne farà di questo mezzo regno. Probabilmente lo abbandonerà. Un regno in cui regnano gli scemi non è di questo mondo.

Il carattere scherzoso dell'architettura della chiesa di San Basilio risiede nella sua mancanza di praticità. Sembra una chiesa, ma quasi non c'è posto per pregare. Se si entra ci si perde. E in essa ci sono una miriade di decorazioni senza fini pratici: come se l'architetto avesse avuto delle idee improvvisate e le avesse messe in pratica (stavo quasi per dire “e queste si fossero messe in pratica”, nella chiesa ci sono molte cose che sembra veramente si siano fatte da sole).

Ci si può chiedere: perché gli architetti hanno fatto in questo modo e non in altri? La risposta degli architetti, probabilmente, sarebbe stata questa: “Affinché fosse più straordinaria”. E questa chiesa si erge, straordinaria e strana al tempo stesso, si erge bizzarra al centro di Mosca, nel luogo più in vista e più accessibile. Secondo la mentalità russa antica, un posto accessibile è il posto dal quale è più facile accedere, prendere la fortezza con un assalto. E in effetti quella era la via di accesso per i nemici per assaltare il Cremlino, ma la chiesa rende allegro il popolo, contrapponendosi al vicino patibolo, dove venivano lette ed eseguite le condanne.

Ai tempi del Terribile essa venne costruita come una specie di sfida all'ordine e alla severità. Gli scemi e gli *jurodivye* russi non testimoniavano tanto della loro stupidità, quanto di quella altrui, e soprattutto di quella dei boiari e degli zar.

Il posto degli scemi nell'Antica Rus' stava vicino agli zar, erano seduti sui gradini del trono, anche se agli zar questo non piaceva poi molto. Da una parte sul trono lo zar con lo scettro, e vicino sta lo scemo con il frustino e gode dell'amore del popolo. Quasi che Ivanuška lo scemo stesse diventando Ivan lo zarevič.

Ma a suo tempo nel Cremlino non si riuscì a costruire S. Basilio, e Ivanuška non riuscì a prendere possesso del regno, sebbene avesse conquistato i cuori delle persone, ma solo di quel mezzo regno che aveva ricevuto

nella favola, non un autentico regno.

Pare che lo stesso “batjuška” Ivan il Terribile invidiasse la fama di Ivanuška lo scemo e non facesse altro che comportarsi da *jurodivyj*. Si era sposato infinite volte, aveva diviso in due il regno, aveva introdotto nell' Aleksandrovsckij la corte dell'*opričnina* con pagliacciate di ogni sorta. Aveva perfino rinunciato al regno e fatto indossare il cappello del Monomach allo zarevič di Kasimov Simeon Bekbulatovič, mentre egli stesso andava da lui sulle stanghe di una semplice slitta (cioè dimostrava la più alta mitezza, con la semplice bardatura del *mužik*) e gli scriveva suppliche, le più umili. Nelle sue lettere si prendeva gioco dei boiari e dei sovrani stranieri e sembrava prepararsi ad andare in monastero... Ma alla fine Ivan non è diventato Ivanuška. I suoi scherzetti erano quelli dei peggiori sanguinari. Nelle sue suppliche allo zar Simeon chiedeva il permesso di “abusare del popolino”, e per Mosca sulle stanghe della slitta non ci andava, ma correva a tutta birra, schiacciando la gente per le piazze e le strade. Non meritò l'amore della gente, anche se un tempo avevano cercato di raffigurarlo quasi come uno zar popolare.

Andavano invece gli scemi per tutta la Rus', vagabondavano, chiacchieravano con le bestie feroci e gli uccelli, giocherellavano, insegnavano a non ubbidire allo zar. Gli *skomorochi* imitavano gli scemi, facevano scherzi, come se non capissero, come se si prendessero in giro da soli, ma al popolo insegnavano, insegnavano...

Insegnavano ad amare la libertà, a non accettare l'altrui vanagloria e boria, a non accumulare molti beni, a staccarsi con facilità dalle proprie cose, da ciò che si guadagna, a vivere con leggerezza e con la stessa leggerezza vagabondare per la propria terra, ad accettare con sé e a dar da mangiare ai pellegrini, ma a non accettare ogni sorta d'iniquità.

E compivano gli *skomorochi* e gli *jurodivye* un *podvig*, quel *podvig* che li rendeva quasi come santi, e spesso anche santi. Non di rado le voci popolari proclamavano santi gli *jurodivye*, e pure gli *skomorochi*. Ricordate la straordinaria *bylina* di Novgorod “Vavilo skomoroch”.

E gli skomorochi non son gente semplice –
Gli skomorochi son gente santa.

Qualche cosa della scienza degli *skomorochi* si è impressa nel cuore del popolo, giacché il popolo stesso

si costruisce i suoi maestri. L'ideale esisteva ancor prima che si realizzasse concretamente. Nell'opera di N.A. Rimskij-Korsakov *Skazanie o nevidimom grade Kiteže* il popolo si rivolge all'orso: "Mostraci, mišen'ka, mostraci, scemo..." Il compilatore del libretto dell'opera V. Bel'skij ha qui compreso questo importante carattere del popolo.

Buono-*chorošij* nella lingua russa è prima di tutto buono-*dobryj*. "Mandami una *dobraja* lettura", – scrive a sua moglie in uno scritto su corteccia di betulla un abitante di Novgorod. Una *dobraja* lettura è una *chorošaja* lettura. E una merce *dobraja* è una merce *chorošaja*, di qualità. La bontà (*dobrota*) è una virtù dell'uomo, la più preziosa di tutte. Un uomo buono già solo per la sua bontà supera tutti i difetti umani. Nei tempi remoti, nell'Antica Rus', un buono non lo avrebbero chiamato stupido. Lo scemo delle favole russe è buono e di conseguenza si comporta in modo intelligente e nella vita riceverà la sua parte. Lo scemotto delle favole russe accarezzerà il cavallo *jurodivij* Gorbunok e lascerà andare lo *žar-ptica*, che era volato lì per rubare il grano. Poi loro faranno per lui nel momento difficile tutto il necessario per aiutarlo. La bontà è sempre intelligente. Lo scemo dice a tutti la verità perché per lui non esiste nessuna convenzione e non ha nessun timore.

E all'epoca del Terribile, nel pieno del terrore, prima o poi la bontà popolare si manifesta. Quante buone immagini nelle immagini-icone hanno creato gli iconografi antico-russi della seconda metà del XVI secolo: padri della chiesa resi saggi dalla filosofia (cioè dall'amore per la saggezza), folle di santi, incantati dalla musica, quanta dolcezza materna e premure per gli uomini nelle piccole icone familiari di quel tempo! Vuol dire che non si era abbruttito il cuore di tutti nel XVI secolo. C'erano anche persone buone, e umane, e valorose. La bontà popolare trionfava.

Negli affreschi di Andrej Rublev nella cattedrale della Dormizione a Vladimir è raffigurata la processione degli uomini verso il Giudizio Universale. Gli uomini vanno incontro ai tormenti dell'inferno con i volti illuminati: in questo mondo, forse, si sta ancora peggio che negli inferi...

Il popolo russo ama gli scemi non perché sono stupidi, ma perché sono intelligenti: intelligenti di un'intelligenza più alta, che non sta nella furbizia e nell'inganna-

re gli altri, non sta nella truffa e nel felice conseguimento del proprio angusto tornaconto, ma nella saggezza che conosce quanto vale davvero ogni ipocrisia, bellezza ostentata e tirchieria, che vede il valore nel fare del bene agli altri, e, di conseguenza, a se stessi come persona.

E il popolo non ama qualunque scemo o buon-tempone, ma solo quello che coccola il brutto *konek-gorbunok*, non offende l'uccellino, non spezza l'alberello parlante, e che poi dà anche agli altri ciò che è suo, custodisce la natura e onora gli amati genitori. Un tale "scemo" non solo otterrà "la bella", ma la principessa gli concederà dalla finestra l'anello di fidanzamento, e assieme a quello anche mezzo regno-Stato in dote.

IV. LA NATURA RUSSA E IL CARATTERE RUSSO

Ho già fatto notare con che forza la pianura russa influisce sul carattere dell'uomo russo. Negli ultimi tempi dimentichiamo spesso il fattore geografico nella storia umana. Ma esso è presente e nessuno lo ha mai negato.

Ora voglio dire un'altra cosa – come a sua volta l'uomo influisce sulla natura. Non è chissà che scoperta da parte mia, voglio semplicemente ragionare un po' anche su questo tema.

A cominciare dal XVIII secolo e ancor prima dal XVII si è affermata la contrapposizione tra cultura umana e natura. Questi secoli hanno creato il mito dell'"uomo naturale", vicino alla natura e per questo non solo non corrotto, ma anche non istruito. Apertamente o implicitamente si considerava l'ignoranza come la condizione naturale dell'uomo. E questo non è solo profondamente sbagliato, ma questa convinzione ha portato con sé l'idea che ogni espressione della cultura e della civilizzazione sia disorganica, capace di corrompere l'uomo, e per questo si debba tornare alla natura e vergognarsi della propria civilizzazione.

Questa contrapposizione della cultura umana, come fenomeno "antinaturale", all'ordine "naturale" si è affermata soprattutto dopo J.-J. Rousseau e si è espressa qui nel XIX sec. nelle forme particolari di un rousseauvismo *sui generis*: nel *narodničestvo*, nella visione tolstoiana dell'"uomo naturale" – del contadino contrapposto al "ceto istruito", in parole povere all'*intelligencija*.

L'"andare al popolo" in senso letterale o figurato ha portato nel XIX e XX sec., in una certa parte della nostra società, a molti sbagli nei confronti

dell'*intelligencija*. E' apparsa anche l'espressione "*intelligencija* corrotta", il disprezzo per l'*intelligencija* come debole e indecisa. Si è creata anche un'idea errata sull'"*intelligent*" Amleto, come di un uomo perennemente tentennante e indeciso. Ma Amleto era tutt'altro che debole, è compenetrato di un sentimento di responsabilità, tentenna non per debolezza, ma perché ragiona, perché risponde moralmente delle sue azioni.

Mentono su Amleto, che sia un indeciso.
Egli è deciso rude e intelligente,
Ma quando si leva la lama tagliente,
Amleto indugia ad esser distruttivo
E guarda nel periscopio dei tempi.
Senza indugiare sparano i malfattori
Nel cuore di Lermontov o Puškin...

(dalla poesia di D. Samojlov "Opravdanie Gamleta" [Apologia di Amleto])

L'educazione e lo sviluppo intellettuale sono esattamente l'essenza, le condizioni naturali dell'uomo, mentre l'ignoranza, la non intellettualità sono condizioni anormali per l'uomo. L'ignoranza è sotto-istruzione, è quasi una malattia. E lo possono dimostrare facilmente i fisiologi.

In realtà il cervello umano è dotato di un'enorme riserva. Perfino i popoli di formazione culturale più arretrata hanno cervello "per tre università di Oxford". Solo i razzisti non la pensano così. E ogni organo che non lavora a pieno ritmo si trova in una situazione anormale, si indebolisce, si atrofizza, "si ammala". In tal caso la malattia del cervello si trasmette innanzitutto alla sfera morale.

La contrapposizione della natura alla cultura in generale non funziona anche per un altro motivo. La natura ha altresì una sua cultura. Il caos non è assolutamente la condizione naturale della natura. Al contrario il caos (ammesso in generale che esista) è una condizione innaturale per la natura.

In che cosa si esprime la cultura della natura? Ci riferiremo alla natura viva. Esistono associazioni vegetali: gli alberi non vivono alla rinfusa ma certe specie si combinano con altre, ma non certo con tutte. I pini, ad esempio, hanno come vicini determinati licheni, muschi, funghi, cespugli e così via. Se lo ricorda ogni cercatore di funghi. Certe regole di comportamento sono tipiche non solo degli animali (lo sanno tutti gli allevatori di cani e i gattari, anche quelli che vivono fuori

dalla natura, in città), ma anche delle piante. Gli alberi cercano il sole in modi diversi, a volte con le cime, per non darsi fastidio l'un l'altro, a volte in larghezza, per riparare e proteggere un'altra specie di alberi, che ha cominciato a crescere sotto il loro manto. Sotto il manto dell'ontano cresce il pino. Il pino finisce di crescere e allora muore l'ontano, avendo finito il suo compito. Ho osservato questo processo decennale a Toksovo, vicino Leningrado, dove ai tempi della prima guerra mondiale erano stati abbattuti tutti i pini e alle foreste di pini si erano sostituite boscaglie di ontano, che aveva poi cullato sotto i suoi rami i giovani pini. Ora là ci sono di nuovo i pini.

La natura è a suo modo "sociale". La sua "socialità" sta ancora nel poter vivere accanto all'uomo, nel trovarglisi vicino, se lui stesso, a sua volta, è sociale e intellettuale.

Il contadino russo col suo lavoro plurisecolare ha creato la bellezza della natura russa. Ha arato la terra e con ciò le ha assegnato determinate dimensioni. Ha posto una misura al suo campo percorrendolo con il suo aratro. I confini nella natura russa sono commisurati al lavoro dell'uomo e del cavallo, alla sua capacità di andare avanti col cavallo dietro all'aratro, prima di tornare indietro, e poi di nuovo avanti. Levigando la terra l'uomo gli toglieva tutte le parti tortuose, le protuberanze, le pietre. La natura russa è morbida, è curata a suo modo dal contadino. I tragitti del contadino dietro all'aratro, all'erpice non creavano soltanto le strisce per la segale, ma appiattivano i confini del bosco, formavano i suoi margini, creavano passaggi gradualmente dal bosco al campo, dal campo al fiume o al lago.

Il paesaggio russo si è formato fondamentalmente dagli sforzi di due grandi culture: la cultura dell'uomo, che ha attenuato le asperità della natura, e la cultura della natura, che a sua volta ha attenuato tutte le contaminazioni dell'equilibrio, involontariamente introdotte dall'uomo. L'aspetto del territorio è stato creato da una parte dalla natura, pronta ad assimilare e ricoprire tutto ciò che in un modo o nell'altro l'uomo ha contaminato, e dall'altra dall'uomo, che ha ammorbidito la terra col suo lavoro e addolcito il paesaggio. Ambedue le culture si sono per così dire corrette reciprocamente e hanno creato la loro umanità e libertà.

La natura della pianura dell'Europa Orientale è mi-

te, senza alte montagne, ma comunque non fiaccamente piatta, con una rete di fiumi, pronti ad essere “vie di comunicazione”, e con un cielo non coperto da fitti boschi, con colli in declivio e strade interminabili, che aggirano dolcemente tutte le sommità.

E con che dedizione l'uomo ha accarezzato i colli, le discese e le salite! Qui l'esperienza dell'aratore ha creato l'estetica delle linee parallele, linee che vanno all'unisono l'una con l'altra e con la natura, come le voci nei canti antico-russi. L'aratore sistemava un solco sull'altro, così come pettinava, sistemava un capello sull'altro. Così nell'*izba* si poggia trave su trave, pezzo su pezzo, nella siepe pertica su pertica, mentre le *izby* stesse si costruiscono in ordine ritmico sopra a un fiume o lungo la strada, come un gregge uscito per andare verso l'abbeveratoio.

Per questo i rapporti tra uomo e natura sono i rapporti di due culture ognuna delle quali è “sociale” a suo modo, socievole, possiede le proprie “regole di comportamento”. E il loro incontro si poggia su particolari basi morali. Ambedue le culture sono frutto dello sviluppo storico, peraltro lo sviluppo della cultura umana si attua sotto l'influenza della natura da lungo tempo (da quando esiste l'umanità), mentre lo sviluppo della natura, rispetto alla sua esistenza plurimillennaria, relativamente da poco e non dovunque è sotto l'influenza della cultura umana. L'una (la cultura della natura) può esistere senza l'altra (l'umana), mentre l'altra (l'umana) non può. Ma tuttavia nel corso dei molti secoli passati tra la natura e l'uomo è esistito un equilibrio. Sembrava che questo dovesse mantenere le due parti alla pari, passare in qualche punto intorno alla metà. Invece no, ovunque c'è un proprio equilibrio e ovunque esso poggia su basi proprie, specifiche, con un proprio asse. Al nord della Russia c'è più natura, e quanto più ci si avvicina alla steppa, tanto più è presente l'uomo.

Chi è stato a Kiži ha visto probabilmente come lungo tutta l'isola si stende, come la spina dorsale di un animale gigante, una catena di sassi. Lungo questa catena corre una strada. Questa catena si è formata nei secoli. I contadini liberavano i propri campi dai sassi – massi e ciottoli – e li tiravano qui, sulla strada. Si formò l'accurato rilievo della grande isola. Tutto lo spirito di questo rilievo è compenetrato di una sensazione plurisecolare. E non a caso aveva vissuto qui sull'isola di generazione

in generazione la famiglia dei Rjabinin, i narratori di *byline*.

Il paesaggio della Russia in tutto il suo spazio da *bo-gatyr'* quasi palpita, ora si estende e diventa più naturale, ora si infittisce in villaggi, cimiteri e città, diventa più umano. In campagna e in città continua quello stesso ritmo di linee parallele, che comincia dal campo arato. Solco su solco, trave su trave, viale su viale. Grosse ripartizioni ritmiche si alternano ad altre piccole, fitte. Una cosa passa gradualmente all'altra.

La città non si contrappone alla natura. Va verso la natura attraverso i sobborghi. “Sobborgo” (*prigorod*) è una parola quasi creata apposta per congiungere l'idea della città (*gorod*) e della natura. Il sobborgo è presso il borgo, ma anche presso la natura. Il sobborgo è un villaggio (*derevnja*) con gli alberi (*derev'ja*), con case di legno (*derevjannye*) semirurali (*poluderevenskie*). Si è accostato con i suoi orti e giardini alle mura della città, ai baluardi e al fossato, ma si è accostato anche ai campi e ai boschi circostanti, togliendo loro un po' di alberi, un po' di orti, un po' d'acqua per i suoi stagni e pozzi. E tutto questo nei riflussi e deflussi di ritmi nascosti o manifesti – di aiuole, vie, case, travicelle, tronchetti di ponteggi e ponticelli¹.

V. SULLA PITTURA PAESAGGISTICA RUSSA

Nella pittura paesaggistica russa ci sono moltissime opere dedicate alle stagioni: l'autunno, la primavera, l'inverno sono i temi preferiti della pittura paesaggistica russa nel corso di tutto il XIX sec. e oltre. E la cosa principale è che in essa non ci sono gli elementi immutabili della natura, ma più spesso quelli passeggeri: il primo o l'ultimo autunno, le acque primaverili, la neve che si scioglie, la pioggia, il temporale, il sole invernale, che fa capolino per un breve attimo a causa delle pesanti nuvole invernali, e così via. Nella natura russa non ci sono grossi oggetti eterni, che non cambiano nelle diverse stagioni, se non le montagne, gli alberi sempreverdi. Tutto nella natura russa è instabile per co-

¹ Su come venivano costruite le città antico-russe c'è un articolo interessantissimo, anche se dal titolo asettico, di G.V. Al'ferova: “Organizacija stroitel'stva gorodov v Russkom gosudarstve v XVI–XVII vekach” (*Voprosy istorii*, 1977, N° 7, pp. 50–60). Idem, “K voprosu o stroitel'stve gorodov v Moskovskom gosudarstve v XVI–XVII vv.” in *Arhitekturnoe nasledstvo*, N° 28, 1980, pp. 20–28. Kudrjavcev M.P., Kudrjavceva T.N., “Landšaft v kompozicii drevnerusskogo goroda” in *Ibidem*, pp. 3–12.

lore e condizione. Gli alberi, ora coi rami che creano una particolare “grafica dell’inverno”, ora col fogliame vivace, primaverile, pittoresco. Il bosco d’autunno, variegatissimo per le sfumature e il livello di saturazione delle tinte. Le diverse condizioni dell’acqua, che assume in sé il colore del sole e delle sponde circostanti, cangianti sotto l’azione del vento debole o forte (*Sivërko* di Ostrouchov), le pozze per le strade, i diversi colori dell’aria stessa, la nebbia, la rugiada, la brina, la neve, secca o umida. Un eterno ballo in maschera, un’eterna festa di colori e linee, un eterno movimento nell’arco dell’anno o della giornata.

Tutti questi cambiamenti ci sono, ovviamente, anche negli altri paesi, ma in Russia sono in un certo senso più evidenti grazie alla pittura russa, a cominciare da Venecianov e Martynov. In Russia c’è un clima continentale, e questo clima continentale crea un inverno particolarmente rigido e un’estate particolarmente calda, una lunga primavera traboccante d’ogni sfumatura di colore, in cui ogni settimana porta con sé qualcosa di nuovo, un autunno prolungato, in cui c’è sia il suo proprio inizio, con la sua insolita trasparenza dell’acqua, cantato da Tjutčev, con un particolare silenzio, proprio solo al mese di agosto, sia l’autunno tardo, che tanto amava Puškin. Ma in Russia, a differenza del sud, soprattutto in un posto qualsiasi sulle rive del mar Bianco o del lago Bianco, le serate sono insolitamente lunghe con il loro sole al tramonto, che crea sull’acqua giochi di colore, che cambiano a intervalli letteralmente di cinque minuti, un vero e proprio “balletto di colori”, e straordinari, lunghi lunghi tramonti. Capitano dei momenti (soprattutto in primavera) quando il sole “gioca”, come se lo avesse intagliato un esperto intagliatore. Le notti bianche e i giorni “neri”, scuri di dicembre creano non solo una gamma variegata di colori, ma anche una tavolozza emozionale straordinariamente ricca. E la poesia russa risponde a tutta questa multiformità.

È interessante che gli artisti russi, ritrovandosi all’estero, nei loro paesaggi cercavano i cambiamenti delle stagioni, dei momenti del giorno, questi fenomeni “atmosferici”. Tale fu, ad esempio, un eccezionale paesaggista, Sil’vestr Ščedrin, che rimase russo in tutti i suoi paesaggi dell’Italia proprio grazie alla sua sensibilità verso tutti i cambiamenti “nell’aria”.

La caratteristica peculiare del paesaggio russo è pre-

sente nel primo paesaggista profondamente russo, Venecianov. Essa è presente anche negli albori di primavera di Vasil’ev. Si è superbamente realizzata in Levitan. Questa instabilità e precarietà del tempo è un carattere che unisce, per così dire, la gente della Russia con i suoi paesaggi.

Ma non si può troppo fantasticare. I caratteri nazionali non si devono sopravvalutare, renderli esclusivi. Le specificità nazionali sono solo alcune sottolineature, e non qualità assenti negli altri. Le specificità nazionali avvicinano le persone, fanno interessare persone di altre nazionalità, e non distolgono le persone dalla cerchia degli altri popoli, non rinchiudono i popoli in se stessi. I popoli non sono comunità accerchiate da muri, ma associazioni armonicamente accordate tra loro. Perciò se io parlo di ciò che è proprio del paesaggio russo e della poesia russa, queste stesse proprietà, anche se, per la verità, ad un livello un po’ diverso, sono proprie anche di altre nazioni e popoli. I caratteri nazionali di un popolo non esistono in se stessi e per se stessi, ma per gli altri. Si spiegano solo con uno sguardo da un’altra angolazione e nel confronto, per questo devono essere comprensibili per gli altri popoli, devono esistere con qualche diverso arrangiamento anche negli altri.

Se io adesso dico che l’artista russo è particolarmente sensibile ai cambiamenti stagionali, giornalieri, alle condizioni atmosferiche e ne dico il motivo, allora immediatamente giunge alla memoria il grande artista francese C. Monet, che ha dipinto il ponte di Londra nella nebbia, o la cattedrale di Rouen, o uno stesso covone di fieno con condizioni climatiche diverse e in momenti diversi del giorno. Questi caratteri “russi” di Monet non annullano comunque le osservazioni che ho fatto, dicono soltanto che i caratteri russi rappresentano in qualche misura dei caratteri comuni all’umanità. La differenza è nella gradazione.

Quanto detto si riferisce solo alla pittura realistica del XIX e inizio XX sec., ad esempio ai dipinti del circolo del “Mir iskusstva”? Io apprezzo molto la pittura di diverse correnti, ma devo dire che l’“arte della pittura pura”, quale mi appare la pittura di “Bubnovyj valet”, “Oslinyj chvost”, “Goluboj Rycar’” e così via, è meno legata a quel genere di caratteri nazionali di cui ho appena parlato, e pur tuttavia è legata al “folklore materiale” russo, con l’arte del ricamo, e persino delle insegne, dei

giocattoli di argilla e del giocattolo in generale, poiché in questa pittura c'è un accentuato tono giocoso, molta inventiva, innovazione. La stramberia per quest'arte è un vanto, perché essa è fino al midollo birichina e allegra. Non a caso quest'arte aveva bisogno di esposizioni, era così legata a chiassose inaugurazioni. La si doveva mettere in mostra al grande pubblico, doveva colpire e far parlare di sé. Nella cultura russa dell'inizio del XX secolo c'era in generale molto di carnevalesco e teatrale, cosa che ha così bene sottolineato l'Achmatova in "Poema bez geroja".

[D.S. Lichačev, "Zametki o russkom", Idem, *Izbrannye raboty v trech tomach*, II, Leningrad 1987, pp. 418–436. Traduzione dal russo di Stefano Bartoni e Sergio Mazzanti]

www.esamizdat.it

Culturonica.

La tecnologia delle scienze umanistiche

Michail Epštejn

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 49-52 ◇

DI solito si parla della creazione nei limiti di un qualche ambito della cultura: la letteratura, la pittura, la scienza, la filosofia. . . Ma la cultura in quanto tale può essere oggetto di creazione? Le scienze umanistiche, con le loro ricerche sulla cultura, possono considerarsi come una particolare branca pratica, una *disciplina di trasformazione della cultura*, similmente alla tecnica che converte la natura studiando le scienze naturali, e alla politica che organizza la società studiando le scienze sociali? Che cos'è la culturonica a differenza di queste? Da una parte, dalla culturologia in quanto disciplina teorica e storica, e dall'altra parte, dalla tecnica e dalla politica, in quanto sovrastrutture delle scienze naturali e sociali?

La *culturonica*¹ (*culturronics*) è l'umanistica tecnologica, quell'attività di costruzione e d'invenzione nell'ambito della cultura: la trasformazione attiva della cultura in quanto conseguenza o presupposto alle sue ricerche teoriche.

Nel sistema delle conoscenze-capacità umane c'è un anello mancante. Come è noto, le scienze si dividono nei tre grandi gruppi delle naturali, sociali e umanistiche. Le prime due hanno delle sovrastrutture pratiche, metodi di organizzazione di ciò che studiano, mentre nella terza questa sovrastrutturazione è assente, o più precisamente, ancora non ha acquisito una sua collocazione e funzione nel sistema.

La culturonica in relazione alle scienze umanistiche ha lo stesso ruolo che la tecnica, in quanto trasformazione della natura, ha nei confronti delle scienze naturali, e che la politica, in quanto trasformazione della società,

l'oggetto	le scienze	la pratica
la natura	naturali	tecnica
la società	sociali	politica
la cultura	umanistiche	?

ha rispetto alle scienze sociali. Le scienze umanistiche hanno un estremo bisogno di una propria tecnologia e di una propria politica, da qui i continui tentativi di tecnologizzare e politicizzare la riflessione umanistica, da qui la tendenza a trascurare la sua specificità al fine di giungere a una dimensione costruttiva. La culturonica è la *s sovrastruttura pratica* delle scienze culturali, è il tentativo di incarnare il potenziale *trasformativo* del pensiero umanistico, senza perdere la sua *specificità*, senza tecnologizzare e senza politicizzare il fenomeno della cultura.

La culturonica è *la costruzione di nuove forme di azione nella cultura*, di nuove tecniche di comunicazione e di conoscenza, di nuovi modelli di percezione e di creatività. Se la culturologia riflette sulle *proiezioni*, sulle fratture dei fenomeni nei sistemi dei segni di varie culture, la culturonica allora è una riflessione sui *progetti*, cioè su quei sistemi dei segni che non sono ancora divenuti pratica, non sono ancora delle istituzioni in una qualsiasi cultura e formano il piano delle trasformazioni possibili di tutto lo spazio culturale.

Se la culturologia è la *scienza* della cultura, la culturonica è *l'insieme delle tecnologie fondate su questa scienza*. La scienza e la tecnica si distinguono in quanto sfere di scoperta e di invenzione. Le scienze umanistiche, non meno di quelle naturali, necessitano di invenzioni e di inventori.

Alle scienze naturali chiediamo quale sia il potenziale tecnico di questa o di quella scoperta, così pure riguardo a una idea o teoria umanistica si può chiedere se questa

¹ Riguardo questa branca della culturonica e in parte della translinguistica farei riferimento alla serie dei miei progetti in rete, come IntelNet e Dar slova: Proektivnyj slovar' russkogo jazyka [Il dono della parola: Vocabolario proiettivo di lingua russa]: M. Epštejn, "Ot Interneta k IntelNetu", *Russkij Internet. Nakanune bol'sich peremen*, Moskva 2000, pp. 196-204.

sia capace di concepire un nuovo movimento culturale, un metodo di ricerca, uno stile artistico. È possibile poi sulla base di questa idea fondare una nuova comunità intellettuale, un nuovo ambiente creativo? Ecco quali domande la culturonica rivolge alle scienze umanistiche, cercando in queste le inclinazioni delle arti, delle pratiche di creatività, delle professioni intellettuali.

La culturonica nasce in relazione alla culturologia e sulle sue basi, in quanto proprio le ricerche nella cultura manifestano le sue possibilità irrealizzate. A differenza della culturologia, la quale si occupa di culture conosciute, la culturonica studia ciò che ancora non è, progetta, modella e produce oggetti culturali possibili e forme di attività quali:

- nuovi movimenti artistici e di pensiero;
- nuove discipline, metodi di ricerca e sistemi filosofici;
- nuovi stili di comportamento, rituali sociali, codici di segni, mode intellettuali;
- nuovi tipi di religioni, culture e civiltà. . .

Alla culturonica afferiscono le attività di quelle organizzazioni culturali che sulla base di determinate teorie generano determinate pratiche culturali, come ad esempio i rinascimentali italiani, i romantici tedeschi, i trascendentalisti americani, i futuristi russi e italiani, i simbolisti russi e i concettualisti.

La culturonica è l'attività

- di D.S. Lichačev nella difesa ecologica della cultura;
- di Ju.M. Lotman per lo sviluppo della conoscenza semiotica, per lo studio dei sistemi e per la trasformazione della semiosfera;
- di G.P. Ščedrovickij per l'impiego della metodologia riflessiva nell'educazione, nell'urbanistica, nel design, nell'economia.

Tra i nuovissimi progetti culturonici e iniziative si possono citare il movimento dei Mit'ki a Leningrado-Pietroburgo, l'attività dei gruppi concettuali Kollektivnye dejstvija [Azioni collettive] (A. Monastyrsij e altri), Medicinskaja germenektika [L'ermeneutica medica] di Oleg Anufriev e di Pavel Pepperštejn, i progetti Vybor naroda [La scelta del popolo] e Monumental'naja propaganda [Propaganda monumentale] di Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, il partito degli artisti Pravda [La verità] (Leonid Pinčevskij e altri, New York, 1991-1995).

Il concetto di *tecnologie umanistiche* (techno-humanities) non presuppone che le scienze umanistiche debbano prendere in prestito "tecno" dalle tecnologie basate sulle scienze naturali. Al contrario, a suo tempo, furono le scienze naturali ad adottare il concetto di "techno" riprendendolo dalle sfere dell'arte (il greco "technè", significa proprio "arte, abilità, maestria"). Ora è giunto il momento di restituire "tecno" all'ambito umanistico.

Alle scienze umanistiche devono corrispondere le *arti umanistiche* e non quelle arti che sono studiate dalle scienze umanistiche, bensì quelle pratiche riflessive che emergono sulla loro base. Il pensiero umanistico si dispiega nella forma delle scienze, come nella forma delle *arti secondarie*, includendo l'arte della comunicazione, dell'informazione, della codificazione e ricodificazione dei segni. Questa è *l'arte della trasformazione della cultura*, simile alle arti primarie che effettuano una conversione della natura o della cultura del primo "naturale" livello (ad esempio, i linguaggi naturali); allo stesso modo la scultura trasforma il marmo, la danza e il teatro – il corpo umano, la poesia – la lingua. Ma è possibile, ad esempio, che esista anche un'attività che studi il teatro o la poesia, senza limitarsi alla sfera teorica, portando anzi alla trasformazione di queste stesse arti, aprendogli nuove strade (ad esempio "il teatro povero" di E. Grotovskij o la "scuola linguistica" nella poesia americana contemporanea).

Osserviamo ora la costruzione a tre strati dell'umanistica nell'ambito della lingua. In primo luogo, sulla base della lingua emergono le originarie "arti-parole" di lirica, epos e dramma, riunibili nel concetto di linguaggio letterario. In secondo luogo, sulla base della lingua emergono discipline teoriche che analizzano sia la lingua stessa, con la linguistica, sia le arti del linguaggio, con gli studi letterari. In questo modo si chiude la tradizionale divisione per le discipline del campo linguistico, oltre seguiranno solo precisazioni, specificazioni (generi e aspetti delle arti del linguaggio, direzioni e metodologie nella linguistica e negli studi letterari).

Nonostante ciò è necessario delineare ancora un livello, quello delle tecnologie meta-linguistiche, che fanno uso di concetti scientifici della linguistica e degli studi letterari, al fine di trasformare le materie stesse del loro studio: la lingua e la letteratura. Il discorso riguarda lo

studio pratico e sperimentale della letteratura, i cui modelli possono essere riscontrati nei lavori programmatici dei teorici e dei critici, fondatori di nuove tendenze della letteratura o che hanno ricercato la possibilità di nuove forme artistiche: il classicismo, il romanticismo, il realismo, il simbolismo, il futurismo, il surrealismo, la neoavanguardia, il postmodernismo e così via, Bualo e i fratelli Schlegel, V. Hugo, E. Zola, M. De Unamuno e F. Marinetti, A. Breton e R. Barthes e, in Russia, V. Belinskij, D. Merežkovskij, A. Belyj, V. Školovskij, Ju. Tynjanov... L'ambito dei loro sforzi, non è più quello della poetica o dell'estetica, le quali studiano le leggi in atto in letteratura e nell'arte, bensì la *transpoetica* e la *transestetica*, che, attraverso la poetica e l'estetica, si muovono verso le nuove possibilità della letteratura e dell'arte e cercano di trasformare quello che studiano. Il prefisso "trans-" significa "oltre", "tramite", "attraverso", "dalla parte di", tutto ciò che è definito come l'aspetto radicale della parola. Con l'applicazione alle denominazioni delle discipline teoriche, "trans-" sta a significare l'insieme delle pratiche secondarie e della tecnologia che prendono vita sulla loro base e conducono alla trasformazione degli ambiti stessi da queste presi in esame.

Un ambito ampissimo di applicazione è detenuto anche dalla *translinguistica*, la quale crea appositamente dei linguaggi artificiali o offre nuove direzioni di sviluppo alle lingue naturali. È evidente che l'attività del dottor L.L. Zamenhof, fondatore della lingua internazionale esperanto, non fa riferimento alla linguistica, nonostante si sviluppi sulla sua base. Proprio l'analisi comparata delle lingue esistenti ha permesso a Zamenhof di sintetizzare una nuova lingua, capace di coniugare elementi di quelle romanze, germaniche e slave.

La *translinguistica* abbraccia la sfera della costruzione sia dei linguaggi internazionali pianificati (volapük, occidental, interlingua e molti altri), sia dei linguaggi specialistici, incluse le lingue delle differenti discipline (della matematica, della logica, della linguistica), nonché le lingue di programmazione e di comunicazione con la macchina.

Un grande contributo alla *translinguistica*, dal punto di vista teorico e pratico della progettazione linguistica, è stato offerto da P. Descartes, G.B. Leibniz e dai fondatori di progetti di lingue filosofiche come George

Dalgarno, John Wilkins, Jean Delormel.

Per quanto riguarda le lingue naturali sono considerate tradizionalmente "inerti", aperte solo ai lenti cambiamenti storici e non a trasformazioni coscienti. Ma anche in questo ambito c'è spazio per un'attività di progetto-trasformazione. Alla *translinguistica* fanno riferimento: il lavoro lessicografico e in maniera significativa di formazione delle parole condotto da V. Dal', che ha strutturato in modo innovativo il lessico della lingua russa e vi ha aggiunto circa quattordicimila costruzioni di sua invenzione; "la filologia immaginaria" di V. Chlebnikov, da cui ha trovato espressione una quantità all'incirca simile di neologismi, anche negli esperimenti con la morfologia e la sintassi, che hanno aumentato in maniera significativa la flessibilità della lingua russa; ai nostri tempi, la "grammatologia" di J. Derrida, che esce continuamente dalla sfera teorica verso il livello delle trasformazioni pratiche della lingua. Tutto ciò può essere riportato alle tecnologie umanistiche, cioè alle pratiche di un secondo, sovrateorico e non preteorico, livello.

La divisione esistente delle cultura in pratiche primarie e in quelle che prendono in esame le loro teorie è tutt'altro che completa e non permette di definire il carattere del contributo creativo di molti eccellenti rappresentanti della cultura, ad esempio del secolo d'argento russo. Dmitrij Merežkovskij, Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj furono sia scrittori, sia teorici, ma nella loro opera esiste qualcosa di terzo, qualcosa che non è presente negli artisti puri (ad esempio in N.S. Leskov o in A.P. Čechov), né esiste negli studiosi puri (del genere di A.N. Veselovskij o di A.A. Potebnja). Nella loro attività non facevano semplicemente letteratura, né semplicemente la studiavano, bensì allargavano i suoi confini, aprivano in essa una nuova epoca, uscendo dalla visione storica dei suoi compiti e delle sue possibilità. Scrivevano poesie simboliste, ma fondarono anche un programma e una pratica del simbolismo, in quanto movimento culturale unitario, nel quale erano inserite la componente artistica, teorica, filosofica e religiosa.

Questa è la *culturonica*. Non la si deve confondere con l'attività artistica o con altre forme di azione all'interno di determinati ambiti fenomenici della cultura. Allo stesso modo, che per il campo delle scienze naturali, in cui noi distinguiamo i fenomeni della natura

(l'oggetto della scienza) e i processi tecnologici (l'applicazione della scienza), e nel campo delle scienze sociali distinguiamo i processi sociali e la loro consapevole trasformazione politica, così nell'ambito delle scienze umanistiche ne consegue una divisione su tre livelli:

1. oggettivo (*le forme* dell'attività primaria dei segni: la lingua, i valori, le norme, le abitudini, le confessioni, i rituali, i miti, le arti): LA CULTURA;
2. teorico (la conoscenza, *l'informazione*): LA CULTUROLOGIA
3. pratico (l'attività sulla base della conoscenza, la metapratca, *la trasformazione*): LA CULTURONICA

A un livello successivo, la culturonica stessa diventa parte della cultura, ma una cultura non più semplicemente autoriflessiva, bensì che trasforma sé stessa e trascende da sé. Alla *transcultura* è dedicato il prossimo contributo.

[M. Epštejn, "Kul'turonika. Technologija gumanitarnych nauk", Idem, *Znak-probela. O buduščem gumanitarnych nauk*, Moskva 2004, pp. 614-621. Traduzione dal russo a cura di Marco Sabbatini]

Transcultura.

La dimensione pratica della culturologia

Michail Epštejn

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 53-57 ◇

LA transcultura (*transculture*) è una nuova sfera dello sviluppo culturale oltre i confini stabiliti dalle culture nazionali, razziali, professionali e di genere. La transcultura supera la chiusura delle loro tradizioni, delle determinazioni linguistiche e dei valori, spostando il campo della creazione “sovraculturale”. La transcultura definisce se stessa in maniera contrastante 1. in relazione alle condizioni della cultura globale e del pluralismo culturale; 2. in relazione al crescente specializzarsi delle diverse aree culturali.

I. GLOBALIZZAZIONE E MULTICULTURALISMO

Negli ultimi tempi si parla molto della cultura *globale* che si è diffusa in maniera incontrastata in tutto il mondo dopo la caduta della “cortina di ferro”. Le componenti di questa cultura globale sono le nuove reti comunicative (in particolare internet), lo scambio libero dell’informazione e i flussi di capitale, l’espansione delle corporazioni multinazionali, del turismo e così via. Di fatto, sotto la dicitura di cultura globale, in modo chiaro o celato, consenziente o critico, il più delle volte si intende il *panamericanismo*. D’altra parte, ha una influenza sempre maggiore il concetto di multiculturalismo (*multiculturalism*), secondo il quale tutte le culture, anche le più esigue e quelle storicamente soffocate, detengono un valore proprio e devono essere ugualmente rappresentate, sia all’interno delle grandi culture nazionali, sia nell’arena internazionale. Non solo la terra russa “può far nascere i suoi Platone e Newton”, ma anche quella africana e groenlandese. A dispetto dell’arrogante eurocentrismo e del colonialismo culturale, i *čukči* hanno il loro Anacreonte e i *komi-zyrian* hanno il loro Tjutčev. *Tra il globalismo e il multiculturalismo* sono in corso delle guerre ideologiche, e talvolta si accendono anche degli scontri di piazza (il movimento dei no-global). Il nostro destino è chiuso

in questo conflitto o esiste una terza via? Le prospettive della globalizzazione e del “multiculturalismo” mi si presentano allo stesso modo, lugubramente. Significhi questo un’unica cultura per tutta la sfera terrestre, lo stesso Hollywood e la stessa musica rock ovunque, con le piccole variazioni locali (“americani nel contenuto e nazionali nella forma”)... oppure una molteplicità di culture minori chiuse in se stesse, che escono allo scoperto del grande mondo solo per dare una dimostrazione del proprio orgoglio (*pride*), per poi nascondersi nuovamente nella propria enclave etnica o in una *closet* sessuale. Il multiculturalismo e il globalismo hanno in comune il *determinismo*. In un caso il determinismo si presenta come “la tendenza irreversibile dello sviluppo mondiale, comune a tutti i paesi e a tutti i popoli” (globalismo); nell’altro caso, si presenta come “una insormontabile dipendenza della cultura dal sesso, la razza, l’etnia, gli orientamenti sessuali dei loro rappresentanti” (multiculturalismo). Nell’ambito di queste concezioni non resta la libertà di scelta degli individui, destinata a questa o quella cultura, in base al fatto della provenienza fisica, o in base all’influenza mondiale di una unica super-potenza. È anche possibile che il mondo si muova verso la congiuntura di questi due determinismi, dell’ameri-globalismo verticale e orizzontale in una dimensione (“la cultura di massa”), e dello stesso modello di multiculturalismo americano nell’altra (“l’orgoglio delle minoranze”). Ma se due lugubri prospettive si mettono insieme non diventano certo più luminose. Due determinismi non rendono l’uomo più libero, sebbene creino l’illusione che sia possibile giocare con le loro contraddizioni e nascondersi dall’una dietro le spalle dell’altra. La *transcultura* è un modello diverso di sviluppo della cultura, non globalizzante e di appiattimento, né chiusa e pluralista. Nella moltitudine delle libertà che si proclamano come diritti inalienabili

li dell'individuo, ne sorge ancora una, forse quella di più ampia portata: *la libertà dalla propria cultura*, nella quale si è nati e si è stati educati. Non è affatto il diritto *politico* alla libera scelta del luogo di residenza, all'emigrazione, al varcare i confini statali. Molte persone, pur lasciando il luogo geografico della propria cultura, sino alla fine della vita restano prigioniere della sua lingua e delle sue tradizioni. Altri, di quelli che varcano quei confini, voltando le spalle al passato diventano in altro modo prigionieri della nuova cultura che li adotta. Se ne deduce che solo una piccola parte di coloro che sono a contatto con due o più culture conserva la libertà da ognuna di queste. La *transcultura* prende forma dentro di noi una volta che si esce dalla propria cultura e si è all'incrocio con altre. La transcultura è quella libertà che non si può proclamare, ma cui si può solo tendere e in parte la si può realizzare con la rischiosa esperienza delle proprie trasmutazioni e peregrinazioni culturali.

II. CULTUROLOGIA E TRANSCULTURA

Il concetto di *transcultura* è sorto in Russia all'inizio degli anni 1980, con la crisi di un sistema "globalista" legato alle pretese di una civiltà sovietica, e sulla via di sviluppo della culturologia in quanto analisi comparata di diverse culture. La *transcultura*, per come mi si presentava negli anni Ottanta, è il risultato pratico dell'attività della culturologia e delle altre scienze umanistiche che hanno fondato nuove posizioni di straniamento, di *vnenachodimost'* [essotopia o extralocalità] (M. Bachtin), in relazione a tutte le culture esistenti. Nelle ricerche dei culturologi sovietici degli anni '60-'80 si dimostrava che le culture hanno molteplici forme, che la "nostra" cultura, sovietica, era soltanto una di esse, non migliore, ma è possibile che non fosse nemmeno peggiore, e che certi suoi singoli elementi presentavano delle analogie con altre epoche. Attraverso i lavori di M. Bachtin e A. Losev, di Ju. Lotman e D. Lichačev, S. Averincev e A. Grevi, V. Ivanov e V. Toporov, V. Bibler e L. Batkin, G. Gačev e V. Rabinovič è stato ampliato lo spazio culturale accessibile ai nostri contemporanei. Si è aperta la prospettiva di una *Cultura della cultura*, cioè di un sistema di segni universale (le semiosfere), in cui sono rappresentate tanto le innumerevoli varianti di tutte le culture esistenti, quanto le possibilità di quelle culture ancora non realizzatesi. La stessa culturologia, vista la

sua potenzialità, non è semplicemente una conoscenza, ma un modo particolare di realtà *transculturale*: è all'incrocio delle culture. Se altri specialisti in un modo o nell'altro vivono e agiscono all'interno di una determinata cultura, accogliendo inconsciamente su di sé la sua definizione, il culturologo invece fa oggetto della definizione la cultura stessa, uscendo egli stesso dal confine di questa. In tal modo si può giungere a un influsso terapeutico della culturologia sulla coscienza delle persone, ossessionate dalle idee e dai complessi legati a questa o quella cultura. Denudando le imposizioni di ognuno di questi legami, la culturologia ci avvicina a ciò che è incondizionato. In questo modo, la culturologia contiene in sé i presupposti del movimento transculturale, moltiplica il grado di libertà all'interno della cultura, e quindi di una costruttiva *libertà dalla cultura stessa* (a differenza della barbarie che distruggendo la cultura ricade all'indietro nella prigione della natura). La transcultura è un particolare stato dell'uomo *liberatosi dalla natura attraverso la cultura e dalla cultura attraverso la culturologia*. Questo mondo transculturale non è stato mai ancora descritto in modo autentico, poiché il sentiero per raggiungerlo attraverso la culturologia è stato aperto relativamente da poco. Alcune concezioni preliminari di questo mondo, in particolare le sue intuizioni artistiche, possono essere ricavate dalle descrizioni della castalia e dei giochi in Hermannn Hesse (*Il gioco delle perle di vetro*), nelle opere di J.L. Borges, nelle riflessioni di O. Špengler e in Thomas Mann. Non ne consegue che questo mondo sia rappresentato come chiuso, isolato e che giace appartato rispetto alle culture storiche e reali. Più probabilmente questo mondo transculturale giace all'interno di tutte le culture esistenti, come un continuum ininterrotto, che si estende *su tutte le culture e sulle lacune esistenti tra le stesse*. Il mondo transculturale è l'unità di tutte le culture e delle non culture, di quelle possibilità che ancora non sono state realizzate nelle culture esistenti. Nella transcultura il "Libro dei cambiamenti" corrisponde e interagisce con la musica di Bach e con la teoria degli insiemi di G. Cantor. Ma a differenza del gioco di Hesse, il quale per principio portava con sé un carattere di riproduzione che escludeva la creazione di nuovi segni e valori, la transcultura è la creazione per genere e per volume di una cultura in quanto totalità. Se lo scienziato, il politico, l'artista,

il filosofo creano all'interno di vari ambiti della cultura, il culturologo invece esce dalle culture esistenti, in quanto materiale del suo lavoro e crea attraverso loro la transculturala, avvalendosi della filosofia, della scienza, dell'arte e della politica, in quanto strumenti di questa creazione transculturala. Studiando le culture esistenti, egli, insieme a queste, crea in embrione i presupposti, le ipotesi, i progetti delle possibili culture.

III. TRANSCULTURA E INTERDISCIPLINARIETÀ

La transculturala è la cultura che riconosce l'integrità di tutte le discipline che la compongono (scientifiche, artistiche, politiche e religiose) e che crea se stessa in modo cosciente nelle forme di questa interezza. L'autoconoscenza integrale è necessaria alla cultura, in quanto rappresentante di un enorme e sempre più vario aggregato di scienze, arti, tradizioni, professioni e confessioni. Perché può essere sfera di creazione la scienza o l'arte, la politica o la filosofia e non la cultura in quanto tale? La transculturala è la cultura che non opera all'interno delle sue distinte sfere, bensì direttamente nelle forme della cultura stessa, nello spazio dell'interazione tra le sue varie componenti. All'inizio degli anni '80 era ormai evidente il collasso della cultura sovietica, insieme al quale è sorta una "compassione" teorica verso di lei e l'idea di utilizzare il suo carattere peculiare unico per la natura utopica, totalitaria, di progettazione e di produrre da un centro concettuale una moltitudine di sfere e di discipline capaci di formare una nuova cultura postsovietica. La transculturala esce dall'esperienza di un totale "indirizzamento della cultura", della "costruzione di una nuova cultura", di una "rivoluzione culturale", di cui si faceva uso nei paesi comunisti, ma trasforma la *totalità* da strumento politico in procedimento creativo. Alla stessa maniera dello scrittore, dell'artista o del filosofo, che creano opere in un certo genere artistico definito, un romanzo, un quadro, un trattato, emergono delle opere nel genere della cultura in quanto totalità integrale, o più precisamente, in quanto progetto di quella cultura. Riporto alcune annotazioni dalle mie *Lettere sulla transculturala* (1982–1983):

La cultura si rapporta alle diverse arti, come la scienza del legno lo fa con vari tipi di albero. Noi nel nostro giardino russo dividiamo non i legnami ma l'arte del legno e ne ricaviamo da questa non i frutti, ma la fecondità. Questa è una sorta di astrazione o essenza della cultura, che è importante conservare per sé e distinguere dalla non cultura,

dal mondo nemico fuori della recinzione del giardino. La transculturala è uno nuovo genere d'arte, estesa a tutte le altre. Siamo in quella stagione, in cui si può ed è necessario non solo fare qualcosa all'interno di una determinata sfera dell'arte, della filosofia, della scienza, ma si deve fondare anche una intera cultura come opera unica. Proprio così, da tempo immemorabile esiste la cultura in Russia, non come nascita spontanea, naturale di una terra e di un popolo, ma come creazione artificiale e ad arte. Tutta la letteratura russa da Lomonosov a Blok è un'unica opera, in cui variano 10–12 eroi e tematiche. Ora la situazione è tale che la cultura è ancor più compatta, la può fondare una sola persona o un gruppo unito di persone, e non una serie di opere artistiche diverse tra loro, bensì una unione di cultura in quanto tale¹.

Parallelamente ai progetti teorici sono state fondate le stesse "opere nel genere della cultura". Come esempio della culturonica, della creazione transculturala può servire l'attività della moskovskaja noma [la *noma* moscovita] nell'ambiente concettualista, che include i gruppi come Kollektivnye dejstvija [Azioni collettive] (A. Monoastyrskij e altri) e la Medicinskaja germenevtika [L'ermeneutica medica] di O. Anufriev e P. Pepperštejn. Nella transculturala si può annoverare l'attività dei pietroburchesi Mit'ki, delle Total'nye installjicii [Installazioni totali], del Dvorec proektov [Il palazzo dei progetti] di Il'ja Kabakov, o di associazioni interdisciplinari come il Klub esseistov [Club dei saggisti], il club Mysl' i obraz [Pensiero e immagine] e del Laboratorija sovremennoj kul'tury [Laboratorio della cultura moderna] (Mosca, 1982–1989). Nella transculturala si fa uso spesso di quei generi e di quelle forme che tradizionalmente sono serviti alla conservazione e allo studio della cultura: il vocabolario, il tesoro, il deposito, l'archivio, il museo, la spazzatura, la discarica, il pezzo da esposizione, il documento, il compendio, il resoconto, il catalogo, l'album, il commentario... In queste forme la cultura si manifesta come insieme, in quanto si ritiene che sia venuto il momento della sua conservazione e della raccolta. Proprio per tale motivo la cultura è predefinita in questo genere di registrazioni e di conservazione, che diventano portanti nella transculturala, dove si esibiscono già in veste creativa e generatrice: la cultura assimila in tal modo tutte le forme della propria alienazione.

¹ Il concetto di transculturala fu inizialmente introdotto nelle seguenti pubblicazioni: M. Epštejn, "Govorit' na jazyke vsech kul'tur", *Nauka i žizn'*, 1990, 1, pp. 100–103; Idem, "Culture – Culturology – Transculturala", *After the Future: The paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst (Usa) 1995, pp. 280–306.

IV. TRANSCULTURA VERSUS MULTICULTURALISMO

Dalla metà degli anni Novanta la visione transculturale (*transcultural vision*) inizia a diffondersi anche in occidente, in relazione alla crisi del concetto di “multicultura”. A differenza della “multicultura”, che stabilisce l’uguaglianza dei valori e l’autosufficienza delle diverse culture, il concetto di transcultura presuppone la loro apertura e un reciproco coinvolgimento. Qui agisce non il principio della differenziazione, ma dell’*interferenza*, la “disseminazione” dei significati simbolici di una cultura nella sfera di altre culture. Se il “multiculturalismo” costringe all’appartenenza dell’individuo alla “sua” cultura “naturale” (“nera”, “femminile”, “giovanile”, “omosessuale” e così via), predeterminata in senso biologico e biografico, la “transcultura” presuppone la *diffusione* delle identità culturali iniziali, nella misura in cui gli individui attraversano i confini di diverse culture e le assimilano. Non ne consegue che la transcultura si debba identificare con la cultura *globale*, che diffonde modelli uguali (principalmente americani) a tutta l’umanità. La transcultura è non comune, identica e inerente a tutte le culture, ma è la diversità culturale e l’universalità in quanto patrimonio di una singola personalità. La transcultura è la condizione *dell’appartenenza virtuale di un individuo a molte culture*. La transcultura è quell’area di extralocalità rispetto a tutte le culture presenti, la libertà di ogni individuo di vivere ai confini o oltre i confini della sua cultura “ereditaria”, bianca o nera, francese o georgiana, maschile o femminile che sia. Sebbene la cultura si distingua dalla natura nella misura in cui è stabilita, conserva in sé molto di naturale, di etnico, di psicofisico, di socioclassista. La transcultura è il passo successivo della cultura nell’uscita dai muri della propria prigione linguistica, dalle manie e dalle fobie ideologiche. Sull’esigenza di questa “fuga da se stessi” parla il destino dell’importante filosofo Merab Mamardašvili (1930–1990), costretto al tramonto degli anni a diventare un “filosofo georgiano” e a conoscere il fascino dell’identificazione forzata con la sua cultura “natale”. Mamardašvili notò la minaccia della non libertà in certi slogan multiculturali del tipo:

“ogni cultura ha un valore di per sé. Bisogna far vivere le persone all’interno della propria cultura” ... Ma me lo hanno chiesto? ... Non

potrei forse soffocare dentro questa cultura completamente insolita, complessa e sviluppata?².

Mamardašvili difende il diritto della persona all’*indipendenza dalla sua propria cultura*, “il diritto di compiere un passo che trascenda dalla cultura natale e dall’ambiente che lo circonda” come un “originario atto metafisico”³. La transcultura è proprio quell’ambito di atti metafisici che costruiscono una personalità transculturale libera, è la serie delle sue fughe dalla cultura “terrena”.

V. TRANSCULTURA : CULTURA = CULTURA : NATURA

In nessun modo la transcultura annulla il nostro “corpo” culturale, il coniugarsi dei simboli e delle abitudini conferitici dalla nascita e con l’istruzione. E nemmeno il permanere in una cultura annulla la nostra corporeità fisica, ma moltiplica anzi i suoi significati simbolici, libera dalla schiavitù del corpo. La cultura del cibo o la cultura del desiderio – rituale della tavola, rituale del corteggiamento e così via – sono una liberazione dai primordiali istinti della fame e della concupiscenza, il loro rimando artistico, il piacere cosciente e la conquista simbolica di questi. Il corpo non sparisce nella cultura, ma sparisce la schiavitù del corpo. La cultura, liberando l’uomo dalla prigione della natura, crea nuove dipendenze dagli usi, dalle tradizioni, dalle condizioni, dagli automatismi della cultura stessa, che l’uomo alimenta in quanto creatura di gruppo, in quanto membro del proprio clan, di una etnia o di una coalizione. La cultura – “tedesca”, “russa”, “maschile”, “femminile” – è una nuova fossilizzazione sul corpo della natura, un nuovo sistema di bisogni psicofisici, di violenza simbolica, di ruoli predefiniti e di identità: “il carattere nazionale”, “la scrittura femminile”, “l’orgoglio omosessuale”... La transcultura stempera nuovamente questi rigidi lineamenti naturalizzati, conferendo mobilità e nuove combinazioni agli elementi delle diverse culture. La transcultura rispetto alla cultura è *l’ordine successivo della liberazione*, in questo caso da inconsapevoli dipendenze simboliche, da collocazioni prestabilite e dai pregiudizi della “cultura natale”. Anche se io, trovandomi

² M. Mamardašvili, “Drugoe nebo”, *Kak ja ponimaju filosofiju*, Moskva 1992, pp. 335–357.

³ Ivi, p. 336.

nello spazio della transcultura, facessi riferimento alla mia tradizione “delle radici”, la mia scelta le conferirebbe un significato diverso, rispetto a un’appartenenza involontaria, non libera, a questa, nella cornice della propria “unica” cultura. Come fece notare Bachtin,

la libertà non può cambiare l’essere, per così dire, materiale (e non può volere questo) – la libertà può cambiare solo il *sensu* dell’essere...⁴.

Il venire a contatto con la sfera della transcultura amplia il senso di tutte le culture esistenti, poiché qualsiasi loro elemento a quel punto non è dettato in quanto tradizione, ma è scelto liberamente, come il pittore che sceglie i colori, per combinarli in modo nuovo nel quadro. L’arte transculturale usa la tavolozza di tutte le culture. Una stessa realtà fisica, ad esempio l’acqua o la pietra, hanno un valore simbolico diverso nelle varie culture; esattamente allo stesso modo, gli elementi di questa o quella cultura fioriscono ulteriormente, variano i molti modi nello spazio della transcultura. Un banale esempio: lo stesso riso ha un sapore diverso per un contadino cinese del medioevo e per un francese nella Parigi contemporanea, in quanto il riso dopo vino e formaggio e dopo il paté di fegato è un piatto totalmente diverso dal riso che segue al riso, dopo il riso. In modo transculturale io stesso scelgo a quale tradizione culinaria, artistica o religiosa decido di aderire e in quale misura farla mia. La concezione della transcultura è sviluppata dettagliatamente nel libro di Ellen Berry e di Michail Epštejn *Transcultural Experiments: Russian and American models of Creative Communication* (New York 1999). La transcultura in questa sede viene definita come

lo spostamento dei confini etnici, professionali, linguistici e delle altre identità su nuovi livelli di indefinitezza e “virtualità”. La transcultura crea nuove identità in un’area di sfumatura e d’interferenza gettando un richiamo alla metafisica dell’originalità e della discontinuità, caratteristica delle nazioni, delle razze, delle professioni e delle altre chiare forme di educazione culturale che s’intorpidiscono, ma non si disperdono in quella “politica della identità”, condotta dalla teoria multiculturalista⁵.

In questo modo, sulla base delle culture nazionali costituite, la transcultura continua quel movimento iniziato con l’uscita dallo stato naturale verso la cultura.

Se la cultura libera l’uomo dalle dipendenze materiali, mediandole attraverso dei simboli, allora la transcultura libera l’uomo culturalizzato dalle dipendenze simboliche della sua cultura “ereditaria” e di partenza. Detto questo, il posto dell’autentica identità culturale è occupato non solo dalle forme di istruzione ibride (degli “afro-americani” o del “turco emigrato in Germania”), bensì anche la raccolta di potenziali indizi culturale, la *tavolozza universale dei simboli*, da cui qualsiasi individuo può liberamente scegliere e mescolare i colori, trasformandoli in un autoritratto. La transcultura è *un nuovo ambiente simbolico di dimora per il genere umano*, il quale si rapporta alla cultura nel senso tradizionale, all’incirca allo stesso modo di come la cultura si rapporta alla natura.

[M. Epštejn, “Kul’turonika. Technologija gumanitarnych nauk”, Idem, *Znak i probela. O buduščem gumanitarnych nauk*, Moskva 2004, pp. 622–634. Traduzione dal russo di Marco Sabbatini]

www.esamizdat.it

⁴ M. Bachtin, “Iz zapisej 1970–1971 gg.”, Idem, *Estetika slovesnogo tvorčestvo*, Moskva, 1979, p. 342.

⁵ E. Berry, M. Epštejn, *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*. New York 1999, p. 25.

L'architettura russa: tra anoressia e bulimia

Vladimir Papernyj

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 59-63 ◇

LE sensibilità visive russe (semmai esiste una cosa del genere) sono formate da due influenze contrastanti. Da un canto, da una naturale attrazione verso le superfici decorative e dalla ricchezza di colori e forme. Gli storici ci dicono che, nel X secolo, il principe Vladimir decise di convertirsi al cristianesimo principalmente a causa dell'esperienza visiva avuta dai suoi emissari a Costantinopoli: "i greci ci portarono nell'edificio in cui venerano il loro Dio", scrissero al principe, "e non sapevamo se ci trovassimo in cielo o in terra. Perché in terra non esiste un tale splendore, o una tale bellezza, e la sminuiremmo nel descriverla"¹.

"Il dono russo per il decorativismo è ben noto", scrisse l'architetto tedesco Bruno Taut nel 1963, dopo aver visitato Mosca. "Per un architetto, questo dono potrebbe essere pericoloso, se non tenuto a freno"². Una chiara manifestazione architettonica di tale dono è la Cattedrale dell'intercessione sul fossato (Cattedrale di San Basilio) sulla Piazza rossa di Mosca [Fig. 1]. Nel XIX secolo, il medesimo dono si rendeva visibile nel Museo storico, lo stesso museo che Le Corbusier propose di distruggere all'inizio degli anni Trenta. Negli anni Novanta, lo stesso atteggiamento sensuale verso la superficie di un edificio è riscontrabile nella cosiddetta Casa Kobzon [Fig. 2].

La seconda tendenza da menzionare in questo contesto si contrappone alla prima: una profonda diffidenza nei confronti di tutto ciò che è legato ai sensi, un rifiuto platonico di questo mondo per amore del mondo superiore delle idee. Un esempio di tale rifiuto è rappresentato dalla reazione del principe Evgenij Trubeckoj, noto critico di arte sacra, di fronte a un dipinto di Rubens, che egli trovava non essere altro che "carne grassa, flaccida, tremolante, che se la gode a divorare e uccidere per il gusto di divorare". Argomentando che "questo è



Fig. 1.

esattamente quanto deve essere fermato e respinto dalla mano benedicente".

Per contrasto, l'icona russa, secondo Trubeckoj, è incomparabilmente diversa nel suo annunciare il "significato extra-biologico della vita [...] la fine del regno animale"³. La reazione di Trubeckoj non costituiva affatto un'eccezione. Un altro pensatore religioso russo del XIX secolo ad esempio, Sergej Bulgakov, non sperimentava altro che "sensazioni maschili, amore maschile, concupiscenza maschile" sconvolgenti di fronte alla Madonna Sistina di Raffaello e sentiva che la chiesa russa fosse nel giusto con il suo rifiuto "della sentimentalità e della sensualità"⁴. Di fatto, la posizione della chiesa ortodossa rispetto alla pittura di icone ha avuto una profonda influenza su molti aspetti dell'attività creativa in Russia, ivi compresa l'architettura. Le risoluzioni del sinodo del 1551 (*Stoglavij Sobor*), oltre ai roboanti ammonimenti contro la raffigurazione della carne e l'evocazione di sensazioni carnali, limitarono l'attività dell'artista alla copia dei modelli antichi. Gli artisti non dovevano mai utilizzare le proprie idee (inferiori) su co-

¹ J.H. Billington, *The Icon and the Axe*, New York 1966, p. 7.

² Da un dattiloscritto in russo inviato da Bruno Taut ai colleghi russi, Moskva, Rgali, f. 674, op. 2, ed. chr. 21, l. 267.

³ E. Trubeckoj, "Umozrenie v kraskach", *Filosofija russkogo religioznogo iskusstva XVII-XX vv.*, Moskva 1993, p. 208.

⁴ Citato in L. Uspenskii, "Na putiach k edinstvu", Ivi, p. 365.

me dovessero essere rappresentate le entità divine, ma attenersi strettamente agli esempi approvati⁵.



Fig. 2.

In effetti, l'icona russa presenta una combinazione di forme, colori, materiali e strutture di una ricchezza tale da far sembrare che sia i capi della chiesa russa, sia l'architetto espressionista tedesco B. Taut lottino contro il medesimo "dono per il decorativismo" nazionale. L'ambivalenza nei confronti della carne ricorda curiosamente l'atteggiamento anoressico/bulimico nei confronti del cibo. I russi sembrano essere infatuati dalla carne, e al contempo vergognarsi di questa infatuazione, pronti di conseguenza ad accettare il meritato castigo. Questo costituisce il leitmotiv di quasi tutti i romanzi di Dostoevskij, in particolare *L'idiota* e *I fratelli Karamazov*. Come è possibile collegare questo atteggiamento con i disturbi alimentari più diffusi della nostra epoca? La psicologia contemporanea offre un'ampia gamma di teorie relative a questi disordini. Ci sono, però, alcuni temi comuni. I disordini alimentari sono correlati all'autopunizione, implicano un desiderio di compiacere un genitore interiorizzato e rappresentano un'ansia che si lega alla prospettiva dell'essere adulti e indipendenti⁶. Tutti e tre i temi sono altamente rilevanti per lo sviluppo culturale russo. L'intera storia dell'architettura russa potrebbe venire vista come una storia dei tentativi di riconciliare questi due tratti in conflitto, trovando

una giustificazione superiore per il tripudio di forme e colori, o respingendone uno a favore dell'altro.

Nel 1817, il governo russo tenne un concorso architettonico per la Cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca, per commemorare la vittoria su Napoleone. Il vincitore fu un artista trentenne, Aleksander Vitberg, che aveva ben poca esperienza architettonica. Il luogo da lui prescelto era la zona della Collina dei passeri, a Mosca (attualmente sede dell'Università di Mosca). Il suo progetto aveva due elementi in comune con i progetti in concorso dei famosi architetti Giacomo Quarenghi e Andrej Voronichin: tutti e tre appartenevano chiaramente al classicismo, e tutti e tre erano coronati da cupole. Ciò che contraddistingueva il progetto di Vitberg, tuttavia, era il suo forte senso di simbolicità. La struttura doveva comporsi di tre parti: la parte inferiore era un parallelepipedo, a simboleggiare il corpo, sul quale era collocato un cubo, a rappresentare l'anima, e – infine – il cilindro coronato da una cupola che doveva significare lo Spirito santo [Fig. 3]. Forse il motivo per la scelta della proposta di Vitberg non risiedeva nei suoi meriti architettonici, quanto piuttosto nel dualismo che rappresentava, un progetto che utilizzava le forme come riferimenti al regno delle idee (non si deve dimenticare che l'ente promotore del concorso era il Ministero degli affari spirituali!).



Fig. 3.

Un secolo dopo, un simbolismo quasi identico apparve nella proposta di Vladimir Tatlin per il suo monumento alla Terza internazionale (1932), dove il cubo doveva ospitare il *corpus* legislativo, la piramide i poteri esecutivi e il cilindro i mezzi di comunicazione di massa [Fig. 4]. Questo simbolismo subì un'ulteriore trasformazione due decenni dopo, nel progetto Jofan-

⁵ "Ot svoego zamyšlenija ničtož pretvoriat, ot samomyšlenija i svoimi dogadkami Božestva ne opisivat", citato in Idem, "Moskovskie sobory XVI veka i ich rol' v cerkovnom iskusstve", Ivi, p. 325.

⁶ "Eating Disorders", *The Harvard Mental Health Letter*, October & November 1997.

Gel'freich-Ščuko per il Palazzo dei Soviet (1936), dove il livello inferiore rappresentava i “precursori del comunismo” e il livello centrale gli insegnamenti di Marx ed Engels. Secondo gli autori, da qui lo sguardo dello spettatore si sarebbe “rivolto alla statua di Lenin a coronamento dell'edificio” [Fig. 5].

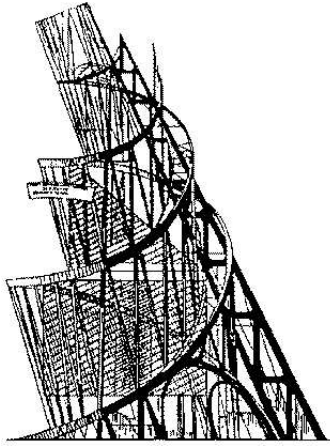


Fig. 4.

Nessuno dei tre progetti – la cattedrale di Vitberg, il monumento di Tatlin o il Palazzo dei Soviet – è stato realizzato, né avrebbe mai potuto esserlo. La cattedrale di Vitberg doveva avere un'altezza di 230 metri, mentre l'edificio più alto dell'epoca, la Cattedrale di San Pietro a Roma, ne misurava solo 141. Lo zar Nicola I istituì una commissione per studiare la fattibilità del progetto di Vitberg, e il verdetto della commissione fu “non fattibile”. Vitberg venne quindi accusato di appropriazione indebita dei fondi, ingiustamente condannato, e trascorse il resto della vita in esilio in Siberia. Il monumento di Vladimir Tatlin venne così descritto da un critico contemporaneo:

meno che mai si dovrebbe stare lì, in piedi o seduti; si dovrebbe essere sospinti verso l'alto o verso il basso, trascinati contro la propria volontà⁷.

C'è qualcosa, in questa descrizione, che ci ricorda il mitico Labirinto:

Il famoso costruttore, Dedalo, progetta e quindi costruisce questo intrico. Inganna l'occhio con molti percorsi tortuosi che fanno tornare sui propri passi [...] Il limpido Meandro si delizia nello scorrere avanti e indietro⁸.

Quasi a completare l'analogia, Tatlin, dopo essere caduto in disgrazia nel tardo stalinismo, trascorse il resto della vita lavorando al famoso Letatlin, la sua macchina volante, in uno studio situato nella torre campanaria del monastero Novodevičij a Mosca. È interessante notare come Tatlin, analogamente ad altri architetti dell'avanguardia russa, fosse approdato all'architettura dalla pittura di icone, per cui il lavorare in una torre campanaria doveva risultargli piuttosto naturale. La sua macchina volante, naturalmente, non volò mai. Proprio come il Monumento o la Cattedrale di Vitberg, era tutta una questione di forme e simboli, non di ingegneria strutturale, aerodinamica o analisi dei costi.



Fig. 5.

La Cattedrale di Cristo Salvatore venne poi costruita nel 1883 da un altro architetto (Konstantin Thon), in un altro luogo (sull'argine della Prečisten'kaja), in un altro stile, che potrebbe essere definito grossolanamente come revival pseudo-russo [Fig. 6]. Evgenij Trubeckoj, come era da prevedersi, non ne rimase favorevolmente impressionato:

Gli architetti a cui difetta l'ispirazione e la comprensione del significato degli edifici ecclesiastici sostituiscono sempre gli elementi spirituali con quelli decorativi [...] Un tipico esempio di tale costosa assurdità è la Cattedrale di Cristo Salvatore, che ha l'aspetto di un enorme samovar intorno al quale si è raccolta gioiosa tutta la Mosca patriarcale⁹.

Negli anni Trenta, la Cattedrale venne demolita per far posto al Palazzo dei Soviet. I suoi architetti (Boris Jofan, Vladimir Gel'freich e Vladimir Ščuko) non

⁷ N.N. Punin, “O pamjatnikach”, *Iskusstvo kommuny*, 19.3.1919.

⁸ *The Metamorphoses of Ovid*, translated by A. Mandelbaum, Harvest Book 1993, p. 253.

⁹ E. Trubeckoj, “Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi”, *Filosofija*, op. cit., p. 242.



Fig. 6.

caddero in disgrazia, ma il loro progetto non venne comunque mai portato avanti. Alcuni architetti hanno suggerito che il Palazzo dei Soviet non avrebbe mai potuto essere costruito a causa dei problemi strutturali dell'enorme cupola che doveva essere incorporata nell'edificio [Fig. 7]. I primi sedici piani della sua struttura in metallo vennero demoliti durante la seconda guerra mondiale. Negli anni Sessanta, le sue fondamenta vennero trasformate in una piscina [Fig. 8]. A quel tempo, correva voce che fanatici religiosi con attrezzature da sommozzatore trascinarono gli ignari bagnanti nell'acqua per punirli per la profanazione del luogo. Negli anni Novanta, nuovi fanatici religiosi dichiararono che la piscina, nonostante le intenzioni contrarie dei suoi costruttori, fungeva da enorme fonte battesimale per tutti gli ignari bagnanti e che quindi chiunque vi avesse nuotato era divenuto un cristiano a sua insaputa. Il luogo dell'edificio risultò quindi colpevole dello stesso crimine di cui alcuni critici del cristianesimo accusavano Madre Teresa, ossia di battezzare a forza.

Alla fine degli anni Ottanta cominciarono a emergere diversi progetti per la ricostruzione della cattedrale abbattuta. Il più interessante era l'idea di Jurij Seliverstov di ripristinare l'edificio come un'intelaiatura, una sagoma metallica vuota che servisse da puro simbolo di umiltà e pentimento. Potrei anche menzionare la mia personale proposta di ricreare il Palazzo dei Soviet sotto forma di un tetto di plastica gonfiabile trasparente, con la forma del progetto Jofan-Gel'freich-Ščuko, sospeso in alto sopra la piscina¹⁰ [Fig. 9]. Al di là dello scherzo,

aveva qualcosa in comune con il più serio progetto di Seliverstov, essendo entrambi privi di materialità. Tuttavia, purtroppo, “tutta la Mosca patriarcale”, per usare l'espressione di Trubeckoj, rifiutò con gioia tutti i tentativi di concettualismo in questo contesto e la cattedrale venne ricostruita esattamente così come era stata progettata da Thon.

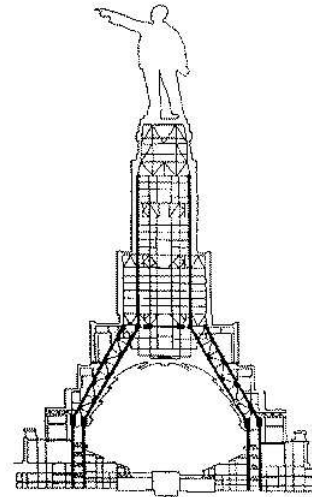


Fig. 7.

Il revival pseudo-russo di Thon risultò essere lo stile prescelto dei primi tempi del post-comunismo. Il modernismo venne rifiutato, insieme al socialismo e al liberalismo. Forse, lo stile di Thon era visto come un simbolo del conservatorismo di Alessandro III. È tuttavia importante notare che il postmodernismo russo non era identico alla sua controparte occidentale. Il postmodernismo occidentale era essenzialmente un rifiuto delle “grandi narrazioni”¹¹ opprimenti. In Russia, al contrario, il postmodernismo divenne esattamente quello: una grande narrazione, un'idea nazionale unificante¹². La prima cosa che colpisce un osservatore dei nuovi edifici postmoderni di Mosca è la loro scarsa qualità architettonica. Con pochissime eccezioni, hanno un aspetto semplicemente non professionale. I critici di architettura russi hanno mostrato, del resto, la stessa reazione¹³.

zati a preservare i monumenti del comunismo, sponsorizzata da Komar e Melamid.

¹¹ J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis 1997, p. 37 (trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano 1991⁶).

¹² G. Revzin, “Postmodernism kak kultura dva”, *Novaja Gazeta*, 25.1.1997.

¹³ Si veda, ad esempio Ivi, p. 1.

¹⁰ Si trattava di un contributo per una mostra di progetti di design finaliz-

La spiegazione potrebbe trovarsi, tra l'altro, nel particolare destino del modernismo in Russia, dove subì un doppio rifiuto. Mentre nei primi anni Venti il modernismo architettonico veniva concepito non come un metodo, ma come un insieme di schemi preconfezionati da replicare, all'inizio degli anni Trenta l'eliminazione di tutte le tracce del design architettonico costruttivista venne percepita dalla maggioranza degli architetti russi, nonché dal pubblico, come una nuova conquista di libertà.

La seconda ondata di influenza modernista si ebbe negli anni Sessanta e Settanta. Entrambe le ondate ebbero vita troppo breve per influenzare, nel lungo corso, il modo di pensare degli architetti russi. Il linguaggio dell'architettura modernista non venne mai pienamente accettato in Russia. Il postmodernismo architettonico occidentale non rifiutò il linguaggio dell'architettura moderna, limitandosi a privarlo delle sue pretese universalistiche. Il linguaggio architettonico modernista rappresenta ancora, indubbiamente, una parte del vocabolario occidentale (postmoderno). Nel frattempo, in Russia il modernismo è stato rifiutato completamente. Forse è questo che dà un aspetto poco professionale alla maggioranza degli edifici russi contemporanei, che li fa somigliare a un testo scritto con una macchina a cui manchino alcuni caratteri.



Fig. 8.

In Russia, come mostrato da Grigorij Revzin, la professione di architetto fu un'innovazione introdotta da Pietro il Grande. Per contrasto, la costruzione tradizionale di chiese, proprio come la pittura di icone, era in larga misura limitata dalla riproduzione di esempi canonici approvati. "In Russia", scrive Revzin, "lo status dell'architetto come professione era contingente al suo distacco dalla tradizione anticorussa"¹⁴. In questo

modo, suggerisco, l'appetito "bulimico" per un linguaggio architettonico più tradizionale in Russia negli anni Novanta può essere considerato come un ritiro dall'età adulta della professione. I prossimi passi saranno forse in direzione della ricerca di un'adeguata giustificazione spirituale per il tripudio di forme e figure a cui abbiamo assistito negli anni Novanta. Il richiamo di Boris El'cyn alla ricerca di una nuova "idea nazionale unificante" è forse un primo passo in questa direzione.



Fig. 9.

[V. Papernyj, "Russian Architecture: Between Anorexia and Bulimia" [1999], <http://www.artmargins.com/content/feature/paperny1.html>. Traduzione dall'inglese di Ombretta Gorini]

www.esamizdat.it

¹⁴ Idem, "'Russian style' and the professional tradition", *Project Russia*,

Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito

Silvia Burini

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 65-82 ◇

I. ARTE TOTALITARIA?

L'ARTE ufficiale dei regimi totalitari è stata considerata per molto tempo quasi come un "corpo estraneo" nel contesto delle vicende artistiche del XX secolo, non meritevole di costituire oggetto di studio¹. Di conseguenza la cultura ufficiale di tali regimi è emersa paradossalmente dall'oblio solo da pochi anni e, anche se il termine "totalitarismo"² viene comunemente usato sia per la Germania di Hitler che per l'Unione sovietica di Stalin, l'esistenza di uno stile comune a tutta l'arte totalitaria non è ancora stata ufficialmente ammessa.

Secondo uno dei massimi studiosi del realismo socialista nelle arti figurative, Igor Golomstock³, Lewis Mumford si è avvicinato più di tutti a una definizione di totalitarismo nel suo testo *Il mito della macchina*⁴, nel quale, descrivendo le antiche civiltà, definisce il concetto di "megamacchina": una struttura invisibile, formata da elementi umani viventi ma irrigiditi, ciascuno con un ruolo e uno scopo preciso che rendeva possibile la realizzazione dei progetti grandiosi di una imponente organizzazione collettiva. Mumford indica la megamacchina come il fulcro, il sistema portante del totalitarismo, attorno al quale ruotava l'intero sistema dittatoriale⁵. Secondo lo studioso, nessun leader sarebbe stato in

grado di organizzare una megamacchina e di metterla in moto⁶ senza una fede remissiva del popolo nei confronti del capo, che trasmetteva la propria volontà attraverso il suo *entourage* di burocrati⁷. I due elementi indispensabili per il perfetto funzionamento della megamacchina sono indicati da Mumford come una solida organizzazione e un'elaborata struttura capace di impartire ordini, trasmetterli e farli eseguire. La megamacchina è composta da una moltitudine di elementi specializzati e intercambiabili, ma con funzioni differenziate, radunati e coordinati dall'alto: ogni unità si comporta come ingranaggio di una totalità meccanizzata⁸.



Fig. 1. A. Gerasimov, *I.V. Stalin e K.E. Vorosilov al Cremlino*, 1938

¹ Per esempio sulle 224 pagine di E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva 2000, solo venti pagine sono dedicate all'argomento. Si vedano anche E. David, *New Worlds. Russian Art and Society 1900-1937*, London 1986; M. Tupicyn, *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to The Present*, Milano 1989 (trad. it. *Arte sovietica contemporanea. Dal realismo socialista a oggi*, Milano 1990); B. Grojs, *Utopija i obmen: stil' Stalina. O novom. Stat'i*, Moskva 1993; M. Cullerne Brown, *Socialist Realist Painting*, New Haven & London 1998.

² Per il concetto di totalitarismo si veda *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, a cura di M. Flores, Milano 1998.

³ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990 (trad. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, pp. 11-12).

⁴ L. Mumford, *The myth of the machine: technics and human development*, New York 1967 (trad. it. *Il mito della macchina*, Milano 1969).

⁵ Mumford, per sostenere questa ipotesi, fa riferimento alle grandi civiltà per eccellenza: la civiltà egizia, greca e romana, Ivi, p. 12.

È importante evidenziare che i regimi totalitari, nei quali la megamacchina raggiunse l'apice della perfezione, perseguirono scopi comuni, giungendo quasi sempre a conclusioni, se non identiche, molto simili. Fin dalla nascita i regimi totalitari cercarono di modellare il contesto culturale in cui si inserirono: l'obiettivo era quello di creare una nuova cultura, che aderisse alla loro immagine, cioè ai principi della megamacchina, dove non poteva esistere nulla che non fosse strettamente funzionale a un rigido programma e

⁶ Ivi, p. 264.

⁷ Ivi, p. 265.

⁸ Ivi, p. 273.

a un obiettivo universale⁹. Il compito di modificare l'ideologia, carburante della megamacchina, fu affidato all'arte, che doveva trasformare le nuove concezioni in immagini e miti facilmente comprensibili, diffondendoli tra la popolazione senza lasciare spazio a libere interpretazioni¹⁰.

L'arte totalitaria doveva seguire di pari passo il perfezionamento della megamacchina; ogni qualvolta che quest'ultima migliorava il proprio funzionamento, le discipline artistiche, in quanto veicolo di diffusione, ricercavano a loro volta nuovi mezzi espressivi¹¹.

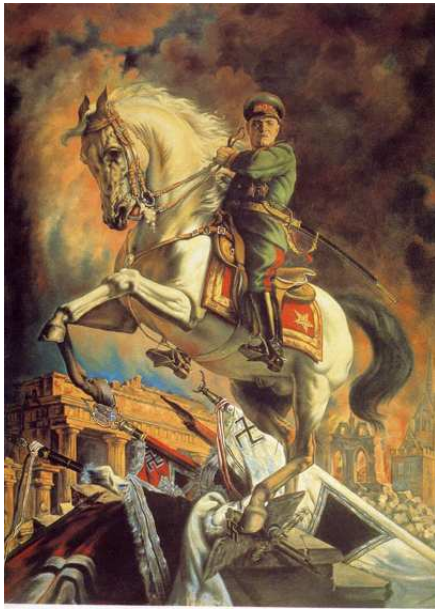


Fig. 2. V. Jakovlev, *Ritratto del maresciallo Žukov*, 1946

La teoria di Golomstock si basa sostanzialmente sul fatto che in un regime totalitario all'arte è affidato un ruolo di primaria importanza: quello di trasformare la materia grezza dell'ideologia in immagini e miti destinati al consumo di massa. In questa prospettiva la natura specifica di tale materia prima, che si tratti del culto del Führer o di quello di Stalin, non è rilevante: essa conferisce solamente specificità a un prodotto che però, in sostanza, è identico, come identici sono i mezzi di preparazione (l'estetica totalitaria)¹² e le tecniche di

produzione (l'organizzazione totalitaria).

Sposando dunque la tesi di Golomstock, è possibile considerare il realismo socialista come una variante locale di uno stile internazionale, da lui considerato, più che un'invenzione di una singola mente, come il prodotto naturale del totalitarismo. Nonostante le tradizioni storiche e culturali dei paesi coinvolti, una volta messa in moto, la megamacchina produce uno stile che Golomstock definisce come "stile internazionale della cultura totalitaria", o "totalrealismo", appunto classici esempi di questo stile sono il realismo socialista tra il 1932 e il 1956, l'arte del terzo Reich dal 1933 al 1944 e l'arte della Cina comunista postrivoluzionaria. L'interessante proposta dello studioso va però integrata con il fatto che comunque la cultura totalitaria dell'Urss mostra non solo l'impronta ideologica degli anni Trenta e Quaranta ma anche quella rivoluzionaria degli anni Venti che non bisogna sottovalutare.

Considerando le dimensioni e l'ampia diffusione dell'arte totalitaria, Golomstock non ritiene eccessivo definirla come un secondo stile internazionale - dopo quello modernista - della cultura contemporanea, uno stile che merita senza ombra di dubbio studi più approfonditi. Ma abbandoniamo questa prospettiva comparata¹³, e passiamo a considerare le arti figurative e l'estetica del realismo socialista durante il periodo staliniano.

Nella formazione dell'estetica totalitaria non va dimenticato che già le avanguardie russe crearono i presupposti fondamentali; infatti l'idea dell'arte al servizio della rivoluzione e dello stato, che durante il periodo staliniano avrebbe avuto il ruolo di arma efficace nella contesa ideologica, deve la sua paternità proprio alle avanguardie. In secondo luogo, subito dopo la rivoluzione, furono poste le basi di un monopolio dello stato e del partito sulla vita artistica mediante la nazionalizzazione dei musei, dei mezzi d'informazione, delle strutture scolastiche e, dopo il 1921, il partito e lo stato decisero di sostenere quei movimenti artistici che sotto le formule di realismo socialista o arte nazional-fascista sarebbero poi stati riconosciuti presso i regimi totalitari.

Per tutti gli anni Venti lo stato a partito unico affermava la propria legittimazione storica mediante il con-

⁹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, op. cit. p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ Ivi, p. 115.

¹² L'estetica del realismo socialista è una categoria ancora molto confusa e dibattuta e merita una trattazione a parte: si veda in proposito L. Heller, "A World of Prettiness. Socialist Realism and Its Aesthetic Categories", *Socialist Realism Without Shores*, a cura di T. Lahusen, E. Dobrenko, Durham-London 1997, pp. 51-75.

¹³ Sull'argomento si veda anche *Art and Power. Europe under the Dictators 1930-45*, a cura di D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I. Boyd Whyte, Stuttgart 1995.

trollo sull'arte assimilandola fino a renderla parte integrante della propria struttura ideologica; già in questo periodo venne attribuito all'arte il compito preciso di diventare un'arma efficace nella lotta politica e venne istituito un apparato di controllo che si occupava di ogni espressione artistica orientandola nella direzione voluta. Alla fine degli anni Venti il programma generale era delineato, e lo stato cercò di incanalare le energie che avevano sostenuto l'avanguardia rivoluzionaria e di promuovere un nuovo tipo di arte: il "realismo eroico"; e mentre all'inizio intorno a questo nucleo si dispiegavano ancora forme artistiche diverse, negli anni Trenta non fu più possibile nemmeno pensare a differenze stilistiche nell'arte sovietica, per non parlare di quelle ideologiche.



Fig. 3. P. Korin, *Aleksandr Nevskij*, 1942

Non si può certo affermare che fu l'avanguardia ad aprire la strada al realismo socialista, ma è altrettanto illegittimo negare il ruolo che ebbe nella formazione dell'estetica totalitaria. È chiaro che la struttura artistica dei movimenti delle avanguardie, così come la struttura politica del tempo, conteneva una componente ideologica che fu d'aiuto alle dittature nel momento della presa del potere. Quindi, secondo Golomstock, è innegabile che certi aspetti dell'ideologia artistica dell'avanguardia contribuirono a gettare le basi della megamacchina della cultura totalitaria.

L'audace posizione critica di Boris Groys¹⁴ estremizza la problematica: l'idea diffusa che le avanguardie artistiche russe dell'inizio del secolo sarebbero state spazzate via dallo stalinismo e che l'arte totalitaria non sarebbe che un semplice ritorno al passato e, di conseguenza, il realismo socialista rispecchi il gusto delle masse, sarebbe secondo Groys solamente una verità superficiale. La tesi del critico si può così riassumere: l'arte dell'epoca staliniana sarebbe lo sviluppo più coerente delle utopie dell'avanguardia. La fusione tra arte e vita, la modellizzazione della vita secondo canoni estetici, avrebbero trovato il più rigoroso artefice proprio in Stalin; di conseguenza ciò imporrebbe un riesame dell'intera arte sovietica e dei movimenti *underground* che a essa si contrapposero, come soc-art e concettualismo, per citare i più vistosi. Ma Groys¹⁵ va anche oltre, considerando il realismo socialista e la cultura sovietica in generale come parte del paradigma modernista del XX secolo e sostenendo che se il realismo socialista può, per lo meno, essere considerato una particolare versione della cultura modernista globale del suo tempo, allora, si giustifica la possibile analogia tra "postmodernismo" e la situazione culturale post-sovietica. E di conseguenza se il realismo socialista è un modernismo di tipo molto particolare, ci si deve aspettare che il post-sovietismo sia una versione peculiare di postmodernismo.

Anche Ekaterina Degot' sostiene che il *socrealizm* porti a compimento un ideale di "totalità" e che in questo senso divenga l'estremo e ultimo progetto dell'avanguardia; altre ragioni di contatto con le avanguardie si ritrovano secondo la studiosa nel fatto che il *socrealizm* si è autodefinito come "metodo" proprio nello spirito dell'avanguardia¹⁶; inoltre le ambizioni artistiche del *socrealizm* radicalizzano molte posizioni che erano già dell'avanguardia russa. Degot' mette soprattutto l'accento sul cambio di strategia artistica: è vero che nel realismo socialista ritornò in auge il tradizionale quadro a cavalletto, che era stato messo da parte dalle avanguardie, ma ciò avvenne in una totale mancanza di originalità che Degot' vede come la marca del realismo socialista: la ve-

¹⁴ B. Groys, *Gesamkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München–Wien 1988 (trad. it. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano 1992).

¹⁵ Idem, "A style and a half. Socialist Realism between Modernism and Postmodernism", *Socialist Realism*, op. cit., pp. 76–90.

¹⁶ E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit., pp. 140–143.

ra opera del *socrealizm* non sarebbe infatti la tela stessa, ma la sua riproduzione di massa in forma di poster, illustrazione, o cartolina. In questo senso si può senz'altro sostenere che la copia, la riproduzione diviene del tutto isomorfa all'originale. Avviene, per dirla con Walter Benjamin, "la svalutazione del suo *hic et nunc*"¹⁷, viene meno ciò che il critico chiama "l'aura" dell'opera d'arte: il processo diviene sintomatico e il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. Moltiplicando la riproduzione, si ha, al posto di un evento unico, una serie quantitativa di eventi, e se la riproduzione diviene l'originale, cambia anche la qualità artistica del manufatto: il quadro ideale del *socrealizm* non doveva avere caratteristiche particolari, anzi doveva essere non connotato. Lo scopo del realismo socialista, scrive Degot', rimase, come nell'avanguardia russa, un'immediata proiezione dell'immagine della nuova realtà direttamente nella coscienza dello spettatore in modo "incredibile, fantastico": i lavori che più di tutti avevano tematizzato questa "meraviglia", questa sorta di "miracolo", divennero i capolavori del *socrealizm*, e spesso erano fatti proprio da artisti con esperienze nelle file dell'avanguardia.



Fig. 4. V. Ščuko e S. Evseev, *Monumento a V.I. Lenin di fronte alla Stazione di Finlandia a Leningrado, 1926*

Tenendo dunque conto delle varie posizioni criti-

che, vediamo ora di delineare lo sviluppo dell'arte del realismo socialista e della sua estetica.

II. DALL'ACHRR ALL'UNIONE DEI PITTORI

In Urss, verso la metà degli anni Venti, il piano generale della politica culturale sovietica iniziato da Lenin ebbe una precisa definizione con una delibera del 16 giugno 1925, in cui si stabiliva che, al momento, il partito non poteva assicurare il monopolio nell'arte a nessuno degli esistenti movimenti artistici e si auspicava un'arte comprensibile e vicina a milioni di lavoratori. Nelle arti visive il monopolio era *de facto* già assegnato all'Achrr, l'Associazione dei pittori della Russia rivoluzionaria creata nel 1922 dagli Ambulanti, rispuntati in occasione della loro 47^a esposizione, tale associazione definì chiaramente i propri obiettivi in una nota dichiarazione:

Noi consideriamo come nostro dovere civico riprodurre in modo artistico e documentario i maggiori momenti della nostra storia nella loro dimensione rivoluzionaria. Rappresenteremo la vita quotidiana, l'Armata rossa degli operai, dei contadini, degli eroi, della rivoluzione e del lavoro. Daremo agli eventi la loro vera immagine al posto delle astrazioni fantastiche che discreditano la nostra rivoluzione davanti al proletariato internazionale¹⁸.

La parola "astrazioni" alludeva naturalmente a tutta l'opera dell'avanguardia rivoluzionaria sovietica, e lo stato proletario si affrettò a far proprie tali accuse rivolte all'arte moderna. I dirigenti sovietici, in particolare Lenin, erano contrari all'avanguardia artistica, che con grandiosi progetti di creazione di una realtà nuova era considerata stravagante e faceva temere ingerenze in campo politico. L'avanguardia costituiva un ostacolo perché proponeva schemi diversi da quelli dello stato. Alla fine del 1918 cominciarono ad apparire sulla stampa attacchi diretti contro l'avanguardia. Nel marzo 1919 venne proibito *Iskusstvo kommyny*, il più importante giornale futurista. Nel 1921 Lenin ordinò di riorganizzare il Narkompros e di creare al suo interno una serie di meccanismi centralizzati di controllo e gestione della vita artistica: doveva diventare un organismo unico, diretto da una sola mente e da una sola volontà. A poco a poco lo stato eliminò ogni aiuto finanziario all'avanguardia; l'Achrr diventò strumento di un radicale cambiamento di politica nel campo delle belle arti.

¹⁷ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1955 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, pp 22-23).

¹⁸ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, op. cit., p. 51.

I pittori Ambulanti nuovi e vecchi costituivano il nucleo dirigente dell'associazione, andavano nelle fabbriche, nei cantieri, negli uffici dei dirigenti politici, dei comandanti dell'Armata Rossa, facevano ritratti di Stalin, di Vorosilov, di Kalinin sullo sfondo di giganteschi cantieri oppure con il popolo, dipingevano quadri dedicati, alla rivoluzione, all'edificazione del socialismo; il tutto nello stile degli Ambulanti ottocenteschi, ribattezzando il vecchio "realismo critico" come "realismo rivoluzionario eroico". I personaggi ritratti non si dimostrarono ingrati e a metà degli anni Venti l'associazione cominciò a ricevere cospicue prebende e un vigoroso sostegno politico.



Fig. 5. A. Gerasimov, *VI. Lenin sulla tribuna*, 1930

Commentando una delle prime mostre dedicate all'Armata rossa Lunačarskij scrisse: "Si ha l'impressione che se si facesse una bella fotografia e poi la si colorasse si otterrebbe lo stesso effetto"¹⁹. Qualche anno dopo, nel 1926, inaugurando l'ottava esposizione dell'Achrr, il commissario notò un significativo miglioramento qualitativo e si esprime in altro modo:

Le masse operaie desiderano che l'arte nel suo magico specchio rifletta ciò che il paese stesso rappresenta nel modo più esauriente e concentrato possibile per una migliore conoscenza del paese²⁰.

Il significativo passaggio dalla fotografia colorata allo specchio magico è però, secondo Golomstock, il risul-

tato di un mutamento non tanto nell'estetica nell'Achrr quanto dell'orientamento ufficiale del partito²¹.

Una nuova e decisiva fase nell'evoluzione dell'estetica dell'arte totalitaria fu la famigerata risoluzione del 23 aprile 1932 del Comitato centrale del partito *O pere-strojke literaturno-chudožestvennych organizacij* [Sul riassetto delle organizzazioni letterarie e artistiche]²², che pose fine alle dispute e alla battaglia sulle arti: il testo della delibera stabiliva che la presenza di varie correnti nella letteratura, e poi nelle arti sovietiche, costituiva un freno per la sua evoluzione; di conseguenza venivano abolite e sostituite con un'unica associazione che comprendeva tutte le organizzazioni letterarie e artistiche. In sostanza, siccome la moltitudine dei gruppi avrebbe frenato lo sviluppo della letteratura sovietica, tali gruppi dovevano essere sciolti e sostituiti dall'Unione degli scrittori sovietici. Il terzo paragrafo ordinava di procedere ad analoghe modifiche in tutte le arti. La rivista *Iskusstvo* fondata nel 1933 prese il posto di tutte le altre pubblicazioni. Nel primo numero si raccomandava agli artisti di "riesaminare in maniera critica il loro bagaglio ideologico", allo scopo di elaborare "un linguaggio artistico adatto al nostro tempo, cioè il linguaggio del realismo socialista". La definizione di Andrej Ždanov²³

²¹ Anche se in quegli anni i migliori artisti sovietici erano in contrasto con l'Achrr, l'opinione della maggioranza non era certo di impedimento alla classe dirigente. La Krupskaja mise a disposizione dell'Achrr considerevoli contributi. Nel 1928 Stalin andò a visitare la decima mostra dell'Achrr e lodò le loro opere, fu la prima e l'unica volta che Stalin visitò una mostra di persona.

²² Sul problema della nascita del realismo socialista si veda L. Magarotto, *La letteratura irrealista. Saggio sulle origini del realismo socialista*, Venezia 1980; E. Dobrenko, "The Disaster of Middlebrow Taste, or, who 'Invented' Socialist Realism?", *Socialist Realism*, op. cit., pp. 135-164; L. Geller, *Slovo mera mira. Stat'i o russkoj literature XX veka*, Moskva 1994; A. Terc, "Čto takoe socialističeskij realizm" [1959], *Literaturnoe obozrenie*, 1989, 8, pp. 89-100; E. Dobrenko, "Fundamental'nyj leksikon", *Novyj mir*, 1990, 2, pp. 237-250; Idem, "Okamenevsaja utopija (Vysokij socrealizm: vremja-prostranstvo-paroksizmy stilja)", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1995, 35, pp. 233-244; G. Mitin, "Ot real'nosti k mifu", *Voprosy literatury*, 1990, 4, pp. 24-53.

²³ Si veda I. Golomstock, *Arte totalitaria*, op. cit., pp. 105-117. Il popolo sovietico non seppe dell'esistenza del realismo socialista dal suo capo. I principi vennero elaborati al vertice dell'apparato e poi resi pubblici a piccole dosi dalla stampa. La definizione di "realismo socialista" apparve sulla *Literaturnaja gazeta* del 25 maggio 1932. Stalin non parlò mai in pubblico di arte o cultura, anche se era lui il principale ispiratore e fin dalla nascita il realismo socialista fu strettamente legato al nome di Stalin, all'inizio queste definizioni non implicavano uno stile particolare. Nell'agosto del 1934 il realismo socialista venne formulato in modo definitivo da Ždanov al congresso generale degli scrittori sovietici, e benché si rivolgesse a un pubblico di scrittori, usò più volte termini come

¹⁹ Ivi, p. 92.

²⁰ Ibidem.

di realismo socialista, proclamata al I Congresso degli scrittori dell'Urss, fu applicata così di punto in bianco a tutte le arti e come dogma ideologico divenne parte integrante dello statuto delle unioni nate in quel periodo: l'Unione degli artisti, degli scrittori, degli architetti, dei compositori, dei cineasti e via dicendo. Le arti figurative furono chiamate a incarnare il realismo socialista, a costituirne l'esempio più puro: la pittura, la scultura e l'architettura dovevano diventare la vetrina della cultura sovietica, sia in patria che all'estero.

Il realismo socialista si autodefinì un'arte di tipo nuovo, una tappa superiore lungo la via di tutte le attività artistiche dell'umanità, dichiarando di fondarsi su una concezione scientifica del mondo e di incarnare la verità oggettiva. In effetti il realismo socialista fu un'arte di tipo nuovo, perché le opere che produsse furono il frutto del travaglio di una gigantesca macchina amministrativa, la megamacchina appunto, della quale gli scrittori, i critici, gli artisti furono parte integrante, con compiti precisi, funzioni ben definite e obiettivi chiari. La prima misura adottata dal sistema totalitario fu infatti la costituzione di un apparato amministrativo onnipotente e onnipresente che si facesse carico della cultura nel suo insieme e in ognuna delle sue branche. Le unioni creative sarebbero diventate i pilastri del nuovo apparato. Due mesi dopo la risoluzione del comitato centrale (25 giugno 1932), venne annunciata la creazione a Mosca dell'Unione degli artisti della regione moscovita. Organizzazioni identiche nacquero in altre città, regioni, repubbliche dell'Urss. Dal 1939 queste organizzazioni si fusero nell'Unione degli artisti dell'Urss²⁴.

²⁴ "rappresentare" e "rappresentazione" più applicabili alle arti visive.

²⁴ Si veda Ivi, p. 107. In questo periodo, decisivo per la politica culturale, in Germania ci si occupò soprattutto di arti visive mentre in Russia venne privilegiata la letteratura e non si trattava di un riflesso dei gusti personali di Hitler, pittore fallito e di Rosenberg aspirante architetto, mentre Stalin in gioventù aveva scritto poesie in georgiano, ma di una legge generale dell'evoluzione della cultura totalitaria: nella prima fase ebbero particolare importanza i mezzi di condizionamento delle masse e quindi pittura, disegno e scultura avevano dei vantaggi sulla letteratura. In Russia già nel 1918 Lenin partì da questo presupposto, facendo del suo piano di propaganda scultoreo-marmorea il perno della politica culturale. È per questo che negli anni Trenta le arti visive erano già state "adattate", sotto molti aspetti, a servire le esigenze del regime e ora era necessario allineare anche la letteratura. Non deve sorprendere se il metodo universale della cultura sovietica venne proclamato a un'assemblea di scrittori anziché di pittori e il primo congresso degli scrittori dal 17 al 31 agosto 1934 venne messo in scena secondo principi che sarebbero stati vincolanti per tutti i convegni e i congressi successivi: incensare il capo. Il congresso celebrò il culto di Stalin in un modo che



Fig. 6. A. Samochvalov, *Apparizione di V.I. Lenin al II Congresso Panrusso dei Sovieti*, 1940

La risoluzione è indubbiamente una pietra miliare nell'evoluzione della cultura sovietica: il periodo tra il 1932 e il 1935 doveva segnare in Russia uno spostamento della cultura in senso totalitario e si può dire che in questo periodo venne data la formulazione definitiva di realismo socialista, venne messo a punto un sistema di controllo e, in terzo luogo, vennero rifiutati tutti gli stili e i movimenti diversi da quelli stabiliti. In questo modo la vita artistica fu segnata dalle tre caratteristiche che Hannah Arendt enuncia come le tre parole chiave del totalitarismo: ideologia, organizzazione e terrore.

III. LA STRUTTURA

Lo stato totalitario non badava a spese per organizzare i settori culturali a cui attribuiva importanza, ben conscio che solo mediante un'organizzazione completa della cultura era possibile sottometterla all'ideologia e quindi alle esigenze della lotta politica. A questo, peraltro, mirava già Lenin nel 1921 quando riorganizzò il Narkompros. Il suo modello servì come prototipo, ma mancava ancora un elemento: la costituzione delle

non aveva precedenti. Ždanov, Gor'kij, Bucharin e Radek definirono al cultura sovietica come antitesi alla cultura decadente, perciò doveva essere permeata da un ottimismo che esprimesse la storia e ogni artista doveva lasciarsi guidare nel suo lavoro dall'amore per il popolo, per la patria, per il partito e per Stalin e dall'odio per i nemici, da ciò derivò il concetto centrale dell'ideologia totalitaria: il concetto di "spirito di partito", secondo il quale l'artista deve vedere la realtà attraverso gli occhi del partito e raffigurarla nella sua evoluzione "rivoluzionaria".

Unioni degli artisti che portò a compimento tale sistema. Come si è detto sopra, in Urss la costituzione di tali associazioni iniziò dopo la rivoluzione e, all'inizio, l'Unione degli artisti sovietici era una federazione di organizzazioni delle varie repubbliche. Dal 1938 ne fu nominato presidente il pittore realista, eminenza grigia del realismo socialista, Aleksandr Gerasimov. Formalmente queste organizzazioni erano associazioni professionali, ma con poco in comune con quelle degli stati non totalitari: erano obbligatorie e dunque un artista poteva esercitare la propria professione solo se era iscritto all'Unione. I commissari dell'arte, coadiuvati dalla polizia, garantivano l'osservanza controllando tutto e i procedimenti legislativi erano quasi superflui: lo stato gestiva le macchine litografiche e tutti i materiali per dipingere, che non erano disponibili altrimenti sul mercato; inoltre, chiunque non lavorasse per lo stato e non fosse iscritto all'Unione degli artisti, era considerato un parassita e come tale poteva essere incriminato e deportato. Le uniche possibili commesse erano quelle di stato legate a importanti avvenimenti politici: venivano organizzate esposizioni tematiche itineranti, mostre che selezionavano la produzione artistica dell'Urss, tali da esprimere le immagini più aderenti ai principi del realismo socialista. Eppure, nonostante le precise indicazioni ideologiche, il *socrealizm* brilla per totale assenza di coordinate stilistiche: non esistono indicazioni precise di come quest'arte dovesse essere prodotta; in altre parole non ci sono indicazioni di stile di come dovesse essere fatto il dipinto. A questo punto è necessario fare una precisazione: considerare il realismo socialista, almeno nell'ambito delle arti visive, come uno stile unico, monolitico e immobile, sarebbe parziale e inesatto: ci sembra più corretto considerare la definizione di realismo socialista come un'indicazione metodologica sottoposta all'ideologia, ma poco connotata dal punto di vista stilistico. Infatti, all'interno del realismo socialista in pittura, le oscillazioni di stile sono tali da impedire la facile equazione "realismo socialista = realismo degli ambulanti ottocenteschi rimaneggiato e adattato alla situazione politica". Il realismo socialista è uno stile che dal punto di vista estetico si presenta in modo più complesso e stratificato di quello che si può supporre, con una storia interna che registra notevoli cambiamenti, sia nel linguaggio figurativo utilizzato (si va dal realismo

ottocentesco al neoclassicismo), sia nei soggetti e nella gerarchia dei generi. Non si tratta dunque di una semplice imposizione dall'alto di un termine definito, ma di un conglomerato di elementi e di presenze che dovrebbero portarci a considerarlo un concetto dinamico e non statico, un insieme di stili, di personalità con una cronologia interna.



Fig. 7. G. Šegal', *Guida, maestro e amico*, 1937

Come sostiene Degot'²⁵, sebbene a parole la maniera dell'impressionismo francese fosse dichiarata inaccettabile, di fatto fu la variante stilistica più diffusa durante il realismo socialista. Colonne del *socrealizm*, quali il già menzionato Gerasimov, nonché Vasilij Efanov e Boris Ioganson, dipinsero in prevalenza in questo modo, e in questa direzione piegarono anche la liscia maniera accademica del XIX secolo, che nel *socrealizm* è invece piuttosto rara.

Si potrebbe, su suggerimento di Degot', provare a definire il realismo socialista uno "stile senza stile", o forse comprendere il termine realismo socialista come un'indicazione di metodo più che di stile. Alla base del *socrealizm* non c'è infatti, come si potrebbe erroneamente pensare, l'idea della fedeltà alla natura, ma un programma del tutto diverso: i tentativi di costruzione di una maniera pittorica "di nessun genere" e "di nessuno": l'utopia di una assoluta accessibilità per chiunque a un prodotto artistico che addirittura può presentarsi

²⁵ E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit. pp. 140-145.

senza autore. Da ciò è facile dedurre che tale programma doveva condurre alla creazione di una sorta di nuova icona, a un'immagine efficace, anonima e "non fatta da mano umana". Secondo Degot', un chiaro esempio è il *Portret I.V. Stalina* [Ritratto di I.V. Stalin, 1936] di Pavel Filonov, che aspirerebbe a una sorta di "transmedialità" o di superamento dei mezzi artistici, cosa che Filonov trovò nella fotografia, dalla quale il ritratto è preso, e nell'icona di Cristo Salvatore, alla quale il ritratto allude.



Fig. 8. I. Brodskij, *Lenin allo Smol'nyj*, 1930

IV. IL PREMIO STALIN E LE ESPOSIZIONI TEMATICHE

Per incoraggiare gli artisti a produrre furono introdotti dal 1939 i Premi Stalin, in concomitanza con il sessantesimo compleanno del dittatore. Nella complicata élite totalitaria i premiati ricoprivano il ruolo di garanti dei sacri principi del realismo socialista. L'esistenza di tali artisti rese inutile procedere a definizioni di stile: le opere di coloro che erano stati premiati costituivano il modello da seguire.

L'Unione degli artisti era comunque l'elemento di mediazione tra artisti e stato. La principale attività periodica dell'Unione era l'organizzazione dell'esposizione annuale a tema, destinata a improntare la vicenda artistica del paese: ogni sezione dell'Unione aveva un comitato per le mostre che distribuiva ai soci le commissioni per i quadri di un dato soggetto. I pittori selezionati ricevevano denaro e ogni aiuto possibile per portare a termine l'incarico: venivano mandati in "missione creativa" nei luoghi delle grandi battaglie, oppure nei cantieri

o nelle cooperative di pesca per raccogliere impressioni e trovare l'ispirazione a contatto con le masse lavoratrici. Al loro ritorno si trasferivano nelle "case di creatività" situate in belle località alla moda e portavano a termine il lavoro. L'opera finita veniva presentata al comitato per le mostre, il quale, dopo aver controllato che l'opera rispondesse ai requisiti, saldava all'artista la somma pattuita. In seguito le opere erano esposte e presentate alla commissione per gli acquisti di stato del Ministero della cultura dell'Urss che aveva il monopolio per acquistare opere destinate ai musei o alla propria dotazione. I premi Stalin non furono solo riconoscimenti ma anche indicazioni, orientamenti ai quali si dovevano uniformare tutti i generi di pittura, le tecniche e gli stili. Venivano assegnati tutti gli anni ed erano il pilastro della struttura artistica del paese. Infatti, analizzando l'Albo d'oro dei premi Stalin, è possibile capire il funzionamento di questa struttura. I premi vennero assegnati per la prima volta nel 1941 per opere realizzate tra il '34 e il '39²⁶. Il Premio Stalin costituisce il cuore della cultura ufficiale sovietica in tutte le discipline: musica, architettura, letteratura e arti figurative. I vincitori dei premi erano quegli artisti che incentravano tutta la loro opera sui temi e sui generi più importanti per l'ideologia sovietica, in questo caso la pittura a tema e la scultura monumentale. Negli anni Quaranta gli artisti più importanti furono Efanov, che vinse tre premi Stalin per *Nezabyvaja-maja vstreča* [Un incontro indimenticabile, 1935-38]²⁷, *I.V. Stalin u posteli bol'nogo A.M. Gor'kogo* [I.V. Stalin al capezzale di A.M. Gor'kij malato, 1940-44], *Portret V.M. Molotova* [Ritratto di V.M. Molotov, 1947]; Nikolaj Tomskij, che fu premiato tre volte per i monumenti *S.M. Kirovu v Leningrade* [A S.M. Kirov a Leningrado, 1935-38], *Portret I.D. Černjachovskogo* [Ritratto di I.D. Černjachovskij, 1946] e *Portret letčikov-istrebitelej I.I. Kožeduba, P.A. Pokryševa, A.S. Smirnova* [Ritratto dei piloti-sterminatori I.I. Kožedub, P.A. Pokryšev, A.S. Smirnov, 1948]; Evgenij Vučetič, che ricevette tre premi, per *Portret I.D. Černjachovskogo* [Ri-

²⁶ Durante la guerra il premio non fu assegnato e venne ripristinato nel 1946, e da allora venne assegnato annualmente. L'esposizione panunio-nista del 1947 coincise con il trentesimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre e un convegno speciale dell'Accademia d'arte dell'Urss.

²⁷ Per le discusse datazioni delle opere prendo come punti di riferimento *Agitacija za sčast'e: sovetskoe iskusstvo stalinskij epochi*, Bremen 1994 e *Russkie chudožniki. Enciklopedičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg 2000.

tratto di I.D. Černjachovskij, 1945], *Pamjatnik general-lejtenantu M.G. Efremovu* [Monumento al generale-luogotenente M.G. Efremov, 1946] e *Portret generala V.I. Čujkova* [Ritratto del generale V.I. Čujkov, 1947]. Le opere premiate venivano automaticamente incluse nell'Albo d'oro dell'arte sovietica, aprivano le esposizioni più importanti, erano incluse nei testi scolastici e utilizzate come illustrazioni e, inoltre circolavano in tutto il paese in milioni di riproduzioni come accadde per il quadro di Gerasimov *I.V. Stalin i K.E. Vorošilov v Kremle* [I.V. Stalin e K.E. Vorošilov al Cremlino, 1938, fig. 1].



Fig. 9. I. Brodskij, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1937

V. GENERI PITTORICI

Il sistema sovietico funzionava in base a leggi ignote alle società democratiche, in cui di solito le tendenze stilistiche si manifestano spontaneamente e solo allora producono nuove strutture. Sotto i regimi totalitari infatti è l'organizzazione che precede la struttura e la struttura si dà un nuovo stile solo gradualmente. La scala gerarchica dei valori si sviluppa sistematicamente e viene imposta dall'alto in modo da creare una struttura rigida nella vita artistica. Come era fatta questa struttura? Solo in brevi introduzioni è possibile trovare traccia dei vari movimenti e gruppi artistici, e solo nel contesto della lotta contro di essi; tutto il resto è l'elenco delle realizzazioni del *socrealizm* ordinate secondo temi: la

pittura storica sovietica, il ritratto sovietico, la pittura di genere, il paesaggio e così via, secondo un elementare sistema di classificazione dei dipinti in base al contenuto e non in base alle scuole o alle affinità stilistiche. Con la sconfitta del "formalismo", cioè della troppa attenzione alla forma in quanto tale, in Urss, si spostò l'attenzione dal problema del linguaggio artistico, del "come" dipingere, al problema del tema, cioè del "cosa" dipingere. La storia della pittura di questi anni si può ricostruire attraverso la storia delle esposizioni tematiche mentre è da notare l'assenza di personali di pittori viventi in Russia fino alla fine della Seconda guerra mondiale. Le esposizioni tematiche furono il veicolo principale col quale il regime presentava la propria arte alle masse.

Esiste tuttavia in questa struttura una chiara gerarchia dei generi e il culto del leader porta a privilegiare sopra ogni cosa il ritratto del capo. Furono dipinti migliaia di ritratti di Lenin e Stalin: il ritratto celebrativo del capo in pittura e nella scultura monumentale occupò una posizione preminente nella gerarchia dei generi dell'arte totalitaria, i premi di stato vennero in gran parte assegnati a opere appartenenti a questo genere ed erano i loro creatori a detenere ruoli chiave nella vita artistica e a costituire l'*establishment* artistico. Se confrontiamo i primi e i tardi esempi della versione sovietica di tale genere si può avere un'idea della sua evoluzione stilistica: si passa da un realismo con tocchi di esaltazione romantica all'immobilità solenne e raggelata che rimanda alle caratteristiche dell'icona, dal realismo degli Ambulanti si arriva a un accademismo classico nel periodo staliniano maturo.

Il secondo genere di spicco era il tema storico rivoluzionario o più in generale la pittura storica; tale tema era volto alla raffigurazione dei capi come creatori della storia alla testa delle masse rivoluzionarie. La natura religiosa di tali dipinti è resa evidente dall'uso di schemi compositivi caratteristici dell'iconografia cristiana. I numerosi dipinti di incontri tra i capi e la popolazione rievocano il tipo di rappresentazione del tema biblico dell'apparizione di Cristo alla folla. La tendenza a divinizzare il capo è una caratteristica di tutta l'arte totalitaria: il capo perde ogni caratteristica personale e diviene una figura allegorica, un guerriero, un santo o comunque un essere sovranaturale, come si vede nei dipinti *Portret maršala Žukova* [Ritratto del marescial-

lo Žukov, 1946, fig. 2] di Vasilij Jakovlev e *Aleksandr Nevskij* [Aleksandr Nevskij, 1942, fig. 3] di Pavel Korin²⁸. Il genere “ritratto ufficiale” aveva regole precise, c'erano vari modi di effigiare il leader, ciascuno dei quali implicava un proprio schema compositivo e una interpretazione emotiva.



Fig. 10. A. Bubnov, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1949

In primo luogo il leader veniva raffigurato come capo: qui la figura storica è vista nella sua essenza più astratta e simbolica. La natura impersonale del capo viene espressa attraverso la monumentalità e maestosità dell'insieme: espressione di ciò si trova in numerosi monumenti di Stalin, dal museo-monumento di Sergej Merkuriov a Erevan fino alle grandi sculture sul canale Volga-Don come, per esempio, la statua di Stalin sul canale Volga-Don di Vučetič.

In secondo luogo il capo veniva effigiato come ispiratore di vittorie: ciò richiedeva un linguaggio gestuale e tensione e contrasti che comunicassero forza e volontà. In Urss queste qualità vennero più spesso attribuite a Lenin che a Stalin. Esempio è il *Pamjatnik V.I. Leninu pered Finljandskim vokzalom* [Monumento a V.I. Lenin di fronte alla Stazione di Finlandia a Leningrado, 1926, fig. 4] di Vladimir Ščuko e Sergej Evseev: esso stabilì uno schema compositivo che divenne canonico.

Da allora Lenin è sempre raffigurato mentre guarda davanti a sé, con la destra protesa in una sorta di gesto pedagogico o posata sul risvolto della giacca, la forza di volontà è invece sottolineata dall'atteggiamento della testa, completa lo schema il berretto tenuto nella mano sinistra. Gerasimov canonizzò questo schema in pittura con il suo *V.I. Lenin na tribune* [V.I. Lenin sulla tribuna, 1930, fig. 5]²⁹.

In terzo luogo abbiamo l'iconografia del capo come saggio maestro. In questo caso bisogna esaltare gli elementi psicologici, porre enfasi sull'intelligenza del capo, sulla sua rettitudine, modestia, umanità. In questa categoria rientrano le raffigurazioni di Lenin e Stalin al lavoro nel loro studio o mentre parlano ai congressi, per esempio *Pojavlenie V.I. Lenina na II Vserossijskom S'ezde Sovetov* [Apparizione di V.I. Lenin al II Congresso Panrusso dei Soviet, 1940, fig. 6] di Aleksandr Samochvalov.



Fig. 11. F. Ščurpin, *Il mattino della nostra madrepatria*, 1948

Infine, l'iconografia più accostante e intima: il capo come uomo o l'amico dei bambini, degli sportivi o dei lavoratori e degli studiosi. Questa categoria richiedeva il dettaglio realistico e la soggezione estatica lasciava il passo a una calorosa tenerezza. È un genere che si interseca spesso a quello della pittura storica, come si vede in *Vožd', učitel' i drug* [Guida, maestro e amico, 1937, fig. 7] di Grigorij Šegal'.

²⁸ Pavel Korin era un pittore d'icone, che si oppose fortemente all'avanguardia; dipingeva in uno stile severo, che riprendeva tratti dello *stil' modern*.

²⁹ A questo proposito si vedano V.E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Poster under Lenin and Stalin*, Berkeley-Los Angeles 1997 e N. Tumarkin, *Lenin Lives. The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge Mass.-London 1997.

Fig. 12. M. Chmel'ko, *Il trionfo di un grande paese*

VI. STALIN

L'immagine di Stalin fu raffigurata in tutti questi modi e rappresentata in pittura e scultura³⁰. Stalin di fatto fu una figura che emerse dalle profondità dell'apparato di partito con una personalità non ben definita. All'arte venne chiesto di colmare proprio le lacune della sua personalità politica: questo è il motivo della immensa quantità di dipinti di genere nell'iconografia staliniana, destinati a documentare episodi della sua vita pubblica, inclusi quelli mai avvenuti, e aspetti della sua personalità, ivi compresi quelli che non gli appartenevano. Così si spiega come mai alla figura di Lenin, ispiratore della rivoluzione, fu sempre appaiata quella di Stalin, suo organizzatore sul piano pratico. Nei cataloghi delle grandi mostre sovietiche degli anni Quaranta, si nota che alla immagini di Lenin e Stalin fanno sempre seguito quelle dei loro compagni ritratti sul modello di Stalin come si vede in *Portret V.M. Molotova* [Ritratto di V.M. Molotov, 1948] di Gerasimov o in *Narodnyj Kommissar Obozony K.E. Vorosilov na lyžnoj progulke* [Il commissario del popolo per la difesa K.E. Vorosilov sciatore, 1937] di Isaak Brodskij. Ritratti e monumenti celebrativi dei

“capi” costituivano dunque il centro della struttura dell'arte totalitaria: ogni cambio di leader creava un vuoto che minacciava l'intera struttura, vuoto che doveva essere subito colmato. Così dalla prima metà degli anni Trenta l'immagine di Lenin è soppiantata da quella più monumentale di Stalin, come si vede nei seguenti dipinti: *Lenin v Smol'nom* [Lenin allo Smol'nyj, 1930, fig. 8] e *Portret I.V. Stalina* [Ritratto di I.V. Stalin, 1937, fig. 9], entrambi di Brodskij; *Portret I.V. Stalina* [Ritratto di I.V. Stalin, 1949, fig. 10] di Aleksandr Bubnov; *Utro našej rodiny* [Il mattino della nostra madrepatria, 1948, fig. 11] di Fedor Ščurpin.

VII. LA PITTURA STORICA

È difficile tracciare una netta linea di separazione tra la ritrattistica ufficiale e i generi che appartengono al livello successivo della gerarchia artistica; infatti, secondo l'ideologia sovietica, l'immagine del leader non è limitata dagli aspetti della sua personalità umana ma si eleva nella realtà storica. In pratica ciò significava che la rappresentazione di qualunque evento storico o situazione reale avrebbe dovuto essere un abbellimento soggettivo alla cornice che circonda il ritratto del capo: tutti i generi dell'arte totalitaria fanno da piedistallo alla monumentale figura del leader.

Fig. 13. N. Čebakov, *Pavlik Morozov*, 1952

Una delle principali funzioni del genere storico-rivoluzionario, ma forse sarebbe più corretto dire dell'intera arte totalitaria, era la mitizzazione degli eventi sia passati che presenti. Un quadro come *Vzjatie Zimnego dvorca* [La presa del Palazzo d'Inverno, 1939] di Pavel Sokolov-Skalja, cioè l'eroico inizio della rivolu-

³⁰ Hitler a differenza di Stalin, non viene mai ritratto come un comune mortale, e anche nelle foto ha pose ieratiche. Hitler giunse al potere legittimamente ottenendo la maggioranza alle elezioni del 1933, perciò riteneva di essere stato scelto dalla provvidenza: un semplice ragazzo di Linz alla guida del popolo tedesco. Si considerava la voce del popolo, emanazione della volontà nazionale ed è su questa immagine di sé che si fondava la sua immagine pubblica. Era proibito pubblicare foto di lui in calzoncini bavaresi, con gli occhiali o con un cagnolino, tutto ciò infatti andava a detrimento dell'immagine della maestà del capo del popolo tedesco. È significativo l'aneddoto secondo il quale per il breve periodo del patto sovietico-tedesco, Hitler cercò di proiettare queste caratteristiche anche sull'immagine di Stalin e nel 1939 mandò il suo fotografo ufficiale Hoffmann in Russia, che tornò con moltissime foto, nessuna delle quali però fu da Hitler ritenuta degna di pubblicazione perché Stalin aveva in tutte la sigaretta tra le dita, così le foto furono ritoccate.

zione, veniva usato nei libri di storia alla stregua di autentico documento storico. L'arte totalitaria include rare rappresentazioni di eventi precedenti la rivoluzione; in ogni paese a regime totalitario la storia inizia con l'avvento al potere dei rispettivi partiti totalitari. Solo dopo la guerra ci sarà un revival di nazionalismo russo e le battaglie che avevano dato origine all'impero russo verranno considerate sacre come quelle che avevano permesso la costituzione dello stato proletario. Di conseguenza anche la pittura d'icone verrà esaltata come massima manifestazione culturale, tanto che in molte opere di artisti sovietici si possono rinvenire le tracce del modello isografico.

La storia in senso stretto dunque era iniziata il 25 ottobre 1917 e tutto il passato veniva considerato come una sorta di preistoria del comunismo. L'interpretazione della storia aveva già un significato peculiare nelle teorie dell'avanguardia sovietica grazie all'idea di costruire mediante l'arte una società nuova, nella quale non avrebbe trovato posto nessun retaggio del passato. La maggior parte delle raffigurazioni dei leader può essere considerata come un sottogenere di pittura storica. L'iconografia di Stalin e Lenin raggiunge una tale grado di elaborazione da poter essere confrontabile solo con quella di Cristo e dei principali santi, e ne seguì certamente il modello. In questa prospettiva venivano canonizzati non solo i capi stessi, ma anche fatti collegati al loro nome; e se la cronologia del totalitarismo era basata sulle date di eroiche battaglie e vittorie della storia rivoluzionaria, l'arte sovietica non fu da meno, come è evidente nel *Triumf velikoj strany* [Il trionfo di un grande paese, fig. 12] di Michail Chmel'ko. Nella lotta per il potere si contavano una sollevazione armata, tre anni di guerra civile, insomma un bagno di sangue. Ma soggetto della pittura storica non furono i fatti storici veri e propri bensì una versione di fantasia, come *La presa del Palazzo d'Inverno* di Sokolov-Skalja, o immagini di martiri come *Pavlik Morozov* [Pavlik Morozov, 1952, fig. 13] di Nikolaj Čebakov. La vera pittura storica acquistò tardi il diritto a un posto nell'arte sovietica, quando Stalin dopo mesi di guerra di fronte e dopo i pesanti rovesci militari si rivolse al patriottismo dei russi in un discorso³¹ che pose le basi per la

futura ideologia sovietica, facendo appello come fonte d'ispirazione alla figura indomita dei grandi padri come Aleksandr Nevskij, Dmitrij Donskoj, Kuz'ma Minin, Dmitrij Požarskij, Aleksandr Suvorov e Michail Kutuzov, per citare i più conosciuti. Il discorso "riabilitò" la storia russa ed ebbe in seguito un significato enorme per scelta dei temi e dei soggetti della pittura storica, come dimostrano soggetti del tipo *Aleksandr Nevskij* di Korin. Comparvero figure di zar e generali russi a fianco dei capi rivoluzionari, e le battaglie per il rafforzamento dello stato russo divennero importanti come quelle per la costruzione dello stato proletario.



Fig. 14. Kukryniksy (P. Krylov, M. Kuprijanov, N. Sokolov), *Fuga dei fascisti da Novgorod*, 1944-46

Il ritratto ufficiale, la pittura storica e le scene di battaglia costituiscono dunque il nucleo centrale dell'arte ufficiale della Russia staliniana; si veda, per esempio, *Begstvo fašistov iz Novgoroda* [Fuga dei fascisti da Novgorod, 1944-46 fig. 14] dei Kukryniksy (Porfirij Krylov, Michail Kuprijanov, Nikolaj Sokolov) e *Obrona Sevastopolja* [La difesa di Sebastopoli, 1942, fig. 15] di Aleksandr Dejneka. Ma non bisogna dimenticare che il *socrealizm* si basò anche su una importante tradizione nazionale di pittura di genere della seconda metà del XIX secolo, che venne considerata il momento più significativo dell'eredità artistica; di conseguenza i temi della pittura di genere si espansero al di fuori dell'ambito tradizionale.

Nella pittura di genere sovietica si possono vedere riflessi i vari aspetti della vita del popolo, le sue diverse attività e il *byt*: prevalgono temi sociali e politici come

³¹ Si veda in proposito G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, pp. 175-203.



Fig. 15. A. Dejneka, *La difesa di Sebastopoli*, 1942

il lavoro, la lotta delle nazioni per la pace, la famiglia sovietica e la scuola, l'amicizia e l'amore, tutti strettamente connessi con le idee progressiste della lotta per la società comunista.

Nella pittura di genere veniva sottolineata l'esistenza felice della gente e la loro dedizione al lavoro, che pur essendo lavoro imposto, era rappresentato come una fiera lotta o come una festa gioiosa. Non dimentichiamo che l'ottimismo sociale e la fede nel "radioso avvenire" è uno dei leitmotiv della vita sovietica presente in ogni fase del suo sviluppo.

Fanno parte della pittura di genere anche le parate, le manifestazioni, i raduni, le rappresentazioni delle fabbriche e delle fattorie collettive, come *Kapital'noe stroitel'stvo* [Edificazione capitale, 1930, fig. 16] di Nikolaj Kotov e *Kolchoznyj prazdnik* [Festa del colcos, 1937, fig. 17] di Arkadij Plastov. E se nella Russia di Stalin il lavoro era un dovere inderogabile, nell'arte tuttavia prendeva l'aspetto di una suprema virtù civica. L'uomo non si limitava a lavorare ma lottava per il piano quinquennale, per la vittoria del comunismo. L'impersonalità della tecnologia e lo zelo incessante dei lavoratori assumono un'impressionante somiglianza nella rappresentazione di scene industriali nell'arte sovietica e nazista. Ciascun regime tuttavia imprese proprie caratteristiche all'iconografia del lavoro agricolo. La vita campestre era stata raffigurata in modo tradizionale nella pittura sovietica negli anni Venti, mentre all'inizio degli anni Trenta i quadri rappresentano trattori e trebbiatrici a profusione. Non bisogna dimenticare che l'arte assolve nei regimi totalitari il ruolo di mascherare la penuria generale, e quindi enfatizza la presenza di ciò di cui il sistema in quel momento in realtà è carente: agli inizi degli anni Trenta nei villaggi sovietici in rovina, un

trattore era davvero raro. E mentre il nazismo sostiene la famiglia in quanto cellula del tessuto sociale, il marxismo all'inizio la considerò un'istituzione borghese destinata all'estinzione. Ma negli anni Trenta tutto ciò era cambiato, le leggi volte a riformare la famiglia erano severe in Germania, ma anche in Urss: fu reso difficile il divorzio, proibito l'aborto, incoraggiata la prolificità, venne istituzionalizzata la figura della madre-eroina, ciò nonostante nella pittura sovietica di quel periodo ci sono poche scene d'interno, come se l'uomo sovietico non avesse una casa e passasse tutto il tempo al lavoro, alle riunioni di partito e alle manifestazioni. La spiegazione è forse da ricercare nel *byt* della vita sovietica: il vecchio modo di vivere era stato spazzato via, ma il nuovo proponeva un'esistenza da incubo in affollati appartamenti in coabitazione, e seppur con tutta la flessibilità del concetto di "riflesso fedele della realtà" era quasi impossibile includere ciò nella nuova vita propagandata dal realismo socialista. Fu solo alla fine del periodo staliniano che comparsero dipinti come *Novaja kvartira* [L'appartamento nuovo, 1952, fig. 18] di Aleksandr Laktionov od *Opjat' dvojka* [Ancora un brutto voto, 1952, fig. 19] di Fedor Rešetnikov; e qui l'abisso tra rappresentazione e realtà era talmente grande che la critica sovietica stessa dovette coniare il termine "dar smalto alla realtà" per definire questo tipo di rappresentazione³².



Fig. 16. N. Kotov, *Edificazione capitale*, 1930

³² Ivi, pp. 203–229.

La struttura a tema dell'arte totalitaria si sviluppò nel tempo e l'importanza di certi generi e temi mutò da un periodo all'altro. Nelle prime fasi furono importanti i temi collegati alla gioventù e allo sport. In quel periodo nelle opere di Dejneka, acqua e luce e la salute dei giovani corpi si fondevano con simbologie legate all'alba e alla primavera gioiosa e rappresentavano la giovinezza dei regimi, ma allo scoppio della guerra Stalin aveva 70 anni e la cultura totalitaria avvertiva l'incongruenza di lodare quelle qualità che il leader non aveva più. La giovinezza divenne un fatto che riguardava la vita sociale e la sana nudità dei corpi venne rivestita con le divise. Il tema della gioventù perse la sua aura romantica e da allegoria sociale divenne soggetto per la pittura di genere sempre più periferico. I regimi invecchiano con i loro capi ed è significativo che nel 1946 il premio Stalin sia stato assegnato a Gerasimov per *Gruppovoj portret starejšich chudožnikov* [Ritratto di gruppo di artisti molto anziani, 1944, fig. 20].



Fig. 17. A. Plastov, *Festa del colcos*, 1937

I generi più trascurati furono senza dubbio il paesaggio e la natura morta. Il paesaggio poteva essere tuttavia rappresentato: o come immagine della madre patria che potesse infondere nella gente l'amore per il proprio paese o per mostrare le trasformazioni sociali, per esempio nella veste del cosiddetto "paesaggio industriale" quale *Chleb* [Pane, 1949, fig. 21] di Tat'jana Jablonskaja. Nella gerarchia dei generi dell'arte totalitaria la posizione della pittura di paesaggio dipendeva dal significato ideologico attribuito alla raffigurazione della natura. Il totalitarismo ripudiò il paesaggio puro ritenendolo frutto dell'estetismo e di un'osservazione acritica, e ammise il paesaggio inserito nella pittura a tema o il paesaggio industriale.

L'estetica totalitaria considerò invece la natura morta un genere molto sospetto, essendo stato un genere fondamentale per cubismo e futurismo, una sorta di laboratorio per lo studio dell'essenza delle cose. Così verso la fine degli anni Quaranta si rinfacciava a chi dipingeva mele o brocche di distogliere l'attenzione e la coscienza delle masse dai problemi urgenti della costruzione della società socialista. Nella gerarchia dei generi la natura morta e il paesaggio puro occupavano perciò il posto più basso.



Fig. 18. A. Laktionov, *L'appartamento nuovo*, 1952

VIII. PROPAGANDA

Passando dunque a considerare le funzioni dell'arte totalitaria, si può affermare che il concetto di arte pura o di arte per arte è del tutto estraneo alla coscienza dell'arte totalitaria: l'arte doveva svolgere funzioni precise, che cercheremo ora di delineare.

La funzione della propaganda nelle ideologie totalitarie è palese: l'organizzazione stessa della vita artistica si trovava sotto la giurisdizione della propaganda. In Urss tutte le strutture artistiche, fin dai primi anni Venti, furono poste sotto il controllo della *agitprop* [propaganda di agitazione], che con varie denominazioni rimase l'organo di controllo della cultura in tutta la storia dello stato sovietico. Lo straordinario significato attribuito all'arte nei sistemi totalitari può essere spiegato proprio per i suoi effetti propagandistici: l'arte sovietica nasce

nei primissimi anni Venti con il piano di Lenin per la propaganda monumentale e la propaganda acquisisce via via le forme più svariate: architettura, pittura, manifesti³³, fotografia e cinema³⁴. Quando varò il piano Lenin aveva in mente proprio la propaganda, ai cui scopi aveva già subordinato la sua politica culturale, tuttavia, non poteva non rendersi conto del pericolo di ridurre l'arte al livello dei gusti delle masse. Ma, come ebbe a dire Goebbels, la propaganda più sottile non si svela: la migliore è quella subliminale, che lavora in modo invisibile, penetrando in ogni cellula della vita in modo tale che il pubblico non abbia idea degli scopi propagandistici. Spesso persino gli artisti non si rendevano conto di contribuire alla realizzazione di un piano che era stato pensato a loro insaputa. Ciascun genere artistico era incluso nel piano generale di inculcare nel popolo l'ideologia necessaria al partito e allo stato. La ritrattistica riproduceva l'immagine del grande dittatore, la pittura storica celebrava l'eroismo della lotta rivoluzionaria, quella di paesaggio rivelava la grandezza della Russia, ma per presentare queste idee alle masse era necessaria un'immagine precisa e definita, senza lasciare spazio ad ambiguità d'interpretazione: il linguaggio ideale era quello del manifesto propagandistico che si avvicinava alla fotografia a colori. Tuttavia, limitare il linguaggio dell'arte totalitaria a una sorta di fotorealismo imparziale sarebbe una semplificazione altrettanto grande quanto limitare la sua varietà di funzioni a quella della propaganda. Infatti la raffigurazione oggettiva della realtà era condannata come crudo naturalismo poiché a essere oggetto della propaganda non era la realtà, almeno non nelle forme concrete della vita quotidiana, ma un mito che l'arte era destinata a creare. La raffigurazione di tale mito e la sua promozione costituisce appunto la seconda funzione dell'arte totalitaria, ancora più complessa e differenziata della funzione primaria, appunto quella

della propaganda.



Fig. 19. F. Rešetnikov, *Ancora un brutto voto*, 1952

L'arte totalitaria contribuì alla mitizzazione della realtà a ogni livello. Scultori come Merкуроv, Tomskij e Vučetič sostennero che non era tanto importante la scultura con fattezze note, ma il simbolo, cioè il leader come il popolo lo immaginava e il popolo lo poteva immaginare solo come l'arte glielo presentava. Basta confrontare la prima raffigurazione del soggetto *Lenin sulla tribuna* di Gerasimov, con la foto [fig. 5, fig. 22] da cui era stata tratta, e si può vedere come venne realizzata la metamorfosi dell'uomo in simbolo.

I cittadini sovietici sarebbero stati stupiti dall'apprendere che Stalin fisicamente era piccolo, butterato e con un braccio più esile dell'altro: niente di tutto ciò infatti compare nei ritratti e questa trasfigurazione non riguardava solamente il ruolo dei capi, ma anche gli avvenimenti storici³⁵. Due, come è già detto, sono i temi classici nella pittura storica sovietica che possono essere considerati in gran parte mitici: la presa del Palazzo d'Inverno e la salva dell'Aurora. Consideriamo il primo: la notte tra il 24 e 25 ottobre 1917 il palazzo d'inverno era difeso solo da un gruppo di studenti male armati

³³ Sull'argomento si veda ancora il citato volume di Piretto e S. White, *The Bolshevik Poster*, New Haven-London 1998.

³⁴ Prima di tutto lo spirito della rivoluzione totalitaria trovò espressione nel manifesto. In Russia l'arte del manifesto raggiunse il suo apice nei primi anni dopo la Rivoluzione, quando l'avanguardia russa mise mano alla produzione di un'arte *agitprop* di massa; artisti importanti tra cui Aleksandr Rodčenko, Vladimir Majakovskij, Gustav Klucis, Kazimir Malevič, El' Lisickij, Natan Al'tman e altri si dedicarono a questo genere un tempo considerato minore. I disegni da loro creati furono riprodotti su fiancate di treni e battelli (le famose *okna Rosta*), ma anche sulle bandiere, su piatti e teiere.

³⁵ In molti quadri della prima mostra dell'Achrr, per esempio, Trockij è raffigurato come fondatore dell'Armata rossa, ruolo che poi passò a Lenin e dagli anni Trenta fu diviso tra lui e Stalin. Secondo Chruščev, Stalin non si era quasi mai recato a visitare i soldati in trincea per tutta la seconda guerra mondiale, ciononostante venne ritratto in decine di quadri insieme ai generali, o addirittura in trincea.

e da un reparto femminile, ma in moltissimi dipinti si può vedere una folla di rivoluzionari, migliaia di uomini che circondano una fortezza imprendibile. Ancor più dubbia è la salva del cannone che si dice sia stata sparata quella notte sul Palazzo d'Inverno dall'incrociatore Aurora. Ma data l'importanza che l'arte totalitaria attribuì a questi riflessi della "verità vivente", tutte queste raffigurazioni acquisirono automaticamente il carattere di fatti storici e sui libri di storia assunsero il ruolo di testimonianze documentarie. La realtà dei fatti storici scompare in fretta dalla memoria e la vita dei capi si svolgeva comunque in ambiti inaccessibili alla gente normale. Si potrebbe obiettare che la gente comune conosceva fin troppo bene la propria vita quotidiana, il proprio lavoro, i propri svaghi e tutto ciò aveva poco a che fare con quanto si intendeva contrabbandare per "vera vita", la quale in realtà contraddiceva l'esperienza concreta. Il fatto è che tale discrepanza avrebbe potuto condurre a una spaccatura ideologica, quindi Golomstock fa notare che l'ideologia ha svolto anche la funzione di psichiatra sociale. Ma si potrebbe citare anche Martin Amis che scrive: "Ma forse c'è una buona ragione per aver creduto alle versioni staliniste: La storia vera - la realtà - era del tutto incredibile"³⁶.



Fig. 20. A. Gerasimov, *Ritratto di gruppo di artisti molto anziani*, 1944

L'arte totalitaria doveva raffigurare i tipici aspetti della nuova vita e l'ottimismo che le era proprio, più che

essere ispirato al presente, era proiettato verso il futuro: l'immaginaria montagna di cibo alla tavola del *kolchoz* diventava sempre più grande e le facce dei lavoratori sempre più radiose man mano che il presente si faceva più terribile. Così le raffigurazioni più gioiose risalgono a metà anni Trenta, subito dopo la collettivizzazione e la carestia, e nel 1937, al culmine del terrore stalinista, Vera Muchina scolpì *Rabočij i kolchoznica* [Il lavoratore e la colcosiana, 1937, fig. 23], luminosa immagine del popolo sovietico e del suo futuro radioso. Questo mito ottimista permeava gli aspetti della vita che la propaganda totalitarista era più riluttante a esibire. Ad esempio, nel 1935, una mostra fu dedicata alla costruzione del canale sul Mar Bianco, opera realizzata ricorrendo ai forzati, non tanto a scopo di avvertimento ma al contrario per mostrare i personaggi che espletavano i loro compiti con gioioso entusiasmo. Nella sua politica culturale il totalitarismo inizialmente fece uso di materiale attinto dal passato scegliendo ciò che meglio serviva; e anche se la critica sovietica degli anni Trenta oppose il proprio realismo allo pseudo classicismo accademico del nazismo, accusandolo di pomposa brutalità, man mano che il socialismo staliniano procedeva verso la vittoria finale il linguaggio del romanticismo rivoluzionario si rivelava sempre meno adeguato a esprimere il suo incedere. Allo stesso modo il realismo descrittivo degli *Ambulanti* divenne meno idoneo a riflettere l'essenza "tipica" della realtà sovietica, ossia il nuovo ordine costruito non dall'entusiasmo rivoluzionario e nemmeno dal lavoro quotidiano, ma dalla ferrea volontà e dalla saggezza del leader. Di conseguenza i miti, come per esempio quello della lampada da tavolo accesa tutta la notte al Cremlino, lasciarono un segno indelebile nell'iconografia pittorica, in poesia, e perfino nelle canzoni. Il totalitarismo nel suo periodo maturo esigeva sobrietà di linguaggio, forme statiche e monumentali: dall'assenza democratica degli *Ambulanti* si passò allo spirito imperiale del classicismo russo.

Nel 1947 venne aperta l'Accademia d'arte dell'Urss e il classicismo accademico divenne la lingua ufficiale del realismo socialista. Così il famoso pittore accademico Karl Brjullov, considerato da Vladimir Stasov in poi il principale nemico della cultura democratica, fu innalzato al rango di "grande predecessore" insieme ad artisti esponenti del tardo accademismo da salotto co-

³⁶ M. Amis, *Koba the Dread. Laughter and the Twenty Million*, New York 2002 (trad. it. *Koba il terribile*, Torino 2004, p. 10).

Fig. 21. T. Jablonskaja, *Pane*, 1949

me Genrich Semiradskij e Konstantin Flavickij, come era successo per Il'ja Repin e Vasilij Surikov precedentemente. Tra i dipinti esposti in questi anni alle mostre dell'Unione ci sono pochissimi ritratti di Stalin in tribuna o che parla alla folla; il leader è raffigurato distaccato dall'ambiente circostante, che a sua volta diventa solo uno sfondo per la sua figura simbolica. La sua grandezza non può essere commisurata su scala umana: l'ambiente adatto può essere costituito dalle torri del Cremlino [fig. 8] o dal profondo silenzio dello studio come nei dipinti di Dmitrij Nalbandjan o Rešetnikov, oppure dall'epico respiro del paesaggio russo come nel dipinto *Mattino della nostra madrepatria* di Ščurpin [fig. 11].

Questo tipo di raffigurazione richiedeva un classicismo alla Poussin piuttosto che il linguaggio della pittura di genere di Repin. Allo stesso modo, nel tardo periodo staliniano, gli aspetti eroici del lavoro e della lotta vennero sostituiti dalla rappresentazione della gratitudine della gente facente parte di un mondo utopistico; gli avvenimenti importanti della vita di una famiglia erano episodi quotidiani minimi, come la gioia di vedersi assegnato un (impossibile) appartamento nuovo come si vede in *L'appartamento nuovo* di Laktionov [fig. 18]. Allo stesso modo, in questo mondo virtuale ciò che procurava dolore poteva per esempio essere un brutto voto a scuola del proprio figlio [fig. 19]. Si tratta di quadri che assomigliano come genere non tanto alle opere degli Ambulanti, con la loro visione epica della realtà, quanto ai *divertissements* consentiti dall'Accademia di Pietroburgo, che sono tele eseguite con precisione fotografica, costruite con composizioni bilanciate e contrasti cromatici attenuati, dove la rugosità di impasto scompare per lasciare posto a una superficie estremamente

liscia. Quelli che fino a poco tempo prima erano considerati i maggiori esponenti del realismo socialista, come Arkadij Plastov, Jurij Pimenov e Gerasimov, venivano ora accusati di impressionismo e il loro posto fu occupato dai "nuovi" accademici: Laktionov, Nalbandjan, Rešetnikov. Come osservò Ždanov nel 1948, la bella vita e i gusti evoluti del popolo richiedevano forme che non fossero solo comprensibili, ma anche eleganti.

Le funzioni dell'arte di nuovo si possono riassumere come la costruzione di un mito universale, la propaganda di tale mito, e il condizionamento della coscienza delle masse. Accanto a questa c'era però un'altra funzione, più esoterica: la creazione dell'uomo nuovo.



Fig. 22. Foto di V.I. Lenin

In questo senso lo sviluppo della pittura di genere sovietica è storia dello sviluppo del tema della nascita dell'uomo nuovo sovietico, della comparsa di nuove forme di comportamento sociale. Le figure di martiri ed eroi, uno per tutti Pavlik Morozov³⁷, servivano da esempi di

³⁷ Nel dipinto *Pavlik Morozov* di Nikita Čebakov l'uomo nuovo nelle vesti del giovane pioniere rivolge uno sguardo indignato a persone più anziane che sono sedute sotto l'angolo delle icone. La posa ricorda quella delle raffigurazioni del giovane Lenin: tutti nella Russia sovietica conoscevano il mito di Pavlik Morozov, il più diffuso e sinistro di tutti i prodotti del totalitarismo, quello di un ragazzino che all'epoca della collettivizzazione denunciò il padre, come contadino antisovietico: il padre venne fucilato e Pavlik ucciso per vendetta. L'immagine del martire informatore e paricida venne usata come sommo esempio della nuova etica in letteratura, arte, cinema, musica. Occupò uno dei posti più onorati tra i martiri sovietici nell'iconografia creata dall'arte sovietica. In seguito, durante la guerra la sua immagine venne appaiata a quella di Tanja, nome partigia-

supremo sacrificio di sé. Altra qualità non meno importante era quella del lavoro, come dimostra il mito del giovane minatore Stachanov che il 31 agosto 1935 aveva raggiunto le 102 tonnellate di carbone estratto superando del 1.400% l'obiettivo di produzione.



Fig. 23. V. Muchina, *Il lavoratore e la colcosiana*, 1937

L'uomo nuovo, nel periodo staliniano maturo, divenuto homo sovieticus, assume l'immagine più vicina e riconoscibile del "nostro ragazzo", dell'uomo della strada. Comparvero immagini di massaie felici alle quali l'arte attribuiva valori come devozione, ottimismo, capacità di sacrificio, bell'aspetto: tutti valori tradizionali. La propaganda sosteneva (e l'arte lo dimostrava) che era già nato l'uomo nuovo dotato di qualità eccezionali, la gente riconosceva nei dipinti le proprie caratteristiche e ciò li riempiva di orgoglio rispetto alle altre nazioni. L'uomo sovietico era orgoglioso della potenza della propria nazione e della saggezza dei suoi capi ma si sentiva indifeso contro quello stesso potere che poteva ritorcersi contro: di giorno realizzava gli obiettivi del piano quinquennale e di notte tremava per la paura di essere arrestato, con la pancia vuota contemplava dipinti con montagne di cibo, ma era costretto comunque a coltivare l'uomo nuovo dentro di sé. Come ebbe a scrivere

Hannah Arendt, per la regola del totalitarismo l'uomo ideale non è il nazista o il comunista convinto, ma la gente per la quale non esiste più la distinzione tra realtà e finzione, tra vero e falso: in questo processo si può affermare che il ruolo attribuito alle arti figurative non fu certo secondario.

Il realismo socialista può dunque essere a ragione considerato un realismo di tipo particolare, diverso da tutti gli altri realismi europei. Esso, infatti, non riflette la realtà nelle forme della vita stessa, ma l'ideologia e il mito in guisa di realtà. In conclusione, se dovessimo ricorrere a un epiteto per definire il realismo socialista nelle arti figurative, potremmo rifarci a Golomstock che propone, per distinguerlo dagli altri realismi, il già menzionato termine "totalrealismo"; oppure permetterci di usare il binomio provocatorio di "surrealismo realista", proprio in virtù delle caratteristiche estetiche e ideologiche di questo fenomeno.

www.esamizdat.it

no della giovane Zoja Kosmodemjanskaja, che troviamo ritto sulla forca col cappio al collo nel ritratto dei Kukryniksy *Zoja Kosmodemjanskaja* (1942-47). Zoja divenne la personificazione del partigiano morto per difendere la patria dall'invasore, ma rimase così famosa perché secondo la leggenda sarebbe morta pronunciando il nome di Stalin.

Tra il Sajgon e Praga. Il Sessantotto e dintorni a Piter

Marco Sabbatini

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 83-91 ◇

GLI anni Sessanta, quale epoca di liberazione dei costumi sessuali, di emancipazione femminile, di rivendicazione dei diritti civili non potevano avere in Unione sovietica le stesse conseguenze, né lo stesso spessore storico che in occidente. Il 1968 non fu a sua volta l'anno simbolico di una rivoluzione culturale nell'immaginario collettivo. Se ci si è permessi a posteriori di identificare il 1961 come il vero Sessantotto sovietico, con la costruzione di miti talvolta simili a quelli che alla fine dello stesso decennio avrebbero ridisegnato gli schemi comportamentali della società capitalista occidentale, è anche naturale dedurre che in Urss non c'era la necessità di ripetere una simile esperienza¹. Il 1961 aveva rappresentato, in realtà, l'apice del "disgelo" culturale, sull'onda di entusiasmo della destalinizzazione, soprattutto a Mosca. Ma a questo anno simbolico non era seguita una conquista stabile e progressiva di nuove libertà, bensì un riflusso politico e parzialmente culturale verso una fase di stagnante conservatorismo. I dubbi sul fatto che il periodo del "disgelo" fosse sinonimo di libertà e di spontaneità per l'arte non furono d'altronde mai scalzati del tutto nel "dopo-Stalin". L'esaltazione del carattere ottimista della società sovietica e di rinnovamento generazionale, espresso con la *molodost'* [gioventù], ebbero tuttavia un loro riflesso sullo sviluppo culturale non conformista degli anni Sessanta, quando per la gioventù sovietica impegnata e dissidente la via maggiormente praticabile si sarebbe rivelata quella dell'underground, con una emarginazione dalla vita culturale ufficiale e di isolamento nella società sovietica.

Questa scelta "culturale" di molti giovani artisti e intellettuali, intrapresa istintivamente negli anni Sessanta, sarebbe divenuta cosciente e largamente riconosciuta solo nel decennio successivo, conseguentemente all'esperienza del Sessantotto, cioè di quello spartiacque storico legato alle ripercussioni in Urss della "primavera" di Praga. La deriva verso la fase acuta della "stagnazione"

politica e sociale da una parte, e per reazione, un proliferare sempre più attivo della cultura non conformista dall'altra, avranno inizio proprio da qui².

Ma è necessaria una premessa diversa da quella squisitamente storica, che evidenzia i modi e lo spazio in cui prendono vita i comportamenti della cultura letteraria indipendente, a monte del 1968 sovietico e in particolare nei "dintorni" di quello leningradese.

I. SPAZIO AI TRIBUNALI

L'identità della cultura non conformista giovanile dimostra negli anni Sessanta di dipendere simbolicamente da luoghi, più che da date precise. Nel caso di Leningrado, la fine del "disgelo", storicamente avvertita almeno dal 1962-'63, è legata tuttavia al processo a Iosif Brodskij (1940-1996), ancor prima che al plenum del partito comunista del 13 e 14 ottobre 1964, con cui Nikita Chruščev fu liquidato dalla carica di segretario del partito³. Il passaggio delle redini nelle mani di Leonid Brežnev aveva avuto come naturale conseguenza un asfissiante sviluppo del controllo censorio, atto a contrastare una eccessiva liberazione delle arti e della parola. La manifestazione palese dello scontro tra cultura letteraria indipendente e potere ufficiale trovava spazio in questo periodo nei tribunali, dove, dopo Brodskij, molti intellettuali avrebbero dovuto difendersi da capi di accusa spesso costruiti ad arte⁴. Iosif Brodskij, che già nei primi anni Sessanta era tra le personalità emergenti più note a Leningrado, costituiva con la sua vicenda l'esempio di una lotta per l'indipendenza della libera espressione, come ricorda Sergej Stratanovskij (1944):

conoscevo le poesie di Brodskij da quando ero studente, all'epoca circolavano nel samizdat e erano conosciute da tutti gli estimatori di

¹ G.P. Piretto, 1961. *Il Sessantotto a Mosca*, Bergamo 1998, pp. 22-25.

² Idem, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, pp. 260-263.

³ A. Gajvoronskij, *Sladkaja muzyka večnych stichov. Malaja Sadovaja: Vospominanija. Sichotvorenija*, Sankt Peterburg 2004, p. 11.

⁴ S. Savickij, *Andegraund. Istorija i myfy leningradskoj neoficial'noj literatury*, Moska 2002, pp. 21-23. Si veda anche G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit., pp. 273-274.

poesia. La sua autorità in quell'ambiente, cui io anche appartenevo, era molto alta, e il processo e la deportazione rafforzarono questa autorità ancora di più. Per noi l'importanza di Brodskij risiedeva prima di tutto nell'esempio che aveva offerto: si poteva essere persone libere in un paese non libero⁵.

Dalla campagna denigratoria sul feuilleton *Okolo literaturnyj truten'*, del 29 novembre 1963, pubblicato sulle pagine di *Večernyj Leningrad*, sino al processo del 13 marzo 1964, la vicenda di Brodskij è ben nota, come è chiaro che la condanna per parassitismo nascondeva una accusa ben più grave, quella di pensiero eretico e antisovietico⁶. L'accusa al poeta di essere un "parassita" tuonava come un monito per tutto un ambiente di scrittori postisi ai margini della realtà sovietica, non conformatisi a un sistema che li avrebbe voluti integrati nel lavoro e nella società⁷. Secondo P. Vajl' e A. Genis, la società sovietica, in questo preciso momento storico tendeva a giudicare gli scrittori negativamente, ritenendoli inutili ed emarginandoli:

La società non compra arte, non c'è affatto l'arte. Per questo, quando processarono Iosif Brodskij nel 1964 lo accusarono di parassitismo e non di attività antisovietica [...] La bohème in primo luogo non lavorava, in secondo luogo, non lavorava per l'utilità della società⁸.

Se con i processi in tribunale le storiche contraddizioni tra potere e letteratura trovavano un palcoscenico pubblico di grande risonanza, adatto alla rappresentazione di uno scontro frontale ricco di "effetti speciali" di strumentalizzazione politica (anche da occidente), il dibattito intellettuale vivo e più proficuo si svolgeva sempre più negli ambienti letterari non ufficiali di Leningrado.

Dalla metà degli anni Sessanta, come ricorda il critico Boris Ivanov (1928), gli scrittori leningradesi distintisi dopo l'inizio della destalinizzazione, come B. Bachtin, V. Ufjand (1937), A. Kondratov (1937), M. Eremin (1937), E. Rejn (1935), A. Morev (1934), A. Kušner (1936) e altri ancora, si ritirarono progressivamente nei territori meno in vista della vita letteraria, dedicandosi privatamente alla scrittura, o concentrandosi su opere per l'infanzia, scenari per film, traduzioni o su attività lavorative di tutt'altro genere⁹. Le avvisaglie giunte da Leningrado nel 1963-'64 erano segni premonitori molti chiari per il resto del paese e ne ebbero conferma a Mosca un anno dopo, quando nell'autunno del 1965 si compì l'atto di accusa più fragoroso degli anni Sessanta, contro gli scrittori Julij Daniel' e Andrej Sinjavskij. Il 5 dicembre 1965 alcune manifestazioni di piazza contro l'arresto dei due scrittori avevano segnato la nascita del movimento per la difesa dei diritti in Urss. Ma nonostante la mobilitazione a favore dei due accusati da parte di sessantatre membri dell'Unione degli scrittori, il 12 febbraio del 1966 Sinjavskij e Daniel' sarebbero stati condannati ugualmente dal tribunale di Mosca rispettivamente a cinque e sette anni di lavori forzati, per aver diffuso e fatto pubblicare le proprie opere all'estero¹⁰.

Dopo questi e altri eventi simili, l'epoca di relativo dialogo tra il mondo intellettuale liberale e le autorità sovietiche non aveva più possibilità di sviluppo, né ragione di esistere¹¹.

II. IL "NON LUOGO" DELLA VOCE E DEL SAMIZDAT

In un simile contraddittorio contesto di censura da una parte e di volontà di emancipazione dall'altra, la parola libera, soprattutto con la poesia, aveva continuato a rispolverare antichi modi di trasmissione orale. Il feno-

⁵ "Rossija – ne adskaja volost'". Beseda s Sergeem Stratanovskim, stipendiatom Fonda Brodskogo. Rim – Florencija, a cura di M. Talalaj, *Russkaja mysl'*, 8.3.2001, p. 6.

⁶ A. Gajvoronskij, *Sladkaja muzyka*, op. cit., pp. 13–14.

⁷ Ja. Gordin, *Pereklička vo mrake: Iosif Brodskij i ego sobesedniki*, Sankt Peterburg 2000, pp. 187–192; Idem, "Delo Brodskogo", Neva, 1989, 2, p. 134. Si veda inoltre E. Šnejderman, "Krugi na vode", *Zvezda*, 1998, 5, pp. 184–199. Non bisogna dimenticare che per I. Brodskij, la cui condanna fu ridotta drasticamente nell'autunno del 1965, il processo si era trasformato paradossalmente in una sorta di trampolino di lancio verso la conquista di una precoce fama internazionale, come ebbe modo di profetizzare la stessa Anna Achmatova. Se Iosif Brodskij a farsi conoscere e apprezzare all'estero grazie al samizdat e al tamizdat, nella seconda metà degli anni Sessanta continuò a comparire sporadicamente in qualche serata letteraria e solo saltuariamente poté pubblicare le sue poesie. Nell'ottobre del 1968, l'editore "Sovetskij pisatel'" avrebbe rifiutato la sua raccolta di poesie "Zimnjaja počta", che da due anni era in lista di attesa per essere pubblicata. Questa impossibilità di esprimersi liberamente avrebbe portato il poeta alla sofferza ma inevitabile via dell'emigrazione, avvenuta nel corso del 1972.

⁸ P. Vajl, A. Genis, *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*, Moskva 2001, pp. 192–193.

⁹ B. Ivanov, "Literaturnye pokolenija v leningradskoj neoficial'noj literature: 1950-e–1980-e gody", *Samizdat Leningrada*, Moskva 2003, p. 560. Nell'autunno del 1967 il poeta Aleksandr Morev bruciò i suoi manoscritti dopo l'ennesimo rifiuto di pubblicazione.

¹⁰ L'appello firmato da sessantatre membri dell'Unione degli scrittori sovietici, con il quale si chiedeva di fermare il processo rappresentava un tentativo di opposizione dell'intelligencija di ala liberale contro l'atteggiamento aggressivo verso la nuova letteratura da parte degli organi di partito appoggiati dagli scrittori più conservatori. Il premio Nobel del 1965, Michail Šolochov, considerò ad esempio la condanna a Sinjavskij e Daniel' sin troppo magnanima.

¹¹ Dialogo con Boris Ivanov, a cura di M. Sabbatini, San Pietroburgo, 14.7.2001.

meno della canzone d'autore, con una diffusione incontrollata della voce poetica, dilagava tra le masse minando alla base il sistema della censura. Dilagava anche tra i leningradesi il fenomeno dei *bardy* e del *magnitizdat*, come ricorda il poeta Andrej Gajvoronskij (1947):

eravamo assetati e ci nutrivamo di tutto ciò che era nuovo. Dai magnetofoni risuonavano le voci di Galič e di Okudžava, Kljačkin e Kukin e dell'allora ancora poco conosciuto Vysockij¹².

Nei cortili e nelle vie centrali non più solo di Mosca, ma anche di Leningrado e della provincia, i giovani poeti davano sempre più spesso vita a spontanei raduni informali.

Dopo le prime esperienze di samizdat studentesco, alla metà degli anni Sessanta, la cultura indipendente leningradese passava dai corridoi universitari alle piazze della città, rivelando il volto non conformista di uno spazio urbano connotato confidenzialmente con il nome di Piter. Se tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, Mosca aveva conosciuto il fenomeno dei "ragazzi della Majakovka", con le spontanee letture poetiche di Evtušenko, Achmadulina, Voznesenskij e gruppi di artisti più o meno famosi sotto il Majak, il monumento a Majakovskij inaugurato nel 1958, allo stesso modo, con qualche anno di ritardo e con tempi di reazione diversi, la poesia tentava di attecchire nella vesti pubbliche lungo le vie più frequentate del centro di Leningrado.

A differenza di Mosca, le rappresentazioni letterarie a Piter non avevano un carattere tribunizio, bensì più intimista, con una presenza costante, meno fragorosa, ma sostanziale di giovani aspiranti scrittori. Parlare di una diretta influenza dei codici comportamentali della gioventù moscovita su quella di Leningrado è forse azzardato, ma è anche vero che la posizione della vita culturale leningradese per quanto autonoma, restava decentrata e secondaria rispetto a Mosca e per questo risentiva di un velato complesso d'inferiorità. I rapporti tra le due culture non ufficiali si erano sviluppati dopo che nell'aprile del 1960 era uscito il terzo numero di Sintaksis, la rivista dattiloscritta più in voga a Mosca, su cui avevano pubblicato le loro poesie anche i giovani di Leningrado A. Kušner, E. Rejn, V. Ufljand, G. Gorbovskij (1931), I. Brodskij, D. Bobyšev (1936).

Mentre la difficoltà nel diffondere in maniera ufficiale gran parte della letteratura era evidente, soprattutto per la poesia orale riemergeva l'aspetto mimetico della declamazione, attraverso cui si riaffermava il ruolo scenico e significativo dei versi recitati a memoria. Questo fatto poetico, ben più autentico della comune aspirazione al libro stampato, rinnovava l'attualità di un rapporto "teatrale" tra autore e fruitori della poesia, da sempre particolarmente sentito a Pietroburgo. Alcuni personaggi erano stati rinominati *chodjaščie magnitofony* [registratori ambulanti], per la loro capacità di memorizzare e recitare i testi proibiti di autori contemporanei e del passato. Il più famoso e abile "registratore ambulante" di Leningrado era Grigorij Leonovič Kovalev (1939–1999), detto *Griška-slepoj* [Griška il cieco], che avrebbe poi collaborato con Konstantin Kuz'minskij (1940) nella compilazione di una monumentale antologia di poesia russa non ufficiale in nove volumi, edita a partire nel 1980 negli Usa¹³.

Negli ambienti non ufficiali della città operava nel frattempo un altro personaggio alquanto *sui generis*, capace di dar vita a un fenomeno di edizione in proprio unico nel suo genere; il suo nome era Boris Ivanovič Tajgin (1928), pseudonimo di Pavlinov, che, arrestato nel 1950 per aver tentato di dar vita a una impresa di registrazione illegale, era stato liberato da un lager staliniano con l'amnistia del 1953¹⁴. Grazie alla sua intraprendenza e fantasia, Boris Tajgin si era fatto precursore del *magnitizdat*, riproducendo canzoni d'autore e decine di testi letterari incisi sulle piastra delle lastre ai raggi X. Con questo metodo riuscì a conservare e tramandare molte opere censurate, rare o mai ristampate nel corso di lunghi anni, in quanto ritenute dal regime di natura eversiva, decadente o borghese. Oltre alle poesie di Gumilev, Cvetaeva e Zabolockij, B. Tajgin raccolse i testi di alcuni giovani autori, tra i quali Jakov Gordin, Michail Eremin, Evgenij Rejn, Dmitrij Bobyšev, permettendo la circolazione delle loro opere ben prima che queste trovassero spazio su carta stampata. Il poeta Nikolaj Rubcov (1936–1981), ad esempio, molto attivo a Leningrado nel biennio 1961–'62 dovette molto del

¹³ *Antologija novejšej ruskoj poezii u goluboj laguny v 5 tomach*, a cura di K. Kuz'minskij e G.L. Kovalev, Newtonville 1980–1986.

¹⁴ Lo pseudonimo Tajgin è proprio in ricordo della tajga, dove il poeta e redattore ha trascorso diversi anni e dove è rimasto a lungo recluso durante l'epoca staliniana.

¹² A. Gajvoronskij, *Sladkaja muzyka*, op. cit., p. 17.

proprio successo a Boris Tajgin, che fece anche stampare illegalmente in una tipografia il suo ciclo di poesie *Volny i skaly* [Le onde e le rocce]. Grazie a questa pseudo-pubblicazione, il giovane Nikolaj Rubcov avrebbe avuto accesso all'Istituto letterario di Mosca Gor'kij, avviandosi a diventare in pochi anni un acclamato poeta nazionale. Lo stesso discorso valeva per Iosif Brodskij e per molti testi di Gleb Gorbovskij non pubblicabili nei primi anni Sessanta attraverso i canali ufficiali. Oltre ai due numeri dell'almanacco poetico Prizma, insieme allo stravagante Konstantin Kuz'minskij, B. Tajgin aveva dato vita nel gennaio del 1964 alla *Antologija sovetskoj patologii* [Antologia di patologia sovietica], una raccolta in samizdat dal titolo alquanto sarcastico, contenente le poesie di autori emergenti di Mosca e Leningrado. Erano inclusi nell'antologia i Ljanovcy di Mosca, Igor' Cholin e Genrich Sapgir, i futuri "orfani dell'Achmatova", D. Bobyšev, I. Brodskij, E. Rejn e, oltre agli stessi B. Tajgin e K. Kuz'minskij, altri poeti *šestidesjatniki* leningradesi, quali E. Šnejderman, M. Eremin, G. Gorbovskij, per finire con i giovanissimi Viktor Krivulin (1944–2001) e Elena Švarc (1948).

In città circolavano nel frattempo altre edizioni in proprio, a opera del gruppo Optima di Šnejderman o di quello di natura avanguardista, attivo sin dal 1963, organizzato da Anri Volochonskij (1936) e Aleksej Chvostenko (1940–2004), che portava il nome di Verpa¹⁵. Poesia, canzone d'autore e arti figurative contemporanee, in particolare *pop art*, espressionismo e dadaismo caratterizzavano l'attività del gruppo, di cui sarebbero apparse delle raccolte in samizdat grazie alla collaborazione con l'edizione Pol'za di Vladimir Erl'¹⁶. Altra iniziativa dattiloscritta fu Almanach di V. Sažin, che con grande intraprendenza coinvolse molti studenti da diverse facoltà e istituti universitari nella sua rivista letteraria¹⁷. Verso la fine del 1964, gli scrittori Boris Bachtin, Vladimir Gubin, Igor' Efmov e Vladimir Maramzin (pseudonimo di Kancel'son), uniti da una lontana conoscenza personale e da gusti estetici simili avevano creato una raccolta collettiva di testi in prosa dal nome

Gorožane. Trascinatore del gruppo era Boris Bachtin. Tutti gli autori nominati appartenevano all'Unione degli scrittori sovietici, erano regolarmente pubblicati, ma l'esigenza di scrivere senza l'intervento della censura era molto sentita anche da loro¹⁸.

Parafrasando il pensiero di P. Vajl' e A. Genis, il conflitto tra gli intellettuali della bohème e il potere sovietico si fondava ormai su basi di ordine squisitamente estetico¹⁹. Questa affermazione, pur nella sua tanto estremistica quanto opinabile formulazione è di fondamentale importanza, perché obbliga a prestare attenzione al rapporto tra lo stile di vita, le peculiarità comportamentali, le abitudini sociali e di aggregazione degli scrittori leningradesi indipendenti e la definizione di determinati gusti estetici, evidentemente sviluppatasi in reazione a quelli conformati alla società sovietica dell'epoca.

III. "KAFFE I KOFE" SULLA MALAJA SADOVAJA: LUOGHI E MODI D'INCONTRO "DEVIATI"

La cultura letteraria giovanile, allargando gli ambienti di frequentazione fuori dalle università, era arrivata a creare nuovi luoghi informali di ritrovo: ci si incontrava nelle caffetterie, nelle biblioteche, negli androni dei condomini, nei cortili o semplicemente per strada, lungo il Nevskij prospekt e nelle altre vie centrali della città, dove erano stati installati alcuni distributori automatici di caffè, che rappresentarono per diverso tempo un punto di riferimento originale per alcuni gruppi di artisti e intellettuali. Questi incontri si traducevano spesso in un momento creativo e propositivo di nuove idee, oltre che di confronto.

Un luogo che presto divenne spazio libero "di culto" per la gioventù letteraria, anche per la sua centralità e importanza fu la Malaja Sadovaja, la breve e suggestiva via, all'epoca silenziosa e poco frequentata, che corre perpendicolare al Nevskij, situata di fronte alla *Publička* [Biblioteca nazionale pubblica]. Proprio qui, a partire dal 1963, molti artisti cominciarono a ritrovarsi con regolarità intorno a un distributore automatico di *kofe*, una sorta di bevanda a base di caffeina che riscuoteva grande successo tra i giovani (all'epoca, in Urss, il caffè era ancora considerato una bevanda esotica). Il distributore Espresso, situato nei pressi della *kulinarnaja*

¹⁵ Ad Aleksej L'vovič Chvostenko sono stati di recente dedicati diversi contributi in coincidenza con la sua scomparsa nel 2004. Si veda ad esempio la sezione "In memoriam", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2005, 72.

¹⁶ Si veda S. Savickij, *Andegraund*, op. cit., pp. 53–55.

¹⁷ V. Sažin, "Samizdat v LGPI. Gazeta 'Vita'", *Samizdat*, Sankt Peterburg 1993, p. 70.

¹⁸ B. Ivanov, *Literaturnye pokolenija*, op. cit., pp. 552–553.

¹⁹ P. Vajl, A. Genis, *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*, op. cit., p. 192.

[angolo gastronomico] dello storico negozio di prodotti alimentari Eliseevskij, era diventato il richiamo per trascorrere insieme le serate sulla via sfogliando libri, materiali in samizdat, per scambiarsi le poesie o semplicemente per confrontare le opinioni sulle letture svolte in biblioteca, citando a memoria passi di autori proibiti o considerati delle rarità²⁰.

Apparve allora la definizione di “artisti della Malaja Sadovaja”, i quali, oltre che sulla omonima via, stanziano nei pressi della Biblioteca nazionale, sotto il monumento a Caterina II o nei pressi del palazzo del ghiaccio, al Sobačij sadik [Il giardinetto del cane]. Artisti di ogni genere e provenienza, ma soprattutto poeti e pittori, accompagnati da una bottiglia di vodka o di *portvejn*, una sorta di vino-porto piuttosto scadente, che andava molto di moda all'epoca, avevano stabilito sulla Malaja Sadovaja una sorta di luogo “metafisico” d'incontro, per dirla con le parole di N. Nikolaev²¹.

Grazie anche all'opera di avvicinamento di personaggi carismatici come i poeti Vladimir Erl' e Kostantin Kuz'minskij, il numero di coloro che frequentavano la via, tra il 1964 e il 1968, fu in continua crescita. La Malaja Sadovaja era frequentata da giovani autori come Evgenij Venzel' (1947), Michail Jupp, Viktor Čejf, Tamara Bukovskaja, Evgenij Zvjagin, Nikolaj Nikolaev, Tat'jana Slavina Evgenij Britanišskij, Andrej Gajvoronskij, Dmitrij Makrinov, Boris Kuprijanov, Viktor Širali (1945), Aleksandr Mironov, Oleg Nivorozhkin, Oleg Ochapkin (1944), Viktor Krivulin, i fotografi Boris Kudrjakov e Boris Smelov, i pittori Michail Kopyl'kov, Vladimir Ovčinnikov, Leonid Aronzon e altri ancora²². Nel primo periodo, almeno fino al 1965, il numero di partecipanti al gruppo crebbe in maniera incontrollata sino a circa trecento unità. L'atteggiamento spesso riservato e camuffato, come dimostrava l'uso frequente degli pseudonimi, si affiancava a quello stravagante, anticonformista – e non necessariamente antisovietico – di spensieratezza, improvvisazione non

certo da circolo letterario ufficiale, stabilendo canoni comportamentali ben lontani dalla compostezza e dalla retorica dei *komsomolcy* [giovani comunisti]²³.

I veri *malosadovcy*, cioè i frequentatori assidui della Malaja Sadovaja, erano uniti da un comune spirito indipendente, rifacendosi soprattutto a dei modelli estetici neoavanguardisti e rimanendo piuttosto estranei al discorso politico-ideologico in atto²⁴. La formazione intellettuale era demandata totalmente agli interessi personali dei singoli scrittori che facevano delle biblioteche il luogo privilegiato di lettura e approfondimento su tematiche notoriamente proibite. Le *kurilki* [stanze per fumatori] delle biblioteche erano un altro spazio riservato agli incontri e allo scambio di opinioni sulla filosofia, la letteratura, la storia, in cui gli interlocutori si confrontavano sulla base di documentazioni inedite.

Diversi componenti della Malaja Sadovaja avrebbero trovato occupazione nelle biblioteche e negli archivi; ancora oggi Nikolaj Nikolaev (1947) lavora nell'archivio di testi antichi dell'Università statale di San Pietroburgo e Tamara Bukovskaja lavora nella sezione di letteratura contemporanea nella casa-museo Puškin. A causa di questa coincidenza questi autori furono ribattezzati anche col nome di *bibliotečnye poety* [poeti di biblioteca]. Alcuni *malosadovcy* iniziarono in questo periodo anche a esibirsi con letture pubbliche nei caffè, nei circoli e nelle università come quella rimasta famosa al Pedagogičeskij institut²⁵.

Grazie alla crescente intraprendenza da editori in proprio dei *malosadovcy*, nel solo 1965, sulla via cominciarono a circolare almanacchi di prosa e poesia tra i quali il già citato Al'manach di V. Sažin, Parus, Stezja di O. Nivorozhkin e Fioretti²⁶. Quest'ultimo costituiva uno dei primi seri tentativi autonomi di un giovane gruppo letterario indipendente in città; si trattava di un volume unico dattiloscritto di settantadue pagine, ideato e curato da Aleksandr Čurilin e circolante a partire dall'aprile 1965 esclusivamente tra i *malosadovcy*²⁷. A Čurilin fece riferimento anche alla nascita della nuova

²⁰ Le autorità, considerato l'abuso di *trojnoe kofe* [caffè triplo] con forti concentrazioni di caffeina, avrebbero successivamente ordinato mettere fuori uso e poi di rimuovere il distributore Espresso.

²¹ Dialogo con Nikolaj Nikolaev, a cura di M. Sabbatini, San Pietroburgo, 3.3.2003.

²² V. Dolinin, D. Severjuchin, *Preodolenie nemoty: Leningradskij samizdat v kontekste nezavisimogo kul'turnogo dviženija 1953–1991*, Sankt Peterburg 2003, pp. 53–55. Si veda A. Gajvoronskij, *Sladkaja muzyka*, op. cit., p. 23.

²³ S. Savickij, *Andegraund*, op. cit., pp. 97–99.

²⁴ V. Krivulin, “Dvadcat' let neoficial'noj poezii”, *Časy*, 1979, 22, p. 248 [edizione samizdat].

²⁵ V. Dolinin, D. Severjuchin, *Preodolenie nemoty*, op. cit., pp. 55–57.

²⁶ K. Kuz'minskij, “Malaja sadovaja. Neoberiuty. Erl'”, *Antologija novejšej ruskoj poezii*, op. cit., IV/a, pp. 194–200.

²⁷ A. Čurilin, “Iz al'manacha “Fioretti”. Ot redaktora vmesto predislovija”, *Samizdat*, op. cit., p. 131.

scuola letteraria della Malaja Sadovaja. Nel volume, con un titolo dagli echi francescani, il genere più ricorrente era quello poetico, anche se vi erano inclusi dei contributi critici e testi di prosa dello stesso A. Čurilin e di O. Nivorozkin. Molti dei sedici autori riuniti nella raccolta erano giovanissimi, nemmeno ventenni; tra i più anziani e carismatici si evidenziavano i nomi di Leonid Aronzon (1939–1970) e di Aleksandr Al'tšuler (1938), dei quali si riportava un'ampia raccolta di versi. Gli altri poeti erano Vladimir Erl' (1947), Aleksandr Mironov (1948), Andrej Gajvoronskij (1947), Evgenij Venzel' (1947), Tamara Bukovskaja (1947), con lo pseudonimo di Alla-Din, Nikolaj Nikolaev (1947), Roman Belousov (Razin) (1947), Evgenij Zvjagin (1944), Dmitrij Makrinov (1946)²⁸. Sulla scia dell'entusiasmo per "Fioretti", grazie ai poeti Vl. Erl' e A. Mironov, ci fu un tentativo di collaborazione tra i *malosadovcy* e il gruppo moscovita Smog. La fase più attiva del gruppo della Malaja Sadovaja terminò dopo il fallito tentativo di una pubblicazione congiunta con gli *smogisty* sulla rivista Grani (Francoforte sul Meno).

Nell'autunno del 1966 alcuni *malosadovcy* si riorganizzarono prendendo il nome di Chelenukty. Iniziò a diffondersi il nuovo fenomeno di una letteratura neovanguardista e di natura assurdistica, definito *chelenuktizm* [chelenuktismo]. D'accordo con S. Savickij si può affermare che con i Chelenukty, eredi degli Oberiuty, non si ha in realtà una idea definta di una nuova corrente estetica; tra le righe del manifesto letterario del 16 settembre 1966, si legge la dichiarazione di un *modus essendi*, piuttosto che di canoni e di precise espressioni artistiche²⁹. Questa tendenza è legata a una volontà di rappresentazione provocatoria, teatrale e solo "pseudo-insensata" della vita quotidiana, che troverebbe realizzazione nei gesti ancor prima che nei testi degli autori. Il concetto di *nelepost'* [assurdità] torna in questo modo a essere una categoria culturale connotante l'underground giovanile di Leningrado, soprattutto nella seconda metà degli anni Sessanta, quando funge da chiave di lettura di una realtà inaccettabile e sempre meno mutabile in tutta la sua irrazionalità.

A segnare simbolicamente il declino nella centralità dei *malosadovcy* e dei Chelenukty, fu la chiusura del distributore automatico di caffè, che smise di funzionare alla fine degli anni Sessanta e fu totalmente rimosso nel 1973.

Dopo l'esperienza della Malaja Sadovaja non c'è più via, parco o piazza accessibile e che dimostri tolleranza verso le espressioni di libertà artistica e intellettuale. L'unico spazio pubblico praticabile è ormai il *dvor* [cortile] e alcune caffetterie, gli ultimi ritrovi privilegiati aperti al pubblico animati dalla vitalità della cultura letteraria non ufficiale.

L'epoca della destalinizzazione aveva riportato in auge a Leningrado, come a Mosca, alcuni caffè letterari, quale punto d'incontro informale lontano dal conservatorismo delle organizzazioni culturali ufficiali. Si rinnovava in tal modo la tradizione Pietroburghese di inizio Novecento, che vantava locali letterari di culto, come il famoso Brodjačaja sobaka e il Prival komediantov. Nella Piter degli anni Sessanta un'atmosfera particolare e simile per certi aspetti a quella prerivoluzionaria si poteva respirare in diversi *kafe*: al Landyš sul Bol'soj prospekt della Petrogradskaja storona, al Lakomka sulla Sadovaja ulica, al Buratino sulla ulica Vosstanija, al Molekula sul Bol'soj prospekt dell'isola Vasil'evskij e soprattutto nel Kafe poetov sulla Poltavskaja ulica, dove una volta a settimana, di sabato, eludendo qualsiasi tipo di censura, diversi poeti si esibivano pubblicamente.

Irina Gorskaja e Michail Bestužev avevano iniziato a invitare gli scrittori nel loro locale, che da una modesta *stolovka* [mensa] era stato trasformato in un vero e proprio caffè letterario, con tanto di interni dalle decorazioni orienteggianti e luci soffuse. Il Kafe poetov fu molto attivo, sebbene per un breve arco di tempo, nel biennio 1964–'65. Era frequentato da aspiranti scrittori di varia provenienza: vi comparivano i *bardy* Gorodnickij, Kukin e Kljačkin, e attirava tanto i poeti-proletari di periferia, quanto il più sofisticato Iosif Brodskij, insieme agli altri futuri "orfani dell'Achmatova" Dmitrij Bobyšev, Evgenij Rejn e Anatolij Najman, sino ai poeti ufficiali Nikolaj Rubcov, Gleb Gorbovskij, Aleksandr Kušner e Viktor Sosnora. Tra gli autori più giovani, trovarono spazio Leonid Aronzon e Aleksandr Al'tušler, che qui in pratica fecero il loro debutto negli ambienti

²⁸ A. Gajvoronskij, *Sladkaja muzyka*, op. cit., p. 34.

²⁹ S. Savickij, *Andegraund*, op. cit., pp. 92–93; Idem, "Chelenukty v teatre povsednevnosti. Leningrad, vtoraja polovina 60–ch godov", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1998, 30.

letterari non conformisti³⁰. Grazie agli incontri in questo caffè la crescita dell'attività letteraria fu evidente, fin quando il *komsomol* decise di riprendere sotto controllo la situazione presenziando alle attività nel Kafè poetov, ostacolandone così la buona riuscita.

Ma c'era un altro luogo particolare, situato sulla via Malaja Sadovaja, che stava per affermarsi come il vero spazio privilegiato per i raduni della gioventù letteraria non conformista: era il caffè Sajgon.

IV. IL SAJGON

La storia iniziale di questo caffè non era differente da quella degli altri locali di Leningrado, dove i giovani artisti avevano preso l'abitudine di incontrarsi. La sua origine risale al primo settembre del 1964, quando al primo piano del ristorante Moskva, situato in un palazzo ad angolo tra il Nevskij e il Vladimirskij prospekt, fu inaugurato un locale col nome Podmoskov'e, che solo più tardi sarebbe stato ribattezzato Sajgon³¹. Il nome aveva dei chiari rimandi allusivi alle vicende belliche in Vietnam, in seno alla guerra fredda tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Circolavano vari aneddoti legati al nome di battesimo del locale; Viktor Toporov (1946), tra i testimoni di quell'epoca, ricorda la frase pronunciata da un agente della milizia alla vista di alcune ragazze intente a fumare, mentre era vietato farlo all'interno del locale: "ma che fumate, qui? Che indecenza! Avete messo su una specie di Sajgon"³². Il caffè divenne in breve tempo il rifugio privilegiato degli artisti, dei bohémien e degli intellettuali non conformisti, restando in vita per venticinque intensi anni³³. Come sottolinea Evgenij Venzel', l'essere un *sajgonec* o una *sajgonka* aveva una connotazione tutt'altro che positiva nell'immaginario collettivo dei leningradesi, secondo i quali, i frequentatori del locale erano individui degradati moralmente, senza voglia di lavorare e che amavano solo bivaccare in compagnia³⁴.

Situato al centro della città, il Sajgon era in realtà uno strategico punto d'incontro, aperto al pubblico dalle 9 alle 22, dove per ore, da spettatori o da protagonisti, si partecipava alle bevute, alle conversazioni più disparate, seguite talvolta dalla lettura di testi poetici o da stravaganti e spontanee esibizioni teatrali³⁵. La poesia era il genere più in voga, la sua natura concisa, caustica o intimista permetteva anche di marcare la personalità degli scrittori ospiti assidui del locale. K. Kuz'minskij, V. Širali, V. Krivulin, E. Venzel' erano tra i giovani poeti capaci di attrarre i consensi del pubblico: Viktor Širali rappresentava in particolare la figura del poeta-dongiovanni, intento a captare le attenzioni del gentil sesso con un ambiguo atteggiamento esuberante e compiacente e con una poesia dagli accenti apertamente erotici³⁶. Bisogna sottolineare che tra i poeti della Malaja Sadovaja e i frequentatori dell'adiacente Sajgon esistevano alcune differenze fondamentali nello stile di vita e nei gusti estetici, come sottolinea K. Kuz'minskij³⁷:

Se la Malo-Sadovaja è in un certo senso l'eredità dell'*oberiustvo*, il Sajgon è una forma più classica. Qui c'è poco del paradosso e dell'alogismo. Qui c'è più ortodossia, elevata al cubo. In altre parole, mi riferisco alla comprensione e alla costruzione del verso [...] Come al solito è svanita ogni libertà. Ognuno qui viveva per sé e non c'era la necessità di essere pubblicati. Era più importante non creare una rottura con il passato spirituale...³⁸.

Mentre il Sajgon era un luogo "democratico", aperto a tutti capace di condurre le situazioni e le esibizioni artistiche fino all'estremo di una condizione caotica, scherzosa e farsesca, la Malaja Sadovaja, in quanto punto e gruppo di ritrovo di determinati poeti, mantenne un carattere più elitario, con i suoi distinguo. Parafrasando il pensiero di E. Venzel', lo scopo non dichiarato delle spontanee adunanze nel caffè Sajgon era quello di creare un consenso di pubblico giovanile e una complicità intellettuale capaci di alimentare un più ampio discorso

³⁰ A. Gajvoronskij, *Sladkaja muzyka*, op. cit., p. 39.

³¹ "Interv'ju s Viktorom Krivulinym", *Pčela*, 1996, 7, p. 7 (www.pchela.ru).

³² "Interv'ju s Viktorom Toporovym", Ivi, p. 49. Sajgon, capitale dello stato meridionale vietnamita, era al centro delle cronache per esser diventata non solo una città in guerra, ma anche luogo dei bagordi per i soldati, della prostituzione, della droga e del gioco d'azzardo.

³³ B. Ivanov, "Uzkaja doroga k demokratii", *Zvezda*, 2000, 4, p. 210.

³⁴ E. Venzel', "Na bojkom meste: k istorii odnogo sovetskogo bestarija", *Rossija-Russia*, 1998 (IX), 1, p. 291.

³⁵ Molto interessanti sono i materiali di Kostantin Kuz'minskij, attraverso cui l'autore ripercorre le esperienze dei giovani poeti che si esibivano in diversi caffè di Leningrado, sin dai primi anni Sessanta, K. Kuz'minskij, "Strana Sajgonia", *Antologija novejšej ruskoj*, op. cit., IV/a, pp. 149-154.

³⁶ B. Ivanov, "Literaturnye pokolenija", op. cit., pp. 566-567. In questo contesto è giusto tuttavia ricordare anche gli assenti: diversi autori della stessa emergente generazione non conformista, come Elena Švarc e Sergej Stratanovskij, non amavano affatto frequentare simili locali, né ambivano a partecipare a questo genere di esperienze 'socio-letterarie', preferendo uno stile di vita più riservato e isolato.

³⁷ K. Kuz'minskij, "Strana Sajgonia", op. cit., p. 157.

³⁸ Ibidem.

culturale indipendente e non conformista³⁹. Nel tempo, grazie al Sajgon, si saldarono nuove amicizie e si crearono le basi per l'aggregazione in gruppi di autori dai gusti estetici simili poi definitisi nel decennio successivo. Già alla fine degli anni Sessanta, si era sviluppata un'aura mitica intorno al locale, che sarebbe stata sostenuta da una serie di successive memorie dei protagonisti dell'epoca. Per un gran numero di autori il caffè era divenuto infatti anche oggetto d'ispirazione letteraria, in quanto allegoria di una comune condizione esistenziale.

L'identità che emerge dagli spontanei raduni al Sajgon permette di trarre elementi di suggestione capaci di chiarire i meccanismi aggregativi di una cultura artistica "deviata" e non necessariamente impegnata sul piano politico-intellettuale⁴⁰. Con il Sajgon si era di fronte a un tentativo concreto e spontaneo di ambientazione umanistica pubblica, in un contesto sovietico tendente fisiologicamente a soffocare proprio tali fenomeni ritenuti pericolosi. Le autorità in più di una occasione minacciarono la chiusura del locale e molti dei suoi frequentatori furono posti sotto osservazione⁴¹. Negli anni Settanta, il caffè Sajgon, divenuto lo spazio sacro della gioventù non conformista di Piter, per dirla con Boris Grebenščikov, era ormai considerato "La Mecca dei *semidesjatniki*"⁴². A dispetto di vari cambi generazionali, il locale avrebbe mantenuto la sua atmosfera e funzione di raccordo, sopravvivendo sino alla fine degli anni Ottanta. Nonostante le proteste da più parti e i tentativi di mantenerlo in vita, il locale chiuse i battenti il primo marzo del 1989. Il suo posto fu occupato da un negozio di sanitari di importazione dall'Italia. Nei primi anni Novanta, in un incontro tra il sindaco della città, Anatolij Sobčak, e Iosif Brodskij a New York, il poeta avrebbe proposto di trasformare il locale in un caffè-museo, in memoria del movimento culturale non

conformista di Leningrado. Con la precoce scomparsa di I. Brodskij e il defilarsi della figura politica di A. Sobčak, l'idea non avrebbe avuto poi alcun seguito.

La vita di molti aspiranti poeti, romanzieri, attori, filosofi, storici, critici d'arte, pittori, scultori e musicisti definiti genericamente con il binomio "bohémien-intellettuali", passò necessariamente attraverso questi luoghi dell'underground, nello spazio non solo mitico e metafisico, non solo dell'interiorità e dell'emarginazione, ma anche punto di aggregazione, fondamentale nella costruzione di una identità culturale alternativa.

Lo stile di vita dei "bohémien-intellettuali" non si allontanava molto da quello dei *čudaki* [strampalati] e dalla versione sovietica degli *juorodivye* [folli in Cristo] o, nei casi estremi, dai *bomži* [barboni]. Spazio pubblico e privato erano ormai giunti a sovrapporsi a tal punto da far diventare il *dvor* un luogo demandato al dibattito culturale al pari della *kuchnja* [cucina]. Allo stesso modo, tanto al centro della città, negli isolati della Pietroburgo storica e decadente, quanto in periferia, nelle *novostrojki* [quartieri di nuova costruzione] di Leningrado, il *dvor* e la *kuchnja* si distinguevano per la loro specificità di luogo di condivisione per raduni privati, fuori dagli occhi indiscreti delle autorità. Determinati atteggiamenti informali, di trasgressione e di palese anticonformismo, ma anche di tragicità, associati a una vita drammatica "senza fissa dimora" erano indice di una crescente e dimostrativa autoemarginazione dei giovani letterati, il cui riflesso era evidente anche nelle forme di scrittura⁴³. La figura del poeta-errante, del poeta-vagabondo (*brodjaga*), del bardo senza tetto (*bezdomnyj bard*), ma anche del poeta-ubriacone (*alkaš*), richiamandosi ad antiche categorie culturali russe, alla fine degli anni Sessanta erano entrate a pieno titolo tra i modelli comportamentali nell'underground di Piter, come dimostra il caso del poeta Oleg Grigor'ev (1943-1992)⁴⁴.

³⁹ E. Venzel', "Na bojkom meste", op. cit., p. 292-294. Evgenij Venzel' nel suo saggio dedicato a Sajgon distingue con piglio scientifico le varietà di specie di *sajgoncy*, che andavano da personaggi eccentrici o assolutamente solitari fino a gruppi radunati immancabilmente intorno ai propri leader.

⁴⁰ E. Ignatova, "Ogljanuvšis'...", *Zvezda*, 2000, 4, p. 222.

⁴¹ Dialogo con Tat'jana Goričeva, a cura di M. Sabbatini, San Pietroburgo, 23.12.2002. Tat'jana Goričeva ricorda di una sera verso la metà degli anni Settanta, quando seduta al Sajgon, in attesa di suo marito V. Krivulin, fu avvicinata da alcuni uomini del Kgb, che la condussero via per un lungo interrogatorio.

⁴² B. Grebenščikov, "Sajgon", *Pčela*, 1996, 6 (www.pchela.ru).

⁴³ Si veda Dž.P. Piretto, "Leninburgskie dvory, socialističeskoe prostranstvo dlja detej i bomžej", *Pietroburgo capitale della cultura russa - Peterburg stolica ruskoj kul'tury*, II, a cura di A. d'Amelia, Salerno 2004, pp. 438-441, e Idem, *Il radioso avvenire*, op. cit., pp. 314-324.

⁴⁴ E. Chvorostjanova, *Poetika Olega Grigor'eva*, Sankt Peterburg 2002, pp. 115-130. Si veda anche G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit., pp. 295-299.

V. PRAGA

L'affermarsi di uno stile di vita in apparenza disimpegnato e qualunquista al Sajgon, sia sul piano sociale che intellettuale non aveva precluso l'idea di un dissenso politico, che pur non avendo una chiara matrice ideologica era stato rafforzato da una parte con i "processi alla cultura" voluti dal potere sovietico e dall'altra con gli eventi di Praga nel corso del 1968.

La "primavera" di Praga aveva riaccessò improvvisamente l'attenzione sulla necessità di una presa di posizione critica nei confronti della politica sovietica; la condanna dell'atto di aggressione alla Cecoslovacchia segnò infatti per molti giovani intellettuali sovietici la svolta verso una opposizione netta al potere⁴⁵. A Mosca, il 25 agosto 1968, le manifestazioni di protesta arrivarono addirittura sulla Piazza rossa; questo fatto era sintomatico della acquisizione di una coscienza critica e di un coraggio intellettuale nuovi, da parte di una generazione che dimostrava di non subire più direttamente i traumi dal terrore staliniano⁴⁶.

Come ricorda Viktor Krivulin, il conto alla rovescia per la fine dell'Unione sovietica

può essere considerato il 21 agosto 1968, quando la reazione all'invasione di Praga da parte delle truppe del Patto di Varsavia, chiarisce in modo definitivo la posizione della nuova generazione letteraria⁴⁷.

Per gli intellettuali "sessantottini" era giunto il momento di affrontare scelte autentiche; così, per il poeta Sergej Stratanovskij gli avvenimenti praguesi nell'estate del 1968 avevano segnato un cambiamento radicale nella vita personale e nell'attività letteraria, spingendolo verso una coerenza morale, e non solo artistica, svincolata dalle logiche di affermazione nella cultura sovietica⁴⁸.

Non bisogna dimenticare che il 1968 fu un anno ricco di processi ed epurazioni che colpirono gli intellettuali non conformisti di Leningrado, a ulteriore dimostrazione di quanto ormai fosse ampio anche lo scollamento sul piano etico con le istituzioni. Boris Ivanov fu espulso dal partito per aver difeso i letterati moscoviti A. Ginzburg e Ju. Glanskov che erano stati posti

ingiustamente sotto processo con la loro denuncia per il caso Sinjavskij-Daniel'; A. Miller fu cacciato dal posto di vice-direttore del Dom pisatelja [Casa degli scrittori] per aver permesso agli autori I. Brodskij, S. Dovlatov (1941), B. Bachtin, V. Ufljand di leggere in pubblico i propri testi. Un anno dopo, verso la fine del 1969, sarebbe stato invece il poeta leningradese David Dar a iniziare uno scontro frontale di opinioni con le autorità, contestando ufficialmente l'espulsione di A. Solženicyn dall'Unione degli scrittori. Il biennio 1968-'69 rappresentò per la Leningrado underground l'ultimo atto di quella epoca illusoria in cui si era sperato di rinnovare culturalmente il sistema dall'interno.

Svanito quel desiderio di inserirsi nei canali ufficiali della letteratura, che aveva animato la generazione degli *šestidesjatniki*, molti scrittori scelsero un percorso di vita indipendente garantito dalla diffusione del samizdat e del tamizdat. Nel 1969, le edizioni Posev pubblicavano in Germania la versione integrale di *Master i Margarita* di M. Bulgakov e a Londra usciva *Koltovan* di A. Platonov, mentre a Mosca in samizdat si diffondeva l'opera fondamentale di Venedikt Erofeev *Moskva-Petuški*.

In Urss, dove le libertà individuali restavano limitate in una quotidianità sempre più avara di progressi, e dove si assisteva da spettatori distratti allo sviluppo del movimento del Sessantotto, con la "primavera" di Praga il riverbero della contestazione giovanile giunse incontrollato, non captabile a tutti i livelli e fu capace di scuotere parte dell'opinione pubblica, oltre che una buona maggioranza degli intellettuali non conformisti.

Aldilà della *kuchnja*, il luogo sacro e privato della cultura non conformista, oltre a quello anonimo del *dvor*, a quello spensierato della Malaja Sadovaja, attraverso i fumi densi dei caffè letterari e della vita bohémien al Sajgon, questo percorso di antilogie spazio-temporali e comportamentali nei "dintorni" del Sessantotto, termina a Praga, quale luogo-evento metaforico da cui scaturisce un impegno intellettuale diverso, non più incline al compromesso e alle illusioni. Dall'esperienza di quel 1968 avrà inizio la fase cosciente e organizzata del movimento culturale indipendente a Leningrado.

⁴⁵ V. Ivanov, "Metasemiotičeskie rassuždenija o periode 1968–85 gg.", *Rossija-Russia*, 1998 (IX), 1, p. 77.

⁴⁶ V. Strada, *Semidesjatye kak predmet istorii russkoj kul'tury*, *Rossija-Russia*, 1998 (IX), 1, p. 11.

⁴⁷ V. Krivulin, "Sergej Stratanovskij. K voprosu peterburgskoj versii postmoderna", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, 19, p. 262.

⁴⁸ "Interv'ju s Sergeem Stratanovskim", a cura di M. Sabbatini, *Pietroburgo capitale*, op. cit., II, Salerno 2004, pp. 247–251.

Politica e cultura dei consumi in Unione sovietica nell'epoca chruščeviana

Giovanni Moretto

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 93–109 ◇

Un raggio di sole era penetrato da molto tempo attraverso le tende. Era guizzato sul soffitto, poi era scivolato giù, si era aggirato sul comodino e infine aveva svegliato Lena. Essa scostò la tenda e sorrise. Era come se le lacrime di ieri non ci fossero mai state. Tutto le sembrò semplice e straordinario: la primavera, Mitja, la vita.

I.G. Erenburg, *Il disgelo*

I. 1953–'55. IL “DISGELO” E LA POLITICA DEI CONSUMI: UN'ETÀ DI PASSAGGIO

LA questione del consumo e del benessere, obiettivo programmatico della prospettiva comunista, fu istanza irrinunciabile dopo la guerra mondiale e gli anni dello stalinismo, nonché elemento centrale della politica sovietica durante la dirigenza di Chruščev (1953–1964). Si tratta di un periodo noto per l'aumentata attenzione nei confronti delle esigenze del popolo sovietico, visto non più solo come lavoratore e produttore, ma anche come acquirente di beni di consumo. Fin dal 1953, anno della morte di Stalin, si inasprì in Urss la discussione sui cambiamenti da attuare nella conduzione dell'economia. Dopo le ristrettezze post-belliche e vista la dura competizione che la guerra fredda poneva anche relativamente ai livelli di benessere, la dirigenza sovietica assunse come fondamentale la questione riguardante le difficoltà della situazione economica e soprattutto i bisogni della popolazione.

Una visione piuttosto lucida a riguardo venne espressa già nel 1953 attraverso le pagine della rivista *Kommunist* dal vicepresidente del Consiglio dei Ministri A.N. Kosygin che intervenne nella controversia puntando fortemente l'attenzione sull'importanza ricoperta dall'industria leggera¹. Secondo lui l'industria pesante e l'agricoltura avevano raggiunto uno stadio di sviluppo tale da poter essere utilizzate come base per l'espansione dell'industria leggera. La novità del suo discorso riguar-

dava la puntualizzazione di nuovi concetti all'interno del dibattito. Dopo aver ritualmente sottolineato gli importanti risultati conseguiti rispetto al passato, Kosygin metteva in relazione la capacità produttiva sovietica con le necessità del consumatore e notava, in questo caso, l'esistenza di un problema: “le esigenze del nostro popolo aumentano più rapidamente della produzione degli articoli di largo consumo”². Insomma, anche se erano stati compiuti progressi nell'industria leggera, rimaneva ancora molto da fare in senso quantitativo. Notevole il fatto che, oltre al problema della quantità, egli introducesse due argomenti piuttosto nuovi e molto significativi: *kačestvo* [qualità] e *assortiment* [assortimento]. Tuttavia, in generale, l'apparato non mancava di evidenziare la buona conduzione della politica economica riguardo agli obiettivi fissati per l'aumento della produzione di una vasta gamma di beni di consumo. A tale proposito, relativamente ai concetti di qualità e assortimento, descrivendo i Grandi magazzini di Minsk, nel 1953, la rivista *L'Union Soviétique*³ dichiarava:

In Unione sovietica la domanda di tutti i prodotti industriali, e soprattutto quella di articoli eleganti e di alta qualità, segue una curva ascendente. La vendita di automobili, motociclette, biciclette, frigoriferi, televisori, mobili, tappeti, aumenta di mese in mese. Questa è una nuova prova della crescita costante del benessere dei lavoratori⁴.

Al contrario, nel momento in cui le analisi sovietiche si occupavano dell'occidente producevano commenti negativi e pessimisti. Su questa linea, ad esempio, le previsioni dell'accademico E. Varga, secondo cui i problemi dell'occidente erano i soliti: sovrapproduzione, diminuzione del consumo e aumento della disoccupazione⁵. Invece, passando a giudicare la situazione sovietica, riguardo agli equilibri della società, si riteneva che le clas-

¹ A.N. Kosygin, “Programma krutogo pod'ema proizvodstva promyšlennych tovarov širokogo potreblenija”, *Kommunist*, 1953, 18, pp. 19–34.

² Ivi, p. 19.

³ Rivista mensile sovietica destinata all'estero, tradotta in molte lingue.

⁴ O. Surskij, “Au Grand Magasin de Minsk”, *L'Union Soviétique*, 1953, 4, pp. 16–18.

⁵ E. Varga, *Meždunarodnaja žizn'*, 1954, 1 (trad. it. *Rassegna Sovietica*, 1954, 10, pp. 8–9).

si, grave flagello figlio del capitalismo, non esistessero più⁶.



Fig. 1. Cacao Etichetta d'oro. "Comprate il cacao, bevanda gustosa e nutriente".

Le oscillazioni della dirigenza sovietica tra diverse prese di posizione erano notevoli, spesso dettate da concezioni politiche prima che economiche. Comunque, malgrado gli sforzi, come attesta la studiosa Susan E. Reid, "il regime continuò a privilegiare la produzione sul consumo e, nonostante l'accresciuta attenzione agli standard di vita negli anni '50, questa rimase una cultura di carenze"⁷. In definitiva la linea vincente fu quella sostenuta dal gruppo politico più forte, quello di Chruščev e dei suoi, mentre i sostenitori dell'industria leggera, tra cui anche Malenkov, subirono un duro attacco. L'accusa partì dalla Pravda con un articolo del suo direttore D.T. Šepilov⁸, il quale si fece portavoce di una tesi più "tradizionalista" che, pur ritenendo fondamentale per una società socialista il soddisfacimento dei bisogni della popolazione, sottolineava maggiormente l'importanza da attribuire ancora all'industria pesante.

La linea di politica economica sostenuta da Chruščev, oltre a puntare sull'aumento dei consumi, si proponeva, tra l'altro, di affrontare il problema dell'agricoltura attraverso un grande progetto di estensione della super-

ficie coltivabile. Ciò doveva servire a incrementare la produzione di risorse alimentari destinate alla popolazione, direttamente sotto forma di vegetali (cereali in particolare) e, attraverso l'aumento del foraggio destinato all'allevamento, la produzione di carne e latticini⁹. L'iniziativa, che prese corpo all'inizio del 1954, fu chiamata "progetto terre vergini" e riguardava la messa a coltura di terre fino ad allora poco sfruttate, situate soprattutto nella parte orientale del paese, nella zona degli Urali, nel Kazachstan e nella Siberia meridionale¹⁰. Per far fronte a un progetto tanto ambizioso ciò su cui si faceva affidamento erano essenzialmente la meccanizzazione e l'utilizzo di fertilizzanti e antiparassitari chimici¹¹. A integrazione dell'iniziativa, un'altra trovata di Chruščev riguardò lo sviluppo della coltura del mais (*kukuruzza*) che si riteneva potesse risolvere parecchi problemi regalando ricchi raccolti, infatti a favore del granturco infatti egli si adoperò già nel corso del Plenum del gennaio 1955¹².



Fig. 2. Moda maschile: "Abito estivo di tipo sportivo in stoffa leggera".

Il gusto e il byt

La situazione di "disgelo" sembrava conferire maggiore sensibilità allo stato-partito rispetto alle necessità

⁶ M. Selektor, "Imejutsja li v nastojaščee vremja projavlenija klassovoj bor'by v sovetskom obščestve", *Voprosy filosofii*, 1954, 6, pp. 213-215. Si vedano anche D. Lane, "Social Classes", *The Soviet Union*, a cura di R.W. Davies, London 1978, pp. 84-85, e *Krokodil*, 1953, 10, p. 2.

⁷ S.E. Reid, "Cold War in the Kitchen: Gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev", *Slavic Review*, 2002 (LXI), 2, pp. 211-252 (per la citazione pp. 215-216).

⁸ D.T. Šepilov, "General'naja linija partii i vul'garizatory marksizma", *Pravda*, 24.1.1955, pp. 2-3.

⁹ Si veda M. Heller-A. Nekič, *Utopija u vlasti. Istorija Sovetskogo Sojuza s 1917 goda do našich dnei*, London 1982 (trad. it. *Storia dell'URSS. Dal 1917 a Eltsin*, Milano 2001, p. 599).

¹⁰ Si veda R. Medvedev, *N.S. Chruščev. Političeskaja biografija* (trad. it. *Ascesa e caduta di Nikita Chruščev*, Roma 1982, pp. 109-110); N. Werth, *Histoire de l'Union Soviétique*, Paris 1990 (trad. it. *Storia della Russia nel Novecento*, Bologna 2000, p. 457).

¹¹ T.D. Lysenko, "O počvennom pitanii rastenij i povyšennii urožajnosti sel'skochozjajstvennyh kul'tur", *Izvestija*, 27.9.1953, p. 2.

¹² Si veda N. Werth, *Storia*, op. cit., p. 458.

della gente, tuttavia qualsiasi speculazione in sede teorica doveva attenersi alle esigenze dell'industria, che, a sua volta, era sottoposta alle direttive del partito. Così, anche il nesso tra *byt* [vita quotidiana] e gusto era assoggettato alle medesime disposizioni, anche se qualcosa, finalmente, sembrava muoversi.

Il dibattito sull'industria leggera coinvolgeva naturalmente anche quello concernente la creazione di un concetto sovietico di “bello”, e il problema del gusto si poneva in modo del tutto nuovo. Nel numero di ottobre del 1954, ad esempio, la rivista *Novyj Mir* si occupava di tali tematiche con un articolo in cui si evidenziava la necessità di porre le basi teoriche di uno stile nuovo, più adeguato ai tempi e alle caratteristiche del primo paese socialista¹³. N. Žukov, l'autore, prendendo in considerazione ogni settore – abbigliamento, arredamento, suppellettili, e così via – sottolineava l'esigenza di discostarsi non solo dal passato, ma anche dalle influenze dei “corrotti paesi capitalisti”. Registrava inoltre una

intollerabile inerzia del pensiero artistico nella produzione degli oggetti d'uso domestico, particolarmente oggi che il partito e il governo hanno adottato serie misure per il soddisfacimento delle crescenti esigenze materiali e culturali del popolo sovietico¹⁴.

E nello stesso articolo aggiungeva: “il partito e il governo sottolineano particolarmente il compito di curare in modo costante la solidità e la buona rifinitura esteriore di tutti gli articoli destinati al popolo, all'uso quotidiano”¹⁵.

Žukov, citando Mikojan, si occupava poi anche del problema della pubblicità: “i compiti della nostra pubblicità sovietica consistono nel comunicare al popolo informazioni esatte sulle merci, contribuendo a creare la nuova domanda, educando a nuovi gusti e bisogni, propagando nuove merci, spiegando il modo di usarle”¹⁶. I compiti della pubblicità erano quindi attirare l'attenzione e informare. Analizzando le pubblicità presenti, ad esempio, su *Ogonek*, rivista molto popolare in quegli anni, si nota tuttavia che a essere reclamizzati, paradossalmente, erano spesso articoli di lusso o comunque non alla portata di tutti. Il compito della pubblicità

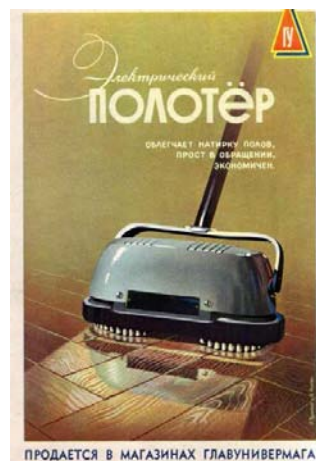


Fig. 3. “Lucidatrice elettrica. Facilita la lucidatura dei pavimenti, semplice da usare, economica. In vendita nei negozi Glavunivermag”.

si concretizzava, più che altro, nel fornire un'immagine di abbondanza, creando una sorta di vetrina davanti alla quale far sognare e sperare. Così, sulla rivista si trovano pubblicità dell'Aeroflot¹⁷ di viaggi in nuovi e moderni apparecchi che collegavano tra di loro le principali città dell'Urss, e queste ai luoghi di vacanza del Caucaso e della Crimea, nonché le città sovietiche a quelle di paesi stranieri [Fig. 10]¹⁸. Altre promozioni riguardavano elettrodomestici innovativi come aspirapolveri [Fig. 4]¹⁹ e lucidatrici [Fig. 3]²⁰, ma anche pellicce²¹ e vari prodotti alimentari, tra cui surgelati²², cacao [Fig. 1]²³, tè²⁴ e addirittura champagne “fatto con i migliori tipi d'uva”²⁵. Ma forse la pubblicità più corrispondente alla descrizione di Mikojan era quella che recitava: “i soldi per gli acquisti di valore si possono depositare nella cassa di risparmio” [Fig. 8]²⁶.

A proposito del gusto e dell'estetica degli articoli di consumo, in questi anni anche l'attenzione per la moda acquisiva in Unione sovietica sempre maggiore rilevanza. Nei periodici dell'epoca è facile trovare articoli e ser-

¹⁷ La compagnia aerea sovietica.

¹⁸ *Ogonek*, 1953, 4, quarta di copertina; Ivi, 1955, 19, quarta di copertina; Ivi, 1955, 26, quarta di copertina.

¹⁹ Ivi, 1954, 4, quarta di copertina.

²⁰ Ivi, 1954, 17, quarta di copertina.

²¹ Ivi, 1954, 48, quarta di copertina.

²² Ivi, 1953, 13, quarta di copertina.

²³ Ivi, 1953, 15, quarta di copertina.

²⁴ Ivi, 1953, 20, quarta di copertina. Si veda anche Ivi, 1954, 6, quarta di copertina.

²⁵ Ivi, 1953, 49, quarta di copertina.

²⁶ Ivi, 1955, 2, quarta di copertina.

¹³ N. Žukov, “Vospitanie vkusa. Zаметki chudožnika”, *Novyj mir*, 1954, 10, pp. 159–176.

¹⁴ Ivi, pp. 159–160.

¹⁵ Ivi, p. 160. Sull'importanza data al legame tra arte e produzione si veda anche K. Kravčenko, “Iskusstvo v bytu”, *Ogonek*, 1954, 30, non paginato.

¹⁶ N. Žukov, “Vospitanie”, op. cit., p. 173.

vizi dedicati a quest'argomento. Già nel 1951 sulla rivista *Ogonek*, di solito nella terza pagina di copertina, era presente una rubrica intitolata *Mody* [Mode]. Analizzando la rubrica, la differenza tra gli abiti presentati nel 1951 e nel 1952 e quelli proposti negli anni successivi è notevole. I vestiti degli ultimi anni staliniani spiccano per la loro austerità: "puritanamente" accollati, in colori scuri e senza particolare considerazione per le linee del corpo. Il 1953 sembra essere, anche per la moda, un anno di passaggio, infatti da tale data è possibile avvertire un cambiamento destinato ad aumentare di anno in anno: gli abiti tendevano a essere più svasati in vita e maggiormente raffinati, a volte addirittura corredati di particolari di pregio. La donna sovietica cominciava a essere raffigurata anche come soggetto destinatario di attenzioni particolari, che aspira all'eleganza, e non più solo e anzitutto come lavoratrice: veniva insomma concesso maggiore spazio alla frivolezza. Inoltre, l'esigenza di avere vestiti con maggiore varietà di disegni stampati sui tessuti doveva essere forte se nel 1953 Kosygin prometteva: "nel 1954 verranno preparati e adottati nella produzione almeno 800 nuovi disegni da stampare sui tessuti di seta"²⁷. Anche nei rari spazi dedicati alla moda maschile i passi in avanti tendevano verso abiti attraenti: nel 1953 veniva addirittura presentato un vestito di "taglio libero", cioè da tempo libero, bianco, composto da un giubbotto sportivo e da comodi e ampi pantaloni, indossato da un giovane modello con i capelli imbrilantinati, simile più a Marlon Brando che a un eroe del lavoro socialista [Fig. 2]²⁸.

La tecnologia sovietica trovava gli utilizzi più svariati e penetrava (o almeno questo era il concetto che si faceva filtrare attraverso la stampa) veramente in ogni campo. Gli spartani eroi dei tempi di Stalin cedevano il passo a un altro genere di cittadino che doveva finalmente raccogliere i frutti della scienza, e i sovietici potevano beneficiare della collaborazione di tecnologia e maestria artistica anche per quanto riguardava le pettinature. Nel 1954 si descriveva, ad esempio, un complicato macchinario che, dotato di fili elettrici e bigodini, doveva servire a ottenere meravigliose permanenti. Tale sistema, si legge, era stato utilizzato durante una lezione di permanente all'"Alta scuola di parrucchieri del Mini-

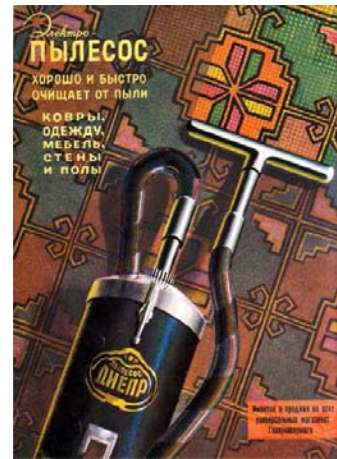


Fig. 4. Aspirapolvere Dnepr. "Elettro-aspirapolvere. Pulisce dalla polvere bene e velocemente tappeti, vestiti, mobili, pareti e pavimenti. In vendita in tutti i grandi magazzini Glavunivermag".

stero per i servizi comunali della RSFSR" in cui gli alunni studiavano nuove pettinature e innovativi metodi di lavoro [Fig. 19]²⁹.

L'aspetto fisico veniva adesso a essere considerato in modo nuovo e si facevano largo i capricci dell'apparire. La *lakirovka* [laccatura]³⁰ in chiave chruščeviana dipingeva un mondo che nella realtà doveva però pur sempre fare i conti con il complicato e macchinoso sistema di pianificazione economica e con il concetto di razionalità che il partito, sia dal punto di vista ideologico sia per motivi relativi alla disponibilità e alla distribuzione delle risorse economiche, rimarcava intervenendo nei dibattiti riguardanti la tematica dei beni di consumo.

II. 1956-'58. LA SVOLTA DEL XX CONGRESSO DEL PCUS: CHRUŠČEV AL VERTICE E LE NUOVE SFIDE

Nel febbraio del 1956 si svolsero i lavori del XX Congresso del Partito comunista dell'Unione sovietica, rimasto famoso per il "rapporto segreto" in cui Chruščev denunciava il culto della personalità e i crimini staliniani. Oltre a ciò, significativamente, Chruščev giungeva anche a formulare un giudizio duro e piuttosto lucido sul fenomeno dell'abbellimento della realtà avvenuto nel periodo di Stalin³¹: ciò comportava grande

²⁹ S. Bogorad, "Mastera pričesok", *Ivi*, 1954, 6, p. 31.

³⁰ Termine con cui si usa descrivere l'abbellimento della realtà tipico degli ultimi anni staliniani.

³¹ "Il rapporto segreto di Kruscev", N.S. Khrushchev, *Khrushchev remembers*, Boston-Toronto 1970 (trad. it. *Kruscev ricorda*, Milano 1970, p.

²⁷ A.N. Kosygin, "Programma", op. cit., p. 20.

²⁸ "Mody", *Ogonek*, 1953, 30, terza di copertina.

coraggio, ma anche, implicitamente, un impegno a un approccio più realistico alla situazione del paese.



Fig. 5. "Limonata. Bibita alla frutta gradevole rinfrescante".

Parallelamente veniva approntato il VI piano quinquennale, con cui si continuava a dare preminenza all'industria pesante e all'agricoltura rispetto all'industria leggera³². Chruščev confermava tale linea nel suo intervento³³, citando i grandi risultati del precedente piano quinquennale³⁴ e assicurando:

grazie alla superiorità del sistema economico socialista, il nostro paese realizza, nella competizione economica con il capitalismo, ritmi più elevati rispetto agli stessi paesi capitalistici più avanzati³⁵.

Relativamente al futuro Chruščev rassicurava sull'ulteriore e prossimo aumento degli articoli di consumo: "oggi che possediamo una potente industria pesante, sviluppata in tutti i settori, si è delineata la possibilità pratica di incrementare rapidamente non solo la produzione dei mezzi di produzione, ma anche la produzione dei beni di consumo"³⁶.

Per quanto riguarda l'andamento dell'agricoltura, il 1956 venne descritto come eccezionalmente abbondante³⁷, mentre la *kukuruza* continuava a essere presentata come la soluzione, quasi miracolosa, delle questioni

inerenti la maggiore produttività agricola e gli obiettivi del VI piano quinquennale ne prevedevano significativamente enormi aumenti³⁸. Addirittura, stando alla pubblicità, la *kukuruza* si trovava sotto forma di fiocchi come versione sovietica dei *corn flakes* della tradizione alimentare americana [Fig. 14]³⁹.



Fig. 6. "Fabbrica meccanica di Saratov. Frigoriferi pronti per la spedizione".

Ogni campo della vita sovietica era, insomma, pre-gno di ambizione utopistica, e Chruščev incarnava il clima di eccitazione ventilando nel 1957 l'ambizioso obiettivo di raggiungere e superare gli Stati Uniti nella produzione *pro capite* di alimenti basilari quali burro, latte e carne⁴⁰.

Il nuovo consumatore sovietico

Il 1957 aveva riempito di esaltazione i sovietici e stupito tutti gli altri paesi: l'impresa dello Sputnik dava l'idea che l'Urss fosse veramente sulla strada giusta e che potesse ancora raggiungere molti traguardi. La vicenda dello Sputnik, tuttavia, metteva in luce una serie di questioni spinose. Erano evidenti i grandi passi in avanti compiuti dalla scienza sovietica⁴¹ ed era spontaneo

623).

³² "Iz proekta Direktiv XX s'ezda KPSS po šestomu pjatiletnemu planu razvitija narodnogo chozjajstva SSSR na 1956-1960 gody", *Ogonek*, 1956, 4, p. 1.

³³ "Rapporto di Nikita Chruščev", *XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. Atti e risoluzioni*, Roma 1956, p. 47.

³⁴ Ivi, p. 46. Si veda anche "Ob itogach vypolnenija pjatogo pjatiletnego plana razvitija SSSR na 1951-1955 gody", *Pravda*, 25.4.1956, pp. 1-3.

³⁵ "Rapporto", op. cit., p. 46.

³⁶ Ivi, p. 51.

³⁷ Si veda D.A. Kunaev, "Kazachstanskij milliard", *Ogonek*, 1956, 42, pp. 2, 3 e anche "Chleb Rossii", Ivi, 1956, 43, p. 1.

³⁸ A. Nove, *An Economic History of the USSR*, London 1969 (trad. it. *Storia economica dell'Unione Sovietica*, Torino 1969, p. 401): "uno degli obiettivi per il 1960 era un raccolto di grano di circa 183 milioni di tonnellate, e un raccolto di mais ancora superiore".

³⁹ *Ogonek*, 1956, 41, quarta di copertina.

⁴⁰ Si veda A. Nove, *Storia*, op. cit., p. 401, secondo il quale nel caso della carne "ciò avrebbe significato almeno triplicare la produzione sovietica".

⁴¹ Si veda R. Medvedev, *Ascesa*, op. cit., p. 167: "il lancio dello Sputnik, comunque, rivelava l'alto livello raggiunto dall'Urss non soltanto nel campo dei razzi, ma anche dell'elettronica, nei computer e in molti altri campi della scienza e della tecnica".

chiedersi se una così grande capacità tecnologica potesse avere una ricaduta significativa anche nel campo dei beni di consumo: una società che mandava in orbita lo Sputnik non poteva permettersi di non innalzare il livello di vita materiale della propria popolazione. Gli slogan della propaganda indicavano questa direzione ed essa viveva, così, un forte nesso, quanto a valenza semantica e a percezione emotiva, con ciò che si potrebbe definire “sindrome da prototipo”. La sfida all’occidente diventava ora anche spaziale, ma non si poteva limitare a ciò: se era possibile battere gli Stati Uniti in questo campo, la vittoria doveva anche riguardare il livello di vita dei cittadini sovietici. Lo Sputnik, insomma, incarnava un vero e proprio paradosso. Oltretutto, sul piano ideologico, il Partito comunista dell’Unione Sovietica, grazie al XX Congresso e alla linea chruščeviana, si proponeva come depurato dalle deviazioni staliniane e di nuovo portatore dell’energia e della purezza del leninismo: si recuperava l’età dell’oro nel passato e di conseguenza anche il futuro veniva illuminato della stessa lucentezza. L’utopia riotteneva il proprio ruolo centrale all’interno dello sviluppo della civiltà sovietica⁴².

In questi anni anche il settore dell’istruzione si dovette adattare alle trasformazioni in atto nel mondo sovietico. Nel 1958 venne approvata la legge sul “rafforzamento dei legami fra scuola e vita e ulteriore sviluppo del sistema di istruzione pubblica in Urss”⁴³: un tentativo di adeguare maggiormente la struttura educativa alle esigenze della produzione⁴⁴. Le nuove generazioni venivano ora educate in un modo del tutto nuovo e sviluppavano desideri diversi rispetto al passato, immerse com’erano ormai in una società fortemente industriale e tecnologicamente in movimento; e tali cambiamenti implicavano necessariamente un differente modo di rapportarsi alle tematiche del consumo. Oltretutto, i giovani erano anche incuriositi dal mondo dei consu-

mi occidentale⁴⁵. Il confronto con l’estero, tradizionale tematica della propaganda sovietica, veniva in questo periodo ad acuirsi: dalla conquista del cosmo al livello di vita dei cittadini. La sfida all’occidente in termini di consumi diventava sempre più centrale nelle tematiche politiche. Inoltre la pubblicità sovietica induceva al consumo: nei paesi occidentali essa puntava a eludere la concorrenza e a trovare nicchie all’interno del mercato; qui, invece, aveva lo scopo di creare la “gioia di vivere”.



Fig. 7. “Comprate gelato alla frutta”.

Come si è già accennato, all’interno della stampa erano presenti numerose pubblicità e articoli che esaltavano i progressi compiuti dal sistema produttivo socialista e causavano un vero e proprio “effetto vetrina”, degno della tradizionale tendenza sovietica (soprattutto staliniana) alla spettacolarizzazione della realtà, con lo scopo di affascinare il cittadino e di indurlo a comportamenti preordinati. Si cercava di impedire che le nuove generazioni elaborassero in modo indipendente i dati di realtà e ne ricavassero una propria utopia non approvata dal regime e che creassero un proprio e alternativo *byt*. La società, stando alle dichiarazioni ufficiali, stava compiendo una parabola ascendente nella direzione dell’*izobilie* [abbondanza], condizione ideologicamente necessaria per l’ingresso nella fase marxista del comunismo. La tematica del “consumo razionale”, o meglio, più spesso, razionato e causato da un sistema di *deficitnye tovary* [scarsità di merci], si intrecciava sempre più

⁴² Si veda G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, pp. 232–233. Per quanto riguarda le suggestioni tecnologiche e futuristiche sovietiche di questo periodo si veda anche *Reportage dal XXI secolo*, Roma 1959: una raccolta delle risposte date da 29 tra i più importanti scienziati sovietici alla domanda “possiamo immaginare oggi l’aspetto che il mondo avrà tra cinquant’anni?”, posta dalla *Komsomol’skaja Pravda*, dalle quali si delineava un quadro di esaltazione molto audace.

⁴³ R. Medvedev, *Ascesa*, op. cit., p. 193.

⁴⁴ N. Dunstan, “Making Soviet Man: Education”, *The Soviet Union*, op. cit., p. 96.

⁴⁵ Sul tema della gioventù sovietica si veda, ad esempio, M. Allen Svede, “All You Need is Lovebeads: Latvia’s Hippies Undress for Success”, *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, a cura di S.E. Reid-D. Crowley, Oxford–New York 2000, pp. 189–205.

con i concetti di *ujutnyj* [confortevole], *novyj* [nuovo], *elegantnyj* [elegante] e *krasivyyj* [bello], nonché con quello di “moda” che tendenzialmente li comprendeva tutti⁴⁶. L'idea di “consumo razionale” veniva quindi addolcita e vivacizzata da quella di “moda”, la quale a sua volta stava beneficiando di un processo di svecchiamento e diveniva lievemente meno “sovietica”, cioè leggermente più frivola, meno avversata rispetto a prima dal moralismo che sempre aveva opposto il consumo “razionale” a quello “borghese”, il consumismo del corrotto e decadente occidentale capitalista.

Si è accennato all'esistenza di categorie di consumatori “non ortodossi”, o perlomeno passibili di perplessità da parte della vigente morale di partito. All'interno di questo discorso la donna trova un posto decisamente centrale. Essa era spesso presente nella stampa sovietica visto che come consumatrice ricopriva un duplice ruolo: come casalinga si occupava di tutti gli acquisti riguardanti la casa, da quello dei generi alimentari agli utensili e prodotti per la pulizia e per l'economia domestica, inoltre veniva vista come possibile consumatrice “irrazionale” e frivola. Il tema della donna casalinga si inseriva all'interno del discorso ideologico della parità dei sessi e implicava retorici slogan sull'emancipazione femminile dal lavoro domestico. A proposito Susan E. Reid attesta:

La cucina – e le condizioni del lavoro femminile più in generale – erano diventate, nel frattempo, il luogo principe delle umiliazioni del sistema sovietico e il simbolo della sua arretratezza⁴⁷.

Ricordando poi il discorso di Chruščev al Soviet supremo del marzo 1958 aggiunge:

Chruščev ammise pubblicamente un certo imbarazzo perché le percezioni occidentali della vita sovietica erano dominate dall'immagine di donne tiranneggiate, assunte in lavori manuali e perché i visitatori portavano a casa l'impressione di un paese arretrato e incivile⁴⁸.

La stampa sovietica non mancava di sottolineare gli sforzi finalizzati all'emancipazione della condizione femminile, anche accennando agli utensili che servivano ad alleggerire il lavoro domestico, elettrodomestici in particolare⁴⁹, ammettendo anche, a volte, la difficoltà di reperire tali macchine nei negozi e il loro eccessivo costo⁵⁰.

⁴⁶ Si veda V. Polynin, “O vkusach sporjat”, *Ogonek*, 1956, 20, p. 7.

⁴⁷ S.E. Reid, “Cold War”, op. cit., p. 224.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ J. Mileckij, “Dlja našego byta”, *Ogonek*, 1956, 27, pp. 18–21.

⁵⁰ Ivi, p. 18.



Fig. 8. “I soldi per gli acquisti di valore si possono accumulare nella cassa di risparmio. Effettuate depositi nelle casse di risparmio!”.

Già la sola condizione di casalinga bastava, quindi, per far assumere alla donna un posto privilegiato all'interno del dibattito sui consumi, ma la consumatrice femminile spiccava anche perché ritenuta potenzialmente irrazionale poiché, nonostante fosse pur sempre una *sovetskaja ženščina* [donna sovietica], era considerata più sensibile alla tematica della moda e della cosmetica. Su questo punto Susan E. Reid ribadisce che

Nonostante l'impegno del partito per l'uguaglianza dei sessi, un certo numero di studi ha dimostrato che il partito e i suoi uomini mantengono nozioni stereotipate di differenza tra i sessi, dando per scontato che le donne fossero più pesantemente legate a questioni mondane di *byt* e che avessero un livello più basso di coscienza politica e di razionalità⁵¹.

E più avanti aggiunge:

Lo Stato-Partito [...] agli uomini offriva la promessa politica di una democrazia socialista [...] alle donne offriva la prospettiva di migliori opportunità di consumo e di comfort⁵².

III. 1959–'60. IL XXI CONGRESSO STRAORDINARIO DEL PCUS E IL PIANO SETTENNALE: RAGGIUNGERE E SUPERARE GLI STATI UNITI

Il XXI Congresso del Partito comunista dell'Urss del 1959, sulla linea del XX quanto a decisioni ideologiche ed economiche, portò con sé parecchie novità. Il piano economico, vero tema del Congresso, si sovrapponeva al precedente e non era quinquennale, come sempre era

⁵¹ S.E. Reid, “Cold War”, op. cit., p. 220.

⁵² Ibidem.

stato, ma della durata di sette anni, per il periodo dal 1959 al 1965. Più di quelli del passato, esso aveva l'ambizione di porsi quale importantissima tappa nella costruzione della base tecnica ed economica nel percorso di edificazione del comunismo all'interno di una situazione di generale accelerazione dei progressi tecnici ed economici.



Fig. 9. Vitamine. “Le vitamine contribuiscono al rafforzamento della salute, amplificano la capacità di resistenza alle malattie, aumentano l'attività vitale dell'organismo dell'uomo e la sua capacità lavorativa”.

Obiettivo fondamentale era, parallelamente, raggiungere e superare nel più breve periodo storico i paesi capitalisti più progrediti nella produzione *pro capite*⁵³. Come al solito, anche in questo campo l'Unione sovietica si prestava “scientificamente” a utilizzare termini cronologici piuttosto precisi:

nel 1965 l'Urss si avvicinerà al livello di produzione degli Stati Uniti, e all'incirca dopo altri cinque anni, entro il 1970, supererà il livello americano della produzione *pro capite* e raggiungerà il più alto tenore di vita del mondo⁵⁴.

Fra i vari obiettivi del piano, tra l'altro, aveva grande rilevanza l'accelerazione dello sviluppo della chimica, soprattutto relativamente alla produzione di fibre artificiali e sintetiche e di materie plastiche al fine della creazione di beni di largo consumo⁵⁵. La propaganda assicurava che i sovietici avrebbero avuto a disposizione “in

grande abbondanza vestiti e calzature belle e di ottima qualità”⁵⁶, ciò anche grazie al fatto che per il periodo 1959-’65 si prevedeva di migliorare il funzionamento della rete commerciale.



Fig. 10. “Aeroflot. Da Mosca l'aereo vi porta velocemente nelle capitali dei paesi stranieri. Informazioni e vendita dei biglietti nelle agenzie Aeroflot di città e negli aeroporti”.

Intanto il clima di competizione economica tra Urss e occidente si faceva sempre più vivo, e il nuovo terreno di scontro tra Urss e Usa fu presto battuto in modo concreto. All'inizio del 1959 americani e sovietici si accordarono sull'organizzazione di un'esposizione sovietica in America e di una americana in Urss. L'esposizione sovietica, inaugurata a New York in giugno, fu visitata da un grande numero di americani⁵⁷. A fine luglio fu inaugurata quella americana a Mosca, alla presenza del vicepresidente americano Richard Nixon. Prima dell'apertura ufficiale fu visitata da una delegazione sovietica capeggiata da Chruščev, la cui attenzione fu presto attirata dal modello di una casa, naturalmente monofamiliare. Il segretario del Pcus espresse il proprio disappunto nei riguardi della sua solidità, costruita com'era con pannelli di legno, e nello scambio di battute con Nixon manifestò la convinzione che una casa dovesse durare nel tempo anche per le generazioni successive. La rispo-

sintetica prevista dal piano economico a Barnaul, capitale dell'Altaj. Si veda anche “Encore un pas”, *L'Union Soviétique*, 1959, 112, pp. 16-19.

⁵⁶ *Cifre*, op. cit., p. 56.

⁵⁷ R. Medvedev, *Ascesa*, op. cit., p. 206. Sui preparativi dell'esposizione si veda I. Bol'sakov, “Sovetskaja vystavka v N'ju-Jorke”, *Ogonek*, 1959, 23, p. 29: il vice ministro del commercio estero dell'Urss presenta ai lettori l'impegno profuso per allestire in modo interessante l'esposizione e ne sottolinea l'importanza anche storica, “la nostra prima grande esposizione dal dopoguerra”.

⁵³ Si veda *Cifre obiettivo dello sviluppo dell'economia nazionale dell'URSS per il 1959-1965 approvate dal XXI Congresso del PCUS il 5 febbraio 1959*. (Sunto), Roma 1959, p. 18; e anche V. Žukov, *Che cosa dà il piano settimanale al cittadino sovietico*, Roma 1959, pp. 7, 8.

⁵⁴ V. Žukov, *Che cosa*, op. cit., p. 77.

⁵⁵ *Cifre*, op. cit., p. 18. Sull'importanza della chimica si veda anche “Bol'saja chimija”, *Ogonek*, 1960, 49, p. 1: si parla della grande crescita dell'industria chimica ai fini della produzione di fibra artificiale e

sta di Nixon verté sul fatto che le generazioni del futuro avrebbero dovuto avere il diritto di scegliere soluzioni abitative anche diverse da quelle dei loro padri⁵⁸. L'esposizione non era ancora ufficialmente cominciata e il dibattito prendeva già avvio, metaforicamente nella casetta modello americana.

Questa battaglia campale della guerra fredda venne combattuta dagli americani con il tentativo non solo di dimostrare la produttività e la prosperità tipiche della loro economia, ma anche proponendo uno stretto nesso tra democrazia e consumo⁵⁹, con lo scopo di far apparire come il proprio fosse un modello convincente della superiorità del sistema capitalistico su quello socialista. La cucina era un altro dei luoghi privilegiati del dibattito in corso, e una delle principali attrazioni fu proprio una “cucina dei miracoli” completamente automatizzata e dotata addirittura di un “cervello elettronico”⁶⁰. Una “tipica” casa americana e una “cucina dei miracoli” colpivano le aspirazioni sovietiche al soddisfacimento delle esigenze abitative dei cittadini e mettevano in crisi la tradizionale propaganda relativa alla modernizzazione non solo del *byt* dell'uomo nuovo sovietico, ma soprattutto di quello della donna e della sua emancipazione dalla schiavitù domestica.



Fig. 11. “In tutti i grandi magazzini, nei negozi di mercerie si vende un vasto assortimento di prodotti in plastica. Sono comodi, leggeri, belli, pratici nell'utilizzo. Comprate prodotti in plastica!”.

Intanto la stampa sovietica, nel descrivere l'esposizione americana, si lamentava dell'eccessiva attenzione de-

dicata ai beni di consumo rispetto alla scienza, alla tecnologia e alla tematica dell'esplorazione dello spazio⁶¹. Interessante, a questo proposito, un articolo che propose la rivista *Ogonek*, scritto significativamente non da un cittadino sovietico, che poteva essere sospettato di prevenuta ostilità, ma da un'americana⁶². Dal servizio emerge chiaramente l'intento di evidenziare la massiccia presenza di beni di consumo e di denunciare una sorta di *lakirovka* in chiave americana, facendo apparire gli oggetti esposti quasi come modelli svincolati dal contesto di una produzione di massa e accessibile. Il reportage iniziava, tanto per esentarla da qualsiasi sospetto di parzialità, con la dichiarazione dell'autrice americana: “io amo il mio paese, sono orgogliosa di esso, dell'energia e del talento, della sua tecnica avanzata”⁶³. Dopo tale premessa l'affondo si palesava: “all'esposizione invitano il visitatore a credere che l'americano medio viva in un lusso spensierato”⁶⁴. Marta Dodd, l'autrice dell'articolo, affermava che il livello di vita americano gravava sulle spalle del cittadino in modo pesante e rammentava che l'americano medio doveva quotidianamente lottare con tenacia per superare la sensazione di precarietà che angosciava lui e la sua famiglia⁶⁵. Comunque, come ricorda la storica Susan E. Reid, le folle erano corse numerose ed entusiaste a visitare l'esposizione, cosa che “sembrò provare il successo dell'offensiva dei beni di consumo americani”⁶⁶.

Oltre a presenziare all'esposizione americana, nei giorni in cui rimase a Mosca Richard Nixon fu anche latore dell'invito ufficiale da parte del presidente degli Stati Uniti Eisenhower a Chruščev per una visita in America. Il viaggio di Chruščev fu un evento di enorme importanza non solo perché costituì la prima visita di un capo di stato sovietico negli Usa, ma soprattutto in quanto tappa fondamentale nel quadro della “competizione pacifica” tra le due superpotenze. Così, per due settimane il leader sovietico ebbe modo di osservare direttamente lo stile di vita americano e il paese da “raggiungere e superare”⁶⁷.

⁶¹ Ivi, p. 224.

⁶² M. Dodd, “Pod pozoločennym kupolom. Vpečatlenija amerikanki ot amerikanskoj vystavki v Moskve”, *Ogonek*, 1959, 32, pp. 4, 5.

⁶³ Ivi, p. 4.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ S.E. Reid, “Cold War”, op. cit., p. 224.

⁶⁷ Ivi, pp. 207, 208.

⁵⁸ Si veda R. Medvedev, *Ascesa*, op. cit., p. 206.

⁵⁹ Si veda S. E. Reid, “Cold War”, op. cit., p. 223.

⁶⁰ Ibidem.

La visita iniziò il 15 settembre 1959. Oltre ai pranzi ufficiali e alle discussioni vertenti su problematiche di politica estera, la delegazione sovietica si recò in parecchie fabbriche e fattorie. Nel Maryland venne effettuata una tappa al centro scientifico dell'agricoltura⁶⁸, in California vennero visitati una moderna fabbrica di calcolatori, un grande supermercato e un fast food⁶⁹: luoghi di un certo significato, visto che le tematiche riguardanti il commercio al dettaglio e la ristorazione self service di massa erano state prese in considerazione molto seriamente dal XXI congresso del partito e dal piano economico settennale. Nell'Iowa Chruščev ebbe modo di raccogliere importanti impressioni sull'agricoltura americana: qui visitò una fabbrica di macchine agricole, un centro per la lavorazione della carne e la camera di commercio della capitale⁷⁰. Il 27 settembre fece ritorno a Mosca e il giorno seguente tenne subito un'importante assemblea al Palazzo dello sport in cui relazionò il viaggio appena compiuto⁷¹. Nel suo discorso parlò dell'importanza di instaurare buoni rapporti con gli Stati Uniti per porre fine alla guerra fredda e avere un rapporto di coesistenza pacifica. Ricordò anche la buona accoglienza della gente semplice e il fatto che non gli era stato consentito di mettersi in relazione con la popolazione⁷².



Fig. 12. “Calzature in diverse colorazioni per i più piccoli”.

Comunque, nonostante il nuovo clima, la stampa sovietica continuava la sua tradizionale e polemica analisi critica degli Stati Uniti. La “pacifica concorrenza” signi-

ficava anche lotta a base di *lakirovka*. Già nel 1957 si era svolta una pacifica battaglia a colpi di articoli giornalistici tra la rivista illustrata americana Life e quella sovietica Ogonek che a vicenda si accusavano di deformare la realtà⁷³. Il caso era partito dalle colonne di Life che incriminava la collega sovietica di rappresentare in modo falso il proprio paese soprattutto in riferimento al benessere della popolazione, ai consumi e ai servizi che questa aveva a disposizione. Sostanzialmente Life insinuava che in Urss non si erano verificati significativi miglioramenti, ma che, al contrario, la costruzione di nuovi edifici o i viaggi sui nuovi modelli di aeroplani erano esclusivamente riservati alla classe dirigente: accuse alle quali Ogonek replicava dimostrando “con tanto di fotografie” e interviste che gli sforzi e le tecnologie sovietiche venivano godute dalla popolazione.

Servizi e consumi

La soddisfazione del consumatore era un tema particolarmente sentito in questo periodo. Sulla rivista illustrata Ogonek, a proposito, venne inaugurata nel 1959 un'interessante rubrica intitolata *Chorošo li vas ob-služivajut?* [Vi servono bene?], un angolo del giornale dedicato appunto ai servizi di cui poteva disporre il cittadino sovietico, aperto a eventuali polemiche e a utili indicazioni. Gli argomenti spaziavano dalla ristorazione collettiva⁷⁴, veicolo dell'emancipazione femminile dal *kuchonnoe rabstvo* [schiavitù della cucina] e soluzione socialista del *byt* alimentare, all'importanza della ristorazione *samoobsluživanie* [self service]⁷⁵, alla consegna a domicilio degli acquisti⁷⁶.

Si è già notata l'attenzione che veniva rivolta alla donna quale consumatrice d'eccezione parallelamente alla parziale trasformazione del concetto di moda che si alliggeva concedendo maggiore spazio a categorie estetiche meno vincolate ai dettami di partito. Come ricorda S. E. Reid,

la stampa iniziò a dibattere su vestiti e pettinature alla moda, cosmetici, profumi, gioielli e altri attributi della femminilità e a incoraggiare le donne a coltivare l'attrattiva fisica⁷⁷.

⁶⁸ “En visite chez les savants”, *L'Union Soviétique*, 1959, 117, pp. 24–55.

⁶⁹ Si veda R. Medvedev, *Ascesa*, op. cit., p. 209.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² *L'Union Soviétique*, 1959, 117, pp. 49–52.

⁷³ “Lajf govorit nepravdu”, *Ogonek*, 1957, 21, pp. 26–31.

⁷⁴ V. Polynin, “Glazami povara”, *Ivi*, 1959, 11, pp. 4–6.

⁷⁵ O. Šmelev, “Gorod obedaet”, *Ivi*, 1959, 32, pp. 22, 23.

⁷⁶ O. Marin, “Dlja moskvičej i priezžich”, *Ivi*, 1959, 15, p. 26.

⁷⁷ S.E. Reid, “Cold War”, op. cit., p. 232.

I vezzi legati al mondo dell'abbigliamento continuavano a trovare largo spazio nelle numerose rubriche e servizi dedicati alla moda femminile. Si descriveva un mondo della produzione ampiamente tecnico e dinamico, in cui l'attenzione alla qualità e alla raffinatezza dei prodotti costituiva un elemento basilare, sostenendo che finalmente “non più solo le principesse dei racconti delle fate”⁷⁸ avevano la possibilità di avere bei tessuti, ma anche tutte le donne dell'Unione sovietica.



Fig. 13. Immagine di abbondanza: “Anguria con assaggio! Vendita di verdura e frutta in piazza Trubnaja a Mosca”.

Parallelamente agli inviti a un “consumo razionale”, si stava compiendo un'operazione di “democratizzazione del lusso”, strettamente connessa non solo al concetto marxista di abbondanza come preconditione per il comunismo, ma anche alla sfida in atto con l'occidente: per competere bisognava in qualche modo avere comuni parametri di confronto e quindi “imborghesire” il consumo razionale non solo relativamente alla quantità di beni disponibili, ma anche alla gamma dell'offerta. Quest'operazione, poi, era collegata in modo profondo alle suggestioni e alle previsioni di un'industria chimica che, più forte, avrebbe abbassato i costi di parecchi prodotti (dall'abbigliamento al profumo).

Un'altra testimonianza dell'importanza che sempre più assumeva in particolare la consumatrice femminile è rappresentata da un'altra rubrica, *Ženščiny, eto dlja vas!* [Donne, questo è per voi!], che offriva servizi rivolti esclusivamente alle lettrici e dedicati a ciò che riguardava le loro spese, individuando, quindi, delle nic-

chie consumistiche e culturali considerate di interesse prettamente femminile: suggerimenti su “come rendere la casa più accogliente, il cibo più gustoso, i bambini più sani ed educati e se stesse più attraenti”⁷⁹, evitando in generale uno stile *meščanskij* [piccolo borghese], sovraccarico e disarmonico⁸⁰.

IV. 1961–'64. DAL XXII CONGRESSO E DAL NUOVO PROGRAMMA DEL PCUS ALLA DESTITUZIONE DI CHRUŠČEV. L'APOTEOSI UTOPISTICA DELLA COSTRUZIONE DEL COMUNISMO

Il tema principale del XXII Congresso del Pcus del 1961 fu il passaggio della società sovietica dalla fase del socialismo a quella del comunismo nei vari aspetti della vita economica, tecnica, sociale e civile. Nel suo rapporto d'attività del Comitato centrale Chruščev, ottimista, ribadiva rosee previsioni:

La patria sovietica è entrata nel periodo di edificazione su vasta scala del comunismo, intraprendendo tutta una serie di opere grandiose⁸¹

e, per quanto riguardava la competizione con l'occidente, si dichiarava che l'avanzata verso l'obiettivo di raggiungere e superare i paesi capitalistici più sviluppati nella produzione *pro capite* procedeva con successo⁸².



Fig. 14. “Fiocchi di mais e di grano. Buoni con latte, panna acida, gelatina di frutta, brodo, tè e caffè”.

Nel frattempo veniva anche redatto il nuovo programma del Pcus. Il documento riassume le ambizio-

⁷⁹ “Ženščiny, eto dlja vas!”, *Ogonek*, 1960, 24, pp. 32, 33, ivi, p. 32.

⁸⁰ I. Sidorov, “Pokryvala, skaterti, salfetki”, *Ivi*, 1960, 39, p. 29.

⁸¹ *XXII Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. Atti e risoluzioni*, Roma 1962, p. 11.

⁸² *Ivi*, p. 767.

⁷⁸ M. Dolgoplova, “Nouveaux tissus – nouveaux modeles”, *L'Union Soviétique*, 1960, 129, pp. 42, 43, ivi, p. 42.

ni fortemente utopistiche della linea politica adottata dal partito, fondendo le aspirazioni a una società di comodità e con larga disposizione di articoli di consumo con il raggiungimento del comunismo, per la creazione del quale avrebbe dovuto essere centrale l'abbondanza dei beni⁸³. Il nuovo programma si poneva scadenze piuttosto precise nel tempo relativamente all'edificazione della società comunista. Copriva un periodo di vent'anni, dal 1961 al 1980, articolato a sua volta in due decenni, in cui il secondo avrebbe perfezionato i risultati del primo, e in cui la concorrenza tra fondi sociali di consumo e l'area ricoperta dalla retribuzione monetaria si sarebbe progressivamente risolta a vantaggio della prima soluzione⁸⁴.



Fig. 15. “Per i più piccoli. Miscele di latte in polvere. Raccomandate dall’istituto dell’alimentazione dell’academia di scienze mediche dell’Urss. Per bambini fino ad un anno e della prima età”.

L’obiettivo della “produzione comunista” avrebbe reso possibile per ogni suo membro la disponibilità di beni materiali e culturali corrispondenti alle sue crescenti esigenze, ai suoi bisogni e ai suoi gusti individuali⁸⁵, mentre si sarebbe esaurito il principio socialista della distribuzione secondo il lavoro. Si prevedeva la possibilità per tutta la popolazione di soddisfare sufficientemente le esigenze di “una alimentazione varia e di alta qualità”⁸⁶, in quanto sarebbero stati più numerosi i prodotti dell’allevamento quali carne, grassi e latticini, nonché frutta e ortaggi di prima scelta⁸⁷. Un livello sufficiente

sarebbe stato raggiunto anche nel campo degli articoli di largo consumo di alta qualità:

abbigliamento buono e pratico, oggetti destinati a migliorare e a rendere più accoglienti le abitazioni, mobili comodi e moderni, oggetti di uso domestico, le più varie merci di uso quotidiano⁸⁸.

Il discorso ormai capillare e ufficiale dell’abbondanza legittimava sempre più anche una maggiore preoccupazione estetica ed esteriore relativamente ai beni di consumo; l’“edificazione del comunismo” non avrebbe risparmiato né quantità, né varietà, né bellezza: “la cura del bello è normale per i costruttori del comunismo”⁸⁹. Tutti elementi, questi, che la stampa, con i suoi continui e regolari servizi di moda, gestiva e indirizzava verso soluzioni “razionali” e approvabili, visto che il nuovo programma del partito, se da una parte prometteva l’incremento dei beni di consumo dall’altra produceva una codificazione della moralità comunista-sovietica.



Fig. 16. Moda femminile per l’estate.

Inoltre la moda dell’Urss doveva fare ormai i conti con quella occidentale: nel 1959, ad esempio, con un invito ufficiale, era stata presentata a Mosca la sfilata, molto spettacolare e provocatoria, dello stilista francese Christian Dior: il canale di comunicazione con l’occidente era ormai aperto. La dirigenza sovietica non poteva eludere tale situazione, mentre la stampa tentava di utilizzare i momenti di contatto con il mondo del consumo occidentale a proprio vantaggio:

Come la Fiera americana, lo show di Dior doveva essere mediato e collocato come un estremismo da evitare e le reazioni a esso dovevano essere indirizzate e contenute⁹⁰.

⁸³ Si veda R. Pavetto, *L'economia comunista*, Firenze 1972, p. 20.

⁸⁴ Ivi, p. 23.

⁸⁵ *XXII Congresso*, op. cit., p. 838.

⁸⁶ Ivi, p. 864.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ E. Serebrovskaja, “Krasotu povsjudu”, *Ogonek*, 1963, 20, pp. 16–18, ivi, p. 16.

⁹⁰ S.E. Reid, “Cold War”, op. cit., p. 239.

A parte ciò, il concetto di moda entrava sempre più anche nella cultura sovietica, continuando sulla linea già tracciata della “democratizzazione del lusso”, e le caratteristiche della moda sovietica continuavano a essere propagate come semplicità, eleganza, prezzi accessibili e la soddisfazione di “tutti i gusti, tranne quelli cattivi”⁹¹. L’ordinamento della società, il lavoro e i rapporti sociali si sarebbero sempre più conformati a un modello ideologicamente corretto che prevedeva “l’attitudine di usufruire razionalmente dei beni del comunismo”⁹². Parallelamente si rafforzava l’etica comunista del lavoro⁹³ e si sviluppava fortemente il concetto di *tunejadstvo* [parassitismo]⁹⁴.



Fig. 17. “Ghiacciolo alla frutta. Alimento gustoso, aromatico, gradevole, rinfrescante. Preparato con succhi di frutta e di bacche naturali e zucchero”.

In generale si affermava che la produzione di merci sarebbe stata tempestiva e sensibile alla domanda della popolazione, e che si sarebbe tenuto conto delle diverse condizioni locali, nazionali e climatiche che caratterizzavano il paese⁹⁵. La sottolineatura dell’importanza della domanda e soprattutto della sua multiformità è molto significativa considerando la difficoltà del sistema produttivo sovietico di adattarsi e conformarsi alle necessità di consumo della popolazione, non solo da un punto di vista della quantità ma anche della varietà delle merci.

Comunque, oltre le futuristiche e semplicistiche formule utilizzate nel congresso del partito e nell’elaborazione del suo programma, lo svolgimento concreto dell’economia si rivelava più articolato. Alla fine del 1961 i risultati agricoli non furono dei migliori⁹⁶ e nel 1963 il raccolto fu addirittura disastroso⁹⁷. Anche nel settore industriale i ritmi non sembravano crescere con la rapidità dovuta e anzi tra il 1962 e il 1963 la produzione lorda registrò un leggero calo⁹⁸. Oltretutto persisteva il problema della distribuzione di una gran quantità di merci che risultavano invendibili e che andavano quindi ad aumentare il volume delle giacenze⁹⁹.



Fig. 18. Formaggio. “Sovietico, svizzero, moscovita, dell’Altaj. Lo potete comprare in tutti i negozi specializzati e di alimentari”.

La caduta di Chruščev e della sua politica

Con il 1964 si concluse in Unione sovietica l’esperienza chruščeviana. La politica del segretario del partito fu duramente criticata¹⁰⁰: le accuse riguardavano in generale la direzione del partito e del governo, l’avventatezza di parecchie decisioni, soprattutto nella politica economica, il caos e l’incertezza che si erano creati attraverso le molte affrettate riforme varate durante la sua leadership¹⁰¹. La scelta della breve seduta del 14 ottobre 1964 fu quella di rimuovere dai suoi incarichi Chruščev “in relazione all’età avanzata e alle condi-

⁹⁶ Si veda R. Medvedev, *Ascesa*, op. cit., p. 257.

⁹⁷ Si veda M. Miller, *Rise of the Russian Consumer*, London 1965 (trad. it. *Il consumatore sovietico*, Milano 1967, p. 93).

⁹⁸ Si veda R. Medvedev, *Ascesa*, op. cit., p. 303.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ivi, p. 314.

¹⁰¹ Ivi, p. 316.

⁹¹ Y. Gorine, “La mode cet été”, *L’Union Soviétique*, 1963, 160, pp. 46, 47, Ivi, p. 46.

⁹² *XXII Congresso*, op. cit., p. 886.

⁹³ Ivi, p. 888.

⁹⁴ Si veda G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit., pp. 273, 274.

⁹⁵ *XXII Congresso*, op. cit., p. 865.

zioni di salute”¹⁰², di formulare la raccomandazione di eleggere Leonid Brežnev primo segretario del partito e Aleksej Kosygin presidente del consiglio dei ministri¹⁰³.

Il volontarismo di Chruščev aveva introdotto innovazioni in molti campi dell'economia e della vita sovietica, e soprattutto aveva alimentato uno slancio utopistico nel settore dei consumi che si era incarnato in soluzioni spesso goffe e improvvisate. L'utopia, fatti i conti con la realtà del quadro economico, di cui ormai si criticava in modo palese la gestione avventurosa, viveva una profonda crisi. Le promesse del programma del partito e la sfida agli Stati Uniti si erano scontrati nel 1962 con un aumento dei prezzi proprio di carne e di latticini, e anche i beni prodotti dall'industria avevano disatteso le aspettative, tanto che nelle sedute del Soviet supremo del 1964 si ammise chiaramente che molti prodotti sovietici erano al di sotto degli standard mondiali¹⁰⁴.



Fig. 19. Macchinario per permanenti.

Dal 1° giugno del 1962 vi furono, dunque, cambiamenti nei prezzi di alcuni generi di consumo: si decisero riduzioni del 5% per lo zucchero e del 20% per i tessuti sintetici, tuttavia si verificarono parallelamente aumenti del 30% del prezzo della carne e del 25% di quello del burro¹⁰⁵. Emergeva chiaramente lo scontento vista la necessità, soprattutto per la popolazione con i redditi più bassi, di contrarre i consumi. Nel giugno 1962 nella città di Novočerkassk, dove l'aumento dei prezzi si era sommato all'abbassamento delle remunerazioni dei lavoratori della grande fabbrica di elettromotrici della città (Nevz)¹⁰⁶ si scatenò una vera e propria pro-

testa la cui tensione fu acuita, secondo quanto racconta Solženicyn, da un episodio piuttosto grottesco. A quanto pare, alla domanda dei lavoratori su come sarebbero stati in grado di vivere il direttore della fabbrica rispose che se fino a quel momento avevano mangiato pasticci di carne, d'ora in poi avrebbero sostituito la carne con la marmellata¹⁰⁷. La rabbia, soffocata poi in modo brutale, diede luogo anche a motti sarcastici e molto significativi scritti sull'edificio della fabbrica: “abbasso Chruščev!” e “di Chruščev facciamone salsicce!”¹⁰⁸.



Fig. 20. Moda femminile.

Il grande accento posto proprio da Chruščev sull'avvenire di abbondanza si contraddiceva fortemente in un episodio come questo al quale seguirono, nel 1963, anno del pessimo raccolto, dimostrazioni di lavoratori e scioperi a Krivoj Rog, Groznyj, Krasnodar, Doneck, Murom, Jaroslavl' e anche a Mosca presso l'officina automobilistica Moskvic¹⁰⁹. La politica dei consumi intrapresa dalla dirigenza chruščeviana si differenziò parecchio da quella del periodo immediatamente precedente a causa del maggiore slancio che sotto vari aspetti la caratterizzò. Il disgelo con cui la società sovietica prendeva le distanze dal recente passato staliniano di purghe e di terrore si accompagnò a un diverso modo di concepire e analizzare la tematica dei consumi e degli standard di vita della popolazione nonché a un'intensificazione dei discorsi che la riguardavano.

La retorica sovietica dei consumi, in questo perio-

3 1918–1956. *Saggio di inchiesta narrativa V–VI–VII*, Milano 1978, p. 585): “la riduzione arrivò fino al trenta per cento”. Si veda anche M. Heller-A. Nekrič, *Storia*, op. cit., p. 855.

¹⁰⁷ A. Solženicyn, *Arcipelago*, op. cit., p. 585.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Si veda M. Heller-A. Nekrič, *Storia*, op. cit., p. 856.

¹⁰² Ivi, p. 326.

¹⁰³ Ivi, p. 315.

¹⁰⁴ Si veda M. Miller, *Il consumatore*, op. cit., p. 265.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 97, 263.

¹⁰⁶ A. Solženicyn, *Arcipelago GULag V–VI–VII* (trad. it. *Arcipelago Gulag*

do, fu prodiga di promesse e di previsioni, e anzi accentuò tale atteggiamento attraverso gli anni, dall'ambizioso obiettivo del 1957 di raggiungere e superare gli Stati Uniti nella produzione *pro capite* di alimenti basilari al piano economico settennale varato nel 1959. Nel 1961 le parole d'ordine della propaganda si moltiplicarono quando il XXII congresso approvò il nuovo programma del partito comunista. In esso si concretizzava, con maggiore enfasi rispetto alle dichiarazioni ufficiali precedenti, la riabilitazione dell'utopia marxista di trasformazione della società e la costituzione dell'*izobilie* quale preconditione materiale per la realizzazione del comunismo. Inoltre, vera novità che il partito inseriva nella dottrina politica ufficiale, il nuovo programma del Pcus poneva precise scadenze temporali relativamente al compimento dello svolgimento ideologico marxista della "edificazione del comunismo": entro un ventennio, ovvero entro il 1980, il sistema socio-economico si sarebbe trasformato; infatti, con accenti quasi profetici, si affermava: "l'attuale generazione di cittadini sovietici vivrà nel comunismo!"¹¹⁰. Tuttavia la situazione economica sovietica complessivamente non fu all'altezza delle previsioni della dirigenza, anzi l'enfasi propagandistica si scontrò con la realtà di significativi fallimenti in vari campi dell'economia.



Fig. 21. Progetto d'interno di un bilocale.

Oltretutto si è registrata la presenza di alcune dinamiche paradossali caratteristiche della politica dei consumi analizzata. Tra le più rilevanti, se ne è definita una "sindrome da prototipo", intendendo evidenziare il fondamentale ruolo propagandistico svolto dall'insistente

presentazione, così in discorsi ufficiali come in articoli di giornale, di servizi al consumatore esemplari e di beni di consumo-modello, caratterizzati da un elevato livello di tecnologia in essi presente o comunque "lussuosi". Di tali "modelli" o prototipi si elogiavano le caratteristiche con il tentativo di riempire il vuoto che separava la realtà produttiva dalle prospettive quantitative previste "scientificamente" dai programmi dell'economia pianificata. Essi erano presenti negli slogan ufficiali e nelle pubblicità e avevano come particolare e appropriatissima sede la Vdnch (*Vystavka dostiženij narodnogo chozjajstva*), l'Esposizione delle realizzazioni dell'economia nazionale di Mosca, di cui spesso venivano compilati resoconti sulla stampa. In effetti, tale esibizione di "modelli esemplari" ricorda una categoria tipica della società sovietica degli ultimi anni staliniani e della sua più eclatante manifestazione, la *lakirovka* di cui fu ricoperta, cioè quella di *lučšie predstaviteli* [migliori rappresentanti] della società (stachanovisti, eroi del lavoro socialista, vincitori dei premi Stalin, e così via), coloro che incarnavano nel modo migliore l'ideale di cittadino proposto dal regime. Nell'epoca chruščeviana resistevano questi "migliori rappresentanti", anche se presentati con un profilo più basso rispetto al periodo precedente e maggiormente assimilati all'immagine di normali cittadini¹¹¹, e nel campo dei consumi, anch'esso fortemente intriso di propaganda, i prototipi, continuamente presentati a modo di vetrina, assurgevano anch'essi a specie di "migliori rappresentanti", ovvero di "migliori merci" (*lučšie tovary*). Come nel caso dei *lučšie predstaviteli*, anche in quello della incessante "vetrina di prototipi" è profondamente avvertibile il tentativo di far coincidere a forza, deformandola, la realtà con le affermazioni dello Stato-Partito.

Un altro luogo privilegiato in cui operava la propaganda dei consumi e la sua particolare *lakirovka* erano le pubblicità, spesso corredate di disegni e fotografie a colori che promuovevano di tutto, dal gelato [Fig. 7] ai viaggi in battello [Fig. 22], e nella maggior parte dei casi mostravano, appunto, i "migliori prodotti" sovietici e servizi innovativi e tecnologici. Se quindi le pubblicità occidentali si inserivano essenzialmente all'interno delle dinamiche economiche della concorrenza, quelle sovietiche, contrariamente alle affermazioni ufficiali secondo

¹¹⁰ XXII Congresso, op. cit., p. 783.

¹¹¹ Si veda a questo proposito, ad esempio, la figura di Ju. Gagarin.



Fig. 22. “Autunno dorato – piacevole periodo per gite e viaggi sulle navi della flotta fluviale”.

cui avevano lo scopo di informare i consumatori sulla gamma dei prodotti disponibili in commercio, contribuivano piuttosto a fornire un’immagine di abbondanza e di varietà di scelta. Tendevano a reiterare, insomma, una deformazione migliorativa della realtà commerciale, situazione di *deficitnye tovary* e spesso caratterizzata, come si è più volte riscontrato in alcuni servizi giornalistici ironici, da carenze nel settore commerciale e distributivo, dalla presenza di articoli difettosi o comunque non all’altezza delle necessità dei consumatori, tanto da creare spesso partite di prodotti invenduti. Inoltre, tra le altre finalità della pubblicità e della propaganda, nei suoi vari aspetti, ricopriva un ruolo importante l’educazione del consumatore a un gusto approvato dal regime che, sostanzialmente, si riduceva al suggerimento del cosiddetto “consumo razionale”, opposto a quello borghese o “irrazionale”, svincolato cioè dalle direttive del partito e dalle limitazioni della produzione e giudicato dalla propaganda sovietica come caratterizzato da sprechi consumistici. In questo periodo il tentativo di innalzamento del benessere materiale si trovò a dover fare i conti, visti i nuovi contatti con l’occidente e la competizione che con esso si intendeva perseguire, con modalità e aspirazioni di consumo giudicate sospette e pericolose dal regime, di donne e giovani soprattutto. In particolare, nei numerosi servizi giornalistici dedicati alla moda si è notata la difficoltà da parte del regime di assimilare questo concetto tentando di “sovietizzarlo”, cioè d’incanalarlo entro parametri “razionali”, spesso con l’accusa rivolta all’occidente di transigere troppo

su un mondo commerciale di beni frivoli e inutili. Tale comportamento della dirigenza, una sorta di “democratizzazione del lusso”, si inseriva all’interno della propaganda dell’incremento dei beni e dei servizi che, oltre ai concetti di abbondanza (*izobilie*), quantità (*kolichestvo*), qualità (*kačestvo*) e comodità (*ujutnost’*), cioè caratteristiche di “consumo razionale”, si vedeva costretta anche a dare maggiore peso al concetto di bello (*krasivyy*) e “alla moda” (*modnyj*): a livello teorico l’abbondanza che si stava costruendo doveva comprendere la più vasta gamma di esigenze del consumatore, soddisfare cioè “tutti i gusti”. Si legittimava la varietà delle necessità e delle inclinazioni anche estetiche dei cittadini spendendo a proposito parecchie parole, calmierando però il tutto con le dichiarazioni sull’importanza di modalità di consumo etiche, in senso sovietico (come veniva sottolineato dal programma del 1961): il confine tra prodotti necessari e superflui veniva apparentemente sfumato, ma in sostanza rimaneva una discrezionalità del regime. D’altra parte lo stesso concetto di abbondanza, la precondizione del comunismo, rimaneva piuttosto vago per quanto se ne ribadisse la collocazione all’interno dell’aura di scientificità delle dichiarazioni e delle previsioni del partito.



Fig. 23. Modelli autunno-invernali.

Tutte queste piccole “concessioni” trovavano enormi difficoltà nelle fasi di produzione, settore che rimaneva soggetto a un’organizzazione economica pianificata, che “prevedeva” il futuro e si basava su statistiche del passato, e quindi necessariamente legata a modalità produttive dirigistiche, svincolate dal concetto economico di “domanda” del consumatore e ancorate a una

distribuzione delle risorse svantaggiosa per i settori che producevano beni di consumo.

Un'altra caratteristica della politica dei consumi chruščeviana parsa importante è metaforicamente legata allo Sputnik, il primo satellite nello spazio, tanto che si è parlato, nel corso di questo lavoro, di "paradosso Sputnik". Esso è infatti la rappresentazione maggiormente significativa delle grandi potenzialità che l'Unione sovietica ostentava nella tecnologia e nelle scienze rimaste tuttavia confinate al campo militare e della ricerca spaziale. Il paradosso, per quanto riguarda la "sindrome da prototipo", il significato dello Sputnik e le stesse

previsioni relative alla costituzione dell'abbondanza e al raggiungimento del comunismo entro il 1980, consiste nel fatto che vennero gonfiate in modo significativo le aspettative dei cittadini, i quali, proiettati entro una dinamica di esaltazione collettiva, furono abituati all'idea di possibilità di consumo, tuttavia nella realtà molto distanti dal tenore delle dichiarazioni ufficiali. La propaganda aveva insomma messo in atto un meccanismo molto rischioso per il mantenimento e il controllo della coscienza dei cittadini relativamente alla realtà in cui vivevano, situazione ben esemplificata dalla rivolta di Novočerkassk del 1962.

L'acquisizione di grafica russa presso il Gabinetto delle stampe di Dresda come modello delle relazioni culturali fra Unione sovietica e Repubblica democratica tedesca

Matteo Bertelè

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 111–132 ◇

I. ANNI '60: AL LIMITE DEL LEGITTIMO FRA SCAMBI DI GRAFICA E COLLEZIONI PRIVATE

L'8 maggio del 1959 a Dresda viene solennemente inaugurata alla presenza delle autorità tedesche e sovietiche una mostra dal titolo *Der Menschheit bewahrt* con una parte delle opere restituite dal governo sovietico alla Ddr. Oltre un milione e mezzo d'oggetti d'arte, di cui oltre 600 mila provenienti dalle celebri collezioni statali d'arte di Dresda, erano stati sequestrati nel secondo dopoguerra in Germania dall'Armata rossa e, su disposizione della Commissione dei trofei, trasportati in Unione sovietica, dove furono conservati, in parte restaurati ed esposti in diversi musei. Solo nel 1955 era stata presa da Chruščëv la decisione, contro la maggioranza del Politbjuro del partito, di restituire le opere depredate ai legittimi proprietari. Già nel 1958 al Cremlino furono tuttavia stabilite delle restrizioni all'emendamento, per cui si stabilì che solo i patrimoni di proprietà statale sarebbero stati restituiti, mentre le collezioni private e della casa reale sassone sarebbero rimaste in Unione sovietica. In Germania, le opere d'arte sequestrate vennero chiamate *Beutekunst*, cioè "arte depredata", "arte-bottino", un nome, quindi, in cui il ricordo della sconfitta era ancora vivo; in Unione sovietica furono ovviamente viste con l'ottica del vincitore e assunsero il nome di *trofejnoe iskusstvo* [arte-trofeo]. La sorte delle opere d'arte sequestrate, molte delle quali in possesso di collezioni sia pubbliche che private, costituisce tuttora una questione delicata e irrisolta nelle relazioni fra Germania e Federazione russa, le quali per ora hanno portato avanti rivendicazioni, il più delle volte infondate, e non sembrano intenzionate ad avviare un dialogo aperto.

La mostra *Der Menschheit bewahrt*, inaugurata nel decimo anno di vita della Repubblica democratica tedesca e nel quattordicesimo anniversario della capitolazione della Germania nazista, segnò il trionfo degli ideali democratici della Ddr e ne sancì il legame di fedeltà e amicizia con l'Urss. La propaganda ufficiale della Ddr in effetti non parlò mai di sequestro d'arte, bensì di atto eroico dell'Armata rossa¹, che salvò dal deterioramento e dal mercato nero le opere d'arte, occultate dalle truppe naziste in grotte e seminterrati quando l'esito della guerra era ormai deciso. La restituzione delle opere inaugura inoltre una serie di collaborazioni culturali fra l'Urss e la Ddr, come la prima coproduzione fra le due case cinematografiche nazionali, la Mosfil'm e la Defa, il film *Fünf Tage, fünf Nächte* sulla sorte dei quadri della Pinacoteca di Dresda, fra cui la celebre Madonna Sistina di Raffaello. Il clima di festoso entusiasmo avviato con la grande mostra del 1959 raggiunge il culmine l'anno successivo in occasione del quattrocentesimo anniversario della fondazione delle collezioni di Dresda. Alle giornate inaugurali viene inviata dall'Urss una delegazione di collaboratori scientifici e restauratori ai quali spetta il compito di illustrare il funzionamento dell'apparato culturale sovietico da adottare come modello nella prassi museale di Dresda.

Fra i sette musei di Dresda depredati, il Gabinetto delle stampe costituisce quello maggiormente colpito, considerato che possiede la collezione quantitativamente più ricca. Oltre mezzo milione di opere, pari al 95% del suo patrimonio originario, era stato spartito fra il Museo Puškin di Mosca (dove andarono le opere ritenute di primo rango, fra cui grafica e disegni di artisti

¹ Si veda A. Guber, "Gumanizm sovetskoi armii", *Spasennye šedevry*, Moskva 1977, pp. 32–36.

francesi, olandesi, italiani e tedeschi classici e la collezione di libri illustrati) e il Museo d'arte occidentale e orientale di Kiev, che accolse opere ritenute secondarie, soprattutto grafica tedesca e disegni del XIX secolo². Nel 1958 si tenne al Museo Puškin l'ultima mostra con le opere del Gabinetto delle stampe di Dresda, la quale successivamente fece tappa a Leningrado, Berlino e quindi a Dresda, seguendo una precisa gerarchia in base al prestigio e al peso politico di ogni città. Al giorno d'oggi si calcola che circa 45.000 lavori grafici e 5.000 disegni non siano mai stati restituiti. Dichiarati dispersi, molti di questi ricompaiono regolarmente sul mercato dell'arte³, ma il museo ha perso qualsiasi diritto di restituzione. La sorte della biblioteca del Gabinetto delle stampe, composta da più di 100.000 volumi, è invece ufficialmente nota, in quanto venne assorbita definitivamente in quella del Museo Puškin.

A seguire le procedure di catalogazione delle opere del Gabinetto delle stampe, a Mosca era stato inviato un giovane storico dell'arte, Werner Schmidt, che di rientro a Dresda, viene nominato Direttore del museo, incarico che avrebbe poi mantenuto fino al 1990. Sotto la sua trentennale direzione, il Gabinetto delle stampe acquisirà oltre 64.000 opere, costituendo uno dei periodi più redditizi nella storia della collezione a partire dalla sua fondazione, nel 1560. È in primo luogo a Schmidt e ai suoi stretti legami, anche familiari, con l'Unione sovietica che si deve la quantità e il calibro di opere di artisti russi presenti al museo. Nonostante le restrizioni ideologiche, culturali e finanziarie, Schmidt e tutto il personale del museo lavoreranno per oltre un trentennio con fermezza e ostinazione, senza mai entrare in aperto conflitto con le autorità ma neppure scendendo a facili compromessi. Caratteristiche che valsero al direttore il nome di *Kupfer-Schmidt*⁴.

Negli anni Sessanta gli scambi culturali con l'Urss

erano ancora sporadici e nascevano quasi esclusivamente su iniziativa sovietica a scopi essenzialmente propagandistici. Nella Ddr una conoscenza empirica dell'Unione sovietica basata sui fatti e non sulle parole veniva ostacolata da un apparato burocratico volto a preservare un'immagine idealizzata del paese fratello, e a mantenere contemporaneamente un regime autarchico tedesco di matrice socialista. Sul piano culturale questa chiusura si riflette in un accentramento nelle mani dello Stato di tutti i mezzi, impedendo così qualsiasi tipo di scambio o contatto culturale al di fuori dei rapporti istituzionali promossi dal Ministero della cultura, dal Fondo culturale e dalla *Gesellschaft für die deutsch-sowjetische Freundschaft*. Nel concreto, il principale ostacolo all'acquisizione di arte sovietica, e in generale di qualsiasi altro paese straniero, era costituito dalla mancanza di valuta estera, un problema a cui a Dresda si cercò di ovviare con diverse strategie, fra cui il cosiddetto scambio di grafica.

Nel 1960 viene fondata la sezione di grafica sovietica del Gabinetto delle stampe di Dresda con l'acquisizione di 54 xilografie di Vladimir Favorskij. Inizialmente a Favorskij era stato proposto come retribuzione per le proprie opere un versamento in marchi orientali su un conto vincolato di Berlino est e incassabile solo nella Ddr, oppure l'acquisto e l'invio di articoli da disegno e beni di prima necessità⁵. In alternativa Favorskij propone a Schmidt di inviare a Mosca alcuni esemplari di grafica tedesca, una richiesta che suscita vivo entusiasmo a Dresda non solo al Gabinetto delle stampe, ma anche presso la Direzione generale delle collezioni d'arte. Ciononostante Schmidt non può contare sull'appoggio finanziario del Fondo culturale della Ddr e si vede costretto a rivolgersi direttamente ad artisti tedeschi per ottenere la donazione di alcuni lavori grafici. Per consentire uno scambio equo, i lavori di Favorskij vengono stimati per un valore medio a forfait, mentre quelli degli artisti tedeschi quotati singolarmente in base all'artista, all'anno di realizzazione e alla tiratura grafica. Il valore complessivo dei lavori di Favorskij viene quindi equiparato a quello degli artisti della Ddr in base a un cambio fisso di tre marchi per un rublo, e la differenza com-

² W. Schmidt, "Das Dresdener Kupferstich-Kabinett", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1959, pp. 76-83.

³ Si veda *Weltsichten. Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie*, a cura di W. Holler e C. Schnitzer, München-Berlin 2004, p. 205.

⁴ B. Schulz, "Rückkehr ins Schloss", *Der Tagesspiegel*, 27.4.2004, p. 25. Il gioco di parole si spiega parafrasando il nome del Gabinetto delle stampe, *Kupferstich-Kabinett*, letteralmente "Gabinetto delle incisioni [Stich] su rame [Kupfer]". "Kupfer-Schmidt" riprende quindi foneticamente il nome "Kupferstich" e si potrebbe tradurre come "Schmidt di rame", cioè inflessibile, duro come il metallo.

⁵ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen, n. 73, W. Schmidt, 9 ottobre 1965, 21 settembre 1966.

pensata in inchiostro e bulini da stampa. A conclusione dello scambio Schmidt scrive che

*Il Gabinetto di Dresda è il primo museo tedesco in possesso di una collezione del grande maestro della grafica sovietica*⁶.

È significativo notare che alcune delle opere inviate a Mosca appartenevano ad artisti che solo nel decennio precedente erano stati accusati di formalismo e pubblicamente diffamati in un noto articolo apparso nel '51 sul quotidiano *Tägliche Rundschau* dal titolo "Wege und Irrwege der modernen Kunst" e firmato con lo pseudonimo N. Orlov, sulla cui identità esistono voci discordanti⁷. L'articolo era accompagnato da una serie di riproduzioni fotografiche delle opere contestate, secondo una metodologia non lontana dalla campagna diffamatoria nazista di *entartete Kunst*, arte degenerata. Queste opere venivano presentate come "patologiche e antiestetiche"⁸ e come il risultato di quel culto del brutto sorto con la deformazione esasperata dell'espressionismo e passato attraverso la scarna rappresentazione della Nuova oggettività. Nell'articolo compare spesso il termine "autorità", con il quale non veniva indicato lo stato, ma paradossalmente la personalità di quegli artisti che concepivano "l'uomo come 'parte della composizione', come 'macchia colorata'"⁹, e che quindi dimostravano di non aver nessun rispetto nei suoi confronti, imponendo egoisticamente la propria visione soggettiva e distorta della realtà. L'apparato culturale della Ddr venne quindi allineato a quello dell'Unione sovietica di Stalin. Secondo un facile schematismo, a un determinato stile appartenevano artisti di una certa tendenza politica, così sulla base di criteri estetici, e a prescindere dalle loro idee, raramente, fra l'altro, ostili al regime, venivano giudicati e spesso diffamati molti artisti. Così negli anni Trenta, comunisti convinti come El' Lisickij

furono bollati in Unione sovietica di formalismo borghese, mentre nella Germania di Hitler, artisti iscritti al Partito nazionalsocialista come Emil Nolde, vennero tacciati di modernismo degenerato¹⁰.

Nel '60 viene allestita una personale su Favorskij presso la sala di lettura della biblioteca centrale d'arte¹¹, inaugurando in questa sede una tradizione di mostre di artisti osteggiati dalla critica ufficiale, presentati qui a una cerchia più ristretta e fidata di visitatori¹². A partire dagli anni '60 Favorskij occupa una posizione di demarcazione fra l'arte ufficiale e un'estetica che poteva ancora essere bollata come "formalista", come è confermato da una dichiarazione di Vladimir Semenov, Vice-ministro degli esteri dell'Urss, che in una visita a Lothar Bolz, Ministro degli esteri della Ddr, chiese di mostrargli dalla sua rinomata collezione opere di artisti russi "un po' più a sinistra di Favorskij"¹³.

Nel '61 viene inaugurata la sezione di disegni di artisti russi con la donazione di alcuni lavori di Dmitrij Mitrochin, cui già l'anno successivo viene dedicata una mostra personale, la prima al di fuori dell'Unione sovietica. Mitrochin assume un ruolo fondamentale nella rivalutazione dell'attività del Mir Iskusstva [Mondo dell'Arte], di cui fu membro, aprendo la strada ad acquisizioni di altri artisti del gruppo pietroburghese, e in generale verso la grafica pre-rivoluzionaria, ancora decisamente ignorata dalla critica. Nel '64 viene allestita, sempre presso la sala di lettura della biblioteca, la personale di un giovane artista di Leningrado, Boris Ermolaev, con litografie a colori donate dall'artista. Anche le opere di Ermolaev non erano viste di buon occhio dalla critica ufficiale e negli anni successivi la Commissione degli acquisti della Direzione generale rifiuterà con un semplice "no" l'acquisizione di alcune sue litografie, nelle quali la figura umana veniva resa come una

⁶ "Das Dresdener Kabinett besitzt nun als erstes deutsches Museum eine Sammlung von dem Hauptmeister der sowjetischen Graphik", Ivi, Erwerbungen n. 60, I, Idem, doc. non datato.

⁷ Ulrike Goeschen ritiene che si tratti di un membro della Smad [Sowjetische Militäradministration in Deutschland – Amministrazione militare sovietica in Germania] oppure di un collettivo di autori tedeschi (si veda U. Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin 2001, p. 45, n. 75). La critica ufficiale della Ddr sosteneva la tesi che fosse un collettivo di critici sovietici (si veda *Die SED und das kulturelle Erbe*, Berlin 1986, p. 203).

⁸ "Pathologisch und antiästhetisch". N. Orlov, "Wege und Irrwege der modernen Kunst", *Tägliche Rundschau*, 20-21.1.1951.

⁹ "Den Menschen als 'Teil der Komposition', als 'farbigen Fleck'", Ibidem.

¹⁰ I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, pp. 130, 322.

¹¹ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 60, I, W. Schmidt, 9 novembre 1960.

¹² L'anno successivo verranno allestite presso la sala di lettura mostre personali di artisti di grande calibro, ritenuti però non in sintonia con il clima di entusiasmo collettivo propagandato in quegli anni, come Oskar Kokoschka e Otto Dix.

¹³ "Nemnožko levee Favorskogo", W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

macchia pittorica, segno di un'inequivocabile estetica formalista¹⁴.

Grazie all'intercessione di Favorskij, a Dresda vengono avviate le procedure per uno scambio di grafica con il Museo Puškin. In una lettera a Wipper, collaboratore del museo moscovita, Schmidt descrive come intende procedere:

Per prima cosa si potrebbe pensare a uno scambio iniziale di un numero di esemplari fra i 10 e i 20. Mi immagino che voi ci inviate una lista di quegli artisti tedeschi di cui vi piacerebbe possedere lavori grafici. Allo stesso modo noi compileremo una lista di artisti sovietici desiderati. Poiché non abbiamo la possibilità di avere un'immagine affidabile sui risultati raggiunti nella grafica in Unione sovietica, la nostra lista probabilmente non comprenderà i migliori artisti. Per questo motivo vi pregherei di integrare o correggere la nostra lista. Allo stesso modo saremo disposti a rendervi noto se nella vostra lista avete tralasciato artisti di fondamentale importanza¹⁵.

Nella prima stesura della lista compilata da Schmidt compaiono Mstislav Dobužinskij, Kuz'ma Petrov-Vodkin, Natan Al'tman, Anna Ostroumova-Lebedeva, Natal'ja Gončarova, Martiros Sar'jan, Kazimir Malevič, Vladimir Majakovskij, Nikolaj Kuprejanov, Boris Kustodiev, Aleksej Kravčenko, Lisickij, Mitrochin e Favorskij¹⁶. Parallelamente a questa lista, Schmidt ne compila una seconda con artisti attivi prevalentemente prima del 1917. In questa lista vi sono Valentin Serov, Michail Vrubel', Isaak Levitan, Ivan Bilibin, Konstantin Somov, Viktor Borisov-Musatov, Aleksandr Benois e Lev Bakst¹⁷. L'anno 1917 segna quindi il confine fra due epoche artistiche e stabilisce un vero e proprio ordine gerarchico fra una fase pre-rivoluzionaria, retaggio di una tradizione ancora fortemente legata al principio de *l'art pour l'art*, e vista, nello specifico russo del Mir iskusstva, "come tendenza all'ornamento sovraccarico,

come preferenza per una decorazione leziosa"¹⁸, e un'epoca rivoluzionaria, segnata da una decisa presa di posizione di molti artisti e dal loro ruolo attivo all'interno della realtà in fase di trasformazione. La presenza nella prima lista di Dobužinskij e Kustodiev, due artisti di formazione pre-rivoluzionaria e membri del Mir iskusstva, si spiega con l'impegno politico dimostrato a partire dalla rivoluzione del 1905 e affrontato in numerosi lavori di entrambi¹⁹; questo spiega in parte la facile reperibilità delle opere dei due artisti sul mercato dell'arte della Ddr.

Raccolte le opere tedesche per un totale di 100 lavori grafici e 3 libri illustrati, Schmidt si reca quindi a Mosca, al Museo Puškin, dove stila una seconda stesura della lista di opere per Dresda, indicando per ogni artista un numero massimo e uno minimo di esemplari desiderati (l'ammontare esatto sarebbe stato stabilito dai collaboratori del Museo Puškin al momento della cernita finale): Kravčenko 70/50; Nikolaj Kuprejanov 10/7; Favorskij 40/22; Šterenberĝ 20/15; Dobužinskij 12/12; Piskarev 20/11; Mitrochin 15/10; Pavlinov 9/9; Konaševič 5/3; Staronosov 5/3; Falileev 2/1; Ostroumova-Lebedeva 5/5; Nivinskij 3/2; Gončarov 13/4; Poljakov 5/0; Judovin 5/0; Korovin 2/1; Tukačov 1/0; Golycyn 1/1; Zacharov 1/1; Jurkunas 5/0; Krasauskas 2/0; Bulaka 3/0.

Le opere del Museo Puškin accordate per il Gabinetto delle stampe vengono depositate nell'aprile 1962 presso l'ambasciata della Ddr a Mosca, dove, in attesa del permesso di esportazione del Ministero della cultura dell'Urss, vi rimarranno fino alla fine del '64. Delle 130 accordate inizialmente, a Dresda ne giungeranno però soltanto 95. L'artista maggiormente colpito da queste epurazioni sarà Šterenberĝ, di cui non viene inviata nemmeno un'opera²⁰. Nel '63 Schmidt era stato effettivamente informato dalla Direzione generale sulle difficoltà riscontrate nell'ottenere il permesso di esportazione per le opere di Šterenberĝ, poco prima accusato in patria di formalismo. Alla richiesta di compilare una

¹⁴ Dresden, Fondo KK, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 72, 6 luglio 1966.

¹⁵ "Zuerst könnte man an einen Tausch von 10 bis 20 Exemplaren denken. Ich stelle mir dabei vor, dass Sie uns eine Liste derjenigen deutschen Künstler senden, deren graphische Arbeiten Sie gern in Ihren Besitz aufnehmen möchten. Auf dieselbe Weise werden wir eine Wunschliste mit sowjetischen Künstlern zusammenstellen. Da wir keine Möglichkeit haben, ein verlässliches Bild der graphischen Leistungen in der Sowjetunion zu bekommen, wird unsere Liste wahrscheinlich nicht die besten Künstler beinhalten. Aus diesem Grund würde ich Sie bitten, unsere Liste zu ergänzen oder korrigieren. Auf eben diese Weise sind wir bereit, Ihnen mitzuteilen, ob Sie auf Ihrer Liste Künstler ersterangiger Bedeutung vernachlässigt haben", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett 66, Graphik Tausch Sofia Budapest Moskau, W. Schmidt, 6 settembre 1960.

¹⁶ Ivi, Idem, 21 e 26 giugno 1961.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ "Als Hang zu übermäßiger Ausschmückung, als Vorliebe für allzu üppige Verzierungen", E. Loginowa, *Sowjetische Märchenillustrationen*, Berlin 1974, introduzione.

¹⁹ A. Sidorov, *Grafika*, Moskva-Leningrad 1949, p. 20.

²⁰ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett 66, Graphik Tausch Sofia Budapest Moskau, W. Schmidt, 7 novembre 1964.

seconda lista, epurata del nome dell'artista²¹, Schmidt si oppose fermamente facendo notare che molte opere di Šterenberg erano custodite nei musei moscoviti, e che l'artista, verso la fine degli anni '20, era a capo del Mossch [Moskovskij sojuz sovetskich chudožnikov – Unione moscovita degli artisti sovietici]²². Di fatto Šterenberg era stato nominato presidente dell'Izo [Otdel' izobrazitel'nych iskusstv – il Dipartimento di Arti Figurative in seno al Narkompros – Narodnyj kommissariat prosvěščenija – Commissariato del popolo per l'istruzione] e fu fra i fondatori, insieme a Al'tman e Majakovskij, del Komfut, che riuniva comunisti e futuristi. Šterenberg non era mai stato a capo del Mossch, e l'imprecisione di Schmidt, può essere certo dovuta a una svista, ma è altresì probabile che fosse intenzionale. In ogni caso l'adesione di Šterenberg all'Izo e al Komfut, cui facevano parte artisti di sinistra contestati in maniera crescente dal partito bolscevico, non poteva certo essere un argomento a favore di Šterenberg, per lo meno non fino alla riabilitazione delle avanguardie moderne. Presumibilmente Schmidt preferì quindi menzionare l'Unione moscovita degli artisti, più vicina al potere centrale, per accrescere la rispettabilità dell'artista agli occhi della critica ufficiale. Le critiche a Šterenberg furono sollevate in seguito all'esposizione di alcune sue opere alla mostra tenutasi nel '61 presso la sede moscovita del Maneggio, passata alla storia per la violenta reazione di Chruščev. Le conseguenze di questo avvenimento, che in Urss avevano segnato la fine di un periodo di relativa libertà nell'ambito culturale, si ripercuotono quindi anche sulla vita culturale della Ddr.

È comunque interessante notare che nel 1963 Violetta Šterenberg, figlia dell'artista, aveva inviato a Dresda una significativa selezione di grafica del padre, estesa a tutta la sua evoluzione artistica, dalle prime litografie e xilografie di stampo cubista degli anni '20, fino alle acquetinte e alle acqueforti eseguite negli anni '30²³. In questo caso, così come vedremo in molti altri, il Gabinetto delle stampe ebbe quindi la sua rivincita sulle rigide limitazioni ideologiche grazie alla diplomazia inau-

gurata da Schmidt e fondata sulla conoscenza personale di molti artisti, o dei loro parenti, e sull'acquisizione di opere, il più delle volte donazioni, per vie decisamente informali.

La principale figura di contatto fra il Gabinetto delle stampe di Dresda e l'Urss resta per tutti gli anni '60 il critico d'arte Michail Alpatov, le cui monografie su artisti contemporanei costituivano nella Ddr i principali canali di diffusione della grafica russa. Tramite Alpatov si diffonde a Mosca e a Leningrado la fama del Gabinetto delle stampe, e in più casi saranno gli artisti stessi a contattare Schmidt e a inviare spontaneamente alcune delle loro opere²⁴. Alpatov inoltre mette in contatto Schmidt con una serie di giovani pittori moscoviti come Erik Bulatov e Oleg Vasil'ev, di cui il Gabinetto delle stampe aveva acquistato nel '63 presso la libreria Das internationale Buch tre libri di favole illustrate²⁵. Le illustrazioni dei due artisti avevano attirato l'attenzione dei collaboratori del museo per la raffigurazione non conformista e ricca di espliciti riferimenti al modernismo classico, in particolar modo all'opera di Paul Klee, Mark Chagall e Joan Mirò²⁶.

Nel 1964 viene pubblicato un testo fondamentale per completezza e quantità di dati, dal titolo *150 Jahre russische Graphik 1813–1963. Katalog einer Berliner Privatsammlung*, edito a Dresda in occasione dell'omonima mostra. Il nome del collezionista, Bolz, Ministro degli esteri della Ddr, non poteva essere menzionato pubblicamente per ovvi motivi di incoerenza con il principio di statalizzazione dell'arte. Bolz, raffinato estimatore della cultura russa, nutriva molte amicizie negli ambienti artistici e in pochi anni riuscì a mettere insieme la più grande collezione di grafica russa al di fuori dell'Unione sovietica²⁷. La pubblicazione, curata da Schmidt, non solo è un'esauriente catalogazione scientifica di tutte le opere della collezione di Bolz, ma

²⁴ Fra questi, molti sono allievi di Favorskij, i nuovi rappresentanti della scuola moscovita di grafica, fra cui Kravčenko, Golycyn e Gurij Zacharov.

²⁵ Si tratta di *Kak neposlušnaja chrjuška edva ne sgorela* [Come il porcellino disobbediente per poco non si bruciò, 1961] di Igor' Cholin, *Narisanovnoe solnce* [Il sole dipinto, 1962] di Heinrich Saggir, e *Pro ceplenka, solnce i medvežka* [Storia di un pulcino, del sole e di un orsacchiotto, 1962] di Gennadij Zyferov, tutti editi dalla casa editrice *Detskij mir* di Mosca.

²⁶ W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

²⁷ *150 Jahre russische Graphik 1813–1963, Katalog einer Berliner Privatsammlung*, a cura di W. Schmidt, Dresden 1964, introduzione.

²¹ Ivi, Dr. Ebert, 25 gennaio 1963.

²² Ivi, W. Schmidt, 31 gennaio 1963.

²³ W. Schmidt, "Neu erworbene Werke russischer Meister im Dresdener Kupferstich-Kabinett", *Bildende Kunst*, 1965, 8, p. 438.

è concepita come un vero e proprio manuale generale di grafica russa. L'edizione divenne rapidamente un testo di riferimento in tutta Europa, e in particolar modo in Unione sovietica, dove mancava una pubblicazione così esauriente su questo tema priva di implicazioni ideologiche (e presumibilmente proprio per questo motivo non venne mai tradotta). Goeschen sostiene che il volume di Schmidt costituisce nella Ddr il primo tentativo degno di nota di avvicinamento non ideologico al modernismo russo²⁸. Scopo della mostra e del catalogo è quello di proporre una visione critica e aggiornata della grafica russa, in particolar modo della produzione della prima metà del XX secolo, trovandosi essa in parte ancora soggetta a una serie di (pre)giudizi critici affermatasi sotto Stalin, e in parte ritenuta troppo attuale per poter essere giudicata con la debita distanza e oggettività²⁹. L'estensione cronologica di un secolo e mezzo permette inoltre di porre la grafica in relazione non soltanto con il presente sovietico, ma anche con il passato russo e le sue antiche tradizioni popolari, incarnate dal *lubok*. Il catalogo fa quindi i conti con lo stalinismo, così nella biografia di alcuni artisti, come Nikolaj Dmitrevskij, leggiamo che l'artista fu arrestato nell'ottobre del 1937 e che morì l'anno successivo in carcere. La riabilitazione giunse solo nel 1957³⁰.

Fra i lavori esposti nel '64 suscita particolare interesse una serie di litografie sulla vita degli ebrei di Russia eseguite dal giovane artista di Leningrado Anatolij Kaplan, di cui l'anno successivo viene organizzata la prima personale in assoluto in un paese socialista, principalmente con prestiti da collezioni private. Per l'occasione viene redatto un catalogo, il primo dedicato a Dresda a un singolo artista russo. Nell'introduzione di Schmidt, Kaplan viene inserito nella ricca tradizione di artisti ebrei russi, di cui già facevano parte Robert Fal'k, Lisickij, Ben Shahn, Chaim Soutine e Osip Zadkin, e che nel genio di Chagall aveva potuto affermare la propria grandezza. L'opera di Kaplan viene quindi interpretata in chiave comparativa con quella di Chagall, sottolineando però nel primo una più marcata propensione per la raffigurazione degli "umiliati e offesi", interpretata come contributo dell'artista alla travagliata storia del suo

popolo, vittima delle persecuzioni hitleriane e staliniane. La biografia stessa di Kaplan si pone su questa linea della sofferenza, con l'esperienza vissuta in prima persona dell'assedio di Leningrado durante la Seconda guerra mondiale, e ripreso dall'artista in un ciclo di litografie dal titolo *Leningrad v dni Otečestvennoj vojny* [Leningrado nei giorni della Guerra mondiale]. Con questo lavoro Kaplan aveva tentato di guadagnarsi un ampio consenso in patria, dove le sue opere a soggetto apertamente ebraico non erano viste di buon occhio dalla critica ufficiale. Solo con l'interesse dimostratogli da Bolz, alto funzionario di un paese alleato, Kaplan iniziò a entrare nelle attenzioni delle autorità sovietiche. Quando Bolz annunciò la sua prima visita a Kaplan, le autorità di Leningrado fornirono all'artista, fino a quel momento alloggiato in una stanza alla periferia di Leningrado, un appartamento nel centro della città, in cui avrebbe potuto accogliere degnamente il diplomatico. In quell'occasione Bolz stipulò con Kaplan un accordo col quale si impegnava a fare visita all'artista a Leningrado ogni qualvolta si fosse recato a Mosca per motivi di lavoro³¹. In tale maniera furono create le condizioni per il grande patrimonio di opere di Kaplan disseminate in tutta la Ddr.

Il successo dello scambio di grafica con il Museo Puškin spinge la Direzione generale a intraprendere questa tipologia di acquisizione anche con altri musei, e in breve tempo lo scambio di opere d'arte fra istituzioni culturali dei paesi socialisti diventa una prassi diffusa. Con la pianificazione dei prestiti di opere d'arte fra i musei di Dresda e le collezioni sovietiche vengono gettate a livello istituzionale le basi per una collaborazione concreta e bilaterale fra gli enti culturali dei due paesi. Inoltre, su un piano puramente teorico, si comincia a parlare di influenza dell'arte tedesca su quella russa, invertendo quindi la direzione usuale. Sintomatico del cambiamento in atto è il paragone fra due articoli di Aleksej Sidorov, massimo esperto sovietico di grafica tedesca. In un testo del '49, egli descriveva l'evoluzione della grafica sovietica nella prima metà del XX secolo considerandone esclusivamente il suo rapporto con il potere, e delineando un'evoluzione che parte dalla critica allo zarismo, sfociata nella rivoluzione del 1905 e nella sua violenta repressione, ripresa da alcuni autori del

²⁸ U. Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus*, op. cit., p. 191.

²⁹ W. Schmidt, "Neu erworbene Werke", op. cit., p. 437.

³⁰ Idem, *150 Jahre*, op. cit., p. 48.

³¹ Idem, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

Mir Iskusstva, e che continua con la satira ai tempi della “prima guerra contro la Germania”, cui si dedicarono alcuni artisti, fra cui Majakovskij. Questo sviluppo di una grafica dichiaratamente rivoluzionaria e profondamente autoctona culminava nella propaganda politica negli anni della “seconda guerra contro la Germania”, con i celebri manifesti dei Kukryniksy sulla violazione del patto di non aggressione Ribbentrop-Molotov e sull’invasione delle truppe di Hitler³². Quindici anni più tardi Sidorov pubblica un altro testo, di stampo decisamente revisionistico, in occasione del quattrocentesimo anniversario della nascita della grafica in Russia. In esso si ricorda che una copia della Bibbia tradotta in tedesco e illustrata da seguaci di Albrecht Dürer ebbe un notevole impatto sull’attività delle tipografie moscovite già alla corte di Ivan IV, mentre nell’Ottocento il critico d’arte Vladimir Stasov elogiava l’opera del pittore realista prussiano Adolf Menzel, vedendovi un forte legame con l’attività del gruppo dei Peredvižniki [Pittori ambulanti]. L’influenza della grafica tedesca sarà tuttavia dominante nel Novecento, grazie alla formazione di numerosi artisti russi presso l’Accademia di Monaco, e alla pubblicazione di riviste come *Jugend* e *Simplicissimus* di grande impatto sull’attività grafica del Mir iskusstva³³.

Queste nuove interpretazioni rientrano in una revisione storica del passato, e in particolar modo delle due guerre mondiali, ora descritte non più come lotta “contro la Germania”, intesa come popolo o nazione, bensì contro un nemico comune dal nome fascismo, che per lungo tempo aveva tenuto ingiustamente separate la cultura tedesca da quella russa. È interessante notare come nella dialettica propagandistica la cultura tedesca presa in considerazione fosse ovviamente quella socialista della Ddr, presentata come eredità della tradizione antifascista tedesca, mentre il fascismo continuava a vivere nella Repubblica federale tedesca sotto le mentite spoglie del capitalismo. Nella ritrascrizione delle relazioni culturali fra l’Urss e la Ddr non vi è più posto per egoismi nazionali e rigurgiti di revanscismo, e le due culture possono essere comparate, mettendone

in evidenza i punti di contatto e le influenze reciproche, grazie al loro riavvicinamento dovuto al socialismo reale nei due paesi. Una delle premesse indispensabili per poter avviare delle relazioni culturali sgravate da pregiudizi consiste quindi nel ricucire la storia lacerata del passato, affrontando direttamente alcuni temi ancora scottanti del dibattito russo-tedesco, come la Seconda guerra mondiale. In questo senso va letta la donazione di Vladimir Bogatkin di 2 litografie e 16 disegni eseguiti nell’immediato dopoguerra a Dresda e a Berlino, dove l’artista si trovava come soldato dell’Armata rossa³⁴.

Contemporaneamente, verso la metà degli anni ’60 inizia un lento ma inesorabile processo di riabilitazione del modernismo, dopo due lunghi periodi, entrambi dalla durata approssimativa di quindici anni, in cui era stato messo all’indice: il primo dall’ascesa al potere di Hitler fino alla conclusione della Seconda guerra mondiale, il secondo dalla fondazione della Ddr nel ’49 fino al presente. Fra questi due periodi, nell’immediato dopoguerra, il modernismo aveva rivissuto nel campo delle arti un breve ma significativo periodo di riaffermazione, in cui due movimenti delle avanguardie erano stati particolarmente rivalutati, l’espressionismo e il Bauhaus. A determinare la riabilitazione di entrambi i movimenti era stata sia la loro origine tedesca che il dichiarato orientamento rivoluzionario e antifascista, sfociato, nel caso di molti loro esponenti, con l’adesione al Partito comunista tedesco. Il fatto che entrambi i movimenti fossero caduti vittime del regime nazista (il Bauhaus venne chiuso a Berlino nel ’33, mentre l’espressionismo fu al centro della campagna *Arte degenerata*) si prestava quindi perfettamente alla caratterizzazione a posteriori dei comunisti tedeschi come martiri. Nella riabilitazione del Bauhaus in atto negli anni ’60 verrà esaltato esclusivamente il suo carattere funzionale e utilitaristico, negandone di fatto qualsiasi pretesa estetica e artistica e ignorando altre scuole interne di pensiero, come il filone astratto-spirituale di Vasilij Kandinskij e Klee. La riabilitazione del Bauhaus, così come delle successive correnti artistiche moderne, viene ora sentita come un “dovere scientifico”:

La partecipazione artistica agli ideali del partito e l’oggettività storica sono da soppesare a vicenda con le giuste proporzioni, ciò significa che le

³² A. Sidorov, *Grafika*, op. cit., introduzione.

³³ Idem, “Deutsche Graphik in Russland, Professor Max Seydewitz zu Ehren”, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1967, pp. 11–12.

³⁴ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen, n. 72, 31 dicembre 1965.

*correnti realistiche vengono bene e abbondantemente rappresentate nella collezione. Poiché il Gabinetto delle stampe svolge anche i doveri di un archivio scientifico, devono altresì essere presi in considerazione esempi dall'opera dei principali maestri delle correnti astratte*³⁵.

Nel '67 la casa editrice d'arte di Dresda pubblica una monografia su Lisickij. L'intera vita di Lisickij costituisce di per sé un legame continuo fra l'Unione sovietica e la Germania (non per ultimo la vedova dell'artista, Sophia Lisickij-Küppers, curatrice del testo in questione, era tedesca) e questo in parte sta all'origine della riabilitazione della sua opera nella Ddr a partire già dagli anni '60. Anche attraverso l'attività e gli spostamenti di Lisickij giunsero in Germania, e quindi in Europa, gli ultimi sviluppi dell'arte sovietica degli anni Venti, il suprematismo e il costruttivismo. La pubblicazione della rivista *Vešč'-Objet-Gegenstand* redatta da Lisickij e Il'ja Erenburg a Berlino costituì uno dei primi tentativi di plasmare un'arte internazionale improntata su una riorganizzazione totale della vita secondo i principi e l'estetica costruttivisti. Come sostiene Golomstock, l'esportazione in Germania di un'arte ancora decisamente rivoluzionaria e avanguardistica venne a un certo punto promossa dal giovane governo sovietico, non soltanto perché sempre meno tollerata in patria, ma con una precisa funzione propagandistica in politica estera. Il partito bolscevico vedeva nella Germania della Repubblica di Weimar, lacerata da crisi economiche e forti contrasti sociali e con un'intelligencija spiccatamente progressista, il terreno ideale per il divampare di una rivoluzione proletaria in Europa. In Germania venne quindi esportata una cultura di sinistra, che nella Russia rivoluzionaria non veniva ancora fisicamente oppressa, ma nemmeno sovvenzionata dallo Stato (benché questa, come spesso ricorda Boris Groys, fosse una delle principali richieste degli artisti stessi) e presentata come il risultato culturale della rivoluzione proletaria, la quale, posta sotto questa luce, diventava anche una rivoluzione di gusto³⁶. La celebre *Erste russische Kunstausstellung*, tenutasi a Berlino nel '22 presso la Galleria

Van Diemen, fu un vero e proprio shock per il pubblico tedesco, ancora fortemente influenzato dall'opera di artisti come Kandinskij e Chagall, e rivelò le ultime tendenze rivoluzionarie dell'arte russa. La Germania e in primo luogo la sua capitale divennero in breve tempo il suolo sul quale molti artisti sovietici in esilio poterono continuare le sperimentazioni artistiche avviate in patria, contribuendo a creare il mito del fervore culturale del *Russkij Berlin* [Berlino russa]. Certo il regime instauratosi in Germania negli anni '30 non si rivelerà più tollerante verso movimenti artistici divergenti dalla linea culturale ufficiale. Così lo spazio astratto *proun* [abbreviazione di Proekt utverždenija novogo – Progetto per l'affermazione del nuovo] allestito da Lisickij al Museo regionale di Hannover venne completamente distrutto nel 1936 dai nazisti³⁷. Le vicende biografiche di Lisickij si inseriscono quindi perfettamente nel discorso di lotta comune contro il fascismo, visto, più che come ideologia corrotta, come imposizione totalitaria di un regime contro la libertà di espressione artistica individuale. Il semplice fatto che nella presentazione dell'artista vengano accennati due totalitarismi, quello nazista e quello staliniano, costituisce già di per sé un'evoluzione nella ricezione storica e artistica del passato delle due nazioni.

Nel '67 vengono mostrate per la prima volta nella Ddr alcune opere di Lisickij, esclusivamente prestite dalla Russia, all'interno dell'esposizione collettiva *Die grosse Oktoberrevolution in der sowjetischen Graphik*. Alla mostra vengono inoltre esposte alcune litografie di Vladimir Lebedev eseguite su motivi delle *Okna Rosta*, allestite dall'artista nel '20 e '21 a Pietrogrado. Schmidt elogia nell'opera di Lebedev l'essenzialità del tratto e la riduzione a forme minime nella rappresentazione della realtà, a conferma del fatto che l'espressività dei personaggi e delle situazioni può essere ottenuta tramite un'estetica che non rinunci né al figurativismo, né all'astrattismo, ma che anzi dall'integrazione dei due elementi raggiunga pieno valore artistico. Lebedev aveva imparato da Malevič a comporre e assemblare forme e colori, imprimendo loro un significato nuovo, per cui dalle sue opere sembra spirare un "soffio rivoluzionario"³⁸. La mostra collettiva del '67 costituisce sicu-

³⁵ "Künstlerische Parteilichkeit und historische Sachlichkeit sind in den richtigen Proportionen miteinander auszuwägen, d. h. in der Sammlung werden entsprechend der Kulturpolitik unseres Staates die realistischen Richtungen besonders umfangreich und gut vertreten. Da das Kupferstich-Kabinett daneben auch die Aufgaben eines wissenschaftlichen Archivs hat, müssen Beispiele aus dem Schaffen der führenden Meister der abstrakten Richtungen berücksichtigt werden", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 75, 5 aprile 1965.

³⁶ Si veda I. Golomstock, *Arte*, op. cit., pp. 83-87.

³⁷ A. Bird, *Storia della pittura russa*, Torino 1991, pp. 244-245.

³⁸ "Atem der Revolution", W. Schmidt, *Russische Graphik des XIX und XX*

ramente un passo fondamentale verso la riabilitazione del modernismo, avviata, come si è visto, con la rivalutazione del funzionalismo del Bauhaus. L'esposizione tuttavia non vuole essere una rassegna sulle avanguardie artistiche russe, ma è concepita in funzione della rivoluzione d'ottobre, quindi all'interno di una precisa contestualizzazione ideologica e propagandistica che ha ancora valore politico nel presente. La mostra apre comunque la strada verso nuove importanti acquisizioni, fra cui un disegno di Vladimir Tatlin, acquistato dalla vedova dell'artista, Aleksandra Korsakova³⁹, pure artista, di cui successivamente verranno acquistati due disegni, non senza ostruzionismo da parte della Commissione degli acquisti⁴⁰.

Nel 1967 viene pubblicato un secondo catalogo-manuale dal nome *Russische Graphik des XIX und XX Jahrhunderts*, sempre centrato sulla collezione di Bolz, ma ben distinto dalla precedente edizione. Senza dubbio la collaborazione di storici dell'arte russi (Kornilov, Kovtun, Levitin, Rusakov e Sidorov) contribuisce notevolmente a creare uno studio sulla grafica russa di più ampio respiro e di stampo comparatistico, mentre il catalogo del '64, compilato quasi esclusivamente a Dresda, costituiva una presentazione della grafica russa liberata sì da implicazioni ideologiche, ma essenzialmente monolitica e chiusa nella sua integrità, appunto perché analizzata dall'esterno. Per quanto riguarda l'attività del gruppo del Mir iskusstva, di cui era già stata accettata l'influenza della grafica tedesca, ora viene messo in luce il ruolo fondamentale della grafica inglese, in particolar modo nell'opera di Aubrey Beardsley. Un'altra tappa fondamentale dell'apertura dell'arte russa è costituita dallo *vesčestvo* [tuttismo] di Larionov e della Gončarova, di cui viene evidenziato il forte legame non solo con varie forme dell'arte russa, dall'icona al *lubok* fino alle insegne, ma anche con la scultura africana, la stampa giapponese, le illustrazioni popolari cine-

si, tartare, indiane e persiane, nonché con le esperienze europee del gruppo Die Brücke e dei Fauves (da cui l'utilizzo frequente del termine "espressionismo" per definire l'attività dei due artisti). L'opera di Pavel Kuznecov acquista nuovi stimoli e ispirazioni grazie all'incontro con altre culture, quella dell'Asia centrale innanzitutto, ripresa nel suo ciclo di litografie *Turkestan*. L'apporto di artisti russi residenti all'estero, quindi particolarmente suscettibili alle evoluzioni artistiche in atto in Europa, rappresenta un ulteriore esempio di connessione internazionale di arte e stili, che spesso vede la grafica come felice luogo d'incontro. Così a partire dal '22, Chagall si dedica a acqueforti e litografie, Kandinskij riprende l'attività grafica con la serie *Kleine Welten* e Aleksej Javlenskij con i cicli di *Teste*⁴¹. Fondamentale nel volume inoltre è l'integrazione delle bibliografie di riferimento ai singoli artisti con testi pubblicati anche in Germania occidentale, certo non facilmente reperibili nella Ddr o in Urss, ma comunque di valore scientifico.

II. ANNI '70: DONAZIONI PUBBLICHE E PRIVATE

L'anno 1970 segna una serie di ricorrenze che, così come lo era stato nel 1960, vennero sontuosamente celebrate e magistralmente strumentalizzate a scopi politici. L'occasione per rinnovare l'amicizia fra l'Urss e la Ddr è questa volta offerta dalla coincidenza del centesimo anniversario della nascita di Lenin con la venticinquesima commemorazione della liberazione dal regime nazista, che si cerca anche di spacciare come il venticinquesimo anniversario della fondazione della Sed [Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – Partito per l'unità socialista della Germania, il partito unico della Ddr], nonostante questa fosse avvenuta soltanto nel 1946, e come il ventesimo anniversario della Ddr, fondata già nel 1949. Le elucubrazioni di Leonid Brežnev sulla nascita dell'*homo sovieticus*, risultato di mezzo secolo di socialismo reale, vengono riprese anche nella giovane Ddr. A Dresda viene così inaugurata una mostra dal titolo *Ein neuer Mensch – Herr einer neuen Welt*, con rappresentazioni plastiche e grafiche di Lenin, eseguite sia in Unione sovietica che in Germania a partire dal 1917. La mostra giunge a Dresda dopo due allestimenti in altre sedi, il primo a Ber-

Jahrhunderts, eine Berliner Privatsammlung, Leipzig 1967, p. 20.

³⁹ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 73, 16 febbraio 1966.

⁴⁰ Ivi, 14 novembre 1967. Nel corso di due sessioni della commissione viene rifiutato l'acquisto dei disegni della Korsakova, ritenuti troppo cari. Effettivamente il prezzo proposto da Schmidt era notevolmente superiore alla media dei prezzi di allora per i disegni, e questo si spiega col fatto che il direttore si era proposto di aiutare economicamente la vedova dell'artista, caduta da anni in miseria, W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

⁴¹ Si veda W. Schmidt, "Zur Geschichte der russischen Graphik", *Russische Graphik*, op. cit., pp. XI-XXIV.

lino nel 1967, in occasione del centesimo anniversario della nascita di Käthe Kollwitz, il secondo a Mosca e Leningrado per il centocinquantenario della nascita di Marx. L'allestimento fu riadattato ogni volta in base alle esigenze locali e allo spazio espositivo, ma il fatto che la mostra venisse "riciclata" in luoghi e occasioni diverse costituisce una palese dimostrazione dell'asservimento e dell'adattamento dell'arte alla causa cultural-politica, particolarmente evidente in esposizioni di questo genere.

Nella prima metà degli anni '70 un fitto scambio di mostre coinvolge le collezioni statali di Dresda, del Cremlino, il Museo Puškin e l'Ermitage⁴², mentre nel '75 viene organizzata la prima mostra collettiva di artisti di Leningrado e Dresda, presentata come dimostrazione non solo di amicizia fra la Ddr e l'Urss, ma nello specifico, come frutto della collaborazione fra le due città gemellate⁴³. Nello stesso anno viene allestita una mostra con il nucleo originario della collezione di grafica dell'Ermitage, acquisita dalla collezione del duca sassone Genrich von Brühl da Caterina II, la quale, come è risaputo, era tedesca (dell'Anhalt, una regione confinante con la Sassonia)⁴⁴. La storia stessa della collezione Brühl dà quindi adito al legame oramai secolare fra la Germania e la Russia, e, nello specifico, fra Pietroburgo e Dresda. In occasione del duecentocinquantenario anniversario del Gabinetto delle stampe, celebrato nel 1970, l'Ermitage elargisce 16 opere di artisti di Leningrado, fra cui Kaplan, Ermolaev, Mitrochin e Aleksander Vedernikov⁴⁵, mentre il Ministero della cultura della Ddr mette a disposizione dei fondi speciali a condizione che vengano spesi esclusivamente per l'acquisizione di grafica di paesi socialisti. Una buona parte dei fondi viene investita in disegni di artisti fra cui Benois, Kaplan, Kustodiev e Il'ja Maškov, acquistati dal suocero di Schmidt, Anatolij Varlamov, secondo una procedura

che si ripeterà negli anni a venire⁴⁶. Varlamov, residente a Mosca, agisce come agente sul luogo e sarà anche grazie a lui che a Dresda verranno concluse tempestivamente acquisizioni di artisti contemporanei. Varlamov inoltre acquistava in rubli, e successivamente veniva risarcito in marchi, ovviando in tale maniera al problema della mancanza di valuta estera.

Nel 1976 vengono organizzate due grandi mostre dedicate a Chagall, la prima presso la sede dell'Albertinum, la seconda nella sede del Gabinetto delle stampe, entrambe allestite con prestiti di collezioni pubbliche e private, fra cui quella della famiglia Chagall. La mostra all'Albertinum attirò oltre 200.000 visitatori e costituisce l'esposizione dedicata a un artista russo più visitata nella storia del Gabinetto delle stampe. Nel catalogo si legge:

Egli salutò la Rivoluzione d'ottobre come triplice liberazione: in quanto giovine privo di mezzi, la cui casa paterna di origine piccolo-borghese era stata declassata a rango proletario, in quanto ebreo e non per ultimo in quanto artista. L'abolizione delle discriminazioni razziali significò molto per Chagall, in quanto egli fu il primo grande pittore a elevare a proprio tema artistico principale le usanze religiose e la vita del proprio popolo, trasmesse di generazione in generazione. Egli fu, così come tutti gli artisti moderni russi, grato al governo sovietico non soltanto per la nuova possibilità di azione concessagli, ma anche perché intravide nella liberazione politica e sociale del popolo un profondo legame con le proprie ambizioni artistiche⁴⁷.

L'esilio del '22 dalla Russia viene visto come incompiuta di Chagall per la condizione post-rivoluzionaria in cui imperversava il suo paese:

Con i nuovi arricchiti del periodo della Nep non aveva nulla in comune. Così la sua decisione di insediamento temporaneo all'estero, dove lo attendevano delle possibilità di azione favorevoli, non va assolutamente inteso come emigrazione dovuta al ripudio del socialismo⁴⁸.

Non vengono quindi accennati i contrasti fra Chagall e altri artisti dell'epoca, Malevič in prima linea, motivo

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ "Die Oktoberrevolution begrüßte er als ein dreifach Befreier, als unbestimmter Jüngling, dessen Elternhauses von kleinbürgerlicher Herkunft in proletarische Verhältnisse geraten war, als Jude und nicht zuletzt als Künstler. Die Aufhebung der Rassendiskriminierung musste für Chagall um so mehr bedeuten, als er der erste grosse Maler ist, der das altüberlieferte religiöse Brauchtum seines Volkes und dessen Leben zum Hauptthema seiner Kunst erwählte. Er war – wie alle modernen russischen Künstler – der Sowjetregierung nicht nur dankbar für die neue Wirkungsmöglichkeit, sondern er erblickte in der politischen und sozialen Befreiung des Volkes eine tiefe Verwandtschaft zu seinen künstlerischen Bestrebungen", Idem, *Marc Chagall Graphik*, Dresden 1977, p. 7.

⁴⁸ "Mit den Neureichen der NÖP-Periode hatte er nichts gemein. So bedeutete sein Entschluss zur zeitweiligen Übersiedlung ins Ausland, wo ihn günstige Wirkungsmöglichkeiten erwarteten, keineswegs Emigration aus Ablehnung des Sozialismus", Ivi, p. 8.

⁴² Si veda "Schätze des Kreml nach Dresden", *Dresdener Kunstblätter*, 1972, 4, p. 112 e I. Antonowa, "Meisterwerke aus dem Ermitage Leningrad und dem Puschkin-Museum Moskau im Albertinum", Ivi, pp. 113–117.

⁴³ G. Müller, R. Stachowski, "Brüderlich verbunden, zur ersten Gemeinschaftsausstellung Leningrader und Dresdener Künstler im Albertinum", Ivi, 1975, 3, pp. 78–83.

⁴⁴ "Zeichnungen alter Meister aus der Ermitage zu Leningrad – die Sammlung Brühl – im Albertinum", Ivi, 1972, 11, pp. 43–46.

⁴⁵ W. Schmidt, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1970–71, p. 275.

per cui abbandonò la natale Vitebsk. Di fatto, la rivoluzione artistica andava presentata come un fronte unito. Il primo lavoro grafico compiuto di Chagall, il ciclo di acqueforti *Ma vie*, eseguito a Berlino nei primi anni Venti, fu acquistato dal Gabinetto delle stampe nel '25, ma venne successivamente requisito con l'accusa di provenire da "un artista di razza inferiore". Diversamente dagli artisti bollati di "degenerazione", giudicati da un punto di vista estetico, oppure di *Kulturbolschewismus*, quindi su basi politiche, le accuse all'opera di Chagall si muovono sul piano in assoluto più discriminante, quello razziale, per cui l'artista era condannato a priori e a prescindere dalla sua opera, presentata come espressione artistica di una razza impura. Come ricorda Golomstock, nell'Unione sovietica di Stalin le accuse ad artisti si muovevano pure su un piano estetico e politico, e come si è detto bastava una delle due incriminazioni per dimostrare l'altra, la diffamazione di un artista su basi nazionalistiche e razziali fece la sua comparsa tuttavia soltanto dopo la Seconda guerra mondiale⁴⁹.

A Dresda si cercò di recuperare l'opera di Chagall solo a partire dal '60, con le prime timide ripercussioni nella Ddr della condanna del culto della personalità di Stalin e, implicitamente, dell'antisemitismo a esso connesso. Così, già nel 1976, il patrimonio di grafica dell'artista ammontava a 65 litografie, la prima delle quali, *Il diario di Anna Frank*, era stata acquistata dal *Front National Français de Libération*, ed esposta nel '63 in una grande mostra dedicata all'arte socialista contemporanea. L'opera di Chagall viene quindi sapientemente utilizzata all'interno del culto dell'antifascismo, e la sua opera presentata, così come lo era stato due anni prima con Kaplan, come tipica della produzione artistica di un popolo a lungo perseguitato e discriminato. Nel nome di questa generalizzazione a posteriori della cultura artistica ebraica, nella lettura critica dell'attività di Chagall manca un'analisi degli aspetti particolari della sua fede, la dottrina chassidica, certo non trascurabile per una comprensione profonda della sua opera. Nel 1977, a soli sei mesi dalla chiusura della mostra su Chagall, viene organizzata una mostra di respiro internazionale dal titolo *Plakate der Galerie Maeght, Paris*, quattro dei quali eseguiti da Chagall, unico artista russo presente. In questa esposizione, Chagall viene inserito in un con-

testo occidentale ed equiparato al maestro Picasso, lungi quindi dalla lettura in chiave ideologica e campanilistica dell'artista fatta nella mostra precedente.

Nel 1969 Schmidt si mette in contatto con Elena Liessner-Blomberg, un'artista da tempo ignorata da critica e pubblico, dichiarandosi interessato al suo lavoro, in cui vede un interessante esempio di arte russa contemporanea⁵⁰. L'artista cerca tuttavia di deviare l'attenzione del direttore sui suoi lavori ed esperienze legati agli anni Venti⁵¹, e dona alcune preziose testimonianze di questa epoca, fra cui un'edizione del 1920 di *Dvenadcat' [I dodici]* di Aleksandr Blok, illustrata da Larionov e dalla Gončarova⁵². Schmidt coglie immediatamente l'occasione di avere una testimone vivente (per di più residente proprio nella Ddr) di un'epoca ancora relativamente poco nota. Così, nel giro di pochi anni, fra acquisizioni e donazioni viene raccolto un ingente patrimonio di disegni e *collages* che offrono un'esauriente panoramica sull'evoluzione dagli anni '20 agli anni '70 dell'artista, a cui nel '77 viene dedicata una mostra. Nel catalogo viene in prima linea sottolineato il ruolo della Liessner-Blomberg nella società in quanto donna, sintomatico di una realtà, la Russia rivoluzionaria, in cui per la prima volta fu attivo un così alto numero di artiste. La sua biografia viene schematicamente divisa in tre parti: gli esordi artistici nella Mosca pre-rivoluzionaria, l'esilio volontario a Berlino, cui seguì la dominazione nazista, e il ritrovamento degli ideali rivoluzionari nella Repubblica democratica tedesca, dove decise di trasferirsi definitivamente nel '51⁵³. Viene quindi sottolineato il legame di continuità non tanto fra la Russia e la Germania quanto fra l'Urss e la Ddr e, come nel caso di Brecht, viene elogiato l'insediamento volontario di un artista nella Repubblica democratica tedesca. L'anno successivo alla mostra viene pubblicata una monografia della Liessner-Blomberg redatta da Schmidt sulla base dei ricordi dell'artista, scomparsa lo stesso anno. Nel testo viene messa in luce una costante della sua ricca produzione artistica, il ruolo quasi dittatoriale del ma-

⁵⁰ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 86, II, W. Schmidt, 20 febbraio 1969.

⁵¹ Ivi, Erwerbungen n. 82, II, E. Liessner-Blomberg, 5 marzo 1969, 16 marzo 1971.

⁵² Ivi, Idem, 16 febbraio 1971.

⁵³ W. Schmidt, *Elena Liessner-Blomberg Wladimir Weißberg*, Dresden 1977, p. 1.

⁴⁹ I. Golomstock, *Arte*, op. cit., p. 125.

teriale che determina, in base a null'altro che alla propria struttura interna, la realizzazione di un'opera. Solo nella fase di lavorazione fisica e concreta di un materiale, un'opera assume quindi la propria forma, diventa un'opera d'arte. L'artista aveva scritto "è incredibile cosa improvvisamente possa saltar fuori nella fase di lavorazione"⁵⁴; se costretta in una forma predefinita, la materia può addirittura ribellarsi: "questo disegno è molto spontaneo e non voleva restare nella cornice"⁵⁵. La monografia del '78 segna decisamente un passo avanti verso una lettura più libera e incondizionata della produzione dell'artista⁵⁶, cui verrà dedicata una seconda personale solo molto più tardi, nel 2002. In questo caso si parlerà di "gioia sperimentale non dogmatica"⁵⁷.

Le opere della Liessner-Blomberg vengono esposte insieme a disegni di Vladimir Vejsberg, con cui il Gabinetto delle stampe era in contatto fin dalla prima visita di Schmidt all'artista moscovita nel '67. La mostra allestita a Dresda costituisce la prima personale in assoluto dedicata a Vejsberg. Nella breve introduzione al catalogo, le sue opere vengono associate ai lavori monocromatici di Malevič e Morandi; non più forzatamente inserite in un contesto socio-politico, esse "mantengono la propria autonomia come campo di una percezione immediata della realtà"⁵⁸.

L'opera grafica di Kaplan era già stata esposta, come si è visto, nel '65, mentre l'anno successivo il Gabinetto delle stampe aveva iniziato ad acquisire disegni dell'artista⁵⁹. Nel 1979 viene quindi organizzata una personale dal titolo *Anatoli Kaplan Zeichnungen, Gouachen, Pastelle und keramische Werke*. Ai tempi Kaplan era non solo l'artista russo rappresentato dal maggior numero di opere al Gabinetto delle stampe di Dresda, ma ve-

rosimilmente l'artista straniero col più alto numero di lavori, mostre, riproduzioni e pubblicazioni in tutta la Ddr⁶⁰. Kaplan viene presentato come artista poliedrico, assolutamente unico e indipendente nel contesto internazionale, definitivamente sgravato dalla figura ingombrante di Chagall. Scopo della mostra è di presentare al grande pubblico gli originali alla base di molti lavori grafici di Kaplan, noti nella Ddr tramite innumerevoli riproduzioni⁶¹. In questo raro caso viene quindi constatata l'esistenza dell'originale e affermato il suo valore in quanto esemplare unico e portatore del valore artistico primigenio. Così afferma Ekaterina Degot':

Naturalmente la tentazione dell'esemplare unico rimase grande, anche in Urss si erano conservati rudimenti del XIX secolo con il suo feticismo per l'originale (musei con divani imbottiti, il culto della "maestria tecnica" e dei "grandi nomi") [...] L'originale poteva essere esposto in un museo come oggetto di consumo elitario, tuttavia dal punto di vista della priorità culturale la cartolina ottenuta dall'originale era più importante⁶².

Il valore di un'opera risiedeva quindi non tanto nell'esemplare unico, quanto nel suo potenziale riproduttivo e divulgativo, secondo un principio democratico di accessibilità al prodotto artistico espanso a tutti, e questo spiega in parte l'altissima considerazione di cui godeva la grafica nei paesi socialisti.

III. ANNI '80: IL RITORNO DELLE AVANGUARDIE STORICHE E CONTEMPORANEE

Gli anni '80 nella Ddr sono segnati da una linea politica decisamente più aperta e imprevedibile da parte delle autorità nell'ambito culturale. Il X congresso della Sed, conclusosi nell'aprile del 1981, aveva trattato solo in maniera marginale temi di natura cultural-politica, evitando di imporre direttive categoriche⁶³. Abilmente

⁵⁴ "Was man bei der Arbeit dann plötzlich entdeckt ist toll", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 86, II, E. Liessner-Blomberg, 3 dicembre 1970.

⁵⁵ "Diese Zeichnung ist aber sehr "spontan" u. wollte nicht im Rahmen bleiben", Ibidem.

⁵⁶ Si veda *Elena Liessner-Blomberg oder die Geschichte vom blauen Vogel*, a cura di G. Wolff, J. Rennert, W. Schmidt, Berlin 1978.

⁵⁷ "Undogmatische[r] Experimentierfreude", K. von Berswordt-Wallrabe, *Elena Liessner-Blomberg 1897-1978, Eine Russin in Berlin (Zeichnungen, Collagen, Applikationen)*, Schwerin 2002, p. 7.

⁵⁸ "Behalten diese Blätter ihre Eigenständigkeit als Feld der unmittelbaren Aufnahme von Wirklichkeit", W. Schmidt, *Elena*, op. cit., p. 4. Si veda anche Idem, "Wladimir Weissberg in den Dresdener Museen", *Dresdener Kunstblätter*, 2004, 6, pp. 406-409.

⁵⁹ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 82, Idem, 11 febbraio 1966.

⁶⁰ Idem, *Anatoli Kaplan Zeichnungen, Gouachen, Pastelle und keramische Werke*, Dresden 1979, pp. 1.

⁶¹ Idem, "Anatoli Kaplan, Zeichnungen, Gouachen, Pastelle und keramische Werte", *Dresdener Kunstblätter*, 1979, 4, pp. 98-103.

⁶² "Natürlich blieb die Versuchung der Unikalität weiterhin gross, auch in der UdSSR hatten sich Rudimente des 19. Jahrhunderts mit seinem Originalfetischismus erhalten (Museen mit Plüschsofas, der Kult der 'technischen Meisterschaft' und der Kult der 'grossen Namen') [...] Das Original konnte im Museum als Objekt elitären Konsums ausgestellt werden, doch aus der Sicht der kulturellen Prioritäten war die nach dem Original gefertigte Postkarte wichtiger", E. Degot', "Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit: offizielle und inoffizielle Kunst in der UDSSR", *Berlin-Moskau / Moskau-Berlin, 1950/2000, Chronik*, a cura di P. Choroschilow, J. Harten, J. Sartorius, P.K. Schuster, Berlin 2003, pp. 134-135.

⁶³ M. Jäger, *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*, Köln 1995, p. 187.

spacciata come flessibilità, o addirittura tolleranza nelle questioni culturali interne, questa mancanza di una decisa linea cultural-politica ha comunque una precisa funzione in politica estera. In seguito al riconoscimento internazionale della Ddr e all'insediamento sul suo territorio di rappresentanti della diplomazia e della stampa occidentale, una delle priorità in politica estera è quella di imprimere e consolidare un'immagine rispettabile della Ddr agli occhi della comunità internazionale, evitando qualsiasi tipo di scandalo, o per lo meno una sua eventuale divulgazione⁶⁴. L'esperienza sovietica del decennio precedente aveva in effetti dimostrato quanto le ingerenze del governo sulla libertà d'espressione potessero incidere sui rapporti con le democrazie occidentali. Uno degli "interventi" statali tristemente più noti, effettuato in occasione della mostra di artisti non conformisti tenutasi nel '74 alla periferia di Mosca (passata poi alla storia come *Bul'dozernaja vystavka* [Mostra dei bulldozer]), era stato apertamente denunciato dai dissidenti interni e dalla stampa estera, provocando una tale pressione sul governo, certo pure strumentalizzata a scopi politici, al punto che le autorità preferirono riparare con un'altrettanta celebre mostra, poi nominata *Woodstock sovietico*, piuttosto che compromettere ulteriormente l'immagine del paese. La mostra dei bulldozer entrò a pieno titolo nella storia della cultura sovietica come mito all'origine della caratterizzazione dello stato come tiranno e degli artisti come martiri della libertà d'espressione in Unione sovietica⁶⁵.

La mancanza di una linea cultural-politica netta e imposta dall'alto è riscontrabile anche nella prassi museale di Dresda, per cui a partire dai primi anni '80 è evidente un netto calo di manifestazioni ufficiali di stampo celebrativo e una diminuzione generale di acquisizioni per vie ufficiali di opere di artisti sovietici. Questo vuoto viene in buona parte compensato da una coincidenza di interessi, contatti e acquisizioni che creano le condizioni necessarie alle prime mostre dedicate al modernismo classico, quasi esclusivamente russo e tedesco. Già negli anni '60 erano stati analizzati i profondi legami fra l'avanguardia russa e quella tedesca; in una conferenza tenuta presso la Humboldt Universität, Kurt Junghanns aveva parlato non solo di affinità concettuali e stilistiche, ma anche dei legami personali esistenti fra Walter Gropius e Kandinskij, Bruno Taut e Erenburg, e propose il parallelismo, oramai consolidato, fra le scuole del Bauhaus e dello Vchutemas [Vysšie chudožestvennye techniĕsko-masterskie – Laboratori superiori tecnico-artistici]⁶⁶. Una sola considerazione, certo non secondaria, divideva profondamente le avanguardie nei due paesi. In Urss le nuove condizioni offerte dalla rivoluzione d'ottobre avevano creato il suolo ideale per il fiorire delle arti, così il ritorno in patria di artisti russi dopo il '17 viene interpretato come intenzione di porre la propria attività al servizio del nuovo Stato, di forgiare un'arte consona alla nuova realtà⁶⁷. Come dire, create e consolidate le basi di una nuova struttura, era possibile iniziare a elaborare una sovrastruttura adeguata. In Germania, invece, i primi tentativi di creare un'arte rivoluzionaria, a partire dall'attività del Novembergruppe⁶⁸, erano falliti in quanto subito assorbiti dalla "borghese" Repubblica di Weimar :

All'epoca la maggior parte degli esponenti dell'*intelligencija* era cadu-

⁶⁴ Il caso più eclatante nella Ddr fu sicuramente quello di Wolf Biermann, cantautore idolatrato in patria, cui venne tolta la cittadinanza in seguito a un concerto tenuto a Colonia. La decisione provocò mobilitazioni e proteste nell'ambiente intellettuale tedesco di entrambi gli Stati, e dimostrò l'intransigenza con cui le autorità trattavano chiunque avesse l'intenzione di discreditarla Ddr, soprattutto agli occhi dell'opinione pubblica estera. Se da una parte il gesto servì allo Stato da monito per tutti gli artisti della Ddr, dall'altro danneggiò notevolmente l'immagine del governo e fu quindi visto come un errore di politica estera da evitare assolutamente nel futuro.

⁶⁵ Sull'infondatezza di alcuni miti creati e affermatasi durante la Guerra fredda si veda E. Degot', "Zwischen Massenreproduktion", op. cit., pp. 133–137. La Degot' sostiene che le metodologie con cui alcuni eventi vennero ingigantiti dai dissidenti interni e dalla stampa estera, creando un'opposizione antagonista viscerale fra gli artisti non riconosciuti e lo Stato, rientra perfettamente nella logica di opposizione bipolare e radicale sviluppatasi durante la Guerra fredda da entrambe le parti della cortina di ferro, ed ha assunto un valore dogmatico che tuttora, a oltre quindici anni dalla caduta del muro di Berlino presso molti ambienti culturali e scientifici non permette di andare oltre i luoghi comuni prepotentemente affermatasi.

⁶⁶ K. Junghanns, "Die Beziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Architekten in den Jahren 1917 bis 1933", *Wissenschaftliche ZS der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaft*, 1967, 3, pp. 369–381.

⁶⁷ Fra questi, Šterenberĕ, Anton Pevsner e Naum Gabo, mentre molti altri artisti russi, fra cui Chagall e Maleviĕ, fecero ritorno in patria prima della rivoluzione, allo scoppio della Prima guerra mondiale, preparando quindi in anticipo, secondo un'interpretazione della critica ufficiale, il terreno allo spirito rivoluzionario.

⁶⁸ Gruppo di artisti rivoluzionari fondato nel '18 in seguito all'instaurazione dei governi socialisti provvisori a Berlino e Monaco e all'abdicazione dell'Imperatore Wilhelm II. Il gruppo era costituito da artisti rivoluzionari, fra cui molti espressionisti e diversi futuri membri del Bauhaus, fondato l'anno successivo da Gropius in parte sugli stessi ideali del Novembergruppe.

ta nell'illusione che un rinnovamento spirituale, anche solo un rinnovamento artistico, sarebbe stato il presupposto ai mutamenti nella società. Sulla base dell'esperienze politico-storiche della Repubblica di Weimar, della dittatura fascista e della Seconda guerra mondiale, si affermò la consapevolezza che un rinnovamento culturale sarebbe stato possibile solo in connessione con dei completi sovvertimenti politico-sociali⁶⁹.

L'arte rivoluzionaria in Germania si sarebbe quindi potuta realizzare compiutamente solo nel momento in cui gli ideali rivoluzionari, già messi in pratica nella realtà sovietica, fossero stati applicati anche alla società tedesca. In questo caso la dialettica cultural-politica portava alla caratterizzazione, ancor prima dell'Unione sovietica come esempio per la Ddr, della Russia come modello per la Germania.

Nell'80 il Gabinetto delle stampe acquisisce i primi lavori di Aleksandr Rodčenko e di Varvara Stepanova, donati dalla figlia dei due artisti, e già nel 1981 viene allestita una mostra dal titolo *Alexander Rodtschenko Warwara Stepanowa. Zeichnungen, Linolschnitte und Photographien*. Nel catalogo viene elogiata la capacità del primo Rodčenko di rappresentare il "tema sovietico" in tutti i suoi aspetti e con ogni tecnica a lui nota. Di tutt'altro tono è l'interpretazione della fase conclusiva dell'attività dell'artista:

Tuttavia il conflitto fra l'utopia sociale e le condizioni della realtà cominciarono ad avere effetto; spinsero gradualmente Rodčenko, a partire all'incirca dal 1928, verso una posizione di difesa⁷⁰.

In tale maniera viene giustificato il fallimento di molti suoi progetti, rimasti solo sulla carta, e il suo graduale passaggio verso nuovi ambiti sperimentali ritenuti più innocui ("ludici" nel testo), come il teatro e il circo. L'ambito in cui Rodčenko raggiunse risultati più innovativi fu comunque la fotografia, intesa non più come artificio, messa in scena di oggetti o persone bloccate in una posa, ma sentita come istantanea della

realtà. La fotografia assume quindi lo *status* di documento, soprattutto dopo la benedizione di Lenin, citata appositamente nell'introduzione di un articolo su Rodčenko:

La storia si scrive molto bene con l'obiettivo. Questa storia è più chiara e comprensibile nelle fotografie. Nessun artista è in grado di immortalare su una tela quello che una macchina fotografica vede⁷¹.

L'ironia della sorte vuole che proprio Lenin sarà al centro di una metamorfosi nell'arte sovietica, che andrà proprio in direzione contraria al principio appena espresso. La celebre foto di Lenin ritratto su una tribuna mentre tiene un comizio davanti alla folla⁷² fu ripresa non soltanto per la *Model' tribuna Lenina* [Modello per tribuna di Lenin] progettata da Lisickij, ma servì da soggetto per uno dei quadri più noti del realismo socialista, *Lenin na tribune* [Lenin sulla tribuna], eseguito da uno dei suoi padri fondatori, Aleksandr Gerasimov. Si tratta in questo caso di una tela su olio, in cui l'istantanea della foto originaria viene sostituita con un quadro monumentale e celebrativo, ottenuto tramite una tecnica pittorica piena di pathos e l'inserimento di artifici, come le bandiere rosse poste alla base della tribuna che isolano, e al tempo stesso innalzano, la figura di Lenin. In questa metamorfosi è contenuta una delle istanze fondamentali alla base del realismo socialista. Groys afferma:

Proprio il passaggio dalla fotografia alla pittura rivela la volontà artistica che si cela dietro alla fattualità della fotografia. In tal modo il realismo socialista formula apertamente il principio e la strategia della sua mimesi: difendendo una resa severamente "obiettiva", "fedele" della realtà esterna, nello stesso tempo esso inscena, prepara la regia di questa stessa realtà⁷³.

Il fatto stesso che la pittura del realismo socialista venisse spesso contestata come anacronistica in un'epoca in cui la fotografia aveva raggiunto il massimo di fedeltà nella riproduzione della realtà, veniva ribattuto con l'esternazione che il realismo socialista trascende la realtà del presente e rappresenta "la vita nel suo sviluppo rivoluzionario". Così se da una parte le avanguardie moderne mettono a nudo i meccanismi, l'ossatura della

⁶⁹ "Damals waren die meisten Angehörigen der Intelligenz in der Illusion befangen, eine geistige Erneuerung, ja sogar allein eine künstlerische Erneuerung, sei die Voraussetzung gesellschaftlicher Wandlungen. Aufgrund der politisch-historischen Erfahrungen der Weimarer Republik, der faschistischen Diktatur und des zweiten Weltkrieges hatte sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass eine kulturelle Erneuerung nur im Zusammenhang mit den umfassenden politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen möglich war", *Die SED*, op. cit., p. 74.

⁷⁰ "Doch auch die Konflikte zwischen gesellschaftlicher Utopie und den Bedingungen der Wirklichkeit begannen sich auszuwirken; sie drängten Rodtschenko etwa seit 1928 zunehmend in eine Verteidigungsposition", R. Mayer, *Alexander Rodtschenko Warwara Stepanowa. Zeichnungen, Linolschnitte und Photographien*, Dresden 1981, pp. 1-2.

⁷¹ "Sehr gut schreibt sich die Geschichte mit dem Objektiv. Sie ist klarer und verständlicher, diese Geschichte, in den Aufnahmen. Kein einziger Künstler ist in der Lage, das auf der Leinwand festzuhalten, was ein Fotoapparat sieht", V. Lenin, cit. in H. Olbrich, "Rodtschenko und die frühe sowjetische Fotografie", *Bildende Kunst*, 1982, 6, p. 272.

⁷² Della foto esistono più versioni, alcune successivamente epurate dalle figure di Trockij e Kamenev, originariamente in piedi sulla tribuna di fianco a Lenin.

⁷³ B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano 1992, p. 70.

realtà, come la scarna impalcatura progettata da Lisickij, il realismo socialista ne camuffa la struttura, tramite un processo pseudo-mimetico, che crea un'illusione di (ri)produzione realistica. La nuova realtà viene così affermata nelle opere del realismo socialista, che crea una realtà di “non luoghi” e “fa “vedere l'invisibile” attraverso la strategia dell'inganno, dell'utopia solo parzialmente realizzata, ma spacciata come reale”⁷⁴. La tarda attività fotografica di Rodčenko viene interpretata in questa chiave “realista”, come superamento del “nuovo dato di fatto socialista”⁷⁵, il quale, quindi, non necessita di un'ulteriore conferma, di una registrazione documentaristica di una realtà già data come esistente ed evidente a tutti. La fattualità di cui parla Groys viene del tutto superata:

La nuova fabbrica non è solo un semplice fatto, ma un fatto d'orgoglio e di gioia verso l'industrializzazione della terra dei Soviet, e ciò è quello che noi vi dobbiamo trovare⁷⁶.

La mostra di Rodčenko e della Stepanova ha una funzione essenzialmente divulgativa dell'opera dei due artisti; nell'introduzione al catalogo il termine “costruttivismo” non compare e i tratti peculiari dei due, alcuni dei quali volutamente enfatizzati, come l'asservimento dell'arte alla causa della rivoluzione, vengono implicitamente elevati a denominatori comuni delle avanguardie sovietiche. L'evoluzione successiva nell'opera di riabilitazione del modernismo sarà di innalzare consapevolmente il costruttivismo a vera e propria esperienza comune a tutte le correnti artistiche rivoluzionarie, saldata a sua volta sul funzionalismo della scuola del Bauhaus. Essendo la Russia il primo paese rivoluzionario, va da sé che il costruttivismo russo assume il ruolo di guida dell'arte rivoluzionaria internazionale. All'origine di questa nuova lettura critica si trovano i testi di Harald Olbrich, critico d'arte e caporedattore del *Lexikon der Kunst*. In una cultura fortemente nominativa e nozionistica, il suo ruolo sarà fondamentale per le sorti della ricezione del modernismo nella Ddr. Nell'edizione del '71 Olbrich determina il costruttivismo in base a un'evoluzione storica e lo definisce come superamento di tutte

le espressioni artistiche *fin de siècle* e tentativo di “impostare il nostro sguardo sulle nuove condizioni oggettive”⁷⁷. Quindi determina il costruttivismo in relazione sia al passato, come risposta alle urgenti necessità di cambiamento della società post-rivoluzionaria, sia al futuro, come fondamentale tappa dello sviluppo del realismo socialista⁷⁸. In un'edizione successiva del *Lexikon der Kunst*, Olbrich avalla l'ipotesi che fra le varie forme artistiche rivoluzionarie possa essere considerato anche il non-figurativismo, e cita come esempi il Modello per il monumento alla III Internazionale di Tatlin e il Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg di Mies van der Rohe. In tale maniera egli crea un grande gruppo dal nome *Proletarisch-revolutionäre Kunst*, in cui rientrano tutti i movimenti artistici impegnati sviluppati dal 1917 al 1945. L'esistenza di un'arte proletaria in una fase pre-rivoluzionaria viene quindi negata, e questo spiega, e giustifica, l'uso dell'aggettivo “sovietico”, anziché “russo”, solitamente abbinato alle avanguardie. Il carattere decisamente belligerante di molte correnti delle avanguardie, il più delle volte proprio nei confronti di altri movimenti artistici contemporanei, viene quindi asservito alla creazione apocrifia di un fronte compatto delle arti rivoluzionarie, fra le quali il costruttivismo detiene il primato⁷⁹.

Su questo principio viene inaugurata nell'83 una mostra dal titolo *Von Malewitsch bis Mondrian. Graphik und Zeichnungen des Konstruktivismus*. Nell'introduzione al catalogo si legge:

Il concetto di costruttivismo viene qui usato in senso largo. Al centro dell'attenzione si trova la composizione astratta con forme geometriche e la sua applicazione nell'allestimento di interni e nel libro. A esso si collegano ambizioni vicine alla rappresentazione costruttiva dell'oggetto, del paesaggio, della figura e del capo, ma anche l'inclusione di forme e oggetti tecnoidi. L'intreccio di costruttivismo con il futurismo, l'espressionismo, il cubismo, il dadaismo, la Nuova oggettività e alcune correnti dell'arte proletario-rivoluzionaria mostra la forza irradiante della sua posizione stilistica⁸⁰.

⁷⁷ “Unser Sehen auf die neuen objektiven Bedingungen einzustellen”, H. Olbrich, *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1971, p. 683.

⁷⁸ Idem, *Studien zu Theorie und Geschichte des Konstruktivismus*, Berlin 1977, p. 10.

⁷⁹ Idem, *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1975, pp. 970-974.

⁸⁰ “Der Begriff des Konstruktivismus wird hier in weiterem Sinne gebraucht. Im Mittelpunkt steht die abstrakte Gestaltung mit geometrischen Formen und deren Anwendung auf Innenraum und Buch. Daran schliessen sich verwandte Bestrebungen der konstruierenden Darstellung von Gegenstand, Landschaft, Figur und Kopf, aber auch die Einbeziehungen technoider Formen und Gegenstände an. Die Verflechtung des Konstruktivismus mit Futurismus, Expressionismus, Kubismus, Da-

⁷⁴ G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino 2001, p. 131.

⁷⁵ “Neue[n] sozialistische[n] Tatsache[n]”, H. Olbrich, “Rodtschenko”, op. cit., p. 274.

⁷⁶ “Die neue Fabrik ist nicht ein einfaches Faktum, sondern ein Faktum des Stolzes und der Freude an der Industrialisierung des Landes der Sowjets, und das ist es, was wir finden müssen”, Ibidem.

Viene quindi prima di tutto definito il costruttivismo in quanto stile, descrivendone i tratti essenziali in base a classi estetiche più che sociali, storiche o di contenuto. La fortuna del costruttivismo viene al contrario spiegata con categorie decisamente geo-politiche:

Il legame dell'avanguardia con le forze socialiste è dimostrato dall'impegno politico di molti artisti, dalle loro singole opere ma anche dal bilancio storico, per cui il costruttivismo si è sviluppato in maniera redditizia nei centri di sviluppo rivoluzionario, come la Russia, la Germania e l'Ungheria⁸¹.

Il libro del cubofuturismo russo occupa un ruolo di primo ordine all'interno della mostra. Del libro *Vzorval'* [Esplosività], edito a Pietroburgo nel 1913 con testi di Aleksej Kručnych, vengono esposte alcune illustrazioni di Ol'ga Rozanova e Malevič.

Il libro "esplosivo" [...] si presenta in carte sciolte non numerate, stampate su un solo lato ed esteticamente autonome, quindi in un ordine spazio-temporale all'origine e per principio non fissabile, sempre virtualmente aperto a mutazioni che nel nuovo correlarsi dei testi vengono a creare ogni volta un'opera diversa⁸².

Sul principio di questa libertà di lettura e interpretazione viene concepita l'esposizione di altri libri dell'avanguardia russa. Del libro *Dochlaja Luna* [Luna crepata], edito dal gruppo futurista Gileja nel 1913, vengono esposte tre litografie e un'acquaforte a punta secca di Vladimir Burljuk e una litografia di David Burljuk. Le pagine, estratte dal libro, un quaderno con una semplice rilegatura a filo, vengono esposte singolarmente e in seguito alla mostra catalogate non più nella sezione dei libri illustrati, ma separatamente nel reparto delle opere grafiche, dove tuttora si trovano. Si tratta di una prassi usuale che consente quindi di adattare provvisoriamente, là dove è possibile, la forma di un'opera alle necessità espositive⁸³.

da, Neuer Sachlichkeit und manchen Strömungen der proletarisch-revolutionären Kunst zeigt die ausstrahlende Kraft seiner stilistischen Position", W. Schmidt, *Von Malewitsch bis Mondrian. Graphik und Zeichnungen des Konstruktivismus*, Dresden 1983, p. 3. Alla mostra sono esposte oltre 150 opere realizzate fra il 1913 e il 1930 da 48 artisti, di cui 15 russi.

⁸¹ "Die Verbundenheit der künstlerischen Avantgarde mit den sozialistischen Kräften erweist sich in der politischen Haltung mehrerer Künstler und in einzelnen inhaltlich bekenntnishaften Werken, aber auch in der historischen Bilanz, dass sich der Konstruktivismus in Zentren revolutionärer Entwicklung, wie Russland, Deutschland, Ungarn besonders fruchtbar entfaltet", Ibidem.

⁸² G. Pagani Cesa, *Il libro dell'avanguardia russa*, a cura di Idem e A. Trevisan, Milano 2004, p. 55. Su *Esplosività* si veda anche L. Magarotto, "Il libro del cubofuturismo russo e dintorni", Ivi, pp. 29-30.

⁸³ H.U. Lehmann, intervista a cura di M. Bertelè, 7.4.2004.

Nell'85 Olbrich pubblica su *Bildende Kunst*, la rivista d'arte della Ddr, un articolo su Malevič, impostato su un saggio critico di Larisa Žadova, edito inizialmente solo in tedesco nel '78⁸⁴, e considerato il primo testo scientifico pubblicato in un paese socialista a presentare l'opera di Malevič come nucleo del modernismo russo-sovietico⁸⁵. L'intenzione di Olbrich è di allontanare la figura di Malevič da qualsiasi sospetto di formalismo, cioè di volontà di azione sulla realtà tramite l'utilizzo di forme soggettive (= non realiste). I risultati più radicali di Malevič, ottenuti nel periodo suprematista, vengono interpretati come "elementarizzazione ultrapersonale delle forme e dei colori"⁸⁶, di cui viene elogiata la logicità e la coerenza interna, e i quali vanno considerati come espressione soggettiva e strettamente individuale dell'artista, sulla quale non ci si deve porre la domanda se sia corretta, fedele o sincera nei confronti della realtà. L'opera di Malevič, privata di ogni pretesa politica, risulta quindi innocua, e ogni sua ambizione metafisica viene confutata, poiché la sua arte non trascende, ma resta chiusa in sé, nelle sue leggi intransitive e autoreferenziali. Questa lettura rientrava nell'interpretazione generica data da Olbrich alle avanguardie, definite come produzione meccanico-creativa, che rinuncia a priori a qualsiasi speculazione metafisica⁸⁷.

In un articolo di data posteriore dedicato a Malevič, viene accennato il ritorno al figurativismo dell'artista negli anni '30, inserito, e motivato, in un contesto europeo di "ritorno all'ordine"⁸⁸. È interessante paragonare questa interpretazione, che di fatto non affronta il tema nella sua specificità, con due posizioni più recenti. Schmidt vede nella ripresa di elementi figurativi da parte di Malevič esclusivamente un compromesso dell'artista con i dettami del realismo socialista e la sua unica via di scampo nelle società sovietica degli anni '30. E stronca ogni tipo di interpretazione, soprattutto da parte di chi non ha vissuto nel socialismo reale, volta a individuare un'intenzione artistica da parte di Malevič⁸⁹.

⁸⁴ L. Shadowa, *Suche und Experiment, russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden 1978.

⁸⁵ U. Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus*, op. cit., p. 203.

⁸⁶ "Überpersönliche Elementarisierung der Formen und Farben", H. Olbrich, "Lebendiges Interesse an der Zukunft", *Bildende Kunst*, 1985, 5, p. 230.

⁸⁷ H. Olbrich, *Lexikon* [1975], op. cit., p. 972.

⁸⁸ G. Brühl, "Kasimir Malewitsch", *Bildende Kunst*, 1989, 5, pp. 45-46.

⁸⁹ W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

Groys al contrario nega ogni tipo di “external pressure”⁹⁰ e definisce la ritrovata rappresentazione figurativa come:

the logical development that originated in the suprematism of Malevich's earlier career. Once the artist had recorded the disintegration of the old world into its constituent elements in his suprematist works, he set about constructing a new world and a new image of humanity from those same elements⁹¹.

Il Gabinetto delle stampe aveva acquistato regolarmente opere di Kandinskij fino al 1937, anno in cui tutti i suoi lavori vennero bollati come “degenerati” e confiscati. Nell'attività post-bellica di recupero del patrimonio disperso vengono acquisite numerose opere di Kandinskij, facilmente reperibili grazie alla lunga permanenza dell'artista in Germania. Alla mostra del 1983 vengono esposti quattro disegni a china di Kandinskij eseguiti da fotografie scattate alla celebre ballerina di Dresda Gret Palucca, la cui danza viene scomposta dall'artista in linee e forme geometriche. La Palucca pensava in un primo momento di donare i disegni, insieme a numerose fotografie, all'Accademia di belle arti di Dresda, dove era in progetto l'apertura di un archivio a suo nome, ma finì per donarli al Gabinetto delle stampe, cedendo all'insistenza di Schmidt:

*Il documento autentico della Sua danza sono quindi le foto, e decisamente meno le semplificazioni disegnate da Kandinskij. [...] Gli aspetti delle linee analitiche tirate da Kandinskij e utili per la Sua danza possono essere ottenuti senza limitazioni dalle riproduzioni. I disegni sono quindi soltanto testimonianze secondarie dell'arte di Palucca, ma hanno per l'arte di Kandinskij il valore di fonti primarie, di originali della sua attività artistica [...] Per questo è di particolare importanza che i Suoi quattro originali giungano là dove il loro valore artistico possa avere la massima utilità sociale*⁹².

I disegni di Kandinskij assumono un particolare significato artistico non soltanto in quanto frutto della collaborazione fra artisti russi e tedeschi, ma anche come sin-

tesi di diverse forme espressive. Parlando di Kandinskij, la Palucca afferma:

Mi richiamava l'attenzione sul cerchio e sul triangolo Una volta dovetti danzare nel suo studio, nessuna danza elaborata del mio repertorio, ma esercizi con cerchi e triangoli⁹³.

Kandinskij afferma in un suo scritto teorico:

Ogni arte sprofonda in se [sic] stessa qualcuno direbbe che si specializza. Ma al tempo stesso apre una porta verso il nuovo mondo: il mondo della combinazione delle arti isolate in un'unica opera, il mondo dell'arte monumentale. Diviene così possibile – come un'espressione dell'arte monumentale – la composizione scenica, che in un prossimo avvenire consisterà di tre elementi astratti:

1. Il movimento musicale.
2. Il movimento dei colori.
3. Il movimento della danza.

Appare chiaro che questi tre elementi possono esser utilizzati secondo la necessità interiore, nelle combinazioni più varie⁹⁴.

Alla mostra viene infine esposta un'opera di un artista anonimo, la copertina di un libro raffigurante il *Märzgefallenen-Denkmal* (del marzo 1848), eretto su progetto di Gropius a Weimar nel 1922. In questa illustrazione convivono quindi gli ideali del primo tentativo di rivoluzione democratico-liberale sul suolo tedesco e l'estetica del Bauhaus.

La seconda metà degli anni '80 è caratterizzata da un progressivo allontanamento politico, di conseguenza anche culturale, della Ddr dall'Unione sovietica. La politica della *perestrojka* inaugurata da Michail Gorbačëv viene vista con crescente preoccupazione dal governo della Ddr, ostile di principio a qualsiasi tipo di riforma, e ora il ruolo dell'Unione sovietica come modello culturale viene messo in discussione e affrontato nella sua complessità :

Nel reale processo culturale ci furono a questo riguardo una serie di perdite per attrito, poiché alcuni tentativi nella fase di formazione della nuova cultura, e soprattutto delle arti, si esaurirono nell'imitazione di modelli sovietici, il che portò in parte – soprattutto nelle arti figurative – a porre in discussione gli effetti della cultura sovietica come esempio [...] Questo orientamento unidirezionale portò con sé il pericolo di rimanere arenati nell'epigono⁹⁵.

⁹⁰ B. Groys, “Utopian mass culture”, *Traumfabrik Kommunismus*, a cura di Idem e M. Hollein, Ostfildern-Ruit 2003, p. 27.

⁹¹ Ibidem.

⁹² “Das authentische Dokument Ihres Tanzes sind also eher die Photos, weit weniger die zeichnerische Vereinfachung Kandinskys [...] Die Aspekte, die aus Kandinskys analytischen Lineaturen für Ihren Tanz zu gewinnen sind, können ohne Einschränkung aus Reproduktionen entnommen werden. Sind also die Zeichnungen nur Sekundär-Zeugnisse der Kunst Paluccas, so haben sie für die Kunst Kandinskys den Wert von Primärquellen, von Originalen seiner schöpferischer Arbeit selbst [...] Deshalb erhält es besonderes Gewicht, dass Ihre vier Originale dahin gelangen, wo ihr künstlerischer Wert den höchstmöglichen gesellschaftlichen Nutzen bringt”, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 304, W. Schmidt, 5 maggio 1981.

⁹³ “Er wies mich darauf hin, wie das nun eigentlich mit dem Kreis oder mit dem Dreieck sei. Da musste ich einmal in seinem Atelier tanzen, keine erarbeiteten Tänze aus meinem Repertoire, sondern Übungen mit Kreisen und Dreiecken”. G. Palucca, “Palucca erinnert sich an ihre Begegnungen mit Künstlern”, *Künstler um Palucca*, Dresden 1986, p. 20.

⁹⁴ V. Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Milano 2002, p. 29.

⁹⁵ “Im realen Kulturprozess gab es in dieser Hinsicht eine ganze Reihe von Reibungsverlusten, weil sich manche Versuche bei der Herausbildung

Un esempio significativo di questa nuova epoca può essere la considerazione che il 1987 costituisce il primo anno a partire dal 1960 in cui non viene acquisita nemmeno un'opera dall'Unione sovietica⁹⁶.

L'unico artista russo esposto negli anni '80 e non forzatamente inserito nel contesto delle avanguardie (che, nell'accezione ancora in uso, era in primo luogo sinonimo di arte astratta) è Fal'k, cui viene dedicata una personale nell'88, dal titolo *Robert Falk. Zeichnungen und Gemälde*. Verso la metà degli anni '60, la vedova dell'artista, Angelina Ščekin-Krotova, aveva iniziato a donare al Gabinetto delle stampe un notevole quantitativo di opere, secondo una politica che rientrava nella sua "attività di popolarizzazione di Fal'k"⁹⁷. Nel catalogo della mostra, il rifiuto di Fal'k per l'arte astratta viene elevato a virtù:

Al contrario dei suprematisti e dei costruttivisti, Fal'k rimase fedele al primato della rappresentazione del visibile. Egli si riconosceva in quella tradizione della pittura europea che aveva conferito al concetto di immagine un significato spirituale sempre nuovo attraverso un processo di sublimazione artistica durata secoli. Fal'k afferma sì la necessità del lavoro pionieristico di artisti come Malevič, Rodčenko e Tatlin, cui era personalmente vicino. Ma era soprattutto convinto del fatto che la strada segnata da Jan van Eyck e Piero della Francesca avrebbe portato anche nel futuro artistico a dei risultati proficui⁹⁸.

Fal'k era un artista particolarmente conosciuto e apprezzato a Dresda, soprattutto in seguito alla pubblicazione di un'esauriente monografia redatta da Dmitrij Sarab'janov per la Casa editrice dell'arte di Dresda. Nel testo sono frequenti i richiami all'attività pedagogica di

Fal'k, integrati dalle dichiarazioni di due suoi emeriti studenti, Semen Čuikov e Bulatov, due artisti accomunati dall'insegnamento di Fal'k, ma profondamente diversi per il ruolo che occuperanno in futuro all'interno del panorama artistico sovietico (Semenov, pluripremiato pittore della migliore tradizione del realismo socialista, e Bulatov, uno dei più noti esponenti dell'arte non ufficiale sovietica). La scelta dei due artisti è sintomatica della nuova percezione a tuttotondo e non dogmatica dell'arte sovietica contemporanea, sempre meno categoricamente scindibile in ufficiale e non, e ricca di mezze tinte e posizioni trasversali. Questa nuova ricezione si riflette anche sulle acquisizioni del Gabinetto delle stampe di opere di artisti che occupano una posizione a sé e sfuggono a ogni tipo di facile catalogazione, e per i quali Fal'k può essere ritenuto esempio assoluto di integrità e autonomia artistica. Dmitrij Žilinskij, esponente di spicco del cosiddetto *surovyj stil'* [stile severo], fu a capo di una corrente interna all'Unione degli artisti moscoviti (poi definita anche Gruppo Žilinskij) che propugnava un'apertura totale della pittura a soggetti e stili di varia natura. Di lui, e della moglie Nina Žilinskaja, il Gabinetto delle stampe di Dresda acquisisce nel '72 alcuni studi a matita, donati personalmente dagli artisti⁹⁹. Sintomatico del legame controverso fra modernismo e potere è il rapporto fra Chruščev e lo scultore Ernst Neizvestnyj, uno dei primi artisti dichiaratamente non-allineati, a partire dall'eroica difesa della sua opera dagli attacchi dell'allora segretario del partito durante la già citata visita al Maneggio. Pur restando regolarmente sorvegliato dal Kgb e sottoposto a frequenti attacchi da parte di colleghi e critici dell'arte, Neizvestnyj godette successivamente del favore di Chruščev, finendo addirittura per scolpirne la tomba. La fama di Neizvestnyj, presto diffusasi anche all'estero, è riscontrabile nelle parole espresse da Schmidt in seguito alla donazione da parte dell'artista di alcuni lavori grafici: "è stata per me una grande gioia poterLe far visita e conoscere finalmente le Sue opere"¹⁰⁰.

Nel'88 viene pubblicato un numero di *Bildende Kunst* interamente dedicato all'Unione sovietica e as-

der neuen Kultur und besonders auch der Künste in der Nachahmung sowjetischer Vorbilder erschöpften, was teilweise-vor allem in den bildenden Künsten-dazu führte, die Beispielwirkung der Sowjetkultur selbst in Frage zu stellen [...] Diese einseitige Ausrichtung brachte die Gefahr mit sich, im Epigonalen stecken-zubleiben", *Die SED*, op. cit., pp. 156-157.

⁹⁶ Si veda *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1987, pp. 163-164.

⁹⁷ "Tätigkeit der Popularisierung von Falk", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 76, A. Ščekin-Krotova, data non leggibile.

⁹⁸ "Im Gegensatz zu Suprematisten und Konstruktivisten hielt Falk am Primat der Wiedergabe des Sichtbaren fest. Er bekannte sich zu jener Tradition der europäischen Malerei, die dem Begriff des Bildes als Abbild jahrhundertlang durch künstlerische Sublimierung immer wieder neue geistige Bedeutungen verliehen hatte. Falk bejahte durchaus die Notwendigkeit der umwälzenden Pionierarbeit von Künstlern wie Malewitsch, Rodtschenko, oder Tatlin, dem er persönlich nahe stand. Aber er war überzeugt, dass sie seit Jan van Eyck und Piero della Francesca gebahnten Wege auch künftig zu künstlerischen fruchtbaren Gefilden führen würden", W. Schmidt, *Robert Falk, Zeichnungen und Gemälde*, Dresden 1987, p. 1.

⁹⁹ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 84, 25 luglio 1972.

¹⁰⁰ "Es war mir eine große Freude, Sie besuchen zu können und endlich Ihre Werke kennenzulernen", Ivi, Erwerbungen n. 83, W. Schmidt, 25 luglio 1972.

solamente innovativo per la lettura revisionistica dell'arte russa del XX secolo e per il quadro delineato, certo non senza toni polemici, sulla situazione attuale dell'arte in Urss. Il fatto che il numero affronti questioni culturali da un punto di vista già ampiamente diffuso in Unione sovietica (una buona parte degli autori sono di fatto cittadini sovietici), è un'ulteriore dimostrazione della posizione di arretratezza culturale della Ddr nei confronti dell'Urss. Nell'analisi delle avanguardie moderne è evidente l'utilizzo del doppio aggettivo "russo-sovietico" al posto del semplice "sovietico", da cui l'affermazione dell'esistenza di un'arte se non ancora rivoluzionaria, per lo meno avanguardistica, prima del 1917. Di fondamentale importanza è la constatazione di un paradosso insito nella vita culturale sovietica della seconda metà degli anni '80, caratterizzata nella teoria dal recupero e dallo studio delle avanguardie russo-sovietiche, ma ostacolata nella prassi dall'inaccessibilità al pubblico, e spesso anche agli studiosi, di opere e manoscritti. Questo portava a un paradosso di più vaste dimensioni, per cui molti studi su artisti russi di fama internazionale venivano curati e pubblicati esclusivamente all'estero¹⁰¹.

Il carattere totalizzante delle avanguardie, l'intenzione di molti artisti di creare un'opera d'arte totale, estesa quindi anche alla vita stessa, viene pienamente affermato e legittimato. Di Velimir Chlebnikov si dice: "la sua opera non parla, ma è verità pratica"¹⁰². In un articolo sul gruppo artistico del Bubnovyj valet [Fante dei quadri], l'opera del gruppo viene presentata come teatralizzazione della vita e intenzione degli artisti di provocare reazioni nello spettatore non soltanto tramite la pittura, ma anche con la "messa in scena di sé stessi"¹⁰³. Sul versante dell'arte contemporanea va consolidandosi la ricezione dell'arte non ufficiale sovietica come continuazione delle avanguardie storiche, da cui la sigla "seconde avanguardie" per definire tutti i movimenti artistici più o meno ispirati al modernismo e divergenti dalla linea ufficiale¹⁰⁴. Di conseguenza alcuni

articoli della rivista sono dedicati a mostre di arte contemporanea, come l'esposizione *Geometrija v iskusstve* [Geometria nell'arte], allestita in una galleria moscovita nell'88. In questo caso appare evidente l'intento della critica di dimostrare i legami di continuità dell'arte contemporanea non ufficiale con il modernismo classico. Così una dichiarazione di Boris Orlov, che definisce la sua opera "un ramo più geometrico della Soc-art"¹⁰⁵, viene giudicata come una manifestazione "di una certa indolenza di pensiero, che è tipica di ogni neofita"¹⁰⁶. A questa dichiarazione, vista come una diletteggiante e ingenua esternazione, vengono contrapposte le opere di altri artisti, come Vjačeslav Kolečuk e Ivan Čuikov, definite "molto pacate, come le citazioni classiche"¹⁰⁷. Il riferimento alla *soc-art*, la corrente artistica non ufficiale sovietica, insieme al concettualismo moscovita, più nota e affermata anche, e soprattutto, all'estero, non fa che aumentare i toni polemici della critica ufficiale. Le opere della *soc-art* venivano viste in Unione sovietica, così come nella Ddr, come espressioni irriverenti nei confronti della società socialista, di cui mettevano in ridicolo i simboli, di conseguenza l'esistenza stessa. Questo vale non solo per la critica ufficiale, ma anche per chi si occupava di arte da un punto di vista decisamente non dogmatico. Sintomatico è il fatto che le due persone che ho avuto modo di intervistare, Schmidt e Hans-Ulrich Lehmann, tuttora ignorino il termine *soc-art*, pur conoscendone alcune opere. Schmidt, ad esempio, riferendosi al ciclo di tele di Komar e Melamid *Nostalgic Socialist Realism*, critica aspramente questa pittura come "kitsch caravaggesco"¹⁰⁸.

A questo punto è opportuno soffermarsi sul termi-

temente formulate per definire l'arte sovietica non ufficiale. Al generico *novej iskusstvo* [nuova arte] utilizzato nella seconda metà degli anni '60 in Unione sovietica, nel decennio successivo subentrano "arte non conformista", utilizzata da Aleksandr Glezer in occasione delle mostre della sua collezione in Occidente, e "arte non ufficiale", diffusa dalla rivista *A-Ja*, edita dal '79 al '86 a Parigi. Si veda E Degot', "Zwischen Massenreproduktion", op. cit., p. 133. Alla lista va aggiunto il termine *drugoe iskusstvo* [l'altra arte], da cui prende il nome la collezione di Leonid Taločkin, ora conservata presso il *Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet* [Università di Stato russa delle scienze umanistiche] a Mosca. Si veda L. Taločkin, *Drugoe iskusstvo*, Moskva 1991.

¹⁰¹ V. Zoffka, "Der Suprematist Kasimir Malewitsch", *Bildende Kunst*, 1988, 11, p. 507.

¹⁰² "Sein Werk spricht nicht über, es ist praktische Wahrheit", C. Claus, "Notizen zu Chlebnikow", Ivi, p. 493.

¹⁰³ "Selbstinszenierung der Künstler", A. Raev, "Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack", Ivi, p. 489.

¹⁰⁴ La sigla "seconde avanguardie" si viene ad aggiungere ad altre precedenti

¹⁰⁵ "Ein mehr geometrischer Zweig der Soz-Art", B. Orlov, cit. in W. Mejlund, "Fortsetzung einer Tradition", Ivi, p. 512.

¹⁰⁶ "Eine gewisse 'Gedankenträgheit', die jedem Neophyten eigen ist", W. Mejlund, *Ibidem*.

¹⁰⁷ "Sehr ruhig, wie die klassischen Zitate", *Ibidem*.

¹⁰⁸ W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

ne kitsch, apparso in Germania verso la metà del XIX secolo, in piena epoca Biedermeier, e inizialmente privo di un'accezione valutativa. Negli anni '30 il kitsch compare nelle teorie di alcuni critici d'arte, primo fra tutti Clement Greenberg, il quale contrappone la cosiddetta cultura alta, retaggio delle avanguardie moderne, al kitsch inteso come contaminazione della cultura alta con aspetti della cultura popolare, d'intrattenimento e di consumo, e terreno ideale per la affermazione di ideologie totalitarie. Le avanguardie diventano quindi manifestazione di un'epoca fortemente cosmopolita, liberale e progressista, mentre il kitsch è espressione diretta di una cultura nazionale, reazionaria e fossilizzata. Per Margarita Tupycina la nascita "ufficiale" dell'arte non ufficiale sovietica coincide con il momento in cui, all'inizio degli anni '60, alcuni artisti recepiscono l'arte ufficiale come puro kitsch e vi contrappongono la propria arte individuale, assumendo come modello il modernismo occidentale, reso in parte accessibile nel periodo del disgelo tramite mostre e riproduzioni¹⁰⁹. Parallelamente, come ricorda Svetlana Bojm, la parola kitsch appare sulla stampa sovietica negli anni '60 in articoli di stampo decisamente polemico sulla cultura di massa occidentale¹¹⁰. Il kitsch viene quindi percepito ovunque nella sua accezione diffamatoria come sinonimo di cattivo gusto (se non sua assoluta mancanza) e automaticamente tradotto in corruzione (o assenza totale) di ideali. Ancora una volta regna quindi l'ideologia. Quindi Bojm afferma:

Dalla fine degli anni '60 si smette di guardare al kitsch come *Weltanschauung* e come atto etico, ed esso si trasforma in uno stile estetico, in *kitsch* fra virgolette. Allo stesso tempo il pathos etico dei modernisti, la politicizzazione dell'arte passano di moda. Nella subcultura del post-modernismo la critica e la lotta per il gusto iniziarono a essere considerati di cattivo gusto¹¹¹.

Così negli anni '70 il termine kitsch diventa d'uso co-

mune in Unione sovietica, e, al contrario del termine assai più radicato nella cultura russa di *pošlost*¹¹², viene percepito esclusivamente nell'accezione estetica, mentre "l'origine straniera del termine contribuì a una sua estetizzazione ed esotizzazione nella lingua russa"¹¹³. È interessante notare come Groys utilizzi proprio gli stessi due termini, nella forma però autoriflessiva di "Selbstexotisierung" e "Selbstästhetisierung"¹¹⁴, per definire le avanguardie post-moderne sovietiche. Gli artisti degli anni '70 e '80, al contrario dei dissidenti modernisti, non cercano più l'"internazionale, l'universale e il 'normale'"¹¹⁵ nell'arte, al contrario fanno del "tipicamente sovietico" l'oggetto della loro indagine, riprendendo nelle proprie opere il *byt* [vita quotidiana] del loro ambiente e adottando quindi un'estetica volutamente locale¹¹⁶. Questa intenzione degli artisti trova riscontro (soddisfacendo quindi un'esigenza di mercato) nell'immagine diffusa in occidente sull'Unione sovietica, percepita come "altro", quindi facilmente soggetta a un processo di esotizzazione; e le opere della *soc-art* vengono lette innanzitutto come manifestazioni di un *way of life* oltrecortina, e conferma degli stereotipi affermatosi in occidente. Questo fattore, unito alla lettura ideologica di queste opere come espressione ironico-polemica nei confronti del sistema sovietico, spiegano il successo riscosso in occidente dalla *soc-art* e dal concettualismo moscovita, per i quali sono stati proposti e imposti modelli di lettura prettamente occidentali (a partire dai nomi stessi)¹¹⁷. Sempre secondo Groys, l'utilizzo

¹¹² Vladimir Nabokov parla di *pošlost* (che, essendo difficilmente traducibile, viene reso in italiano come "posclismo") come qualcosa che "non è soltanto ciò che è palesemente scadente, ma soprattutto lo pseudo importante, lo pseudo bello, lo pseudo ben fatto, lo pseudo attraente", V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987, p. 353.

¹¹³ "Inostrannoe proischozdenie slova sposobstvovalo ego estetizacij i ekzotizacij v russkom jazyke", S. Bojm, *Za chorošij vkus*, op. cit., p. 87.

¹¹⁴ B. Groys, "Paradise revisited, die Ästhetik des Spätkommunismus", *Berlin/Moskau*, op. cit., p. 141.

¹¹⁵ "Universal, international und 'normal'", Ibidem.

¹¹⁶ Bulatov, ad esempio, parla di "spazio sociale" riferendosi alla realtà concreta e contingente, la realtà sovietica, come unico spazio in cui egli ha vissuto e vive (prima del suo insediamento a Parigi nel '90) e che, di conseguenza rappresenta il soggetto unico delle sue opere.

¹¹⁷ Il termine *soc-art* fu coniato nel 1972 da Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, unendo al concetto di *socialističeskij realizm* [realismo socialista] quello tipicamente americano di *pop-art*. "Concettualismo romantico moscovita" è invece il titolo dell'articolo con cui Groys apre il primo numero della rivista A-JA, pubblicata all'estero, e in cui si rifà alla tradizione dell'arte concettuale, diffusa in occidente a partire dalla fine degli

¹⁰⁹ M. Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea*, Milano 1990, pp. 23-37. Fra le mostre vanno ricordate quella su Picasso del 1956, l'esposizione allestita in occasione del Festival mondiale della gioventù del 1957, con opere dell'espressionismo astratto americano, e la mostra di grafica americana del 1963; fra le riviste soprattutto *Amerika*.

¹¹⁰ S. Bojm, "Za chorošij vkus nado borot'sja!": socrealizm i kitč", *Socrealističeskij kanon*, a cura di Ch. Gjunter e E. Dobrenko, Sankt-Peterburg 2000, p. 87.

¹¹¹ "S konca 1960-ch kitč perestaet rassmatrivat'sja kak mirooščušenie i kak etičeskij akt i prevraščajetsja v estetičeskij stil', v kitč v kavyčkah. Odnovremenno etičeskij pafos modernistov, politizacija iskusstva vychodjat iz mody. V subkul'ture post-modernizma kritika i bor'ba za vkus stali sčitat'sja plochim vkusom", Ivi, p. 88.

di soggetti e stili presi direttamente dal realismo socialista costituisce l'unica possibilità di emancipazione dalla figura tirannico-paterna di Stalin. Così la ripetizione ossessiva del mito staliniano, la rivisitazione di slogan e simboli tratti dal *byt* sovietico, spesso priva di qualsiasi intenzione esplicitamente decostruttiva e ironica, come nel caso della produzione artistica di Bulatov, devono essere interpretati come una sorta di processo di affrancamento dal passato sovietico¹¹⁸. In tale maniera Groys giunge a definire Komar e Melamid "i migliori allievi di Stalin"¹¹⁹ e, allargando la cerchia anche a Kabakov e Bulatov, "the last representatives of the new humanity"¹²⁰, poiché a loro, oggi si deve "la tutela e la conservazione di questo specifico contesto nel sistema della memoria culturale internazionale"¹²¹.

L'articolo di chiusura del numero esaminato di *Bildende Kunst* è dedicato alla mostra tenutasi proprio al Gabinetto delle stampe di Dresda nell'88, dal titolo *Erik Bulatow, Wladimir Jankilewski, Ilja Kabakow, Oleg Wasiljew*. Il testo dell'articolo viene preso di pari passo dall'introduzione al catalogo della mostra:

Bulatov, Jankilevskij, Kabakov e Vasil'ev non formano un gruppo, ma si conoscono e apprezzano a vicenda. Ognuno di loro segue la propria strada. Il loro proposito comune è bensì trovare una risposta artistica a domande insistenti sul presente in cui vivono. [...] Questi artisti rimproverano i gesti idealizzanti che hanno determinato l'arte sovietica a partire dai tardi anni Venti. Hanno scelto il modernismo classico, soprattutto l'avanguardia sovietica, come modello. Ma non hanno portato avanti incondizionatamente l'astrazione, al contrario ne hanno collegato le esperienze e le conoscenze con il linguaggio visivo del loro ambiente attuale. [...] Come comune tratto fondamentale della loro attività è evidente l'utilizzo del quotidiano. Con un procedimento progressivo di denudamento del loro ambiente, gli artisti scoprono motivi visivi di portata sociale. [...] L'estetizzazione del triviale si trova già nel modernismo classico, solo dall'inizio degli anni Sessanta ha però assunto un nuovo significato, cui gli artisti russi sono giunti per vie del tutto diverse rispetto agli artisti americani o dell'Europa occidentale¹²².

anni '60.

¹¹⁸ "Nel momento in cui si libera dalla sua staticità, il mito staliniano libera da se stessi gli artisti e il loro pubblico. Questa liberazione non avviene però come negazione del mito, anzi, al contrario, come suo ampliamento fino a dimensioni che il suo potere originario (il potere del socialismo in un solo paese) ormai non potrebbe raggiungere", B. Groys, *Lo stalinismo*, op. cit., pp. 116–117.

¹¹⁹ Ivi, p. 112.

¹²⁰ Idem, "Utopian mass culture", op. cit., p. 33. L'ambizione di forgiare una nuova umanità risale alle avanguardie moderne, e secondo Groys viene portata all'estreme conseguenze da Stalin e ripresa nell'opera degli artisti citati.

¹²¹ "Rettung und Aufbewahrung dieses spezifischen Kontextes im System des internationalen kulturellen Gedächtnisses", Idem, "Paradise", op. cit., p. 142.

¹²² "Bulatow, Jankilewski, Kabakov und Wassiljew bilden keine Gruppe,

Il Gabinetto delle stampe colleziona sin dalla metà degli anni '60 opere donate personalmente dai quattro artisti, a volte in cambio di materiale da disegno o beni di prima necessità, durante le frequenti incursioni di Schmidt nei loro studi moscoviti. Gli artisti erano consapevoli del fatto che neppure a Dresda le loro opere sarebbero state esposte, restava loro comunque la soddisfazione di essere rappresentati in un prestigioso museo straniero¹²³; inoltre, per chi lo richiedeva, esisteva la possibilità di ammirare le opere dei suddetti artisti nella sala di lettura della biblioteca centrale d'arte. Bulatov e Vasil'ev, presenti all'inaugurazione della mostra, eseguono due disegni acquistati inizialmente e privatamente da Schmidt in modo di poter finanziare il soggiorno dei due artisti nella Ddr, e successivamente acquistati coi fondi del Gabinetto delle stampe¹²⁴. In oltre vent'anni di donazioni, scambi o acquisizioni semi-clandestine, questa è la prima volta in cui vengono stanziati fondi "trasparenti" del museo per l'acquisto diretto di opere di artisti non ufficiali sovietici. Sicuramente questa considerazione può essere vista come un effetto della politica della *glasnost* sull'attività del Gabinetto delle stampe di Dresda.

In conclusione un'ultima osservazione: la distensione inaugurata da Gorbačev, nell'ambito cultural-politico si espande effettivamente in tutte le direzioni, per cui

obwohl sie einander kennen und schätzen. Jeder beschritt seinen eigenen Weg. Ihr gemeinsames Ziel ist eine künstlerische Antwort auf drängende Fragen ihrer Gegenwart. [...] Diese Künstler verwerfen die idealisierenden Gesten, die seit den späten 1920er Jahren die sowjetische Kunst weitgehend bestimmten. Sie wählten die klassische Moderne, besonders die sowjetische Avantgarde, zum Vorbild. Aber sie führten die Abstraktion nicht unmittelbar weiter, sondern verbanden deren Erfahrungen und Erkenntnisse mit der Bildsprache ihrer Umgebung. [...] Als gemeinsamer Grundzug ihres Schaffens tritt die Hinwendung zum Alltag hervor. In schlichten Vorgängen aus ihrer Umgebung entdecken die Künstler Bildmotive von gesellschaftlicher Tragweite. [...] Die Ästhetisierung der Trivialen findet sich schon in der klassischen Moderne, sie gewann aber seit den 1960er Jahren neue Bedeutung, wobei die russischen Künstler auf anderen Wegen als die amerikanischen oder die westeuropäischen zu eigenen Ergebnissen gelangten", W. Schmidt, "Erik Bulatow, Wladimir Jankilewski, Ilja Kabakow, Oleg Wassiljew im Kupferstich-Kabinett Dresden", *Bildende Kunst*, 1988, 11, pp. 516–517. Si veda anche Idem, *Erik Bulatow, Wladimir Jankilewski, Ilja Kabakow, Oleg Wassiljew*, Dresden 1988, pp. 1–2.

¹²³ H.U. Lehmann, intervista a cura di M. Bertelè, 7.4.2004. A tale proposito la Degot' parla di "status già quasi mitico di 'essere famosi' all'estero" ("den schon fast mythischen Status, 'im Ausland bekannt zu sein"), E. Degot', "Zwischen Massenreproduktion", op. cit., p. 133.

¹²⁴ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett 66, Erwerbungen n. 435, W. Schmidt, 18 agosto 1988.

non deve stupire l'acquisizione nell'88 di una litografia di Lev Durasov dall'atmosfera ancora (o forse già?) vagamente nostalgica. Come nota Lehmann:

Anche nel caso di Stalin, gli aspetti documentaristici hanno naturalmente un ruolo preciso [...] In esso rientrano anche questa tribuna d'onore, e il culto staliniano [soggetto della litografia], ed è giusto che se ne conservi un ricordo¹²⁵.

www.esamizdat.it

¹²⁵ "Selbst wenn dort Stalin, natürlich spielen auch dokumentarische Aspekte eine Rolle [...] Dann gehört diese Ehrentribune mit so einem Stalinkult, das gehört schon dazu und das ist schon ganz gut, dass man das auch zu Erinnerung hat", H.U. Lehmann, intervista a cura di M. Bertelè, 7.4.2004.

Divismo e morte nel cinema russo degli anni Dieci: i funerali di Vera Cholodnaja

Andrea Lena Corritore

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 133-149 ◇

Credo che la morte di un artista non vada esclusa dalla catena delle sue realizzazioni creative, ma debba esserne considerata l'ultimo, conclusivo anello.

O. Mandel'stam, *Skrjabin e il cristianesimo*, 1917¹

LA sera del 16 febbraio 1919 a Odessa, nella piazza della Cattedrale, si era raccolta una grande folla silenziosa. In quel silenzio teso serpeggiava una certa inquietudine. Gli sguardi ansiosi dei presenti si rivolgevano verso le finestre illuminate della casa al numero uno; di tanto in tanto giungeva una carrozza e la folla si apriva per lasciarla passare, richiudendosi poco dopo. Si erano fatte le sette, la serata era gelida, era buio pesto, ma quelle persone non andavano via, anzi ne giungevano di nuove. Agli sguardi interrogativi dei nuovi arrivati, quelli che già si trovavano lì rispondevano in un bisbiglio per non turbare la solennità del momento. In quella casa, consumata dalla febbre spagnola, stava morendo Vera Vasil'evna Cholodnaja, la “regina dello schermo”, la donna il cui nome era divenuto sinonimo di gloria, fascino, talento, la prima diva del cinema russo. Alle otto dal portone uscì qualcuno in lacrime, e un attimo dopo tutti seppero: era morta Vera Cholodnaja².

“Morte e immortalità – scrive Kundera – sono come una coppia di amanti inseparabili”³: normalmente chi muore lascia di sé una traccia nella memoria dei posteri. Lo scrittore distingue però una “piccola immortalità”, il ricordo che di una persona conservano coloro che l'hanno conosciuta, da una “grande immortalità”, quando questo ricordo rimane anche nella memoria di coloro che non l'hanno conosciuta direttamente. Nella

vita esistono strade che favoriscono questa grande immortalità: sono le strade degli artisti e degli uomini di stato⁴.

Quanto all'immortalità, Vera Cholodnaja non avrebbe potuto scegliere momento più propizio per morire: tra la fine del 1918 e l'inizio del 1919 l'attrice aveva raggiunto l'apice del successo. Folle di ammiratori andavano letteralmente in delirio per lei, prendevano d'assalto i teatri⁵; la rivista cinematografica *Kinogazeta* aveva consacrato nel 1918 il mito della diva, dedicandole un intero numero con articoli, recensioni di film, interviste, fotografie e poesie a lei dedicate⁶; ancora nel 1918 il regista Vjačeslav Viskovskij aveva girato un film biografico celebrativo sull'attrice, *Ternistyj put' slavy* [Il cammino irto di spine verso la gloria], in cui Vera Cholodnaja recitava se stessa.

IL CINEMA RUSSO DEGLI ANNI DIECI: IL RUOLO DI VERA CHOLODNAJA, REGINA DEL MELODRAMMA

Ma in quegli stessi mesi qualcosa stava cambiando nel cinema russo e nella concezione del divismo, così come era stato inteso negli anni che vanno dal 1913-'14 al 1919 circa⁷. Fino ad allora il genere cinematografico dominante era stato il cosiddetto “melodramma psicologico da salotto”: storie di ambientazione borghese e mondana, espressione di un decadentismo “d'appendice” che si rivolgeva ai ceti urbani medio-bassi⁸. L'in-

¹ O. Mandel'stam, *Quattro prose*, traduzione di M. Berrone, eSamizdat, 2005 (III), 1, p. 186.

² L'episodio ha trovato riflesso in parecchi scritti; io lo riprendo qui nella versione data da A. Kapler, *Zagadka korolevy ekrana*, Moskva 1979, pp. 181-203 (successivamente riedito in *Vera Cholodnaja. K 100-letiju so dnja roždenija*, a cura di B. Zjukov, Moskva 1995, pp. 165-201).

³ M. Kundera, *L'immortalità*, traduzione di A. Mura, Milano 1990, p. 63.

⁴ Ivi, p. 62.

⁵ B. Zjukov, “Očerki žizni i tvorčestva”, *Vera Cholodnaja*, op. cit., pp. 57-58.

⁶ *Kinogazeta*, 1918, 22.

⁷ Si vedano E. Morin, *Le star*, Milano 1995, pp. 33-52 (edizione originale *Les Stars*, Paris 1972); G.P. Brunetta, “Cantami o diva”, Idem, *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma-Bari 2003⁵, pp. 97-118.

⁸ Si vedano G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di F. Malcovati, Roma 2000, pp. 27-29; R. Stites, *Russian Popular Culture. Entertain-*

treccio fondamentale di questi film, accusati spesso di superficialità e inconsistenza culturale, era costruito su formule e situazioni standardizzate: la vita serena di una giovane e bella fanciulla, turbata solo a tratti da un lieve malessere esistenziale, è travolta dalla comparsa di un seduttore; la passione per lui sfocerà in una delusione che porterà infine la ragazza alla rovina, alla morte o a un omicidio per vendetta⁹. La protagonista principale del melodramma era l'eroina d'amore, la "divina", vergine pura destinata alla sofferenza, e insieme misteriosa e sublime donna fatale, seminatrice di tormenti, ma mai viziosa o lussuriosa: la divina tradisce in nome di un amore puro, straordinario, che trascende le norme comuni della morale¹⁰. La sua fine è già predeterminata dall'inizio: essa patirà la perdita della persona amata o morirà come vittima immolata all'altare dell'amore, meno spesso sacrificherà i propri sentimenti in nome di un'onestà iniqua o subirà una degradazione sociale che la redime dal punto di vista morale. Per quanto possa apparire dissoluta, alla fine del film la diva d'amore rivela sempre tutte le virtù della vergine: purezza d'animo, bontà e generosità innate. Vera Cholodnaja era la regina del melodramma in Russia e quasi tutti i ruoli da lei interpretati rientrano in questi schemi.

Alla fine degli anni Dieci però alcuni elementi estranei cominciarono a insinuarsi in quest'universo fatto di passioni brucianti e di sentimenti esagerati, e il melodramma "da salotto" iniziò ad apparire inattuale davanti all'incipiente discorso culturale, fatto di sperimentalismo, impegno politico-sociale e *pochade* da circo, che si affermerà negli anni Venti. Intanto, alle prime sollecitazioni degli enti politico-culturali sovietici, che fin dal 1918 avevano spinto la produzione cinematografica in Russia verso un maggiore impegno sociale ed educativo (la nazionalizzazione del cinema russo sarà realizzata l'anno dopo, nel 1919)¹¹, gli studi cinematografici

privati rispondevano ripiegando verso le riduzioni dei classici della letteratura russa.

Il film *Živoj trup* [Il cadavere vivente, 1918], tratto dal dramma di Lev Tolstoj e diretto da Česlav Sabinskij, nel quale a Vera Cholodnaja era stato affidato il ruolo della zingara Maša, segnò in qualche modo un punto di svolta nella recitazione dell'attrice e nel modo in cui veniva presentata la sua immagine. Il regista Sabinskij e l'attore protagonista Vladimir Maksimov avevano insistito con il produttore Charitonov per una lettura filologica della *pièce* di Tolstoj, senza sensazionalismi e slittamenti verso toni melodrammatici. Dalla Cholodnaja si era pretesa una recitazione estremamente sobria, senza orpelli; per la prima volta l'attrice avrebbe indossato un costume semplice e avrebbe cambiato pettinatura¹². Vera Cholodnaja si oppose, non si sarebbe mai acconciata in modo diverso da come l'aveva conosciuta e amata il suo pubblico, cui si era mostrata fino ad allora in pellicole estetizzanti alla Evgenij Bauer, giacché temeva di perdere l'apprezzamento degli ammiratori, di non essere più riconosciuta, temeva di tradire la sua immagine. Pianse per diversi giorni di seguito, ma alla fine si convinse. Il ruolo di Maša le costò inoltre enormi sforzi dal punto di vista artistico, andava infatti rivisto il suo modo di recitare, e lei e Maksimov passarono lunghi giorni a provare. Alla fine il film fu un successo, lo studioso B. Zjukov lo definisce "la vetta dell'attività artistica di Vera Cholodnaja"¹³; la rivista di Odessa Figaro scrisse:

L'aspirazione delle case di produzione cinematografiche di mostrare sugli schermi le opere dei maestri della letteratura russa è degna di particolare attenzione come mezzo per divulgare queste opere fra il grande pubblico [...] Splendida la recitazione degli artisti: V. Cholodnaja, Alekseeva, Maksimov e Runič. Splendidi i personaggi cui hanno dato vita¹⁴.

Chissà, magari col tempo Vera Cholodnaja avrebbe rinunciato alla propria immagine di eroina d'amore per entrare nel nuovo discorso culturale che si stava imponendo (anche se il percorso artistico di altre proto-dive, come Francesca Bertini o Lyda Borelli, interrotto proprio in questi anni, non fa supporre una evoluzione di questo tipo); fatto sta che giunta all'apice del successo, nel momento in cui il suo astro irradiava i baglio-

ment and Society since 1900, Cambridge 1992, pp. 32-34; *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, a cura di J. Bratton e altri, London 1994.

⁹ La formula è stata elaborata da N. Zorkaja, che ha analizzato centinaia di melodrammi con metodo proppiano. Si veda N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976, pp. 183-246.

¹⁰ Riprendo questa tipologia da E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 36.

¹¹ Sui processi di accentramento e nazionalizzazione del cinema russo e sui primi enti politico-culturali sovietici incaricati della sua gestione si veda P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization. 1917-1929*, Cambridge 1985, pp. 104-111.

¹² Si veda B. Globackij, *Vladimir Maksimov*, Moskva 1961, p. 70.

¹³ B. Zjukov, "Očerki žizni", op. cit., p. 60.

¹⁴ "Živoj trup", *Figaro*, 1918, 8, p. 13 (citato in B. Zjukov, "Očerki žizni", op. cit., p. 60).

ri più accecanti, l'attrice morì, lasciando dietro di sé un'immagine di bellezza e successo inalterati¹⁵.

LA DIVA

Secondo il sociologo francese Edgar Morin, "diva" non è la donna reale che interpreta dei ruoli cinematografici, ma l'essere ibrido, virtuale, risultante dalla sintesi della dialettica tra l'attrice e i ruoli da essa interpretati. "La star non è solo un attore o un'attrice e i suoi personaggi non sono solo personaggi. I personaggi del film contaminano le star e la stessa star contamina i suoi personaggi"¹⁶. L'attore o l'attrice forniscono un corpo reale ai molteplici personaggi immaginari dei film che interpretano; incarnandosi in questi personaggi però le star non si fondono totalmente con essi, ma li trascendono, conferendo loro la propria inconfondibile bellezza e una particolare, irripetibile cifra. A loro volta, i personaggi trascendono la persona reale dell'interprete, trasmettendogli una parte delle loro qualità eccezionali.

L'attore non fagocita il suo ruolo e il ruolo non fagocita l'attore. Una volta terminate le riprese del film, l'attore ridiventa attore, il personaggio resta personaggio, ma, dalla loro unione è nato un essere ibrido che partecipa di entrambi, li comprende entrambi: la star¹⁷.

C'è di più, i comportamenti e le situazioni immaginarie rappresentati sullo schermo cinematografico, cui la star dà vita, sono percepiti dal pubblico come se si svolgessero su un piano mitico, trascendente. L'amore inscenato in un film, ad esempio, pur essendo vissuto tra esseri umani, finisce per trasformarsi in una rappresentazione assoluta e mitologica del sentimento amoroso, e i protagonisti di questo amore in sorte di eroi mitologici a metà strada fra gli dèi e gli uomini. Nella percezione del pubblico, allora,

la star è un attore o un'attrice che assorbe una parte della sostanza eroica, cioè divinizzata e mitica, degli eroi cinematografici, e che a sua volta arricchisce questa sostanza di un apporto del tutto personale. Quando si parla del mito di una star, si tratta prima di tutto del processo di divinizzazione che subisce l'attore cinematografico e che lo trasforma in un idolo delle folle¹⁸.

Questo fenomeno avviene anche nel caso di Vera Cholodnaja¹⁹, percepita dai suoi ammiratori non come donna reale ma come diva d'amore, e come tale oscillante tra un ideale di purezza e innocenza, che le conferivano una superiorità morale degna di una santa, e un abisso di passione bruciante e perversa che faceva supporre una vita da *femme fatale* vissuta dietro le scene.

Si è già osservato come l'amore conduca solitamente le divine del cinema muto alla morte, Vera Cholodnaja era morta d'amore molte volte sullo schermo. Il fatto che la diva scomparisse nel 1919, a soli 26 anni, dovette essere percepito dai suoi ammiratori come un evento estremamente doloroso ma paradossalmente inevitabile: una morte prematura è iscritta nei geni dell'eroina d'amore ed è la logica conclusione del melodramma della sua vita di diva²⁰. È significativo che il poeta-cantautore Aleksandr Vertinskij – fin dal 1915 uno dei principali artefici del mito di Vera Cholodnaja, che alimentava con canzoni e poesie a lei dedicate – già nel 1916, ben tre anni prima che l'attrice morisse, avesse composto la romanza *Vaši pal'cy pachnut ladanom* [Le vostre dita profumano d'incenso], in cui si descrive la diva già morta:

Le vostre dita profumano d'incenso,
e sulle ciglia dorme la tristezza.
Di nulla ormai abbiamo più bisogno,
di nessuno proviamo più pietà.

E quando, come Nunzia di Primavera,
vi recherete nel paese celeste,
Dio stesso vi condurrà
lungo una scala bianca nell'Eden luminoso.

Il diacono canuto bisbiglia piano,
a inchino alterna inchino
e con la rada barbetta
spazza via dalle icone la polvere dei secoli²¹.

Per lo *chansonnier* la morte dell'attrice in giovane età doveva essere così ovvia da rimanere interdetto di fronte alle reazioni stizzite della Cholodnaja, quando per la prima volta eseguì per lei la romanza:

Cominciò ad agitarmi le mani davanti al viso:

¹⁵ Si ha notizia certa di trentotto film a soggetto, in cui Vera Cholodnaja ebbe il ruolo di protagonista; di questi solo quattro (e pochi frammenti di un quinto) si sono conservati. Indicherò in nota solo i dati relativi a questi film, che ho effettivamente visto. Poiché molte pellicole degli anni Dieci sono andate perdute senza che se ne sia conservata memoria, alcuni studiosi sostengono che nei tre anni e mezzo della sua attività artistica Vera Cholodnaja avrebbe preso parte a circa 70 film. La filmografia completa si trova in B. Zjukov, "Očerki žizni", op. cit., pp. 310–315.

¹⁶ E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 53.

¹⁷ Ivi, p. 55.

¹⁸ Ivi, p. 56.

¹⁹ Il tema della dialettica attrice-personaggio e dello sdoppiamento di personalità della diva mi pare sia presente anche nel film di Nikita Michal'kov dal titolo *Raba ljubvi* [Schiava d'amore, 1975], ispirato alla vicenda biografica e artistica di Vera Cholodnaja.

²⁰ Una morte reale o semplicemente la scomparsa dalla vita pubblica, come nel caso di Greta Garbo, portato a esempio da E. Morin, *Le star*, op. cit., pp. 37–38.

²¹ A. Vertinskij, *Dorogoj dlinnoju...*, Moskva 1990, p. 280. Il brano è reperibile a partire dall'indirizzo web www.esamizdat.it/temi/lena1.htm.

“Ma cosa ha fatto! Non deve! Non voglio! Giacere in una bara! Niente affatto! Tolga immediatamente quella dedica!”.

Ricordo che rimasi persino un po' offeso. Ne era venuta fuori una cosa piuttosto riuscita, secondo me (come fu confermato in seguito). Tuttavia eliminai la dedica.

Qualche anno dopo, mentre mi trovavo in tournée a Rostov sul Don, nella camera dell'albergo mi fu recapitato un telegramma proveniente da Odessa: “Morta Vera Cholodnaja”. [...] I manoscritti delle mie romanze si trovavano sul tavolo di fronte a me. [...] Estrassi dal mucchio *Vaši pal'cy*, la rilessi e scrissi: “Alla regina dello schermo, Vera Cholodnaja”²².

La morte reale di Vera Cholodnaja dovette dunque essere percepita come l'ultimo atto del macrotesto melodrammatico della sua vita di diva, ed è per questo che delle sue esequie fu fatto un film, mostrato nei cinematografi già tre giorni dopo. Parlerò più avanti dei particolari di questo film-funerale, di cui il cadavere dell'attrice è il protagonista; per ora mi limiterò a fare alcune osservazioni di carattere generale sul rituale funebre.

I FUNERALI

Roger Grainger definisce l'ultimo rito una “proclamazione di significato”²³. Nel momento di passaggio dalla dimensione temporale della vita di una persona a quella atemporale del suo ricordo, si costruisce l'immagine del defunto che rimarrà nella memoria dei posteri; si traccia un segno sotto quella vita, e se ne tirano le somme per consegnare il risultato all'eternità. L'immagine plasmata non coincide necessariamente con la vita reale della persona morta, anzi spesso ne costituisce una versione nobilitata. Le convenzioni dell'oratoria funebre richiedono infatti che si tacciano le pecche del defunto per esaltarne le qualità straordinarie, il talento inimitabile, le azioni esemplari; il morto è trasformato spesso in un santo, un eroe, un martire, un genio. Si inizia cioè un processo di monumentalizzazione che si concretizzerà in seguito nelle costruzioni di pietra o marmo erette sulla tomba o, nel caso di celebrità, per tutta la nazione²⁴. L'immagine creata sarà dunque una sorta di quintessenza idealizzata della vita del defunto.

In alcune culture il processo di idealizzazione-monumentalizzazione si rifletteva anche nel modo in



Fig. 1.

cui veniva acconciato il cadavere: nei funerali dell'antica Roma, ad esempio, non veniva mostrato il corpo, esso era coperto e sostituito dal surrogato di una effigie di cera che rappresentava simbolicamente i tratti più ammirevoli dell'individuo. Questa maschera di materia inerte era già preludio al monumento funerario in pietra²⁵.

Nel caso di Vera Cholodnaja, il processo alchemico di distillazione delle sue qualità più rilevanti avvenne non sul piano della vita reale, ma su quello virtuale e mitizzato della sua esistenza divistica. Poiché abbiamo a che fare con una diva d'amore, è naturale aspettarsi che i suoi funerali siano un'esaltazione delle qualità di questo ruolo fatto di bellezza, fatalità, sentimenti puri e passioni eccessive; in breve, una magnificazione del melodramma “da salotto”²⁶.



Fig. 2.

²² Ivi, pp. 108–109.

²³ R. Grainger, *The Social Symbolism of Grief and Mourning*, London 1998, p. 105.

²⁴ Si veda H. Gosilo, “Playing Dead. The Operatics of Celebrity Funerals, or, The Ultimate Silent Part”, *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*, a cura di L. McReynolds and J. Neuberger, Durham–London 2002, p. 284.

²⁵ Si veda S. Walker, *Memorials to the Roman Dead*, London 1985, pp. 7, 9 (citato in H. Gosilo, “Playing Dead”, op. cit., p. 284).

²⁶ Dei funerali come evento melodrammatico parla d'altronde anche H. Gosilo, “Playing Dead”, op. cit., p. 283 e seguenti.

CENNI BIOGRAFICI

Vera Levčenko, questo il suo cognome da nubile, era nata il 5 agosto 1893 a Poltava, in Ucraina²⁷; all'età di dieci anni era stata iscritta a un ginnasio privato di Mosca, dove nel frattempo la famiglia si era trasferita. L'interesse per la musica e il teatro si era manifestato ben presto in Vera (entrambi i genitori suonavano e la casa era frequentata da alcuni artisti del Mcht, il Teatro d'arte di Mosca) e nel 1904 era stata ammessa alla scuola di danza del teatro Bol'šoj. L'anno dopo però, alla morte del padre, Vera fu costretta dalla nonna materna ad abbandonare il balletto, considerato a quei tempi un'occupazione poco dignitosa per una fanciulla rispettabile [Fig. 1]²⁸. La ragazza tuttavia non riesce a dimenticare il teatro: frequenta gli ambienti dello spettacolo di Mosca, soprattutto la casa di Percov, una sorta di Montmartre moscovita, e lei stessa prende parte come protagonista a un paio di spettacoli amatoriali organizzati al ginnasio.

Nel settembre 1908 giunge in tournée a Mosca la nota attrice di Pietroburgo Vera Komissarževskaja, si rappresenta la tragedia *Francesca da Rimini* di D'Annunzio²⁹; Vera assiste allo spettacolo e ne rimane così scossa da non poter dormire per giorni.

Nel 1910, al ballo di licenza del ginnasio, Vera, incantevole, viene notata da Vladimir Cholodnyj, un giovane giurista di successo. La seduce leggendole versi di

Nikolaj Gumilev che parlano di paesi lontani e di animali esotici. Quel giovane non è bello ma ha un temperamento romantico e appassionato, Vera ne è conquistata e ben presto i due si sposano³⁰ [Fig. 2]. Condividono la passione per la velocità e le auto, e una volta persino si capottano. Poi nasce Evgenija, la loro prima bambina, e un anno dopo decidono di adottare Nonna, la seconda figlia.

Nel 1910 viene proiettato nei cinematografi russi *Afgrunden* [Abisso], il primo film con l'attrice danese Asta Nielsen; colpisce il suo modo di recitare scabro, spontaneo, senza eccessi. Vera Cholodnaja, come molti a quel tempo, ne subisce il fascino. L'amore per il cinema la spinge a frequentare i luoghi dove si incontrano i registi, gli attori, i primi critici cinematografici, come il caffè Alatr a Mosca³¹, e a cercare di ottenere un provino nello studio cinematografico V.G. Taldykin a K^o; l'operatore che la riprende però non la trova fotogenica.



Fig. 3.

Scoppia la guerra, Vladimir si arruola come volontario; la famiglia Cholodnyj si trova in grosse difficoltà economiche. Anche per questo motivo Vera tenta nuovamente di entrare nel cinema: chiede un provino nello studio Timan i Rejngard e ottiene una piccolissima parte nel film *Anna Karenina*³² di Vladimir Gardin³³.

Viene infine notata da Valentin Turkin, responsabile

²⁷ Fondamentale per lo studio della vicenda biografica e artistica di Vera Cholodnaja è il volume, già ricordato, *Vera Cholodnaja*, op. cit. Il libro della giornalista E. Prokof'eva, *Koroleva ekrana. Istorija Very Chodnoj*, Moskva 2001, non sempre risulta documentato e preciso, ma è utile tuttavia per alcune informazioni sul mito dell'attrice. Si vedano anche: N. Zorkaja, "Zvezdy polotnjanogo ekrana". *Koroleva ekrana Vera Cholodnaja*, Idem, *Na rubeže*, op. cit., pp. 275–296 e la voce "V.V. Cholodnaja", a cura di S. Skovorodnikova e R. Jangirov, *Velikij kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych fil'mov Rossii. 1908–1919. Katalog*, Moskva 2002, pp. 526–529 (edizione aggiornata di *Testimoni silenziosi. Film russi 1908–1919 / Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919*, Pordenone – London 1989). Un prezioso repertorio di immagini di Vera Cholodnaja è il catalogo inedito di N. Boloban, *Vera Cholodnaja. Fotoletopis'*, Moskva 1970, Sankt–Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Otdel estampov; il nucleo fondamentale dei materiali raccolti da Boloban si trova tuttavia nell'archivio del Gosfil'mfond a Mosca, che non ho consultato.

²⁸ Le figure 1–8, 10–21, 23 sono tratte dal volume *Vera Cholodnaja*, op. cit. Le immagini che compongono la figura 9 sono tratte da N. Boloban, *Vera Cholodnaja*, op. cit. La figura 22 è ripresa dal volume *Velikij kinemo*, op. cit.

²⁹ Il testo era stato tradotto in russo da Valerij Brjusov e Vjačeslav Ivanov. Si veda C.G. De Michelis, "Il simbolismo: la prima fase", *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, II. *Il Novecento*, Torino 1997, p. 66.

³⁰ Il cognome Cholodnaja, letteralmente la Fredda, la Algida, non è dunque un nome d'arte, come molti hanno ritenuto, ma il vero cognome da sposata di Vera Levčenko.

³¹ Sui primi cinematografi moscoviti e sui primi luoghi di ritrovo del bel mondo cinematografico di Mosca si veda V.P. Michajlov, *Rasskazy o kinematografe staroj Moskvy*, Moskva 2003.

³² Su questo film si veda *Velikij kinemo*, op. cit., pp. 180–188.

³³ L'episodio è ricordato dallo stesso V.R. Gardin, *Vospominanija*, I. 1912–1921, Moskva 1949, pp. 67–69.



Fig. 4.

in quel periodo della sezione letteraria della casa di produzione cinematografica Chanžonkov i K^o, per la quale lavorano i registi Evgenij Bauer e Petr Čardynin. Turkin è attratto dall'idea che Vera Cholodnaja, non provenendo dalla scuola teatrale, possa avere uno stile di recitazione più sincero, non appesantito dai gesti esagerati degli attori di teatro: “Vera Cholodnaja deve rimanere Vera Cholodnaja”³⁴, scriverà in seguito.

LA CARRIERA ARTISTICA

Pesn' toržestvujuščej ljubvi (1914)

Vera è presentata a Bauer, che rimane affascinato dalla sua bellezza³⁵; le affiderà il ruolo della protagonista nel film che sta per girare, *Pesn' toržestvujuščej ljubvi* [Il canto dell'amore trionfante, 1914], tratto da un racconto lungo di Turgenev, la storia di un triangolo amoroso, resa con toni decadenti e misticheggianti³⁶. Nel frattempo Bauer la scrittura anche per *Plamja neba* [La fiamma del cielo, 1914], il primo melodramma in cui la Cholodnaja muore d'amore, fulminata dal cielo che la punisce per il suo tradimento³⁷. I due film escono quasi in contemporanea, e il primo, *Pesn' toržestvujuščej ljubvi*, segnò un “successo straordinario”, come notò un

critico sulla rivista *Kinema*³⁸: fu esso a consacrare Vera Cholodnaja nel ruolo di eroina d'amore.



Fig. 5.

Il pubblico fu colpito dalla naturalezza della sua recitazione (“i contrasti vivi del sentimento sono resi senza il minimo tratto caricaturale, in maniera credibile e con abilità”)³⁹ ma soprattutto dal suo sguardo, dolente e magnetico al tempo stesso: “Vera Cholodnaja aveva un fascino irripetibile e occhi così espressivi, tristi e penetranti che se li vedevi una volta ti rimanevano impressi per tutta la vita. I suoi occhi inquietavano e conturbavano”⁴⁰, “i suoi occhi immensi, infinitamente profondi, le ciglia lunghe”⁴¹, “gli occhi di Vera Vasil'evna erano particolari, a prima vista sembravano neri, in realtà erano grigi, profondi, sempre tristi, la parte bianca tendeva all'azzurro, con lunghe e folte ciglia”⁴². La Cholodnaja trasmetteva inoltre una sensazione di passività, che i contemporanei identificavano con l'essenza della femminilità: “Sul volto di Vera Cholodnaja [...] era impressa quella tristezza che è propria della nostra natura nordica nei primi giorni d'autunno. Ed era forse proprio questa tenerezza passiva della figura, dello sguardo e dei movimenti ad avvicinarla agli spettatori”⁴³, “rimaneva l'incarnazione dell'essenza passiva femminile, che riflette in maniera sensibile gli svaghi gioiosi e crudeli

³⁴ V. Veronin [V. Turkin], “Edinaja i zerkala”, *Kinogazeta*, 1918, 22, p. 4; e anche: “Vera Cholodnaja non creava, rimaneva se stessa, viveva la vita che le era stata data; amava dell'amore noto al suo cuore; era in balia di quelle forze contraddittorie e oscure della sua natura femminile, di cui un diavolo raffinato e lontano l'aveva dotata dalla nascita”, *Ibidem*.

³⁵ E. Bauer fu accusato più volte di usare i suoi attori come modelli, che, al pari degli oggetti usati per la scenografia, sceglieva più per le loro caratteristiche estetiche che per le doti di interpreti. Si veda V. Gardin, *Vospominanija*, op. cit., pp. 69–70. In particolare, I. Perestiani, attore e noto regista, riassume il principio artistico di Bauer nella formula: “Prima di tutto la bellezza, poi la verità”, I. Perestiani, *75 let žizni v iskusstve*, Moskva 1962, p. 258.

³⁶ Gli altri due attori co-protagonisti erano V. Polonskij e O. Runič.

³⁷ Nell'anno in cui lavorò per Chanžonkov Vera Cholodnaja reciterà in ben tredici film. Si veda B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 24.

³⁸ “Isključitel'nyj uspech”, *Kinema*, 1915, 8–9, p. 3 (citato in B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 20).

³⁹ “Pesn' toržestvujuščej ljubvi”, *Kinema*, 1915, 10, p. 13 (citato in B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 21).

⁴⁰ G.S. Kravčenko, *Mozajka prošlogo*, Moskva 1971, pp. 114–115.

⁴¹ *Figaro*, 1918 (citato in B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 67).

⁴² S. Cholodnaja, “Vospominanija o moej ljubimoj sestri – Vere Vasil'evne Cholodnoj”, *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 102.

⁴³ I. Perestiani, *75 let*, op. cit., p. 263.

del destino, e il cui fascino è tanto imperituro, quando indiscutibile”⁴⁴ [Fig. 3, scena 1].

Deti veka (1915)

Il film successivo per Vera Cholodnaja è *Deti veka* [I figli del secolo, 1915], con la regia di Bauer, un tipico melodramma “da salotto” che racconta la storia di una donna perbene trascinata nel peccato dalle lusinghe di una vita lussuosa⁴⁵. La protagonista, Marija Toropova (V. Cholodnaja), è la moglie fedele e innamorata di un modesto impiegato di banca (I. Gorskij), madre di un bambino di un anno. Marija passa le sue giornate a cucire a macchina, a occuparsi del figlio e del marito. Un giorno, mentre fa acquisti ai grandi magazzini (le immagini sono girate al Gum di Mosca), incontra una vecchia amica, Lidija Verchovskaja (V. Glinskaja), la quale invita lei e il marito a una festa che terrà a casa sua. Lidija vive in una villa principesca e i divertimenti che ha preparato per i suoi ospiti sono strabilianti (la scena del carnevale nello stagno dà prova della particolare maestria barocca di Bauer nel creare *tableau vivant* di straordinaria ricercatezza). Marija ne rimane inebriata. Alla festa conosce il commerciante Lebedev (A. Bibikov), che inizia a corteggiarla. Dapprima Marija non cede alle sue avance, ma quando l'uomo fa in modo che suo marito venga licenziato, lei, messa di fronte alla scelta fra una vita di miseria e i lussi che Lebedev le offre, gli si concede durante una gita. Marija è ormai una donna caduta, ma non per questo perde il senso dell'onestà: non può continuare a vivere facendo finta di niente, così abbandona la sua casa per trasferirsi da Lebedev. Il suo amore di madre la spingerà a rapire il figlio al marito – tipico “umiliato e offeso” della tradizione letteraria russa –, che, privato anche del bambino, si uccide.

Il personaggio interpretato da Vera Cholodnaja è tragico: una donna di retti principi, una madre premurosa, che cede alle insidie di un libertino perché non sa resistere al fascino del lusso. Ma anche dopo la caduta, non scende a patti con la sua onestà: pur esponendosi alla riprovazione sociale, racconta tutto al marito. Rapisce il figlio perché è incapace di reprimere il suo amore ma-



Fig. 6.

terno. Marija è onesta e disonesta a un tempo, e rientra così nell'archetipo della “divina”, misto di vergine e donna fatale⁴⁶.

È curioso che anche la vita reale di Vera Cholodnaja cominci a essere letta dai contemporanei attraverso questi due modelli: è moglie fedele e donna mondana a un tempo. Nell'estate del 1915 Vladimir Cholodnyj viene gravemente ferito sul fronte polacco; Vera chiede una licenza al produttore Chanžonkov e parte per Varsavia [Fig. 4]. Le speranze di guarigione per Vladimir sono minime, eppure l'attrice riesce a strappare il marito alla morte (è questo il tono con cui riferisce l'episodio Zjukov)⁴⁷. Nel frattempo però riviste e giornali cominciano a pubblicare le foto della nuova stella del cinema muto. Vera si fa fotografare in pose da *femme fatale*: abiti avvolgenti, cappelli a falde larghe, velette e piume di struzzo, *décolleté* da capogiro che mostrano la schiena nuda. Emergono indiscrezioni sul segreto del suo fascino sensuale, come la marca del profumo che usa: due gocce di *Rose Jacqueminot* di Coty e una di *Egesia* di Atkinson, mescolate direttamente sulla pelle⁴⁸. Vengono stampate e vendute in centinaia di migliaia di copie alcune serie tematiche di cartoline con le sue immagini: sono le icone votive della diva, esse celebrano “l'apparenza, la bellezza, l'eternità falsificata, il mito della diva-che-vive-il-film-della-sua-vita, la magia del cinema”⁴⁹ [Figg. 5–9].

Durante l'estate del 1915 la compagnia di Bauer si re-

⁴⁶ Si veda E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 36.

⁴⁷ Si veda B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 26.

⁴⁸ Si veda S. Cholodnaja, “Vospominanija”, op. cit., p. 104.

⁴⁹ E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 78.

⁴⁴ V. Veronin [V. Turkin], “Edinaja i zerkala”, op. cit., p. 4.

⁴⁵ Il film si è conservato. Altro titolo: *Deti bol'nogo veka* [I figli del secolo malato]. Sceneggiatura: M. Michajlov. Regia: E. Bauer. Operatore: B. Savelev.

ca a Soči per girare alcuni esterni. Vera Cholodnaja partecipa a spettacoli di beneficenza in sostegno dei militari feriti.



Fig. 7.

Miraži (1916)

In autunno gira il primo film con la regia di Petr Čardynin, *Probuždenie* [Il risveglio], poi, nel gennaio 1916, esce *Miraži* [I miraggi], sempre diretto da Čardynin⁵⁰. La storia narrata in questo film è insolita, a tratti misteriosa: Marianna (V. Cholodnaja), una ragazza semplice e attraente, vive modestamente con la madre (O. Rachmanova) e la sorella (Tamara Gedevanovna, la prima star del cinema georgiano); il suo fidanzato Sergej (A. Gromov) è un insegnante di scuola. Marianna trova lavoro come lettrice di romanzi presso Dymov (A. Bibikov), un vecchio milionario malato, ma per assumerla l'uomo pone delle condizioni, tra le quali l'obbligo di recarsi al lavoro da sola. Una volta la fanciulla si fa accompagnare fino al portone dal fidanzato, ma Dymov lo scopre e le fa una scenata. Marianna si licenzia. Poco prima di morire Dymov manda a chiamare Marianna e pretende che la ragazza stia al suo capezzale. In quell'occasione Marianna si innamora del figlio del milionario (V. Polonskij), un libertino scialacquatore. Alla morte di Dymov si scopre che il vecchio ha lasciato tutti i suoi beni a Marianna. Per riappropriarsene il giovane Dymov comincia a corteggiare la ragazza, che cede ben presto alle sue avance abbandonando la

famiglia e il fidanzato per trasferirsi da lui. Ben presto Dymov comincia a trascurare Marianna per il gioco a carte e le donne, al punto da spingere la ragazza a scrivere alla madre, sperando che la donna la riprenda con sé. Ma senza aspettare la risposta, dopo aver avuto un incubo [Fig. 10], alla fine Marianna si uccide [Fig. 11]. Il film ebbe molto successo e rimase nel repertorio dei cinematografi per molti anni.

Žizn' za žizn' (1916)

Nel maggio del 1916 esce *Žizn' za žizn'* [Vita per vita] per la regia di Evgenij Bauer, uno dei capolavori assoluti del cinema muto russo⁵¹. La sceneggiatura è tratta da un romanzo d'appendice francese, *Serge Panine* (1881) di Georges Ohnet. Il cast era composto di nomi importanti: Vera Cholodnaja, Lidija Koreneva, Ivan Perestiani, Vitol'd Polonskij. La Koreneva era una nota attrice del Mcht con una lunga esperienza di recitazione alle spalle e il suo nome sui cartelloni precedeva quello di tutti gli altri, ma dopo le prime proiezioni ci si rese conto che era il personaggio interpretato da Vera Cholodnaja a riscuotere il maggior successo. Il suo nome sui manifesti fu spostato al primo posto e fu allora che alla star venne attribuito il titolo di "regina dello schermo"⁵².

Il successo fu così grande che bisognò ammettere il pubblico solo su prenotazione, alcuni cinematografi lasciarono il film in cartellone per due mesi di fila.

La storia di *Žizn' za žizn'* non brilla per originalità, ma vale la pena riportarla per soffermarsi su alcune scene importanti. Il fascinioso principe Bartinskij (V. Polonskij) ha dilapidato al gioco il suo patrimonio e ora è coperto di debiti. Durante una festa conosce le sorelle Chromov, Nata (V. Cholodnaja) e Musja (L. Koreneva), figlie di una ricca mercantessa (O. Rachmanova). Sperando in una dote sostanziosa, Bartinskij comincia

⁵¹ Il film si è conservato. Altri titoli: *Za každyju slezu po kaple krovi* [Per ogni lacrima una goccia di sangue], *Sestry-sopernicy* [Le sorelle rivali], *Takovaja žizn'* [Così è la vita], *Nata Bartinskaja*. Regia: E. Bauer. Operatore: B. Savelev. Si vedano L. Mamatova, "Žizn' za žizn'", *Rossijskij illjuzion*, Moskva 2003, pp. 39-44; "Žizn' za žizn'", *Velikij kinemo*, op. cit., pp. 314-322.

⁵² Non sarebbe vero quanto afferma nelle sue memorie A. Vertinskij, il quale si attribuisce la paternità del soprannome (si veda Idem, *Dorogoj dlinnoju*, op. cit., p. 108), né che l'appellativo si fosse affermato già all'inizio del 1915, come sostiene invece Sof'ja Cholodnaja (si veda A. Kapler, "Zagadka korolevy ekrana", *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 60).

⁵⁰ Il film si è conservato. Altri titoli: *Miraži strasti* [Miraggi di passione], *Tragedija krasivoj devuški* [La tragedia di una bella ragazza], *Roman krasivoj devuški* [La relazione di una bella ragazza]. Sceneggiatura. E Tissova (Vinogradskaja). Regia: P. Čardynin.



Fig. 8.

a corteggiare l'avvenente Nata che ricambia le sue attenzioni. Quando l'amico Žurov (I. Perestiani), un commerciante innamorato di Nata, gli rivela che la ragazza è adottata e che i beni della Chromova andranno a Musja, il principe fa innamorare di sé quest'ultima e ne chiede la mano alla madre. La Chromova intuisce il calcolo di Bartinskij ma è costretta a cedere per non scontentare l'amata Musja. Nata è disperata e per ripicca acconsente a sposarsi con Žurov: le nozze delle due coppie si celebrano lo stesso giorno [Figg. 12–13, scene 2–3]. Durante i festeggiamenti Nata rivela alla madre che Bartinskij ama lei, ma ha sposato Musja per appropriarsi della sua fortuna. La Chromova fa leva sui sentimenti della figliastra, ricordandole quanto le sia obbligata per il bene che ha ricevuto da lei, e le intima di tacere. Ben presto il principe e Nata diventano amanti e la passione travolge la ragazza al punto da renderla crudele e impudente: quando Žurov sorprende i due insieme a casa sua, piuttosto che dimostrarsi pentita, fa scudo con il suo corpo proteggendo Bartinskij e permettendogli di scappare. La situazione diventa insostenibile; Nata propone al principe di fuggire insieme, ma lui, ricaduto nel vortice del gioco, la trascura. La ragazza è furente e giura di vendicarsi dell'amante. Nel frattempo Bartinskij falsifica la firma di Žurov su una cambiale. Il commerciante è determinato a sollevare uno scandalo. Musja è terrorizzata che il marito finisca in prigione e prega Nata di intercedere con Žurov per lui. All'inizio Nata è irremovibile, ma poi si lascia convincere, va da Žurov, che non ha mai smesso di amarla, e ottiene che lui ritiri la denuncia. In quello stesso istante Bartinskij è solo nel suo studio, ha in mano una pistola e medita di uccider-

si, ma giunge la Chromova, pensa che forse non tutto è perduto e si abbassa a chiederle del denaro. La donna è furente, e mentre il principe è voltato, prende la pistola e lo uccide, mettendogliela poi in mano. Entrano Nata e Musja. Il principe giace a terra. Entrambe si lanciano sul suo cadavere, ma la Chromova spinge via Nata, che, sgomenta, rimane a osservare la scena da un angolo [Fig. 14, scena 4].



Fig. 9.

Con *Žizn' za žizn'* Vera Cholodnaja raggiunse un successo che mai prima di allora nessuna attrice aveva ottenuto in Russia: “Tutta la Russia era innamorata di lei!” ricorda Aleksej Kapler⁵³. Oltre ai film in cui la Cholodnaja figurava veramente, in quei mesi ne furono annunciati molti altri con la sua partecipazione. Era solo un espediente degli studi cinematografici per attirare gli spettatori, i quali rimanevano molto delusi quando apprendevano che la loro eroina non aveva potuto prender parte alle riprese ed era stata sostituita da qualcun'altra⁵⁴.

A questo punto il mito di Vera Cholodnaja si era consolidato: il pubblico andava in visibilio per lei, le sue immagini avevano inondato la Russia; mancava che un menestrello ne cantasse la bellezza, cosa che puntualmente avvenne. Come ricorda la sorella, Sof'ja Cholodnaja, verso la metà del 1915 giunse a casa loro direttamente dal fronte un soldato, emaciato e sparuto, con una lettera di Vladimir Chodnyj: era il futuro poeta-*chansonnier* Aleksandr Vertinskij che si innamorò subito di Vera, stabilendosi praticamente a casa sua⁵⁵

⁵³ A. Kapler, “Zagadka”, op. cit., p. 172.

⁵⁴ Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., pp. 73–74.

⁵⁵ A. Kapler, “Zagadka”, op. cit., p. 193. All'inizio del 1916 giornali e riviste

[Fig. 15]. L'immagine del poeta e della regina è suggerita dallo scrittore Jurij Oleša, che così intitola un suo breve scritto su Vertinskij e Cholodnaja⁵⁶. Molte canzoni composte in questo periodo da Vertinskij sono dedicate all'attrice: *Seroglazočka* [Occhi grigi, 1915], *Malen'kij kreol'čik* [Il piccolo creolo, 1916], *V etom gorode šumnom...* [In questa città rumorosa...], *Lilovyj negr* [Il negro color lilla, 1916], la già ricordata *Vaši pal'cy pachnut ladanom* [1916]⁵⁷. Queste canzoni contribuiscono alla retorica del mito della divina, alcune descrivendo Vera Cholodnaja come una santa o una bambina innocente:

Amo le vostre dita antiche
di austera madonna cattolica,
i favolosi lunghi capelli
e la riverenza pigra e altezzosa.

Amo le vostre mani stanche
come di chi è stato or ora deposto dalla croce,
i labbruzzi corallini di bimba [...] ⁵⁸

Ah, dove siete, piccolo creolo, [...]
indifeso come un soffione selvatico,
raffinato, leggiadro e semplice,
com'è vuoto il mio vecchio teatrino senza di voi,
il vostro Pierrot è pallido, come piange a volte!⁵⁹

o addirittura come una santa già morta, come in *Vaši pal'cy pachnut ladanom*; altre rappresentandola come una vamp, una divoratrice di uomini:

Dove siete ora? Chi vi bacia le dita?
Dov'è finito il vostro cinesino Li?..
Poi avete amato un portoghese, mi pare,
O forse siete andata via con un malese. [...] ⁶⁰
E vedo in sogno che un negro color lilla
Vi porge il soprabito nelle bettole di San Francisco⁶⁰.

Vertinskij inaugurò una moda: da quel momento ogni rivista di cinema contenne qualche poesia dedicata a Vera Cholodnaja. Tra i nomi che ricorrono più di fre-



Fig. 10.

quente, quelli di due donne: Natal'ja Litvak e Ksenija Mar⁶¹.

A questo punto la vita reale dell'attrice Vera Cholodnaja si confonde con i ruoli interpretati sullo schermo: la donna ha assunto i tratti della divina, si è trasformata in una dea immateriale, e come tale è venerata dalle masse. Se da una parte la divina è capace di sentimenti straordinariamente elevati (cosa c'è di più nobile dell'amore con il quale ama sullo schermo?), dall'altra è una donna caduta, un'adultera, una prostituta. Su Vera Cholodnaja si dice di tutto: è una moglie fedele, strappa il marito alla morte, quando questi è ferito sul fronte polacco; accorre al capezzale della figlia ammalata di scarlattina⁶²; partecipa a serate di beneficenza a sostegno dei soldati feriti⁶³; ama il suo popolo; è una patriota⁶⁴; ma ha anche relazioni extraconiugali con i partner dei suoi film (Vitol'd Polonskij, Osip Runič); addirittura a Odessa il figlio del "magnate del tè", Vysockij, si è sparato per lei; ha assicurato i suoi occhi grigi per mezzo milione di rubli⁶⁵.

Intorno alla metà del 1916 il cinema in Russia era diventato un investimento estremamente vantaggioso: negli ultimi sei, sette anni, erano usciti 500 film di produzione russa, per i quali erano stati venduti non meno di 150 milioni di biglietti⁶⁶. Nonostante la guerra, o forse proprio per questo motivo, le sale cinematografiche erano sempre affollatissime: il pubblico cercava distrazione da una realtà difficile, il cinema di svago dava

ste davano come imminente l'uscita di un film, *P'ero* [Pierrot], prodotto da Chanžonkov, con la sceneggiatura di A. Vertinskij. Vi avrebbero preso parte V. Cholodnaja, V. Polonskij, A. Gromov. Ma questo film non fu mai terminato e non uscì nei cinema. Si veda B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 37.

⁵⁶ Ju. Oleša, "Poet i koroleva", *Figaro*, 1918, 6 (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 85).

⁵⁷ A. Vertinskij, *Dorogoj dlinoju*, op. cit., pp. 277-280.

⁵⁸ *Seroglazočka*, Ivi, p. 277.

⁵⁹ *Malen'kij kreol'čik*, Ivi, 279.

⁶⁰ *Lilovyj negr*, Ivi, pp. 279-280. Il brano è reperibile a partire dall'indirizzo web www.esamizdat.it/temi/lena1.htm.

⁶¹ E. Prokof'eva riporta una discreta scelta di questi versi, per lo più dilettanteschi. Si veda Idem, *Koroleva*, op. cit., pp. 134-141.

⁶² B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 78.

⁶³ L. Borisov, "Vera Cholodnaja i Vertinskij v gostjach u ranenych vojnov", Idem, *Za kruglym stolom prošlogo. Vospominanija*, Leningrad 1971, p. 48 (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., pp. 95-96).

⁶⁴ Si veda B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 62.

⁶⁵ Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 65.

⁶⁶ Cifre riportate da B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 42.

loro “la beatitudine del sogno, i barlumi di una gioia passeggera”⁶⁷. Una cordata di distributori cinematografici della Russia meridionale e il proprietario del cinematografo Apollo di Char’kov, Dmitrij Charitonov, decisero di mettere in piedi una casa di produzione cinematografica a fini prevalentemente commerciali. Con la promessa di onorari favolosi, Charitonov riuscì ad attirare nella sua impresa cineasti e divi famosi: il regista P. Čardynin, l’operatore A. Ryllo, il decoratore A. Utkin, gli attori V. Maksimov, V. Polonskij, O. Runič e infine anche Vera Cholodnaja lasciarono gli studi di Chanžonkov per lui.



Fig. 11.

U kamina (1917)

Negli ultimi mesi del 1916 la Cholodnaja recitò in tre film prodotti dalla Charitonov i K^o, con la regia di Čardynin, che riscossero un discreto successo. Ma *U kamina* [Intorno al camino], uscito nel marzo del 1917 (a rivoluzione di febbraio avvenuta), fu un trionfo. Si trattava del solito melodramma psicologico e la storia ricalcava in parte quella di *Deti veka*: Lidija Lanina (V. Cholodnaja) è la moglie felice di un uomo nobile e ricco (V. Polonskij). Un giorno sente la romanza zigana *U kamina* e ne rimane turbata. Durante una festa, mentre lei stessa esegue al pianoforte la romanza, si accorge che il principe Peščerskij (V. Maksimov), un vecchio amico di famiglia, la guarda con occhi innamorati. Una volta che Lanin è assente per lavoro, Peščerskij dichiara a Lidija il suo amore, ma viene respinto con durezza dalla donna. Il principe è disperato e medita di suicidarsi.

Per salvarlo dalla morte Lidija gli si concede ma, al ritorno del marito, incapace di mentire, confessa tutto. I tre vivono giorni di terribile infelicità, finché Lidija non ne muore. Nell’ultima scena Lanin e Peščerskij, affranti dal dolore, si incontrano sulla tomba della loro amata.

Vera Cholodnaja risultò perfetta per questo ruolo, la tristezza, che tutti i contemporanei riconoscevano come suo tratto distintivo, veniva esaltata nell’interpretazione del personaggio. L’archetipo della donna pura, caduta per amore e morta di infelicità era impersonato da lei con grande maestria. E gli spettatori ne furono toccati nel profondo.

Il film di Dmitrij Charitonov *U kamina* ha riscosso ovunque un successo enorme. Per comprendere l’eccezionalità di questo fenomeno della cinematografia basti dire che a Odessa il film è stato proiettato ininterrottamente per 90 giorni, a Char’kov per 100, il teatro più grande di Char’kov, Ampir, lo ha replicato per quattro volte, alzando ogni volta i prezzi, e sempre le file sono state interminabili⁶⁸.

Da molti anni non si vedeva nulla di simile. Il pubblico ha riempito il foyer e l’ingresso, ha formato diverse file per i biglietti che uscivano fino a occupare metà della strada, nonostante la pioggia e il cattivo tempo. È la dimostrazione di quanto V. Cholodnaja, V. Maksimov e V. Polonskij siano amati da tutti, soprattutto la prima⁶⁹.

I film successivi con la partecipazione dell’attrice non ebbero lo stesso strabiliante successo, e così Charitonov ebbe un’idea: *U kamina* avrebbe avuto una continuazione. Era il primo caso del genere nella storia del cinema russo.

Pozabud’ pro kamin – v nem pogasli ogni (1917)

Pozabud’ pro kamin – v nem pogasli ogni [Dimentica il camino, il fuoco in esso si è consumato] uscì sugli schermi alla fine del novembre 1917, un mese dopo che era avvenuta la rivoluzione d’ottobre, eppure l’interesse degli spettatori fu enorme⁷⁰. Amore e morte sono ancora al centro della storia: l’inconsolabile Peščerskij (V. Maksimov) non riesce a staccarsi dalla tomba di Lidija; un giorno incontra per caso l’equilibrista di circo Mara Zet (V. Cholodnaja), somigliante in maniera straordinaria a Lidija. Il principe va a vederla esibire al circo e le manda ogni giorno dei fiori; Mara se ne innamora

⁶⁸ A. Roslavin, “U kamina”, *Kinožurnal*, 1917, 11, p. 115 (citato in B. Zjurov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 53).

⁶⁹ “U kamina”, *Kinožizn’*, 1917, 24, p. 46 (citato in B. Zjurov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 54).

⁷⁰ Si progettava addirittura una terza parte, *Kamin potuch* [Il camino si è spento], ma essa non fu mai realizzata. Si veda B. Zjurov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 56.

⁶⁷ *Velikij kinemo*, op. cit., p. 527. I film con Vera Cholodnaja riscuotevano un enorme successo anche fra i soldati impegnati sul fronte di guerra. Si veda N. Anoščenko, “Iz vospominanij”, *Minušee. Istoričeskij al’manach*, 1992, 10, pp. 380–384.

e comincia a frequentare la sua casa. Poi però vede il ritratto di Lidija, capisce tutto e, offesa nei suoi sentimenti, lascia Peščerskij [Fig. 16], Qualche tempo dopo, l'uomo torna a vederla al circo. Mara lo nota tra il pubblico mentre esegue il suo numero sotto la cupola del tendone. Qualcosa cede in lei, perde la concentrazione e precipita sull'arena. Nell'ultima scena si vede il principe piangere disperato sul cadavere di Mara, i fiori del bouquet che l'uomo le aveva portato le si sono sparsi intorno, la gonnella del suo costume appena sollevata lascia intravedere le gambe, la cui tornitura è messa in risalto da un raggio di luce che cade dall'alto. Di questa scena furono stampate migliaia di cartoline che andarono letteralmente a ruba [Fig. 17].



Fig. 12.

Il successo di questo film superò le aspettative dello stesso produttore; basti ricordare che a Char'kov, durante le proiezioni al cine-teatro Ampir, fra la gente che faceva la fila in attesa di comprare il biglietto corse la voce che gli amministratori avevano fatto entrare qualcuno dalla porta sul retro. Le persone irruperono nell'edificio, abbattono le porte, svelsero le finestre e minacciarono di linciaggio l'amministrazione, che si rintanò nell'ufficio. Dovette intervenire un drappello di dragoni a cavallo per sedare la mischia e il teatro fu chiuso per diverse settimane⁷¹.

ULTIMI SUCCESSI

La formula del film a puntate fu riutilizzata all'inizio del 1918, quando, in occasione del decennale dell'attività cinematografica di Čardynin [Fig. 18], l'atelier di Charitonov produsse un colossal in due parti: *Molči, grust', molči...* [Taci, tristezza, taci...] e *Skazka ljubvi dorogoj* [La fiaba dell'amore caro], entrambe uscite nel maggio di quell'anno. Vi presero parte tutti i più fa-

mosi attori del tempo: V. Cholodnaja, V. Maksimov, V. Polonskij, O. Runič, I. Chudoleev, K. Chochlov e lo stesso Čardynin. Anche in questo caso Vera Cholodnaja interpretava il ruolo di un'artista di circo.



Fig. 13.

Seguì *Poslednee tango* [L'ultimo tango, 1918], con la regia di Vjačeslav Viskovskij, in cui Cholodnaja (Klo) e Runič (Džo) si esibiscono in un appassionato tango finale [Figg. 19–20]⁷², e finalmente *Ternistyj put' slavy*, il film su e con Vera Cholodnaja, di cui si è già parlato. In questi mesi l'attrice riceve diverse proposte di lavoro che rifiuta: un invito dall'America per girare alcuni film tratti da classici russi; la proposta del produttore cinematografico P. Timan di trasferirsi a Berlino (O. Runič accetterà); persino l'invito del celebre Stanislavskij a diventare un'attrice del Mcht.

LA MORTE DI VERA CHOLODNAJA

Nell'estate del 1918 la compagnia di Charitonov ottenne dal governo bolscevico il permesso di recarsi a Odessa per girare alcuni esterni. Vera Cholodnaja si era portata dietro la madre, le due sorelle e la figlia maggiore. La Russia in quel periodo si trovava in piena guerra civile e a Odessa la situazione era molto instabile. Il governo della città cambiava di giorno in giorno: le truppe di occupazione tedesca erano sostituite dall'esercito internazionale dell'Intesa, c'erano poi gli ufficiali monarchici di Denikin che formavano la guarnigione odessita, i possidenti terrieri simpatizzanti di Petl'jura, i legionari polacchi. La popolazione era tormentata dalla fame e dalle epidemie.

Di giorno la troupe di Čardynin girava le scene in esterno, di sera gli attori si esibivano in sketch e spettacoli musicali nei teatri della città; spesso prendevano

⁷¹ Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 98.

⁷² Di questo film si sono conservate solo alcune sequenze. Altro titolo: *Pod znojnym nebom Argentiny* [Sotto l'afoso cielo argentino]. Regia: V. Viskovskij. Operatore: V. Siversen.



Fig. 14.

parte a iniziative di beneficenza. Le notizie di quel periodo sono scarse e frammentarie, non si sa di preciso perché la compagnia si trattenne a Odessa fino all'inverno. Nel novembre 1918 Vera Cholodnaja si era ammalata, le si era formato un ascesso in gola. Gli ammiratori l'avevano sommersa di lettere e telegrammi. Non appena guarita, aveva ripreso a esibirsi nei teatri: ballava il tango in coppia con Osip Runič, come in *Pоследnee tango*, o recitava in una pantomima di Elirov, *Ruka* [La mano]. Spesso il ricavato dei suoi spettacoli veniva devoluto in favore dei soldati feriti o degli artisti disoccupati.



Fig. 15. Da sinistra A. Vertinskij, V. Cholodnaja, A. Bojtler, 1917.

L'8 febbraio 1919 l'attrice partecipò per l'ultima volta a un concerto di beneficenza. Pare non si sentisse bene e chiese di potersi esibire per prima, il teatro era gelido⁷³. Rientrata all'albergo Bristol, dove si era stabilita la compagnia di Charitonov, chiamò il medico. La diagnosi fu subito stabilita: febbre spagnola, una malattia mortale a quel tempo, che aveva mietuto molte vittime a Odessa per tutto il 1918. Poiché l'albergo non era riscaldato,

Vera Cholodnaja fu trasferita nell'appartamento preso in affitto dalla madre sulla piazza della Cattedrale. Furono chiamati i medici migliori della città, i professori K.I. Korovickij e L.I. Uskov. Una "folla di giovani"⁷⁴, gli ammiratori della diva, per giorni rimase in attesa di notizie davanti alla casa dove non facevano entrare nessuno. All'ingresso qualcuno aveva disposto un servizio d'ordine che a un certo punto venne persino rafforzato⁷⁵. Riuscirono a entrare Čardynin e Charitonov, ma rimasero in cucina⁷⁶, senza poter avere accesso alla camera da letto; neanche le persone più vicine erano ammesse al capezzale. Infine, come si è detto, alle otto di sera del 16 febbraio qualcuno era uscito sulla soglia in lacrime: Vera Cholodnaja era morta.

Quella sera la notizia venne data in tutti i teatri di Odessa e gli spettacoli furono sospesi⁷⁷. Invece di eseguire l'autopsia, come era previsto in questi casi, si predispose affinché il corpo fosse imbalsamato d'urgenza, nell'appartamento stesso; per affrontare il trasporto a Mosca, si disse. Una volta lì, si sarebbero potute celebrare altre esequie a bara aperta, come vuole la tradizione russa⁷⁸. Il corpo fu trasportato nella cattedrale antistante prima dell'alba:

Ieri alle quattro di notte, in presenza di una folla enorme, il corpo di Vera Cholodnaja è stato trasportato dalla casa di Popudov alla cattedrale [...] Il corpo è imbalsamato⁷⁹.

Il particolare dell'imbalsamazione sollevò subito una ridda di sospetti e polemiche: "Perché stiamo seppellendo una mummia e non la nostra cara Vera?"⁸⁰. Si suppose che l'attrice fosse stata avvelenata, o che il cadavere fosse stato sostituito, tanto più che tutti si accorsero come la diva fosse stata "accuratamente truccata"⁸¹.

I funerali furono celebrati in forma solenne il 20 febbraio⁸², "in una giornata di pioggia, grigia e cupa"⁸³. Il

⁷⁴ N. Brygin, "Krasnaja koroleva", *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 99.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Si veda A. Kapler, "Zagadka", op. cit., p. 194.

⁷⁷ Si veda S. Cholodnaja, "Vospominanija", op. cit., p. 107.

⁷⁸ Sul rituale delle esequie in Russia, si veda I.A. Kremleva, "Pochoronno-pominal'nye obyčai u russkich: tradicii i sovremennost'", *Pochoronno-pominal'nye obyčai i obrjady*, a cura di Z.P. Sokolova e I.A. Kremleva, Moskva 1993, pp. 8-47.

⁷⁹ Così la notizia fu data da un quotidiano locale. Si veda N. Brygin, "Krasnaja koroleva", op. cit., p. 99.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 157.

⁸² Si veda B. Zjurov, "Očerki žizni", op. cit., p. 82.

⁸³ N. Brygin, "Krasnaja koroleva", op. cit., p. 99.

⁷³ L. Mlinaris, "Iz rasskazov teatral'nogo administratora", *Ural*, 1973, 6 (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 97).

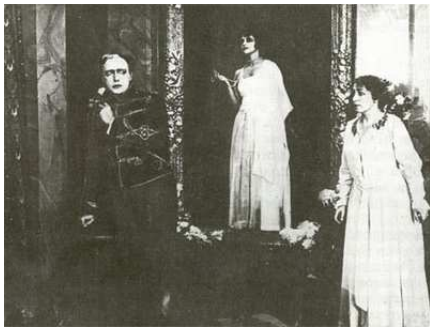


Fig. 16.

passaggio del corteo per la piazza della Cattedrale fu ripreso con una cinepresa [scena 5]⁸⁴, e il film, come già detto, fu proiettato nelle sale cinematografiche già tre giorni dopo le esequie⁸⁵. Gli abitanti di Odessa parteciparono in massa: “una folla di migliaia di persone seguì la bara in quella gelida giornata di febbraio. La gente piangeva”⁸⁶, alcuni recitavano versi dedicati all’attrice, altri svennero o ebbero crisi di nervi. Il feretro fu tumulato nella cripta di una piccola cappella che si trovava nel Primo cimitero cristiano di Odessa e lì rimase fino al 1932, quando il cimitero fu rimosso per far posto a un parco pubblico⁸⁷. Da quel momento non si sa più nulla dei resti di Vera Cholodnaja⁸⁸.



Fig. 17.

⁸⁴ Forse da Čardynin; l’unico a sostenerlo è M. Kušitašvili: “Ešče odna legenda o Vere Cholodnoj”, *Večernij Tbilisi*, 1972, 10 luglio (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 251).

⁸⁵ La breve cronaca filmata dei funerali di Vera Cholodnaja si è conservata negli archivi del Gosfil’mfond.

⁸⁶ A. Kapler, “Zagadka”, op. cit., p. 195.

⁸⁷ Si veda B. Zjurov, “Očerck žizni”, op. cit., p. 82.

⁸⁸ Si veda E. Prokof’eva, *Koroleva*, op. cit., pp. 186–187. La notizia che il corpo imbalsamato fu trasportato a Mosca ed esposto in una bara di cristallo accanto ai resti dell’aviatore Sergej Utočkin (come sostengono N. Zorkaja, *The Illustrated History of Soviet Cinema*, New York 1989, p. 47 e H. Gosילו, “Playing Dead”, op. cit., p. 291) è una leggenda del tutto priva di fondamento.

UNA MORTE SCENICA TRA REALTÀ E FINZIONE: IL FILMATO DEL FUNERALE DI VERA

Si è cercato di dimostrare come nel tempo la vita reale dell’attrice si fosse confusa nella coscienza comune con i ruoli da lei interpretati sullo schermo. Da questo punto di vista, la morte prematura di Vera Cholodnaja appare la logica conclusione del suo destino di eroina d’amore. Il filmato dei suoi funerali fu percepito probabilmente come l’ultimo film a soggetto interpretato dall’attrice, l’ultimo atto del macrotesto del suo melodramma. Anche di questo film Vera Cholodnaja è la protagonista, autentica *silent star*: il suo corpo morto si trova al centro di una rappresentazione estremamente drammatica, cui coloro che seguono il feretro partecipano nel doppio ruolo di spettatori e attori secondari. Il senso del film è reso dai gesti e dalle espressioni di dolore della massa la quale, in contrasto con l’inerzia del cadavere⁸⁹, racconta la storia ingiustamente tragica della morte della diva. Il corteo ha qui il ruolo del coro di una tragedia greca: commenta gli eventi che stanno avendo luogo sulla scena.



Fig. 18. Decimo anniversario dell’attività cinematografica di P. Čardynin (1917). Attori protagonisti del film *Skazka ljubvi dorogoj*.

Fra i tratti che più avevano colpito i contemporanei nella recitazione dell’attrice vi erano l’espressione di profonda tristezza che riusciva a trasmettere con la sua sola presenza scenica e una passività tutta femminile di fronte alle avversità del destino, resa attraverso la recitazione. Questi tratti nel filmato sono portati all’estremo: il corpo morto di Vera Cholodnaja, che campeggia inesorabilmente immobile al centro dell’inquadratura, sovrasta tragicamente la folla che fluisce di continuo. Il contrasto è esaltato ancora di più dalla differenza cromatica: la massa è scura, il feretro bianco. Sembra quasi

⁸⁹ Si veda H. Gosילו, “Playing Dead”, op. cit., pp. 285–286.

un oggetto, un dettaglio con il quale si vuole creare un effetto estetico, come avviene nei film di Evgenij Bauer. Alcune figure spiccano fra le altre: due uomini in livrea appaiono di sfuggita sulla sinistra dello schermo, tre ieratici sacerdoti in paramenti funebri precedono la bara affiancati da diaconi⁹⁰, si notano alcuni militari con i pastrani, qualche donna ha il capo coperto; tutti contribuiscono a rafforzare il senso della muta tragedia che si sta svolgendo davanti agli occhi dello spettatore. Le semiotica del corpo e dei gesti è centrale in questo filmato come in qualsiasi film muto. Il soggetto tragico reso attraverso una mimica esplicita, teatrale, eccentrica lo rende simile a un melodramma⁹¹.



Fig. 19.

La centralità della bara, la sua rigida immobilità contrapposta al movimento della massa, il contrasto creato dal suo candore quasi luminoso sul grigio-nero dello sfondo fanno sì che l'attenzione dello spettatore si concentri su di essa. Nel filmato non si riescono a distinguere i particolari, ma si sono conservate due fotografie ravvicinate del feretro che mostrano la diva morta, vestita con un abito da sposa [Figg. 21–22]. La tradizione russa voleva infatti che le donne venissero seppelitte in abito nuziale, consistente in genere di una camicia di tela a maniche lunghe e una veste lunga smanicata (*sarafan*), entrambe bianche. Il capo era coperto da un fazzoletto bianco, sotto il quale alle donne sposate veniva posta una particolare cuffia (*povojnik* o *volosnik*)⁹². Vera Cholodnaja indossa una veste bianca, la parte del corpo che emerge da un intrico di fiori e ramoscelli è avvolta

per metà da un telo candido, il capo è coperto da un sottile velo ricamato. Tutto come da tradizione ortodossa dunque, nel suo caso però i contemporanei pensarono che la diva indossasse un costume di scena, e non l'abito del suo matrimonio: “Vera Cholodnaja fu seppellita con il vestito che indossava nel film *U kamina*”⁹³, riferisce Mlinaris. In realtà, sebbene questa pellicola non si sia conservata, non risulta che mostrasse alcun matrimonio: la protagonista Lidija è sposata con Lanin fin dall'inizio della storia. Evidentemente nel ricordo del testimone si sovrappongono l'episodio del matrimonio di *Žizn' za žizn'* con una delle morti sceniche di Vera Cholodnaja che più erano rimaste impresse nella memoria dei suo ammiratori, quella appunto del film *U kamina*.



Fig. 20.

La citazione filmica sembra addirittura studiata se si presta attenzione a un particolare: in una delle fotografie le mani della morta si trovano esattamente al centro dell'inquadratura, spicca sulla mano destra la fede nuziale [Fig. 22]. Anche in questo caso ritorna in mente l'episodio del matrimonio di *Žizn' za žizn'*: qui, durante la festa che segue alle nozze delle due coppie, Nata si rende conto di essere ancora innamorata del principe Bartinskij, che ha appena sposato sua sorella. Le sue mani si stringono in un gesto di disperazione, le dita toccano la fede nuziale e Nata si lascia cadere sgomenta sul divano [Fig. 13]. L'anello della morta, in primo piano sulla fotografia, rimanda immediatamente a questa scena. Il filmato del funerale fu quasi un epilogo postumo per *Žizn' za žizn'*: distrutta dal dolore per la perdita dell'uomo amato, Nata moriva per ricongiungersi a lui nell'aldilà. L'abito da sposa era simbolo di questa unione ultraterrena e dell'amore eterno che supera anche la

⁹⁰ La tradizione voleva infatti che durante il trasporto in chiesa, effettuato solitamente di mattina, il feretro fosse preceduto da uno o più sacerdoti accompagnati da diaconi. Si vedano I.A. Kremleva, “Pochoronno-pominal'nye obyčai”, op. cit., pp. 17–19; S.F. Svetlov, *Peterburgskaja žizn' v konce XIX stoletija (v 1892 godu)*, Sankt-Peterburg 1998, p. 15.

⁹¹ Si veda H. Gosilo, “Playing Dead”, op. cit., pp. 285–287.

⁹² Si veda I.A. Kremleva, “Pochoronno-pominal'nye obyčai”, op. cit., pp. 14–15.

⁹³ L. Mlinaris, “Iz rasskazov”, op. cit., p. 97 (da qui ritengo che tragga questa informazione anche E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 157).

morte⁹⁴. Era come se Vera Cholodnaja continuasse a recitare anche da morta.



Fig. 21.

Pare quasi di assistere a una messinscena teatrale, che assume un tratto di ambiguità se si considera che l'abito indossato da Vera-Nata non rimanda a un ideale di fedeltà e purezza, di cui era probabilmente simbolo l'abito nuziale bianco tradizionalmente in uso per i funerali delle donne russe, al contrario, in *Žizn' za žizn'* Nata è una sposa adultera e il suo vestito è immagine di tradimento e peccato. Nella percezione di quest'abito come citazione filmica da parte dei contemporanei c'è perciò un forte elemento di incongruità che, con una sensibilità estetica posteriore, possiamo azzardarci a definire *camp*⁹⁵.



Fig. 22.

È sorprendente constatare quanti riferimenti filmici sia possibile ritrovare nell'allestimento dei funerali di Vera Cholodnaja: i fiori di cui è circondato il cadavere ricordano quelli sparsi intorno alla trapezista Mara Zet schiantatasi sull'arena del circo in *Pozabud' pro kamin – v nem pogasli ogni* [Fig. 17]; il corpo imbalsamato di Vera Cholodnaja rimanda a un film di Evgenij

Bauer *Žizn' v smerti* [La vita nella morte, 1914], basato su una sceneggiatura di Valerij Brjusov, in cui l'eroe (I. Mozzuchin) per preservare la bellezza della donna amata, la uccide e la ricomponne imbalsamata in un simulacro incorruttibile⁹⁶. La correlazione con questo film può aver dato vita alla leggenda, riportata come evento reale da Neja Zorkaja e Helena Gosילו, secondo la quale la salma di Vera Cholodnaja fosse stata esposta a Mosca in una bara di cristallo⁹⁷. È curioso osservare come questa tarda celebrazione della bellezza e della morte, temi estremamente cari al decadentismo, si concretizzi nell'evento dei funerali di Vera Cholodnaja, la diva che con la sua scomparsa chiude simbolicamente l'universo culturale degli anni Dieci.



Fig. 23. Valzer per pianoforte in memoria di Vera Cholodnaja, composto da M.A. Kjus⁹⁹.

Al di là della circostanza dell'imbalsamazione, sono in realtà il filmato e le due fotografie rimastici a rendere immutabile ed eternamente giovane il corpo morto dell'attrice. Già lo storico dell'arte Nicholas Mirzoeff notava come dalla seconda metà dell'Ottocento la fotografia sia diventata "il principale mezzo per fissare l'immagine del defunto [...] sostituendo la maschera mortuaria in cera o le stampe del letto di morte"¹⁰⁰. Questa considerazione spinge inoltre a interrogarsi sul vero significato del volto ritratto nelle fotografie del cadavere di Vera Cholodnaja. Si è detto come per i funerali la diva fosse stata "accuratamente truccata"; con uno strato spesso di

⁹⁴ Si veda H. Gosילו, "Playing Dead", op. cit., p. 290.

⁹⁵ La teatralità, l'incongruità e il senso dell'umorismo sono, secondo Esther Newton, i temi principali del *camp*. Si veda E. Newton, "Role Models", *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, a cura di F. Cleto, Ann Arbor 1999, p. 103 (edizione originale "Role Models", Idem, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago 1972).

⁹⁶ Si veda G. Buttafava, *Il cinema russo*, op. cit., p. 29.

⁹⁷ Si veda la nota 88.

⁹⁹ All'indirizzo web www.esamizdat.it/temi/lena1.htm è possibile ascoltare il brano nell'esecuzione di Michele Sganga.

¹⁰⁰ N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma 2002, p. 125 (edizione originale *An Introduction to Visual Culture*, London 1999).

cerone giallastro, precisa Elena Prokof'eva¹⁰¹, lo stesso usato sul set dagli attori del cinema muto perché la luce delle lampade facesse risaltare meglio l'espressione degli occhi e della bocca. La spiegazione data dalla giornalista è che in questo modo si volevano cancellare i segni lasciati dalla malattia¹⁰². Nel caso dell'attrice morta, lo scopo di quel trucco era probabilmente quello di riportare il suo viso, deturpato dai segni dell'agonia e della morte che vi si erano impressi, all'immagine che di esso conservavano gli spettatori, ossia all'immagine della diva. Si è detto come nell'antica Roma il volto del defunto venisse coperto da una maschera di cera, che rappresentava in maniera simbolica i suoi tratti più ammirevoli: se ne dava cioè un'immagine idealizzata che sarebbe stata fissata in maniera imperitura nel monumento funebre¹⁰³. D'altro canto, anche il trucco cinematografico di quegli anni, erede della maschera ilare o caricaturale

del teatro greco, fissava un'espressione, un tratto, una caratteristica, che nel caso della diva era la bellezza¹⁰⁴. Il trucco di Vera Cholodnaja da morta è allora una maschera mortuaria, perfettamente aderente al viso, che immortalava per i posteri, idealizzandolo, il suo tratto principale: la bellezza di diva.

I funerali di Vera Cholodnaja non furono dunque le esequie tributate a una donna che durante la vita era stata attrice, furono i funerali di una diva, cioè di un essere ideale che viveva non nella quotidianità ma nella realtà immateriale degli schermi cinematografici. Il filmato dei funerali, che amplificò per tutti coloro che ne furono spettatori la possibilità di partecipare alle esequie della regina del melodramma russo, può allora essere considerato una sorta di monumento funebre virtuale collocato nell'unico luogo davvero reale per una diva: lo schermo cinematografico¹⁰⁵.

www.esamizdat.it

¹⁰¹ E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 157.

¹⁰² Ivi, pp. 157–158.

¹⁰³ Si veda il paragrafo "I funerali".

¹⁰⁴ Si veda E. Morin, *Le star*, op. cit., pp. 58–59.

¹⁰⁵ Le leggende che si diffusero intorno alla scomparsa di Vera Cholodnaja, secondo le quali l'attrice non era morta di febbre spagnola ma era stata uccisa, non fanno che sottolineare l'essenza cinematografica del personaggio. Si vedano R. Sobolev, "Legenda i pravda o Vere Cholodnoj", Idem, *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*, Moskva 1961, pp. 135–143; M. Kušitašvili, "Ešče odna legenda", op. cit. Queste leggende sono servite da spunto per diverse opere, come ad esempio il film incompiuto *Nečajannye radosti* [Gioie inattese, 1974] di R. Chamdamov, il già ricordato *Raba ljubvi* di N. Michalkov, il film *Ostrov mertvyh* [L'isola dei morti, 1994] di O. Kovalev e il romanzo di Ju. Smolič *Rassvet nad morem* [L'alba sul mare, Moskva 1955].

La satira antisovietica nel Satirikon di Parigi

Marco Caratozzolo

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 151-156 ◇

Emigrante: *io, tu, egli, ella, noi, voi, essi, esse. Sono tutti emigranti. E comunque niente di cui vantarsi.*

(Leri, *Emigrantskaja enciklopedija*)

IL 4 aprile del 1931 gli emigrati russi che vivevano a Parigi poterono comprare e leggere un settimanale satirico che rinasceva sul modello di una celebre rivista, il Satirikon. Nella Pietroburgo degli anni Dieci il Satirikon (nato nel 1908 dalle ceneri della rivista satirica Strekoza [La libellula], dal 1913 Novyj Satirikon) aveva avuto un grande successo di pubblico ma subito dopo la rivoluzione, nel 1918, aveva dovuto chiudere per la sua evidente ostilità al regime bolscevico. La maggior parte dei collaboratori, tra cui si faceva spazio il nome del giovane Majakovskij, erano scrittori e illustratori di indubbio valore. Essi ebbero alterne vicende durante la guerra civile e negli anni successivi molti di loro emigrarono e si stabilirono in tempi diversi a Parigi, ricostituendo solo nel 1931 quel tessuto umano e culturale che era stato la forza del Satirikon di Pietroburgo e che ora, in epoca, luogo e condizioni diversi, si apprestava a rinascere nella sua versione *émigrée*.

La nascita di una rivista satirica nella Parigi dell'emigrazione russa fu un evento ricco di importanza e che si poneva come risultato di un cammino di grande consolidamento della colonia di emigrati russi più numerosa e culturalmente attiva di tutta l'Europa. Questa colonia aveva cominciato a formarsi all'inizio degli anni Venti, ma in quel periodo alcune fondamentali ragioni di ordine filosofico e pratico, non ultima la svalutazione del marco tedesco che rendeva più conveniente la vita in Germania, avevano portato la maggior parte degli emigrati russi nella "non lontana" Berlino. La speranza era che il cammino della rivoluzione si fermasse, che la Russia potesse tornare libera dall'oppressore rosso, che Lenin fallisse e che con lui crollasse l'ideologia che aveva reso possibile una svolta storica così infelice e una guerra civile così sanguinosa. Berlino era allora il luogo do-

ve attendere tempi migliori e tornare subito dopo nella Russia abbandonata, come si sperava, "solo per poco".

Ma i tempi non cambiarono, anno dopo anno gli emigrati russi dovettero constatare che la politica dei soviet, pur con tutte le sue evidenti contraddizioni non crollava, uomini di cultura e povera gente fuggivano e arrivavano a Parigi, che intanto nel 1924 diventava, anche in virtù del definitivo riconoscimento diplomatico ed economico dell'Urss da parte dell'Eliseo, il centro più importante e numeroso dell'emigrazione russa. In un brevissimo periodo di tempo, dal 1924 al 1926, quella che inizialmente era una piccola colonia divenne una piccola città, i russi si concentrarono soprattutto nel quartiere di Billancourt, dove gli imprenditori Citroën e Renault avevano dei grandi stabilimenti ed ebbero vita facile nel trovare la manodopera necessaria a far ripartire la produzione di automobili dopo gli anni di depressione economica post-bellica. Da una parte, quindi, i russi trovarono condizioni potenzialmente favorevoli a un asilo politico e a un inserimento lavorativo in Francia, dall'altra seppero raccogliere le energie e portare avanti quei processi culturali che ritenevano essersi fermati o meglio essere ormai a loro estranei nella Russia di Stalin. Caso eclatante di questo rifiuto fu la convinta presa di posizione contro la riforma ortografica voluta da Lenin nel 1917. La semplificazione dell'alfabeto con la quasi totale soppressione del segno forte non fu accettata per lungo tempo a nessun livello culturale: Ivan Bunin, che ne era uno dei più accesi detrattori, avrebbe continuato a pubblicare i suoi racconti con la vecchia ortografia, così come questa si sarebbe ancora studiata nelle scuole russe di Parigi e letta sui giornali, sui menu dei ristoranti, su tutti i tipi di avvisi e *réclames* o sulla corrispondenza privata.

I processi che portarono a questo grande biennio di sviluppo culturale si riproposero negli anni seguenti e nel 1931 la colonia degli emigrati russi contava in Francia un po' più di 82.000 unità, la maggior parte delle

quali residenti a Parigi. Tra scuole, associazioni e organizzazioni, si contavano ufficialmente 125 entità che si occupavano, pubblicizzando giornalmente la loro attività sulla stampa, del riconoscimento e lo sviluppo a Parigi di ogni componente etnica e professionale o attività culturale e non: si andava dall'Associazione dei Cosacchi del Kuban' all'Unione degli Ufficiali Armeni, dalla Federazione degli Ingegneri Slavi agli Amici degli Scout Russi, dal Tennis Club russo di Parigi al Circolo dei Nostalgici del passato russo, dal Teatro Drammatico Ucraino di Parigi all'Unione dei Medici russi. Fioccano anche le iniziative private: i russi aprivano ristoranti, studi dentistici, centri per il massaggio, negozi di alimentari, case editrici e comitati per la spedizione o la ricezione di pacchi regalo dalla Russia. È evidente che il successo di queste iniziative palesava l'esistenza di un mercato molto fiorente. Non è quindi possibile standardizzare, come la stessa satira dell'emigrazione per ovvi motivi "didattici" avrebbe fatto, la condizione dell'emigrato russo con la povertà e la difficoltà d'inserimento umano e professionale: siamo di fronte a una situazione più complessa, fatta di realtà differenti, certamente spesso caratterizzate dal disagio e dall'attesa, ma anche da piccole soddisfazioni o addirittura lussi che ci si poteva tranquillamente concedere. Per mangiare le zuppe, le frittelle russe o i ravioli siberiani si poteva andare al Gabbiano o da Olimpija, oppure leggere con attenzione le pubblicità del bisettimanale *Mir i iskusstvo* [Il mondo e l'arte] se si volevano fumare, al prezzo di un quotidiano, i *papiroso* russi:

Vi mancano i *papiroso* della nostra patria? Non sapete dove trovarli!
Ma basta chiedere in qualsiasi tabaccheria e riceverete a un prezzo del tutto congruo i
Maden,
scatola grande. *Papiroso* con il bocchino in cartone, 20 pezzi per 4 franchi¹.

Alla fioritura di questi esercizi e queste piccole iniziative del commercio si accompagnava una intensa attività editoriale. Nel 1931 i giornali e le riviste dell'emigrazione russa a Parigi erano circa sessanta e anche qui il ventaglio di scelta era tale da provocare solo imbarazzo: si andava dal *Dnevnik kazaka* [Diario del Cosacco] a *Bor'ba za Cerkov'* [La lotta per la Chiesa], da *Ruskij invalid* [L'invalido russo] a *Vračebnyj vestnik* [Bollettino medico] e a *Taksi*, l'organo ufficiale di stampa

del sindacato dei tassisti, altro campo in cui gli emigrati russi (compresi alcuni eccellenti come lo scrittore *Gazdanov*) fecero valere la propria presenza se si pensa che verso il 1930, sui 20000 taxi di Parigi i conducenti russi erano circa 3.000². Molte di queste riviste erano dedicate alla cultura dell'emigrazione russa e la letteratura aveva un posto di prim'ordine con *Sovremennye zapiski* [Gli annali contemporanei], *Illjustrirovannaja Rossija* [La Russia illustrata], *Čisla* [I numeri], *Dni* [I giorni], *Novaja gazeta* [Il nuovo giornale], senza contare che numerose opere letterarie venivano pubblicate con edizioni speciali legate a queste edizioni periodiche e che tutti i più grandi scrittori russi dell'emigrazione avevano una rubrica fissa oppure intervenivano spesso sui due quotidiani russi di Parigi, *Poslednie novosti* [Le ultime notizie] e *Vozroždenie* [Il rinnovamento]. Solo nel 1931 videro la luce attraverso questi efficienti canali di diffusione le raccolte di poesie *Rozy* [Rose] di G. Ivanov e *Flagi* [Bandiere] di B. Poplavskij, la raccolta di racconti *Bož'e drevo* [L'albero divino] di Bunin, i romanzi *Izol'da* di I. Odoevceva, *Begstvo* [La fuga] di M. Aldanov, *Podvig* [Un atto eroico] di V. Sirin (Nabokov) e *Isčeznovenie Rikardi* [La scomparsa di Rikardi] di G. *Gazdanov*, mentre altri consolidati maestri come A. Remizov, M. Cvetajeva, Z. Gippius, K. Bal'mont dividevano, non sempre volentieri, le pagine di queste importanti pubblicazioni con i giovani del *nezamečennoe pokolenie* [la generazione ignorata], cioè i poeti emergenti.

Anche l'arte, il teatro e il cinema avevano i loro organi di stampa e diffusione: nel corso di tutto il 1931 il bisettimanale *Mir i iskusstvo* commentò e pubblicizzò le mostre dei pittori russi a Parigi, Chagall, Gončarova, Annenkov, Šil'tjan, diffondendo anche notizie e appuntamenti riguardo agli spettacoli teatrali e ai concerti. Più centrata sul teatro era la rivista *Teatr i žizn'* [Il teatro e la vita], mensile di critica teatrale dichiaratamente antisovietico, mentre il cinema era rappresentato da un'altra rivista, *Kino*. Ovviamente in questo panorama editoriale così folto un settimanale satirico non poteva mancare. Il *Satirikon* di Parigi nacque proprio per supplire a questa carenza. Fino al 1931 non c'era mai stato nella Parigi dell'emigrazione un vero giornale satirico, ma solo singole rubriche sui vari giornali. Questo nonostante il fatto che molti letterati che erano emi-

¹ *Mir i iskusstvo*, 1931, 1, p. 22.

² C. Triomphe, *La Russie à Paris*, Paris 2000, p. 14.

grati a Parigi fossero scrittori di satira, cresciuti negli ambienti delle redazioni giornalistiche. I vari Teffi, Saša Černyj, V. Gorjanskij, A. Landinskij, V. Azov trovarono tutti posto, chi riciclandosi come inviato critico o opinionista, chi mantenendo il suo ruolo di letterato, alla corte di P. Miljukov, direttore del quotidiano principale dell'emigrazione *Poslednie novosti*, oppure presso la redazione del suo diretto concorrente, *Vozroždenie*. Nel febbraio del 1931 uno di questi scrittori, Don Aminado, fu contattato da M. Kornfel'd, l'ex-direttore del *Satirikon* di Pietroburgo, anch'egli emigrato a Parigi dopo alterne vicende. M. Kornfel'd aveva trovato i fondi per pubblicare un settimanale satirico a Parigi e volle assolutamente affidare a Don Aminado, scrittore satirico ma soprattutto grande organizzatore e coagulatore di energie e competenze, il posto di redattore.

Il *Satirikon* di Parigi iniziò le pubblicazioni "il 4 aprile 1931, esattamente 23 anni dopo l'uscita a Pietroburgo del primo numero della rivista *Satirikon*"³, a un prezzo basso, tre franchi, che era anche il prezzo di *Poslednie novosti*. Elemento nuovo e importante fu che alcuni titoli e didascalie essenziali della rivista erano tradotti in francese e questo fa pensare che Kornfel'd si rivolgesse anche al pubblico francese. La maggior parte delle rubriche di questa rivista riprendevano con spirito di continuità quelle del suo predecessore russo, ma si concentravano, come la sezione "Goroda i gody", sulle immagini della Russia prerivoluzionaria, spesso accompagnate da disegni di Benua e Dobužinskij, o le rubriche "Vol'či jagody" [Le bacche del lupo] e "Počtovyj jaščik" [La cassetta della posta].

I temi più importanti trattati nel *Satirikon* di Parigi possono essere ricondotti a due grandi filoni: l'(auto)ironia sulla figura e la condizione dell'emigrato russo a Parigi e il tema politico, concentrato sulla critica all'operato di Stalin e del suo *entourage* e all'ideologia bolscevica in generale. Il *Satirikon* di Parigi riprese poi l'abitudine del suo antenato russo di proporre ai lettori dei numeri speciali a tema: il quindicesimo fu ad esempio il *kolonial'nyj nomer* [numero coloniale], dedicato all'Esposizione coloniale internazionale, che si tenne a Parigi nel 1931, mentre il diciannovesimo si intitolò *kupal'nyj* [numero balneare].

³ Si vedano le memorie di M. Kornfel'd, Moskva, Rgali, f. 1337, op. 4, ed. chr. 11.

Gli scrittori russi satirici emigrati a Parigi avevano sviluppato nei primi dieci anni di attività nella capitale francese una satira molto legata alla condizione e ai comportamenti, in una parola al *byt*, del tipico emigrato russo. I tratti principali di questo personaggio si basavano sul prototipo di *malen'kij čelovek* [piccolo uomo] che da Puškin e Gogol', passando per Turgenev e Dostoevskij fino a Čechov, aveva popolato le opere della letteratura russa dell'Ottocento. Passivo, ingenuo, spesso ipocondriaco e mai artefice del proprio destino, questo personaggio così russo veniva adattato alla realtà parigina partendo dal personaggio di Litvinov in *Fumo* di Turgenev e in particolare dall'ultima scena del romanzo, in cui il protagonista riflette mentre osserva il fumo della locomotiva che lo riporta in patria dopo una delusione amorosa a cui non ha saputo porre rimedio. Il fumo come metafora degli ideali che si rivelano passeggeri, come i sogni e i desideri disillusi della vita dell'uomo, sembra essere assunta con particolare convinzione dagli interpreti del dolore dell'emigrato: non è un caso che la parola *dym* compaia in molti titoli di opere letterarie dell'emigrazione⁴. L'emigrato russo arrivava a Parigi e si trovava completamente spaesato, in una realtà che, pur non mostrandosi a lui ostile (anzi alle volte era molto favorevole), lo metteva di fronte a vari problemi pratici, familiari, linguistici e mostrava la sua capacità di adattarsi, di ingegnarsi e avere spirito di iniziativa, proprio quello che mancava ai personaggi cechoviani. Il piccolo uomo di Čechov, a cui nella Russia prerivoluzionaria era permesso, per dirla con le parole di Nabokov, "incespicare perché sta guardando le stelle"⁵ raggiungeva ora Parigi con l'esigenza di rifarsi una vita e il cammino non era facile. La scrittrice satirica Teffi avrebbe espresso il trauma dell'emigrato, che non sapeva da dove iniziare per dare un futuro a questa sua nuova condizione, con una formula che dava il titolo a un celebre racconto, anch'essa mutuata da un classico russo prima di essere riadattata alla realtà parigina e "francesizzata": "Ke-fer?". Già nel 1921 Don Ami-

⁴ Tra queste ricordiamo una raccolta di racconti scritta da Teffi quattro anni prima di emigrare, *Dym bez ognja* [Fumo senza fuoco, 1914], una raccolta di versi di Ju. Terapiano, *V dymu* [In fumo, 1926], il racconto di A. Ladynskij *Kak dym* [Come fumo, pubblicato sulla rivista *Čisla*, 1930, 4, pp. 43-61.). Con il titolo *Dym bez otečestva* [Fumo senza patria] furono scritte nel 1921 una raccolta di versi di Don Aminado e venti anni dopo una biografia di A. Vertinskij.

⁵ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987, p. 290.

nado tentava, parlando a nome degli emigrati, di dare una risposta a questo interrogativo sul giornale Spolochi [Aurore boreali] di Berlino:

Ma, allora, cosa bisogna fare, insomma?!

Non possono mica tutti i trentamila russi cantare nel coro ucraino oppure confezionarsi a vicenda cappellini da donna?!

E allora cosa.

Scrivere memorie – quale asino si metterà a pubblicarle?!

Oppure semplicemente scrivere a macchina, – dove prendere tante macchine e cosa scriverete?!

Aprire pensioni, – chi vi vivrà?!

Organizzare un ufficio-traduzioni, – è, certamente, una idea geniale, ma, parliamoci chiaro, che cosa tradurrete: il vostro passaporto oppure il vostro testamento?!⁶

In realtà, nonostante le condizioni di quasi sussistenza in cui molti emigrati si trovarono a vivere, molti altri avrebbero dimostrato di avere spirito di iniziativa e grande senso di responsabilità, ma la versione *émigrée* del *malen'kij čelovek* si sarebbe negli anni Trenta trasformata in una sorta di piccolo ma consolidato mito, su cui era lecito e opportuno ironizzare con barzellette, vignette e racconti. Questo intento era peraltro chiaro sin dal primo numero del *Satirikon*, sulla cui copertina Annenkov rappresentava il tipico emigrato russo appena arrivato a Parigi: un barbuto *malen'kij čelovek* di cechoviana memoria si trova visibilmente spaesato nella capitale francese, da una parte minacciato dal manganello di un gendarme, dall'altra distratto dalle luci della città, dalle ballerine del Moulin Rouge e dalla Tour Eiffel che si erge sullo sfondo [fig. 1]. Egli porta con sé alcuni volumi dei classici russi, un catalogo della Galleria Tret'jakov, una teiera appesa all'impermeabile, una valigia con gli adesivi delle città di transito (Mosca, Tula, Berlino) percorse durante la fuga fino a Parigi e un grosso samovar. In didascalia (poteva essere altrimenti?) una frase di Čechov tratta da *Zio Vanja*. Sono le celebri parole di consolazione che alla fine della commedia Sonia pronuncia a zio Vanja, per affermare il valore della rassegnazione nell'affrontare la tragedia:

Riposeremo, zio Vanja! Vedremo il cielo in diamanti... Sentiremo il canto degli angeli sopra di noi...⁷

Il tema politico, come risulta anche dall'apparato iconografico del giornale, era anch'esso molto importante. Il *Satirikon*, come anche buona parte della stampa dell'emigrazione parigina, seguiva attentamente le ultime



Fig. 1. 1931, copertina del numero 1 di *Satirikon*

notizie dall'Unione sovietica e le commentava di numero in numero, applicando una satira quanto più possibile feroce al principale responsabile della politica sovietica, Stalin. Già dal primo numero il taglio satirico era netto, risultava infatti evidente che gli autori del giornale erano praticamente uniti nella critica ai discorsi e alle decisioni di Stalin. Il 1931 fu in effetti un anno di significativi eventi nell'ambito e nella prospettiva dell'avvenire tracciato dal *vožd'*: il programma di attuazione del piano quinquennale a cui si era dato inizio nel 1928, cominciava visibilmente a mostrare agli occhi attenti dell'osservatore d'oltre frontiera le sue lacune; la collettivizzazione delle aziende agricole e lo sterminio dei *kulaki* portavano la produzione agricola a livelli bassissimi, condizione esacerbata dalla difficoltà di fornire ai *kolchoz* i macchinari necessari alla superproduzione programmata nei piani. Questo mentre, nonostante le purghe all'interno del partito rivolte agli "oppositori", proprio nel maggio del 1931, Maksim Gor'kij decideva di tornare definitivamente in Unione sovietica, consacrando gli ultimi anni della sua vita allo sviluppo del realismo socialista e in questo senso deludendo profondamente gli ambienti dell'emigrazione che avevano visto in lui un mediatore per la loro battaglia ideologica contro la Repubblica dei soviet. Su una vignetta apparsa su *Illjustrirovannaja Rossija*, Gor'kij veniva raffigu-

⁶ Traduzione di A. Bongo, citato in *Scrittori russi a Berlino*, a cura di R. Platone, Napoli 1994, p. 173.

⁷ *Satirikon*, 1931, 1, p. 1.

rato piegato a lucidare gli stivali di Stalin e la didascalia recitava: “Non sputare nel piatto in cui mangi, pensò Gor’kij mentre sputacchiava sullo stivale di Stalin”⁸.

Quel Gor’kij che aveva sempre combattuto contro le ingiustizie in Russia, ergendosi a difensore di una vera politica per il popolo, il 18 aprile appariva sulla copertina del terzo numero del *Satirikon* comodamente seduto, cocktail in mano e circondato da fiori, su una sdraio della sua casa di Sorrento, mentre il solito Annenkov titolava la sua illustrazione accentuando l’ormai imminente tramonto, umano e politico, dello scrittore: *Večer v Sorrento* [Sera a Sorrento]⁹.

Stalin, come si diceva, fu il soggetto preferito dell’illustratore Annenkov. Già sul primo numero del giornale compariva in una illustrazione dal titolo *Apokalipsis* e veniva raffigurato come un gigante seduto su uno dei grattacieli che sta facendo costruire agli schiavi, sui quali pende la minaccia della sua pistola e dei cappi per l’impiccagione. La fallacia dell’ideologia staliniana, il peso della scellerata politica di collettivizzazione sulle spalle del popolo, si esprimeva molto chiaramente nell’immagine più cruenta e diretta proposta, in quasi un anno di pubblicazione, sul “*Satirikon*” [fig. 2]: un’anziana contadina russa appariva appesa e perforata nel corpo da una falce a forma di numero cinque, riferimento iconico al piano quinquennale e a falce e martello. La didascalia, che ironicamente titolava *Univerzal’nyj plan*, riportava, estremizzata e con doverosa traduzione in francese, la recente affermazione di Stalin:

La Russia può anche sparire, ma il piano quinquennale deve essere realizzato al 100%!¹⁰

Protagonista assoluto del reparto iconografico della rivista, Stalin compariva tra le pagine del *Satirikon* con i suoi discorsi che, senza commento, valevano come didascalia alla caricatura, con le sue mostruose sembianze da artista circense, fachiro, carnefice, giardiniere: nell’illustrazione di copertina del numero 11, l’uso ironico del tema della magia (“magia rossa”, come recitava il ti-



Fig. 2. 1931, copertina del numero 9 di *Satirikon*

to dell’illustrazione) si poneva come interpretazione principale. Alla base di tutto stava il *dumping*, cioè il turbamento degli equilibri del mercato internazionale attraverso l’esportazione a prezzi molto bassi del prodotto interno. In pratica dall’inizio degli anni 1930 Stalin non esitò a requisire la produzione agricola delle già vessate campagne e il legno dei boschi per esportarlo e finanziare l’industrializzazione. Ma carestie, disagi e povertà potevano solo esacerbare, agli occhi degli emigrati, quello che si sarebbe rivelato un errore di politica economica. Solo un mago avrebbe potuto creare dal nulla ciò che in Russia sembrava esserci in abbondanza. Ed ecco che sulla copertina del numero 11 del *Satirikon* [fig. 3], su uno sfondo rosso, davanti agli occhi allibiti degli spettatori di un circo, Stalin, si presentava in veste di prestigiatore con la bacchetta magica, facendo apparire per miracolo, nei treni che escono dall’izba contadina posta sul tavolino magico, una superproduzione di latte, grano e petrolio:

Un tocco di bacchetta magica, ladies and gentlemen, e questa piccola casa in cui vive un comico famoso, *le moujik russe*, si trasformerà nel corno dell’abbondanza!¹¹

Ma non solo la figura di Stalin si scontrava con la matita di Annenkov e le didascalie dei *satirikoncy*. Dal numero 5 si inaugurava una sezione di grande importanza, la galleria dei ritratti curata da Annenkov e Don

⁸ *Illjustrirouvannaja Rossija*, 1931, 7, p. 13.

⁹ Nel 1928 era apparso con lo stesso titolo un breve “dramma” di V. Azov, composto da una sola scena e in cui lo scrittore satirizzava sull’imminenza del primo ritorno di Gor’kij in Unione sovietica, paventando già allora una sorta di tradimento alla causa emigrata, *Illjustrirouvannaja Rossija*, 1928, 25, p. 6.

¹⁰ *Satirikon*, 1931, 9, p. 1.

¹¹ *Satirikon*, 1931, 11, p. 1.



Fig. 3. 1931, copertina del numero 11 di Satirikon

Aminado per la rubrica “K urazumeniju smysla russkoj revoljucii” [Per una comprensione del senso della rivoluzione russa]. Vengono presentati così attraverso le pungenti caricature del disegnatore, i più significativi esponenti della politica e della cultura dell’epoca staliniana: da Dem’jan Bednyj, i cui versi venivano posti a didascalie di illustrazioni antisovietiche per “commentarsi da soli”, alla Kollontaj, da Krylenko a Lunačarskij e alla Krupskaja, tutti i più conosciuti collaboratori di Stalin o personaggi legati alla sua ideologia, sfilano settimanalmente tra le pagine del Satirikon accompagnati da testi che li deridono o li accusano, mentre con un attento uso degli pseudonimi gli autori cercavano di prevenire ogni possibile rappresaglia degli agenti del potere sovietico.

Per insufficienza di fondi, il Satirikon dovette chiudere con il numero 27, il 15 ottobre 1931, quindi uscì in tutto per sette mesi. Oltre a riproporre un importante giornale satirico del passato in una veste, però, nuova, il suo merito principale fu quello di portare ai lettori, servendosi di un’amara satira, i riflessi e le contraddizioni della vita degli emigrati russi a Parigi. In questo il Satirikon fu un caso unico nella pubblicistica dell’emigrazione russa.

Per tutti i collaboratori e soprattutto il redattore Don Aminado, che per ovviare alla mancanza di fondi avreb-

be dato al Satirikon quasi metà degli interventi di cui il giornale era composto¹², firmandoli con sette pseudonimi differenti, la sua chiusura fu un duro colpo, soprattutto una sconfitta morale:

Questo terzo Satirikon pulsava di un battito vivo, godeva di ottima salute e avrebbe ancora potuto vivere, ma ecco che resistette per circa un anno, poi improvvisamente si spense. Gli amici dicevano che non bastavano i soldi, i nemici che c’era dell’umorismo, ma che gli umoristi non valevano niente¹³.

A Parigi nessuna rivista satirica avrebbe preso il posto del Satirikon, ma nel 1951 a Francoforte sul Meno alcuni emigrati russi della *vtoraja volna* [seconda ondata] iniziarono la pubblicazione di un nuovo Satirikon, che sarebbe uscito irregolarmente fino al 1953 per un totale di 26 numeri (la redazione era composta da I. Irkleev, N. Irkolin, A. Michajlov, F. Tarasov, S. Jurasov). Pur riprendendone il nome, questa pubblicazione aveva molto poco, se non il taglio rigorosamente politico e anticomunista, in comune con i suoi precedenti russo e francese. Il Satirikon di Francoforte aveva “dichiarato guerra al cadaverico [giornale satirico] Krokodil di Mosca”¹⁴ ed era quasi tutto concentrato sul commento in chiave satirica ai fatti politici del tempo, con alcune parentesi sulla letteratura russa classica in occasione di particolari anniversari, come il numero speciale dedicato a Gogol’.

www.esamizdat.it

¹² Si veda L.A. Spiridonova, *Bessmertie smecha. Komičeskoe v literature russkogo zarubež’ja*, Moskva 1999, p. 72.

¹³ Don Aminado, *Naša malen’kaja žizn’*, Moskva 1994, p. 703.

¹⁴ *Satirikon* [Francoforte], 1951, 1, p. 2.

Iconografia e cultura: rappresentazioni di un eroe sovietico,

Jurij Alekseevič Gagarin

Giulia Dri

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 157-166 ◇

JURIJ Gagarin, il primo cosmonauta del mondo, è ormai un'icona della cultura russa. La sua immagine evoca un periodo ben preciso del passato sovietico e il suo ricordo in Russia rimane ancora oggi vivo e indelebile. La costruzione di quello che può essere definito il testo "gagariniano" all'interno della cultura sovietica è il frutto della selezione di stereotipi e modelli d'identità già presenti nel panorama culturale sovietico, uniti alle aspettative e ai valori culturali di un'epoca particolare della storia sovietica, gli anni Sessanta.

L'insieme delle immagini qui raccolte è il risultato di una ricerca effettuata su fonti cartacee e virtuali. Particolarmente produttiva si è rivelata la consultazione del Rgandt [Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Naučnych Dokumentov], nel cui sito internet sono catalogati numerosi video, registrazioni radiofoniche e immagini che ritraggono Gagarin e gli altri cosmonauti. L'immagine è uno strumento efficace nella creazione di stereotipi e modelli, poiché presenta in maniera immediata ciò che vuole comunicare. Nelle società come le nostre, basate su un flusso continuo di informazioni di tipo visivo, l'immagine crea la leggenda, il mito. Da questo punto di vista si rivelano particolarmente interessanti le riflessioni di Roland Barthes, che definisce il mito "una parola, un sistema di comunicazione, un messaggio, un modo di significare, una forma"¹ e identifica il mito con un testo, una fotografia, un film, lo sport, la pubblicità. Muovendo da queste premesse, si è in grado quindi di leggere il mito come un sistema semiologico, dove i materiali della parola mitica (lingua, fotografia, pittura, manifesto, rito, oggetto) riconducono a una pura funzione significante. Si tratta di un duplice sistema strutturato di segni, costituito da due tipi di linguaggi: il linguaggio-oggetto (il senso) e il metalinguaggio

costituito dal mito stesso (la forma), che sono legati da un'analogia di fondo. Quest'analogia tra senso e forma non è mai del tutto arbitraria, ma è sempre in parte motivata. La motivazione è dettata soprattutto dalla storia, come vedremo qui di seguito.



Fig. 1. Il cosmonauta Jurij Gagarin, 12.4.1961².

Il 12 aprile 1961 Gagarin compì un volo orbitale attorno alla terra sulla navicella Vostok. Fu il primo uomo a vedere la terra dallo spazio, ed era un sovietico: questo successo regalò all'astronautica sovietica una straordinaria risonanza a livello internazionale. La gara spaziale tra Usa e Urss era iniziata nel 1957 con il lancio del primo Sputnik e l'Unione sovietica stava attraversando una nuova fase storica, caratterizzata dalla leadership di Chruščev e dal nuovo clima culturale del disgelo.

L'impresa della Vostok fu festeggiata in tutto il paese, Gagarin fu nominato primo "pilota-cosmonauta dell'Unione sovietica" e premiato con il titolo di "eroe dell'Unione sovietica". Ne seguì ovviamente un evento mediatico di grande portata, fatto di articoli, interviste, banchetti, viaggi e dichiarazioni pubbliche. La stampa manifestò un costante interesse per le vicende di Jurij

¹ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino 1974, p. 191.

² Rgandt, Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Naučnych Dokumentov, <http://rgandt.ru> (consultato il 25.02.05), numero archivio 1-5765.

Alekseevič fino alla tragica scomparsa del cosmonauta, avvenuta, in un incidente aereo, il 27 marzo 1968. Oltre a diversi articoli, uscirono anche alcune memorie, tra le altre *Doroga v kosmos* [La via del cosmo], dedicata al volo nello spazio e ai ricordi d'infanzia³. Se si considera la figura di Gagarin alla luce di quanto afferma Lotman riguardo al diritto alla biografia e al fatto che "ogni cultura crea nel suo modello ideale un tipo di persona il cui comportamento è previsto in tutto e per tutto dai codici culturali"⁴, è facilmente comprensibile il motivo per cui la cultura sovietica degli anni Sessanta abbia individuato nel cosmonauta un "modello di uomo con una biografia": egli non solo aveva compiuto un atto eroico volando in condizioni precarie, ma possedeva anche molte delle qualità morali, spirituali e fisiche che rispondevano (ufficialmente) alle esigenze del partito.

Nella biografia di Gagarin sono infatti riconoscibili alcuni modelli già presenti nel panorama culturale sovietico, basati prevalentemente su stereotipi letterari, storici e di cultura popolare in qualche modo legati alla rivoluzione. Una prima distinzione indispensabile per classificare gli eroi sovietici è quella tra *eroi comuni* ed *eroi-leader*, questi ultimi identificabili innanzitutto nelle figure di Lenin e Stalin⁵. L'eroe comune presenta invece diverse sfaccettature, a seconda del periodo storico e delle esigenze del partito. Come si potrà osservare, vi sono alcune analogie tra i tratti biografici di Gagarin e alcuni eroi sovietici.

Negli anni Venti è il lavoratore, rappresentato visivamente nei poster dell'epoca dal *kuznec* [il fabbro], a essere posto in primo piano, tant'è vero che nel 1927, per ordine del Presidium del Soviet supremo, viene istituita l'onorificenza di "eroe del lavoro". In letteratura hanno successo le figure di Čapaev e Čumalov⁶; i nuovi eroi del

lavoro e dei romanzi di produzione vengono paragonati ai *bogatyr'* [eroe, prode, ardito] delle antiche byline russe. In questo periodo si affermano anche le cosiddette "fiabe sovietiche" che narrano le vicende rivoluzionarie sotto forma appunto di fiaba⁷; si tratta di racconti propagandistici, in cui realtà storica ed elementi biografici si mescolano alla tradizione mitologica e folcloristica. Il protagonista è di solito un contadino, un operaio, un rappresentante del popolo oppresso che, presa coscienza del suo ruolo nella società, riesce a sconfiggere gli oppressori – un cattivo padrone, lo zar o il kulak. In diverse fiabe, inoltre, appare la figura di Lenin, di cui vengono messe in rilievo le umili origini e le capacità intellettive straordinarie. La sua rappresentazione è un ibrido tra l'eroe della fiaba tradizionale, il *bogatyr'*, e il nuovo eroe comune del popolo, che grazie al suo ingegno, o addirittura grazie alle sue doti magiche, riesce a compiere un'eroica impresa, ovvero la ricerca della felicità, della verità o della giustizia per il bene di tutta la società.

La prima caratteristica che accomuna Gagarin a questi eroi sono le origini: umili come quelle del *bogatyr'* Muromec, protagonista dei canti epici kieviani, o di Lenin, il leader riconosciuto del comunismo internazionale e prima vera icona sovietica. Gagarin era uno dei quattro figli di un falegname, Aleksej Ivanovič, e di una contadina, Anna Timofeevna, del kolchoz di Klušino (un villaggio nella provincia di Smolensk).

Furono proprio le sue origini che gli permisero di essere scelto come primo cosmonauta. German Titov, come testimonia Leonid Vladimirov, sarebbe stato fisicamente più adatto a entrare nella capsula, ma, a differenza di Gagarin, era figlio di un maestro elementare. Titov divenne quindi il suo primo sostituto e, in seguito, il secondo sovietico a volare nello spazio⁸. La sua impresa, come quelle degli altri astronauti, venne paragonata ai *podvigi* degli eroi delle byline. Non a caso in un poster dedicato ai primi quattro astronauti sovietici compare questa frase:

il popolo-gigante, creatore di inestimabili ricchezze, li ha portati in

³ Ju.A. Gagarin, *Doroga v kosmos*, Moskva 1961 (trad. it. *La via del cosmo*, Roma 1961). Vi sono anche delle memorie scritte dai familiari, come *Pamjat' serdca* [La memoria del cuore], del 1985, e *Slovo o syne* [Una parola su mio figlio], del 1986, della madre di Gagarin, Anna Timofeevna Gagarina, o altre memorie scritte da familiari, colleghi e amici.

⁴ Ju.M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia 1985, p. 181.

⁵ Si veda l'analisi dei poster incentrati sulle figure dei due leader sovietici in V.E. Bonnel, *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Los Angeles – London 1997.

⁶ Čapaev è il protagonista dell'omonimo romanzo di D. Furmanov (1923), Čumalov è invece protagonista del romanzo *Cemento* di F.V. Gladkov del 1924.

⁷ Si veda l'analisi di A. Scesa, "Strukturno-tipologičeskoe sravnenie russkoj narodnoj skazki s sovetskoj", *Slavica Tergestina*, 1994, 2, pp. 117–136.

⁸ L. Vladimirov, *Il bluff spaziale sovietico*, Roma 1976, pp. 86–88.

orbita, e loro si sono erti a paladini di nuove byline. Gagarin, Titov, Nikolaev, Popovič⁹.

Nella descrizione della carriera scolastica di Gagarin emerge invece l'eroe del lavoro degli anni Venti: Gagarin, infatti, compie studi di tipo professionale, si diploma come fonditore-formatore, immagine che evoca lo stereotipo del *kuznec*, e quindi prosegue gli studi all'Istituto tecnico industriale di Saratov, dove si appassiona al volo. Nel 1957 Gagarin si diploma all'accademia aeronautica di Orenburg e decide di rimanere nell'esercito come pilota: viene assegnato alla base di Nikel', vicino a Murmansk.



Fig. 2. Gagarin in addestramento da paracadutista, 1960¹⁰.

Essere un pilota e aver lavorato a trecento chilometri dal circolo polare artico sono elementi che evocano i gloriosi eroi degli anni Trenta. La leggenda degli aviatori e degli esploratori dell'Artico nacque da una campagna giornalistica incentrata sul salvataggio da parte dell'aviazione sovietica dei superstiti della spedizione al polo nord *Čeljuskin*, nella primavera del 1934. La nave rompighiaccio si era incagliata e per salvare i superstiti fu organizzata una spedizione speciale. I sette piloti che condussero quest'impresa furono premiati con un titolo creato apposta per loro: il titolo di eroe dell'Unione sovietica, istituito dal Presidium del Soviet supremo il 16 aprile 1934.

La campagna propagandistica incentrata sui successi dell'aviazione sovietica è stata definita "mitopoietica"¹¹, poiché fu appoggiata da Stalin, il quale contribuì alla creazione della metafora della grande famiglia, in cui egli aveva il ruolo del grande padre e i suoi figli, le aquile

di Stalin (*stalinskie sokoly*), realizzavano grandi imprese sotto la sua direzione.

Anche il cinema contribuì alla creazione della leggenda: del 1935 è ad esempio il film *Letčiki* [Gli aviatori] di Raizman, seguito un anno dopo da *Semero smelych* [I coraggiosi sette] di Gerasimov. Nella cultura totalitaria degli anni Trenta, l'eroismo era una componente dinamica legata alla tendenza all'attivismo e all'estrema polarizzazione dei valori culturali, in cui negativo e positivo non conoscevano vie di mezzo. L'eroe positivo sovietico è infatti un prodotto collettivo, alla cui creazione collaborarono stampa, cinema, teatro e letteratura, compresa la critica a loro legata, fondendo in un'unica opera collettiva la cultura alta a quella popolare¹². È dunque in questo periodo che si creano gli "eroi di cultura"¹³, tra i quali si annoverano, oltre ai piloti e agli esploratori, anche gli eroi del lavoro, gli scienziati e gli sportivi. Sono eroi che si rifanno al modello prometeico, ovvero svolgono un'operazione di mediazione tra l'ordine cosmologico e l'ordine umano, offrendo all'umanità oggetti culturali (come Prometeo portò il fuoco all'uomo, gli eroi di cultura sovietici portano al loro popolo capacità tecniche, scientifiche, artistiche e così via).

Procedendo nell'analisi della biografia di Gagarin, si nota che le descrizioni del carattere, sempre ovviamente di tipo elogiativo, corrispondono a certi tratti tipici dell'eroe di tipo staliniano. Come tale Jurij era dotato di una volontà di ferro, di uno spiccato senso del dovere e del sacrificio per la patria, ma allo stesso tempo aveva un atteggiamento benevolo e fraterno, ironico e scherzoso, tratti raffigurati visivamente dal suo sorriso e dalle fotografie dove pare essere sempre felice.

Nelle interviste a Gagarin che seguirono il volo non veniva mai tralasciato niente, nemmeno le letture preferite:

Ostrumov: Qual è il vostro personaggio letterario preferito?

Gagarin: Preferisco molti scrittori, sia sovietici che classici. Mi piace molto leggere Čechov, Tostoj, Puškin, Polevoj. Ma l'eroe di romanzo che ho amato fin da ragazzo è quello del libro di Boris Polevoj *Un vero uomo*. Mi piace di non aver mai avuto occasione nella mia

⁹ G.P. Piretto, *Icone sovietiche. Materiali iconografici per il corso di Cultura Russa I*, Milano 2004.

¹⁰ Rgantd, numero archivio 5476.

¹¹ Günther la definisce *mifotvorčestvyj*, H. Günther, "Stalinskie sokoly: analiz mifa tridcatyč godov", *Voprosy literatury*, 1991, 11/12, pp. 122-141 (per la citazione si veda p. 123).

¹² Si veda Idem, *Der Sozialistische Übermensch: Maksim Gor'kij und der Sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart 1994.

¹³ Per "eroe di cultura" si intende il concetto di *Kulturheld* identificato da H. Günther (Ivi, p. 177), che a sua volta riprende il concetto di "kul'turnyj geroj" di E.M. Meletinskij, *Mify narodov mira*, Moskva 1982, p. 25-28.

vita di incontrarmi con Maresev. Ho letto anche Giulio Verne. È uno scrittore bravissimo, ma nella vita non accadono le cose che egli immagina. Un buon romanzo è *La nebulosa di Andromeda*. Mi è piaciuto. Ma ora che ho visto il cosmo devo dire che le descrizioni contenute non sono realistiche. Tuttavia è un libro utile¹⁴.

Ed ecco che il 4 maggio, poco dopo il lancio, Gagarin viene premiato proprio da Boris Polevoj alla casa centrale dei letterati di Mosca¹⁵.



Fig. 3. B. Polevoj e Ju.A. Gagarin, 4.5.1961¹⁶.

Polevoj era l'autore di *Povest' o nastojaščem čeloveke* [Storia di un uomo vero], trasposizione letteraria delle vicende di un pilota da combattimento, Aleksej Maresev, il cui aeroplano fu abbattuto in azione nel 1942. Egli sopravvisse all'impatto, fu salvato da alcuni partigiani e trasportato in un ospedale militare di Mosca dove gli vennero amputati i piedi. A poche settimane dall'intervento riusciva già a camminare sulle protesi e dopo un anno ritornò in servizio per essere poi nominato, nell'agosto del 1943, "eroe dell'Unione sovietica". Il libro ebbe un enorme successo, fu tradotto in diverse lingue, e nel 1948 non mancò la versione radiofonica e cinematografica¹⁷. Insomma, la figura di Gagarin riusciva a evocare (anche solo attraverso le sue letture) perfino gli eroi degli anni Quaranta, i celebrati e osannati martiri della grande guerra patriottica.

Il 1961 fu per Gagarin un anno intenso. Nominato eroe e primo pilota-cosmonauta dell'Urss, Gagarin cominciò a essere trattato dalla stampa come un vero mito vivente. Divenne il simbolo della supremazia spaziale sovietica e l'immagine storica di Gagarin in tuta e casco da cosmonauta, ripresa poi da poster, francobolli, statue e gadget vari, viene tuttora riprodotta nei libri di storia. Un'immagine particolarmente efficace dal punto di vista propagandistico è quella che ritrae Gagarin mentre è al telefono con Chruščev, subito dopo l'atterraggio.



Fig. 4. Gagarin parla al telefono con Chruščev¹⁸.

È infatti la testimonianza viva più emblematica del rapporto amichevole tra il primo cosmonauta e il primo uomo del mondo sovietico, il leader dell'Urss, Nikita Chruščev. Entrambi sorridono, rispecchiando il tono della conversazione riportata dai giornali¹⁹. Dal punto di vista visivo, diversi sono gli elementi focali che comunicano la giovialità e la serenità di questo evento: il segno iconico della cornetta del telefono, che quindi mette in "comunicazione" i due personaggi, e gli abiti informali di Chruščev (giacca e camicia senza cravatta), e di Gagarin. Quest'immagine propone due modelli di identità: il nuovo eroe sovietico – modesto e allegro, e il nuovo leader – bonario e partecipe. Chruščev quindi si discosta da quella che era stata l'iconografia ufficiale di Stalin, più severo e formale, basti pensare che dopo la seconda guerra mondiale il leader sovietico si faceva ritrarre solo in divisa militare. In questo modo Chruščev volle marcare una differenza tra il vecchio regime e quello nuovo. Il legame dei cosmonauti con il potere verrà in seguito suggellato dai numerosi incontri ufficiali con i vertici del partito, a partire dalle celebrazioni del 14 aprile (dal rapporto all'aeroporto di Vnukovo al discorso in Piazza Rossa), e successivamente ritratti in fotografie e poster. È quindi inevitabile trarre un'analogia

¹⁴ *L'uomo nello spazio*, Roma 1961, p. 24.

¹⁵ Lo scrittore Boris Polevoj consegna il libro *Storia di un uomo vero* a Gagarin durante l'incontro degli scrittori con Gagarin alla casa centrale dei letterati.

¹⁶ Lo scrittore Boris Polevoj consegna il libro "Storia di un uomo vero" a Gagarin durante l'incontro degli scrittori con Gagarin alla casa centrale dei letterati (fotografia di V. Savost'janov), Rgand, 1-13607.

¹⁷ Per la versione cinematografica, diretta da Aleksandr Stolper e prodotta dalla Mosfilm si veda R. Sartori, "On the Making of Heroes, Heroines and Saints", *Culture and Entertainment in Wartime Russia*, a cura di R. Stites, Bloomington-Indianapolis 1995, pp. 176-193.

¹⁸ Sito Internet <http://www.energia.ru/energia/history/gagarin/40-years.shtml> (consultato il 22.02.05).

¹⁹ Chruščev si congratula con Gagarin per il successo della missione e per il suo eroismo, *L'uomo*, op. cit., pp. 11-12.

tra il rapporto che intercorreva tra Stalin e gli aviatori degli anni Trenta, che lo consideravano come un padre e maestro, e il nuovo rapporto tra Chruščev e i suoi cosmonauti²⁰.

Dal punto di vista iconico, i temi valorizzati dalla cultura dell'epoca vennero raffigurati da segni iconici o simbolici espliciti in tutte le tipologie di immagini individuate. Il ritorno alle norme leniniane, l'orizzontalità di un comunismo idealistico e la collaborazione internazionale venivano rappresentati da segni iconici come la falce e martello, o segni plastici come il colore rosso (nei poster e nei francobolli), dagli abbracci tra i colleghi cosmonauti e dagli incontri con personalità come Chruščev o Fidel Castro.



Fig. 5. Fidel Castro e Jurij Gagarin, 1961²¹.

Il 24 agosto del 1961, Gagarin, durante il lungo tour mondiale che Chruščev aveva previsto per lui, fece infatti tappa a Cuba. Fidel Castro aveva diretto la guerriglia che aveva portato, nel 1959, all'instaurazione di un regime socialista sull'isola. Nell'aprile del 1961 era inoltre fallito un tentativo di invasione da parte di esuli cubani appoggiati dalla Cia alla Baia dei Porci per rovesciare il nuovo governo comunista. Forte di questa sconfitta del mondo occidentale e capitalistico,

Castro vedeva nei successi spaziali dell'Unione sovietica un forte contributo anche alla propria immagine nei confronti degli Stati Uniti²².

L'incontro di due "miti" non poteva quindi che suggellare l'alleanza tra i due stati comunisti.

Come una vera star internazionale Gagarin partecipava a incontri, serate e festival internazionali, incon-

trando i personaggi famosi dell'epoca, come ad esempio Gina Lollobrigida, che compare in diverse immagini assieme al cosmonauta.



Fig. 6. Gina Lollobrigida e Gagarin, 1961²³.

Se in una didascalia di un'immagine che li ritrae assieme si legge "Pace e amore" è perché Gagarin divenne anche simbolo di pacifismo. Nelle sue dichiarazioni si augurava che lo spazio fosse sfruttato a fini pacifici per il bene dell'umanità. Ciò rispecchiava la politica di coesistenza pacifica tra i popoli voluta da Chruščev, basata essenzialmente sull'antiamericanismo ant imperialista sovietico.



Fig. 7. Gagarin con la colomba della pace²⁴.

Di conseguenza l'aspetto visivo di tutto questo discorso propagandistico non poteva che riproporre le stesse tematiche. Non sono poche infatti le immagini di Gagarin con la colomba della pace. E diverse sono anche le colombe che Picasso dedicò a Gagarin.

Come modello del nuovo uomo, Gagarin doveva quindi rispecchiare tutta una serie di valori dettati dalle

²⁰ In alcune immagini viene ripresa la metafora della grande famiglia del mondo sovietico. In un poster che ritrae Gagarin, Chruščev e Titov, i cosmonauti vengono così descritti: *Slava synam partii!* [Gloria ai figli del partito!].

²¹ G.P. Piretto, *Icone*, op. cit.

²² E. Grassani, *Yuri Gagarin e i primi voli spaziali sovietici*, Pavia 2003, p. 140.

²³ Rgantd, foto di V. Mastjukov durante il II festival del cinema internazionale di Mosca, numero archivio 1-13638.

²⁴ Ivi, numero archivio 1-13470.

nuove esigenze del partito. Al XXII congresso del Pcus furono stabiliti i compiti del partito nei campi dell'ideologia, dell'educazione, della scienza e della cultura in linea con la rinnovata fede nelle norme leniniane. La nuova coscienza dell'uomo sovietico doveva ispirarsi al collettivismo, all'amore per il lavoro e all'umanesimo²⁵. Ma il lavoro e il collettivismo non bastavano a rendere un uomo un buon comunista, e per questo venne stilato anche il *moral'nyj kodeks strojtelja kommunizma* [codice morale del costruttore del comunismo], che prevedeva una totale dedizione agli ideali del comunismo, alla patria socialista e ai paesi del socialismo, al collettivismo, e di conseguenza un'avversione verso i nemici del comunismo e l'estirpazione dei modelli capitalistici e imperialisti stranieri, ovviamente nocivi. Al partito spettava quindi il compito di sviluppare la personalità del nuovo comunista in modo poliedrico e armonico, ovvero di rendere l'uomo sovietico ricco spiritualmente, puro moralmente e perfetto fisicamente.



Fig. 8. Gagarin nello studio²⁶.

Non a caso Gagarin fu ritratto mentre studiava, seduto alla sua scrivania. Questa posa non rappresentava certo una novità per il pubblico sovietico. Sia Lenin che Stalin erano stati spesso ritratti (in dipinti e fotografie) nel loro studio mentre si dedicavano al loro lavoro²⁷. Gagarin, inoltre, aveva ripreso gli studi all'Accademia per diventare un ingegnere spaziale e partecipare di nuovo a una missione nello spazio. La sua poliedricità, essendo allo stesso tempo cosmonauta, pilota,

paracadutista, ingegnere, nonché bravo ragazzo e padre di famiglia, era conforme ai nuovi propositi del partito stabiliti al XXII congresso. Anche la sua passione per il volo e il paracadutismo erano fondamentali perché nell'ottica del partito erano ottime forme di socializzazione, oltre che simbolo di libertà e movimento. La sua giovinezza e l'entusiasmo con cui sembrava affrontare gli allenamenti avevano colorato di sfumature più tenui il ritratto della volontà d'acciaio che doveva avere l'eroe della scuola staliniana. Il vecchio modello aveva quindi assunto nuovi valori.

Il lato umano e privato della personalità di Gagarin era forse l'elemento che faceva più presa tra i giovani, che lo amavano per la sua simpatia, il suo sorriso bonario e i suoi interessi culturali. Inoltre la presenza di una famiglia unita alle spalle, di una giovane moglie e di due figlie piccole garantiva alla sua personalità anche una certa rispettabilità sociale e morale.



Fig. 9. Gagarin con le figlie²⁸.

Dall'analisi proposta emergono quindi tre principali modelli d'identità raffigurati nel testo "gagariniano": il mito, l'"aviatore-cosmonauta", eroe-simbolo dell'Unione sovietica; il modello di nuovo uomo sovietico, un uomo a tutto tondo (pilota, paracadutista, scienziato e sportivo), e l'immagine del ragazzo della porta accanto, buon amico, figlio e padre di famiglia.

È stato possibile quindi suddividere il repertorio iconografico esaminato in queste tre grandi tematiche; le

²⁵ T. Neumann, *Homo sovieticus*, <http://www.homo-sovieticus.de/frame31.html> (consultato l'1.3.2005).

²⁶ <http://all-photo.ru/gagarin/index.ru.html> (consultato il 22.02.05).

²⁷ G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, p. 135.

²⁸ Sito Internet <http://www.energia.ru/energia/history/gagarin/40-years.shtml> (consultato il 22.02.05). L'immagine rappresenta Jurij assieme alle figlie, Elena (Lena) e Galina (Galja) rispettivamente nate nel 1959 e nel 1961. Gagarin si era sposato con Valentina Ivanovna Gorjačeva (Valja) il 27 ottobre del 1957. La famiglia Gagarin era al centro dell'attenzione dei fotografi in tutte le occasioni, durante le passeggiate, le gite in campagna, a pescare o nei centri termali sulle rive del Mar Nero.

varie tipologie di immagine (fotografie, poster, ritratti, statue, francobolli) sono state analizzate dal punto di vista semiotico. L'immagine, infatti, può essere considerata come un linguaggio strutturato di segni. Tali segni si suddividono in: segni iconici, perfettamente analogici, come nella fotografia; segni plastici, colori, forme, composizione interna, come nel disegno e nel ritratto; segni linguistici, come nel caso del poster. Si evince quindi che per individuare i tratti distintivi di ogni tipologia è necessario far riferimento a diversi parametri: alla tecnica di rappresentazione, alla funzione comunicativa, ripresa dallo schema di Jakobson, e agli elementi segnici presenti nell'immagine.

L'immagine fotografica si distingue dalle altre tipologie per la tecnica meccanica, artificiale di riproduzione della realtà, per le diverse funzioni (denotativa, espressiva o conativa) del messaggio comunicativo e per la mancanza di segni linguistici all'interno della composizione visiva dell'immagine. Le fotografie quindi, in qualità di riproduzioni perfette della realtà, permettono di attribuire veridicità²⁹ e attendibilità storica all'evento in questione, benché vi sia la possibilità che subiscano manipolazioni. Il ritratto, il poster, il francobollo e la statuaria impiegano diverse tecniche di rappresentazione che si prestano più facilmente a essere connotate da interpretazioni personali o culturali. Quanto alla funzione comunicativa, il ritratto è prevalentemente espressivo, ovvero esprime l'interpretazione della realtà dell'autore, il poster invece è espressamente rivolto al destinatario ed ha quindi una funzione conativa, mentre i francobolli e la statuaria sono prevalentemente commemorativi. Infine, il poster e a volte anche il francobollo, si distingue dalle altre tipologie per la presenza esplicita di segni linguistici. La parola, curata anche nella rappresentazione visiva, determina infatti l'interpretazione degli oggetti, delle forme e dei colori che compongono l'immagine, molto più che il titolo di un quadro o la targa di una statua, che ne sono esterni. Nel poster inoltre è possibile rappresentare una serie di simboli di un determinato campo semantico, mentre la fisicità e l'imponenza di un monumento s'impongono in uno spazio pubblico e servono a ricordare continuamente un personaggio (in russo *pamjatnik* è proprio ciò che ricorda,

che commemora) anche in epoche in cui per la nazione e per la scienza sono cambiati gli scopi e i valori fondamentali. Nella celebrazione e nella commemorazione del mito Gagarin sono state usate tutte le tipologie di immagine analizzate, a cui si affiancano oggetti come la moneta da due rubli emessa dallo stato nel 2001, o la macchina fotografica *Jura*, dedicata a Gagarin, e la bottiglia di vodka *Poehali!*, un prodotto kitsch degli anni Novanta.



Fig. 10. *Gloria al coraggio, al lavoro, al genio del popolo sovietico*

Il poster presenta quasi tutti i segni sopra individuati ed è un prodotto peculiare del mondo sovietico, presente in forma massiccia fin dalla rivoluzione. Infatti, come afferma la Bonnel nel suo *Iconography of Power*, il discorso visivo era più adatto a un pubblico di analfabeti:

visual propaganda, which greatly minimized the need to comprehend the written word, offered a means of reaching broad strata of the population with the Bolshevik message³⁰.

Il messaggio visivo appariva dunque particolarmente efficace per la propaganda politica, che poteva inoltre contare sul fatto che nella cultura tradizionale russa i rituali e le immagini visive avevano sempre avuto un ruolo di primo piano nella vita del popolo, basti pensare alle icone, al *krasnyj ugol* presente in ogni casa e al potere sacro a loro attribuito. Già nel 1918 apparvero i primi manifesti politici e dal 1931 la supervisione sulla produzione dei poster fu affidata al reparto artistico (Izogiz) della Gozisdat, la casa editrice dello stato, che riceveva le direttive direttamente dal Comitato Centrale. Quindi temi, testi e immagini dei poster venivano commissionati agli artisti e controllati dalla censura.

²⁹ Secondo Barthes, la fotografia crea un "effetto di realtà" ingannevole, si veda R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino 2001.

³⁰ V.E. Bonnel, *Iconography*, op. cit. p. 4.

In questo poster la composizione dell'immagine, orientata verso l'alto, fa sì che la disposizione degli elementi ne determini la gerarchia. In alto a sinistra è posizionato l'elemento verbale fondamentale, quello che determina il significato complessivo del poster. Poi l'occhio si concentra sull'immagine della terra e di Gagarin per poi trovare conferma nella data e nel razzo alla sua destra, che partendo dal basso verso l'alto porta l'attenzione sul simbolo del comunismo, che domina metaforicamente tutta la scena. I segni linguistici sono quindi due: il più visibile e in primo piano è la data del volo orbitale che va a identificare Gagarin, il secondo è costituito da una frase esclamativa: *Mužestvu, trudu, razumu sovetskogo naroda – slava!* [Gloria al coraggio, al lavoro, all'intelligenza del popolo sovietico!]. Conformemente con la libertà sintattica del russo, viene data una maggiore enfasi alla parola *slava* [gloria] sia dal punto di vista sintattico, poiché posizionata al termine della frase, sia dal punto di vista grafico, perché più grande rispetto alle altre parole. Sul piano del contenuto questo poster va a glorificare tutto il popolo sovietico e non solo il personaggio eroico. Si tratta quindi di un messaggio in linea con la rinnovata fede negli ideali leniniani ripresi dal governo degli anni Sessanta.



Fig. 11. Il monumento a Gagarin in Piazza Gagarin a Mosca³¹.

Per quanto concerne la statuaria, l'immagine più significativa è quella del monumento a Gagarin di Mosca. Il monumento fu installato nel giugno del 1980 al centro della Ploščad Kalužskoj Zastavy, oggi Gagarinskaja Ploščad, lungo il Leninskij Prospekt. Si tratta di un'opera dello scultore P. Bondarenko, realizzata assieme gli

architetti Ja. Belopol'skij e F. Gazevskij, mentre la direzione dei lavori venne affidata a A. Sudakov³². La figura del cosmonauta, in titanio, è posta sopra un piedistallo alto quaranta metri (in totale 46 metri per un peso complessivo di 289 tonnellate). Alla base del piedistallo si trova la riproduzione della navicella spaziale Vostok sulla quale Gagarin compì il primo volo orbitale attorno alla terra. Erano passati quasi vent'anni dal lancio di Gagarin e ancora si sentiva la necessità di onorarne la memoria. Lo stile della figura è indubbiamente futuristico, dà la sensazione del movimento, e la postura è quasi da ginnasta. Un monumento talmente grandioso e imponente non poteva non suscitare commenti. Stando a quanto riporta il giornale *Argumenty i Fakty*³³, dal 1980 circolava una leggenda (creata apposta per gli studenti di provincia) secondo la quale a mezzanotte e a mezzogiorno la colossale figura alzava addirittura le braccia. A Mosca si possono contare molte altre statue che ritraggono Gagarin, come ad esempio il busto posto in linea con gli altri cosmonauti presso l'altrettanto imponente monumento alla cosmonautica che si erge vicino al grande centro espositivo di Mosca del Vdnc, dove per altro, sotto al monumento, si trova anche il piccolo museo della cosmonautica (*Memorial'nyj Muzej Kosmonavtiki*). In quasi tutte le città legate alla storia di Gagarin (dalla città di Gagarin a Orenburg, da Zvezdnyj Gorodok, vicino Mosca, al centro spaziale di Bajkonur, oggi in Kazachstan) esiste una piazza con un monumento a lui dedicato: per lo più si tratta di statue che lo raffigurano per intero, di solito vestito semplicemente della sua tuta spaziale (che è un monumento più classico, con piedistallo), senza casco o addirittura in abiti comuni, quasi a voler trasmettere l'impressione di un uomo qualsiasi che passeggia per la città, quell'immagine di uomo della porta accanto che era oggetto di propaganda tanto quanto quella del mito.

Per quanto riguarda invece la tipologia del ritratto, si è scelto di analizzare il quadro dipinto da V.A. Džanibekov³⁴ intitolato *Zvezdnoe detstvo* [Infanzia stel-

³² Si veda il sito <http://www.moscow.co.ru/walks/sk195.html> (consultato l'11.10.04).

³³ K. Kudrjasov, "Gagarin – prervannyj polet?", *Argumenty i Fakty*, 26.9.2001, 39 (429), si veda http://www.aif.ru/online/moskva/429/02_01?print (consultato il 10.03.05).

³⁴ Nato nel 1942, è anche lui un astronauta che ha partecipato a diverse missioni e nominato per ben due volte "eroe dell'Unione sovietica".

³¹ Dettaglio del monumento a Gagarin di Mosca, <http://www.gende-rote.com/rus/gallery/kosmos/gagarin/> (consultato il 22.02.05).



Fig. 12. V.A. Džanibekov, *Infanzia stellata*, frammento

lata]. L'immagine riproduce un evento riportato dai giornali sovietici: l'atterraggio di Gagarin all'interno della capsula nei pressi del paesino di Smelovka e il primo incontro del cosmonauta con la contadina Anna Tachtarova e la sua nipotina Rita³⁵. Sembra quasi la descrizione di una visione mistica o dell'apparizione di un extra-terrestre: la funzione di questa immagine, nel contesto di una mostra su Gagarin, potrebbe quindi essere considerata poetica, incentrata sul messaggio, sulle emozioni che suscita nello spettatore, e in un certo senso anche conativa, se vista nell'ottica della celebrazione della figura di Gagarin.

Dal punto di vista iconico, quindi possiamo distinguere diversi segni. I segni iconici sono facilmente individuabili: tre persone (due donne e un uomo), una capsula spaziale e il profilo della terra. I segni plastici in questo caso determinano il messaggio complessivo dell'immagine. Su uno sfondo indefinito, delimitato dalla sfera terrestre quasi sospesa nell'aria si scorgono l'azzurro e il blu del cielo, in alto a sinistra la figura di un uomo vestito in tuta arancione che sembra essere appena sceso da una navicella spaziale. In primo piano sono raffigurate una semplice contadina (tipicamente russa poiché indossa lo scialle sulla testa) e una bambina che l'abbraccia. Due figure femminili ricollegabili con il tema della madre-patria Russa, la *rodina-mat'* che accoglie l'eroe con sentito calore umano e con il tema della grande famiglia del periodo staliniano. Le due donne sono quindi il simbolo dell'Unione sovietica, riprendono il moti-

vo del salto generazionale, simbolo dell'atemporalità di un evento di tale portata. I colori determinano quindi i volumi e i movimenti del quadro: il rosso e il blu sono le tonalità più evidenti, riprese nell'arancio della tuta del cosmonauta, nel rosso del vestito della bambina e nell'azzurro dello scialle della vecchiaia.

Per quanto riguarda la composizione e quindi la gerarchia degli elementi nel quadro si può notare che la figura maschile in alto a sinistra sembra essere concepita quale punto di partenza per l'osservazione del quadro, supposizione confermata dallo sguardo della vecchia rivolto verso l'alto, quasi fosse catturato dalla presenza del fantomatico uomo dello spazio. Lo sguardo della bimba è invece rivolto verso lo spettatore; è uno sguardo apparentemente sereno, ma percorso da un sentimento di paura come suggerisce la postura che sembra rivelare l'intenzione di rifugiarsi tra le braccia della nonna. Il titolo dell'opera (l'unico segno linguistico) però è *Infanzia stellata*. L'infanzia e le stelle (il cosmo) erano, nel periodo chruščeviano due temi cardine del discorso propagandistico. Per costruire la nuova realtà comunista era indispensabile puntare sulle nuove generazioni, sul futuro, sul cosmo e quindi sulla scienza, mentre la figura dell'anziano, forte della propria esperienza, è ritornata in auge e posta a guida delle nuove generazioni. In questa immagine si ha quindi l'incontro di tre diverse generazioni, ognuna delle quali ha implicazioni diverse.



Fig. 13. Venticinquennale del primo volo di Gagarin³⁶.

Infine si propone l'analisi di uno dei tanti francobolli dedicati al primo cosmonauta. Questo francobollo da 15 copechi fu emesso il 12 aprile 1986 per il 25° anniversario del primo volo nello spazio. È costituito da due parti: nella prima è raffigurato il busto di Gagarin con uno sfondo spaziale, nella seconda una gigantesca scritta, *XXV let* [XXV anni], commemora il primo volo nello spazio. I segni iconici che costituiscono la prima parte sono: la raffigurazione di Gagarin, che sembra es-

³⁵ Si noti che molto probabilmente Gagarin atterrò con il suo paracadute in un luogo diverso da quello dove atterrò la capsula della Vostok e che l'incontro con la Tachtarova è un evento ricostruito dalla propaganda sovietica. Sono infatti pochissime le immagini che li ritraggono assieme.

³⁶ "12 aprile, giorno della cosmonautica. XXV anno del primo volo dell'uomo nel cosmo". E. Grassani, *Yuri Gagarin*, op. cit., p. 197.

sere la riproduzione di un busto di pietra, un satellite artificiale, il razzo con tutta la scia lasciata dai propulsori, la terra (vista dallo spazio) e una navicella che percorre l'orbita terrestre, anch'essa ben visibile. Ancora una volta, come spesso nei poster su Gagarin, ricorre il colore azzurro, nelle sue diverse sfumature: lo sfondo di tutti questi oggetti è costituito da un blu più scuro, in cui si individuano alcune stelle stilizzate: siamo nello spazio. Per quanto riguarda la composizione dell'immagine, si nota che il busto, posto in primo piano, si stacca da tutto il resto, mentre sulla sinistra si delinea in toni più sfumati un satellite. Più chiara è invece la terra che ricalca il profilo della statua ed è sovrastata dalla scia in diagonale del razzo. Infine, i segni linguistici vanno a definire tutta la scena indirizzata a commemorare il giorno della cosmonautica, che a partire dal 1961 fu festeggiato ogni anno. Nella seconda parte del francobollo è invece più importante visivamente il segno linguistico: il numero romano XXV disegnato come se fosse una scultura; alla sua sinistra è raffigurata una navicella spaziale (probabilmente la Vostok.) Questi due segni, uno linguistico e uno iconico, emergono su uno sfondo bianco che sfuma nell'azzurro stellato della prima parte e sono sovrastati da una specie di arco che in realtà è una scritta: *Pervogo v mire poleta čeloveka v kosmos* [il primo volo al mondo dell'uomo nello spazio].

Dall'analisi proposta emerge che l'aspetto mitico della figura di Gagarin è stato rappresentato attraverso ogni genere di immagine, tramite simboli o oggetti che collocavano il cosmonauta all'interno della gerarchia

sociale sovietica (la divisa, il casco Sssr, le medaglie). Grazie al suo status di militare, subordinato quindi al potere statale, Gagarin è riuscito a compiere un'impresa per la quale si è garantito il diritto a una biografia. La produzione di poster, francobolli e monumenti per celebrare questo personaggio è la testimonianza del fatto che nella cultura sovietica dell'epoca il discorso propagandistico incentrato sulla conquista dello spazio era di fondamentale importanza. Il lato umano di Gagarin, sia come nuovo uomo sovietico, sia come ragazzo della porta accanto, è stato invece evidenziato soprattutto attraverso le immagini fotografiche che notoriamente permettono di creare l'“effetto di realtà”, l'illusione di una riproduzione obiettiva e fedele dei fatti e quindi di coinvolgere maggiormente dal punto di vista emotivo. La fotografia in questi anni propone una rappresentazione della personalità pubblica del tutto nuova; sia nelle immagini di eventi ufficiali che nelle scene di vita quotidiana emerge un tratto informale e familiare inimmaginabile nell'epoca precedente. Il periodo chruščeviano aveva rivalutato gli aspetti quotidiani della vita dell'uomo, i sentimenti, i legami affettivi, le vicende personali, sempre in un'ottica pertinente all'ideologia comunista.

Si può quindi concludere che le rappresentazioni visive del “testo gagariniano”, tramite segni iconici, plastici e linguistici, sono riuscite a creare un complesso discorso, in cui è possibile identificare i valori più rappresentativi della cultura sovietica degli anni Sessanta, e i modelli d'identità proposti al pubblico dal discorso propagandistico inerente alla cosmonautica sovietica.

Soavi Licori. Succhi amari e il riso rosso di Medvedkin

Giovanni Buttafava

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 167-179 ◇

ALASCIARSI catturare da quel grandioso dialogo dei massimi sistemi che vivifica e forse anche ingombra il cinema sovietico degli anni Venti, col realismo socialista alle soglie che attende il suo momento, dialogo ancor oggi continuato da devoti scolari (tra i quali non mancano come si conviene anche i Semplici), si rischia di perder di vista i contorni precisi del paesaggio che lo sottintende, e che non può essere taciuto. La produzione cinematografica, prima del “comunismo di guerra” (in genere dominata dagli *agit-film*) e poi, soprattutto, degli “anni Venti” è ancora, specie in occidente, un continente quasi tutto da esplorare, ove si escludano naturalmente le opere dei teorici di cui qui non è questione: eppure il panorama cinematografico più quotidiano e medio di quegli anni è il sottaciuto o dichiarato antagonista delle grandi pagine teoriche, servendo almeno come insostituibile reagente, come necessario contraltare.

In quella irripetibile inebriante stagione, in cui l'artista e il grammatico coincidevano, in una febbre di sistemazione teorica, svariante dal più nutrioso pedantismo accademico al più sfrenato divertimento intellettuale, c'era pur chi lavorava confezionando film senza badare troppo al senso della geometria dinamica della cinepercezione o alla differenziazione-integrazione degli elementi filmici o alla qualità conflittuale delle cellule di montaggio e via discorrendo. C'era ovviamente la furia lirica soverchiante ogni riflessione di un Dovženko, che inventava le più mirabolanti metafore con una naturalezza mai più ritrovata, da vero posseduto, imponente incarnazione di un'anomalia imbarazzante per i sistematori critici meglio impostati (e a cui converrebbe appiappare, almeno per intendersi al volo, il termine fortemente interdetto di “poesia”, *tout court*); di fronte a Dovženko essi ristanno un momento in raccoglimento, omaggiano e scantonano. Ma non a Dovženko qui si vuol accennare, bensì, diciamo, a un Ivan Perestiani, che, dopo fuggevoli contatti con l'ambiente “teorico” di

Mosca, qualche *agit-film*, tanto per farsi le ossa ideologiche, e un paio di film più pittoreschi che politici, gira con la massima disinvoltura in Georgia il primo “grande successo” sovietico, *Krasnye d'javoljata* [I diavoletti rossi, 1923], un racconto d'avventure su tre ragazzi arruolati nell'armata a cavallo bolscevica durante la guerra civile. Qui il presunto “pathos rivoluzionario” è in realtà il dinamico brio di un mestiere istintivo e divertito, che ignorando le esasperate sperimentazioni dei teorici alla ricerca del linguaggio cinematografico puro si compiace di trovare quest'ultimo, bell'e pronto, nel film d'azione americano, da cui accoglie la regola principe della peripezia avventurosa, insaporita magari con tocchi progressisti, che introducono varianti, non certo sostanziali, ma piuttosto bizzarre e fantasiose (uno dei ragazzi è negro, per esempio). E il candido e simpatico Perestiani, proprio come si trattasse di un *serial*, fra una pletora di altri film dimenticati, che pare siano tutti grondanti grossolani messaggi e prediccozzi moralistici, ma anche colorito folclorismo caucasico e delizie da *naïf*, sfornò ben quattro episodi dei *Diavoletti rossi*, per il divertimento effimero dei ragazzi della Nep e dei loro più semplici genitori, con bande cosacche capeggiate da diaboliche donnone, principessine emigrate che tramano contro il potere sovietico e mandano torvi sicari a sabotarlo, incendi, inseguimenti furiosi, punizioni esemplari e provvidenziali dei cattivi.

Perestiani non era peraltro l'unico esponente di questo cinema “innocente”, della zona diciamo pure “commerciale”, inevitabile (pare) in ogni produzione, compresa quella del nuovo mondo socialista, zona che rappresenta il luogo d'elezione delle scorribande più segrete ed eccitanti dei cinefili. La figura preminente, allora, da questo punto di vista, appare il multiforme, formidabile “artigiano” Jakov Protazanov. Confezionò qualcosa come ottanta film prima della Rivoluzione d'ottobre, rimestando nei generi più vari, oltre che nelle riduzioni dei classici per cui ancora viene meccanicamente lodato,

senza troppe verifiche, nelle storie del cinema (anche se effettivamente un film come *Otec Sergij* [Padre Sergio] da Tolstoj è quanto di meglio abbia dato il cinema prerivoluzionario russo). Brillavano sugli schermi zaristi le ombre evocate da Protazanov con godimenti decadenti e bonario umorismo, abbracciando tutta la casistica degli archetipi della letteratura d'intreccio più alla moda: il forzato, il bimbo che singhiozza, il peccatore col "marchio dei passati piaceri", il figlio del boia, la madre (non quella di Gor'kij, per carità), il soldato che passa il natale in trincea, il vampiro, il deputato pieno di tormenti, il plebeo, il seminarista, atana gaudente e Dio giudicante, mentre tutta la paccottiglia più indecorosamente borghese ballava tutt'attorno al suono immaginato di notturni di Chopin, tanghi, canti zigani, danze delle spade. È così più che naturale che Protazanov si faccia emigrante, brancolando fra Parigi e Berlino, senza troppo costruito per la verità, ed è altrettanto naturale che egli torni a precipizio nell'Urss della Nep, riproponendosi come il regista-guida del settore "medio" extrasperimentale, con un furbissimo biglietto da visita. *Aelita* (1923) è un perfetto concentrato di quel che l'epoca esige (recupero del filone mondano, magari con lancio di "dive" fasciose, come la raggianti marziana Julija Solnceva, un pizzico di arte d'avanguardia nelle scenografie – naturalmente in sogno, dove molto è permesso –, quadretti di vita quotidiana schizzati con il gusto del miglior Dino Risi, omaggio non problematico alle nuove idee del socialismo, con un eroe proletario bello e simpatico affiancato secondo un cliché irresistibile da una spalla comica, e può accadere che nell'abile operazione ci scappi anche un momento di totale istintiva felicità espressiva, come l'accostamento in piano ravvicinatissimo di un martello a una falce). Divenuto con questo grande successo una sorta di spina dorsale della produzione cinematografica della Nep, Protazanov lavora con il suo mestiere impolitico e innocentemente disponibile, tanto da essere scelto per il film ufficiale della commemorazione, a un anno di distanza, della morte di Lenin, *Ego prizyv* [Il suo appello, 1925], ed egli ci ficca dentro gran scene d'azione e persino un intrigo giallo; e prosegue con le solite traduzioni-tradimenti di opere letterarie vive però di quella semplificazione divulgativa "alla californiana" che può far il fascino delle imprese più assurde, come in un *Sorok*

pervyj [Il quarantunesimo, 1927] in stile "commerciale severo", infinitamente superiore al neolirismo compiuto dell'edizione Čuchraj di trent'anni dopo. Ma soprattutto produce una serie di film comici, purtroppo poco noti fuori dell'Urss, dei quali almeno un paio – la piacevolissima cronichetta criminale *Process o trech millionach* [Il processo dei tre milioni, 1926] e la più tarda e sgangherata presa in giro delle manie religiose *Prazd-nik svjatogo Jorgena* [La Festa di San Jorgen, 1930] – circolano ancora con gran godimento nelle sale cinematografiche russe (a differenza dei film di un Medvedkin, per esempio), grazie anche alla presenza del più popolare attore comico del cinema sovietico, aiutato, se non inventato, sulla falsariga di Buster Keaton (anche se alla fine ne venne fuori una specie di prefigurazione di Ugo Tognazzi), da Protazanov stesso: Igor' Il'inskij.

Protazanov, che era pur stato il regista del fenomenale "idolo" prerivoluzionario Ivan Mozzuchin, aveva bisogno di crearsi degli attori-divi proprio alla maniera del più industriale cinema d'occidente, figure che sopravvissero di film in film, testimoniando la persistenza di un codice figurativo-commerciale vivo in sé, al di là dell'opera singola e delle sue esigenze particolari. È questa una conferma di quel segreto ma irresistibile movimento interno alle strutture portanti della cinematografia "media" sovietica, manifestatosi verso il 1922 e conservatosi sotto i nuovi impulsi del "realismo socialista" anche per un paio di successivi decenni, che bisognerà pur verificare una volta o l'altra con spregiudicatezza: dentro il cinema sovietico corre una quasi sempre ignara aspirazione a incontrarsi con il cinema americano, con il miglior cinema hollywoodiano, quasi a creare un unico sistema espressivo che superi la difficoltà della convergenza di due binari ideologici paralleli e distanti ipotizzando un infinito della convenzione, o se si preferisce del mito quotidiano, dove finzione e realtà si correggono a vicenda compenetrandosi ora con enfasi ora con dimessa malizia. Se si escludono i pochi autori capaci di mettere in discussione coscientemente tutto il codice espressivo del cinema (Ejzenštejn, Dziga Vertov, Dovženko e alcuni rari episodi di altri autori), le opere sovietiche più amate e popolari, fin dagli "anni Venti" e per tutta l'"epoca d'oro" (dei Cukor e dei Donskoj), sono proprio quelle che più si avvicinano a questa "scandalosa" zona di consonanza.

Inizialmente, usciti dal periodo dell'“agitazione” del “comunismo di guerra”, questa aspirazione era ben consapevole e, pare, necessaria per le esigenze della Nuova politica economica, non solo dal punto di vista commerciale (linea Protazanov): anche i primi ricercatori del linguaggio cinematografico “puro” (ove si escludano i veri rivoluzionari, i *kinoki*), primo fra tutti Lev Kulešov, il gran maestro di tutti, il quale sosteneva che “per il cineasta onesto l'esperienza è più importante del pane”, vedevano nell'esempio del linguaggio cinematografico americano il modello del “vero” cinema e del principio del linguaggio. Scrive Kulešov nel 1922:

Il pubblico sente in modo particolare i film americani. Una manovra riuscita dell'eroe, un inseguimento disperato, una lotta audace suscitano nei posti di terz'ordine fischi d'entusiasmo, urla, grida d'incitamento, e spettatori interessati e tesi saltano dai propri posti, per seguire meglio un'azione appassionante. La gente superficiale e i burocrati profondi pensatori hanno una tremenda paura dell'americanismo e del genere poliziesco al cinema e spiegano il successo di simili opere con la straordinaria corruzione e il cattivo “gusto” della gioventù e del pubblico dei terzi posti. Ma qui non c'entrano i soggetti letterari dei film né il pubblico corrotto, di cui non vale neanche la pena di parlare. Invece dobbiamo proprio fissare la nostra attenzione sul pubblico dei posti di terz'ordine, perché la maggioranza del pubblico dei posti più cari va al cinema per impulsi psicopatici o isterici. Non ci sono mai state al cinema strutture artistiche tanto sottili e “ricerche” tanto complesse da risultare incomprensibili al pubblico meno colto, ma la reazione del pubblico più autentico ai momenti principali, primitivi, a effetto, è molto più illuminante e per l'epoca presente è la più interessante. Nella letteratura poliziesca, e ancor più negli scenari polizieschi americani l'essenziale è, nel soggetto, l'intensificazione dello sviluppo dell'azione, la dinamicità della struttura; e per il cinematografo non c'è niente di più dannoso della comparsa della letterarietà, dello psicologismo, cioè l'inazione esterna del soggetto. Nell'estrema cinematograficità, nella presenza del massimo di movimento, nell'eroismo primitivo, nel legame organico con la contemporaneità è da ricercare il successo dei film americani¹.

È chiaro quindi che (in attesa di aver elaborato una teoria russa del “montaggio”), come per gli artigiani più svegli così anche per i cine-novatori, i film americani siano “naturalmente dei classici”. “I nostri nemici definiscono le ricerche in campo cinematografico con una parola che suona per loro ‘antiartistica’: americanismo”, conclude Kulešov, che in quello stesso anno lancia parole d'ordine come “abbasso il film psicologico russo! Ora dite evviva ai polizieschi americani e ai *gags*”. E Kulešov, dopo aver sacrificato all'agit-film, si getta con tutta la sua “scuola” di attori-allievi sul poliziesco all'americana e sul *gag*, conseguendo successi polemici, stranamente vicini ai prodotti “innocenti” di un Protazanov: così è

per il meccanismo comico vitalissimo del famoso *Neobyčajnye priklučenija Mistera Vesta v strane bol'shevikov* [Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi, 1924], e, seppure in minor misura, per l'intrigo avventuroso fantascientifico di *Luč smerti* [Il raggio della morte, 1925]. Questo cosciente richiamo all'americanismo già negli anni Venti suscitava l'apprensione di qualcuno, che, seppure confusamente, sospettava che applicare il linguaggio tipico di una cultura poteva significare assorbirne anche certi capisaldi ideologici, anche se poi tutti credevano ciecamente, Lunačarskij in testa, che fosse possibile scindere la “linea tecnica” dalla “linea artistica” ed esercitarsi – ben vigili – nella prima. Eppure il “pericolo”, nonostante tutti gli avvertimenti, non venne mai evitato, neppure dall'ultima avanguardia degli anni Venti che fra le altre parole d'ordine teoriche lanciò anche quella dell'“americanizzazione”: i cosiddetti Feks Kozincev e Trauberg (che poi guarda caso furono proprio fra coloro che impostarono un discorso nuovo sul metodo “formale”, almeno nelle opere principali, come *Šinel'* [Il cappotto, 1926] o *Novyj Vavilon* [La Nuova Babilonia, 1929]). Il richiamo alla “tecnica” americana della costruzione dinamica del film andava di pari passo con il recupero del varietà e del circo, della *buffonada* e della *clownada*, tipico anche di certo Mejerchol'd (e il sempre vigile Protazanov prese proprio uno di questi attori-clown di Mejerchol'd per crearsi un comico “all'americana”: Il'inskij): il culto di Chaplin era diffusissimo nella prima avanguardia russa (la più pittoresca e interessante rivista di cinema dei primi anni venti, Kinofot, sosteneva tutt'insieme Kulešov, Dziga Vertov e il “chaplinismo”; e il suo battagliero redattore – poi ingiustamente e lungamente vituperato dalla critica sovietica successiva — il costruttivista Aleksej Gan, che era in via di principio il sostenitore quasi ufficiale dei *kinoki* di Vertov, salutava con entusiastico amore anche gli studi sul montaggio, la Scuola del cinema di Kulešov, e il *detektiv*, cioè il film americano a intrigo).

Ma accanto a questo “americanismo” cosciente e teorico alcuni coltivavano con gran compiacimento i generi tipicamente hollywoodiani del film d'avventure e del film comico di *gags*. Il massimo esponente di questo filone è sicuramente Boris Barnet, il bel boxeur divenuto allievo di Kulešov, che si divertiva un mondo saltando e ridendo candidamente nei panni di un cow-boy nel

¹ L. Kulešov, “Amerikanščina”, *Kinofot*, 1922, 1, pp. 14–15.

Mister West. Debuttò come regista in compagnia del futuro emigrante Fedor Ocep con un filmone poliziesco-spionistico in tre parti, *Miss Mend* (1926), tratto da un romanzo della scrittrice Marietta Šaginjan, che allora unitamente a Erenburg e a qualche altro compiva un tentativo analogo anche se infinitamente più malizioso in campo letterario di ambientamento sovietico del romanzo “giallo”. *Miss Mend* (ovvero “una yankee a Pietrogrado”) ha un ritmo incalzante, zeppo di pestaggi, inseguimenti, avventure, ed è ancor oggi godibilissimo, come del resto quasi tutti i film di Barnet (un regista che attende ancora, nonostante la meritata fama che circonda *Okraina* [Sobborghi, 1933] e certe sollecitazioni in tal senso che son venute qualche anno fa dalla Francia, una piena valutazione critica): un’inimitabile, irresistibile grazia, frutto d’una naturalissima vocazione a combinare l’osservazione quotidiana con il gusto sovrappiù e tenero del gioco della “mess’in scena” e delle sue formule insaporisce quasi tutte le opere di Barnet da *Dom na Trubnoj* [La casa sulla Trubnaja, 1928], l’analisi più bella della Nep che sia dato di vedere nel cinema sovietico, fino al perfettamente hitchcockiano *Podvig razvedčika* [L’impresa della spia, 1947] e oltre; opere rigorosamente “minori” appetto ai *Čapaev* e alle *Cadute di Berlino*, e Barnet quando è “costretto” a cimentarsi con imprese troppo importanti come il disgraziato *Moskva v Oktjabre* [Mosca nell’Ottobre, 1927] fa venire in mente l’infelicità del feticista di Karl Kraus “che brama una scarpa da donna e deve contentarsi di una femmina intera”. Quando però a Barnet e agli altri “artigiani innocenti” è risparmiato lo sforzo di raggiungere una superiore dignità, allora scaturiscono operine felici, oltremodo significative anche solo sul piano del costume (spesso anche su un piano più “alto”), illuminate non di rado dalla coscienza ironica, sufficientemente lucida e sufficientemente condiscente dell’artista che lavora su ordinazione e che esprime se stesso proprio adeguandosi alle regole del gioco.

Così è per quasi tutti i film comici degli anni Venti, talmente fedeli a queste regole formali (necessità di “piacere”, ricorso ai *gags* dinamici, l’attor comico “all’americana”, e così via) da creare un repertorio singolarmente “sospetto”, – anche se quasi mai smascherato a tempo – proprio per quei tratti, diciamo, piccolo-borghesi sollecitati fin dall’origine. I due film girati per

propagandare la campagna per il “prestito nazionale” lo dimostrano, basati entrambi sul motivo della clamorosa vittoria di un biglietto della lotteria del prestito, sottoposto ovviamente a varie peripezie, che viene a premiare l’eroe: pienamente e conseguentemente commerciale appare così la brillante commediola di Protazanov *Zakrojščik iz Toržka* [Il sarto di Toržok, 1925] tutta imperniata sulle buffonerie di Igor’ Il’inskij, e quell’autentico capolavoro che è *Devuška s korobkoj* [La ragazza con la scatola, 1927] di Boris Barnet, dolcissimo “scherzo” dove lirismo e parodia si fondono amabilmente, venne giustamente riguardato un po’ da lontano dagli ideologi alla Lunačarskij, come estraneo a uno spirito autenticamente “bolscevico”. Ma i limiti massimi di eterodossia piccolo-borghese furono raggiunti da un altro allievo e attore di Kulešov, Sergej Komarov. Nel suo primo film come regista, del 1927, *Il’inskij*, alla stessa stregua di un Jerry Lewis degli anni Cinquanta in adorazione di fronte ad Anita Ekberg, è un bigliettario, fan di Mary Pickford, che riesce a coronare il suo sogno in occasione della visita della sua beniamina, accompagnata dall’inseparabile Douglas Fairbanks, in Unione sovietica, nel 1926. *Il’inskij* vince alla lotteria, letteralmente, un bacio dell’attrice e, in una delle più sconvolgenti sequenze del cinema muto, Mary Pickford in persona, la “fidanzata d’America” un “essere lirico che possiede una presa da agente di cambio” (Ejzenštejn), il capitalismo cinematografico incarnato insomma, accetta di girare una scena d’amore con il più popolare attore sovietico, premiando con le sue fatali labbra borghesi gli sforzi abbastanza riusciti di una intera generazione di “americanisti”. Tutt’intorno la Mosca “proletaria” della Nep tripudia portando in trionfo Mary e Douglas. Dopo questa singolare, fragile ed eccitante farsetta (*Poceluj Meri Pickforda* [Il bacio di Mary Pickford]), digerita ancor oggi come “satira della cinemania” (naturalmente ne è invece la glorificazione), Sergej Komarov si sfrena con un’altra commedia con Igor’ Il’inskij, *Kukla s millionami* [La bambola coi milioni, 1928] dove il gioco maliziosissimo e sofisticato è così scoperto che tutti se n’accorgono; ancora recentemente si possono leggere sul film giudizi di questo genere: “il film doveva contrapporre i ragazzi e le ragazze sovietiche alla gioventù ‘dorata’ d’occidente. Tuttavia esso risultò non tanto una parodia, quanto

un'imitazione dei detektiv americani”².

È chiaro che Komarov pensò bene di tenersi da allora in poi alla larga dal cinema a soggetto, dedicandosi al documentario o ritornando al suo mestiere d'attore.

La produzione sovietica “di base” alla fine degli anni Venti era divenuta una regione battuta dai più ingenui o dai più divertiti, mentre i più ligi e grigi tentavano invano di popolarizzare le “epoee” di Ejzenštejn, inevitabilmente sorpassati nel favore del pubblico dagli ultimi imitatori dei *Diavoletti rossi* e dei film di Tarzan, dai cosiddetti “*detektiv rossi*”. Questi imperavano fin dal 1924, con filmetti di spionaggio tipo *Oko za oko, gaz za gaz* [Occhio per occhio, gas per gas] di Aleksandr Litvinov, e raggiunsero limiti quasi spudorati intorno al 1929, per esempio con gli intrighi salottieri della *Veselaja kanarejka* [Canarina allegra] di Kulešov, o con i due incredibili film di due veterani in vena di gran menamento di nasi (Kulešov e Ol'ga Preobraženskaja) dove si combinavano, con una disinvoltura tanto festevole da respingere anche i più impassibili spigolatori di curiosità, circo e guerra civile, clowns e soldati dell'armata rossa, l'idea proletaria e il volteggio al trapezio: *Dva-Bul'di-Dva* [Due-Buldi-Due], co-regia di Nina Agadžanova, e *Poslednij attrakcion* [L'ultima attrazione], co-regia di Ivan Pravov. Si ha notizia persino di due (geniali?) mentecatti, tali Boris Lagunov e Boris Niki-forov, autori (e attori) nel 1927 di un *Znak Zerro na sele* [Il segno di Zorro al villaggio], “tentativo di mostrare il cammino verso la coscienza di un contadino ignorante sotto l'influenza delle ‘imprese’ di Douglas Fairbanks”³.

Ma erano gli ultimi fuochi della Nep, presto spenti dall'offensiva della nuova età staliniana. Il primo piano quinquennale lanciato con mobilitazione eccezionale di mezzi propagandistici nella stagione 1928-'29, con gli imperativi categorici ed esclusivi della collettivizzazione nelle campagne (kolchoz) e della ristrutturazione in grande delle industrie, la parallela riorganizzazione centralizzata della cultura culminata nel I Congresso degli scrittori del 1934 con la formazione dell'Unione degli scrittori e con la divulgazione del dogma del “realismo socialista” come unico modello espressivo, tutte le grandi campagne di riordinamento ideologico e socioeconomico dell'Urss sulla soglia del nuovo decennio trova-

rono il cinema in preda a una grave crisi di crescita dovuta alla comparsa del mezzo sonoro (che fra l'altro serviva benissimo per i nuovi scopi predicatori). Ma il ridimensionamento cui venne sottoposto il cinema sovietico fu determinato anzitutto da cause ideologiche: anche l'arte “più importante” per il potere sovietico, secondo la celebre definizione di Lenin, doveva adeguarsi alle nuove esigenze. Il modo più spiccio era l'allontanamento dei registi “sospetti” e l'immissione di nuove forze, atte a rivoluzionare un panorama troppo statico. Gli anni che vanno dal 1929 al 1934 (l'anno cioè del trionfo della nuova Urss, con il “congresso dei vincitori”, il XVII congresso del Pcus) vedono uno sconvolgimento d'eccezione nelle strutture della cinematografia sovietica, sottoposta ormai, anche nella “fascia mediana” della produzione d'intrattenimento, a dure critiche. Nessun altro periodo della storia del cinema sovietico vede un simile ricambio di quadri registici. Vediamone un po' più da vicino il quadro statistico⁴.

1. Registi in attività nel 1928: 135, dei quali	
◇ registi che debuttarono prima della rivoluzione d'ottobre	12
◇ registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	9
◇ registi che debuttarono nel periodo della Nep	114.
2. Registi in attività nel 1928 che smisero di girare film nel periodo 1929-1934: 72:	
◇ registi che debuttarono della rivoluzione d'ottobre	6
◇ registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	4
◇ registi che debuttarono nel periodo della Nep	62.
3. Registi in attività nel 1928 che continuarono a girare film dopo il 1934: 63:	
◇ registi che debuttarono della rivoluzione d'ottobre	6
◇ registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	5
◇ registi che debuttarono nel periodo della Nep	52.
4. Registi debuttanti nel periodo 1929-1934: 61:	
◇ registi che non girarono più film dopo il loro debutto	58
◇ registi che non girarono più film dopo il 1934	23
◇ registi che continuarono a girare film dopo il 1934	80[*].

[*] Le tabelle si riferiscono al cinema “a soggetto”, escludendo documentaristi, creatori di disegni animati e così via.

1-2-3: Non sono stati considerati i registi morti entro il 1934 (Mordžanov e Čardynin) e i registi che emigrarono alla fine degli anni Venti (Inkižinov e Ocep), oltre naturalmente a quei registi che smisero di girare film prima del 1928.

2: Fra i registi che debuttarono prima della rivoluzione d'ottobre che smisero di girare film nel periodo 1929-1934 i più noti sono Viskovskij e Gardin, divenuto attore. Fra i registi del secondo gruppo il più notevole

² *Kino i vremja*, 3, Moskva 1963, p. 141.

³ Ivi, p. 154.

⁴ È stato usato il repertorio pressoché completo dei registi sovietici di film a soggetto pubblicato in Ivi.

è Bassalygo. Del terzo possiamo citare Averbach, Obolenskij, Komarov, Popov, Dubrovskij e soprattutto Ochlopkov.

3: Tra i registi del primo gruppo citiamo: Perestiani, la Preobraženskaja, Protazanov, Verner. Fra i registi del secondo gruppo: Željabužskij, Kulešov, Ivanovskij, Ivanov-Barkov. Il terzo gruppo comprende i nomi più noti del cinema sovietico: Ejzenštejn, Dovženko, Pudovkin, Donskoj, Barnet, Kozincev, Leonid e Il'ja Trauberg, Ermler, Jutkevič, Dzigana, Bek-Nazarov, Čiaureli, Kalatozov, Rajzman, Ptuško, Petrov, Turin, Nikolaj Šengelaja, Aleksandr Ivanov, Červjakov, Room, Rošal', Tarič.

4: Non si è tenuto conto di *Vosstanie rybakov* [La rivolta dei pescatori, 1934] del tedesco Erwin Piscator. Fra i registi del primo gruppo, citiamo le uniche prove registiche dell'operatore Golovnja e dello sceneggiatore Kapler. Tra i registi del terzo gruppo possono essere citati: Medvedkin, Sergej e Georgij Vasil'ev, Chejfic, Zarchi, Romm, Ekk, Aleksandrov, Pyr'ev, Gerasimov, Savčenko, Lukov, Stolper, la Stroevea, Fajncimmer, Legošin, Mačeret, Braun, Vajnštok, Korš-Sablin.

Quel che salta immediatamente agli occhi è l'eccezionale numero dei debutti negli anni del I piano quinquennale e della "grande svolta": è un numero pressoché identico a quello dei debutti del periodo 1921-1928 (165), più che doppio rispetto al periodo 1935-1940 (71 debutti), per non parlare naturalmente dei livelli bassissimi dei quinquenni 1941-1946 (35, comprese le novelle degli "almanacchi di guerra") e 1947-1952 (23); per trovare livelli simili bisogna arrivare al quinquennio della "destalinizzazione" (1953-1958: 150 debutti). Altra caratteristica singolare è la decimazione spietata (il 50%) operata fra questi nuovi registi (solo 80 autori continuarono a girare film dopo il '34). Se poi si guarda alla qualità di questi "superstiti" e parallelamente ai nomi dei "sopravvissuti degli anni Venti" (nota alla tabella 3) si può constatare come la grande bufera degli anni 1929-1934 non abbia fatto altro in fondo che consolidare i quadri del vecchio cinema sovietico, eliminando i più ingenui e indifesi esponenti della produzione media, "commerciale" (con l'eccezione di Ochlopkov) e immettendovi solo cinque o sei nomi più ufficiali d'appoggio. Se si tiene presente che i nomi più validi fra i debutti dei tre quinquenni successivi, a essere generosissimi, sono Arnštam, la Solnceva, Ejsymont, Rappoport, Garin, Annenskij, Pronin, Judin, Rou, Šnejderov (1935-1940), Managadze, Bergunker, Frolov, Frez, Pinasvili, il già ben noto documentarista Zguridi (1941-1946), Lukinskij, Švejcer, Ozerov (1947-1952), si avrà una clamorosa conferma di una verità non mai sottolineata abbastanza: il cinema sovietico si è formato e congelato negli anni Venti, con qualche ritocco all'inizio del decennio successivo, sopra un nucleo fisso di nomi,

immobile fino alle nuove tiepide ondate della fine degli anni '50. Ciò non significa però che non sia avvenuto negli anni intorno al 1930 un mutamento profondo o che questo dato di fatto non nasconda una dinamica travagliatissima, qualche volta drammatica. L'esempio dell'opera di Aleksandr Medvedkin può essere fra i più illuminanti, se si riesce a collegarne le esigenze espressive di base con le tendenze nuove emerse nella cultura sovietica, cinematografica e non, alla fine della Nep.

Il nuovo "materiale vitale" che si imponeva alla coscienza degli artisti a partire dal 1927 con i primi annunci del piano di industrializzazione e di consolidamento strutturale del paese e la liquidazione delle opposizioni interne al partito portò a far precipitare in campo culturale alcuni processi evolutivi già in corso che, all'ingrosso, si potrebbero schematizzare in tre tendenze parallele:

1. un momento di crisi e di ripensamento degli esponenti delle avanguardie "storiche" (Lef, costruttivismo, e così via) e dei "compagni di strada";
2. un momento di grande vitalità (culminato nel biennio 1929-'30) delle associazioni "proletarie" facenti capo alla Rapp;
3. l'aspirazione a riannodare i fili delle tradizioni del realismo "critico", negato violentemente dalle avanguardie e dai "proletari", ora sulla base di un "nuovo umanesimo" (il gruppo del Valico) ora appoggiandosi allo "spirito di partito" (tendenza vincente quest'ultima, ma esprime una ben precisa e legittima esigenza culturale).

Come si riflettono queste tendenze nel mondo cinematografico? Anzitutto c'è un elemento, inesistente nell'ambito letterario, che accomuna questi tre "fronti": la critica a quella numerosa produzione, piccolo-borghese, commerciale o all'americana che dir si voglia, che era l'espressione più tipica del cinema della Nep.

L'alfiere stesso delle avanguardie russe, Majakovskij, era intervenuto, nell'ottobre 1927, a un dibattito sulle prospettive del cinema sovietico, criticando aspramente, fra i film usciti quell'anno, accanto al drammone pseudorivoluzionario in costume *Poet i car'* [Il poeta e lo zar] di Gardin, uno degli ultimi esemplari del "dettektiv rosso" (*Rejs mistera Llojda*, [Il viaggio di mister Lloyd], di Bassalygo). Lilija Brik gli fa subito eco con

un film che intende mostrare le immense possibilità rivoluzionarie insite nel mezzo cinematografico, finora usato quasi esclusivamente per “melodrammi da salotto” ferocemente parodiati in un episodio, che la critica sovietica volle mettere in relazione con le tesi costruttiviste di Gan e del primo Vertov contrarie al cinema “recitato”: comunque stiano le cose non è certo un caso che il film della Brik, *Stekljannyj glaz* [L'occhio di vetro, 1928] preceda di poco l'altra grande ricognizione dell'avanguardia cinematografica sul proprio mezzo espressivo, *Čelovek s kinoapparatom* [L'uomo con la macchina da presa, 1929] di Dziga Vertov. È un momento di generale ripensamento per molti di coloro che avevano lavorato coscientemente sul rinnovamento del linguaggio cinematografico, da Ejzenštejn, che nel '29 lascia l'Urss per la sua avventura occidentale, a Kozincev e Trauberg, che dopo aver girato al ritmo di due film all'anno fino al '27, con il film del 1929, *Novyj Vavilon* [La nuova Babilonia], compiono uno sforzo (talora anche troppo evidente) di ideologizzazione del materiale espressivo, con violente sottolineature satiriche ai limiti del grottesco tendenzioso nella tipologia dei “borghesi” e nella contrapposizione coscientemente schematizzata al massimo di questi e dei comunardi. Era un modo per avviare un approfondimento dei presupposti “eccentrici” e formalistici che altri esponenti del cinema “intellettuale” condividevano: alle commedie molli e americaneggianti degli ultimi anni della Nep si tentava di sostituire un tipo di film spigoloso e acido, che con i mezzi della deformazione sarcastica facesse evolvere verso una tensione intellettuale più alta la *buffonada* e i meccanismi del riso. L'impresa era delle più rischiose e non bastava assumere consapevolmente lo strumento espressivo della satira, del riso, come strumento della “lotta di classe”: un Protazanov, per esempio, incappò in un infortunio significativo, *Marionetki* [Marionette, 1934], dove l'incapacità di “pensare” in termini nuovi la forma portò a rimescolare stampi operettistici e caricature grossolane vicine a un tipo di qualunque radicalismo da vignetta umoristica di second'ordine; un simile risultato derivava anche dalla confusa produzione di commedie grottesche “d'urto” fiorita negli anni del primo piano quinquennale, dalla farsa storica, come la parodia di Caterina II in *Žemčužina Semiramidy* [La perla di Semiramide, 1928] di Stabovoj, alle sembra incerte e gof-

fe satire della burocrazia e della “nuova borghesia” come *Trup de-jure* [Cadavere *de jure*, 1930] di I. Vinogradov o i film di Pyr'ev del 1929-'30. L'unico risultato veramente memorabile di “grottesco socialista” era da vedere probabilmente nel film di Nikolaj Ochlopkov, *Prodannyj appetit* [L'appetito venduto, 1927] che rimase però isolato, riguardato con un po' di timore nella sua troppo libera dimensione fantastica.

Il ricorso allo strumento della satira, rifatta tendenziosa e acuminata, come mezzo per frugare nelle contraddizioni della realtà passata o presente non era certo dovuto al caso. Basti pensare alle due grandi commedie satiriche dell'ultimo Majakovskij. Nel cinema questa aspirazione non diede risultati consimili, anche per l'influenza della ideologia proletaristica del Rapp su molti registi debuttanti e non. Era l'epoca del cosiddetto *agit-propfilm* [film d'agitazione e di propaganda] che si riallacciava al primo momento eroico del cinema sovietico, quello del “comunismo di guerra”, con i suoi *agitfilm* (o *agitki*). Difficile analizzare e tanto più giudicare questa produzione, pressoché invisibile o perduta, e che attende ancora una sistemazione critica soddisfacente nella stessa Unione sovietica. In realtà varrebbe la pena di analizzare concretamente le opere che tentavano di realizzare il programma proletaristico, ma qui ci si deve limitare a registrarne le esigenze di fondo, magari irritanti e ingenui, ma indiscutibilmente vitali e tutto sommato ancora aperte in più di un contesto culturale. La polemica contro l'arte “borghese”, l'“Abbasso Schiller!”, in favore del tentativo di creare un “artista materialista-dialettico” si sposava all'idea dell'“ordinazione sociale” (o mandato sociale) che di lì a poco avrebbe dominato l'estetica sovietica nella variante “partitica” e per così dire tradizionalistica (recupero del “realismo critico” con le sue strutture portanti ottocentesche): il nuovo chiama nuove forme, e, nell'attesa di una soluzione soddisfacente per questo angoscioso e forse falso problema, gli artisti “proletari” chiamavano a “strappare tutte le maschere di tutti i generi” all'operazione artistica. Ne risulta una aprioristica e cosciente espulsione dell'analisi realistica d'ambiente e dei conflitti psicologici al fine di evidenziare uno scheletro ideologico-propagandistico formato dai risultati già acquisiti in sede di elaborazione politica: “fingere” di rifare il complicato processo attraverso cui si è giunti a certe conclusioni (che sarà

poi tipico del cosiddetto realismo socialista) è una maschera che va strappata come quella della mistificazione “poetica” delle avanguardie. Negli *agitpropfilm* si ricorreva a una scoperta e provocatoria schematizzazione, che allineava brutalmente elementi disparati senza fonderli: film recitato e film documentario, “messaggio” e “spettacolo”, non mai così smascherati nella loro torbida meccanicità. Nei “proletaristi” non c’era forse una gran coscienza espressiva, ma bisogna dar loro atto che proprio l’estrema ingenuità di una drammaturgia quasi infantile accostata alla predicazione brutalmente “agitatoria” di slogan da manifesto o da volantino poteva servire come punto di partenza per una critica della formula aristocratica e controriformistica di ogni arte “morale” o “impegnata”, prediletta da Torquato Tasso come da tutti i socialrealismi: i “succhi amari” del messaggio risanatore porto in un vaso dagli orli aspersi “di soavi licor”: e, per giustificare questo “inganno” dolceamaro, l’ipotesi del lettore-spettatore come indistinto “egro fanciul”. In fondo all’ideologia proletaristica sta invece anche un’altra esigenza oltre a quella di distinguere chiaramente il dolce dall’amaro: quella di identificare con la massima precisione e limitazione il pubblico a cui si dirige il “messaggio”; così l’opera di “risanamento” diventava ben più concreta e quotidiana, e le malattie dello spettatore erano ben distinte e individuate fin dall’inizio dell’operazione, talora anche molto “modesta”: l’aggiornamento di una certa tecnica di lavoro, l’invito a darsi allo sci o al pattinaggio invece che ai “cicchetti” o anche a denunciare prontamente e senza vergogna le malattie veneree. Arte di volta in volta terapeutica o profilattica, ma totalmente priva di pretese estetiche e carica anche perciò di valori contestativi, non si sa quanto approfonditi al di là delle polemiche esplicite non di rado rozamente terroristiche, nei confronti della restaurazione culturale in corso, che faceva centro intorno al concetto di realismo.

Contro l’*agitpropfilm*, definitivamente liquidato come tutte le manifestazioni legate alla Rapp nel 1932, già all’inizio del nuovo decennio alcuni registi “colti” polemizzarono sia pur implicitamente con opere che cercavano di sviluppare al massimo l’elaborazione analitico-critica del materiale, calando il “messaggio” nelle forme del romanzo psicologico o sociale: per esempio Sergej Jutkevič con *Zlatye gory* [Montagne d’oro, 1931] o

Ermiler, Ekk, via via fino ai “fratelli” Vasil’ev che nel ’34 con il *Čapaev* conclusero un quinquennio di “sperimentazione”, imponendo il modello del film socialrealista: ossequiente alle tradizioni narrative prerivoluzionarie, “eroico” e “patetico” ma non eccessivamente “romantico”, interpretato da personaggi colti in un processo evolutivo verso la presa di coscienza rivoluzionaria (non tanto complicato da impedire di identificare subito i “positivi” dai “negativi” ma neanche troppo schematico), “chiaro” nell’espressione (quindi popolare, o “universale”, addirittura), rispettoso delle esigenze storiche espresse dal partito nelle sue prese di posizione ma non troppo scopertamente protocollare (cioè, secondo la più ambigua e sommaria delle formulazioni “ad alto livello artistico”). Svaniva col nuovo corso un’altra tendenza espressiva, questa volta interna alla rinascita realistica, quella del “nuovo umanesimo” del gruppo del Valico, che qualche volta si tende a confondere con alcune posizioni “proletaristiche” (la ricerca dell’“uomo vivo” di V. Ermilov, per esempio); la linea del Valico era quella del realismo umile, liberamente attento ai moti anche più apparentemente insignificanti della vita e della psicologia popolare, in un ideale di schiva o altera semplicità (coincidente in un Andrej Platonov, il grande scrittore sovietico legato a questo gruppo, con una imprevedibile o addirittura bislacca fantasticheria del quotidiano): al cinema la poetica del Valico non sembra aver avuto molto corso, e l’unico nome a esso in qualche modo riferibile era forse quello di Aleksandr Mačeret, l’autore del misconosciuto *Dela i ljudi* [Affari e uomini, 1932], che sembrava ricollegarsi a singolari esperienze del decennio precedente (per esempio a *Tret’ja Meščanskaja* [La Terza Meščanskaja, 1927, noto anche come Letto e divano] di Room e Šklovskij) e che poi non ebbe modo di coltivare la sua linea se non in sporadiche occasioni nei film diretti da lui o da lui scritti (per esempio nel magnifico *Letčiki* [Aviatori], diretto da Julij Rajzman, 1935).

Il non breve tirocinio di Aleksandr Medvedkin prima di giungere al cinema “ufficiale” sembra accostare il giovane “cavaliere rosso” alla tendenza “proletaristica” più che a quella dell’*intelligencija* artistico-letteraria, al di fuori della quale egli si forma. La scuola di Medvedkin sono i problemi umili e pesanti dell’attività di agitatore militante e di animatore di spettacoli “istruttivi”: l’e-

sperienza del teatro di truppa con le sue invenzioni “povere” rispecchianti certi archetipi della controcultura di sempre, dalla più incosciente alla più raffinata (dai travestimenti femminili dell'avanspettacolo dialettale alle maschere intellettuali del *Bread and Puppet*), con il fulmineo collegamento agli avvenimenti del giorno, con il gusto anche un po' ribaldo della battuta da caserma (che faceva fuggire il personale femminile) e dell'aperta canzonatura, con la lezione ideologica aggiunta in fondo in termini ultraespliciti, gli lasciò un'indelebile esigenza di contatto diretto con un pubblico ben determinato a priori, senza interposte strutture⁵, e, si direbbe, la coscienza di non potersi esprimere efficacemente e politicamente attraverso le forme mimetiche o naturalistiche del realismo tradizionale. Ma lo stimolo che determinò la maniera di Medvedkin fu l'incontro con le “avanguardie storiche”, in quel particolare momento di riflessione e di ricerca di nuove basi che – come s'è detto – tendeva a concretarsi in una forma di “grottesco” fortemente ideologizzato: Medvedkin incontrando Ochlopkov e gli allievi di Mejerchol'd più “a sinistra” maturò uno stile di approccio alla realtà da una parte e al materiale filmico dall'altra che non aveva precedenti, se non in una serie di sparse suggestioni rimaste inascoltate o nascoste del primo cinema sovietico. Medvedkin risolve d'istinto i problemi dentro i quali si dibattevano molti cineasti d'avanguardia o “proletari” richiamandosi direttamente a una serie di mezzi “deformanti” che lo portano a un linguaggio così coscientemente “irrealistico” da diventare provocatorio sia per i burocrati culturali degli “anni Trenta” sia per la critica sovietica più ufficiale. Un Lebedev – anche nell'edizione riveduta e corretta del suo libro sul cinema muto sovietico⁶, liquida l'intera opera di Medvedkin, lodandone svogliatamente l'“originalità” (evidentemente *eccessiva*) e le intenzioni progressiste, ma condannandola senza appello come impopolare e imprecisa negli obiettivi presi di mira (che è il solito comodo richiamo a un rilievo ben altrimenti motivato di Lunačarskij)⁷. Fortunatamente oggi la

critica sovietica è impegnata in un'opera di rivalutazione di esperienze fondamentali troppo frettolosamente liquidate fino a ieri, e anche *Sčast'e* [La felicità] torna a essere studiato e apprezzato (come del resto lo Dziga Vertov più sperimentale, *Uomo con la macchina da presa* incluso, o i primi film della Feks)⁸. Ma le remore realistiche (e addirittura neorealistiche) non sono certo scomparse.

Il peccato di Medvedkin è la “stilizzazione”, gran bestia nera del realismo socialista, continuamente trafitta da maestosi paladini e continuamente risorgente, insofferente e ribelle al significato negativo che a più riprese, *post* Lunačarskij, si è tentato di far acquisire al suo bagaglio semantico. L'ombra della stilizzazione si stende minacciosa su tutta l'avanguardia sovietica. Non resta che sperare in una esorcizzazione completa, cioè in una sua totale riabilitazione. Cerchiamo di vedere più da presso questo famoso processo di “stilizzazione” in Medvedkin. Intanto Medvedkin, specialmente nei famosi e “scandalosi” cortometraggi satirici del 1930-'31, raccoglie e pratica pervicacemente l'antico invito di Kulešov di ridurre la lunghezza dell'insieme e delle sue parti il più possibile e di filmare “soltanto quell'elemento dinamico, senza il quale non si produrrebbe in quel dato momento l'azione necessaria”. Era il segreto dell'americanismo finalmente strappato al suo contesto borghese e “neppista”.

La novità veramente straordinaria delle brevi satire del primo Medvedkin (girate al di fuori e dentro l'esperienza del cinetreno) è rilevato da uno dei pochi occidentali che ha avuto la fortuna di vederle, Jay Leyda, che non può fare a meno peraltro di scorgere in Medvedkin un “erede di Mack Sennet”⁹. Eppure noi sappiamo bene quanto pericoloso sia applicare una tecnica “borghese” a un “contenuto rivoluzionario” illudendosi di riscattarla, e già la vicenda della commedia o del *detektiv* sovietico degli anni Venti confermava questi pericoli (magari deliziosamente, volendo...). E alcuni momenti della stessa *Felicità*, l'unico film su cui oggi possiamo verificare il “metodo” di Medvedkin, costituiscono ulteriori prove: la sequenza in cui due pittoreschi e improbabili ladroni cercano di rapinare Chmyr', il povero contadino divenuto improvvisamente e illusoriamente

⁵ Esigenza da cui nacque direttamente l'episodio famoso del *kinopoezd* [cinetreno]. Si vedano i materiali pubblicati in G. Buttafava, “Medvedkino. Filmografia ragionata di Aleksandr Medvedkin con una raccolta di documenti”, *Bianco e nero*, 1973 (XXXIV), 1-2, pp. 99-105.

⁶ *Očerk istorii kino Sssr. Nemoje kino*, Moskva 1965², pp. 535-536.

⁷ Si veda A. Lunačarskij, “La commedia cinematografica e la satira”, *Bianco e nero*, 1973 (XXXIV), 1-2, p. 120.

⁸ Si veda *Istorija sovetskogo kino*, I, Moskva 1971.

⁹ J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Milano 1964, p. 435.

un piccolo proprietario, è costruita con notevole senso comico (il cane da guardia che fa festa ai malviventi, i due ladri offesi per non aver trovato nulla da rubare e pronti a consolare Chmyr' con manate sulle spalle e un rublo d'elemosina, e così via), eppure dà un suono falso, mentre in un film con Igor' Il'inskij diretto da Protazanov sarebbe stato il momento più riuscito e divertente. Con grande acutezza nella sua recensione alla *Felicità*¹⁰ Ejzenštejn scorge benissimo la differenza fra il *gag* all'americana e il *gag* di Medvedkin: entrambi sono "alogici" vale a dire irrealistici e deformanti, ma questo è socialista, quello individualista. Il comunista Medvedkin non può permettersi di lasciarsi andare al gusto del divertimento fine a se stesso, pena la dissonanza: è la sua condanna e insieme il suo trionfo. Medvedkin non può divertire (divertirsi), anche se ha una capacità indubitabile e costante di suscitare il riso. Quando la tensione ideologica che sostiene il tessuto comico della sua opera si allenta e lascia trasparire i moduli di un umorismo magari sopraffino, Medvedkin rischia di comprometersi fatalmente: il cagnetto minuscolo e vanitoso era già comparso nella straordinaria sequenza del ritorno a casa dal mercato avvinto a una immensa, pesantissima catena tirata dalla moglie di Chmyr', Anna, ma là la deformazione buffonesca, basata sul tradizionale procedimento umoristico "a contrasto" (cane piccolissimo – catena grossissima), assumeva naturalmente un senso ideologico, basato su un diverso contrasto (Chmyr' crede di essersi liberato dalla catena della miseria, in verità essa si è fatta più spessa); nella sequenza della rapina il cagnolino è solo una decorazione, ridicola, come del resto i due ladri, esseri senza connotazione di classe e solo pittoreschi, mentre *tutti* gli altri personaggi sono talmente tipizzati da diventare simboli generalizzanti (a partire da Chmyr' che non è un personaggio che riassume in sé certe caratteristiche tipiche della sua classe, è questa classe, infatti viene frustato per 33 anni, fucilato, sette volte ucciso in guerra). Quando la pratica deideologizzante della commedia "neppista" prende il sopravvento sul "riso rosso" della nuova satira, Medvedkin gira su se stesso, rischiando di ritornare indietro, quasi fosse finito in una di quelle diaboliche porte girevoli dei grandi alberghi, come fa Chmyr' al-

la fine della *Felicità* ripetendo un tipico *gag* paleochapliniano. Ma così come il suo eroe, anche Medvedkin supera l'ostacolo e rientra prontamente nell'ardua sede che si è scelta: la satira, il riso tendenzioso, la commedia bolscevica. A questa prima pratica "deformante" (la meccanica del *gag* all'americana, col correttivo necessario di una nuova tensione ideologica) Medvedkin ne sposa una seconda apparentemente agli antipodi: il recupero delle forme più stilizzate del folklore popolare, in particolare incarnato nel cosiddetto *lubok*, la tavola incisa e colorata con vignette sgargianti e plebee che ha una secolare storia nell'arte "minore" russa. Quando per esempio Anna prende sulle spalle il cavallo che sta divorando il tetto della casa, Medvedkin si rifà a questo genere di rappresentazioni contadine, che comprendono l'immagine ricorrente della donna che porta in spalla la mucca. Così quando la stessa Anna si sostituisce al cavallo fannullone all'aratro, la scena di per sé spaventosa si "scarica" nel ricordo figurativo del *lubok* dedicato al marito che "doma" la propria moglie bisbetica proprio aggiogandola all'aratro. Ma a questo punto si scorge tutta la profondità e l'efficacia dell'operazione stilistica di Medvedkin. Il *lubok* della "moglie vanitosa", variante popolaresca della "bisbetica domata", è oggettivamente reazionario: del resto ogni falciare, ogni arte contadina o popolare ha sempre in sé questa ambiguità di fondo e il ricorso non "ragionato" a essa come a una forma espressiva di per sé protestataria e quindi rivoluzionaria può procurare infortuni ed equivoci colossali. Al *lubok* e in genere all'arte contadina-popolare avevano già fatto ricorso altri registi sovietici negli anni Venti, dal primitivo e poco noto Jakov Posel'skij al solito Jakov Protazanov, autore di un'amabile commedia kolchoziana *Don Diego i Pelageja* [Don Diego e Pelagia, 1928]. Proprio il film di Protazanov è un esempio lampante di un uso del folklore e della satira popolareggiante così compiaciuto e colorito, così levigato e insomma "borghese", da conciliare ogni pretesa (esso trascorse placidamente i più burrascosi decenni "duri" senza scomparire dagli schermi, mentre *La felicità* veniva subito tolta di mezzo). Sicuramente anche certa arte popolare risponde all'intenzione di svagare e di illudere le classi più umiliate, ed esistono *lubok* spudoratamente decorativi e floreali.

La grandezza di Medvedkin sta nel criticare apertamente dall'interno del suo partito preso estetico questa

¹⁰ Si veda S. Eisenstein, "I bolscevichi ridono (Pensieri sulla commedia sovietica)", *Bianco e nero*, 1973 (XXXIV), 1-2, pp. 126-129.

componente reazionaria dell'arte popolare, e contadina in particolare, divenuta poi punto di riferimento "sacro" per un Pyr'ev. Alla tremenda scena di Anna che stramazza al suolo vinta dalla fatica di tirare l'aratro come una bestia su un terreno aridissimo quando il ricordo del *lubok* è svanito di colpo in una geniale "pausa nera" (secondo la bella espressione del critico V. Demin), e lo spettatore è in un momento di "risveglio" dall'illusione comica e pronto in via di principio a usare la sua lucidità di giudizio, Medvedkin stacca con un taglio assolutamente impreveduto e sconcertante su un campo di fiori, su Chmyr' che suona l'armonica e su Anna, bellissima, distesa fra l'erba; è il ritorno del *lubok* dopo la "pausa nera", ma questo ritorno è visto nella chiave reazionaria della canzoncina consolatrice, del folclore di svago, dell'arte di consolazione, che arriva fino alla sequenza onirica di Chmyr' e di Anna vestiti da zar e da zarina che divorano lardo (come nelle parole della canzoncina). Quando poi i due si allontanano abbracciati verso il fondo dell'inquadratura in un tipico "finale" di tono chapliniano, Medvedkin raggiunge una coscienza espressiva altissima: nel momento in cui critica feroce l'illusione dell'arte popolare floreale e consolatoria egli critica sottilmente anche quell'altra illusione, quella del sogno di Hollywood, l'arte divertente ed evasiva della commedia industriale e protazanoviana. Ecco un uccellino su un ramo, a ultimo, ironico commento, e subito la visione penosa di Anna che trascina l'aratro: a questo punto risulta perfino superflua la rapida chiusura della bobina con il vicino, il *kulak* Foka che viene a ristabilire i suoi diritti di secolare creditore e oppressore. La stessa dialettica stilistica interna si ripete in modo ancor più clamoroso anche se forse meno netto e felice nella bobina che segue, dove alla danza di Anna e Chmyr' di fronte ai sacchi di grano (danza ancora una volta stilizzata puntualmente nei modi del *lubok* floreale) segue la rapina "legalizzata" del raccolto da parte di una folla incredibilmente pittoresca di oppressori, svolta con un ritmo da comica finale, che termina con uno "strappo" doloroso: Anna e Chmyr' immobili, con la testa bassa, nella casa vuota. Anche il secondo procedimento "deformante" cui fa ricorso Medvedkin trova quindi il suo necessario correttivo, ed è ancora una volta un correttivo ideologico.

Diversamente vanno le cose quando si passa a esami-

nare il terzo procedimento "deformante" dello stile di Medvedkin: il richiamo alle tradizioni figurative e cinematografiche della prima arte di agitazione rivoluzionaria. Nel programma primitivo del gruppo Medvedkin che si apprestava a rilanciare il "cortometraggio" contro il film "normale" si leggeva:

Aguzzo! Che prenda al cuore! Fatto in fretta, deve attaccarsi al grande kolossal come i frutti uncinati della lappola alla coda del cane, e muoversi insieme a lui su tutte le strade della distribuzione cinematografica. Guardino pure il grande film-cane e lo dimentichino. Il nostro film-lappola deve impigliarsi al cuore dello spettatore come una scheggia e rigirarvi per anni!¹¹

Un programma d'agitazione politica che non può non richiamare le prime *agitki*. E dell'*agitkino* Medvedkin riprendeva anche i procedimenti linguistici: "Dinamismo e iperbolismo dell'azione", dice un teorico dell'*agitkino*¹²,

sono la condizione cardinale del cinema d'agitazione... Ma l'agitazione non è fantasticheria; l'agitazione è azione pratica. E perciò l'*agitkino* è cinema non di spettri, ma di uomini autentici e di case autentiche. Realismo del materiale e straordinarietà dell'azione: ecco cosa ci serve. Un treno che vola, un grattacielo che si muove, uno sciopero sugli aeroplani o una rivolta degli oggetti sono temi adatti non soltanto per la loro curiosità intrinseca, ma anche per le possibilità che rappresentano: *prendere il dato più reale e farne tutto quello che si vuole*.

In un cortometraggio satirico di Medvedkin (*Frutta, ortaggi* del '31) i burocrati hanno la "testa di bronzo", letteralmente (traduzione figurativa di un'espressione gergale); e chi ha visto *La felicità* non può scordare il reparto dei soldati zaristi, tutti con la stessa testa-maschera di cartone. Medvedkin non arretra di fronte a nessuna iperbole pur di lanciare il suo aguzzo messaggio, e in ciò si ricollega anche ai manifesti della Rosta, spesso disegnati e commentati da Majakovskij in uno stile smodatamente irrealistico e marionettistico, o agli altri *plakaty* rivoluzionari, ai volantini più "ingenui" e sommariamente allegorici, e così via. Ma vediamo come termina l'ormai famosa sequenza dei soldati che trascinano via il disubbidiente Chmyr': Anna accorre, cercando di strappare il marito dai suoi persecutori, che naturalmente la respingono e la lasciano sola e umiliata a concludere la prima parte del film. Qui l'irruzione del comportamento verosimile, tragicamente reale, nell'iperbole "ideologica" stride e non costituisce un elemen-

¹¹ 20 *režisserskich biografij*, Moskva 1971, p. 236.

¹² B. Arvatov, "Agitkino", *Kinofot*, 1922, 2, p. 2.

to dialettico sufficientemente motivato, come avveniva nelle scene cui si accennava più sopra: qui non c'è niente da smascherare, essendo già in sé parlante l'immagine grottesca e irrealistica dei soldati-burattini, sicché il risvolto "umano" e "patetico" è in tale contesto un elemento piuttosto mistificatorio che demistificante. Anche qui Medvedkin sembra quindi ricorrere a un correttivo, questa volta non più ideologico, ma linguistico, della pratica deformante che accoglie in linea di principio: ma questa volta il correttivo sembra suonare falso, proprio perché è in contraddizione con la sostanza stessa di tale pratica, cioè il superamento della "verosimiglianza" e diciamo pure del "realismo". Il limite della seconda parte del film è proprio in questo ricorrere qua e là e segnatamente nel lungo, inerte episodio dell'incendio della scuderia del kolchoz a una drammaturgia tradizionale e tradizionalmente realistica. Fortunatamente Medvedkin nella sua ardua ricerca aveva trovato un correttivo più consono in una sorta di fantasticheria tenera, culminata nella meravigliosa sequenza del ritorno dal mercato col cagnolino, e il cavallo macchiato acquistato sicuramente in qualche scalcinato circo equestre, viste le sue successive prodezze, e la cicogna che guarda dal tetto: tutto un bestiario fantastico, che se pure è ancorato a significati "ideologici" (il cavallo scemo e fannullone sembra fatto apposta per convincere i kolchoziani più romantici che è meglio un trattore!), assume purtuttavia un rilievo sottilmente poetico.

Del resto un simile rilievo acquista per tutto il film il rapporto Anna-Chmyr', che al di là di tutte le stilizzazioni, anzi grazie a esse, diventa una delle più intense storie d'amore del cinema sovietico. Vediamo per esempio come un gesto stilizzato e irrealista, che si ripete due volte in due diversi contesti storici, cioè nelle due parti del film, assuma un'intensità lirica straordinaria: nella prima parte del film Anna porge a Chmyr' un vecchio cappotto frusto, dicendogli "Vai a cercare la felicità e non tornare a mani vuote", nella seconda parte del film Anna, divenuta kolchoziana perfetta, porge a Chmyr' lo stesso cappotto dicendogli: "Vattene, Chmyr', non si farà mai di te un uomo!". La prima scena è seguita da un attimo di quasi grottesca tenerezza: Anna richiama il marito e lo bacia furiosamente (la scena risulta ironica perché Anna è molto più grossa di Chmyr', ma insieme essa è patetica, è un dolcissimo addio di povera gente);

la seconda scena è seguita da un richiamo di Anna: Chmyr' si avvicina e si aspetta un bacio, come del resto lo spettatore, ma la moglie gli dà soltanto un'anguria (la scena è comica perché basata sul meccanismo della sorpresa, dell'irrealtà e insieme è quasi straziante, per il sottotesto patetico sviluppato per tutto l'arco del film). A questo punto si è creato un vuoto emotivo, che Medvedkin colma nel finale, Chmyr' sveste i suoi panni vecchi e si riveste a nuovo. A questo punto Anna e Chmyr' *per la prima volta ridono insieme*, sfogando il patetismo rimasto in sospenso nello spettatore. Allora Medvedkin può ricorrere, nella sequenza immediatamente seguente, che è poi la sequenza finale, alla stessa risata, ma scaricata emotivamente e caricata ideologicamente. Ma vediamo prima come si sviluppa durante il film il tema del *riso*.

La felicità rivela a una analisi un po' approfondita un'incredibile quantità di temi ricorrenti, di "rime" (dal tema del furto a quello di Chmyr' "portatore d'acqua", e così via) che accrescono il loro senso con una serie di connotazioni derivate dalla successiva riproposta ritmica del motivo stesso. Una di queste "rime", uno di questi temi ricorrenti è il *riso*. Chi ride nella *Felicità*? Solo ed esclusivamente i contadini, gli umiliati, Anna e Chmyr'. Gli altri, dal *pope* alla religiosa gigantesca, ai gendarmi, al *kulak* Foka, non ridono mai: non sono degni della "felicità" di cui è segno il riso. Essi sono come marionette immortali (la religiosa impiccata alle pale del mulino continua a correre quando le pale scendono a terra, e così via), funzioni simboliche (vuote e ferme rivela la meravigliosa inquadratura in sovraimpressione con il *kulak* ripreso contemporaneamente in campo lungo e in piano americano). Il *mužik* invece può morire (si veda la scena della morte, "comica" fin che si vuole, ma vera, del padre di Chmyr') e può ridere. Anna e Chmyr' nella prima parte del film ridono sporadicamente e sempre *separatamente*, quando vengono presi dal sogno effimero della piccola proprietà contadina. Solo alla fine del film essi ridono insieme, due volte, a distanza ravvicinata. Ma mentre nella penultima sequenza, come s'è visto, il riso ha compito di concludere una certa parabola emotiva e narrativa, nel finale Medvedkin ci presenta una risata liberatrice, un riso "rosso", quindi anche un riso "di distruzione" (Ejzenštejn), un riso tendenzioso: Anna e Chmyr' ridono

delle marionette che tornano fuori a contendersi i vecchi abiti dell'ex povero *mužik*. È una risata quasi apocalittica quella di Chmyr', che *non ha fine*, nonostante i richiami della moglie. E dietro il kolchoziano fannullone che finalmente si libera nella risata (ridendo anche di se stesso, naturalmente, come si conviene a ogni satira

degna di questo nome) si sente la risata di Medvedkin. La felicità trovata da Chmyr' è anche la felicità trovata da Medvedkin. Il suo film, dedicato all'"ultimo kolchoziano fannullone", non aveva in fondo che uno scopo fantasticamente umile: voleva farlo ridere.

[G. Buttafava, "Soavi Licori. Succhi amari e il riso rosso di Medvedkin",
Bianco e nero, 1973 (XXXIV), 1-2, pp. 78-95]

www.esamizdat.it

Un prato di non facile lettura: *Bežin Lug* di Sergej Ejzenštejn^[*]

Gian Piero Piretto

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 181–189 ◇

[*] Questo articolo nasce dall'abbinamento di due contributi precedentemente pubblicati in sedi diverse e per quest'occasione unificati e aggiornati: G.P. Piretto, "Pavlik Sergeevič Ejzenštejn, un personaggio che non esiste se le discipline non si parlano", Studi italiani di linguistica teorica e applicata, *Nuova Serie*, 2004 (XXXIII), 2, pp. 267-272 e Idem, "Un prato di non facile lettura: *Bežin Lug* di Sergej Ejzenshtejn", Il lato oscuro. Viaggio nell'ombra, a cura di M. Maisetti, F. Mazzei, L. Vitalone, Milano 2004, pp. 63–71.

QUANTO ha in comune lo scrittore russo Ivan Sergeevič Turgenev (classe 1818) con il pionierero sovietico 001 Pavlik Morozov¹ (classe 1918[?]) e con il regista cinematografico Sergej Ejzenštejn (classe 1898)? Basta un titolo (*Bežin lug* [Il prato di Bez]), o un'aura di mitologia agreste ad accomunarli? E che cosa si cela dietro lo scontato accostamento su base tematica? Che cosa collega la raffigurazione di contadini e atmosfere rurali nelle pagine di Turgenev o sulle tele di pittori ottocenteschi, al delicato problema dell'identità nazionale russa e della misconosciuta *ličnost'* contadina? Che cosa mette tutte queste problematiche in relazione alle operazioni propagandistiche dedicate alla collettivizzazione delle terre negli anni del primo piano quinquennale staliniano, dai manifesti alle pellicole cinematografiche, o ancora ai quadri di irriducibili dell'avanguardia come Malevič e Filonov? Ha senso, e se ne ha, qual è il senso di concepire l'analisi di un momento storico, di un motivo, di un concetto culturale attraverso il suo riscontro in una *serie* di ambiti socio-artistico-culturali, di un'intersezione fra le discipline che li studiano nel tentativo di farle dialogare tra loro per giungere a una visione del problema più sfaccettata e più completa?

¹ Il pioniere che nei primi anni Trenta sovietici si era guadagnato (o a cui era stato fatto guadagnare a tavolino) un posto nella storia per avere denunciato il padre *kulak*, accaparratore di grano e nemico della collettivizzazione, e per essere poi restato vittima di una faida familiare che lo avrebbe portato alla morte.

A queste domande il metodo culturologico può fornire una risposta. Ecco che, nel caso che prendo in considerazione, un'opera della cultura letteraria alta come *Zapiski ochotnika* [Le memorie di un cacciatore] di Turgenev² può dialogare, posta su un unico piano, con manifesti di propaganda o copertine di rotocalchi, con film d'avanguardia o di regime, con canzonette retoriche, con mitologie apparentemente spicciole, ma in realtà costruite con strategie tutt'altro che improvvisate, che spesso proprio dalla cultura alta traggono la loro origine, e che sono responsabili di grande attenzione da parte del pubblico dei cittadini. Il dialogo può continuare con riscontri iconografici di ogni ordine e grado, ciò che oggi nell'ambito dello studio della cultura visuale viene definito "evento visivo"³: il rapporto che si stabilisce con il testo da parte di chi osserva, vede o guarda. Quando oggetto dell'osservazione non siano soltanto le immagini tradizionalmente concepite, ma tutto ciò il cui significato culturale sia costruito e coinvolga dinamiche spaziali, psichiche, sinestetiche, riconducibili al vedere inteso come interpretare l'apparenza visiva e le pratiche che hanno a che fare con quell'esperienza⁴. Il tutto "dialoga" con indagini storiche relative a momenti paludati e importanti, nella fattispecie del mio contributo la collettivizzazione delle terre nell'epoca staliniana, di cui si cerca però il riscontro anche sul fronte della percezione bassa, della storia fatta da chi la subiva nella propria ignoranza e nella propria posizione di sudditanza rispetto al potere egemonico, politico o culturale che fosse.

² Il racconto turgeneviano *Bežin Lug* fu scritto nel 1850 e inserito nella raccolta *Zapiski ochotnika* (1847–74): I. Turgenev, *Zapiski Ochotnika*, Idem, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, I, Moskva 1975, pp. 84–103.

³ Si veda G.P. Piretto, "Visioni e rappresentazioni di un non-flâneur sovietico: lo sguardo del e sul compagno Stalin", *Culture. Annali del Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, 2003, 17, pp. 71–86.

⁴ Si veda I. Rogoff, "Studying Visual Culture", *The Visual Culture Reader*, a cura di N. Mirzoeff, London–New York 2002, pp. 12–22.

A Pavlik Morozov e alla sua epopea nella storia del paese e dei pionieri sovietici sono stati dedicati molteplici studi. Jurij Družnikov⁵ tra i più recenti ne ha indagato la posizione di delatore, trasformando il primigenio e strombazzato titolo onorifico *geroj-pioner 001* [eroe-pioniere 001], di cui era stato fregiato dopo la morte in odore di martirio, in *donoščik 001* [delatore 001], svelando le strategie che avevano costituito la costruzione del suo mito. Maria Ferretti ne ricostruisce la storia in un saggio articolato e completo, e dalle sue pagine prenderò le mosse per fornire l'analisi di una base storica⁶.

La morte del giovane pioniere risale al 1932. Il film di Ejzenštejn che al suo *podvig* (atto eroico) era seppur liberamente ispirato è del 1937⁷. Il mito del giovane pioniere avrebbe resistito persino alla perestrojka gorbacioviana e oggi, a Urss ormai fuori gioco sul piano politico internazionale, segna un'ennesima tappa: il restauro del museo dedicato a Pavlik nel suo villaggio natale (Gerasimovka, Sverdlovskaja oblast') per volontà del magnate-mecenate Szoros. Conservazione della memoria, nostalgia sovietica, bieco interesse commerciale mascherato da fenomeno culturale? Merita attenzione indagare ulteriormente, anche attraverso le strade che il metodo culturologico mette a disposizione, modalità di costruzione e funzionamento di quel mito nel sistema semiotico a cui è stato legato. Magari muovendo proprio da un banale ma significativo ritornello di un noto hit del gruppo pop Krematorij nella Russia degli anni Novanta, studiando il valore di citazioni e parodie nella cultura contemporanea, ora, forse e finalmente, in fase

di analisi critica del passato socialista, dopo le precedenti tappe di decostruzione (Soc-art)⁸, nostalgia, irrisione e fruizione camp.

Dopo aver cantato una serie di guai contemporanei i rockettari post-sovietici così motivano la loro esistenza:

A vse ot togo, čto
Pavlik Morozov živ, Pavlik Morozov živ,
Pavlik Morozov živ, Pavlik Morozov živee vseh živych...⁹.

Uno dei fenomeni di maggiore interesse che la cultura e la politica sovietica hanno offerto all'indagine degli studiosi è certamente il dialogo, non sempre chiaro né sereno, intercorso tra operatori culturali e ideologi. Spesso, con modalità che variano nelle epoche ma che mantengono sostanzialmente una comune problematica di base, le intenzioni degli uni non collimavano con le visioni degli altri. Anche quando, e il problema si fa davvero interessante, con i migliori propositi si partiva da un concetto condiviso, si proseguiva per una strada che doveva portare a una stessa meta, si aveva come base la medesima ideologia, ma a differire erano i mezzi stilistici, gli strumenti compositivi, la concezione stessa di arte e cultura. Quando la "lettura" del prodotto concluso apriva troppe possibilità di interpretazione e si distaccava dal cosiddetto canone che, nei vari momenti, dominava la creazione e il panorama culturale. Molti artisti (pittori, scrittori, musicisti, cineasti) si trovarono senza rendersene conto, senza che da parte loro fosse stata concepita alcuna intenzione di dissenso, protesta o atteggiamento anti-sovietico, a subire attacchi violenti, anche ripetuti nel tempo, e vedere le proprie opere eliminate, contestate o pesantemente censurate.

In queste pagine affronterò un caso tra i molti, il film di Sergej Ejzenštejn, *Bežin Lug* [Il prato di Bez], prodotto tra il 1935 e il 1937, dopo il clamoroso fiasco oltre frontiera di *Que viva Mexico!*, con l'intenzione di riscattarsi in terra patria e celebrare, in generale, un movimento politico-sociale di grande portata, la collettiviz-

⁵ Ju. Družnikov, "Donoščik 001, ili Voznesenie Pavlika Morozova. Pervoe nezavisimoe rassledovanie", *Russkie mify*, Ekaterinburg 2001, pp. 7–224.

⁶ M. Ferretti, "Pavlik Morozov: il mito e la memoria", *Annali dell'Istituto Gramsci Emilia Romagna*, 2000–2001, 4–5, pp. 293–319.

⁷ Come è noto, l'intervento del boss della cinematografia sovietica, Boris Šumjackij, avrebbe bloccato la produzione del film, dopo due anni di lavori (1935–1937) e di ingenti spese sostenute dallo stato, con l'accusa, scontata e ricorrente in quell'epoca, di "inaccettabili e dannosi esercizi formalistici" (*Pravda*, 19.3.1937, p. 3). Il destino avrebbe ulteriormente congiurato contro la pellicola, riducendo a brandelli l'unica copia rimasta durante un bombardamento della seconda guerra mondiale. Nel 1968 i frammenti di ciò che era stato il film sarebbero stati ricomposti in un montaggio ideale, restituendo alla storia una serie di fotogrammi che conferiscono al prodotto un'aura sacrificale e lo propongono come successione di immagini non strettamente legate da un intreccio, il cui sviluppo narrativo (montaggio) risulta ancora più complesso e affascinante di quanto avrebbe potuto essere in origine.

⁸ Anche Pavlik Morozov e il suo mito non si erano sottratti a questa fase della cultura sovietica negli anni Settanta. Un musical non ufficiale, in stile samizdat, era stato realizzato nel 1975 da un gruppo di studenti (Gumanizm Levinsona) dell'università di Mosca (MGU) sulle note dell'allora in voga *Jesus Chris Superstar*, che nel ruolo di protagonista aveva appunto Pavlik Morozov *Superzvezda*. Devo queste citazioni alla tesi di laurea di Giorgia Nessi, discussa all'Università degli studi di Milano nel 1998.

⁹ "E tutto dipende dal fatto che Pavlik Morozov è vivo, Pavlik Morozov è vivo, Pavlik Morozov è vivo, Pavlik Morozov è più vivo di tutti i vivi... ", Krematorij, *Pavlik Morozov* (1992).

zazione delle terre e, in particolare, l'epopea di Pavlik Morozov, un giovane pioniere che, in stretta sintonia con il *discours* staliniano, non aveva esitato a denunciare il proprio padre *kulak* (contadino ricco in odore di sabotaggio) in nome della causa comune e dell'interesse collettivo¹⁰.



Fig. 1. Uno dei tanti monumenti eretti a Pavlik Morozov

Ejzenštejn non era nuovo a operazioni che coinvolgessero il discorso politico, collettivizzazione in particolare. Nel 1929 il suo *General'naja linija* [Linea generale], anche noto come *Staroe i novoe* [Il vecchio e il nuovo], aveva subito attacchi ed era stato ridotto a brandelli dalla censura perché troppa attenzione era stata dedicata dal regista al procedimento di statalizzazione delle terre, ai dubbi che assalivano i contadini, alle diffidenze nei confronti delle fattorie collettive e della rinuncia alla proprietà privata. Il regime, già negli anni del primo piano quinquennale, esigeva che l'accento fosse sui risultati ottenuti, sulle conquiste, rappresentate trionfalmente e in maniera che non sollevasse possibilità alcuna di equivoco. Il film di Ejzenštejn, con il suo ampio uso della tecnica di montaggio, non aveva saputo o voluto trasmettere il messaggio tanto chiaro e distinto, quanto banale e scontato, che il regime esigeva: abbandonate il vecchio sistema e fideisticamente abbracciate la nuova causa. Il regista restava seriamente convinto della bontà della collettivizzazione, e altrettanto seriamente si era impegnato nella realizzazione di un film

che ne sostenesse e propagandasse la causa, ma i suoi gusti estetici, i suoi mezzi tecnici e la sua visione del mondo portavano invariabilmente altrove, a guardare con altri occhi, a offrire punti di vista e procedimenti di sguardo che non coincidevano con le necessità politiche del momento. La parola, soprattutto quella scritta, si faceva fondamentale e riacquisiva l'importanza egemonica che gli anni Venti le avevano sottratto. Nulla di ciò che la cultura produceva, dal cinema all'architettura, si sarebbe più potuto permettere di generare testi che non fossero esprimibili e facilmente comprensibili a parole, orali o scritte che fossero. Generazioni di neo alfabetizzati vivevano sull'onda dell'entusiasmo per un mondo prima precluso che la grande acquisizione aveva dischiuso dinnanzi a loro. La parola era la base costituente dei mille editti, leggi, proclami, slogan che lo stato quotidianamente emanava e le arti tutte dovevano contribuire a tradurre (illustrare) in linguaggi adeguati e comprensibili quei principi che la complessità dei concetti o dell'espressione rendeva ancora inaccessibili ai più¹¹. La letteratura recuperò la sua posizione dominante nella gerarchia della cultura e anche nell'ambito di quella visuale diede il la a ogni manifestazione. Di conseguenza nel cinema la sceneggiatura diventò il punto di partenza di primaria importanza. Scrittori di fama si dedicarono all'attività di sceneggiatore e il loro testo divenne il vangelo a cui i registi cinematografici dovettero adeguarsi senza discutere.

Assieme al collega Dziga Vertov, Ejzenštejn sarebbe invece stato definito un regista *bessjužetnyj* [privo di intreccio], connotazione che all'epoca divenne tragico sinonimo di "privo di idee". Il fondamentale concetto di narratività che secondo il nascente canone ogni opera d'arte doveva contenere, veniva messo in discussione dalla tecnica del montaggio che, invece di essere inteso come principio strutturale di base per la narrazione cinematografica, veniva interpretato come artificio che "distruggeva" la narratività della fabula¹². Ejzenštejn ricostruiva attraverso il montaggio il procedimento psichico del pensiero in conflitto tra forme logiche e paralogiche. Operazione che gli valse le critiche per "com-

¹⁰ Ju. Rastislav, "Tragedija Bežina luga", *Kino: Metodologičeskie issledovanija*, a cura di V.M. Murjan, Moskva 2001, pp. 147-170. K. Naum, "Ejzenštejn. Bežin lug (pervyj variant): kul'turno-mifologičeskie aspekty", *Close-Up: Istoriko-teoretičeskij seminar vo VGIKe: Lekcii 1996-1998 gody*, a cura di A. Trošin, Moskva 1999, pp. 20-37.

¹¹ V. Papernyj, *Kul'tura dva*, Moskva 1996, p. 151.

¹² O. Bulgakova, "Sovetskoe kino v poiskach obščej modeli", *Socrealističeskij kanon, Akademičeskij projekt*, a cura di Ch. Gjunter e E. Dobrenko, Sankt-Petereburg 2000, pp. 146-165, qui p. 150.

mistione eclettica di teorie formaliste”. Il passaggio dall’arte e dalla tecnica alla politica, sul fronte delle colpe era molto breve. Il suo *Bežin Lug* fu visto come il risultato di teorie politiche viziose, e condannato di conseguenza, a causa degli attacchi di Boris Šumjackij, il patron della cinematografia sovietica del momento, con pesanti accuse di “esercizio formalista” che rallentava, se non rendeva impossibile, l’irrinunciabile empatia tra opera d’arte e spettatori¹³. Il regista dovette scrivere un *j’accuse* in cui faceva ammenda per gli errori ideologici commessi e chiedeva scusa al paese per le spese inutilmente causate alla collettività¹⁴. Nel 1938, operazione propagandistico-didascalica tra le tante, il famoso minatore *recordman* Aleksej Stachanov, ormai assunto al ruolo di *maitre à penser*, avrebbe rivendicato in un articolo pubblicato su una rivista cinematografica il diritto del popolo alla cultura, ostacolato da certi cineasti che si ostinano a produrre pellicole di scarso valore e a non far circolare in ogni angolo del paese film sonori che portino la musica di Beethoven anche nelle periferie più sperdute¹⁵. Ejzenštejn, anche se non esplicitamente citato, rientrava senza dubbio tra questi colpevoli. La seconda guerra mondiale inferì ulteriormente sulla pellicola scampata al rogo e conservata negli studi della Mosfil’m. Un bombardamento ridusse a brandelli la copia rimasta della seconda versione, quella rielaborata dal regista con l’aiuto della scrittore-sceneggiatore Isaak Babel’, dopo una serie di vicissitudini che ne avevano ritardato la realizzazione, e che mai era stata messa in distribuzione. Quanto oggi è visibile, una raccolta sequenziale di fotogrammi pazientemente recuperati nel 1968 e ricuciti insieme, esalta vieppiù il concetto di montaggio e fornisce un’idea assai labile di quanto il prodotto integro potesse costituire, ma pur sempre eloquente nella straordinaria efficacia delle immagini.

Cosa aveva reso questo film tanto delicato e complesso? Cosa aveva esaltato la possibilità di leggerne tra le righe e ricavarne interpretazioni molteplici? Ejzenštejn era stato incaricato di girarlo dal Komsomol (l’associa-

zione giovanile comunista) per immortalare, a monito di tutti pionieri sovietici, il sacrificio ed eroico martirio di Pavlik Morozov¹⁶, ucciso per vendetta dai sabotatori in un villaggio degli Urali nel 1932, dopo che aveva denunciato il padre, accaparratore di grano e irriducibile nemico della collettivizzazione. La storia, spesso travisata e dimenticata dalla realtà staliniana in nome del mito, avrebbe rivelato che il bambino era stato ucciso per una faida familiare e che il suo ruolo di *pionergeroj N. 1* [pioniere-eroe N. 1], con cui sarebbe stato fregiato e idolatrato per tutta l’epopea sovietica, sarebbe stato più propriamente definibile: *pioner-donoščik N. 1* [pioniere-delatore N. 1]¹⁷.

Nei film canonici degli anni Trenta sovietici i segnali di orientamento relativi a distanza, profondità, disposizione nello spazio avrebbero perso significato. Sarebbero sopravvissuti segnali metonimici relativi alla realtà fattuale, affiancati a visioni di insieme immaginarie, totalmente avulse dalla concretezza tangibile, in modo che la rappresentazione riproducesse la visione ideologica delle cose, il futuro radioso già realizzato nel presente, anche se la storia di quel tipo di realtà non aveva ancora preso visione né coscienza. Secondo il canone, Ejzenštejn avrebbe dovuto rappresentare le problematiche chiave del suo film secondo i principi della lotta di classe, con chiari e identificabili riferimenti a quei concetti che altri ambiti culturali, pittura, propaganda, musica, già avevano affrontato e messo in campo: la nostra patria, il nostro *kolchoz*, i buoni e i cattivi, facili da riconoscere, identificare e a cui reagire emotivamente. Nel sistema totalitario il cinema doveva costituire un’ennesima tappa verso la mediazione nei confronti di quella realtà che non sussisteva sulla terra, ma alla cui esistenza si doveva comunque credere. La logica del realismo socialista consisteva nel presentare come fatti realizzati, elementi che erano ideologicamente desiderabili. Lo stesso soggetto (nella fattispecie dekulakizzazione e sacrificio del martire sovietico Pavlik Morozov) doveva arricchirsi di nuovi dettagli nel passaggio da una forma d’arte all’altra, costituendo un percorso unico e organizzato che comprendesse letteratura, iconografia, musica e cinema: l’opera d’arte totale. Il tutto articolato secondo metodi e linguaggi in sintonia tra loro e con

¹³ Si veda B. Šumjackij, “O fil’m *Bežin Lug*”, *Pravda*, 19.3.1937, p. 3. In traduzione inglese in B. Shumyatsky, “The Film *Bezhin Meadow*”, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*, a cura di R. Taylor and I. Christie, Cambridge Mass. 1988, pp. 378–81.

¹⁴ *Ošibki Bežina Luga: protiv formalizma v kino*, Moskva 1937.

¹⁵ A. Stachanov, “Moe predloženie sovetsoj kinematografii”, *Iskusstvo kino*, 1938, 3, p. 25.

¹⁶ Si veda M. Ferretti, “Pavlik Morozov”, op. cit., pp. 293–319.

¹⁷ Si veda Ju. Družnikov, “Donoščik 001”, op. cit., pp. 7–224.

il discorso ufficiale.

Sulla base del concetto che ritornelli e slogan dovesero fungere da ratifica di situazioni già ben delineate e formate, una serie di melodie musicali, poemi e testi letterari sorsero a sostenere il nascente mito del pioniere eroe, in perfetta sintonia con i principi di narratività, spirito ideologico, ottimismo, agiografia.

In un bosco degli Urali
 Il vento asciuga la rugiada.
 Il coraggioso Pavlik non tornerà alla sua squadra.
 È morto da eroe,
 Sotto l'alta montagna.
 E di lui canta la nostra canzone¹⁸.
 [...]
 E Pavlik decide:
 Andrò al comitato regionale
 E obbligherò mio padre
 A rispondere alla corte.
 Che dichiarare al soviet del villaggio
 Quale protezione ha garantito ai kulak.
 Che dica chiaro
 Come ha aiutato i nemici
 A scavare fosse
 Per nascondere il grano¹⁹.

Il film di Ejzenštejn si staccò da questi principi per il grado di creazione artistica, il livello di poeticità e per gli infiniti riferimenti tra le righe che fuorviavano lo spettatore proletario in fase di acculturazione confondendogli le idee. Vediamone alcuni punti in dettaglio.

Il titolo del film è tratto da un racconto dello scrittore russo Ivan Turgenev²⁰, ma sbagliato sarebbe pensare che vi sia strettamente basato. Già questo riferimento altro non è che una citazione, un rimando, un accenno a una realtà precedente che di suo confonde e complica le cose, invece di confluire in una semplice, lineare ed edificante trasposizione letterario-cinematografica. La storia originale narra di una notte in cui un gruppo di ragazzini, a guardia di una mandria di cavalli, si diverte a incutersi timore vicendevolmente raccontando storie spaventose. Il tutto sullo sfondo di una notte russa estiva e della tradizione rurale fatta di leggende, spiriti, mitologie. Fondamentale è la russicità della situazione e dei personaggi. A chi lo leggeva come racconto fantastico, Turgenev obiettava che i protagonisti erano

dei semplici quanto autentici ragazzi russi, e che il soprannaturale che poteva trapelare da quelle pagine in realtà era insito in loro, nel loro essere russi, nella notte che vivevano e nella natura altrettanto russa che li circondava. Alla fine del racconto, il cacciatore-narratore, comunicherà al lettore, in maniera semplice e dimessa, che il ragazzino protagonista, Pavel (casualmente come il futuro Morozov), era morto cadendo da cavallo, e si congederà con misurati cenni di rimpianto: “peccato, era un gran bravo ragazzo!”.

Molto di questo si ritrova, in maniera sottile e complessa, nel film degli anni Trenta sovietici. Quello che avrebbe dovuto essere un inno all'operazione staliniana di collettivizzazione riprende stilemi e categorie proprie della terra russa antica, del suo essere suolo prima che stato, della magia arcana della sua natura. La citazione rimanda alla complessa questione relativa all'identità contadina, al rapporto che si era instaurato tra contadini e paesaggio, contadini e padroni, alla servitù della gleba e alla posizione che lo scrittore Turgenev aveva tenuto in proposito. Nel solo titolo sono compresi tutti questi rimandi, non certo facili da identificare e comprendere a chi acculturato non fosse e si trovasse a vivere una rivoluzione che del passato tendeva a liquidare grossolanamente quasi ogni istanza. Il racconto turgeneviano inizia con una descrizione della natura russa che, nel compiaciuto lirismo e nell'assoluta e idilliaca quanto discutibile serenità che caratterizzava le visioni turgeneviane dell'esistenza in campagna, non sarà certamente sfuggito a molti autori real-socialisti e alle loro rappresentazioni dell'immanente bellezza della terra russa, privata dell'inquietante categoria estetica del sublime, base ideale su cui impostare grandi narrazioni e ideologia:

Era una bellissima giornata di luglio, una di quelle giornate che capitano solo quando il tempo si stabilizza al bello. Fin dal primo mattino il cielo era sereno; l'alba non divampava come se ci fosse un incendio: si diffondeva con mite rossore. Il sole, non focoso, non arroventato come capita nei tempi di afosa siccità, né d'un torbido color porpora, come prima delle tempeste, ma luminoso e gradevolmente raggianti, sorgeva pacifico sotto una nuvoletta stretta e lunga, risplendeva con freschezza per sprofondare poi nella nebbia che tende al lilla di quella nuvola²¹.

Ogni romanzo (e film) real socialista che implicasse una panoramica sulla natura, iniziava con una digressione li-

¹⁸ *Pesnja o pionere-geroe* [canzone del pioniere-eroe], parole di S. Alymov, musica di V. Aleksandrov.

¹⁹ M. Dorošin, “Pavlik Morozov. Poema o nenavisti”, *Pionerskaia pravda*, 29.3.1933.

²⁰ Il racconto “Bežin Lug” fu scritto nel 1850 e inserito nella raccolta *Zapiski ochotnika* [Le memorie di un cacciatore, 1847–74].

²¹ I. Turgenev, *Zapiski ochotnika*, op. cit., p. 84. La traduzione è mia.

rica di questa portata (doveroso e legittimo omaggio alla terra russa tradizionale) che invariabilmente confluiva nella visione ideologizzata del campo di grano, della terra coltivata, della raccolta o della semina che sottolineasse la bontà della fattoria collettiva e del suo contributo alla costruzione del socialismo. La contemporaneità organizzata e gerarchizzata della campagna sovietica si sovrapponeva alla natura russa usualmente intesa per ribadire il nuovo, il buono e il contrasto con la passata servitù della gleba e con le categorie della superstizione e del timor panico nei confronti della natura. Grandi quantità di manifesti propagandistici (e film) riproponevano campi, attività agresti e distese coltivate con una visione nuova, dove uomo e macchina collaboravano, la superiorità umana nei confronti delle forze primordiali era scontata e la felicità regnava indiscussa.



Fig. 2. *Un kolchoz al lavoro*

Canzoni di massa ribadivano il concetto e contribuivano a fissarlo nelle menti con ritornelli orecchiabili e testi di immediata comprensione:

La nostra forza canta ovunque
E quando a intonare è la gioventù,
Ogni campo di grano si unisce al canto,
E fanno eco le messi.

Sei grande, campo del *kolchoz*,
Chi riuscirà a percorrerli per intero?
Oh tu libertà, libera libertà,
Non ti si trova da nessuna altra parte al mondo²².

Il canone si andava costituendo e coinvolgeva tutti gli ambiti della cultura riportandoli a uno schema, alla base del quale stava un concetto di difficile traduzione

che proprio alla canzone di massa era ispirato: *pesennost'*, come dire il principio più specifico della canzonetta sovietica anni Trenta. Ogni manifestazione e ogni testo prodotto dalla cultura doveva assecondare principi quali melodicità, semplicità di forme, accessibilità, cantabilità²³. Qualcosa che parrebbe poter rimandare al concetto più nobile di leggerezza, se dietro le quinte dell'epoca non si fosse nascosto un pesante e tetto retroscena ideologico e crudele, e se l'auspicata lievità non avesse sconfinato pericolosamente nel kitsch e nelle sue più bieche semplificazioni a scopo dottrinale. I paradigmi culturali cambiavano rispetto alla sperimentazione che aveva caratterizzato gli anni Venti, e di conseguenza cambiava il sistema degli sguardi e delle raffigurazioni. In questo sistema il mondo era macroscopicamente diviso in forze del bene (gli eroi) e forze del male (i sabotatori). Due entità assolutamente indispensabili l'una all'altra perché il discorso si potesse connotare. I primi si articolavano come modelli a cui ispirarsi, e il genere della biografia trionfò in letteratura. Biografia intesa come esaltazione di figure eccezionali, di qualunque portata, del passato o del presente, la cui narrazione agiografica trasformava il protagonista in una sorta di icona, prototipo-modello a cui altri scrittori si sarebbero dovuti ispirare, e in cui i lettori avrebbero trovato ispirazione²⁴. Eroi finzionali ed eroi reali agivano allo stesso livello nella creazione della mitografia che si sostituiva alla fattografia del decennio precedente. Il *vreditel'* (sabotatore) non si poneva come nemico della lotta di classe marxisticamente intesa, non era tanto un rivale ideologico, quanto una minaccia per la felicità della grande famiglia staliniana²⁵. La fantasmagoria di un invisibile mondo del male, di un anti-mondo del caos, dove succedevano le stesse cose che accadevano in quello reale, si contrapponeva, con la stessa veemenza e inevitabilità, al mondo degli eroi che al grande Padre Stalin e alla grande Madre Patria offrivano le loro forze e i loro trionfi.

Bežin Lug non fu nulla di tutto questo. Se l'intenzione era di celebrare agiograficamente colui che sarebbe stato l'ultimo martire sovietico prima che Stalin dichiara-

²³ Si veda F. Roziner, "Socrealizm v sovetskoj muzyke", *Socrealističeskij kanon*, op. cit., pp. 166-179, qui p. 167.

²⁴ K. Klark, "Stalinskij mif o velikoj sem'e", Ivi, pp. 785-796, qui p. 788.

²⁵ Si veda Ch. Gjunter, "Arhetipy sovetskoj kul'tury", Ivi, pp. 743-784, qui p. 751.

²² V. Lebedev-Kumač, *Oj vy koni, koni stal'nye* [Oh, voi cavalli, cavalli d'acciaio. Canzone dedicata ai trattori], 1938. La traduzione è mia.



Fig. 3. Per il kulak e i suoi tirapiedi non c'è posto al soviet agricolo

rasse dall'alto la fine dell'epoca dei sacrifici e la raggiunta gioia di vivere di stato, i mezzi usati per farlo portarono a esiti molto diversi. Se l'opposizione tra eroi e sabotatori rispettava nell'intreccio il canovaccio che la storia mitologizzata dello stalinismo aveva raccontato, i risultati di quella narrazione non sortirono gli effetti sperati e auspicati, anzi procedettero in direzioni assolutamente opposte.

L'attacco del film è in sintonia con l'inizio lirico a cui si è fatto riferimento, ma nessun campo di grano e nessuna distesa arata viene a sostituirsi ai rami in fiore e ai dettagli di cielo e natura. Le scene immediatamente successive paiono confermare la volontà del regista di procedere in sintonia con il discorso: opposizione bene/male, figura paterna e materna. Il padre del ragazzino si connota subito come cattivo, barba da tempi passati, ferocia selvaggia. La madre di Stepok (nel film il nome Pavel non viene usato) è stata uccisa dal marito perché, come recitano titoli che danno voce al bambino, "lei mi capiva". Sottotesto psicologico di pericolosa portata secondo il punto di vista del canone, nonostante la conciliante soluzione dell'intervento della direttrice del *kolchoz* che si prende cura (madre di stato) del bimbo più piccolo rimasto orfano. Ancora più intrigante, e di notevole portata poetica, è quanto segue nei frammenti salvati dalle intemperie di varia natura. Le minacciose parole che il padre rivolge al figlio, e che conducono alla scena dell'uccisione del ragazzo da parte dello stesso padre, sono permeate di atmosfere bibliche, calate in uno "spazio mitico atemporale, una sorta di lotta astrat-

ta tra il bene e il male, tra forze cosmiche elementari"²⁶. Il sacrificio di Isacco e Giacobbe occhieggia tra citazioni esplicitate nei titoli e rimandi subliminali. Invece di una chiara e facilmente condannabile denuncia della violenza compiuta dal padre (vecchio e cattivo) nei confronti del figlio (nuovo e buono), si indulge in misticheggianti inquadrature che pongono problemi e questioni invece di fornire soluzioni e letture inappellabili. Il livello della cultura visiva che sta alla base di queste scene è molto alto: si riconoscono tratti di impressionismo, stampe giapponesi, pittura spagnola e olandese. Stepok indossa la legittima divisa dei pionieri: camicia bianca e fazzoletto rosso, ma la luminescenza che contraddistingue le scene in cui compare, unita al biondo dei suoi capelli, ha qualcosa di soprannaturale, spettrale. Ha sì la santità dell'innocenza di un martire, ma che con il bolscevismo ha ben poco a che spartire. Ejzenštejn aveva dichiarato che intendeva giocare con i simboli del passato, quelli religiosi compresi, per trasmettere il pathos del nuovo, allegro e giocoso, rispetto al vecchio e alla obsoleta tradizione, ma la sequenza che si svolge nella chiesa porta ancora più lontano da quella che doveva essere una lettura politicamente corretta.

La decisione di trasformare in circolo operaio la chiesa in cui i cattivi incendiari avevano cercato asilo, e smantellarne di conseguenza gli arredi, dà vita a una sequenza straordinaria, che nella sua intensità si arricchisce di una carica erotica, quasi orgasmica, trasformando l'insieme in una specie di tragedia ellenistica di spirito nietzscheano.



Fig. 4. Le donne nel kolchoz sono una grande forza, 1933

Quella che nelle intenzioni doveva essere la distruzione di un simbolo di arretratezza e superstizione, lampante e didascalica, diventa una sottile e raffinata deco-

²⁶ S. Zhizhek, "A Plea for Leninist Intolerance", *Critical Inquiry*, 2002 (XXVIII), 2, pp. 542-566.

struzione, in cui reminescenze, fede, credenza popolare, tradizione e innovazione si mescolano in un crescendo pittorico che combina vecchi e giovani, corpi semi nudi, arredi sacri, statue, sculture, icone. Volti di contadini russi, volti di vecchie, sguardi ieratici, capigliature ricciute e labbra tumide, torsi di giovanotti, volti di santi da icone, tantissimi primi piani a cui raggiere e aureole, cornici e dettagli architettonici conferiscono un'aura di laica santità, collocata in una dimensione che tende al soprannaturale. I giochi briosi, quasi da palestra dei ragazzi con candelabri e oggetti di culto poco possono contro le statuarie e solenni pose da *Pietà* o *Stabat mater* che si inseriscono tra un riso di donna (madonna) e una burla di bimbo (putto, angelo) con le corone usate per gli sposalizi. E a siglare tutto questo non una canzonetta edificante e brillante, ma la musica di Prokof'ev con le sue sonorità da basilica e tonalità solenni. Quella che vorrebbe essere una risata denudatoria e dissacrante, in conseguenza del montaggio e delle angolature di ripresa, si trasforma in un sorriso che tradisce il disagio e la scarsa convinzione con cui l'operazione viene compiuta. La narratività, nel racconto di Ejzenštejn, si scompone in una miriade di immagini montate freneticamente a suggerire un linguaggio e una visione che necessitano di interpretazione e approfondimento. Categorie che gli anni Trenta non erano più apprezzate né riconosciute. Il vecchio e il nuovo si combinano secondo paradigmi che non corrispondono alle aspettative, che non sortiscono gli effetti voluti dalla censura. Il gioco non è abbastanza convinto. Si percepisce in maniera troppo chiara che dietro lo smantellamento della chiesa sopravvive una ritualità non dimenticata. Operazione che ricorda e si riproduce nei manufatti degli artigiani del villaggio di Palech, antichi iconografi che la rivoluzione d'ottobre cercò di trasformare in pittori di regime, con il risultato, vicino al nostro tema di indagine, che le famose scatole laccate da quegli artigiani e raffiguranti temi autenticamente sovietici (il primo aeroplano, la fattoria collettiva, la liberazione del *kolchoz* dopo la guerra) apparivano a distanza come tradizionali icone, a cui era stata aggiunta una bandiera rossa o un trattore²⁷. Dettagli minimi, metonimici che quasi scomparivano nella visione d'insieme, tra montagne ca-

ratteristiche delle immagini sacre, posture e figure che di sovietico avevano forse, ma neanche sempre, gli abiti e gli attrezzi.



Fig. 5. *Un kolchoz al lavoro*, 1935, Artigianato di Palech

La contestualizzazione nella scena cinematografica della chiesa è minima. I dettagli hanno ragione delle visioni di insieme (di massa) e trasformano l'operazione in un rito pseudo-religioso. Il disagio che l'ambiente ispira ai vandali improvvisati ricorda le scene della presa del palazzo d'inverno in *Oktjabr'* [Ottobre, 1927], in cui imbarazzati proletari restavano intimiditi dalle stanze private imperiali e da suppellettili e arredi sconosciuti, arrivando a sfogare la propria rabbia devastatrice solo sulle bottiglie nelle cantine dello zar.

La scena successiva riporta, sempre con rimandi sottili e non troppo espliciti, al racconto di Turgenev. Un gruppo di pionieri, di notte, sta di guardia non solo ai cavalli come nell'originale, ma anche a incursioni di eventuali sabotatori intenzionati a distruggere i raccolti o le strutture del *kolchoz*. La folclorizzazione sovietica avrebbe decretato quanto del passato popolare poteva essere conservato e che cosa dovesse invece venire distrutto e dimenticato. Lo stesso Maksim Gor'kij avrebbe rifiutato le origini contadino-mitologiche e feudalaristocratiche del folclore, lo avrebbe liberato da connotazioni metafisiche, inserendolo a pieno titolo, su basi totalmente materialistiche, nel sistema della cultura staliniana²⁸. Ejzenštejn, ancora una volta, devia dal percorso. Falò, cavalli, buio. Persino il classico trespo-

²⁷ Si veda G.P. Piretto, "Colcosiani, santi o profeti? Il mondo laccato degli artigiani sovietici di Palech", *L'uomo nero*, 2005, in corso di stampa.

²⁸ Si veda U. Justus, "Vozvraščenie v raj: socrealizm i fol'klor", *Socrealističeskij kanon*, op. cit., pp. 70-86, qui p. 70.

lo dall'alto del quale il pioniere di turno vigilava sul territorio circostante.



Fig. 6. *Pionieri di guardia*, 1935, Artigianato di Palech

Tutto come da copione, ma con sottili tratti fuorvianti. La notte è una notte russa, folclorica e mitologica. Notte di racconti, di paura, di attesa del *lešij* [spirito dei boschi] o del *vodjanoj* [spirito delle acque]. La sequenza è autenticamente turgeneviana, non nel calligrafico riprodurre le pagine del racconto, ma nell'averne colto lo spirito di inquietante malia, non sofisticata e intellettuale, ma autenticamente popolare. Betulle, volti di ragazzi, fuochi, persino la schermaglia amorosa di due adolescenti. E poi, in barba alla vigilanza dei pionieri, arriva la tragedia ancora giocata sui volti e sulle espressioni dei primi piani. I sabotatori hanno ucciso le guardie e sono scappati. Il padre, in nome di una giustificante e anacronistica per i tempi citazione biblica, ucciderà il proprio figlio che lo aveva tradito, nel tentativo di "salvare" la propria carne e il proprio sangue dallo stato. Nella grande famiglia staliniana le cose andavano diversamente: un figlio aveva diritto e dovere di denunciare il proprio padre naturale a quello supremo, al saggio Padre del popolo (Stalin), se e quando il primo non si fosse comportato coerentemente con le leggi del secondo. I figli di Stalin, l'intero popolo russo-sovietico, rendevano quotidianamente omaggio al Padre con atti eroici e realizzazioni superumane, ma restavano figli a vita, che ascoltano e accettano le istruzioni del saggio padre-amico-maestro e guida, senza mai diventare "padri" a loro volta²⁹. Pavlik Morozov morì bambino di nome e di fatto, rese l'estremo omaggio con la vita e

fu consacrato a modello esemplare per tutti i giovani sovietici che si trovarono ad avere un prototipo comportamentale che aveva riconosciuto nella delazione il valore massimo, e sacrificato alla grande famiglia allargata la sua infanzia e i suoi affetti. Non così nella storia narrata da Ejzenštejn. La proiezione su un piano mitologico molto sui generis, non collimante con la mitologia staliniana che si andava formando, evoca la rivolta edipica del figlio contro il padre (ha ucciso mia madre perché mi capiva). Non perché era più semplicemente un residuo del passato, un portatore di idee superate, un sabotatore e nemico del popolo. L'atteso contributo cinematografico al trionfo sovietico del mito in costruzione si era trasformato in una tragedia rurale domestica, con sospetti spunti di psicologismo.

L'intervento del Comitato centrale che interruppe la produzione riconobbe le radici dell'errata interpretazione dei rapporti famigliari nell'entusiasmo del regista per il monologo interiore e la sua peculiare attrazione per i miti che mescolavano arcaismo e modernità³⁰.

Una bellissima scena autenticamente real-socialista, falciatori, spighe e donne con fazzoletti presumibilmente rossi in capo, si incunea veloce tra le altre, come per asserire la buona volontà e la serietà delle intenzioni, addirittura una fila di trattori nelle scene finali intende attualizzare il discorso e ricondurlo a collettivizzazione e tecnica. Il medico interviene per salvare Stepok morente, ma il bambino soccombe, mentre la camera inquadra le spighe di grano sullo sfondo del cielo e sull'orizzonte si delinea l'inutile torretta di controllo. Pare davvero di sentire le asciutte e contenute, troppo contenute, parole di Turgenev: "peccato, era un gran bravo ragazzo!".

www.esamizdat.it

²⁹ H. Günther, "The Heroic Myth in Socialist Realism", *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*, a cura di B. Groys, M. Hollein, Frankfurt-Cantz 2004, pp. 106-124, qui p. 115.

³⁰ O. Bulgakova, "Collective Daydreaming", Ivi, pp. 256-279, qui p. 267.



“Il tipo migliore di scrittore è senz’altro il pensatore”. Dialogo con Eduard Limonov su letteratura e politica

193–198

Marco Dinelli

“In Boemia l’umorismo e lo stile leggero non sono considerati forme d’arte”. Dialogo con Michal Viewegh

199–201

Alessandro Catalano

“Quanto potrà durare la memoria del senso di libertà degli anni della perestrojka?”. Dialogo con Vadim Kalinin

203–206

Daniela Liberti

“Lo scrittore migliore è il pensatore”.

Dialogo con Eduard Limonov su letteratura e politica

A cura di Marco Dinelli

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 193-198 ◇

Marco Dinelli Finalmente le sue opere cominciano ad apparire anche in traduzione italiana: nel 2004 sono usciti *Dnevnik neudačnika* [Diario di un fallito, traduzione di M. Sorina], *Kniga vody* [Libro dell'acqua, traduzione di M. Caramitti] e, nel 2005, *Podrostok Savenko* [Eddy-baby ti amo, traduzione di M. Falcucci]. La casa editrice Salani ha già acquistato i diritti per *Toržestvo metafiziki* [Il trionfo della metafisica], è vero?

Eduard Limonov Sì, siamo in attesa di ricevere il contratto e i soldi, ma penso che ormai sia deciso.

M.D. Al di là della sua opera, su riviste e giornali italiani scrivono spesso di lei scrittori e slavisti. Quali sono, secondo lei, le ragioni di questo rinnovato interesse in Italia per la sua opera e per la sua persona?

E.L. Credo che sia soprattutto a causa della mia attività politica e di una certa attenzione che viene rivolta al partito nazional-bolscevico di cui io sono a capo.

M.D. Perciò è un interesse legato alla politica. . .

E.L. Per me è difficile giudicare, ma questa è la mia opinione.

M.D. Tranne rari casi, l'immagine proposta da chi si occupa in Italia di Limonov è fortemente connotata in senso scandalistico. Il discorso su Limonov, più che un'analisi dell'opera dello scrittore e del contesto in cui tale opera andrebbe collocata, si trasforma quindi in una serie di accuse in perfetto stile politically correct: a parte un'ipertrofia dell'ego (peraltro non ho conosciuto scrittore che sia indenne da questo peccato), si parla di “violenza”, “fascismo”, “pedofilia”. Leggendo questi giudizi, mi è venuto in mente l'aforisma di Oscar Wilde: “Al mondo c'è soltanto una cosa che è peggio dell'essere chiacchierati: il non esserlo”. Mi

sembra che questo si adatti bene a lei, che ha fatto della sua vita un'opera d'arte. Lei la pensa come Wilde?

E.L. No, io ho vissuto e ho compiuto determinate azioni, azioni piuttosto risolte, e dai primi anni dell'infanzia e della giovinezza sono sempre stato una persona abbastanza decisa, una persona di carattere. . . in base ai ricordi degli altri, una persona, se me lo permette, brillante e ricca di talento. Penso quindi di meritare l'attenzione che mi viene rivolta in Russia e che, a suo tempo, mi veniva rivolta in Francia, e che spero adesso mi verrà rivolta in Italia. L'atteggiamento che la gente ha nei miei confronti può essere paragonato a quello verso Pasolini. Ho letto molti bei libri in francese su Pasolini e conosco molto bene la sua opera. Secondo me è possibile, con una lieve forzatura, paragonare la mia vita a quella di Pasolini: un uomo-scandalo, una persona di grande talento che veniva accusata continuamente di tutti i peccati possibili, non importa se fossero veri o falsi. Io non ho intenzione di difendermi da alcuna accusa, secondo il mio metro di giudizio sono una persona assolutamente sana e normale, piuttosto coraggiosa, che ha compiuto delle azioni e che per questo è finito in prigione, e ha partecipato a varie guerre. Perciò oggi la mia carriera politica di leader di un partito estremista è inconsueta agli occhi dell'Europa del XXI secolo, ma anche la Russia è un paese inconsueto, e se mi accusano di violenza, allora anch'io posso allo stesso modo rimproverare il potere russo della violenza che viene esercitata nei miei confronti. Il potere russo è un potere autoritario, zarista, un potere ottocentesco, che intenzionalmente, senza addurre argomentazioni, non permette al partito nazional-bolscevico di entrare nella grande politica. Se ne potrebbe parlare a lungo, ma senza dubbio io non sono un fascista. I fascisti hanno cessato di esistere nel 1945 e da allora sono sorti nuovi fenomeni nel mondo politico, sia in Italia che in Rus-

sia, sono nate nuove formazioni politiche. Accusarmi di pedofilia è ancora più stupido, non riesco a capire bene su quali basi. Comunque mi fa piacere l'attenzione dei critici, degli editori e, spero, dei lettori italiani, e se vorranno leggermi anche in futuro, che mi chiamino pure come desiderano, l'importante è che mi leggano, è l'unica cosa che mi serve da parte loro. Io penso, più di chiunque altro scrittore russo di oggi, di meritare l'attenzione del pubblico europeo, perché sono uno scrittore comprensibile agli europei, sotto tutti gli aspetti, anche se loro mi comprendono in modo non del tutto esatto, anche nella stessa Italia, ma va bene anche così.

M.D. *Un fenomeno piuttosto diffuso che risulta piuttosto difficile da spiegare è il rispetto per la sua figura di scrittore che ho trovato, qui a Mosca, anche in persone appartenenti a ceti bassi, chiamiamoli "popolari". Fin dai tempi di Eto ja, Edička [Sono io, Edička], la sua scrittura è contraddistinta da una franchezza, sia nei temi che nel linguaggio, che potrebbe disturbare la sensibilità puritana di chi si è formato in epoca sovietica. Ma forse, paradossalmente, questa ammirazione è suscitata proprio dall'elemento "sincerità" (o almeno dall'effetto di "sincerità" che la sua scrittura produce sul lettore). Che cosa ne pensa?*

E.L. Be', conquistarmi il rispetto della gente in Russia non è stato facile, ci ho messo una decina d'anni. Come accade di solito, ogni fenomeno nuovo all'inizio viene deriso. Anche i miei primi tentativi di fare politica sono stati accolti così, il mio partito non è stato preso sul serio finché non ha dato prova di spirito di sacrificio e di coraggio, finché non ha dimostrato di essere un partito assolutamente nuovo dal punto di vista politico (non può essere definito né di destra né di sinistra). E ora che in Russia non è più possibile praticare una politica parlamentare, ci sono sempre più partiti politici che guardano con interesse al nostro partito, assumono la sua tattica, imparano da noi. E il fatto che abbiamo 49 prigionieri politici, e sto parlando di un dato concreto, che sono rinchiusi nelle prigioni e nei campi di lavoro russi, anche questo ci fa ottenere il rispetto della gente. Intendo cioè il fatto che noi siamo la prima organizzazione politica in Russia che non si limita alle chiacchiere, ma fa delle cose concrete. Noi abbiamo protestato contro il furto ai danni della popolazione

nell'agosto dell'anno scorso...

M.D. *La questione delle pensioni?*

E.L. Sì, i nostri ragazzi hanno occupato in modo pacifico il ministero della sanità, compreso l'ufficio di Zubarov, e c'è una famosa foto in cui il ritratto di Putin vola dalla finestra dell'ufficio, scattata per miracolo dai fotografi della stampa, e per questo hanno dato a ognuno cinque anni di carcere. Ecco perché ci rispettano. Ora si sta svolgendo nel tribunale Tverskoj un processo a trentanove nostri compagni, e anche per questo ci rispettano, perché si tratta di giovani coraggiosi e disperati, giovani intellettuali, come nell'Ottocento (lei certamente ricorderà i populistici che, nell'Ottocento, erano contro lo zarismo), che si sono presentati nell'anticamera dello studio del presidente e hanno espresso la loro opinione sul presidente, l'hanno invitato a dimettersi e hanno elencato i motivi della loro richiesta. Ed ecco che per questa azione non violenta e, lo sottolineo, pacifica, vengono illegalmente processati per disordini pubblici, stanno già da dieci mesi in prigione e rischiano di restarci. Perciò il rispetto ce lo siamo guadagnato a duro prezzo.

M.D. *Io non intendevo solo questo, avevo in mente anche quella gente che non si interessa di politica, i tassisti per esempio. Io ho l'occasione di parlare con persone diverse, dicono che non capiscono niente di politica oppure che non sono d'accordo con le sue idee, ma affermano che Limonov è un grande scrittore, la sua è grande letteratura, ha scritto grandi romanzi. Mi è sembrato strano, perché nella mia esperienza ci sono molte persone che ancora oggi sono turbate dal turpiloquio o da alcuni temi scabrosi. C'è un certo puritanesimo nell'educazione sovietica che sopravvive fino a oggi, e nonostante questo la sua figura di scrittore suscita ammirazione.*

E.L. Evidentemente sono riuscito a convincere la gente, le persone hanno capito che sono uno scrittore, certo di tipo non tradizionale, ma per loro io sono comunque uno scrittore serio, che parla di cose serie, della vita, della morte, della prigione, in fin dei conti anche dell'amore, ma seriamente. Non è roba inventata. Non scrivo nello stile di una prosa ornamentale, o del post-modernismo, lo si chiami come si vuole, io non sono

uno scrittore alla moda. Ed è questo ciò che la gente è abituata a considerare letteratura, letteratura legata alla vita, che parla della vita. Evidentemente la gente semplice la pensa così. E poi penso che anche la mia biografia abbia il suo peso, perché la gente vede che l'autore scrive come vive, e questo evidentemente suscita un senso di rispetto.

M.D. *Un suo racconto, Quando i poeti erano giovani [Kogda poety byli molodymi], compare anche in una recente antologia di racconti russi del '900 a cura di Vladimir Sorokin. Sorokin sostiene che il '900, per la letteratura russa, è stato caratterizzato della prepotente entrata nella scrittura della corporeità. Il suo contributo, in questo senso, è stato fondamentale. Qual è secondo lei il rapporto fra letteratura e corporeità?*

E.L. Io sono lontano da disquisizioni teoriche, anche se ho scritto e continuo a scrivere vari saggi, a mio parere abbastanza arguti, sui temi più disparati. Saggi sulla carne, per esempio, sulle unghie, e così via, in cui propongo uno sguardo settecentesco, uno sguardo inedito su cose assolutamente semplici, sui tipi di soldi, per esempio. Con questa corporeità penso di esserci nato, e di non averla attinta dalla letteratura, è una cosa che mi è sempre riuscita facile e automatica, non posso immaginarmi in modo diverso, ho provato sempre avversione per le astrazioni... anche Dio, è sempre vicino, da qualche parte, in carcere, per esempio... anche l'eternità era sempre vicina, io contavo i mattoni del muro, e questo forse era dio, o qualcosa del genere. La prigione era molto bella, specialmente quando stavo nel carcere di Lefortovo e la sera mi riportavano in cella, prendevo atto di questa bellezza e le mie sofferenze per un po' si attenuavano, e tutto questo è corporeità, io rimiravo il pavimento, i mobili, e mi sembravano mobili di Philip Stark. Evidentemente tutto questo è corporeità. Certo, ognuno comprende queste cose in base al proprio grado di educazione e istruzione. Io le afferro al volo, in modo assolutamente intuitivo.

M.D. *Lei ha abbandonato la fiction, la letteratura in senso stretto, è vero?*

E.L. In senso stretto, sì, ho abbandonato quel tipo di letteratura in cui si inventano dei personaggi, io ho

cominciato gradualmente a usare me stesso come personaggio delle mie opere, all'inizio timidamente e poi in modo sempre più disinvolto, e infine ho rinunciato a questo intermediario fra me e il lettore. I miei ultimi libri appartengono cioè al genere memorialistico o saggistico, sono tutti diretti, non c'è più alcun intermediario.

M.D. *E questo è legato al fatto che la complessità del mondo contemporaneo, e di quello russo in particolare, possa essere restituita solo attraverso l'autobiografia o una sorta di saggistica autobiografica, per così dire?*

E.L. Sì, io penso che i personaggi inventati abbiano sempre irritato il lettore. Il romanzo come genere letterario appartiene all'epoca dell'ascesa della borghesia al potere, i primi romanzi sono quelli di Balzac in Francia, Dickens in Inghilterra, sono opere di genere coscientemente romanzesco, e questa tradizione non è durata a lungo. Adesso, a mio parere, questo genere letterario sta morendo. Anche in passato si è parlato della morte del romanzo, pure Dostoevskij ne ha parlato, ma evidentemente questi erano solo presentimenti, del resto assolutamente fondati, che il romanzo alla fine sarebbe morto. Oggi a mio parere è assolutamente impossibile usare un intermediario sotto forma di personaggi inventati, assurdi, però questo non significa che non saranno usati a livelli più bassi, per dire, che gli autori di gialli non lavoreranno con questo genere. Lo faranno, ancora per cento, per duecento anni. Che lo facciano pure, non so che dire. Solo che per me non è una cosa interessante.

Tuttavia la letteratura alta è pensiero, e la bellezza di un libro, di questo mattone di pagine di carta, è che resta il mezzo migliore per trasmettere i pensieri alle altre persone, finora non sono stati trovati metodi migliori, nessuna conquista dell'era del dopo Gutenberg ha saputo fare meglio. Certo, si sono allargati gli orizzonti. I libri sono stati ripuliti di inutili descrizioni di paesaggi, molto hanno fatto la fotografia, il cinema e la televisione. Ma nonostante tutto il pensiero, finora, e ancora per molti anni, io spero per sempre, verrà trasmesso in questo modo, attraverso i libri. Lo scrittore migliore è il pensatore, e io negli ultimi quindici anni mi colloco in questa categoria, e spero di fare ancora molte cose come pensatore.

M.D. *Ci sono scrittori contemporanei, russi e non, che, al di là delle differenze con la sua visione del mondo, lei legge con interesse?*

E.L. No, io non leggo, e non lo dico per superbia. Forse dipende dal fatto che semplicemente non conosco tutti gli scrittori, ho poco tempo per la letteratura, per la lettura, ma quando ho tempo preferisco leggere libri che parlano di fatti, anche quando ero in prigione leggevo libri della collana "Vita di Uomini Eccezionali". Questi libri, anche se scritti male, sono libri su persone reali, anche quelli che erano scritti male per me erano più interessanti, e come pensatore mi hanno dato di più, di quanto possa darmi una pila di romanzi.

M.D. *Dopo la fine del cosiddetto postmodernismo russo, che a suo modo ha tentato di demistificare le mitologie del recente passato, in ambito culturale si nota un certo desiderio di tornare a valori stabili. E siccome creare nuove mitologie è difficile, spesso si finisce per estetizzare proprio quel passato che in precedenza era stato messo in discussione. In particolare è molto forte la tendenza, anche in ambito sociale e politico, di una sensibile nostalgia per l'Urss, vissuta però in modo piuttosto superficiale: l'Urss è diventata un brand, un marchio famoso che fa vendere qualsiasi prodotto culturale. Di questo fenomeno io noto principalmente l'aspetto regressivo, la ricerca nel passato di un paradiso perduto che in realtà non c'è mai stato: un modo insomma per non affrontare la problematicità del presente. Qual è la sua opinione al riguardo?*

E.L. Io ritengo di scegliere l'oggetto della mia riflessione di scrittore, l'oggetto di un libro, in base ad altri criteri, criteri, diciamo, estetici. Già agli inizi degli anni '80 ho scritto la trilogia *U nas byla velikaja epocha* [Abbiamo avuto una grande epoca], *Podrostok Savenko* [L'adolescente Savenko, in Italia tradotto come *Eddy-baby ti amo*] e *Molodoj negodjaj* [Un giovane farabutto], il primo sull'epoca del dopoguerra, il secondo su quella chruščeviana, e il terzo sulla metà degli anni '60. Avevo scelto queste epoche non perché riguardassero i tempi sovietici, infatti a quel tempo l'Unione sovietica era ancora viva, ma mi ero proposto un compito di tutt'altra specie: volevo in qualche modo fissarla nella memoria, fotografare e fermare l'attimo. La vita del dopoguerra, mio padre e mia madre giovani, io che ero un bambino,

e poi, più tardi, un adolescente, un giovane. In me c'era la mania di misurarmi con i classici romanzi di formazione. E l'ho fatto, l'ho fatto con sincerità, e a mio parere ne sono venuti fuori dei libri abbastanza brillanti. Completamente al di fuori di questo contesto, perché allora non c'era ancora la nostalgia per l'Unione sovietica, l'Unione sovietica era viva e vegeta... il romanzo che mi piace di più è quello più breve, *Abbiamo avuto una grande epoca*, è venuto fuori un romanzo originale, bello, per certi versi ricorda alcuni film di Fassbinder, un romanzo sul dopoguerra, sulle belle spalline dei soldati, in questo romanzo c'è un po' di tutto... non ci sono le tenebre, è smagliante come una scatolina laccata di Palech: i soldati, alti e belli, la musica, perfino i funerali sono belli, è tutto molto affascinante, e io stesso mi sono stupito di come il mio sguardo infantile sia riuscito a fotografare l'immagine di una grande epoca. È stata veramente una grande vittoria quella del 1945, forse per l'Italia è stata una sconfitta e a essa sono legati altri sentimenti, ma in Russia è stato così. Però anche nell'affrontare questo tema non c'è il desiderio di mostrare la verità storica, ma solamente la percezione soggettiva dell'artista. Io sono soddisfatto del risultato di questi libri, anche se ora, come lei sa, non scrivo più cose del genere.

M.D. *Sì, però qual è il suo giudizio su quello che sta accadendo adesso?*

E.L. Vede, io giudico secondo le categorie cattivo-buono, oppure molto buono, geniale. Seguo poco la letteratura russa, come ho già detto, il mio tempo è occupato dalla politica e dalla lotta contro il Cremlino. E il Cremlino lotta contro di noi. Ci picchia. Ci reprime, ci mette in prigione, si sono tutti infervorati in questa attività, anche noi. Perciò manca il tempo per la letteratura.

M.D. *Ma non si tratta solo di letteratura, basta accendere il televisore per vedere quest'immagine...*

E.L. Tutto questo è osceno e volgare, non mi piacciono i film sulla Grande guerra patriottica in cui attori contemporanei dall'aspetto pasciuto interpretano falsamente l'amarezza della Seconda guerra mondiale, che, dopotutto, è stata una grande tragedia, e mi fa schifo

vedere questi attori ben pasciuti, mi fa schifo vedere le feste organizzate dal nostro presidente, a mio parere disgustose, perché oggi non esistono vittorie e si celebrano con opulenza, oscenamente, le vittorie del passato. Io sono una persona sensibile a queste cose, tutto questo per me è estremamente irritante e ritengo. . . sì, io definirei queste persone i disertori di una grande epoca, che si appropriano indebitamente delle vittorie altrui. Anche queste tendenze mi fanno schifo. Solo una persona ricca di talento può mettersi a fare queste cose senza insudiciarle, senza rovinarle. Mio padre era bianco come un cencio durante la guerra, e infatti proprio così appare in una fotografia, e oggi rappresentare lui e i suoi amici, e quella strage, è impossibile.

M.D. *Mi hanno raccontato di una domanda che è stata posta recentemente ad Aleksej Venediktov, il direttore della radio privata Echo Moskvj, sulla libertà di espressione nella Russia di oggi. La domanda suonava più o meno così: lei parla sempre di mancanza di libertà, di democrazia, però il suo lavoro glielo lasciano fare. E lui avrebbe risposto: sì, me lo lasciano fare, così a chi li accusa di non essere democratici, possono rispondere: “vedete, se c’è Venediktov, vuol dire che in Russia c’è la democrazia”. Secondo lei è così che si può spiegare il fatto che in Russia un certo tipo di letteratura, come quella che scrive lei, nonostante possa risultare scomoda al potere, continua a essere pubblicata?*

E.L. Penso di no, nel mio caso non è così, di tanto in tanto fanno pressione su alcune case editrici che interrompono la pubblicazione dei miei libri. Ci sono diversi esempi. La casa editrice Jauza a cui, con una telefonata, hanno proibito di pubblicare le mie opere, e Ultrakul ‘tura, che ha rifiutato alcuni miei libri. C’è un mio libro, una raccolta di lezioni intitolata *Drugaja Rossija* [Un’altra Russia], che, nonostante vada a ruba, è stato già rifiutato dalla seconda casa editrice. Prima è stato pubblicato, poi, quando hanno iniziato a ristampare la prima edizione, dall’amministrazione presidenziale è giunta una telefonata che ha bloccato tutto. In Russia abbiamo un secondo governo segreto, l’amministrazione presidenziale, che ha il controllo su tutto. Per fare un esempio, recentemente sono stati realizzati, su commissione, tre grandi film per la televisione contro il partito nazional-bolscevico. Due sono stati già tra-

smessi, uno su Tvc e l’altro sul canale Rossija. Sono film su commissione, che mostrano che noi siamo dei mascalzoni, dei fascisti, film totalmente falsi. È stato realizzato pure un film per il canale Ntv, ma prima che andasse in onda è stato visionato da Vladimir Surkov, il primo vicepresidente dell’amministrazione presidenziale, che non ne è rimasto contento, e ora lo stanno girando di nuovo. Queste sono le norme dello stato poliziesco attuale, uno stato che sta assumendo in parte le caratteristiche di un classico fascismo di stato, ma solo in parte, almeno per ora. In Russia si conservano ancora alcune libertà politiche, la spiegazione più diffusa è che siccome i nostri dirigenti politici attuali hanno conti in banche estere, e in caso di emergenza sarebbero costretti a fuggire in occidente, nonostante tutto continuano a osservare alcune norme pseudodemocratiche. Noi abbiamo una prigionia come Lefortovo, dove io sono stato rinchiuso, in cui è occupato solo un terzo delle celle, il resto delle celle sono vuote (ricordo ai lettori italiani che Lefortovo è il carcere dei servizi speciali di sicurezza). Perciò da noi ci sono ancora segni non dico di libertà, ma diciamo, per esempio, di un’editoria normale, oppure ci sono dei giornali che non sono ancora stati soppressi, ma di questi esempi se ne trovano sempre di meno.

M.D. *E per finire: ricordo che nell’intervista che ha rilasciato alla scrittrice italiana Camilla Baresani per il Sole 24 ore [“Penna e Kalashnikov”, Domenica del Sole 24 ore, 14.12.2003, p. 30] lei ha raccontato che, durante la sua permanenza a Roma, ha seguito alcune lezioni di Angelo Maria Ripellino. Cosa ricorda di quella esperienza?*

E.L. Ricordo che lui si mostrò benevolo nei miei confronti, nel senso che io ero ancora un perfetto sconosciuto, un ragazzo, e gli avevo portato un libro tradotto in inglese che si intitolava *Moj nacional’nyj geroj* [Il mio eroe nazionale], un libro scritto in uno stile ispirato alla pop-art, sul magnifico futuro che attendeva me e la mia moglie di allora, un libro pieno di esaltazione, a mio parere abbastanza curioso, interessante, neanche ora lo rinnego del tutto, sebbene non l’abbia fatto ripubblicare da molto tempo. E lui fu l’unico ad apprezzarlo, lì non avevo altri conoscenti che si occupassero di letteratura, lui, se ricordo bene, era uno studioso di Majakovskij. . .

M.D. Sì, ma non solo...

E.L. Sì, e lui in quell'occasione mi paragonò a Majakovskij, e mi incoraggiò pure, e neanche si trattava di un testo stampato, era solo una traduzione... anzi no, mi sbagliò, era il testo russo, lui leggeva il russo... dopo, in America, sarebbe stato tradotto in inglese... lui era entusiasta, mi predisse un grande futuro, ricordo che lo andavo a trovare all'Università di Roma...

M.D. Che anno era?

E.L. Era il millenovecentosettanta... in ogni caso io ho vissuto in Italia dal novembre del 1974 al 18 febbraio del 1975. Siamo partiti dall'Italia proprio nel giorno in cui Mara Cagol, se non sbaglio, ha liberato Renato Curcio, suo marito, dalla prigione, e all'inizio non ci facevano partire, noi dovevamo andare in America con un aereo della Pan American e ci hanno fatto... hanno tirato fuori dall'aereo tutte le valige, le hanno messe sul campo di aviazione e ci hanno costretto a identificarle, questo me lo ricordo bene, e le mie valigie scoppiavano di libri, erano pesantissime, e le hanno forzate e ci hanno guardato dentro per controllarne il contenuto.

Mi ricordo che una volta Ripellino mi aveva invitato a fargli visita all'Università, e quando ero arrivato c'era una vera e propria battaglia fra studenti e polizia, con tanto di lacrimogeni. In generale l'Italia di quel periodo era tutta in subbuglio, in giro si vedevano folle con le bandiere rosse e tutto questo mi piaceva, glielo confesso, poiché il mio temperamento è proprio questo. E lì... era il momento di maggiore attività dei terroristi di destra e di sinistra, delle Brigate rosse, e di altri gruppi come Prima linea, ricordo quell'atmosfera, non avevo voglia di andarmene dall'Italia, ma purtroppo fui costretto a farlo, perché l'Europa ufficialmente non dava asilo agli esuli politici russi, lo facevano solo l'America e il Canada, perciò dovetti partire. Ma i ricordi dell'Italia sono presenti in molti miei racconti.

M.D. Sì, anche nel Libro dell'acqua...

E.L. Sì, e c'è anche un intero romanzo dedicato a Venezia: *Smert' sovremennykh geroev* [La morte di eroi del nostro tempo]. Mi piacerebbe che fosse pubblicato in Italia. Mi sembra che offra un bel ritratto di Venezia...

[Mosca, 29 settembre 2005]

“In Boemia l’umorismo e lo stile leggero non sono considerati forme d’arte”. Dialogo con Michal Viewegh

A cura di Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 199-201 ◇

Alessandro Catalano *A cinque anni di distanza dall’ultima traduzione pubblicata, sei tornato nelle librerie italiane con un nuovo romanzo. Nel frattempo sono cambiate molte cose, ma tu resti lo scrittore ceco più letto e che vende più copie dei suoi libri. Contemporaneamente anche le critiche ceche non sono più così negative (all’estero invece non lo sono mai state). Come mai?*

Michal Viewegh *Probabilmente ha aiutato parecchio il romanzo *Vybíjená* [Palla prigioniera], in cui ho rinunciato in modo molto marcato all’umorismo, cioè vale a dire al cosiddetto stile leggero, e mi sono quindi avvicinato all’“arte”... In Boemia infatti l’umorismo e lo stile leggero non sono considerati forme d’arte...*

A.C. *Anche questa volta la casa editrice italiana ti presenta come “l’erede” di Kundera e Hrabal. Una responsabilità non da poco...*

M.V. *La cosa naturalmente mi gratifica e sicuramente aiuterà la diffusione del libro, ma devo dire che la considero uno dei soliti cliché giornalistici che non hanno niente a che vedere con un reale paragone critico-letterario. D’altro canto è sicuramente meglio che essere considerato “l’erede”, tanto per fare un esempio, di Jackie Collins...*

A.C. *A me invece è sempre venuto spontaneo (anche se, a differenza delle tue maschere “di successo”, lui si presenta sempre come un imbranato) paragonarti a Woody Allen piuttosto che ad altri scrittori cechi. Che ne pensi tu?*

M.V. *Mi piacerebbe molto essere capace di fondere in modo così naturale il serio e il faceto, l’alto e il basso, come fa nei suoi film migliori Woody Allen. Da questo punto di vista ha sempre rappresentato per me una sorta di ideale irraggiungibile. Non sarei contento però di*

imitare i suoi rapporti con le donne...

A.C. *Non so se è perché quando ci siamo conosciuti eri già uno “scrittore famoso”, ma non riesco a immaginarti in modo diverso. Che avresti fatto, se non fossi diventato famoso?*

M.V. *E chi lo sa che sarebbe successo, se... Probabilmente sarei rimasto un insegnante come tanti altri (ho infatti studiato pedagogia) oppure uno scrittore del tutto sconosciuto. Ipotesi agghiacciante...*

A.C. *E che cosa faresti adesso, se nessuno comprasse più i tuoi libri?*

M.V. *Cercherei di sfruttare in qualche modo la gloria passata. Come Maradona o Monica Lewinsky...*

A.C. *Quali sono i tuoi autori preferiti?*

M.V. *Ne ho troppi per poter rispondere a domande di questo tipo. Non sono in grado nemmeno di nominarne venti, senza avere l’impressione di aver dimenticato altri cinquanta autori formidabili.*

A.C. *A essere sincero mi ha sempre sorpreso quanto poco utilizzi nei tuoi romanzi i generi letterari oggi più popolari. Tra tutti i tuoi libri ce ne sono soltanto due che ricordano (e anche un po’ alla lontana) dei gialli. Perché?*

M.V. *Che mi si creda o no, nel pensare al mio prossimo libro, io non rifletto né sui gusti dei lettori né su questo o quel genere letterario, per me è importante che il libro mi interessi e mi diverta. I gialli mi piacciono (quelli ben scritti), ma come autore li sento insufficienti, mi sembrano troppo piatti dal punto di vista psicologico. A dirlo in modo semplicistico, a interessarmi*

sono soprattutto i personaggi, e non il delitto e il suo graduale svelamento.

A.C. *In questi giorni esce in Italia proprio uno dei testi che ricordano un giallo, il romanzo Il caso dell'infedele Klára. Pensi che in futuro leggeremo altre avventure del protagonista (intendo il detective Pravda)?*

M.V. Non posso escluderlo. È già successo in passato che io abbia riutilizzato alcuni dei miei personaggi.

A.C. *Come pochi altri scrittori (a parte quelli che si occupano di politica e cose simili) sei in grado di utilizzare i mass media, ma non appari quasi mai in televisione. Perché?*

M.V. Quest'anno ho deciso di concedermi una rigorosa "pausa mediatica", ma prima ogni tanto in televisione ci andavo, anche se è vero che mi sono sempre vietato di partecipare ai talk show, ai varietà e ai quiz. Il problema principale è che la letteratura non ha nella televisione ceca praticamente nessuno spazio, ci sono stati alcuni tentativi di dar vita a trasmissioni letterarie sul modello delle analoghe trasmissioni francesi e tedesche, ma sono sempre finiti in un fiasco. E bisogna ammettere che se lo meritavano. . .

A.C. *Qualche tempo fa hai iniziato una dura battaglia contro i giornali scandalistici che negli ultimi anni in Boemia si sono diffusi in modo quasi preoccupante. Perché?*

M.V. Perché la loro arroganza ormai non conosce più limiti. Possono scrivere di chiunque, purché sia famoso, qualsiasi cosa, perché sanno bene che nei nostri quindi anni di libertà senza limiti nessuno è mai riuscito a vincere una causa e ottenere dei risarcimenti che non fossero ridicoli (e comunque si tratta di somme per loro irrilevanti) o delle scuse sulla settima pagina. . . In modo un po' ingenuo sto cercando ora di cambiare questo stato di cose. A mie spese.

A.C. *Torniamo alla letteratura. So che hai letto Baricco, a cui, per la grande popolarità, sei stato in passato paragonato. Lui rivolge il suo sguardo sempre verso il passato, tu invece sempre verso il presente. Riesci a immaginarti di scrivere un libro ambientato nel passato?*

M.V. No, sono troppo pigro e le mie conoscenze storiche troppo limitate. E il silenzio delle biblioteche universitarie mi ha sempre stressato. . .

A.C. *Da sempre nei tuoi libri compaiono gli ambienti che hai frequentato, basti pensare all'insegnante dell'Educazione delle ragazze in Boemia. Negli ultimi anni hai insegnato in una scuola di scrittura creativa a Praga e il tuo ultimo libro ha il titolo piuttosto anomalo di Lekce tvůrčího psaní [Lezioni di scrittura creativa] e una struttura che fa pensare piuttosto a un compatto spettacolo teatrale che a un romanzo. Non è stato difficile farlo accettare dal tuo editore?*

M.V. Dal mio editore no, perché lui sa che anche di questo tipo di libri, come in passato è avvenuto del resto anche per le mie impegnative parodie letterarie, se ne vendono trenta o quarantamila copie. . . È vero però che alcuni lettori, che si aspettavano da me una storia facilmente comprensibile e un umorismo leggero, possono esserne rimasti delusi.

A.C. *In modo piuttosto sorprendente, il tuo editore Petrov, che negli ultimi anni ha pubblicato i libri d'esordio di moltissimi scrittori, ha annunciato che terminerà la sua attività editoriale alla fine dell'anno. Ho letto più volte che tutta la casa editrice, una delle maggiori della Repubblica ceca, viveva grazie alle vendite dei tuoi libri. È vero? E significa questo che ora finisce anche il tuo ruolo di "mecenate" della giovane letteratura ceca?*

M.V. Questo è un particolare che mi piacerebbe chiarire: a me i giovani autori piacciono, ma al tempo stesso non abbastanza da sovvenzionare i loro libri con la percentuale che ricavo dalle vendite. . . Tutti i titoli "in perdita" che Petrov ha pubblicato, li ha sovvenzionati con le proprie entrate, cosa che si è potuto permettere perché ogni anno ha venduto più di centomila copie dei miei libri. Ora, da questo punto di vista, il nostro comune ruolo di "mecenati" finisce davvero. . .

A.C. *Torniamo ai tuoi libri. Di tanto in tanto leggo in certe critiche piuttosto malevole che nei tuoi testi nessuno soffre e che il male è del tutto assente. È così?*

M.V. In compenso non posso dire la stessa cosa di certi

recensori... Più seriamente penso invece che l'umorismo e la sofferenza non si escludano a vicenda. *Comma 22* di Joseph Heller è forse solo uno scherzo? Si può sostenere seriamente che in questo romanzo non soffre nessuno? L'umorismo per me spesso è soltanto il modo di esprimere, in modo decente e non patetico, le cose serie e tristi. La tristezza e la sofferenza hanno il loro spazio, mi sembra, in ogni mio libro, anche se a volte solo tra le righe... Si tratta anche di saperli trovare o, meglio, di volerli trovare...

A.C. *In Italia sono state già scritte, in università diverse, parecchie tesi sulla tua opera. Ho notato che gli studenti sono sempre sorpresi dalla "durezza" di certe critiche...*

M.V. Anch'io ho reazioni molto simili a quelle degli studenti italiani...

A.C. *Tutti abbiamo le nostre ossessioni. La tua, per un certo periodo, è stato l'attuale presidente della Repubblica ceca, Václav Klaus, in Italia conosciuto solo per le sue bizzarre opinioni "antieuropee", che è uno dei protagonisti (in quanto simbolo assoluto del capitalismo selvaggio degli anni Novanta) del seguito di Quei favolosi anni da cani, Báječná léta s Klausem [Quei favolosi anni con Klaus]. Dormi di nuovo tranquillo?*

M.V. A dire il vero negli ultimi tempi il mio sonno è influenzato soprattutto dalle mie due figlie piccole... Il mio rapporto con l'attuale presidente della repubblica resta naturalmente molto critico, ma l'ossessione per Klaus l'ho ultimamente sostituita con l'ossessione per i giornali scandalistici più volgari. Il senso della vita sta nel saper cambiare...

A.C. *Spesso ti definiscono uno scrittore postmoderno. Io ho l'impressione che, in certi casi, si tratti di una parola che non significa più molto, visto che può essere applicata quasi a qualunque scrittore. Tu ti definisci mai uno scrittore postmoderno?*

M.V. Sì, ma soltanto nelle conversazioni private, e sussurrando.

A.C. *Da uno dei tuoi ultimi romanzi, Román pro ženy [Romanzo femminile], è stato tratto un film di grande suc-*

cesso (si tratta del terzo lungometraggio tratto da un tuo libro), di cui hai scritto tu stesso la sceneggiatura. Perché? E quanto è cambiato il tuo modo di scrivere in quest'occasione?

M.V. Sono arrivato alla conclusione che scrivere la propria sceneggiatura è, per un autore, l'unica possibilità di influenzare almeno in parte l'aspetto finale del film. Non sto sostenendo comunque di essere un bravo sceneggiatore, è un mestiere che sto imparando strada facendo. Una certa stima come sceneggiatore però l'ho acquisita leggendo altre sceneggiature...

A.C. *Ho letto ultimamente che hai portato a termine anche la sceneggiatura del Caso dell'infedele Klára, la storia della sinologa che ha fatto girare la testa al detective e allo scrittore protagonisti del romanzo ora tradotto in italiano. Cambierà qualcosa nel suo destino?*

M.V. Sì, il film verrà girato l'anno prossimo. Mutteranno probabilmente soltanto alcune ambientazioni, forse al posto della Cina ci sarà il Sudafrica, dove il produttore ha trovato uno sponsor, ma in realtà non cambia niente, la gelosia è un sentimento internazionale...

A.C. *Il protagonista dei tuoi libri è spesso uno scrittore, o comunque degli uomini che col passare degli anni mi sembrano sempre più disincantati...*

M.V. Questo è un evidente motivo autobiografico. Infatti più invecchiamo, più la malinconia, inevitabilmente, penetra nelle nostre vite.

A.C. *Ripensando anche a una critica di diversi anni fa (di Mauro Martini) del tuo primo libro tradotto in italiano, ho comunque l'impressione che i lettori dei tuoi libri ricorderanno soprattutto le misteriose e conturbanti donne che così spesso tradiscono i protagonisti maschili...*

M.V. Non mi meraviglio assolutamente, è esattamente l'impressione che ho anch'io...

[Praga, 30 ottobre 2005]

“Quanto potrà durare la memoria del senso di libertà degli anni della perestrojka?”.

Dialogo con Vadim Kalinin

A cura di Daniela Liberti

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 203-206 ◇

Daniela Liberti *Di recente è uscito in Italia il tuo libro Un chilogrammo di esplosivo e un vagone di cocaina. Dalle recensioni che ho letto sembra che il lettore italiano ti abbia accolto con curiosità. Dopo la caduta dell'Urss e con il nuovo assetto della società serpeggiava il timore, soprattutto all'estero, che la letteratura russa soffrisse un periodo di sterilità. Invece, facendo i debiti distinguo, qualcosa appare nel vuoto generale.*

Vadim Kalinin La letteratura russa, per quanto sia penoso affermarlo, è sempre stata e probabilmente sarà ancora per molto tempo, una letteratura-saprofita, perché è capace di prosperare realmente soltanto sullo sfondo di rivolte o di calamità nazionali. È un fenomeno che si è osservato più volte nella storia russa ed è quello che si ripete oggi. Un mio collega di penna, esponente della letteratura russa contemporanea, Dima Kuz'min, ha chiamato questo momento della letteratura nazionale “il secolo di platino”. Ricordiamo come l'epoca di Puškin sia passata alla storia come il secolo d'oro e gli anni Venti del secolo scorso siano ricordati come il secolo d'argento, ora, appunto, è giunto il momento di quello di platino. È fuor di dubbio che attualmente nel nostro paese si assista a un dispiegarsi dell'attività letteraria senza precedenti. Potrei fare almeno una decina di nomi di scrittori che sicuramente, tra qualche anno, occuperanno il posto che meritano nel pantheon letterario nazionale e forse anche in quello internazionale. Il paradosso però è che, con il cambiamento del paradigma sociale e l'invasione massiccia nell'ex Unione sovietica della cultura di massa occidentale, la letteratura russa tradizionale si è ritrovata stretta tra due fuochi. Da una parte, oggi, secondo una secolare tradizione nazionale, questa letteratura è spesso snobbata dai detentori del potere se non apertamente rifiutata.

Ultimamente sono sempre più frequenti casi di divieti palesi di questo o quel libro o processi ad alcuni letterati che vengono incolpati di qualsiasi cosa, dalla propaganda del terrore e dell'uso di droghe fino allo stupro. Dall'altra deve competere con la sua sorella decadente, la letteratura russa commerciale. Un fiume torbido di cose da leggere, insignificanti e prive di qualsiasi fondamento che si divorano facilmente, hanno espropriato alla letteratura seria una parte considerevole di quei lettori cosiddetti poco fedeli. Del resto questo problema assilla anche l'Occidente, ma sulla letteratura russa si è accanito tutto in una volta e in modo violento, dopo aver annientato buona parte dei nomi più illustri in voga nell'Urss. Certamente, questo è dovuto al fatto che, nonostante si parli in Russia del secolo di platino della letteratura, gli autori russi contemporanei sono poco conosciuti. E la cosa più terrificante è che questo accade non solo all'estero, ma anche in Russia.

D.L. *Dopo aver letto il tuo libro, è difficile immaginarsi tutte le situazioni in cui vengono a trovarsi i vari personaggi. La cultura gay è per me un pianeta sconosciuto, le tue storie mi hanno svelato un lato inesplorato della letteratura russa. Avendo studiato in Unione sovietica nei bui anni Ottanta, ho seguito lezioni di letteratura dove tutto era messo al bando, figuriamoci cosa avrebbe provocato una domanda su cultura e diversità sessuali. Tu sei nato negli anni Settanta, hai cominciato a scrivere all'età di dodici anni e sei stato uno dei fondatori dell'Unione dei giovani letterati, Vavilon. Cosa ha significato per te iniziare a scrivere in un paese che si offriva al mondo come un esteso e compatto territorio di repubbliche sorelle e che in seguito ha visto ridurre drasticamente i suoi spazi geografici, che è cambiato esteriormente mantenendo però dei cliché mentali duri a morire? Come hanno accolto nel tuo paese i tuoi*

esperimenti letterari nell'ambito dell'ambiguità sessuale?

V.K. La mia adolescenza è trascorsa proprio nel periodo della perestrojka. È un periodo che ricordo con grande nostalgia per la straordinaria fioritura di circoli di giovani letterati. Allora i giovani vivevano con la mente nella fitta nebbia della sperimentazione sessuale e di droghe allucinogene. Il concetto stesso di tabù sociale sembrava ostile, sovietico. È chiaro che tutto ciò che apparteneva al vecchio regime venisse recepito da noi, figli della perestrojka, in modo particolarmente negativo. Perciò, io non ho avuto alcun problema di adattamento sociale nell'ambito dell'autodefinizione bisessuale (non gay, devo sottolinearlo). Quando ho scritto *Un chilogrammo di esplosivo e un vagone di cocaina*, tutti andavano a letto con tutti ed era una cosa perfettamente naturale. Per quanto possa sembrare banale, credo che questi anni in Russia corrispondano agli anni Sessanta in Occidente, anni di rivolgimenti nei costumi sessuali e nei rapporti interpersonali. Oggi tira tutt'altra aria e io mi scontro sempre più spesso con l'avversione degli altri per quello che scrivo e per il mio orientamento sessuale. La Russia si fa sempre più borghese e di conseguenza più reazionaria. E fa particolarmente male quando questo comportamento si incontra all'interno dello stesso ambiente letterario. Eppure il mondo degli scrittori russi è sempre stato una setta chiusa, che esisteva in contrapposizione allo standard sociale. E io avrei tanto voluto che restasse tale... Il modo borghese di percepire il mondo ha mille tentacoli ed è il più aggressivo tra tutti quelli esistenti. Una sua qualità negativa è quella di imporsi, di costringere la gente a farlo proprio. Quanto potrà ancora durare la memoria del senso di libertà, rimasta in noi dagli anni della perestrojka, non posso proprio prevederlo.

D.L. *In alcune delle recensioni italiane hanno scritto che i tuoi racconti sono stati scritti sotto l'effetto di stupefacenti, eppure ti sei spesso espresso contro l'uso di queste sostanze. Le parole finali del racconto eponimo della raccolta, Un chilogrammo d'esplosivo ed un vagone di cocaina, sono del resto più che eloquenti.*

V.K. Attualmente non faccio uso di droghe. Questo non significa che io sia un paladino di quel sano stile di vita tanto osannato che, secondo me, come ogni tipo di

dogma soggioga la personalità, ci rende schiavi e ostaggi del nostro stesso corpo. Tale condotta è tanto più ridicola se pensiamo che, alla fin fine, il nostro organismo è comunque destinato a logorarsi, indipendentemente da come ci si comporta, anche se forse se ne può rallentare il processo, questo non lo nego. La droga è certamente un gioco pericoloso, che ti fa vivere una strana esperienza, ti costruisce un punto di vista al di fuori dello standard e ti regala un talento che proviene non si sa da dove. Se perdi ti rovinerai la vita, comprometterai la tua salute e potrai finire in galera. Mi riferisco naturalmente alle droghe leggere e agli allucinogeni. Le droghe pesanti devono, invece, essere distrutte col massimo cinismo e non si dovrebbero neanche provare. Non c'è uomo che possa controllarne gli effetti. Ho avuto anch'io la mia esperienza nell'ambiente, sperimentando varie sostanze pericolose. Quando ero più giovane pensavo di essere obbligato a provare di tutto, ma con l'età ho lasciato perdere questo tipo di giochetti. Mi viene in mente al proposito una frase di Nabokov "Il crimine è una vera volgarità" e la droga si può definire così. Come qualsiasi altro tentativo di raggiungere la conoscenza con mezzi artigianali.

D.L. *Il racconto che presentiamo su eSamizdat per gentile concessione della Playground editore, La soffitta dell'ingegnere capo, è presente solo nell'edizione russa della raccolta: proprio questo racconto ha la capacità di dare in poche pagine un quadro esatto della nuova realtà russa, sempre con un occhio al recente passato sovietico. Quando scrivi ricorri spesso alla mitologia sovietica?*

V.K. La Russia è il paese dei simulacri trionfanti. Uno dei maggiori dilemmi del carattere nazionale è l'assoluta riluttanza dell'uomo russo a identificarsi con se stesso. Ama identificarsi con qualsiasi diavoleria orecchiuta e nasuta, col merluzzo fritto ma non con il signor Ivan Aleksandrovič, operaio metallurgico, che è poi la sua identità reale. È chiaro come in tale contesto, il fantasy noir riscuota così grande successo e sia percepito come un genere più legato alla vita di tutti i giorni. È un genere letterario di massa sui generis, dove nello spazio estremamente naturalistico della realtà sovietica e postsovietica, si muove ogni tipo di schifezza fantastica, che sembra rispecchiare, come ho già detto, questo

desiderio di identificazione. *La soffitta dell'ingegnere* è un esempio lampante d'imitazione di questo genere. È un racconto al quale sono molto legato per motivi personali, ed è uno dei miei primi esperimenti di racconto lungo.

D.L. *La poesia è stato il tuo primo amore. Quest'anno hai pubblicato la raccolta di poesie Poka, ma sembra che la prosa ti attiri di più. Quest'ultima ti è più congeniale o la scelta di genere dipende da particolari moti d'animo?*

V.K. In primo luogo io sono un poeta. Un poeta che ama la rima e la metrica. Pensare in rima e curare la metrica mi riesce facile e mi diverte molto. È come respirare l'alba in riva al mare. Tuttavia, la poesia, e ancora di più la poesia attuale, esige dal lettore una preparazione adeguata per essere sentita. Questo non vuol dire che non esistano lettori dotati, ma nell'insieme la massa ha bisogno di un background e la presenza o meno di quest'ultimo ne determina anche il numero. La poesia non è molto adatta a esprimere quello che cerco di narrare nei miei racconti. Per questo è meglio che la mano destra non sappia cosa fa la sinistra e che il poeta Kalinin non venga a conoscenza di quello che fa lo scrittore Kalinin. Sono due autori assolutamente diversi e l'esperimento è molto intrigante, come l'essere bisessuale lo preferisco all'essere etero o gay.

D.L. *Una volta ti ho spedito la traduzione russa di Oceano mare di Baricco. Ora appena esce un suo libro corri a comprarlo. Cosa ti attira nella maniera di scrivere di questo scrittore?*

V.K. Baricco è uno scrittore straordinario. È un maestro raffinato della frase, capace di creare, rifuggendo dalle immagini pesanti e volgari, un'ambientazione incantevole e naturale. Mi sono sempre interessato all'attività letteraria di altri paesi e per me Baricco vive sull'esile frontiera che divide la poesia dalla prosa. I suoi libri trasmettono un caldo bagliore ed evocano scene impalpabili, belle, paurose, stupende, tristi. È un genio del ritmo ed è proprio questa capacità a spingere il lettore a immergersi sempre più nella storia e a emozionarsi nei passaggi più profondi.

D.L. *Quali scrittori, russi e stranieri, ti hanno*

maggiormente influenzato?

V.K. Io sono un bibliomane e potrei elencare una fila infinita di nomi. Per non tediare il lettore mi limiterò a tre autori russi e a tre stranieri. Tra i russi c'è certamente Nabokov. Non ho letto niente di meglio nella mia vita. Nabokov è il punto più alto della piramide e capisco quanto la cultura di oggi sia incapace di emulare una simile personalità. Autori come Nabokov non riescono a germogliare, così come all'Artico è impensabile coltivare meli. Poi ovviamente non può mancare Gogol'. Non so cosa dire, Gogol' è Gogol' e basta. Una bizzarra e mistica figura, stranamente arguta e assai misteriosa. In lui c'è la fusione della calda, fiorita e stregata Ucraina con lo spirito della crepuscolare e decadente Pietroburgo, con la sua particolare magia. È un autore molto gustoso. E poi Bunin. I suoi racconti, ricchi di particolari, hanno sempre suscitato in me una certa emozione, come quando prendi in mano la cassetta dei tuoi strumenti da disegno o qualsiasi altro complicato e antico strumento astronomico di bronzo. Bunin è anche il maestro del racconto erotico. Ai tempi sovietici, lo confesso, *Viali oscuri*, è stato per me come Penthouse o Hustler per gli adolescenti occidentali. Ora passiamo agli stranieri. Boris Vian, questo violento e sregolato francese mi piace. Per tutto. Per la sua condotta da pazzo arguto, per il suo duplice atteggiamento di amore e menefreghismo verso la vita. Non lo direi un filosofo, ma il migliore degli ideologi, questo sì. Joseph Heller e il suo libro *Comma 22*, che può non avere grandi qualità artistiche ma aiuta ad aprire gli occhi sul mondo a qualsiasi giovane disincantato. Il terzo è difficile sceglierlo, preferisco un'intera scuola di autori. La prosa latinoamericana con Marquez, Borges, Cortazar, Carpentier, Asturias e così via. Ancora nell'Unione sovietica c'è chi scherzava dicendo che inizialmente il massimo scrittore era Hemingway e poi Cortazar.

D.L. *Di cosa ti occupi adesso?*

V.K. Sono un tipo vulcanico e mi piace essere impegnato in diversi progetti simultaneamente. Sto terminando un nuovo libro di novelle iniziato più di cinque anni fa. Quasi tutte sono già uscite in russo su qualche rivista, una di queste, *Crisi di autoidentificazione*, la sto terminando in questi giorni. Con una mia amica gra-

fica, Sizova, abbiamo pensato a un ciclo di favole per adulti in cui lei disegna un'immagine e io ci costruisco un testo, tutto il contrario di come si fa abitualmente. Ho poi iniziato da qualche mese una nuova serie di microracconti, *Western metropolitani*, che saranno presto raccolti in un libro.

D.L. *La tua professione principale è quella di grafico e come tale hai apprezzato molto com'è costruito il sito eSamizdat, sebbene non hai potuto fare altrettanto con il contenuto, non conoscendo l'italiano. Cosa vorresti augurare agli amici slavisti che hanno deciso di intraprendere quest'avventura?*

V.K. Il sito mi è piaciuto molto. Un design agile e il nome scelto lo trovo molto azzeccato. Peccato che non

conosco l'italiano, ma in futuro chissà, potrei iniziare a studiarlo, quando però non posso dirlo... La cultura russa è sempre stata molto estroversa, aperta alle influenze straniere. I Russi amano gli stranieri, per questo qualsiasi idea che viene dall'Occidente è accettata di più di una nata nel proprio paese. Spesso quando un'idea arriva in Russia, dopo molti anni ritorna come un boomerang al punto di partenza, rielaborata però dalla mentalità slava. Questa mentalità spesso è un fenomeno complesso e distruttivo... Agli amici slavisti vorrei augurare un grande successo per il loro lavoro al servizio delle culture slave. E inoltre auspicherei un legame più diretto con quella Russia giovane che pensa e scrive.

[Mosca, agosto 2004]



La giovane poesia slovena fra versi e interviste

209–219
(cura e introduzione di Angelo Floramo)

L. Stupica, B. Korun, J. Putrle,
M. Vidmar, A. Adam, A. Šteger

I miei incontri con Jordan Radičkov

221–225

Giuseppe Dell'Agata

La giovane poesia slovena fra versi e interviste

L. Stupica, B. Korun, J. Putrle, M. Vidmar, A. Adam, A. Šteger

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 209-219 ◇

Voci di donna.

Auto-suggestioni per un'antologia che verrà

di Angelo Floramo

Le poetesse slovene sono spesso molto più sovversive, oneste e ironiche dei loro colleghi maschi. Sono dotate di una grande sensibilità verso quella specie di violenza sottile che si nasconde sotto la cloaca della decenza e del decoro.

[Dalla prolusione di Barbara Korun al reading di autrici slovene del Festival internazionale di arti contemporanee, Ljubljana 13 ottobre 2003]

I. PREAMBOLO

Goriška Brda, fine di agosto 2003¹: il Collio sloveno ha una magia del tutto particolare. Ci si arriva risalendo aspri tornanti che presto inghiottono l'Isonzo (Soča in sloveno) e lo fanno scomparire alla vista. E quasi subito si entra nell'ultimo imponente corridoio di quella che è stata per quasi cinquant'anni la guerra fredda: una gola tra massicciate di cemento e filo spinato. È la terra di nessuno, stretta, lunga e grigia. Da una parte l'Italia, dall'altra l'Est. Su di una casamatta, la vernice rossa sbiadita reca ancora leggibile la scritta: "To je Jugoslavija", questa è Jugoslavia. Memorie di tempi che ormai sembrano lontanissimi. Il monte Sabotino è a poche ore di cammino. Eco di altre tragedie, orrori di un'Europa che affogava nel sangue i suoi figli. Ma poi, dietro l'ultima curva, tutto si dissolve: le colline degradano lente, dolcissime, terrazze verdi ricoperte di viti si perdono fino a confondersi con la pianura. Profumo d'erba, nostalgie d'autunno, piccolissimi borghi di pietra raggiungibili su strade bianche. Medana è uno di questi borghi. Una volta all'anno, sul finire dell'estate, si popola di gente curiosa, che parla talmente tante lingue da far credere al passante di essere caduto in terra di Babele. Sono tutti molto giovani e si ritrovano qui da mezzo mondo per leggere e ascoltare poesie. Per esplorare nuovi canali di comunicazione, rinnovate architetture liriche che rompendo definitivamente con la tradizione romantica (per troppo tempo pesante ipoteca sulla lirica slovena ed europea

in generale) cercano la contaminazione con l'arte visiva, la musica, la danza, il teatro, offrendo anche alla critica letteraria internazionale ottimi spunti di indagine e di ricerca. Forse per questo anche le nuove frontiere culturali americane guardano oggi con particolare attenzione alla giovane poesia slovena e a questa terra di confine, come a un interessante crocevia, un osservatorio privilegiato per comprendere quello che si sta muovendo in Europa, specialmente in Europa centro-orientale. R. Jakson, dell'Università del Tennessee, porta ogni anno quindici suoi studenti in Slovenia per un mese, e l'Università del Vermont gestisce un campus estivo sul lago di Bled. Esiste un International Writing Program curato da Christopher Merrill, docente dell'Università dell'Iowa e traduttore in inglese di importanti autori sloveni contemporanei, e il poeta Ljubljane Tomaz Šalamun, grazie al quale ogni anno quattro giovani poeti sloveni vengono ospitati per tre mesi in un appartamento di Williamsburg, periferia di Manhattan, divenuto ormai un centro per intellettuali e artisti della nuova generazione².

È questa dunque la prima tappa obbligata da toccare per capire i nuovi percorsi della poesia slovena contemporanea³ e in particolare le nuove voci femminili che la animano e la rinnovano, proprio perché Medana è il luogo in cui l'Europa giovane del "disincanto" si cerca e si ritrova nelle espressioni del "canto": quella febbrile ricerca espressiva capace di superare stereotipi ormai vecchi e inadeguati. Qui per "fare poesia" basta un sacco a pelo per la notte, vino buono e voglia di ascoltare. Di mettere l'anima in attesa. E ogni cantina, ogni vigna, ogni erboso declivio diventa un palcoscenico lontano dai festival ufficiali e dai concorsi letterari ingessati, che non sanno dire più nulla di nuovo. In questo processo di rinnovamento le nuove voci femminili si pongono come elemento di

¹ Per una antologia ragionata delle voci presenti a Medana nell'agosto del 2003 si veda *Medana 2003. Dnevi Poezije in Vina. Days of Poetry and Wine*, Medana 2003.

² Si veda A. Floramo, "Come si diventa poeti? A volte basta un gatto puzzolente. Intervista al poeta sloveno Tomaz Šalamun", *Il Nuovo f.v.g.*, 2003, 2, p. 31.

³ Si veda, nel fascicolo *Il cambio del vento. Firenze, Brodskij e la poesia dell'Europa orientale*, "Poesia Slovena", a cura di A. Floramo, *Semicerchio*, 2003 (XXVIII), pp. 34-41; per un quadro complessivo ed esauriente della letteratura slovena contemporanea e di tutte le problematiche a essa inerenti, rimando allo studio di M. Košuta, *Scritture parallele. Dialoghi di frontiera tra letteratura slovena e italiana*, Trieste 1997. Si veda comunque anche M. Pirjevec, *Saggi sulla letteratura slovena dal XVIII° al XX° secolo*, Trieste 1983.

punta, quasi l'avanguardia dell'avanguardia. Ed è singolare che la prima poetessa che incontro non sia slovena: è la prova che questa terra ha sete di confronti, di esperienze, di contaminazioni. Accade sempre quando si è in cerca dell'“altro” per arricchire il “sé”. Sigurbjorg Thrastardottir⁴ ha negli occhi i sogni dei suoi antenati vichinghi: viene dall'Islanda e si definisce una “letteraturista”, cioè una letterata vagabonda, una nomade della letteratura. Ha appena compiuto trent'anni: “sì, ho festeggiato proprio ieri, assieme ad amici che sono giunti qui da ogni parte del mondo. È stato bellissimo!”. Scrive versi e fa la giornalista. Un Erasmus a Bologna le consente di parlare benissimo l'italiano. “Scrivo da tanti anni”, confessa, “ho cominciato componendo rime per compleanni e matrimoni. Poi ho sviluppato uno stile mio. Mi piace il verso libero”. Ma perché proprio la poesia? “La poesia è una chiave di interpretazione del mondo. Serve per ritrovare un po' di equilibrio in tutta questa velocità e la follia del presente”. Le chiedo perché scrive. “Ci serve un contatto con le nostre cose, con la terra, con il tempo. Il mondo gira più veloce dell'uomo, dei suoi ritmi, tutto si gioca nella frazione di un nanosecondo, invece abbiamo bisogno di tempo per pensare. Questo è il tempo della poesia. . . L'Islanda è una terra di luci, di spazi. . . un po' come Medana. La mia prima raccolta di versi si intitola *Terra di fiamme blu*. L'ho pubblicata nel 1999. Ad ogni pagina ci trovi l'Islanda. Poi ho seguito nuove suggestioni nei viaggi, nella gente che incontro. Medana è proprio la risposta a questa mia ricerca: un posto bellissimo. Dicono sia la Toscana della Slovenia, ma non è giusto fare confronti. Medana è Medana. È soprattutto il silenzio. Un silenzio favoloso. Non lo avevo mai esperito, al di fuori dell'Islanda. Una dimensione particolare. Qui c'è il tempo della poesia. . . il tempo per l'Uomo”.

II. AD ALTA VOCE

Basta. Stufe di essere confinate nel ruolo di languide muse e di svenevoli ispiratrici per una poesia declinata tutta al maschile, oggetto di desiderio o semplice occasione (poco più che un pretesto, in verità) per dischiudere al poeta la ricerca nei moti del suo io, le giovani autrici slovene, quelle delle ultime generazioni (le trentenni e le quarantenni per intenderci) hanno scoperto quanto sia potente, liberatoria, evocativa la capacità espressiva del verso. Battendo strade alternative, esplorando la propria “alterità”, usando accenti di un sentire “diverso”, hanno faticosamente conquistato un posto di rilievo nella cultura contemporanea del loro paese. Soprattutto si sono inventate spazi di creatività attraverso i quali interagire con il resto del mondo. Dalle “gloriose giornate dell'indipendenza” nel

1991⁵ la Slovenia ha corso infatti un rischio molto serio: quello di soffocare ogni innovazione in nome di un rivendicato nazionalismo, pronto a rispolverare i busti della più nobile tradizione letteraria, sacrificando al passato il gusto della sperimentazione, del confronto e del nuovo. Ne prevalse per un po' un trionfo di immagini stereotipe prevalentemente ereditate dalla tradizione romantica deteriorata, incline a disegnare una terra delle origini, quasi mitica, tutta villaggi cariolani e purissimi laghi alpini⁶. Così, mentre troppo spesso i circoli letterari e le riviste specializzate si chiudevano in un pericoloso solipsismo etnico-culturale (nel tentativo di allontanarsi sempre di più dai mondi balcanici, chiusi definitivamente “fuori” dalla porta, ben oltre le sbarre dei nuovi confini)⁷ furono proprio le “ragazze” di Ljubljana, Maribor o Nova Gorica a dare un valido contributo per salvare l'originalità della ricerca, il gusto per il dibattito, il confronto, l'avanguardia e la sperimentazione⁸. Non solamente mantennero vivi i contatti con Zagabria, Belgrado o Sarajevo, ma si aprirono a sollecitazioni nuove, provenienti dal resto dell'Europa e dell'America, arricchendo il dibattito sulle nuove forme della comunicazione letteraria. Abbandonati provocatoriamente i riferimenti rituali ai “sacri lavacri” nelle algide fonti della Savica⁹, le giovani poetesse slovene hanno scelto di esplorare altri percorsi: intimisti o di denuncia, vibranti di passione e di erotismo o improntati ad un minimalismo esistenzialista che gioca sui chiaroscuri dell'anima. Una ricerca plurale, molteplice, differenziata. Difficile dunque trovare un denominatore comune che le rappresenti tutte: ognuna di loro esprime attraverso la propria poe-

⁵ Per una dettagliata panoramica sulla dissoluzione della ex Jugoslavia si veda J. Pirjevec, *Le guerre jugoslave. 1991-1999*, Torino 2001.

⁶ Per fortuna furono molti i pensatori più interessanti ed impegnati che si opposero e continuano ad opporsi a tale semplificazione e appiattimento, prevalentemente voluti dagli ambienti conservatori e nazionalistici ma orgogliosamente e strenuamente osteggiati da intellettuali del calibro di Tomaž Šalamun, Aleš Debeljak, Boris A. Novak, Kajetan Kovič, attivi esponenti di un mondo che mantiene costanti rapporti internazionali, scrive per riviste estremamente prestigiose e dalle cattedre universitarie forma la coscienza critica delle nuove generazioni. Sugli autori citati si veda il già citato lavoro di A. Floramo, *Poesia Slovena*.

⁷ Di particolare interesse le considerazioni espresse in merito a questa difficile transizione da A. Debeljak, “Cerchi concentrici d'identità”, *Trans Europa Express. Scrittori della nuova Europa*, Milano 2005, pp. 52-67.

⁸ Nel corso degli ultimi anni ho curato sulle pagine del settimanale *Nuovo f.v.g.* una galleria di “ritratti femminili” che si è occupata di giovani talenti sloveni, A. Floramo, “Il mondo di una cyber intellettuale”, *Il Nuovo f.v.g.*, 2003, 17, p. 23 (Marina Gržinič); Idem, “Uragano Kim”, *Il Nuovo f.v.g.*, 2003, 111, p. 27 (Kim Komlianec); Idem, “La voce slovena del rock”, *Il Nuovo f.v.g.*, 2003, 112, p. 27 (Tinkara Kovač); Idem, “La via slovena ai giovani”, *Il Nuovo f.v.g.*, 2003, 125, p. 25 (Nina Kojima). I materiali raccolti sono in fase di riorganizzazione per confluire in una pubblicazione organica più ampia e articolata avente per oggetto le voci più interessanti della Slovenia contemporanea.

⁹ Il riferimento è ovviamente indirizzato al celebre poema *Krst pri Savici* di France Prešeren.

⁴ Si veda *Medana 2003*, op. cit., pp. 318-331.

tica un approccio personalissimo alla realtà, modulando la propria voce su canali anche molto distanti. Ciò che in un certo senso le accomuna è l'attenzione rivolta a quell'anima femminile della letteratura che per troppo tempo la tradizione patria ha volutamente ignorato. Come ricorda ironicamente Barbara Korun: "si dice che l'identità nazionale slovena si sia modellata attraverso la lingua e la letteratura. Non c'è da meravigliarsi dunque se in tanti anni di storia della letteratura slovena le donne non sono mai state ammesse nel Parnaso. La leadership e la capacità di prendere decisioni in settori importanti come la direzione del paese, l'identità nazionale, l'autorità e il potere non sono certamente cose che possano essere lasciate nelle mani di una donna: il mito romantico del poeta come profeta e guida della nazione può offrire a una donna solamente il ruolo di musa ispiratrice"¹⁰. E così queste "cattive ragazze" hanno imparato ad alzare la voce creando scandalo, imbarazzo, disagio. Talvolta soltanto un senso di diffuso fastidio nel mondo borghese e rispettabile della "nuova Slovenia", forse un po' troppo desiderosa di vestirsi all'occidentale dimenticandosi della variegata ricchezza dei suoi profili. E soprattutto hanno dimostrato quanto possano essere affascinanti il meticcio culturale, la contaminazione, l'intersezione degli stili e dei generi: poesia e danza, poesia e teatro, poesia e musica, poesia e video, poesia ed elettronica... Lo hanno saputo fare senza nessuna acribia pedagogica o didascalica. Si sono messe a recitare i loro versi nel chiaroscuro di una cantina, magari accompagnate dalle note pastello di un sax. Lo hanno saputo fare nei locali frequentati da studenti, quelli che si affacciano lungo la Ljubljana, o nelle aule universitarie, o ancora nelle redazioni di nuove riviste che loro stesse si sono inventate. Hanno avuto esperienza di quali discanti sia capace l'anima, quando affonda le dita nelle profondità del male di vivere o nella passione che acceca. Si sono messe a nudo. E hanno cantato in tal modo la rabbia, l'abbandono, l'amore, il sesso, la noia, le nevrosi della vita moderna. Ma anche la fragilità del maschio o le storie che gli oggetti sanno raccontare. Materiche e sensuali. È grazie a loro che la Slovenia ha riscoperto quanto sia profondamente femmina la creatività della poesia; con il loro impegno hanno sollecitato numerose iniziative culturali, tutte orbitanti attorno alla galassia femminile. C'è da dire che in questi ultimi anni i segnali di un risveglio in tale direzione sono stati molto significativi, sottolineati dal moltiplicarsi di incontri, letture pubbliche, festival letterari che hanno tutti per protagonista appunto la voce delle donne, per tema la loro complessa sensibilità. E non è certo un caso se già nel 1996 nasce a

Ljubljana, per la forte volontà di un gruppo di donne socialmente e culturalmente impegnate, il progetto Mesto Zenšk, la città delle donne appunto, promotore oggi del Festival Internazionale di Arti Contemporanee, uno degli appuntamenti culturali europei più interessanti, in grado di condurre ogni anno nella capitale slovena dalle quaranta alle sessanta artiste provenienti da tutto il mondo. Nel 2003 tutte le giovani poetesse che vengono qui presentate tennero pubblica lettura delle loro liriche nell'ambito del *reading* dedicato alle autrici slovene¹¹. È solo una fortunata coincidenza?

III. POST SCRIPTUM (QUASI UN APOLOGO)

Maja adora l'autunno. Le piace Ljubljana, la sua città, quando l'aria diventa di cristallo e le strade sbadigliano sull'asfalto foglie e fanali. Ama anche i piccoli box di lamiera che ancora si vedono, solo in autunno, agli angoli più ventosi delle periferie, dove è più facile che la bora ti sorprenda, improvvisa come uno sguardo da sotto il cappello. Per questo si lascia sedurre dalle tiepide lusinghe di un cartoccio di castagne abbrustolite e si finge bambina. Talvolta basta il loro profumo per rapirla assieme ai gorgi colorati delle foglie, che canticchiano sotto i suoi stivaletti neri. Maja ama il cappuccino. Lascia che le sue labbra bacino leggere il bordo della tazza (le piace quella con l'orlo dorato), e socchiude piano gli occhi, non so se per godersi l'innocente piacere dell'aroma o per le volute di vapore che si impigliano sulle sue ciglia. Non si toglie i guanti di lana né il cappellino che le ombreggia la fronte, in un dolce chiaroscuro che le rimane appeso agli zigomi. Traduce in sloveno Lemony Snicket. Mi chiedo, guardandola, se non sia anche lei una Baudelaire¹². Certo ne ha tutta l'aria, mentre atteggia a sorriso la traccia scura del suo rossetto: quasi un marrone tardo autunnale. In una giornata di pioggia, a Trieste, assieme a Goran Potočnik-Černe, capo redattore, mi ha raccontato il sogno della casa editrice per cui lavora, la Založba Tuma, diretta da un'altra giovane e dinamica donna, Tanja Tuma. Che si è prefissa di raccogliere in un'antologia¹³ le più significative voci femminili della cultura slovena, dall'Ottocento ai giorni nostri.

Si tratta del primo compendio in assoluto di liriche scritte esclusivamente da donne. Alla fiera del libro del 2004 è stato presentato a Ljubljana il primo volume dell'opera (1825-1941). Erano presenti, oltre all'editore, anche Katja Mihurko Poniž, ricercatrice, Peter Kolšek critico e poeta, Lucija Stupica, giovane poetessa

¹¹ Si veda la nota precedente.

¹² Baudelaire è il nome della famiglia protagonista della fortunata serie letteraria.

¹³ *Antologija Slovenskih Pesnic, 1 (1825-1941)*, a cura di I. Novak Popov Ljubljana 2004. Il piano dell'opera prevede la pubblicazione del secondo volume (1941-1980) entro il novembre del 2005 e del terzo (dal 1980 fino a oggi) entro il novembre del 2006.

¹⁰ Dalla prolusione di Barbara Korun al *reading* di autrici slovene del Festival internazionale di arti contemporanee, Ljubljana 13 ottobre 2003.

Ljubljane e la curatrice del volume, Irena Novak Popov, una tra le più qualificate critiche letterarie del momento nonché docente universitaria di letteratura slovena. Per questa pubblicazione la studiosa ha raccolto 144 liriche di 33 diverse autrici, recuperando testi dispersi in riviste, giornali o edizioni spesso ormai introvabili. Un lavoro immane. Sempre sua è la redazione delle utili schede bio-bibliografiche delle autrici e il saggio critico che conclude la raccolta. Il prezioso volume, arricchito da una grafica molto ricercata firmata da Darja Spanring Marčina e Klementina Golia¹⁴, si prefigge non solamente di restituire al lettore il piacere estetico dei versi, ma soprattutto di ricostruire i contesti socio-culturali, gli scenari e gli ambienti all'interno dei quali si compì la vita di quelle donne che vollero esprimersi attraverso i linguaggi della poesia, spesso convertiti in impegno politico, o in appassionata denuncia della realtà.

Maja tiene il libro tra le mani, lo sfiora quasi lo volesse "sentire" al tatto e me lo racconta in un assolato pomeriggio d'estate, condito da buon vino e da molti progetti. Mi piace pensare che in lei, nei suoi gesti, nel suo modo di essere intelligentemente giovane, donna e slovena, trovi uno speciale riscontro tutto quello che fin qui ho cercato di spiegare a me stesso. Mi accorgo che sono soltanto suggestioni confuse, poco più di impressioni che meriterebbero invece una veste più seria. Un rigore maggiore. Forse un giorno diventeranno parte di quell'antologia da tempo vagheggiata e ancora mai nata. Sarà la smorfia che mi si disegna in faccia a farla sorridere, mentre ci penso su e verso a Goran un altro po' di grappa friulana, così simile alle invitanti asprezze della *žganje* slovena. Sono sicuro che, quando sorride, Maja sogna. Non so se di castagne o di cappuccini, di foglie frustate dal vento o di letterature da volgere in lingua slovena. Sogna perché è giovane, perché è donna e perché probabilmente ne ha motivo. O forse pensa soltanto che presto sarà di nuovo autunno...



INTERVISTE CON ALJA ADAM E ALEŠ ŠTEGER

Alja Adam è nata nel 1976 a Ljubljana. Condivide un appartamento con altre quattro giovani donne. Tiene un corso di danza orientale femminile e dopo aver frequentato i corsi di Letteratura Comparata alla Facoltà di Lettere della sua città ora si sta perfezionando presso il Dipartimento di studi sulle donne e sulla teoria del femminismo. Le sue liriche sono state pubblicate dalla rivista letteraria Nova Revija. L'anno scorso la casa

editrice Alef ha edito la sua prima raccolta di poesie dal titolo *Zaobljenost*.

Angelo Floramo *Alja... un libro appena pubblicato alle spalle e tanta voglia di sperimentare. A cosa stai lavorando?*

Alja Adam Il mio ultimo libro di poesia, *Rotondità*, è stato pubblicato l'anno scorso. Le poesie che ho raccolto sono una riflessione sulla mia crescita poetica negli ultimi dieci anni. Ovviamente l'aver pubblicato delle poesie non ferma la mia inquietudine. Mi fa sentire come se avessi appena girato una nuova pagina nella mia creatività artistica. È come un nuovo inizio. Negli ultimi cinque mesi ho tenuto alcune presentazioni delle mie liriche in giro per la Slovenia. Sembra che il libro sia stato ben accolto dai circoli letterari e ha anche avuto alcune buone recensioni. Ma sto ancora studiando. E scrivo saggi. Il soggetto delle mie ricerche potrebbe essere intitolato: "L'immagine della donna nella mitologia greca e i suoi riflessi nella teoria femminista post-moderna". In questi giorni sono usciti due miei articoli sulle riviste letterarie Nova Revija e Apokalipsa. Inoltre sto lavorando assieme ad un gruppo di amici alle scenografie di una favola musicale per bambini.

A.F. *La tua è stata definita dai critici una voce davvero interessante nel panorama culturale sloveno contemporaneo. E sei davvero molto giovane! Cosa vuoi esprimere nelle tue opere, e in che modo? Voglio dire quali sono i canali espressivi della tua arte? Quali sono i tuoi contenuti?*

A.A. Il filo rosso di *Rotondità* è dato da due temi fondamentali: i rapporti tra uomo e donna, il cerchio senza fine di incontri e abbandoni, e il dilemma che investe il significato dell'espressività poetica. I miei parametri espressivi? Lasciami pensare... non sono sempre gli stessi. Potrebbe essere che la mia poesia sia l'espressione dell'osservazione sensuale del mondo esteriore e più spesso dei miei paesaggi interiori.

A.F. *La Slovenia sta fiorendo di nuove prospettive artistiche, dalle arti visive alla grafica, dalla musica alla ricerca sui nuovi linguaggi. Le ultime generazioni stanno dando un contributo notevole a questa ricerca. Qual è stata la tua formazione? Dove hai affilato la tua penna, la tua sensibilità? Quali esperienze ti hanno resa così sensibile?*

¹⁴ Che è anche autrice del disegno di copertina, intitolato *Sanje za dušo* [Sogni nell'anima].

A.A. Non mi sento di appartenere a nessun gruppo orbitante attorno a una qualche rivista letteraria, anche se ho molti buoni amici tra i poeti e le poetesse slovene. Ho cominciato a scrivere fin da bambina. Ho trascorso l'infanzia in un piccolo villaggio in Istria, vicino a Trieste. La mia stretta vicinanza alla natura è forse stata uno dei principali impulsi della mia creatività. Più tardi ho affinato il mio linguaggio poetico negli anni della scuola, quando ho imparato le strutture poetiche e i canoni espressivi, specialmente leggendo autori sloveni e stranieri.

A.F. *Riconosci un modello di ispirazione tra gli artisti sloveni (contemporanei o classici) o preferisci trovare ispirazione in altri modelli, magari esteri? Sto pensando alla nuova generazione di poeti europei e americani. So che ci sono molti collegamenti tra la Slovenia e l'America in questo senso.*

A.A. Tra le poetesse slovene quella che mi ha ispirata di più è stata Maja Vidmar. Specialmente per quanto riguarda la sua poesia erotica. Mi piace moltissimo anche la poesia di Peter Semolič e della giovane poetessa mia amica Jana Putrle. Mi ha molto ispirato il lavoro di Sylvia Plath e nell'ultimo anno quello di Adrienne Rich. Tra i poeti americani contemporanei sento una vicinanza particolare con Robert Hass, Robert Pinsky e Margaret Atwood. Apprezzo molto anche la poesia di Wislawa Szymborska, Jehuda Amihaj, Blaise Cendrars, Guido Zavanone...

A.F. *C'è un interesse crescente dell'Europa riguardo gli autori sloveni. I vostri libri vengono tradotti in molte lingue. Ma tra tutti il mercato italiano sembra essere quello più refrattario all'accoglienza. Come mai accade, secondo te? Mancano editori italiani curiosi?*

A.A. Mi sorprende questa tua affermazione: siamo vicini di casa, e molti sloveni sono in grado di leggere e di parlare l'italiano. Inoltre abbiamo molti validi traduttori. Non credo ci sia tuta questa difficoltà.

A.F. *Poesia e letteratura non sono un buon investimento per l'industria del libro... e le cose peggiorano se pensiamo ai gusti dei lettori più giovani. Ma è chiaro che la loro importanza, nel delineare l'identità culturale, è fundamenta-*

le. Cosa sta succedendo in Slovenia? Ci sono opportunità di emergere per giovani autori? Sto pensando a Medana, alla Beletrina, a Metelkovo... cos'altro c'è?

A.A. In Slovenia sono molto numerosi gli eventi letterari e le opportunità che vengono offerte ai giovani artisti di mostrare al vasto pubblico le loro qualità. Abbiamo davvero una scena letteraria dinamica e molto ben organizzata. Ma il Ministero della cultura non dà molti soldi per i giovani poeti, che in tal modo non vengono aiutati a pubblicare i loro libri. E anche quando riescono a pubblicare un libro, non ci guadagnano proprio nulla. È impossibile vivere di letteratura. Non so davvero come sia in Italia...

A.F. *Una delle caratteristiche dei tuoi lavori è proprio la profonda sensualità dei versi. Possiedono una forza davvero particolare. Cos'è la creatività per Alja Adam?*

A.A. Scrivere poesia è un dialogo intimo, personale con me stessa. Ho bisogno di mettermi a nudo, di lasciarmi eccitare, di sentire, di toccare con le mie dita... potrei scrivere dal profondo della mia intimità, quando mi espongo come donna. Una donna che cerca, non solo attraverso l'amore, le relazioni con gli uomini o l'esperienza erotica ma anche attraverso la comunicazione con le altre donne, attraverso la scrittura in se stessa. Come cerco di esprimere nella mia poesia "Fumo":

Quanto eccitante e misterioso è il mondo
Il fumo della sigaretta che si arriccica e si divide in volute
La zampa del gatto che si allunga nervosa
Cercando di toccare ogni cosa.
Ti sembra che ogni oggetto faccia le fusa
Mentre tu trascendi la tua immobilità e l'arezza della ricerca.
Nascondi gli artigli sotto le dita e ti sfiori la guancia
Forse non sei così scultorialmente definibile
Freddamente in intercambiabile.
Nel gioco, nel colore della luce,
Nel rumore di una macchina,
Si nasconde una precisa promessa
Una crepa nel pavimento ti richiama indietro
Alle smorfie del gatto.
E dimentichi il freddo, il bollore,
Salti alla tua gola dicendo a te stesso
Quanto eccitante e misterioso è il mondo
Che si arriccica e si divide nelle volute delle frasi.

A.F. *L'autore moderno ha molte fonti diverse di ispirazione rispetto al passato. Non so davvero se le passeggiate al chiaro di luna sono ancora così importanti per scoprire le*

emozioni... in cosa trova ispirazione una giovane donna di inizio millennio?

A.A. Non posso certo parlare in nome degli altri... per me tutto nasce dall'intimo dialogo tra me (i miei impulsi interiori) e la vita di ogni giorno. Sono le cose più ordinarie ad ispirarmi... comprese le camminate al chiaro di luna...

A.F. *Alja, sei una giovane donna che vive in un paese il cui futuro è quello di diventare una parte importante della nuova Europa. Quale sarà il contributo della poesia in questo scenario che si rinnova? Sarà importante la sua voce? Avrà la possibilità di raccontare ancora qualcosa agli uomini? Cosa, come?*

A.A. Nel prossimo futuro emergeranno identità multiple e differenziate. Stiamo diventando parte dell'Europa unita e il nostro intento è quello di contribuire a creare una comune temperie culturale europea. Sono convinta che la sensibilità e la capacità innovativa della poesia slovena attireranno l'attenzione anche degli artisti più affermati dell'Europa occidentale. E arricchirà lo scambio culturale tra i popoli dell'Europa.

*

L'orizzonte del borgo si chiude su poche case aggrappate al ciglio di una via che è tutta un saliscendi. Un campanile. E alcune tra le più interessanti aziende vitivinicole della Slovenia. Ottimo sposalizio quello del vino con l'intimità del canto. Vicino alla chiesa, secondo tradizione, sonnecchia un piccolo cimitero di campagna, dove, sotto una delle tante lapidi in pietra, dorme Alojz Gradnik, il più importante poeta sloveno degli anni '40. In quella che fu la sua casa, ora trasformata in cantina/enoteca e in centro operativo del festival di poesia incontro Aleš Šteger, ventotto anni, poeta e ideatore di una fra le più interessanti rassegne letterarie ed artistiche d'Europa che abbiano la poesia per unico tema, il Festival internazionale di poesia "Le giornate della Poesia e del Vino".

Angelo Floramo *A Medana, ogni anno, poeti under trenta di tutto il mondo si ritrovano fra vigne e cantine a celebrare la pace, la poesia, l'utopia, il buon vino... Come è nato tutto questo?*

Alja Adam Aleks Klinec... è stato lui l'ideatore di tutto, circa nove anni fa. Aleks allora era giovanissimo... con un'esperienza di operaio maturata in fabbrica, in Italia. Ma proveniva da una famiglia di produttori di vino. E da sempre nutriva un sogno nel cuore: trovare qualcosa che potesse unire il vino, l'arte, la terra. È così che è nata Medana e la rassegna annuale "Le giornate della poesia e del vino". Ci sono molti altri festival di poesia in Europa. Ma nessuno è come Medana!

A.F. *Cosa fa la differenza?*

A.Š. Come giovane autore sono stato invitato spesso a molte prestigiose manifestazioni internazionali. I riflettori sono puntati sull'evento, ovunque si respira aria di ufficialità; c'è molta curiosità, tutti stanno molto attenti a chi è stato invitato e chi no... alla stazione c'è un taxi che ti aspetta, ti accompagna in albergo... poi c'è la serata ufficiale, tu leggi alcuni tuoi versi e alla fine te ne vai. Insomma, un appuntamento mondano, come molti altri... Ma per Medana volevamo qualcosa di diverso. Volevamo che i poeti si sentissero a loro agio in un'atmosfera di amicizia. A Medana non ci sono mai stati alberghi né tantomeno hotel. E non ci sono nemmeno ora. I poeti si sistemano nelle case del paese... ospiti degli abitanti del borgo. Con i quali è nata una forte amicizia. Tanto che ormai considerano la manifestazione come se fosse una cosa loro. Per questo li coinvolgiamo spesso in molte attività. Le partite di calcio per esempio: "Poeti contro Nativi"! Molto divertente davvero!

A.F. *Che spirito si respira qui?*

A.Š. I poeti che intervengono sono tutti molto giovani, sotto i trent'anni. Questo elemento confersisce alla manifestazione una notevole freschezza e vivacità. Medana è la nostra voce. Manteniamo vivi i contatti tra di noi anche quando le giornate si sono concluse. E riteniamo molto importante il valore dello stare assieme. Abbiamo ricreato una specie di comunità molto aperta, democratica, anarchica... E possiamo dire che negli anni molti importanti poeti sono passati di qui.

A.F. *Ma come contattate i poeti?*

A.Š. Innanzitutto la selezione iniziale è molto rigorosa: accettiamo solamente autori che – per quanto molto giovani – abbiano già pubblicato qualcosa, almeno una raccolta di poesie. Non importa ovviamente se non sono ancora famosi a livello internazionale... anzi. Negli anni abbiamo creato una vera e propria rete. Poeti, critici, editori ci contattano, ci inviano il materiale. Noi leggiamo e valutiamo. Ogni settimana riceviamo molte richieste. Medana è diventata importante. Preparamo così un'antologia con i versi in lingua originale tradotti anche in inglese. Durante le letture tuttavia il poeta recita sempre nella sua lingua madre. Altrimenti andrebbero perduti ritmo e musicalità, che nella poesia sono importantissimi. Con gli anni anche i nostri programmi sono cresciuti: oltre alla lettura delle liriche il pubblico può assistere a concerti, mostre, tavole rotonde, retrospettive cinematografiche, esibizioni di danza... vogliamo coinvolgere sempre nuovi linguaggi dell'arte che comunque riteniamo vicini alla poesia. E poi cerchiamo di rendere lo spettacolo quanto più possibile itinerante: Pola, Koper, Ljubljana. Città che offrono un'accoglienza molto calorosa. I poeti si sentono a casa...

A.F. *Un lavoro enorme...*

A.Š. Sì, e tutto viene portato avanti da volontari... animati da grande passione. Non ci guadagniamo nulla, ma ci piace farlo. E questo grazie agli abitanti di Medana, ad Aleks Klinec... un ideatore entusiasta! In tutto siamo una decina, nello staff. E tutti noi abbiamo la nostra vita. Solo Aleks vive qui. Io vivo a Ljubljana, come molti altri. Tutti orbitiamo attorno alla Beletrina, una giovane casa editrice: un altro dei progetti che abbiamo in piedi.

A.F. *La poesia in Slovenia sta crescendo... molti giovani poeti si stanno affermando e con notevole successo, anche a livello internazionale...*

A.Š. La situazione è simile a quella di molti altri piccoli popoli che vogliono far sentire la loro voce. Una specie di visione romantica: il poeta che canta la sua gente, la sua terra. Ma c'è anche l'avanguardia, nella quale la Slovenia ha giocato un ruolo decisivo, basti pensare all'opera di Srečko Kosovel. Quello per cui molti di noi oggi

lavorano e che in parte si avvera a Medana è l'esigenza di trovare momenti di incontro tra autori che provengono da realtà culturali diverse. La comunicazione tra i poeti è fondamentale e noi sloveni, che siamo in fin dei conti un popolo molto piccolo, sentiamo la necessità di uscire al di fuori dei confini. Vogliamo sapere cosa si sta muovendo in Germania, in Francia, in America, o da voi in Italia. Vogliamo scambiare esperienze... capire cosa accade altrove, nel mondo.

A.F. *L'edizione di quest'anno com'è andata?*

A.Š. Abbiamo potuto ospitare a Medana 25 poeti provenienti da 90 paesi del mondo, prevalentemente europei. Ovviamente noi non possiamo pagare il viaggio. Le spese le affrontano i paesi di origine. Purtroppo non tutti sono in grado di sostenerle e questo genera inevitabilmente una certa esclusione, la separazione di alcuni. Ci sono grandi poeti che abitando in paesi molto poveri non possono uscire dai loro contesti, far sentire la loro voce. È difficile, molto difficile... bisognerebbe trovare sponsor, aiuti. L'Europa è ancora lontana. Speriamo che con il prossimo anno arrivino anche fondi da Bruxelles. Vogliamo che Medana sia accessibile a tutti! Dovrebbe esserlo. Per ora molti sponsor sono privati, prevalentemente sloveni. Lo stato ci dà qualcosa e così pure le organizzazioni studentesche di Ljubljana. Quello che più conta è che il confine se ne vada via al più presto, proprio fisicamente. Non se ne può più. Sentiamo il bisogno di condividere liberamente con tutti gli altri i nostri sogni, le nostre idee. Io vengo dall'est della Slovenia... una terra molto simile a questa. Ptuj è la mia città natale. Colline, vigne... Guardando dalla finestra di casa mia vedo Austria e Ungheria... È normale per me avere a che fare con gente che parla lingue diverse... ma possiamo pur sempre farlo senza bisogno dei confini. E in questo la poesia ci aiuta, no?



LUCIJA STUPICA

È nata nel 1971 a Šmarje pri Jelšah. Vive a Ljubljana. Si occupa di poesia, architettura e disegno. Le sue opere sono state edite dalle più importanti riviste letterarie Slovene (Literatura, Nova Revija, Sodobnost). Il suo primo libro di poesia, *Čelo na soncu* [Il Violoncello nel

Sole] è stato edito dalla casa editrice Beletrina nel 2001, e ha vinto il Premio come migliore opera presente alla 17° Fiera del libro di Ljubljana, aggiudicandosi anche la Zlata ptica [Uccello D'Oro] come miglior risultato artistico dell'anno. La sua voce è stata inserita nell'antologia che raccoglie i dieci più interessanti nomi della poesia slovena degli anni Novanta. È certamente una delle voci più interessanti tra coloro che oggi in Slovenia si esprimono attraverso la poesia. La poetica di Lucija Stupica è intessuta di luce e di musica. Questo anche per l'attenzione che la giovane autrice ha da sempre rivolto alla scelta dei registri espressivi più appropriati, alternando alla produzione letteraria una rigorosa attività di ricerca, di confronto e di sperimentazione. Credendo fortemente nella necessità che linguaggi differenziati dialoghino tra loro proprio attraverso la poesia, ha spesso realizzato opere ibride, di grande impatto emotivo, in cui la musica, il ritmo e la plasticità del gesto confluiscono armonicamente nelle grammatiche della comunicazione lirica. I suoi versi richiamano architetture di sapore esistenzialista in cui il senso di "finitudine" si stempera sempre in una sorta di universale anelito alla salvezza. Ovviamente mai appagato. Le sue opere sono quasi una collezione di frammenti, un album di fotografie in bianco e nero in cui sorprende, improvvisa, a tratti inaspettata, una macchia di colore che obbliga a una costante rilettura e re-interpretazione del testo, dei suoi codici, dei suoi significati. A tratti l'autrice sembra rileggere l'esperienza simbolista, in una perfetta fusione di trascendenza che necessariamente deve passare attraverso il gorgo della sensorialità, ricercata, amata, temuta, certamente sempre vissuta. "Non è facile fuggire alle cose": esse fanno in modo che l'anima si impigli negli angoli più spigolosi, lacerandosi in ferite dalle quali non sgorga mai la pena, ma un senso di impalpabile, astratta malinconia che alla fine determina abissi di silenziosa consapevolezza.

CODICE FAMILIARE

Fa fresco. La pioggia ha lavato le strade.
 E quanto non ha lavato la pioggia, lo farà il tempo.
 Visite rimandate, amori ininterrotti,
 strade intrecciate che non vogliono districarsi.
 Il domicilio sarà ancora immacolato. La stanza pulita. La biancheria di bucato.
 Con le bugie svelate come le pareti rivestite,
 le parole inesprimibili, che disegnano figurine sui tappeti.

La casa, che desiderava essere cittadina,
 sempre da capo riconosce solo sé stessa. La sua famiglia
 sa troppo perché possa parlare di essa e di sé.
 Da tempo i componenti si sono dispersi lungo le coordinate
 del proprio abito mentale, qui però ci sono il suo respiro
 e le fotografie, non l'unica cosa che unisca.

Il mondo interiore della casa è il loro modo
 di riconoscersi, il rivestimento che in silenzio
 sopportano, ed è il più difficile.
 Le rigide colonne vertebrali della compassione, i colpi
 mescolati a lacrime e sorrisi.
 Anni e anni e anni... Tutte quelle cose
 che legano, i segreti infilati
 come aghi in un morbido fantoccio.

STRADA

Mi sveglio in un giorno di pioggia e dopo pranzo
 fa già buio. L'inverno senza neve è come
 il giorno senza luce. Mio padre ogni volta
 mi dice di essere prudente lungo la strada.
 E intanto la pioggia sporca l'auto appena lavata.
 Poi a passo di parata, i guidatori con le auto
 come gli elefanti di Annibale oltre le cime alpine,
 lungo le fredde strade della solitudine in attesa
 che qualcosa cambi. Decisi ad abbandonare un punto
 per un altro, durante il giorno mettere le catene
 o nasconderle, bandiere avvolte, nella parte posteriore
 dell'auto, così da poterle un giorno sventolare
 in faccia, fieri della propria vittoria.
 Solo a pochi riesce. Già quanto pronunciamo
 è per metà un fatto. Per questo capita spesso di incontrare
 guidatori silenziosi che ipnotizzati
 fissano gli occhi in un sogno immaginario.

IL DELITTO DELLA LUNA

L'odore di pesce del ristorante, in terrazza la danza dei piatti,
 bisbigli a volontà, i lineamenti della gente a passeggio... e sei solo,
 trafitto nel proprio rammendo di spiaggia, la sensazione d'infinito
 inonda il corpo – e nell'istante successivo scompare.

Il giorno si è disgregato nel pugno tenuto stretto,
 che lentamente si schiude per regalare
 la polvere al mare nell'ultimo commiato.
 Non capisci dove l'onda, creata come dalla musica,
 ha inizio, e dove ha la sua fine.
 L'inquieta selciatura delle strade dei gabbiani.
 Anche in te il mare – lo conosci anche ora?

La sera ti fondi nella notte come ombra furtiva.
 Scompari nella tua riva, silenzioso
 nel mondo composto della lingua
 e guardi, come un povero animale, verso l'ardente orizzonte.
 Lentamente ti siedi e aspetti il delitto della luna.

(Traduzioni di Michele Obit)



BARBARA KORUN

È nata nel 1963 a Ljubljana in Slovenia, dove nel 1989 si è laureata in lettere e filosofia e in letterature comparate e teoria letteraria e dove attualmente insegna lingua e letteratura in un ginnasio della capitale slovena. Oltre ad occuparsi di poesia che pubblica in diverse riviste slovene, scrive anche recensioni letterarie e critiche teatrali. Nel 1999 ha pubblicato la sua prima raccolta di poesie *Ostrina miline* [La scabrosità della dolcezza] che ha attirato l'attenzione dei migliori critici conseguendo l'ambito riconoscimento della Fiera nazionale del libro per la collezione d'esordio. Nel 2003 sono usciti rispettivamente *Zapiski iz podmizja* [Appunti da sotto il Tavolo] e *Razpoke* [Crepe]. Nel 2005 è uscita in Irlanda un'antologia delle sue liriche dal titolo *Songs of Earth and Light*. Continua a scrivere per le riviste letterarie *Apokalipsa* e *Nova Revija*.

Una sensualità volutamente esasperata sta alla base delle sue liriche più interessanti: la poetica di Barbara Korun – estremamente innovativa e originale – è in definitiva una forte rivendicazione femminista che tuttavia non si esaurisce nella voce gridata della denuncia, ma ricerca proprio nella componente femminile dell'esperire quella prospettiva troppo spesso dimenticata dalla cultura dominante e protervamente maschia, resa ottusa dall'indifferenza e ciecamente violenta. Barbara Korun rivendica invece alla donna la capacità di avvertire le cose dal di dentro. Per farlo è necessario riappropriarsi della "corporeità", percepibile anche attraverso una capacità di "emozione" panica e "orgasmica", spasmodicamente ricercata perfino nella voluttà del male, della sofferenza, della pena: una componente, questa, che rivela raffinate sfumature sadiche e masochiste e che si riscopre canale privilegiato di auto-conoscenza. Perché anche la percezione del dolore (proprio ed altrui) può diventare appagante consapevolezza di sé, sensibile antenna orientata sul mondo delle sensazioni tanto quanto nelle pieghe più nascoste dell'anima. La carne viva e palpitante dei corpi è sottoposta alle indagini di una luce quasi chirurgica, alle volte feroce, lancinante, che pretende di osservare ogni emozione, anche la più intima e inconfessabile, attraverso nuovi parametri razionali, incapaci di prescindere da una conclamata "genitalità" della conoscenza.

IL LUPO

... È strano per me, strano, lui che è tutto lupo e mi mangia
 Dentro il mio corpo, dal basso, spinge il suo muso in ogni
 Mio orifizio e lecca, lecca, è strano, così strano, voglio
 Nascondermi, ritirarmi dentro me stessa, scappare dentro la mia
 testa, essere lontana
 Essere spenta... Mi spaventa sentirlo, mi spaventa il mio corpo, mi
 spaventa
 Sentire il suo corpo. Mi mangia dentro, ancora, la sua bocca, le fauci,
 i suoi denti
 Così aguzzi, che mi divorano, mi sta divorando come se fossi un
 tenero,
 pasto succulento, dilaniandomi, spingendo tra le mie gambe con
 la sua lingua, il suo naso, le sue ganasce, le sue zampe, il suo pisello...
 lo spinge dentro in fondo
 fino alla radice, più in su, più in su, più in su ancora in questo corpo
 che non è più mio, una violenza pura che io permetto, acconsento,
 non faccio nulla per difendere
 me stessa, ma non sarò gettata via... sono tenera e arrendevole
 lui mi lancia in aria come una bambola di pezza, penso tra me che
 questo è quello che
 lui è, lui è un uomo, io sono una donna, è tutto come dovrebbe
 essere, è
 come sempre accade, lui mi rende sempre più magra, solo
 una sottile membrana resta, pelle sottile, sottile... e poi il paradiso
 sboccia
 dentro la mia testa, paradiso dentro il mio corpo, no, non il paradiso
 del corpo... e di nuovo lui è profondamente dentro di me,
 premendomi, dilaniandomi,
 spingendo in profondità dentro di me, cercando, cercando... ma io
 sono colma,
 piena e appagata, brillante e calma, così piena fino all'orlo da
 non interessarmi a quanto mi sta accadendo ora, non mi
 interesserebbe se
 il mio sangue sgorgasse, mi trovo oltre ogni pena e ogni piacere e so,
 so che tutto sta andando per il meglio, non posso fidarmi
 di questo lupo ma tutto sta andando per il meglio, la forza che
 è in me ora è più forte di lui, questa forza che sta mutando
 pure lui, sta guarendomi, sta guarendolo, sta guarendo la ferita.

RESPIRANDO INSIEME

Tu puoi
 arrivare dentro di me
 ovunque
 più profondamente che puoi

nel piacere
 nella pena
 io scivolo via
 da te

nella lingua
 nelle parole,
 qui
 tu stai respirandomi
 dentro
 mi inali
 completamente.

LO SPECCHIO

Un uomo si sporge sopra di me
 come sopra l'acqua.
 Spera di vedere la sua faccia
 nello specchio della mia acqua.
 Ma la mia acqua è scura
 scura e profonda e non
 restituirà il suo riflesso.
 Lui cerca, sorpreso
 poi stupito, e io temo
 che lui si tufferà, si tufferà dentro di me.
 E la scorgerà mentre lo fissa
 la sua faccia, laggiù, morta.

(Traduzioni di Angelo Floramo)



JANA PUTRLE

È nata nel 1975 a Ljubljana. Ha studiato lingua e letteratura russa e codicologia all'Università di Ljubljana. La sua prima raccolta di poesie, *Quinces*, è stata edita nel 2003 dal Centro per la letteratura slovena. La cifra di questa giovane e intensa autrice è certamente segnata dalla sua inappagata curiosità nei confronti dell'esperienza: un viaggio esistenziale alla ricerca di se stessa e del sapore che resta attaccato a tutto ciò che ha l'odore della vita. Questo "randagismo" esistenziale richiama da vicino alcune atmosfere care alla sensibilità della beat generation e dei grandi narratori americani degli anni '50: la città, con le sue comparse, attraversa i mondi poetici di Jana Putrle, offrendole un teatro di crepuscoli, strade, luci smorzate e periferie in cui il pensiero si fa errante, quasi sempre "distaccato" per un senso di non-appartenenza e di sofferto sradicamento che regala al verso un'elegante vena di malinconica ironia. La poesia diventa così un quaderno di appunti, una specie di intimo moleskine in cui note personali si alternano a schizzi veloci, pensieri sciolti, didascalie che insieme restituiscono al lettore la traccia garbata di un'anima vagabonda, libera da pregiudizi, schemi e intelaiature proprio perché resa nomade dalla sete per la "frontiera", per quanto si tratti di una "border line" dell'anima. Sullo sfondo delle liriche si proiettano paesaggi interiori che trovano riscatto solamente nella quotidianità, anche in quella che potrebbe sembrare più banale e scontata. Resta cara all'autrice l'evocazione improvvisa di frammenti e memorie (possono essere volti, voci, o più semplicemente sensazioni), che diventano quasi una sconcertan-

te epifania, capace di irrompere nella vita di ogni giorno lasciando una traccia di inquieta meraviglia.

SPARIZIONI

Sei mesi dopo la tua morte
 ho telefonato a casa,
 nessuno ha alzato il ricevitore e
 all'improvviso mi ha colto di sorpresa
 la tua voce nella segreteria telefonica.

Come se i cactus sul davanzale
 all'alba avessero circondato il mio letto.

Come se tu mi parlassi da un cubetto
 rosa di gelatina di frutta.

La tua voce
 era nota e assieme sconosciuta,
 insolitamente sicura, come la voce
 di un trentenne che non è mai a casa
 e ha bisogno della segreteria, essendo

giunto proprio or ora da una partita di pallamano
 e deve correre alle esercitazioni di tiro.
 Come tutti i tiratori sa che dirigendosi al
 poligono deve fissare attraverso il finestrino
 dell'autobus sempre lo stesso punto,
 la luna nel cielo pomeridiano

affinché dopo, davanti al bersaglio,
 il cuore gli cominci a battere con cerchi neri,
 finché con un palpito non li congiunga
 in un punto solo e non prema il grilletto.

Una voce nota
 di trentenne che è proprio adesso in viaggio
 di nozze a Venezia con una cassetta di Glen Miller
 nella macchina. E un cappello femminile dalla larga tesa.
 I leggeri calzoncini estivi – stile gran Gatsby –
 gli scivolano sotto le ginocchia, mentre salta
 a due a due gli scalini oltre i ponti.
 Fetidi canali, muri umidi,
 colombi, le dice, dappertutto colombi,
 allo stesso tempo con l'accendino accende
 con leggerezza i sorrisi sui negativi.

Passo davanti a questo uomo alto e snello
 in una chiara camicia estiva che non mi riconosce,
 non ancora.

Penso – quando registreremo altro sul nastro
 della segreteria e la tua voce nella mia testa
 diventerà pian piano evanescente,
 resterò un po' più porosa,
 incomincerà a prepararsi
 la mia sparizione.

(Traduzione di Jolka Milič)

L'ALTRO LATO DELLA PELLE

Cercare l'ispirazione per una poesia è come il tasso di umidità dell'aria, 80% in incremento.

Di notte attraverso la città dentro i contorni
di un'umida pozzanghera, le luci si sbavano nelle sue increspature

E isole asciutte di vita prendono nome:
un pompa, Nobel Burek, Hot-Horse,
Day and Night. "Buon Giorno" sogghigna
un motociclista attempato, che in abito di cuoio,
con il suo casco e la moto
e una gioventù al rock-n-roll,
entra nel negozio.

Tutto quello che si muove respinge
il mio corpo, un gatto a pelo lungo dolcemente
mi fa le fusa accanto, quest'ora è strappata via,

il tempo collassa in spirali
dentro se stesso, noi aspettiamo in coda,
ognuno con la sua aura sverniciata
con biglie di lussuria, gettate sul pavimento.
La città ci restituisce un'infusione di luccicanti
ritmi e ci salva da un appartamento
sudaticcio, con i fiori nel vaso che muoiono silenziosi.
La città è il ricorso del cellophane
mentre noi pazientemente attendiamo – i cani rabbiosi.

(Traduzione di Angelo Floramo)



MAJA VIDMAR

È nata nel 1961 a Nova Gorica. Attualmente vive a Ljubljana dove svolge la sua attività di giornalista free lancer. Ha pubblicato diverse raccolte di poesie: *Razdalje Telesa* [Distanze del Corpo] nel 1984, *Način Vezave* [Modi di Legare] nel 1988 e *Ob vznožju* [Alla Base] nel 1998. Antologie dei suoi scritti sono uscite in Austria e in Croazia rispettivamente con i titoli di *Liebhaftige Gedichte* e *Akt*.

Oscurità e dolore. L'erotismo violento di questa giovane autrice passa attraverso l'annullamento esistenziale dell'io entro i confini di una sensibilità che si acuisce nella percezione del male. Le atmosfere, che talvolta corteggiano una certa sensibilità "fetish", risucchiano il lettore in uno straniamento cognitivo che suscita disagio e inquietudine, generati dalla palpabile e persistente presenza della morte. Si potrebbe dire che l'idea del morire rimane, sempre sullo sfondo e non viene mai disgiunta dall'aspirazione del soggetto ad annullarsi nel godimento, nell'eccitazione morbosa e febbrile che fa quasi scaturire la poesia da un "ragionato stato di alterazione emotiva". Le immagini si riducono a inquadrature veloci, quasi spot cinematografici, trailers violenti e raffinati, percezioni oniriche malate che decostruiscono ogni possibile scena e riducono a "impressione"

qualsiasi messaggio. Per molti aspetti le liriche di Maja Vidmar sono molto vicine a certe rappresentazioni gotiche/erotiche care alla scuola di giovani fumettisti della nuova generazione che si sono recentemente raccolti attorno al provocatorio numero XXXburger, lo special della rivista ljubljane alternativa di fumetto Stripburger¹⁵: una provocazione voluta e indirizzata agli ambienti della "cultura ufficiale", ai salotti intellettuali e agli atelier più accreditati della città.

UNA DIFFERENZA

Nessuna donna sa
come nel suo amore per la vita
possa impalare se stessa
su di un coltello.
tra i sapori della vuotezza
e il metallo acido
c'è un non so che:
una differenza.
Solo il sangue scarseggia
e il mondo cresce pallido.

POSIZIONE EROTICA

Sono in ginocchio
davanti a te
pronta per la morte
se mi vuoi assassinare
ma disposta a saltare
se non ne hai intenzione.

IL PROFILO DELLA MORTE

Ancora poche mani
mani di uomo
per spingermi di nuovo
dentro la morte.
Per quanto non in fretta
io comunque corro
verso la morte abbandonando
il mio essere mortale per nuove forme
ma ogni nuova forma
devia verso la morte
e io sarò ancora mortale
attraverso il tocco
di poche mani
mani di uomo
che mi aiuteranno a riconoscere
il profilo della morte

(Traduzioni di Angelo Floramo)

¹⁵ Si veda AA.VV., *XXX(Strip)burger*, Ljubljana 1999. Si veda inoltre A. Floramo, "La fucina del fumetto alternativo", *Il Nuovo f.v.g.*, 2003, 12, p. 27.

I miei incontri con Jordan Radičkov

Giuseppe Dell'Agata

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 221-225 ◇

ANCHE se ho partecipato in prima persona alla presentazione di Jordan Radičkov al pubblico italiano e ho anche tentato in più sedi di dare una qualche caratteristica della sua prosa straordinaria, in questa sede mi propongo esclusivamente di offrire una testimonianza documentale dei miei incontri e della frequentazione amichevole, per quasi un quarto di secolo, con questo artista e uomo davvero al di fuori del comune, che, proiettato dal suo bellissimo e aspro nordovest bulgaro nello spazio letterario europeo, è riuscito, grazie al suo talento e alle tantissime traduzioni delle sue opere nelle lingue più svariate, a commuovere, divertire e far riflettere lettori di tutti i continenti. Ebbi occasione di conoscerlo grazie a Petăr Dinekov che ho sempre considerato un grande Maestro e che (me lo ha detto e lo ha anche scritto Jordan) mi stimava e mi voleva bene. Oltre ai rituali incontri a Sofia (nella sua casa in via Karavelov o al caffè Kristal) durante i quali potevo godere di iniezioni massicce di intelligenza critica, erudizione e saggezza di vita, ha avuto occasione di incontrare Dinekov anche nell'ambito dello MKS [Comitato internazionale degli slavisti], nel quale io rappresentavo l'Italia e Dinekov la Bulgaria, in Danimarca, Svizzera e in altri paesi. Dinekov, che aveva captato il mio sempre maggiore interesse per la letteratura bulgara contemporanea (ero partito dal bulgaro antico e, attraverso i Damaskini, Paisij e Sofronij ero giunto alla prosa di Hajtov) volle farmi un regalo impagabile e che, per aspetti anche significativi, avrebbe cambiato la mia vita: mi portò, nell'estate del 1979, in viale Tolbuchin e mi presentò a Jordan e alla inseparabile Susi. Ricordo che fui subito impressionato dalla figura di Jordan, dalla sua fisionomia scavata e quantomai espressiva, nonché dalla sua spontaneità e gentilezza. Tornato a Pisa con i due tomi di *Izbrani razkazi* [Racconti scelti, 1979] cominciai subito a leggerli a lezione per i pochi studenti avanzati di slavistica. Il primo testo era "Verbljud" [Il Verbljud]. Ne ero stato immediatamente sconvolto e affascinato; col pre-

testo di offrire informazioni di grammatica storica del bulgaro (gli studenti sapevano molto di più il bulgaro antico che quello moderno) cercai di travasare in loro la mia meraviglia ed entusiasmo commentando il testo parola per parola. Il giovane Danilo Manera, bravissimo studente di russo presso l'Università e la Scuola Normale di Pisa, ne rimase folgorato a prima vista. Concordammo una tesi di laurea sulla prosa di Radičkov. Manera ottenne una borsa di studio e andò a Sofia dove conobbe Jordan e ne divenne, in brevissimo tempo, amico affettuoso, nonché eccellente traduttore, anzi *il* traduttore italiano di Radičkov. Il 4 novembre del 1980 Manera si laureò col massimo dei voti con una tesi sulla prosa di Radičkov. Nel 1983 riuscì a far pubblicare, presso l'autorevole casa editrice Marietti, il volume *I racconti di Čerkazki*, che comprendeva racconti e schizzi da *Svirepo nastroenie* [Umor furioso], *Vodolej* [Acquario] e *Vjat"r"t na spokojstvieto* [Il vento della serenità] con un inedito pezzo in forma di saluto per il lettore italiano. Fu un vero successo editoriale: Radičkov ottenne uno dei premi del concorso Grinzane-Cavour e fu battuto di misura nell'assegnazione del superpremio che andò a Natalie Sarraute. La giuria era costituita da studenti di varie scuole medie superiori italiane, oltre che da critici rinomati. Il 9 giugno 1984, in una giornata limpida e ventosa, i premi vennero consegnati sul piazzale dello storico castello di Grinzane Cavour alla presenza del ministro della Pubblica Istruzione. In tempo relativamente breve uscirono numerosissime recensioni, tutte molto positive, alcune delle quali dovute a critici di valore internazionale, come Claudio Magris e Maria Corti. La sera del 12 giugno Jordan e Susi, accompagnati da Danilo Manera, arrivarono a Pisa. La mattina del 13 salimmo in cima alla Torre pendente e, subito dopo, Jordan tenne, alla presenza di molti studenti e insegnanti, una lezione sulla letteratura bulgara, alla quale fece seguito una nutrita serie di domande e di relative risposte. I contenuti della lezione di Jordan sono stati

riassunti da Manera su una combattiva rivista letteraria piemontese¹. Avevo detto a Jordan che nelle aule pisane aveva insegnato il grande Galileo Galilei. Jordan riferisce divertito questo particolare in una intervista apparsa a Sofia il mese successivo². Nel pomeriggio, c'era un sole scottante, andammo al mare. Ricordo perfettamente quella giornata pisana con Jordan e Susi, anche perché nello stesso giorno si svolsero, accompagnati da una folla enorme di cittadini, i funerali di Enrico Berlinguer. Il giorno dopo facemmo una gita in due tra le più famose città medioevali toscane: S. Gimignano, con le sue numerose case-torri e Volterra, dove visitammo il celebre museo etrusco. Parlammo molto di bronzi etruschi, di architettura romanica, di piante e animali, in particolare di istrici (*bodlivi praseta*) e di un ramarro, che stava attraversando la strada e che evitammo con una sterzata di schiacciare. Ricordo con grande piacere il modo in cui Jordan trasformava "in diretta" e in qualche modo poetizzava discorsi e avvenimenti di quella giornata. Un mio ex studente, a Volterra, regalò a Jordan una copia del celebre bronzetto etrusco "L'ombra della sera", che si trova oggi a casa Radičkov, e un piattino-portacenere, che raffigurava due giovani amanti abbracciati su piante di ortica, che Jordan volle poi regalare, maliziosamente, a Dinekov. Il giorno dopo visitammo Firenze, da dove Jordan e Susi ripartirono per Sofia.

L'anno successivo, il 24 ottobre (Jordan compiva 56 anni) mi fece conoscere, a casa sua, Svetlin Rusev e Aleksandăr Lilov. La stessa sera mi parlò di *Obraz i podobie* [A immagine e somiglianza] e mi diede il testo della pièce, ancora non a stampa e che ebbi in seguito occasione di confrontare con quello successivamente apparso su *S'vremennik*. Lessi la pièce tutta di un fiato e ne ricavai un'impressione straordinaria.

Nel 1986, durante lo svolgimento del Secondo congresso di bulgaristica (24–31 maggio) Jordan mi fece conoscere Georgi Gačev a una cena alla quale presero parte anche Dinekov e Riccardo Picchio. Nel settembre dello stesso anno Jordan partecipò, a Venezia, ad un convegno della Fondazione Cini. Lo andammo a salutare, insieme a Danilo Manera, e passammo a Venezia

un paio di giorni con lui facendo i turisti. Pochi giorni dopo incontrai nuovamente Jordan all'aeroporto di Fiumicino da dove stava partendo per tornare a Sofia.

Nel 1988 Jordan venne a Roma per la festa di Cirillo e Metodio. Al ricevimento in ambasciata, offerto da Elena Poptodorova, ebbi occasione di intrattenermi qualche tempo con lui. In settembre si svolse a Sofia il X Congresso internazionale degli slavisti. Ricordo ancora le discussioni accanite su una grande varietà di temi (dalla politica internazionale ad una ricetta di cucina), che avemmo ad una cena da loro il 19 settembre, sontuosamente preparata da Susi con un germano reale abbattuto a caccia da Jordan, banički ebraiche, noci fresche, il tutto annaffiato da rakija e vino rosso.

Nel 1990 esce in Italia un secondo volume di prose di Radičkov, sempre curato da Manera ed edito dalla Marietti. *L'uovo di gennaio* comprende anche un mio testo critico sull'autore intitolato "Il dolce dicitore"³. Nel maggio dello stesso anno il volume viene presentato da me e da Manera al Salone del libro di Torino. Anche questo secondo volume radičkoviano è accolto con grande favore dalla famosa critica e filologa Maria Corti⁴. Jordan e Susi presenziano al Salone: sono ospitati nel castello di Verduno. Il 20 maggio andiamo con Jordan a Cuneo a trovare il celebre scrittore-partigiano Nuto Revelli: con Danilo Manera ci facemmo intermediari di un colloquio di alto tenore tra Jordan e il grande scrittore e saggio piemontese. In quegli stessi giorni, sempre in tandem con Danilo, intervistammo Jordan su temi di attualità legati alla situazione politica e letteraria bulgara del momento e l'intervista fu pubblicata con ampio rilievo nel giornale *L'Unità* dell'11 giugno del 1990.

Continuai a frequentare Jordan con assiduità: ogni volta che arrivavo in Bulgaria la prima telefonata era sempre rivolta a lui. Nel febbraio del 1993 partecipammo insieme ad una funzione in chiesa per l'anniversario della morte di Petăr Dinekov, che riunì una grande folla di amici e studenti del grande studioso scomparso. Nello stesso anno feci conoscenza con Stefan Tafrov, il nuovo ambasciatore bulgaro a Roma (fine intellettuale e

¹ D. Manera, "Jordan Radičkov – Parole smarrite in viaggio", *Astragalo*, 1984, 9, pp. 42–45.

² J. Radičkov, *Literaturna ornica. Intervjuta*, Sofija 1999, p. 153 (originariamente in *Anteni*, 1984, 29, p. 6).

³ Si può leggere ora in Dž. Del'Agata, *Studii po b'lgaristika i slavistika*, Sofia 1999, pp. 202–207.

⁴ L'osservatorio di Maria Corti in *Millelibri* (Milano), 1990, 33, p. 52.

ammiratore di Radičkov) e con la anglista Saška Veleva che era la nuova addetta culturale dell'ambasciata.

L'anno 1994 è un anno di nuovi successi di Radičkov nell'editoria italiana. Danilo Manera cura, con la traduzione di Vera Petrova, un nuovo volumetto radičkoviano nell'elegante collezione della Biblioteca del Vascello diretta da Claudio Messina e Daniela Di Sora. Il volume *Gente, gazze e cavalli*, comprende brani da *Spomeni za kone* [Ricordi di cavalli] e da *Chora i svraki* [Uomini e gazze], una introduzione di Manera e una conclusione in forma di colloquio-intervista con Jordan. Contemporaneamente, essendosi esaurita l'edizione Marietti dei *Racconti di Čerkazki*, Manera li ripropone, presso l'editore leccese Argo, col titolo *Il verbljud e altre cronache di Čerkazki*, con l'aggiunta di una "Appendice danubiana" che accoppia un brano dedicato a Radičkov da Claudio Magris nel suo celebre *Danubio* (libro tradotto in più lingue) e un inedito di Jordan sempre sul Danubio, dove quella grande arteria fluviale e di civiltà, appare in una riflessione pensosa e velata di timori (c'è la guerra nella ex-Jugoslavia) più come confine semiotico che geografico. A dieci anni dai primi successi in Italia Radičkov gode di un notevole successo editoriale e di pubblico. I coniugi Radičkovi arrivano a Roma agli inizi di marzo e già la sera del 2 Jordan compare come ospite principale nella popolarissima trasmissione televisiva il Maurizio Costanzo show. Il conduttore lo presenta sottolineando la sua "fisionomia bulgara", cosa che stupisce Jordan che parla peraltro (Manera fa da interprete) in modo brillante e affascinante. L'ambasciatore Stefan Tafrov, presente tra il pubblico, prende la parola e rimprovera al conduttore l'espressione "fisionomia bulgara". Il fatto è che Jordan ha davvero una sua fisionomia particolare, affilata, aquilina e con occhi pieni di domande, stupore e curiosità che è sua propria senza particolari tratti "nazionali". Il 5 marzo, nella sede dell'ambasciata di Bulgaria, alla presenza di un pubblico folto ed interessato, e degli editori, Giuseppe Dell'Agata e Danilo Manera presentano i due volumi e ricostruiscono la storia del loro rapporto con l'opera dell'autore e con la sua figura generosa di grande artista e di uomo giusto e saggio. Il giorno seguente, auspice sempre Stefan Tafrov, andiamo tutti a visitare le città di Todi e di Assisi. All'ingresso della cattedrale di S. Francesco, ci fermiamo a parlare con un frate francescano bulga-

ro, che vive lì nel monastero da moltissimi anni. Una eccellente documentazione di quelle "vacanze romane" dei Radičkovi, è offerta in Bulgaria dal critico e poeta Georgi Borisov su Stand'Art, dove escono anche sue interviste con Jordan, Manera e Dell'Agata⁵. Una eco lunga di quelle giornate romane può essere riscontrata anche dal fatto che Daniela Di Sora, dopo aver fondato la sua casa editrice Voland (che vanta tanti meriti nella diffusione in Italia, oltre che dell'opera di Radičkov, anche di altri autori bulgari), ripropone nel 1999, appunto con la sigla Voland, il volumetto *Gente, gazze e cavalli*.

Nel 1994 mi reco più volte a Sofia: il 25 maggio Jordan mi porta con sé al *vernissage* di una imponente mostra di sculture di Veždi Rašidov (altro personaggio davvero "europeo" della cultura bulgara). Il 26, andiamo insieme con Susi e mia moglie Doriana, alla celebrazione solenne del 40° anniversario del Teatro Nazionale, dove assistiamo, divertiti e commossi, alle strepitose performance di Lafazanov e Danailov. Anche per Natale ho occasione di intrattenermi e di discutere a lungo a casa Radičkov.

Anche negli anni immediatamente successivi ho frequenti incontri con Jordan, per lo più a casa sua (Jordan è stato colpito, nel giugno del 1996, da un secondo ictus). Spesso siamo a cena da loro in compagnia di Svetlin Rusev e Tončo Žečev. Talora lo accompagno a passeggio nel parco Vladimir Zaimov e ho il privilegio di ascoltare da lui, sottoforma di ricordi stilizzati e magistralmente orchestrati, brani ed episodi dei suoi ultimi testi. Ricordo in particolare il calore con cui Jordan mi raccontava dello scontro tra baj Redžo ed un'orsa aggressiva: l'incontro avviene di notte, baj Redžo sguaina un coltellaccio e l'orsa, appena lo riconosce gli fa: "Izvinjavaj, baj Redžo!" [don Redž, scusate tanto!].

Nel maggio del 1998 Jordan e Susi presenziano, nell'Aula Magna della Alma Mater, alla cerimonia nella quale l'Università di Sofia mi conferisce la laurea *honoris causa* a conclusione della quale svolgo la mia *lectio magistralis* sul tema "Paisij Hilendarski e Mauro Orbini". La sera stessa andiamo insieme a vedere, nel ridotto del Teatro nazionale, *Lazarica* [Lazzareide] nella messinscena di Julija Ognjanova e con l'interpretazione, davvero superba, di Rangel Vălčanov. Pochi giorni dopo torno

⁵ *Standart*, 18.3.1994, pp. 9 e 21.

a teatro una seconda volta e Rangel, che mi ha riconosciuto tra gli spettatori, improvvisa e inserisce nel testo della pièce un paio di battute dirette a me e a Pisa (chissà con quale sconcerto degli altri spettatori!). Ed è sempre grazie a Jordan che faccio conoscenza con Rumén Leonidov, il quale mi propone di pubblicare una raccolta dei miei studi di slavistica e bulgaristica.

Nel settembre del 1999 una Citroën accompagna Jordan, Susi, me e mia moglie, a Sozopol, in occasione degli incontri di Apollonia. Sotto la sorveglianza e la cura affettuosa di Rumén Leonidov, vengono presentati al pubblico la raccolta di prose di Jordan, *Avtostradata* [Autostrada], e il mio volume di studi di slavistica⁶. Trascorremmo cinque giorni stupendi: Jordan si era rimesso; la mattina, malgrado l'ostilità dichiarata di Susi, la signora presso la quale alloggiavamo, ci serviva a colazione una squisita trippa alla polacca. In quei giorni incontrammo il comune e caro amico Ivan Kulekov e ascoltammo, anche se dal di fuori del salone, la voce potente di Yildiz Ibrahimova che cantava romanze zigane russe. Certo il fatto che la postfazione ad una mia raccolta di testi filologici fosse firmata dal massimo scrittore bulgaro vivente fu per me un dono immenso, e non so quanto meritato: sono tanti i filologi e gli slavisti più dotti e più bravi di me, ma nessuno può vantarsi di una postfazione, “Nivata na našeto prijatelstvo” [Il campo della nostra amicizia], scritta appositamente da Jordan Radičkov! Dato che la mia raccolta di studi non è conosciuta al di fuori di uno strettissimo circolo di specialisti, mi sia perdonata la civetteria di riportarne qui, per esteso, il finale:

Non ricordo quanto tempo dopo, mentre scrivevo il libro *Смокове в ливадите* [Bisce], il nome del prof. Dell'Agata, in un qualche modo strano e per me inspiegabile, cominciò ad affacciarsi sempre più spesso tra le righe di ciò che stavo scrivendo. Non sono in grado di dire come e per quale motivo vi sia comparso, ma penso che sia una cosa bella per chi lavora un campo non essere solo e che di fatto noi due, io e il prof. Dell'Agata, lavoriamo insieme in un comune campo dello spirito. E non si tratta del vecchio campo parrocchiale sull'antico cimitero romano, ma di un nuovo campo, umano e spirituale, che ugualmente chiamerei dello Spirito Santo, un fertile campo dell'amicizia⁷.

⁶ J. Radičkov, *Avtostrada*, Sofija 1999. Dž. Del'Agata, *Studii po b'lgaristika i slavistika*. K. Stančev – predislovie, J. Radičkov – posleslov, Sofija 1999.

⁷ “Не помня колко време подир това, пишешки книгата си ‘Смокове в ливадите’, по някакъв странен, необясним за мене начин името на проф. Дел'Агата започна често често да притичва мейду редовете на написаното. Как

Stavo proprio lavorando allora alla traduzione di *Stokove v livadite* [Bisce], stimolato dall'editrice Daniela Di Sora, grande ammiratrice di Jordan. Mi ero documentato al Museo di Scienze Naturali di Sofia e presso mio fratello, biologo all'Università dell'Aquila, per la terminologia dei vari rettili descritti nel libro. In questo libro ero apparso dapprima, in qualità di fonte esotica di informazioni di ogni tipo (dalla regolamentazione della raccolta dei porcini alle modalità linguistiche di prostitute russe e bulgare), in un esilarante apparato pseudoaccademico di corpose note a fondo pagina, riuscendo infine a penetrare, dopo aver saltato la linea tipografica delle note, nello spazio vero e proprio del testo⁸.

Nel 2000 escono in Italia altri due volumi di Jordan: *Nie, vrabčeta* [Noi passerotti] e *Bisce* energicamente voluti da Daniela Di Sora per la Voland. Frequento molto Jordan sia in aprile, quando andiamo a trovarlo con Daniela Di Sora, sia, assiduamente, in settembre. Stiamo preparando una Settimana di letteratura, cinema e cultura bulgara da svolgere a Pisa alla fine di novembre. La Settimana reca come motto la frase “La pista bulgara che preferiamo”. Il comune e l'Università appoggiano l'iniziativa. Sfumata per motivi burocratici la mostra di Svetlin Rusev, prevista nell'antichissima chiesa di S. Zeno, la settimana si apre con la presentazione dei due nuovi volumi della Voland, che si svolge nella antica sala affrescata del Comune in presenza di un pubblico numerosissimo, tra il quale molti giovani e giovanissimi. Sono presenti l'ambasciatore Dimitar Lazarov, l'addetta culturale Mariana Bojadžieva, l'assessore alla cultura Fabiana Angiolini. Presento l'autore, insieme alla collega Di Sora e Jordan tiene un breve e applaudito discorso e risponde poi a svariate domande. In seguito si svolge a Pisa e a Lucca un ciclo di proiezioni di film e documentari di Rangel Vălčanov, che riscuote molto successo⁹. Due registi bolognesi, Febo

и защо се появи не мога да отговоря, но си мисля че е хубаво, когато работещият на нивата човек не е сам и че ние с проф. Дел'Агата работим всъщност заедно на една обща духовна нива. И това не е църковната нива на старото римско гробище, а новата човешка и духовна нива, която също бих нарекъл ‘Свети дух’, една плодородна нива на приятелството”. Ivi, pp. 211–212.

⁸ J. Radičkov, *Izbrani tvorbi v sedem toma* III, Sofija 2004, p. 506.

⁹ Vedi gli articoli di Polina Andreeva, “Radičkov – bez censura život” e skučen”, *Standart*, 29.11.2000, p. 19 e “V Italija se zagovori za

Del Zozzo e Bruna Gambarelli, si appassionarono in quell'occasione al fantastico mondo di Jordan e metteranno in scena, a Bologna, nell'ambito delle iniziative per Bologna 2000 Città europea della Cultura ed in seguito a Plovdiv e Sofia, spettacoli tratti da *Noi passeggiatori e Bisce*¹⁰. La Settimana bulgara a Pisa è rimasta per molti, specie studenti, un ricordo davvero indelebile. Svolgemmo, con Daniela Di Sora, lezioni pubbliche sulla storia, sulla lingua e sulla letteratura della Bulgaria, nonché allestimo, nei locali di Slavistica a palazzo Ricci una mostra di fotografie di scrittori bulgari che il grande fotografo Ivo Hadžimišev aveva donato in occasione di una sua lezione a Pisa molti anni prima. Jordan e Susi alloggiavano all'hotel Victoria. Il proprietario ci disse che nel libro d'oro dell'albergo c'era una dedica di un altro bulgaro. Andammo a verificare e scoprimmo, con una certa sorpresa, che si trattava di Boris III, che vi aveva soggiornato quando era andato a S. Rossore, residenza del re d'Italia, per fidanzarsi con Giovanna di Savoia. Jordan riempì anche lui una pagina del libro d'oro.

Anche durante il 2001 ho molte occasioni di frequentare Jordan; in aprile ci vediamo praticamente ogni giorno. Siamo invitati nella bella casa alla falde del Vitoša del grande scultore Georgi Čapkānov e pochi giorni dopo andiamo nell'atelier di Svetlin Rusev ad ammirare le sue ultime creazioni. Jordan mi porta anche al teatro S'lza i smjach, dove assistiamo alla eccellente pièce di Bogdanov e Parapanov *Gledaloto na večnata balkanska kr'čma* [L'eterna osteria balcanica]. Spesso si uniscono a noi anche Rumen e Vivi Leonidovi o Rangel Valcanov. Anche in settembre lo incontro più volte. Lo vado a trovare nell'ospedale dove è stato ricoverato d'urgenza. Ma presto è di nuovo a casa. Anche se ormai malato e sempre più debole Jordan è sempre attento e curioso a ciò che accade in campo politico e culturale. Il 5 maggio 2002, intervistato alla televisione da Kevork Kevorkjan, sorprende tutti gli amici e i parenti per l'acutezza e il brillante vigore delle sue risposte. Vediamo l'intervista in televisione a casa sua con Susi, insieme a Julja Ognjanova, Rumen Leonidov, e i comuni amici, la ex campionessa di pallavolo Cvetana Božurina e il

marito, giornalista sportivo, Sandro Filippini. Quando Jordan rientra gli facciamo tutti una gran festa.

Nel settembre del 2002 traduco, con grande gioia e divertita commozione, il delizioso libretto di Jordan, *Mjure* [L'anatra da richiamo], che accompagno con una breve postfazione e che, all'inizio del 2003, presento, assieme all'editrice Di Sora, presso il Circolo Slavistico di Roma III, su invito di Krasimir Stančev¹¹.

Anche nel 2003 riesco a vedere Jordan molte volte. Ormai si è arroccato in un silenzio prolungato, risponde brevemente, confida in tutto su Susi ed è visibilmente contento di ascoltare la voce degli amici. Segue comunque con piena lucidità i discorsi degli altri e sorride divertito ad ogni battuta e allusione. In giugno accompagno da lui la sua editrice Daniela Di Sora con il celebre grafico Alberto Lecaldano (che ha curato le copertine delle edizioni Voland dei volumi di Jordan combinando creativamente disegni dello stesso autore) che gli scatterà una bella serie di fotografie. Anche in settembre, in occasione del convegno bulgaro-italiano sullo spazio culturale europeo, passo vari giorni a Sofia e vado a trovare Jordan quasi quotidianamente. Il 28 sono da lui con Ivan Kulekov e il 30, mentre sono in partenza, lo saluto: è l'ultima volta che lo vedo, anche se ho occasione di sentirlo per telefono anche successivamente. Intendo tradurre prossimamente *Noev kovčeg* [L'arca di Noè]: mi aspettano tante e tante ore di intimo colloquio con il suo pensiero e la sua grande arte e fin d'ora mi sto mettendo in ascolto della sua voce e della sua intonazione che mi affascina da un quarto di secolo.

Donoratico 25 febbraio 2005

www.esamizdat.it

⁹ "Radičkova sleda", *Standart*, 6.12.2000, p. 20.

¹⁰ Vedi, sempre di Polina Andreeva, "Igrajat piesa po Radičkov v Bolonja", *Standart*, 12.2.2001, p. 22.

¹¹ Jordan Radičkov, *L'anatra da richiamo*, a cura di Giuseppe Dell'Agata, Voland, Roma 2002.



<i>La retorica della persuasione e il modello di Puškin nel Dnevnik pisatelja di Dostoevskij e nei Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami di Gogol'</i>	229–245	Raffaella Vassena
<i>La traduzione di cultura: il caso dell'autobiografia di Nabokov</i>	247–261	Anna Valerio
<i>Del mutismo del verso poetico, o il "testo vuoto" e "semivuoto" nell'opera di G. Sapgir</i>	263–272	Massimo Maurizio
<i>L'édification linguistique en Urss et la destinée de la langue tchéchéne</i>	273–280	Irina Kokochkina e Elena Simonato
<i>Lo Slovo izbrano: un emblematico trattato antilatino della Moscovia quattrocentesca</i>	281–295	Marco Leoni
<i>La tradizione epica orale delle byliny russe: Mat'syra zemlja e il culto della terra</i>	297–308	Claudia Pieralli
<i>La Cecoslovacchia nella guerra fredda: da centro dell'Europa a frontiera dell'Europa dell'est (1945–1959)</i>	309–331	Alessandro Catalano
<i>Le barzellette politiche in epoca sovietica e post-sovietica: opinioni a confronto</i>	333–339	Francesca Ferri
<i>Fantascienza e anni Sessanta in Unione sovietica</i>	341–361	Stefano Bartoni

La retorica della persuasione e il modello di Puškin nel *Dnevnik pisatelja* di Dostoevskij e nei *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* di Gogol'

Raffaella Vassena

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 229–245 ◇

L'8 giugno 1880, accingendosi a pronunciare la propria *Puškinskaja reč'* [Discorso su Puškin] dinanzi a una piazza moscovita gremita di folla, Dostoevskij esordì con queste parole:

“Пушкин есть явление чрезвычайное и может быть, единственное явление русского духа” –, сказал Гоголь. Прибавляю от себя: и пророческое¹.

Se è vero che questo rimase l'unico accenno a Gogol' dell'intero discorso di Dostoevskij, è comunque significativo che quest'ultimo avesse voluto presentare ciò che nelle lettere aveva definito il proprio “principale debutto”, il coronamento della propria carriera, come lo sviluppo di un'intuizione avuta dallo scrittore più di trent'anni prima². Così facendo, Dostoevskij non solo diede vita a un immaginario triangolo Puškin-Gogol'-Dostoevskij³, ma ripropose la questione del proprio legame con Gogol', che era emersa a più riprese nel corso della sua carriera. Se il rapporto di Gogol' e poi di Dostoevskij con Puškin è stato trattato più volte, quello che intercorre simultaneamente tra le opere dei tre scrittori non è stato invece ancora completamente analizzato dalla letteratura critica, senz'altro anche a causa della sua complessità: uno studio approfondito dell'influenza di Puškin su Gogol' e poi su Dostoevskij non potrebbe prescindere infatti dallo studio delle influenze che anche altre tradizioni letterarie ebbero sull'opera

di ciascuno dei tre scrittori⁴. Il problema del rapporto tra Dostoevskij e Gogol' è stato invece risolto solo in parte: se il rapporto del primo Dostoevskij con l'opera di Gogol' è patrimonio comune degli studiosi⁵, quello dell'ultimo Dostoevskij con l'ultimo Gogol' presenta ancora diversi punti oscuri⁶.

⁴ Uno studio interessante è stato condotto da Pamela Davidson, che ha evidenziato il ruolo dei tre scrittori nell'evoluzione della figura del profeta nella tradizione letteraria russa, P. Davidson, “The validation of the writer's prophetic status in the Russian literary tradition: from Pushkin and Jazykov through Gogol to Dostoevsky”, *Russian Review*, 2003 (LXVII), 4, pp. 508–536. Tra gli studi dedicati al rapporto di Gogol' con Puškin si vedano A. Dolinin, “Gogol' i Puškin”, *Puškinskij sbornik*, 1923; G.L. Abramovič, “Puškin i Gogol'”, *A.S. Puškin. Sbornik*, Moskva 1937; D.D. Blagoj, “Gogol' – naslednik Puškina”, *Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Sbornik statej*, Moskva 1952; N.N. Petrunina, G.M. Fridlender, “Puškin i Gogol' v 1831–1836 godach”, *Puškin. Issledovanija i materialy*, VI, Leningrad 1969, pp. 197–228; V.V. Šklovskij, “Puškin i Gogol'”, *Izbrannoe*, I–II, I, Moskva 1983; G.P. Makogonenko, *Gogol' i Puškin*, Leningrad 1985; D. Rizzi, “Gogol' e Puškin: alcune osservazioni su *Starosvetskie pomeščiki* e *Stacionnyj smotritel'*”, *Russica Romana*, 1998, 5, pp. 99–113. Tra gli studi dedicati al rapporto di Dostoevskij con Puškin si veda D.D. Blagoj, “Dostoevskij i Puškin”, *Dostoevskij – chudožnik i myslitel': sbornik statej*, Moskva 1972, pp. 356–63; N.F. Budanova, “Zametki o Dostoevskom i Puškine”, *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Sankt-Peterburg 2000, XV, pp. 214–227.

⁵ Si vedano tra gli altri J. Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii)*, Petrograd 1921; A.L. Bem, *K voprosu o vlijanii Gogolja na Dostoevskogo*, Praga 1928; V.V. Zen'kovskij, “Gogol' i Dostoevskij”, *O Dostoevskom. Sbornik statej*, Praga 1929, pp. 65–76; S.G. Bočarov, “Perechod ot Gogolja k Dostoevskomu”, *Smena literaturnych stilej*, Moskva 1974, pp. 17–57; G.M. Fridlender, “Dostoevskij i Gogol'”, *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Leningrad 1987, VII, pp. 3–21.

⁶ Questo problema è stato in parte studiato da: V.A. Viktorovič, “Gogol' v tvorčeskom soznanii Dostoevskogo”, *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Sankt-Peterburg 1997, XIV, pp. 216–233. Si veda poi anche la nota 9 di questo articolo. Per gli studi dedicati unicamente ai *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*, si vedano tra gli altri R. Sobel, *Gogol's forgotten book*, Washington 1981; Ju. Barabaš, *Gogol'. Zagadka pročital'noj povesti*, Moskva 1993; L. Bernstein, *Gogol's last book: the architectonics of “Selected passages from the correspondence with friends”*, Birmingham 1994; G. Ghini, “Il libro delle spese e la fine del mondo. I Brani scelti dalla corrispondenza con amici di N.V. Gogol' tra sapienza e apocalittica”, *Studi Urbinati*, 1999, 69, pp. 421–464. Per gli studi dedicati unicamente al *Dnevnik pisatelja*, si vedano tra gli altri Gary Saul Morson, “Introductory study: Dostoevsky's great experiment”, Fyodor Dostoevsky, *A Writer's Diary*, vol. 1/ 1873–1876, trans. and annota-

¹ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I–XXX, Moskva – Leningrad 1972, XXVI, p. 136.

² Dostoevskij cita l'inizio dell'articolo di Gogol' “Neskol'ko slov o Puškine”, uscito nella raccolta *Arabeski* [Arabeschi, 1835], N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, I–XIV, Moskva 1952, VIII, p. 50.

³ Non era la prima volta che Dostoevskij stabiliva un legame tra sé, Gogol' e Puškin. L'aveva già fatto molti anni prima, l'1 febbraio del 1846, in una lettera al fratello Michajl, nel quale aveva previsto per sé un destino letterario simile a quello dei due scrittori che, “nonostante venissero insultati, erano letti” [“хотя и ругали, а все-таки читали”], F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXVIII/1, p. 117.

Alcuni elementi lasciano supporre che le due questioni appena esposte siano legate in modo intrinseco. Più precisamente, è possibile che attraverso il prisma del rapporto dei due scrittori con Puškin si possa far chiarezza su alcuni aspetti, troppo spesso dati per scontati, del legame tra Dostoevskij e Gogol', in particolare sul ruolo profetico che entrambi si attribuirono nell'ultimo periodo della loro vita, e che portò diversi critici russi e sovietici ad accostarli e respingerli uniformemente. Considerata la vastità del problema, è indispensabile porsi degli obiettivi ben definiti: in questo articolo ci si limiterà ad alcune osservazioni, volte a suffragare l'ipotesi che una chiave della soluzione del rapporto tra i *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* [Branì scelti dalla corrispondenza con amici, 1847] di Gogol' e il *Dnevnik pisatelja* [Diario di uno scrittore, 1873, 1876–1877, 1880, 1881] di Dostoevskij, possa essere trovata nel diverso uso che i due scrittori fecero della parola profetica, in contrasto o in analogia con quella sintetizzata da Puškin nel componimento del 1826 *Prorok* [Il profeta]:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею,
И обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей⁷.

Come dimostra Pamela Davidson in un recente saggio, per un particolare processo di trasposizione e di interpretazione, favorito dall'allegoria del poema, il poeta-profeta della poesia venne identificato dai lettori del tempo con Puškin stesso, sebbene quest'ultimo non avesse mai incoraggiato un tale tipo di lettura⁸. Anche

gli scrittori successivi a Puškin non rimasero immuni dalla tendenza a considerare il poeta come incarnazione del profeta descritto nel poema, e misero a punto diverse strategie letterarie per presentarlo in questa luce: una di queste strategie, secondo la Davidson, consisteva nel basare lo status profetico di Puškin sulla potenza allegorica del suo linguaggio, rappresentata nella poesia dall'immagine del poeta al quale viene strappata la "rea lingua" per sostituirla con la "lingua di un savio serpente". Gogol' e Dostoevskij furono, tra gli altri, coloro che non solo si posero più volte il problema dell'afflato profetico della parola, e in particolare della parola di Puškin, ma che tentarono anche di usare, in modi diversi, questa stessa "strategia della parola", per porsi come "alter-ego" o come "successori" del poeta.

La diversità tra i *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* di Gogol' e il *Dnevnik pisatelja* di Dostoevskij deve apparire oggi tanto evidente, da aver portato ben pochi studiosi a considerare l'ipotesi di un'analisi comparatistica⁹. La concentrazione dell'analisi dei pochi studi esistenti, esclusivamente russi, solo su singoli aspetti del rapporto tra le due opere, è indicativa peraltro di una certa complessità del problema: nate dalla sensibilità di due scrittori diversi, scritte in due momenti storici e in due contesti sociali differenti, l'una prima e l'altra dopo il periodo delle grandi riforme, ascritte l'una al genere della corrispondenza (sebbene nelle lettere Gogol' utilizzi talvolta, accanto alla definizione di "письма", quella di "статьи") e l'altra a quelli del dia-

ted by Kenneth Lantz, Evanston 1993; Idem, *The boundaries of genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the traditions of literary utopia*, Austin 1981; I.L. Volgin, *Dostoevskij-žurnalist ("Dnevnik pisatelja" i russkaja obščestvennost')*, Moskva 1982; V.A. Tunimanov, "Publicistika Dostoevskogo. *Dnevnik pisatelja*", *Dostoevskij – chudožnik i myslitel'. Sb. Statej*, Moskva 1972, pp. 165–209.

⁷ A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, I–XVII, Moskva 1937–1959, III/1, p. 30. Intendo considerare le diverse edizioni del *Dnevnik pisatelja* come parte di un'unica opera guidata da un'unica intenzione. La dimostrazione della continuità e dell'obiettivo unico del *Dnevnik pisatelja*, attraverso le edizioni che si susseguirono dal 1873 al 1881, è stata in parte argomento della mia tesi di dottorato, R. Vassena, *Il "Dnevnik pisatelja" di F.M. Dostoevskij (1876–1877): strategie di un genere ed effetto sul pubblico*, Milano 2002–2003.

⁸ P. Davidson, "The moral dimension of the prophetic ideal: Pushkin and his readers", *Slavic Review*, 2002 (LXI), 3, p. 490. L'ultimo verso di *Prorok* era stato indirettamente suggerito a Puškin da Vjazemskij, che in una lettera scritta al poeta nell'agosto 1825, dopo la lettura de *Gli zingari*, commentava: "Ты ничего жарче этого еще не сделал,

и можешь взять эпиграф для поэмы стихи Державина из Цыганской песни: 'Жги души, огонь бросай в сердце'", *Perepiska A.S. Puškina*, I–II, Moskva 1982. I, p. 213. Su questo si veda anche B.M. Gasparov, *Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, Sankt-Peterburg 1999. Il culto di Puškin, come genio in grado di conferire una perfetta forma artistica allo spirito russo, avrebbe trovato piena espressione verso la fine degli anni Cinquanta nella critica organica di Apollon Grigor'ev, per poi essere ripreso da Dostoevskij nel suo *Discorso*. A proposito si veda L. Rossi, *Puškin e Gogol' nella "critica organica" di Apollon Grigor'ev* [tesi di laurea], Venezia 1985–1986; R. Whittaker, *Apollon Grigor'ev – poslednij romantik*, Sankt-Peterburg 2000; M. Levitt, *Russian literary politics and the Pushkin celebration of 1880*, Ithaca and London 1989, pp. 132–133.

⁹ Si vedano K. Stepanjan, "O chudožestvennosti russkoj literatury", *Grani*, 1992, 163, pp. 142–157; R.N. Poddubnaja, "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami Gogolja i Dnevnik pisatelja Dostoevskogo (žanrovij aspekt)", *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, 1996, 7, pp. 98–108; T.V. Zacharova, "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami Gogolja i Dnevnik pisatelja Dostoevskogo (krisis avtorstva i avtorskij status)", *Dostoevskij i sovremennost'*, 1992, 1, pp. 37–47.

rio e del *feuilleton*¹⁰, queste due opere sembrano avere molto poco in comune. Nondimeno, alcuni materiali lasciano presupporre che tale diversità non fosse altrettanto scontata per i contemporanei di Dostoevskij, che in più occasioni scorsero nella sua ultima fatica pubblicistica allarmanti somiglianze con l'opera che trent'anni prima aveva scatenato roventi polemiche intorno alla figura di Gogol'. Il primo a stabilire tale parallelismo fu il critico del giornale democratico *Birževye vedomosti* S.A. Skabičevskij, già teorico della suggestiva teoria dello "sdoppiamento" di Dostoevskij, che, in un articolo del gennaio 1876, paventò la possibilità che il *Dnevnik pisatelja* avrebbe visto il sopravvento del "sosia oscuro", che ne avrebbe infarcito le pagine di deliri mistici simili a quelli presenti nei *Vybrannye mesta* di Gogol'¹¹.

Fu però nel 1880, all'indomani della *Puškinskaja reč'*, che l'accostamento del *Dnevnik pisatelja* con i *Vybrannye mesta* si fece più insistente. Dopo il primo, breve entusiasmo, molti critici si riebbero dall'"ipnosi" nella quale erano caduti e presero ad attaccare il discorso di Dostoevskij¹²: il pubblicista populista V.V. Voroncov stabilì un confronto tra questo e i *Vybrannye mesta*. Le due opere a suo dire erano accomunate dalla medesima esaltazione mistica totalmente priva di ragione e dalla combinazione di sublimi preghiere e volgari calunnie¹³. In un altro articolo, apparso nell'agosto 1880 sul giornale liberale *Novosti* e significativamente intitolato "Avtor *Perepiski s druž'jami*, voskressij v g. Dostoevskom" [L'autore della *Corrispondenza con amici*, risorto nel signor Dostoevskij], V.O. Michnevič, dopo aver definito come tratto principale dell'opera di Dostoevskij la sua *nervičeskaja čepucha*¹⁴, non si limitava a constatare la so-

miglianza delle due opere nei pensieri, nello spirito, nel tono e nell'indirizzo slavofilo, ma sosteneva che Dostoevskij avesse ripreso alla lettera molti passaggi dell'epistolario di Gogol', in particolare quelli dedicati al ruolo della Russia e alla sua superiorità morale rispetto all'Europa¹⁵. Oltre a questi articoli, occorre riconoscere che le reazioni della critica, ai *Vybrannye mesta* nel 1847 e poi al *Dnevnik pisatelja*, erano state accomunate da molti elementi: in entrambi i casi esse avevano coinvolto non solo le idee espresse nel testo, ma anche la personalità degli autori. In "Avtorskaja ispoved'" [Confessione dell'autore], Gogol' lamenta di essere stato fatto oggetto di una "tremenda autopsia"¹⁶; bollato da molti critici come "malato di mente", nella lettera di Belinskij fu definito un "predicatore del *knut*, apostolo dell'ignoranza, profeta dell'oscurantismo", per aver voluto guardare la Russia come *mysljaščij čelovek* [uomo pensante] e non dalla "meravigliosa lontananza" da cui aveva scritto le sue opere precedenti¹⁷.

Il destino del *Dnevnik pisatelja* di Dostoevskij fu, per certi versi, analogo a quello dei *Vybrannye mesta*. Alla sua uscita, nel 1873 come rubrica della rivista conservatrice *Graždanin*, poi nel 1876 e 1877 come rivista

malata del suo autore. Uno dei primi a esprimere tale giudizio era stato Belinskij nel suo articolo del 1847 "Vzgljad na russkuju literaturu 1846 g.", V.G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I–XIII, Moskva 1956, X, p. 41.

¹⁰ Kolomenskij kandidat, "Avtor *Perepiski s druž'jami*, voskressij v g. Dostoevskom", *Novosti*, 19.8.1880. Un altro episodio testimonia il legame che i lettori contemporanei a Dostoevskij vedevano tra lui e l'ultimo Gogol'. Vera S. Mikulič, giovane donna con ambizioni letterarie, racconta nelle sue memorie di una serata letteraria trascorsa con Dostoevskij presso gli Štakensneider. Avendo interrogato Dostoevskij sulla sua opinione riguardo ad altri scrittori, la giovane donna si lasciò sfuggire l'osservazione che, se Gogol' fosse stato ancora in vita, avrebbe apprezzato i *Brat'ja Karamazovy* [I Fratelli Karamazov, 1879–1880] come splendida continuazione del proprio lavoro. Secondo l'autrice delle memorie, Dostoevskij non sarebbe stato troppo lusingato dal paragone, V.S. Mikulič, *Vstreči s pisateljami*, Leningrad 1929, pp. 151–155.

¹¹ N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., VIII, p. 43.

¹² L'unica voce che si levò a sostegno di Gogol' e del suo libro fu quella di Apollon Grigor'ev, che nell'articolo "Gogol' i ego poslednjaja kniga" difese il valore della particolare evoluzione spirituale dello scrittore, *Moskovskij gorodskoj listok*, 1847, 56, 62, 63, 64. La lettera di Belinskij fu lodata anche da Lenin, V.I. Lenin, *Polnoe sobranie sočinenij*, I–LV, Moskva 1961, XIX, pp. 169–170. Nella critica sovietica divenne popolare la tesi del "doppio" Gogol', "prima" e "dopo" la seconda parte di *Mertvye duši* [Anime morte] e i *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* (per un esempio si veda S. Mašinskij, *Čudožestvennyj mir Gogolja*, Moskva 1979, p. 438). Per la visione sovietica dei *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* tra gli altri si vedano M. Gor'kij, *Istorija russkoj literatury*, Moskva 1939, pp. 127–136; *Istorija russkoj literatury*, Leningrad 1955, VII, pp. 229–233.

¹⁰ Così Dostoevskij aveva definito il *Dnevnik pisatelja* nella lettera dell'11 gennaio 1876 a Vs. Solov'ev, F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXIX/2, p. 72. Si è voluto utilizzare questa definizione di genere anche se in realtà quello del genere del *Dnevnik pisatelja* è un problema molto più vasto, sul quale sono state avanzate diverse ipotesi. Tra gli altri si vedano G.S. Morson, *Boundaries*, op. cit.; Idem, "Dostoevsky's great experiment", op. cit.

¹¹ Zaurjadnyj čitatel', "O g. Dostoevskom voobščee i o romane ego *Podrostok*", *Birževye vedomosti*, 9.1.1876.

¹² Il termine "ipnosi" per descrivere l'effetto provocato dal *Discorso su Puškin* fu utilizzato da A.G. Dostoevskaja, in *Vospominanija*, Moskva 1971, p. 365.

¹³ V.V. Voroncov, "Literaturnoe obozrenie", *Vestnik Evropy*, 1880, 10, p. 812.

¹⁴ Definendo "nevrotica insulsaggine" l'aspetto principale delle opere di Dostoevskij, Michnevič riprese l'usanza, propria di una parte della critica russa, di considerare l'opera di Dostoevskij come un riflesso della nevrosi

indipendente, quindi nel 1880 come pubblicazione, fra l'altro, della *Puškinskaja reč'*, pur riscuotendo un grande successo di pubblico, Dostoevskij dovette difendersi da accuse molto simili a quelle che avevano colpito Gogol' trent'anni prima. L'originale trovata del "diario, simile a un *feuilleton*"¹⁸, lontana dai canoni della pubblicistica tradizionale e sfuggente a ogni tipo di classificazione formale, nonché i passaggi infuocati dedicati all'"idea russa" di Dostoevskij, lasciarono sbigottiti diversi "addetti ai lavori"¹⁹. La stampa democratica-rivoluzionaria e quella liberale definirono il *Dnevnik pisatelja* del 1876–1877 un "agglomerato informe" di utopie irrealizzabili e un "delirio puerile"²⁰: nelle recensioni apparse in quegli anni i critici si abbandonarono a lunghe espressioni di compianto per la perdita del romanziere di talento e l'acquisizione di un pessimo pubblicista, dando così origine a quella rigida separazione tra il Dostoevskij romanziere e quello "pensatore" che sarebbe diventata popolare nella critica sovietica²¹.

In realtà, la reazione del giovane Dostoevskij ai *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* non era stata molto diversa da quella dei suoi contemporanei, come si deduce da una lettera del 1847 al fratello Michajl:

Я тебе ничего не говорю о Гоголе, но вот тебе факт. В "Современнике" в следующем месяце будет напечатана статья Гоголя – его духовное завещание, в которой он отрекается от всех своих сочинений и признает их бесполезными и даже более. Говорит, что

не возьмется во всю жизнь за перо, ибо дело его молиться [...]. Вот. – заключай сам²².

L'avversione di Dostoevskij per i *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* è inoltre testimoniata da quanto avvenne nel 1849, quando fu arrestato per aver propagato la lettera di Belinskij a Gogol'. Se gli ideali rivoluzionari degli anni giovanili avevano portato Dostoevskij a esprimersi negativamente sul contenuto reazionario dei *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*, gli anni seguenti il periodo siberiano lo videro concentrarsi invece sugli aspetti stilistici dell'opera di Gogol', come già nel 1859 dimostrò la sua parodia in *Selo Stepančikovo* [Il villaggio Stepančikovo]. Tale cambiamento di prospettiva è probabilmente da ascrivere a quell'attenzione sempre maggiore che negli anni Dostoevskij era andato rivolgendo, oltre che all'"idea" di un'opera letteraria, al problema della sua *chudožestvennost'* [valore artistico]. Nel 1861 questa era stata definita da Dostoevskij come "lo strumento di rappresentazione di immagini più convincente, inappellabile e comprensibile alla massa"²³ e la "capacità di un romanziere di esprimere, nei personaggi e nelle immagini del romanzo, il proprio pensiero in modo così chiaro, che il lettore, leggendo il romanzo, capisse il pensiero dello scrittore esattamente così come questo lo aveva inteso"²⁴. Legato ai concetti di "idea" e di *chudožestvennost'* era quello centrale del "talento" di uno scrittore, che Dostoevskij intendeva non solo come capacità di ideare un messaggio, ma anche come capacità di trasmetterlo all'interlocutore, rendendolo convincente e inappellabile: sebbene, come sarebbe stato evidente qualche anno più tardi nel *Dnevnik pisatelja*, per dar frutto e far nascere l'artista, il talento non dovesse ridursi a un mero culto della forma, ma sposarsi all'"idea" e all'altezza del messaggio, il Dostoevskij di *Vremja* tornò più volte a ribadire il legame tra il talento dello scrittore e la *chudožestvennost'*. Egli precisava come il talento consistesse nell'abilità di disporre le idee secondo una precisa logica, tenendo conto di implicazioni pratiche e psicologiche, che tuttavia non sarebbero dovute trasparire al lettore:

²² F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXVIII/1, p. 125.

²³ Idem, "G. –ov i vopros ob iskusstve", Ivi, XVIII, p. 93.

²⁴ Ivi, p. 80. Per uno studio della concezione estetica dostoevskiana si veda R.L. Jackson, *Dostoevsky's quest for form. A study of his philosophy of art*, Phylsardt 1978.

¹⁸ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXIX/2, p. 72.

¹⁹ Si veda R. Vassena, "Russkaja ideja F.M. Dostoevskogo v soznanii "rassuždajuščich" i "nerassuždajuščich" čitatelej. (Iz istorii vosprijatija *Dnevnika pisatelja* za 1876–1877 gg.)", di prossima pubblicazione in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, 2005, 20.

²⁰ Bukva, "Nabroski i nedomolvki. Buduščie *Dnevnik pisatelja* g. Dostoevskogo i nunešnie *Gučepes* Al'fonsa Kappa – Starčeskoe ežemesjačnoe brjuzžanie", *Novoe vremja*, 11.1.1876; Novyj kritik, "Novosti russkoj literatury. *Dnevnik pisatelja*, n. 1. *Mal'čik s ručkoj*. Pričiny oskudnenij. Školy i g. Dostoevskij v roli Kify Mokieviča", *Novisti*, 7.2.1876.

²¹ La critica sovietica è stata incline a considerare l'autore del *Dnevnik pisatelja* e quello dei *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* come i principali responsabili della deviazione da Puškin della letteratura russa. K. Močul'skij scrive che, con i *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*, a Gogol' "было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского", K. Močul'skij, "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami", *Voprosy literatury*, 1989, 11, p. 110. Si veda anche il capitolo dedicato a Dostoevskij in *Istorija russkoj kritiki*, Moskva-Leningrad 1958, II, pp. 269–287. Nelle maggior parte delle storie della letteratura russa scritte durante il periodo sovietico, il *Dnevnik pisatelja* viene quasi sempre ignorato o annoverato tra le "scaglie decrepite" del Dostoevskij reazionario, si vedano tra gli altri M. Gor'kij, *Istorija*, op. cit., pp. 246–269; *Istorija russkoj literatury*, op. cit., IX/2, pp. 81–84.

И логика, и все эти практические и психологические соображения непременно должны быть и будут у составителя книги, если только он умный дельный человек: но надо, чтоб они были по возможности скрыты, так что всего бы лучше было, если б все эти основы были даже и от самого составителя скрыты и действовали бы в нем наивно и даже бессознательно²⁵.

Con il passare degli anni, quindi, il problema della “comunicazione” dell’opera letteraria assunse un ruolo sempre più centrale nella creazione di Dostoevskij. Considerando la propria attività di scrittore pubblicamente utile, egli elaborò nuovi meccanismi che, regolando la costruzione artistica dell’opera, stimolassero l’interesse del lettore senza però lasciar intendere a questo di essere oggetto di una “manipolazione”: “parlare per immagini” significava per Dostoevskij servirsi di un linguaggio artistico, che attraverso l’uso di figure retoriche “comunicasse” al lettore l’immagine dell’ideale esattamente come l’autore l’aveva inteso. In tale contesto vanno dunque lette le osservazioni che Dostoevskij fece sui *Vybrannye mesta iz perepiski s druž’jami* negli ultimi anni della sua attività letteraria e pubblicistica. Nel suo saggio dedicato alla figura di Gogol’ nel *Dnevnik pisatelja*, Karen Stepanjan nota come, sia nel testo sia nei taccuini di quegli anni, tutti i riferimenti di Dostoevskij allo scrittore siano accostati alle più significative formulazioni dei propri principi creativi ed esistenziali²⁶. Nei materiali preparatori del *Dnevnik pisatelja*, il nome di Gogol’ sembra avere un interessante potere evocativo, giacché esso ritorna spesso vicino a importanti osservazioni sul valore della *chudožestvennost’*:

Художественностью пренебрегают лишь необразованные и туго развитые люди, художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, *проводя лишь мысль*, производим лишь скуку, производим в читателе незаметливость и легкомыслие, а иногда и недоверчивость к мыслям, неправильно выраженным²⁷.

Poco oltre, afferma: “Об русской гордости: Гоголь, Островский [...] Великий Пушкин – без гордости”²⁸. E più avanti, non lontano da alcune osservazioni sull’incapacità della satira russa, e quindi, come satirico, anche di Gogol’, di mostrare un ideale positivo

(“Гоголь. И рядом с гениальным ореолом выставилась чрезвычайно противная фигура”²⁹) si leggono queste righe:

В поэзии нужна страсть, нужна ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый [...] Для вас пиши вещи серьезные, – вы ничего не понимаете, да и художественно писать тоже нельзя для вас, а надо бездарно и с завитком. Ибо в художественном изложении мысль и цель обнаруживаются твердо, ясно и понятно [...] Повесть “Пиковая дама” – верх художественного совершенства³⁰.

È pur vero che i materiali preparatori di Dostoevskij non seguono sempre un filo logico, e quindi il binomio “Gogol’ – *chudožestvennost’*” potrebbe essere casuale e non significativo, tanto più che nei taccuini Dostoevskij non specifica a quale periodo di Gogol’ si riferisca. Eppure, a confermare il sospetto che l’accostamento non sia casuale, e che Dostoevskij si riferisca all’ultimo Gogol’, vi è il fatto che esso ritorni nel *Dnevnik pisatelja*, seppure in veste di antitesi, precisamente nel secondo capitolo del numero di aprile 1876. Qui, dichiarandosi in disaccordo con un critico del Russkij Vestnik, Avsenko, che imputava a Gogol’ di aver determinato l’eccessiva *chudožestvennost’* e la povertà di contenuto della letteratura degli anni Quaranta, Dostoevskij porta ad esempio proprio il Gogol’ di quegli anni, e in particolare quello dei *Vybrannye mesta*, definito “debole”, e quello della seconda parte di *Mertvye duši* [Anime morte], che “переставая быть художником, начинает рассуждать прямо от себя”³¹. Il fatto che Dostoevskij non riconoscesse al Gogol’ dell’ultimo periodo la piena capacità di conferire un valore artistico all’opera, ossia di “trasmettere un pensiero grazie all’espressività di un’immagine”, è indicativo di una sostanziale differenza tra il metodo artistico di Dostoevskij e quello di Gogol’, che occorrerà tener ben presente nel corso di questa analisi.

Sebbene l’autore del *Dnevnik pisatelja* non ritenesse evidentemente di avere nulla in comune con l’autore dei *Vybrannye mesta*, le somiglianze delle critiche alle due opere, separate da trent’anni, difficilmente possono essere casuali. Le illazioni sulla volontà di Dostoevskij di riprendere i *Vybrannye mesta*, le identiche accuse di aver abbandonato l’arte, le testimonianze di lettori

²⁵ Idem, “Knižnost’ i gramotnost’”, Ivi, XIX, p. 51.

²⁶ K. Stepanjan, “O chudožestvennosti russkoj literatury”, op. cit., p. 146.

²⁷ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXIV, p. 77.

²⁸ Ivi, p. 80.

²⁹ Ivi, p. 306.

³⁰ Ivi, p. 308.

³¹ Ivi, XXII, p. 106.

dell'ultimo Dostoevskij che lo paragonavano a Gogol': tutti questi elementi ci portano a pensare che effettivamente i *Vybrannye mesta* e il *Dnevnik pisatelja* potessero avere qualcosa in comune. Innanzitutto, la prima analogia consisteva senz'altro nell'idea della specificità dello spirito russo: è vero che in Gogol', al contrario di Dostoevskij, si avverte una strana oscillazione tra le lodi alla figura di Pietro il Grande e la difesa della chiesa ortodossa, che suscitò l'indignazione di occidentalisti e slavofili; è indubbio però che nei *Vybrannye mesta* l'idea del particolare destino e della missione della Russia rispetto all'Europa ritorna in modo costante, sia nelle lettere dedicate all'universalità della poesia russa e alla figura di Puškin, sia in quella indirizzata a una contessa atterrita dalle "mostruosità" della Russia, sia in quella che descrive la festa della Pasqua di resurrezione. La seconda analogia, legata alla prima, è rintracciabile nel ruolo, ancora una volta, meno evidente nei *Vybrannye mesta*, ma decisivo specialmente nel *Dnevnik pisatelja* del 1880, della figura di Puškin, su cui si tornerà più avanti. Infine, il terzo elemento comune potrebbe consistere nella ragion d'essere delle due opere. Si è detto come esse fossero state ascritte dai rispettivi autori a generi differenti: tuttavia è innegabile che entrambe presentassero un forte orientamento pubblicistico, rivolto non solo a sostenere le posizioni degli autori, ma anche ad "annunciarle" e renderle convincenti per il pubblico. A riprova di questo, basti pensare alla cura che entrambi gli scrittori ebbero per quella che, per quanto loro fossero in grado di prevedere, poteva essere l'ultima fatica³².

I *Vybrannye mesta* per Gogol', e in certa misura anche il *Dnevnik pisatelja* per Dostoevskij, furono l'opera più desiderata, la *profession de foi* che doveva consacrarli definitivamente a scrittori-guida del pubblico: entrambe le opere furono pensate per essere diffuse il più possibile e per ottenere un forte riconoscimento generale, non tanto ai fini di un mero calcolo commerciale, quanto di una missione etica volta a rigenerare la società russa. Nelle lettere precedenti e contemporanee alla stesura dei *Vybrannye mesta*, pur chiedendo il massimo ri-

serbo, Gogol' è euforico nel comunicare ai propri corrispondenti il nuovo progetto, che definisce: "полезное", "нужное", "моя единственная дельная книга"³³. Per lo scrittore questa deve essere l'opera di commiato prima della morte che egli sente imminente, tanto da intitolare il primo brano "Zaveščanie" [Testamento] e l'ultimo "Svetloe voskresenie" [Santa resurrezione]: scrive di aver agito nel nome di Dio e di aver preso la penna a gloria del suo santo nome³⁴; chiede ai suoi contemporanei di leggerla più di una volta e di diffonderla anche tra chi non può permettersene l'acquisto³⁵. Nelle lettere scritte da Dostoevskij durante il 1876–1877 e, soprattutto, durante i mesi appena precedenti la *Puškinskaja reč'*, si avverte l'ansia di chi sta per rischiare il tutto e per tutto, di chi sta finalmente per pronunciare "l'ultima parola" sulla realtà circostante: le lettere precedenti il *Discorso* sono costellate di termini bellici, che lasciano presupporre l'avvicinarsi di un duro combattimento contro schiere di avversari³⁶; nella lettera a Pobedonoscev del 19 maggio 1880, Dostoevskij definisce il *Discorso* non un piacere, ma una gravosa incombenza, che tuttavia gli consentirà di esprimere le proprie convinzioni³⁷; nelle lettere alla moglie insiste sulla necessità di provocare un grande effetto sugli ascoltatori, e lo definisce il proprio "debutto principale", il coronamento della propria carriera. Per far sì che la propria opera

³³ Si veda la lettera del 21 aprile 1846 a N.M. Jazykov (N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XIII, p. 53); lettera del 30 luglio 1846 a P.A. Pletnev (Ivi, p. 92); lettera del 5 ottobre 1846 a S.P. Sevyrev (Ivi, p. 106).

³⁴ Ivi, XIII, p. 112.

³⁵ Ivi, pp. 211–212.

³⁶ Nella lettera a K.P. Pobedonoscev del 19 maggio 1880, Dostoevskij scrive: "В том-то и дело, что тут не одни только сплетни, а дело общественное и большое, ибо Пушкин именно выражает идею, которой мы все (малая кучка пока еще) служим, и это надо отметить и выразить: это-то вот им и ненавистно. Впрочем, может быть, просто не дадут говорить. Тогда мою речь напечатаю", F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXX/1, p. 156. Alla moglie scrive il 31 maggio: "Любопытно, как встречу с Анненковым? Неужели протянет руку? Не хотелось бы столкновений" (Ivi, p. 174), mentre nella lettera a lei del 5 giugno si legge: "Подходил ко мне Островский – здешний Юпитер. Любезно подбежал Тургенев. Другие партии либеральные, между ними Плещеев и даже хромой Языков, относятся сдержанно и как бы высокомерно: дескать, ты ретроград, а мы-то либералы. И вообще здесь уже начинается полный раздор. Боюсь, что из-за направлений во все эти дни, пожалуй, передерутся" (Ivi, p. 180).

³⁷ Ivi, XXX/1, p. 156.

³² Effettivamente fu così per entrambi: il manoscritto finale della seconda parte di *Mertvyje duši*, infatti, fu bruciato da Gogol' poco prima della sua morte, mentre Dostoevskij, dopo la pausa tra il 1878 e il 1880 dedicata al lavoro sui *Brat'ja Karamazovy*, riprese il *Dnevnik pisatelja*, che quindi può essere considerata la sua ultima opera.

avesse successo e riuscisse nel compito che le era stato affidato, sia Gogol' che Dostoevskij puntarono non solo sulla forza intrinseca delle proprie argomentazioni, ma soprattutto sulla loro espressività.

La vita e la carriera di Gogol' furono caratterizzate dall'ansia di instaurare un rapporto con il pubblico e dalla preoccupazione di venir da esso compreso³⁸. Molte sue lettere a conoscenti documentano però un'oscillazione tra i sogni di un pubblico ideale e deludenti visioni di cosa era realmente disponibile. Come Puškin, così anche Gogol' lamenta la scarsa raffinatezza di gusto del pubblico pietroburghese, "Во всем Петербурге, может быть, только человек пять и есть, которые истинно и глубоко понимают искусство"³⁹, nonché la sua volubilità in fatto di preferenze, "В желаниях публика всегда дура, потому что руководствуется только мгновенной минутной потребностью"⁴⁰. La delusione per la mancata comprensione da parte del pubblico e della critica del *Revizor* [Ispettore Generale], sul quale lo scrittore aveva riposto anche enormi aspettative pedagogiche, acuì l'esigenza di mostrare in modo comprensibile al proprio pubblico il "bello e il sublime"; indicativa, in tal senso, è la definizione di teatro data da Gogol': "такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра"⁴¹. Per questo, nel 1846–1847, la scelta cadde sul genere epistolare, che gli avrebbe permesso non solo di rivolgersi a un corrispondente concreto, modello per altri lettori immaginari, ma anche di dar spazio alla propria individualità e ai propri consigli, dei quali egli andava predicando l'utilità già da alcuni anni. Sin dalla fine degli anni Trenta, infatti, complice probabilmente anche il "montaggio" che del significato sociale della sua opera era stato fatto da Belinskij e dagli altri fautori della "scuola naturale", nelle lettere private dello scrittore era emersa sempre più la coscienza di essere stato reso oggetto di un dono divino: a Pogodin egli scrive come la volontà di Dio l'abbia fatto rivivere mentre stava per morire⁴²; in altre lettere sostiene che la volontà di Dio si sia resa manifesta a lui

attraverso le sue opere⁴³. I consigli dispensati agli amici e ai conoscenti assumono un tono sempre più perentorio e autorevole, come nella lettera del 25 dicembre 1841 al pittore A.A. Ivanov:

Крепитесь! Идите бодро и ни в каком случае не упадите духом, иначе будет значить, что вы не помните меня и не любите меня, помнящий меня несет силу и крепость в душе"⁴⁴;

in quella all'amico A.S. Danilevskij del 7 agosto 1841:

Но слушай, теперь ты должен слушать моего слова, ибо вдвойне властно над тобою мое слово, и горе кому бы то ни было не слушающему моего слова"⁴⁵,

e in altre in cui lo scrittore reclama il diritto di pretendere dai propri amici più di quanto possa fare un comune mortale. Il genere dei *Vybrannye mesta*, lo stile, costellato di invettive, metafore, forme verbali all'imperativo e domande retoriche, la cura mostrata dallo scrittore nella disposizione delle lettere, l'ansia perché la censura non facesse perdere all'opera ogni "legame e consequenzialità", necessarie per "condurre gradualmente il lettore alla comprensione del fatto, e non disorientarlo con singoli frammenti"⁴⁶: tutto questo testimonia quanto Gogol' aspirasse a un riconoscimento pubblico della sua ispirazione divina. Per questo egli si propose di creare un linguaggio che potesse esprimere adeguatamente il cambiamento che sentiva avvenire dentro di sé

Но полноты сих внутренних моих впечатлений я не могу передать; для этого нужно прежде создать язык"⁴⁷

e, attraverso questo, agire sulle coscienze dei lettori: "Половина России будет читать ее"⁴⁸. In armonia con la concezione dei *Vybrannye mesta*, secondo la quale ciascun individuo è responsabile di fronte a Dio del buon uso dei propri talenti, per far sì che le lettere dei *Vybrannye mesta* riuscissero nell'intento, Gogol' si servì dello strumento più potente a propria disposizione: la parola.

Diversi materiali biografici ed epistolari testimoniano l'influenza che la letteratura patristica e agiografica esercitò sull'educazione e il pensiero religioso di Gogol' sin

³⁸ Si veda D. Fanger, "Gogol and his reader", *Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*, a cura di W.M. Todd, III, Stanford 1978, p. 76.

³⁹ N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., X, 362.

⁴⁰ Ivi, XII, p. 187.

⁴¹ Ivi, VIII, 562.

⁴² Ivi, XI, p. 325.

⁴³ Ivi, p. 336.

⁴⁴ Ivi, XI, p. 354.

⁴⁵ Ivi, XI, p. 342.

⁴⁶ Dalla lettera dell'11 febbraio 1847 a A.O. Rosset, Ivi, XIII, p. 209.

⁴⁷ Da una lettera a A.S. Danilevskij, 20 giugno 1843, Ivi, XII, p. 197.

⁴⁸ Ivi, VIII, p. 343.

dalla sua giovinezza⁴⁹. A tale influenza va ascritta anche la straordinaria fiducia dello scrittore nella potenza illuminatrice e “trasfigurante” della parola, che caratterizza tutta la sua opera ma che acquista un ruolo centrale soprattutto dal racconto *Vij* della raccolta *Mirgorod*: qui è possibile ritrovare i primi segni della trasformazione della visione gogoliana dell’arte, non più incentrata solo sullo sguardo e quindi sulla capacità dell’artista di rappresentare immagini, ma, appunto, su un utilizzo responsabile e oculato della parola, che per Gogol’ diventa un imperativo morale piuttosto che estetico. Il desiderio di essere compreso dal lettore e di riuscire nella sua impresa didattica, portò Gogol’ a compiere il cammino inverso a quello che avrebbe percorso Dostoevskij qualche anno dopo, e a ricercare un nuovo tipo di espressione artistica, basata sul riferimento piuttosto che sulla rappresentazione, sul contenuto piuttosto che sulla forma, su un linguaggio deittico piuttosto che metaforico⁵⁰. Nel brano “Čto takoe slovo” [Che cos’è la parola], questa è descritta come un’arma a doppio taglio, letale se usata in modo improprio e indegno, ma prodigiosa se “maneggiata” con cura:

Обращаться с словом нужно честно. Оно есть вышний подарок бога человеку. Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какою-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было, словом – в те поры, когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, которое всем опротивеет⁵¹.

Agli occhi dell’autore dei *Vybrannye mesta*, nulla può giustificare l’inutilità o l’indifferenza della parola, tanto più se questa è pronunciata da colui al quale è stata affidata la missione di parlare del “bello e sublime”. Il senso mistico della parola giunge così a caratterizzare

ogni ammonimento dell’autore ai suoi corrispondenti: Gogol’ conferisce un significato quasi religioso alla “parola viva” della traduzione di Žukovskij dell’*Odissea* e pregusta l’influenza che questa può esercitare sulle coscienze di tutti; alla destinataria di “Žeňščina v svete” [La donna nella società] consiglia di portare nel mondo i puri e ingenui discorsi femminili; sostiene la necessità di trovare oratori capaci di leggere pubblicamente i poeti russi e in grado di rendere partecipi gli ascoltatori; definisce il teatro una cattedra da cui poter parlare al mondo. Il concetto di “colpire con la parola” torna più volte negli scritti di Gogol’ dell’ultimo periodo: nelle lettere private che si riferiscono ai *Vybrannye mesta*, esso è espresso con formule pregnanti, come *udarit’* [colpire], ma anche con quella più colorita di *zadrat’ za živo*, [pungere sul vivo]. In una lettera del 5 ottobre 1846, Gogol’ comunica a M.A. Jazykov che nei *Vybrannye mesta* troverà anche “qualcosa” indirizzato a lui, in una forma “più intensa di prima”, augurandosi:

Бог будет так милостив, что вооружит силою мое слово и направит его как раз на то место, на которое следует ударить⁵².

In un’altra lettera ad A.O. Rosset, scritta il 15 aprile 1847, Gogol’ ammette:

Одна из причин печатания моих писем была и та, чтобы поучиться, а не поучить. А так как русского человека до тех пор не заставишь говорить, покуда не рассердишь его и не выведешь совершенно из терпения, то я оставил почти нарочно много тех мест, которые заносчивостью способны задрать за живое⁵³.

Anche nei *Vybrannye mesta* Gogol’ tenta chiaramente di “colpire con la parola”: nel brano “Čto takoe gubernatorša” [Cos’è una governatoressa] l’autore si augura che la sua parola “colpisca nel segno” e che “perseguiti e tormenti” la corrispondente⁵⁴. Nel brano indirizzato a N.M. Jazykov, “Predmety dlja liričeskogo poeta v nynešnee vremja” [Soggetti per poeta lirico ai tempi nostri], Gogol’ esorta il suo destinatario a mendicare l’ispirazione divina per poter trovare non parole, ma vampe adatte a “scuotere dal torpore” il mondo:

Найдешь слова, найдутся выражения, огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков, если только, подобно им, сделаешь это дело родным и кровным своим делом, если только, подобно им, посыпав

⁴⁹ Tra gli altri ricordiamo N.I. Petrov, “Novye materialy dlja izučenija religiozno-nravstvennyh vozzrenij N.V. Gogolja”, *Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii*, 1902, 6; V. Zavitnevič, “Religiozno-nravstvennoe sostojanie N.V. Gogolja v poslednie gody ego žizni”, *Pamjati Gogolja*, Kiev 1902, pp. 338–424; A.A. Carevskij, *Gogol’ kak poet i myslitel’-christianin*, Kazan’ 1902; K. Močul’skij, *Duchovnyj put’ Gogolja*, Paris 1934. Per uno studio delle tracce che tale influenza lasciò nell’opera di Gogol’, si veda C. De Lotto, “Motivi del Kievo-Pečerskij Paterik nell’opera di Nikolaj Gogol’”, *Variis Linguis*, 2004, pp. 177–187; Idem, “La strategia del male nel Cappotto di Gogol’”, *AION Slavistica*, 1994, 2, pp. 255–305.

⁵⁰ Per uno studio sul cambiamento del linguaggio artistico di Gogol’, si veda W. Capper, “A terrible imprecision’: Gogol’s language and its meaning”, *Australian and East-European Papers*, 1989 (3), 1, pp. 49–79.

⁵¹ N.V. Gogol’, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., VIII, p. 231.

⁵² Ivi, XIII, p. 108.

⁵³ Ivi, p. 278.

⁵⁴ Ivi, VIII, p. 313.

пеплом главу, раздравши ризы, рыданием вымолишь себе у Бога на то силу и так возлюбишь спасение богоизбранного своего народа⁵⁵.

Sebbene la parola ricercata da Gogol' debba essere "sottomessa e obbediente al pensiero"⁵⁶, essa è tutt'altro che statica, tanto che in quasi tutti i *Vybrannye mesta* si ritrovano espressioni energiche e termini bellici: "У вас уже есть именно такие орудья, которые теперь нужны" e "Это орудье сильное"⁵⁷; "У тебя есть орудья и средства"⁵⁸; "Опозорь в гневном дифирамбе новейшего лихоимца нынешних времен и его проклятую роскошь"⁵⁹; "Действуй оружием обоюдоострым!"⁶⁰; "На битву мы сюда призваны; праздновать же победу будем там"⁶¹. Nell'articolo "V čem že, nakonec, suščestvo russkoj poezii i v čem ee osobennost'" [In cosa consiste, infine, l'essenza della poesia russa e in cosa la sua particolarità], Gogol' si serve della stessa terminologia per dare un giudizio sull'essenza della poesia puškiniana, esemplificata nel componimento *Poet i tolpa* [Il poeta e la folla, 1829]:

Все сочинения его – полный арсенал орудий поэта. Ступай туда выбирай себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву: но сам поэт на битву с ним не вышел. Зачем не вышел? – это другой вопрос. Он сам на него отвечает стихами:
Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновения
Для звуков сладких и молитв⁶².

In queste righe traspare un giudizio di Gogol' su Puškin ("сам поэт на битву с ним не вышел"), profondamente diverso da quello che aveva trovato espressione una decina di anni prima nell'articolo contenuto in *Arabeski*, "Neskol'ko slov o Puškinе" [Qualche parola su Puškin, 1834]. Tale cambiamento di giudizio è da interpretarsi sullo sfondo dei mutamenti della visione gogoliana dell'arte, in cui la parola-arma si sostituisce alla parola-immagine. Nell'articolo del 1834, le doti profetiche di Puškin avevano trovato fondamento, agli occhi di Gogol', nel linguaggio del poeta, esaltato da espressioni quali "кисть его летает", "смелость

его кисти"⁶³. Gogol' aveva fatto consistere il talento di Puškin "в чрезвычайной быстроте описания и в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет"⁶⁴; aveva disseminato il testo di termini come "рисовать", "краски", "картина", "изобразить"; riconosciuto la propria passione per la pittura ("живопись", ritratto di qualcosa di *vivo*⁶⁵); contrapposto il concetto di sterile "красноречие" a quello di "поэзия"⁶⁶.

Anche nei *Vybrannye mesta*, Gogol' difende l'integrità morale e l'universalità della poesia di Puškin e cita positivamente le parole del poeta "Слова поэта суть уже его дела"⁶⁷. Tuttavia, nel brano "V čem že, nakonec, suščestvo russkoj poezii i v čem ee osobennost'", egli sottolinea la staticità delle parole di Puškin: la sua poesia appare quasi come una bomba inesplosa e il poeta come un soldato che si è rifiutato di sparare. Per ben tre volte nello stesso articolo, Gogol' ripete i versi di *Poet i tolpa* per additarli come esempio da non seguire, e addirittura pone su un piano superiore a quella di Puškin la poesia di Jazykov, nel quale, "al contrario, il poeta dice":

Когда тебе на подвиг все готово,
В чем на земле небесный виден дар,
Могучей мысли свет и жар
И огнедыщее слово
Иди ты в мир, да слышит он поэта⁶⁸.

Secondo la nuova concezione gogoliana dell'arte, subordinata a criteri morali universali, il modello da seguire per l'autore dei *Vybrannye mesta* non è più Puškin, le cui parole, potenzialmente "azioni", sono rimaste "non-azioni" perché confinate nella dimensione estetica:

Влияние Пушкина как поэта на общество было ничтожно [...]. Но влияние его было сильно на поэтов [...]. Нельзя повторять Пушкина [...]. Другие уже времена пришли. Теперь уже ничем не возьмешь – ни своеобразием ума своего, ни картинной личностью

⁶³ Ivi, VIII, p. 52.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ivi, p. 53.

⁶⁶ Ivi, p. 55.

⁶⁷ Ivi, VIII, 229. Secondo Gogol', Puškin aveva pronunciato queste parole dopo aver letto gli ultimi versi del poema di Deržavin *Čhrapoviškor*, scritto il 30 marzo 1797: "Слова – меня пусть гложет / За дела – сатирик читит", G.R. Deržavin, *Stichotvorenija*, Moskva 1958, pp. 173–174.

⁶⁸ N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., VIII, p. 389.

⁵⁵ Ivi, p. 281.

⁵⁶ Ivi, p. 395.

⁵⁷ Idem, "Ženščina v svete", Ivi, VIII, p. 225.

⁵⁸ Idem, "Predmety dlja liričeskogo poeta v nunešnee vremja", Ivi, p. 278.

⁵⁹ Ivi, p. 280.

⁶⁰ Idem, "Sovety" [Consigli], Ivi, p. 282.

⁶¹ Idem, "Naputstvie" [In cammino], Ivi, p. 368.

⁶² Ivi, VIII, p. 382.

характера, ни гордостью движений своих – христианским, высшим воспитанием должен воспитаться теперь поэт⁶⁹.

Il nuovo modello del Gogol' dei *Vybrannye mesta* è il poeta che, educatosi alla morale cristiana, esca in combattimento con una parola-arma, che, scevra dai limiti dell'immagine artistica, convinca, tormentando e perseguitando, un lettore "pronto a riflettere"⁷⁰. Per questo, più che rappresentare immagini che potrebbero sviare il lettore dalla comprensione dell'unico "bello e sublime", Gogol' tende a stabilire in modo esplicito cosa i destinatari delle lettere debbano fare o non fare. Le continue forme verbali al modo imperativo, le ripetizioni di "нужно чтобы", "должен, должны", "следует", gli avvertimenti e le domande retoriche non sembrano lasciare altra possibilità che quella di sottomettersi all'autore: costui diventa così simile al direttore d'orchestra al quale, nel brano "О lirisme našich poetov" [Sul lirismo dei nostri poeti], egli aveva paragonato lo zar, e i destinatari delle lettere diventano orchestranti, obbligati ad agire in armonia con le sue direttive perché il concerto abbia successo. Una delle ragioni principali dell'insuccesso dei *Vybrannye mesta* va forse individuata proprio nel suo linguaggio, su cui Gogol' aveva riposto enormi speranze, e che invece aveva deluso le aspettative dei lettori: abituati a vedere nel narratore lo specchio della personalità dell'autore, essi non riuscirono a conciliare quello dei *Vybrannye mesta* con quello delle opere gogoliane precedenti⁷¹. L'insuccesso dell'opera travolse lo scrittore, portandolo a trovare giustificazioni di ogni sorta. Quella scritta nella lettera a Žukovskij del 10 gennaio 1848, però, sembra particolarmente lucida:

Несмотря на пристрастие суждений об этой книге и разномыслие их, в итоге послышался общий голос, указавший мне место мое и границы, которых я, как писатель, не должен переступать. В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидна⁷².

"Parlare con immagini vive, e non con ragionamenti". Sicché era questo che Gogol', per sua stessa ammissione, non era riuscito a fare nei *Vybrannye mesta*, dove l'ideale del "bello e sublime", più "commentato" che "rappresentato", era rimasto astratto, relegato a una dimensione a-temporale e a-spaziale. In "Avtorskaja ispoved'" Gogol' ribadì pubblicamente che, pur avendo compreso quale influenza avrebbe potuto esercitare uno scrittore che avesse parlato con "immagini vive", lui aveva sentito l'imperativo morale di passare prima attraverso la fase dei *Vybrannye mesta* per poter "formarsi", "educarsi come cittadino del mondo" e prepararsi alla fase successiva di *Mertvyje duši*:

Заговори только с обществом наместо самых жарких рассуждений этими живыми образами, которые, как полные хозяева, входят в души людей – и двери сердец растворяются сами навстречу к принятию их, если только почувствуют, что они взяты из нашей природы, из того же тела [...] Но если он [писатель], имея действительно некоторые из тех орудий, сам еще не воспитался так, как гражданин земли своей и гражданин всемирный, [...] тогда [...] его влияние может быть скорее вредно, чем полезно⁷³.

"Parlare con immagini vive, e non con ragionamenti". Se Gogol' non arrivò a farlo nei *Vybrannye mesta*, nel *Dnevnik pisatelja* del 1876–1877 Dostoevskij sembrò compiere il passo successivo, così come avrebbe fatto ancora nel suo discorso su Puškin⁷⁴. Infatti, tale formulazione del compito dell'artista sarebbe ricomparsa in termini pressoché identici trent'anni dopo, nel *Dnevnik pisatelja* del gennaio 1877. Qui Dostoevskij, ripercorrendo gli avvenimenti che lo avevano portato a incontrare Belinskij in giovinezza, si soveniva delle parole del critico, entusiasta per la scena del bottone strappato di Makar Devuškin in *Bednye ljudi* [Povera gente, 1846]:

Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одной чертой, разом в образе выставляете самую суть, чтоб ощупать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно!

⁶⁹ Ivi, VIII, pp. 385, 407–408.

⁷⁰ Si ricordi che era stato lo stesso Gogol', nelle lettere, a invitare i propri corrispondenti a "leggere più di una volta" il suo libro, e che, in "Avtorskaja ispoved'" rimproverò tutti quelli che lo avevano giudicato per averlo guardato "какими-то широкими глазами, как-то уже слишком горяча. Нужно было судить о ней похладнокровнее", Ivi, VIII, p. 464.

⁷¹ R. Maguire, *Exploring Gogol'*, Stanford 1994, p. 316.

⁷² N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XIV, p. 36.

⁷³ Ivi, VIII, pp. 456–457.

⁷⁴ Si ricordi l'esordio del *Discorso*: "Пушкин есть явление чрезвычайное и может быть, единственное явление русского духа" –, сказал Гоголь. Прибавляю от себя: и пророческое", F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXVI, p. 136.

Вот тайна художественности, вот правда в искусстве!
Вот служение художника истине!⁷⁵

Il numero del gennaio 1877 era particolarmente importante per Dostoevskij. Infatti, esso segnava l'inizio di una nuova edizione, colma di aspettative per gli avvenimenti storici cui il mondo stava assistendo: l'inasprirsi delle tensioni tra serbi e turchi nei Balcani, le voci di un possibile intervento russo a difesa dei "fratelli slavi", convinsero lo scrittore che il giorno in cui le aspirazioni messianiche della Russia e dell'ortodossia avrebbero trovato compimento, si stava finalmente avvicinando. Per la prima volta, Dostoevskij rivendicò il diritto di voler "superare" tutte quelle immaginarie voci oppositrici, che nel *Dnevnik pisatelja* del 1876 si erano levate continuamente nel testo, per poter dare finalmente pieno spazio all'espressione delle proprie convinzioni, per poter finalmente proferire ciò che da lungo tempo si era prefisso:

Стыдиться своих убеждений нельзя, а теперь и не надо, и кто умеет сказать слово, тот пусть говорит, не боясь, что его не послушают, не боясь даже и того, что над ним насмеются и что он не произведет никакого впечатления на ум своих современников⁷⁶.

La rivendicazione del diritto di parola, avanzata da Dostoevskij in questo passaggio e in altri del *Dnevnik pisatelja*, ci porta a sottolineare quante volte lo scrittore, nel corso della sua attività letteraria, ne avesse ribadito l'importanza:

Слово – та же деятельность, а у нас – более чем где-нибудь. Слово, сказанное кстати, полезно⁷⁷.

Я [...] всегда верил в силу гуманного, эстетически выраженного впечатления. Впечатления малопомалу накапливаются, пробивают с развитием сердечную кору, проникают в самое сердце, в самую суть и формируют человека. Слово, – слово великое дело!⁷⁸

Нищая земля наша, может быть, в конце концов скажет новое слово миру⁷⁹.

Se Gogol' cercava parole *zanosčivye* [boriose], Dostoevskij riteneva che, nella pubblicistica, dovesse prevalere un tono sferzante, deciso, provocatorio quanto basta per urtare il critico e impressionare il lettore. In

diverse lettere indirizzate a N.N. Strachov tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, Dostoevskij suggerisce all'amico, redattore della rivista *Zarja*, di non commettere l'errore di mostrarsi troppo blando, docile, pronto alla resa, ma, al contrario, di "dare frustate" e conferire un tono polemico ai suoi articoli⁸⁰. Per quanto in tanti abbiano rimarcato il significato "dialogico" dell'opera di Dostoevskij, è inconfutabile che nel *Dnevnik pisatelja* anche lui volesse convincere il lettore, pungerlo sul vivo e portarlo a condividere le proprie idee, e che fosse convinto di essere, in quanto scrittore, destinato a pronunciare una "parola nuova". Tale convinzione aveva trovato conferma, per Dostoevskij, anche nelle lettere che molti lettori gli avevano scritto tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, e nelle quali questi identificavano la sua persona con quella di un salvatore e lo pregavano di proferire la Parola che li avrebbe aiutati a comprendere il significato dell'esistenza⁸¹. Un'aspettativa così totalizzante nei suoi confronti costringeva naturalmente Dostoevskij a mostrarsi all'altezza del compito: se i romanzi e lo stesso *Dnevnik pisatelja* indicano in modo evidente come Dostoevskij prendesse sul serio il proprio ruolo di scrittore-guida, le risposte private a tali richieste d'aiuto lascerebbero supporre, paradossalmente, che egli fosse restio ad alimentare nei propri lettori la convinzione che lui potesse veramente assurgere al ruolo di "salvatore"⁸². Più che proclamarsi detentore della "vera parola di vita", più che disquisire sul significato dell'esistenza,

⁸⁰ Nella lettera del 26 febbraio 1869, Dostoevskij scrive: "Всегдашнее спокойствие придает Вашим статьям вид отвлеченности. Надо и повольноваться, надо и хлестнуть иногда" (Ivi, XXIX/1, p. 18); nella lettera del 2 dicembre 1870 si legge ancora: "Резкость-то мне и нравится. Именно смелости, именно усиленного самоуважения надо больше" (Ivi, p. 153).

⁸¹ Per alcune delle lettere dei lettori all'autore del *Dnevnik pisatelja*, si vedano I.L.Volgin, *Dostoevskij-Žurnalist. "Dnevnik pisatelja" i russkaja obščestvennost'*, Moskva 1982; R. Vassena, "Vy ne možete ne sočuvstvovat' nam, bednym studentam'. Pis'ma studentov k Dostoevskomu", di prossima pubblicazione in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, 2005, 17.

⁸² Tra tutte, si veda la lettera a L.A. Ožigina del 28 febbraio 1878, nella quale Dostoevskij dichiara esplicitamente di non riconoscersi in quel ruolo di "consolatore" che molti lettori gli attribuivano: "Вы думаете, что я из таких людей, которые спасают сердца, разрешают души, отгоняют скорбь? Многие мне это пишут – но я знаю *наверно*, что способен скорее вселить разочарование и отвращение. Я убаюкивать не мастер, хотя иногда брался за это", F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXX/1, p. 9.

⁷⁵ Idem, "Russkaja satira. Nov'. Poslednie pesni. Starye vospominanija" ["La satira russa. Terra vergine. Gli ultimi canti. Vecchi ricordi"], Gennaio 1877, Ivi, XXV, pp. 30–31.

⁷⁶ Idem, "Tri idej" [Tre idee], Gennaio 1877, Ivi, XXV, p. 6.

⁷⁷ Ivi, XVIII, p. 66.

⁷⁸ Ivi, XIX, p. 109.

⁷⁹ Ivi, XXVI, p. 148.

più che offrirsi ai lettori nella veste di un “predicatore patentato”, secondo una curiosa espressione coniata dallo stesso Dostoevskij, l’autore del *Dnevnik pisatelja* sembrava aspirare ad altro:

Согласитесь ли вы со мной, что когда наш русский идеалист, заведомый идеалист, знающий, что все его и считают за идеалиста, так сказать, “патентованным” проповедником “прекрасного и высокого”, вдруг по какому-нибудь случаю увидит необходимость подать или заявить свое мнение в каком-нибудь деле [...], и заявить не как-нибудь, не мимоходом, а с тем, чтобы высказать решающее и судящее слово, и с тем, чтоб непременно иметь влияние, – то вдруг обращается весь, каким-то чудом, [...] в циника. Мало того: цинизмом-то, прозой-то этой он, главное, и гордится [...]. Идеалы побоку, идеалы вздор, поэзия, стихи; вместо них одна ‘реальная правда’, но вместо реальной правды всегда пересолит до цинизма⁸³.

Le riflessioni di Dostoevskij indicano proprio ciò in cui egli rifiutava di riconoscersi: l’“idealista russo”, per il quale l’indicazione del “bello e del sublime” – ed è sintomatica qui la citazione da Gogol’ – può avvenire solo al di fuori della dimensione estetica, a spese della poesia e dell’arte. Persino Puškin, osserva Dostoevskij, si è vergognato talvolta di essere “solo poeta”. Nonostante questo, la parola-immagine del poeta rimane l’unico vero modello per Dostoevskij: “Скажи мне одно слово (Пушкин), но самое нужное слово”⁸⁴. Secondo una concezione estetica, in cui la sola rappresentazione artistica incorpora completamente ogni valore morale, l’aspirazione di Dostoevskij a convincere il pubblico della verità delle proprie convinzioni sul ruolo della Russia e dell’ortodossia nei destini del mondo, si basava su uno *slovo-obraz* [parola-immagine], che potesse rappresentare “in un sol tratto” l’ideale e che facesse leva sull’emotività del lettore, prima che sulla sua ragione. Per cogliere la differenza tra la parola utilizzata da Gogol’ nei *Vybrannye mesta* e quella utilizzata da Dostoevskij nel *Dnevnik pisatelja*, è utile prendere in considerazione alcuni di quei passaggi di Gogol’ che contengono in nuce idee che anche Dostoevskij avrebbe sviluppato trent’anni più tardi. Nel brano “O lirisme našich poetov”, indirizzato a Žukovskij, Gogol’ osserva che le parole profetiche che il solo nome della Russia suggerisce ai poeti russi sono talmente potenti, da non poter

essere solo il frutto di un semplice sentimento patriottico, bensì il segno di una predilezione divina che nessun altro paese all’infuori della Russia conosce: il concetto gogoliano della specificità della Russia precorre dunque quello che, a partire dagli anni Sessanta, sarà il filo conduttore dell’opera di Dostoevskij e in particolare del *Dnevnik pisatelja*. Oltre a ciò, anche i passaggi profetici di Gogol’ sul futuro splendore della Russia si affiancano spesso, come quelli di Dostoevskij, ad altri passaggi, nei quali la donna russa viene indicata come futura promotrice di questo “rinnovamento morale” del mondo⁸⁵. In Gogol’ si legge:

Влияние женщины может быть очень велико, именно теперь, в нынешнем порядке или беспорядке общества, в котором [...] представляется [...] какое-то охлаждение душевное, какая-то нравственная усталость, требующая оживотворения⁸⁶.

Еще пройдет десяток лет, и вы увидите, что Европа приедет к нам не за покупкой пеньки и сала, но за покупкой мудрости, которую не продают больше на европейских рынках. Я бы вам назвал многих таких, которые составят когда-нибудь красоту земли русской и принесут ей вековечное добро; но к чести вашего пола я должен сказать, что женщин еще больше⁸⁷.

Nelle varie edizioni del *Dnevnik pisatelja* Dostoevskij si esprime più volte sull’argomento, utilizzando parole molto simili a quelle di Gogol’:

В нашей женщине все более и более замечается искренность, настойчивость, серьезность и честь, искание правды и жертва [...]. Уж не в самом ли деле нам отсюда ждать большой помощи?⁸⁸

В женщине заключена одна наша надежда, один из залогов нашего обновления⁸⁹.

⁸⁵ Jurij Barabaš fa notare come Gogol’, attento alla “logica e alla consequenzialità” nella disposizione delle lettere, volle che il primo brano subito dopo il suo *Testamento* fosse *La donna nella società*. Barabaš ne deduce che le donne e la “questione femminile”, intesa da Gogol’ in senso prettamente etico, avessero un ruolo importante per il successo della missione intrapresa con i *Brani scelti dalla corrispondenza con amici*. Si veda Ju. Barabaš, *Gogol’*, op. cit., pp. 64–68.

⁸⁶ N.V. Gogol’, “Ženščina v svete”, Idem, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., VIII, p. 224.

⁸⁷ Idem, “Strachi i užasy Rossii” [Paure e terrori della Russia], Ivi, VIII, p. 343.

⁸⁸ F.M. Dostoevskij, “Nečto o vran’e” [Qualche parola sulla menzogna, 1873], Idem, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXI, p. 125.

⁸⁹ Idem, “Neosporimyj demokratizm. O ženščinač” [Indiscutibile democrazia. Sulle donne, Maggio 1876], Ivi, XXIII, p. 28.

⁸³ Idem, “Idealisty-ciniki” [Idealisti-cinici], Luglio-agosto 1876, Ivi, XXIII, 64.

⁸⁴ Taccuini relativi a luglio-agosto 1876, Ivi, XXIV, p. 239.

Но главное и самое спасительное обновление русского общества выпадет, бесспорно, на долю русской женщины⁹⁰.

Русская женщина смела. Русская женщина смело пойдет за тем, во что поверит, и она доказала это⁹¹.

Vi è tuttavia una differenza di fondo nel modo in cui i due scrittori tentano di convincere le lettrici della ragionevolezza delle loro parole e della positività del modello femminile da loro proposto. Il modello femminile suggerito da Gogol' alle sue corrispondenti si traduce in una serie di imperativi morali (“не болтайте со светом”, “молите Бога о крепости”, “поступите только умно”, “просите Бога об упрямстве”) che queste devono assolvere per divenire ciò che l'autore vuole (“Вы должны ради меня начать вновь рассмотрение вашего губернского города”; “начните с этого дня исполнять все, что я вам сказал”). Gogol' afferma che la benefica influenza morale delle donne è una realtà già presente, ma tale realtà sembra reggersi solo sull'espressività e l'incisività delle parole dell'autore, che assicura, promette e giura che quanto sta dicendo è vero:

Друг мой, вспомните вновь мои слова, в справедливости которых, говорите, что вы сами убедились [...]. Клянусь, женщины гораздо лучше нас, мужчин. В них больше великодушия. Больше отважности на все благородное [...] Клянусь, женщины у нас очнутя прежде мужчин, благородно попрекнут нас, благородно хлестнут и погонят нас бичом стыда и совести [...] Перечтите раз пять, шесть мое письмо. Нужно, чтобы существо письма осталось в вас, вопросы мои сделались бы вашими вопросами и желание мое вашим желанием, чтобы всякое слово и буква преследовали бы вас и мучили до тех пор, пока не исполните моей просьбы именно таким образом, как я хочу⁹².

Произносите в себе и по-утру, и в полдень, и ввечеру, и во все часы дня: “Боже, собери меня всю в самое себя и укрепи!” – и действуйте в продолжение целого года так, как я вам сейчас скажу, не рассуждая покуда, зачем и к чему это [...] Начните же с этого дня исполнять все, что я вам теперь сказал⁹³.

Così come la realizzazione dell'ideale dell'“uomo magnifico” e del “bello e sublime” è rimandata a una dimensione ultraterrena, dove “meriteremo i plausi del cielo” – “На битву мы сюда призваны; праздновать же победу будем там”⁹⁴, – anche la realizzazione dell'ideale femminile gogoliano è proiettata in un futuro non meglio determinato, che giungerà non tanto quando vi saranno condizioni storiche e sociali favorevoli, ma quando le destinatarie delle lettere avranno fatto proprie le parole dell'autore. Nel *Dnevnik pisatelja*, il legame tra l'ideale femminile e la pur utopica “soluzione russa della questione” prende forma e acquista solidità dinanzi agli occhi dei lettori, grazie all'uso di procedimenti retorici, che danno vita alternativamente a immagini elevate dell'ideale, e a immagini concrete e terrene, prova di come tale ideale già stia prendendo forma nella realtà. Nella successione logica degli articoli scritti tra il 1876 e il 1877, non è difficile ritrovare il tentativo dell'autore di offrire alle proprie lettrici un modello femminile, degno di stare al cospetto degli ideali presenti nell'arte, dalle eroine di George Sand alla Tat'jana di Puškin:

Я уже не стану указывать на обозначившиеся идеалы наших поэтов, начиная с Татьяны, – на женщин Тургенева, Льва Толстого, хотя уж это одно больше доказательство: если уж воплотились идеалы такой красоты в искусстве, то откуда-нибудь они взялись же, не сочинены же из ничего. Стало быть, такие женщины есть и в действительности⁹⁵.

L'immagine artistica non solo incarna l'ideale da seguire, ma è essa stessa forgiata su esempi reali, che, osserva Dostoevskij, da qualche parte devono pur esistere. L'occasione per dimostrare la veridicità di questa affermazione si presentò a Dostoevskij grazie a una giovane lettrice di Minsk, S.E. Lur'e, che gli si era rivolta nei primi mesi del 1876 cercando nella sua persona un sostegno e una guida. Il 29 giugno 1876, quando ormai il numero del *Dnevnik pisatelja* di quel mese era da considerarsi concluso, Dostoevskij ricevette in redazione la visita della Lur'e, che gli confidò il proposito di partire come infermiera volontaria nella Serbia in guerra contro i Turchi. Questa visita produsse una tale impressione

⁹⁰ Idem, “Legkij namek na buduščego intelligentnogo russkogo čeloveka. Nesomnennyj udel buduščej russkoj ženščiny” [Lieve allusione al futuro intellettuale russo. L'indubbio destino della futura donna russa, Settembre 1877], Ivi, XXVI, p. 31.

⁹¹ Idem, *Puškinskaja reč*, Ivi, XXVI, p. 141.

⁹² N.V. Gogol', “Čto takoe gubernatorša”, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., pp. 319–321.

⁹³ Idem, “Čem možet byt' žena dlja muža v prostom domašnem bytu, pri nyněšnem porjadke večšej v Rossii” [Cosa può rappresentare una moglie per il marito nella semplice vita domestica, nell'attuale ordine delle cose in Russia], Ivi, VIII, pp. 340–341.

⁹⁴ Idem, “Naputstvie”, Ivi, VIII, p. 368.

⁹⁵ F.M. Dostoevskij, “Odin iz oblagodetel'stvovannyh sovremennoj ženščinoj” [Uno di quelli che furono resi felici dalla donna moderna, Luglio-agosto 1876], *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXIII, pp. 88–89.

sullo scrittore da spingerlo a stravolgere i propri piani e a scrivere, nella notte tra il 29 e il 30, il paragrafo “Op-jat’ o ženščinach” [Di nuovo sulle donne]⁹⁶. Qui, dopo aver dato un resoconto dettagliato della conversazione avuta con la giovane, Dostoevskij paragonava lo spirito di sacrificio, il carattere retto e onesto della giovane lettrice all’ideale letterario delle eroine di George Sand:

Ну, вот это именно вроде тех девушек, тут именно тот же самый прямой, честный, но неопытный юный женский характер, с тем гордым целомудрием, которое не боится и не может быть загрязнено даже от соприкосновения с пороком⁹⁷.

Dostoevskij utilizzò l’episodio dell’incontro con la lettrice per la propria missione sociale, accostandolo alla declamazione delle gesta delle eroine di George Sand, e inserendolo immediatamente dopo un altro paragrafo, significativamente intitolato “Utopičeskoe ponimanie istorii” [Concezione utopistica della storia], nel quale egli aveva definito la propria concezione di predestinazione russa come “essere servo di tutti”, per “essere al di sopra di tutti nel regno di Dio”⁹⁸, e dove, dando voce al *feuilletonist*, aveva anticipato e previsto i sorrisi di scherno di quegli europei che avessero potuto leggere le sue “fantasie” sulla conquista russa di Costantinopoli:

О конечно, вы можете смеяться над всеми предыдущими ‘мечтаниями’ о предназначении русском, но вот скажите, однако же: не все ли русские желают воскресенья славян именно на этих основаниях, именно для их полной свободы и воскресенья их духа, а вовсе не для того, чтобы приобрести их России политически и усилить ими политическую мощь России, в чем, однако, подозревает нас Европа? Ведь это же так, не правда ли? А стало быть, и оправдывается уже тем самым хотя часть предыдущих ‘мечтаний’?⁹⁹

Il desiderio confessatogli dalla Lur’ė durante la sua visita dovette sembrare a Dostoevskij un’occasione unica per dimostrare ai suoi oppositori che le sue “fantasie” erano, in ultima analisi, non il risultato di un delirio di onnipotenza, bensì la constatazione di una realtà che già prendeva corpo dinanzi agli occhi di tutti. Il racconto dell’incontro con la Lur’ė e delle sue aspirazioni di servizio alla causa slava soddisfaceva dunque contemporaneamente due esigenze di Dostoevskij: innanzitutto

to, quella di rappresentare un modello positivo di donna reale, accessibile e facilmente imitabile dalle lettrici, che si ponesse come realizzazione concreta dei modelli di comportamento forniti dalle eroine di George Sand o dalla Tat’jana di Puškin; quindi, quella di concentrare l’attenzione di chi leggeva sul carattere specificatamente russo di tale modello, votato al bene sociale e al servizio dell’ideale. In tal modo l’“Idea russa” iniziava ad apparire meno utopistica, in quanto già prendeva corpo nella persona della lettrice. Esempi di un utilizzo simile della parola-immagine si trovano anche in altri numeri del *Dnevnik pisatelja*, specialmente in quello stesso numero del gennaio 1877 dove Dostoevskij citava la frase di Belinskij sul compito dell’artista. Qui il lettore assisteva a una presentazione appassionata dell’essenza dell’idea slava:

А между тем на Востоке действительно загорелась и засияла небывалым и неслыханным еще светом третья мировая идея – идея славянская, идея нарождающаяся, – может быть, третья грядущая возможность разрешения судеб человеческих и Европы. Всем ясно теперь, что с разрешением Восточного вопроса выдвинется в человечество новый элемент, новая стихия, которая лежала до сих пор пассивно и косно и которая, во всяком случае, и наименее говоря, не может не повлиять на мировые судьбы чрезвычайно сильно и решительно¹⁰⁰.

Si noti la metafora iniziale: l’immagine dell’idea slava come una stella che sorge a Oriente conferisce *pathos* e liricità al discorso dell’autore, che assume dinanzi all’ascoltatore lo *status* del profeta; oltre a quella della stella sorgente, negli articoli sulla questione d’oriente ritorneranno diverse immagini suggestive, in particolare quella dello sguardo implorante dell’Oriente cristiano verso la Russia, del risorgimento del popolo russo con alla testa lo zar, del risveglio dell’aquila orientale. Toccate le corde dell’emotività del lettore, quindi, l’immagine cresce in potenza con l’utilizzo della sinestesia “неслыханный [...] свет” e di avverbi quali “чрезвычайно сильно и решительно”, che sottolineano la grandiosità dell’avvenimento, e acquista solidità con l’intercalare di espressioni come “всем ясно [...] конечно [...] никто не сомневается”¹⁰¹. Forte del coinvolgimento emotivo del lettore, Dostoevskij tenta quindi di inoculare nella mente di questo i concetti, centrali nella sua idea russa,

⁹⁶ *Letopis’ žizni i tvorčestva F.M. Dostoevskogo*, Sankt-Peterburg 1999, III, p. 106.

⁹⁷ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXIII, p. 53.

⁹⁸ Ivi, XXIII, p. 47.

⁹⁹ Ivi, XXIII, pp. 47–48.

¹⁰⁰ Idem, “Tri idej” [Gennaio 1877], Ivi, XXV, p. 9.

¹⁰¹ Ibidem.

di *rinnovamento e universalità*, mediante l'iterazione dei termini “новый [...] новая” e “мировая [...] нарождающаяся [...] человеческие [...] человечество [...] мировые”: le radici etimologiche di tali termini, nella combinazione con i diversi suffissi, torneranno a più riprese in tutti gli articoli dedicati alla questione d'oriente, acquistando una risonanza di dimensioni sempre maggiori, sino al parossismo. Sulla base del *Dnevnik pisatelja* del 1877, escludendo quindi l'edizione del 1876, è possibile calcolare la ripetizione della radice “вер-”, nelle varianti “верить/веровать, верящий, доверять/доверять, вера, доверие, уверен, верно” in una media di ottanta volte per numero: se si moltiplica questo dato per i dodici mesi dell'anno, si ottiene una cifra pari a novecentosessanta¹⁰². Queste pur rapide osservazioni sono sufficienti a rendere l'idea delle volte in cui un lettore fedele della rivista veniva indirettamente provocato nelle proprie credenze o veniva chiamato a “credere” nelle affermazioni dell'autore. A questo però concorreva anche la capacità di Dostoevskij di persuadere il lettore della veridicità delle proprie parole, attraverso la creazione di immagini più quotidiane. Nel numero di gennaio 1877, all'esordio dai toni lirici e profetici faceva seguito infatti un articolo dedicato a Fomà Danilov, un sottufficiale ucciso dai turchi e per questo considerato da Dostoevskij un “eroe martire russo”:

Сообщают [...], что самарский губернатор навел справки о семействе Данилова, происходившего из крестьян села Кирсановки, Самарской губернии, Бугурусланского уезда, и оказалось, что у него остались в живых жена Евфросинья 27 лет и дочь Улита шести лет, находившиеся в бедственном положении¹⁰³.

La precisione nel fornire notizie riguardanti la provenienza di questo personaggio, nonché l'età e il nome della moglie e della figlia, rispondevano alle regole, tipiche del *Dnevnik pisatelja*, di “avvicinamento”, che contribuivano a rendere un tale eroe concreto, reale, facilmente imitabile, alla portata del lettore. Che la pre-

sentazione della figura di Danilov avesse questo obiettivo, è dimostrato dal modo in cui, nel secondo capitolo, Dostoevskij insisteva sulla necessità che la Russia aspirasse a un ideale di grandezza e che ogni giovane russo, sposando la causa slava, anelasse a divenire un eroe: “Что в том, что не живший еще юноша мечтает про себя со временем стать героем? [...] Такая вера в себя не безнравственная и вовсе не пошлое самохвальство”¹⁰⁴. Dopo il paragrafo su Fomà Danilov, l'ideale di eroismo proposto ai giovani non poteva più apparire irrealizzabile, perché l'autore aveva già dimostrato che eroi simili esistevano veramente. Per comunicare ai propri lettori la sostanza dell'“idea russa” della riconciliazione universale, ossia la propria “profezia”, anche Dostoevskij, come Gogol', si servì quindi dei mezzi messi a disposizione dal suo talento artistico: l'uso dei procedimenti retorici e di genere concorreva a dar vita e spessore però non a una parola tesa a sottomettere il lettore con la forza del ragionamento, bensì a una parola-immagine che potesse essere compresa appieno dal lettore *samyj nerassuzhdajuščij*, non incline a riflettere e a elucubrare, bensì talmente impressionato da sentirsi costretto a “credere sulla parola” dello scrittore: “Ваш взгляд на силы России – изумителен: он поражает своею уверенностью, и как нечто смелое может заставить поверить Вам на слово. И откуда только у Вас такая твердость и любобильность?”¹⁰⁵. Dinanzi alla potenza della parola profetica dostoevskiana, la lettrice interroga lo scrittore su quale ne sia l'origine. La risposta a questa domanda potrebbe sintetizzarsi nel racconto *Son smešnogo človeka* [Il sogno di un uomo ridicolo], uscito nel numero di aprile 1877 del *Dnevnik pisatelja*. La parola profetica di Dostoevskij è simile a quella dell'Uomo ridicolo, la quale vacilla dinanzi alla potenza del sogno – “Но как устроить рай – я не знаю, потому что не умею передать словами. После сна моего потерял слова”¹⁰⁶ – per poi risorgere con potenza, nuovamente ricaricata da quell'immagine di beata felicità che ora il protagonista si prepara ad annunciare al mondo:

Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею

¹⁰² Si prenda come esempio il paragrafo “Primiritel' naja mečta vne nauki” [Un sogno conciliatore fuori dalla scienza] (Gennaio 1877, II capitolo): in sole tre pagine la radice “вер-” torna circa venticinque volte nei termini “верить, вера, верно”; “общ-” si ripete tredici volte in “общий, общение, всеобщий, общественный, общечеловечность, общечеловек, приобщить, сообщить”; la radice mir- circa dieci volte in “мир, мировой, всемирный”, Ivi, XXV, pp. 17–20.

¹⁰³ Idem, “Foma Danilov, zamučennyj russkij geroj” [Fomà Danilov, l'eroe martire russo], Ivi, XXV, p. 13.

¹⁰⁴ Ivi, XXV, pp. 18–19.

¹⁰⁵ Lettera di un'anonima lettrice piomboburghese a Dostoevskij, 30 ottobre 1876, *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva 1971, 83, pp. 655–656.

¹⁰⁶ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXV, p. 118.

пересказать, что я видел. [...] Я видел истину – не то что изобрел умом, а видел, видел, и живой образ ее наполнил душу мою навеки. [...] Итак, как же я собою? Уклонюсь, конечно, даже несколько раз, и буду говорить даже, может быть, чужими словами, но ненадолго: живой образ того, что я видел, будет всегда со мной и всегда меня поправит и направит¹⁰⁷.

Ciò che origina e nello stesso tempo legittima le parole dell'Uomo ridicolo, è il fatto che lui abbia visto: lo sguardo precede la parola, l'*immagine viva* della Verità fornisce al profeta anche le parole per annunciarla; allo stesso modo, ciò che origina e legittima le profezie di Dostoevskij sulla missione universale della Russia è il fatto che egli, come non manca di dichiarare in più punti dell'opera, abbia visto segni dell'avverarsi di tale profezia nel popolo russo; di conseguenza, ciò che dovrebbe convincere il lettore della ragionevolezza delle parole di Dostoevskij è il fatto di aver contemplato, nel *Dnevnik pisatelja*, immagini vive dell'ideale predicato. Così le parole di Dostoevskij, pur considerate utopiche dalla critica contemporanea e dai posteri, a molti lettori del tempo apparivano "отрезвляющие" [rinsaventi], dotate di un potere terapeutico, in grado di rinsavire la mente di chi leggeva e farla tornare alla realtà¹⁰⁸.

Se nei *Vybrannye mesta* la parola profetica è preceduta dal ragionamento, nel *Dnevnik pisatelja* essa è preceduta dall'immagine, che, "in un sol tratto", conferisce credibilità alla parola stessa. Non è dunque su Gogol', ma su Puškin che si modella la parola profetica di Dostoevskij, tanto che, durante la celebrazione del giugno 1880, richiamato dalle ovazioni del pubblico, Dostoevskij recitò a memoria non una, come gli era stato chiesto dagli organizzatori, ma due volte *Prorok* di Puškin, per essere poi acclamato tale dal pubblico entusiasta, che vide in lui il successore del poeta: addirittura vi fu chi sostenne che in quel momento si ebbe l'impressione che Puškin avesse visto dinanzi a sé proprio Dostoevskij quando aveva composto il verso "Глаголом жги сердца людей"¹⁰⁹. È significativo inoltre che nel suo

Discorso Dostoevskij avesse voluto riprendere il Gogol' del 1834, e non del 1847: per questo non è possibile concordare con l'affermazione di Marcus Levitt, secondo il quale l'immagine di Puškin descritta da Gogol' nei *Vybrannye mesta* e la sua fede nella forza messianica e trasfigurativa dell'arte sarebbe stata "straordinariamente vicina" alle convinzioni di Dostoevskij¹¹⁰. Presentando l'ideale dell'universalità dello spirito russo nella sua incarnazione letteraria – l'arte di Puškin, capace di "разом, самым метким, самым прозорливым образом отметить самую глубь нашей сути, нашего верхнего над народом стоящего общества"¹¹¹ – Dostoevskij lasciò che fossero le immagini dei personaggi puškiniani a rivelare all'ascoltatore in cosa consistesse, infine, la "soluzione russa della questione":

Тут уже подсказывается русское решение вопроса, проклятого вопроса, по народной вере и правде: 'Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве'¹¹².

Così come lasciò che fosse Tat'jana a incarnare il tipo della "bellezza positiva", l'"apoteosi della donna russa" e quindi a rappresentare un modello per tutte: "Русская женщина смело пойдет за тем, во что она поверит, и она доказала это"¹¹³. Nel *Discorso* su Puškin, Dostoevskij conferisce plasticità all'ideale rappresentato dai personaggi puškiniani attraverso l'uso di termini

Vi sono diverse testimonianze dello straordinario impatto emotivo che la lettura di Dostoevskij di *Prorok* ebbe sul pubblico: secondo il diario della moglie, egli pronunciò con particolare enfasi le parole "угль" e "жги" (L. Grossman, *Žizn' i trudy Dostoevskogo. Biografija v datach i dokumentach*, Moskva-Leningrad 1935); Koni ricorda invece che Dostoevskij lesse il verso "И сердце трепетное вынул" accompagnandolo con un gesto della mano, come se essa contenesse davvero il suo cuore (Koni, "F.M. Dostoevskij", *F.M. Dostoevskij v vospominaniach sovremennikov*, op. cit., II, p. 244). Nel corso della sua carriera Dostoevskij aveva letto molte volte in pubblico la poesia *Prorok* di Puškin: si veda A.G. Dostoevskaja, *Vospominanija*, op. cit., pp. 351–352; F.M. Dostoevskij, *Pis'ma*, pod red. i s prim. A.S. Dolinina, Moskva 1959, IV, pp. 421, 771–772. Per un'analisi interessante del *Discorso su Puškin* in relazione all'autorità morale rappresentata da Dostoevskij nel 1880 si veda J. Frank, *Dostoevsky. The mantle of the prophet, 1871–1881*, Princeton 2002, pp. 497–547. Sulle strategie retoriche del *Discorso* si veda A. P. Pollard, "Dostoevsky's Pushkin speech and the politics of the right under the dictatorship of the heart", *Canadian-American Slavic Studies*, 1983 (XVII), 2, pp. 222–256 e M. Kanevskaja, "Poet – Prophet – Wanderer: The image of Pushkin in Dostoevsky's Pushkin speech", *Collected Essays in Honor of the Bicentennial of Alexander Pushkin's Birth*, a cura di Juras T. Ryfa, 2000, pp. 53–74.

¹¹⁰ M. Levitt, *Russian literary politics*, op. cit., p. 132.

¹¹¹ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., XXVI, p. 143.

¹¹² Ivi, XXVI, 141.

¹¹³ Ibidem.

¹⁰⁷ Ivi, XXV, p. 118.

¹⁰⁸ Così le parole dell'autore del *Dnevnik pisatelja* erano state definite dai lettori N. Gorelov, di Toržok, il 26 gennaio 1878 (Mosca, Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva, f. 212. 1. 70), e M.M. Danilevskij, di Mirgorod, l'11 novembre 1876 (San Pietroburgo, Institut Russkoj Literatury i Iskusstva, f. 100, n. 29690).

¹⁰⁹ E.P. Letkova-Sultanova, "O F.M. Dostoevskom: iz vospominanij", *F.M. Dostoevskij v vospominaniach sovremennikov*, op. cit., II, p. 446. Si veda anche V.A. Posse, "Iz knigi *Moj žiznennyj put'*", Ivi, pp. 439–442.

come “воплощено” e “перевоплощение”, “схвачен”, “они стоят, как изваянные”, “не фантастическое, а реальное”; solo dopo aver ribadito questo, l'autore può insistere sull'inconfutabilità di tale ideale, attraverso termini come “беспорное”, “осязательное”, “неоспоримая правда”, “тип этот дан, есть, нельзя спорить”, e invitare il lettore a guardare e a rendersene conto personalmente: “вы созерцаете сами и соглашаетесь”¹¹⁴. Le parole di Dostoevskij nel *Discorso* ricordano quelle dell'Uomo ridicolo: così come il protagonista del racconto, anche Dostoevskij basa la ragionevolezza delle proprie affermazioni sull'avvenuta visione di un'immagine che non è possibile confutare, ossia sulle immagini artistiche ritratte dal genio di Puškin, nelle quali l'ideale si incarna:

Знаю, слишком знаю, что слова мои могут показаться восторженными, преувеличенными и фантастическими. Пусть, но я не раскаиваюсь, что их высказал. Этому надлежало быть высказанным, но особенно теперь, в минуту торжества нашего, в минуту чествования нашего великого гения, эту именно идею в художественной силе своей воплощавшего¹¹⁵.

Come negli altri studi dedicati al rapporto tra i *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* e il *Dnevnik*

pisatelja, le conclusioni che è possibile trarre da questa analisi non riguardano che un aspetto del problema, il quale tuttavia non va sottovalutato. In questa sede si è partiti da due assunti contrastanti tra loro, dei quali uno, reso esplicito dai contemporanei di Dostoevskij e più o meno velatamente suggerito dalla critica sovietica, accosta le due opere con eccessiva disinvoltura, mentre l'altro, evidente dallo scarso numero di studi a riguardo, sembra darne per scontata la totale estraneità. Per quanto entrambe le posizioni abbiano un fondamento, esse risultano, in ultima analisi, incomplete, in quanto trascurano l'aspetto che agì come fattore discriminante nella modalità scelta dai due scrittori per persuadere il pubblico della fondatezza delle proprie profezie: la natura della parola artistica e profetica, che, ponendosi per l'uno in antitesi, e per l'altro in analogia, con la parola di Puškin, segnava simultaneamente il punto di incontro e quello di allontanamento tra i *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* di Gogol' e il *Dnevnik pisatelja* di Dostoevskij.

www.esamizdat.it

¹¹⁴ Ivi, XXVI, p. 144.

¹¹⁵ Ivi, XXVI, p. 148.

La traduzione di cultura: il caso dell'autobiografia di Nabokov

Anna Valerio

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 247-261 ◇

L'EVOLUZIONE degli studi linguistici e letterari nell'Europa orientale del Novecento ha ridefinito, nel corso degli ultimi trent'anni, il ruolo della scienza e della pratica della traduzione, rendendole discipline autonome e autosufficienti. La traduzione era spesso considerata un'operazione filologica ed è proprio questa accezione limitativa che i più recenti studi semiotici e culturologici hanno voluto modificare: la traduzione, infatti, non è solo un'operazione linguistica che implica la trasposizione di un testo da una lingua a un'altra; nel concetto di traduzione è implicita una definizione più ampia e completa, che include il passaggio da un mondo culturale a un altro.

Il semiotico Peeter Torop afferma la necessità di esaminare diversi elementi della traducibilità a partire dall'aspetto linguistico per finire con la funzionalità del testo tradotto in quanto testo culturale. In questo modo, la teoria tradizionale della traduzione come atto puramente linguistico assume un ruolo più esteso se connessa a un'idea culturale del testo. La teoria sulla quale si basano queste formulazioni è quella della cosiddetta "traduzione totale" in cui l'aggettivo "totale" sottintende qualsiasi trasposizione da un prototesto a un metatesto, appartenenti a ogni forma di linguaggio; in secondo luogo, con l'aggettivo "totale" si intende che *tutto* (la prefazione, l'apparato critico, i commenti, l'implicito e così via) debba essere tradotto¹.

Di altra origine gli apporti innovatori di Jurij Lotman². Riprendendo il concetto di "biosfera" – l'ambito necessario all'essere vivente per la sua sopravvivenza biologica – introdotto dallo scienziato Vernadskij, Lotman si serve del termine "semiosfera" per indicare un con-

tinuum che rende possibile la vita sociale, di relazione e di comunicazione, uno spazio, più o meno definito all'interno del quale avvengono trasformazioni e generazioni di significati e in cui le singole culture interagiscono. La semiosfera è sempre circoscritta rispetto allo spazio che la circonda e che appartiene a un'altra sfera semiotica: essa deve manifestare allo stesso tempo una forma di omogeneità in se stessa e di differenza nei confronti di un'altra semiosfera per permettere un rapporto di scambio fra i due sistemi. Concetto chiave in questo senso è quello di "confine" che dal punto di vista culturale va pensato come luogo di continui processi di "traduzione":

il confine semiotico è la somma dei filtri semiotici di traduzione. Passando attraverso questi, il testo viene tradotto in un'altra lingua (o lingue) che si trovano fuori dalla semiosfera data³.

Il confine è una sorta di filtro linguistico e unica delimitazione spaziale attraverso la quale le comunicazioni esterne si traducono nel linguaggio interno della semiosfera e viceversa.

Il rapporto di simmetria-asimmetria è la condizione necessaria perché ci possa essere dialogo o scambio o, per dirla alla maniera dei linguisti, comunicazione. Lotman sostiene che una completa identificazione fra il codice del mittente e quello del destinatario sia praticamente impossibile, ma coglie anche questo dato di fatto come punto di partenza del processo traduttivo, inizialmente soltanto di un pensiero in un altro, in una chiave tutta nuova che non lo vede finalizzato solo a trasmettere messaggi che già si conoscono, ma anche a generare nuove informazioni e nuovi sensi e a recepire l'"altri" come fonte di arricchimento della "propria" cultura e delle "proprie" conoscenze⁴.

¹ P. Torop, *Total'ny perevod*, Tartu 1995 (trad. it. *La traduzione totale*, a cura di B. Osimo, Bologna 2000).

² J.M. Lotman, "O semiosfere", *Trudy po znakovym sistemam*, 1984, 17, pp. 5-23 (trad. it. *La semiosfera – l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia 1985).

³ Ivi, p. 59.

⁴ Ibidem.

Alla luce di queste concezioni della scienza della traduzione che in particolare riguardano l'aspetto culturale della traduzione, è possibile analizzare, in chiave critica e interpretativa, la controversa autobiografia dello scrittore bilingue Vladimir V. Nabokov (1899-1977)⁵. L'opera che raccoglie i primi quarant'anni di vita dello scrittore, è stata da lui stesso rielaborata in due lingue e tre versioni: la prima, *Conclusive Evidence*, in inglese nel 1951⁶, la seconda, *Drugie berega* [Altre rive], in russo nel 1954⁷ e la terza, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, nuovamente in inglese nel 1966⁸. L'idea originale del testo, o sarebbe meglio dire dei testi, composti da quindici capitoli (quattordici nell'edizione russa) è una serie di racconti scritti in inglese fra il 1948 e il 1951 e pubblicati separatamente su giornali americani e solo in un secondo momento, per volere dell'autore, in un unico volume. La decisione di confrontare le tre redazioni ha il fine di mettere in evidenza la diversa modalità di rappresentazione di una stessa realtà (i ricordi russi) in relazione all'uso di due lingue e quindi di due culture diverse. Un testo autobiografico, proprio perché costituito da ricordi ed esperienze personali narrate dall'autore stesso, si presta a un'analisi comparativa di questo tipo, meglio di altri testi e permette di far luce sul diverso atteggiamento linguistico dell'autore-protagonista mentre ripercorre e, allo stesso tempo, espone i propri ricordi a lettori con diversi retroterra culturali.

Il motivo per cui Nabokov decise di affrontare la traduzione in russo e in seguito la rivisitazione di *Conclusive Evidence* risale al desiderio di restituire a essa quella chiarezza e precisione che le mancavano; nella terza versione, infatti, sono state fatte precisazioni con veri e propri stravolgimenti e aggiunte e sono state corrette le diverse imperfezioni, mancanze e lacune dell'originale. In questo complesso lavoro sembra possibile individuare, inoltre, il desiderio dell'autore di riappropriarsi del pas-

sato attraverso la rivisitazione dei ricordi in chiave sistematica, alla ricerca di uno schema evolutivo-ripetitivo, passando così in rassegna i momenti della propria infanzia trascorsa tra la città di San Pietroburgo e la campagna circostante, la giovinezza, gli studi e le passioni, fino all'età matura.

Per cercare di ricostruire il passato e poter così riscrivere le proprie memorie in inglese Nabokov si servì, come afferma lui stesso, indirettamente della traduzione russa:

I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian⁹.

In questo caso la versione russa è quindi allo stesso tempo traduzione della prima versione e mezzo o testo critico, per la stesura della terza, a cui l'autore si rifà per modificare l'originale inglese. È necessario precisare però anche che l'origine di una parte delle differenze riscontrate fra i due testi inglesi risale al viaggio che Nabokov fece in Europa negli anni Sessanta, durante il quale grazie all'aiuto di alcuni familiari e amici tornarono alla luce molti eventi e dettagli che decise di incorporare nella versione definitiva dell'autobiografia. Le tre versioni dell'autobiografia hanno un ordine cronologico preciso, essendo state scritte in tre momenti successivi nell'arco di circa vent'anni; tuttavia ognuna di esse non costituisce un lavoro a sé stante, isolato, ma è strettamente legata tanto alla versione precedente quanto a quella seguente. *Drugie berega*, in virtù della sua posizione mediana, costituisce il perno fondamentale all'interno di questa catena; essa è infatti traduzione ampliata di *Conclusive Evidence* e testo indipendente del quale Nabokov si è, inoltre, servito per scrivere *Speak, memory*, la quale a sua volta è traduzione/rifacimento di *Conclusive Evidence* e traduzione di *Drugie berega* nelle parti aggiunte.

Nabokov mostrò sempre un profondo interesse per la materia linguistica, i suoi usi e le sue applicazioni, e in questo senso fu devoto tanto al russo quanto all'inglese, nonostante fosse consapevole di dover dedicare maggiore impegno alla lingua inglese, nei confronti della quale si sentiva più insicuro. La conferma di ciò si ritrova in una sua affermazione contenuta in *Speak, Memory*, in cui si legge:

⁵ Nabokov fu un parlante bilingue (russo e inglese) dall'età di tre anni; durante gli anni dell'università visse e studiò a Cambridge e a partire dal 1940 si stabilì negli Stati Uniti; gran parte delle sue opere sono state scritte in inglese.

⁶ V.V. Nabokov, *Conclusive Evidence*, New York 1951.

⁷ Idem, *Drugie berega*, New York 1954 (è stata consultata l'edizione *Drugie berega*, Moskva 1999).

⁸ Idem, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York 1966 (è stata consultata l'edizione *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, London 2000).

⁹ Ivi, p. 9.

my fear of losing or corrupting, through alien influences, the only thing I had savaged from Russia – her language – became positively morbid and considerably more harassing than the fear I was to experience two decades later of my never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian¹⁰.

Nell'opera autobiografica, come nel resto della sua produzione, Nabokov è intento a ricreare non solo un mondo di eventi, emozioni e sentimenti, ma anche un mondo linguistico, fatto delle sue sperimentazioni, attraverso il quale dare corpo all'oggetto trattato. L'espressione linguistica è una delle modalità con cui descriviamo il mondo e, in quanto espressione individuale, la lingua è lo specchio di ogni singola personale visione del mondo, pertanto a seconda della lingua in cui un dato evento viene descritto si possono avere diverse versioni dello stesso sia da un punto di vista lessicale che stilistico, contenutistico e strutturale. Non è un caso che Nabokov abbia scelto spesso di autotradursi e di essere comunque sempre presente anche quando le traduzioni venivano affidate ad altri; quello dell'autobiografia, è il tentativo di soddisfare un desiderio quasi maniacale di precisione e allo stesso tempo di cimentarsi in entrambe le lingue che conosceva e parlava: il russo e l'inglese, nel tentativo di riuscire in ciò che finora non era stato provato da nessuno.

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before¹¹.

Nel seguente lavoro di analisi traduttologica è stato molto utile l'apporto critico della studiosa Jane Grayson¹², la quale, in uno studio sul confronto fra la prosa inglese e russa di Nabokov, afferma riguardo all'autobiografia:

sebbene Nabokov dia più dettagli e informazioni in *Speak, Memory*, aggiunge in confronto pochi nuovi ricordi "spontanei". Questo fa supporre che il passaggio alla lingua russa, la lingua in cui questi ricordi furono in origine vissuti, spinga Nabokov a ricordare il passato. La lingua in questo caso assume un ruolo compositivo¹³.

In altri momenti la studiosa conferma inoltre l'indipendenza del testo russo e il suo carattere spontaneo rispetto agli altri due:

molte delle immagini che Nabokov aggiunge rispetto alla prima versione inglese sono immagini vive il cui richiamo può essere attribuito a un rinnovato stimolo della memoria. In momenti come questi descritti sembra che la versione russa non abbia nessuna relazione con quella inglese.

Per poi aggiungere:

nella struttura come nello stile *Drugie berega* mostra numerose caratteristiche che sono indipendenti e la ragione potrebbe risiedere nel fatto che un'infanzia russa è forse meglio rievocata nella lingua in cui fu vissuta, il russo¹⁴.

L'analisi traduttologica dei tre testi si sviluppa qui su due piani: il primo incentrato sugli aspetti stilistici e culturali più ricorrenti all'interno dei testi; il secondo, più specifico, propone un'analisi accurata di parole, espressioni e aspetti stilistici in alcuni passi, che per questioni pratiche sono stati selezionati quasi tutti dal primo capitolo, fra quelli più esemplificativi dei vari aspetti. In questo modo si è cercato di soddisfare uno dei principi fondamentali della storia e della teoria della traduzione e nel caso particolare della semiotica della traduzione: la valutazione e l'esame del contesto culturale e in questo caso, letterario, che realizza una comprensione del testo più completa. Secondo questo principio, la traduzione propriamente detta e, in generale qualsiasi passaggio da un testo a un altro, non necessariamente fra lingue diverse, deve essere analizzata e valutata alla luce dei diversi fattori che influiscono alla sua realizzazione e alla sua riuscita. In altre parole, come è già stato più volte sottolineato, la traduzione non è più da intendersi come semplicemente una trasformazione di parole, ma in una visione più ampia, come un passaggio da una cultura a un'altra. L'obiettivo principale di questa analisi nella sua interezza è quello di tener conto degli effetti che i cambiamenti producono nel testo e dell'importanza che il loro cambiamento può avere a livello comunicativo, informativo e di comprensione nella cultura ricevente.

Nell'analisi di primo livello rientrano le numerose differenze di tipo strutturale. *Conclusive Evidence* è l'unica delle tre versioni a non essere preceduta da una vera e propria prefazione; nella prefazione a *Drugie berega* si dichiara il carattere per molti aspetti più introspettivo, meditato e arricchito nel proprio contenuto e non solo nella correzione e aggiunte di date ed eventi rispetto

¹⁰ Ivi, p. 204.

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977.

¹³ Ivi, p. 141.

¹⁴ Ivi, p. 154.

all'originale. Infine, mentre nella prefazione russa si ritrovano i motivi che spinsero Nabokov alla traduzione di *Conclusive Evidence*, nella prefazione a *Speak, Memory* manca qualsiasi riferimento alla ragione e al fine che mossero Nabokov ad accingersi a un'impresa di questo tipo. Altre differenze strutturali significative sono l'omissione nella versione russa del capitolo XI, quello relativo ai primi contatti di Nabokov con la poesia, già trattati nel suo ultimo romanzo in russo *Dar* [Il dono, 1936] e in generale la comparsa o la sparizione e il diverso ordine di intere parti e paragrafi all'interno della narrazione¹⁵.

Nel testo sono molti gli elementi indicatori di una diversa cultura che sono stati sottoposti a una trasformazione nel passaggio da una versione all'altra; alcuni di essi sono più ricorrenti di altri e sono i *realia*, le date, le misure lineari e monetarie, il diverso alfabeto, i nomi propri e geografici nonché alcune differenze stilistiche e contenutistiche particolarmente rappresentative.

Il fatto che le due lingue in cui fu scritta l'autobiografia si esprimessero anche in due alfabeti diversi, quello latino e quello cirillico, ha costretto l'autore, per alcune parole, termini e nomi propri a ricorrere alla trascrizione, che, lui stesso ammette, gli creò non pochi problemi tanto da non riuscire a uniformarsi a un modello preciso. Ad esempio avrebbe dovuto scrivere Tolstoj, Dostoevskij, Nevskij and Chehov invece di Chekhov, ma decise di lasciare i nomi famosi in una forma più comune e cioè terminandoli con una "i"¹⁶. Per citare altri esempi, la parola zar, in russo *car'* viene trascritta ora *czar* ora *tsar*; una delle vie centrali di San Pietroburgo, nonché la via in cui si trovava la casa dei Nabokov, ulica Morskaja, viene trascritta *Morskaa*¹⁷ e *Morskaya*¹⁸. La difficoltà maggiore si presentava però nel trascrivere quei suoni che non esistevano nell'inglese, quali ad esempio la "j" e la "y", lettere che vengono sostituite, in inglese, indifferentemente con la "y" o la "i". La frase russa "pora domoj" [è ora di andare a casa] in inglese è stata trascritta nella prima versione *pora domoj*¹⁹ e nella

seconda *pora domoy*²⁰.

Per quanto riguarda le date, la differenza consiste nel calcolo dei giorni a seconda che sia stato adottato il calendario giuliano o quello gregoriano. Nelle autobiografie di Nabokov risulta che ogni data e conseguenti calcoli di età e ricorrenze differiscono di qualche giorno da un'edizione all'altra, poiché sono riportati nell'edizione russa secondo "il vecchio stile", del calendario giuliano, mentre in quella inglese "nel nuovo stile" del calendario gregoriano²¹.

Dopo quello cronologico, il secondo aspetto di differenziazione fra le tre edizioni è costituito dalle parole che indicano una misura, sia essa di lunghezza, di temperatura o di valore monetario. La differenza consiste, ancora una volta, nella diversa modalità di misurazione adottata da russi e anglosassoni. Dal 1899 in Russia fu introdotto il sistema metrico, ma non fu utilizzato regolarmente fino a dopo la rivoluzione d'ottobre, benché l'uso di tale sistema fosse già stato reso obbligatorio con un decreto del settembre del 1914; nell'edizione russa si trovano le misure di lunghezza indicate ancora in "aršin" o in verste. Quando si tratta di trasportare, ad esempio il valore delle monete, l'autore si comporta in maniera ancora differente. Nell'ottavo capitolo di *Speak, Memory*, Nabokov racconta un trucco di magia per fare sparire una monetina. In inglese questa è indicata con il termine *coin* o *small coin*; in russo, invece, l'espressione è stata tradotta per mezzo della parola *dvugrivennyj* che indica un'antica moneta da due "grivny". Qui è evidente la tendenza a trovare un termine che appartiene alla lingua ricevente e che in più ha la caratteristica di specificare il testo sul piano culturale, a differenza della scelta adottata in inglese con la parola generica *coin*. Nei testi inglesi viene però fornita tra parentesi la traduzione che più si avvicina alla moneta originale utilizzata nel trucco di magia; in *Conclusive Evidence*²² e, ugualmente, in

²⁰ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 162.

²¹ Nella prefazione a *Speak, Memory* si legge infatti che "All dates are given in the New Style: we lagged twelve days behind the rest of the civilized world in the nineteenth century, and thirteen in the beginning of the twentieth. By the old style I was born on 10 April, at daybreak, in the last year of the last century, and that was 22 April in, say, Germany; but since all my birthdays were celebrated, with diminishing pomp, in the twentieth century, everybody, including myself, upon being shifted by revolution and expatriation from the Julian calendar to the Gregorian, used to add thirteen, instead of twelve days to the 10th of April", Ivi, p. 10.

²² Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 109.

¹⁵ Nella prefazione a *Speak, Memory*, Nabokov afferma: "because of the psychological difficulty of replaying a theme elaborated in my *Dar* (The Gift), I omitted one entire chapter (eleven)", Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 9.

¹⁶ Ivi, p. 249.

¹⁷ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 17.

¹⁸ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 31.

¹⁹ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 151.

Speak, Memory si legge infatti: “place upon a similarly ruled sheet a small coin (a silver twenty-kopek piece will do)”²³. In questo caso l'utilizzo di *dvugrivennyj* nel testo russo ha riportato il giusto valore della moneta, ma con un altro sistema di misurazione più antico appartenente sempre alla cultura russa e solo in essa comprensibile: la “grivna” indicava originariamente una misura di peso e a partire dal secolo XI una moneta²⁴.

Altri aspetti che da una versione all'altra del testo presentano modifiche più o meno significative sono i nomi propri di persona, quelli geografici e i diminutivi. Per quanto riguarda i nomi geografici, qualora essi compaiono sia nella versione inglese che in quella russa, sono stati riconosciuti attraverso la trascrizione, ma in alcune occasioni la versione russa riesce a essere più precisa nei dettagli e nelle informazioni che riguardano la denominazione di alcune parti della città, come ad esempio le vie, che in inglese compaiono senza ulteriori specificazioni e, in alcuni casi particolari, anche con un nome diverso²⁵. Nabokov considera nell'ambito della traduzione anche i nomi propri e per questo non si possono ignorare alcuni esempi in cui anche questi hanno subito una trasformazione. Per Nabokov i nomi propri sono veri e propri *noms parlants*, il cui significato è di solito polivalente. L'uso dei “nomi parlanti” non è solo prerogativa delle opere di Nabokov; essi fanno parte della grande tradizione letteraria russa, ma in Nabokov diventano particolarmente complessi, carichi di connotazioni e strettamente legati a un intreccio di associazioni che talvolta sfuggono al lettore. È il caso di uno dei primi giovani insegnanti russi, Ordyncev, chiamato spesso con il diminutivo “Ordo” nella versione inglese, e solo con l'iniziale “A.” nella versione russa. Brian Boyd, il biografo ufficiale di Nabokov ritiene che la ten-

denza dello scrittore a modificare i nomi da una versione all'altra e, ancora di più, quella di modificarli nel passaggio dalla realtà alla finzione letteraria sia da interpretarsi come un profondo atto di riservatezza nei confronti delle persone che lo circondano. Spesso infatti accade che l'autore celi i veri nomi di alcuni personaggi dietro pseudonimi²⁶. È questo il caso del nome di un altro degli insegnanti di Nabokov, chiamato Volgin nella versione russa, e Lenskij nell'ultima versione inglese, mentre in *Conclusive Evidence* non viene nominato; da notare il fatto che Volgin e Lenskij non corrispondono ai nomi reali dei precettori, ma sono un'invenzione dell'autore²⁷. La trasformazione più eclatante riguarda però il passaggio da un nome a un altro con una “traduzione” che è anche in questo caso una trasformazione completa, con in più rimandi alla letteratura francese e russa. All'inizio del periodo universitario a Cambridge Nabokov entra in contatto con alcuni russi emigrati e fra questi uno in particolare lo colpisce; a lui si riferirà utilizzando nomi diversi nel corso delle tre versioni: prima Nesbit poi Bomston e poi ancora Nesbit, una modifica che avviene anche sullo sfondo di diverse variazioni che coinvolgono l'intero passo. Nella prima versione si legge che Nesbit è diventato un valido studioso, similmente è descritto nella versione russa, nella quale è però chiamato Bomston; ma è nell'ultima versione inglese, in cui ritorna al nome Nesbit, che Nabokov attua il cambiamento più evidente: da “well known”, della prima versione, a “not unknown” dell'ultima, l'autore manifesta il desiderio di oscurarne non solo l'identità, ma anche la fama.

In linea generale, nel testo autobiografico, Nabokov non conserva un metodo preciso di traduzione e trasposizione, ma tende a cambiarlo per ogni caso individuale. È sintomatico il fatto che una stessa parola sia espressa in diversi modi. L'elemento di *realia* russo *dačka* [termine familiare per indicare la dacia o la piccola casa di villeggiatura] viene reso in un caso con il riconoscimento attraverso la trascrizione e traduzione fra parentesi “da-

²³ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 123.

²⁴ Nel Settecento, fu Pietro il Grande a chiamare “grivna” una moneta d'argento del valore di dieci copeche, pertanto la trasposizione e la conversione di Nabokov sono una perfetta appropriazione anche sul piano matematico, essendo due “grivny” esattamente venti copeche.

²⁵ Nella versione russa i luoghi geografici vengono riportati con precisione, mentre nell'originale *Conclusive Evidence*, e talvolta anche in *Speak, Memory*, essi non compaiono affatto. Quando, ad esempio, Nabokov scrive in russo della casa materna di campagna, la nomina sempre con il nome del villaggio o della tenuta, e lo stesso fa per i paesi e le indicazioni geografiche circostanti, mentre in inglese la tendenza è quella dell'omissione o della generalizzazione. A p. 17 di *Drugie berega* si legge: “v odin iz korotkich svoich naezdov k nam, v Vyru” [in una delle sue brevi visite da noi a Vyra], mentre a p. 24 di *Speak, Memory* si legge: “during one of his short stays with us in the country”.

²⁶ Anche il nome della governante svizzera di Nabokov dal 1905 al 1913 (Cécile Miauton), alla quale è dedicato il quinto capitolo di tutte e tre le autobiografie, è stato modificato in Mademoiselle O.

²⁷ Il vero nome di Lenskij, precettore dal 1910 al 1914, è Filipp Zelenskij. Il suo successore fu il Volgin della versione russa, il cui vero nome è però Nikolaj Zacharov.

chka (summer cottage)²⁸ e nell'altro direttamente con il sostantivo inglese *cottage*²⁹. In generale l'uso di trascrizioni dal russo avviene quando l'inglese non sembra sufficiente a fornire un traduttore adatto, in grado di esplicitare il significato completo dell'espressione russa; allo stesso motivo potrebbe essere ricondotta la scelta di adottare *realia* russi anche nel testo inglese per rispondere a una carenza propria dell'inglese. È importante ricordare che, anche nella versione inglese dell'autobiografia, Nabokov racconta i propri ricordi e le proprie esperienze prettamente russi che riaffioravano probabilmente in russo, pertanto nella traduzione inglese era inevitabile il ricorso alla lingua russa. Inoltre, il russo è utilizzato per caratterizzare un personaggio attraverso lo stile espressivo. In generale, qualunque sia la modalità prescelta per mantenere il legame con l'originale (testo e lingua), questo atteggiamento è un segno di riconoscimento dell'essere straniero di Nabokov, maggiormente in evidenza quando scrive in una lingua straniera per un pubblico straniero.

Il secondo piano di analisi prevede l'analisi dettagliata di alcuni passi significativi e permette di tracciare le linee del duplice percorso attraverso il quale l'autobiografia ha raggiunto la sua versione definitiva nel 1966 e di poter soprattutto interpretare le differenze linguistiche e contenutistiche riscontrate non solo rispetto all'uso di due diverse lingue, ma anche in relazione ai due diversi contesti culturali in cui esse si manifestano. Il metodo utilizzato è di tipo abducente: il punto di partenza sono, dunque, le citazioni dalla prima versione inglese *Conclusive Evidence* per giungere a quelle di *Speak, Memory* attraverso *Drugie Berega*. La duplicità dell'analisi consiste nell'analizzare in primo luogo le differenze che intercorrono nel passaggio dalla prima alla seconda versione e in secondo luogo quelle tra i due rifacimenti inglesi utilizzando, dove possibile e come in un gioco di rimandi, la versione russa in qualità di commento. Inoltre, per non limitare l'analisi solo a un elenco delle differenze riscontrate tra i testi la fase successiva è l'esame delle conseguenze strutturali prodotte dai cambiamenti, tenendo conto degli effetti che i cambiamenti producono nel testo e dell'importanza che il loro cambiamento può avere a livello comunicativo, informativo

e di comprensione nella cultura ricevente.

Il tema centrale dell'opera nabokoviana è la descrizione dell'unicità dell'individuo e quindi della coscienza individuale. Il primo capitolo dell'autobiografia è proprio dedicato alla descrizione e alla scoperta di questa condizione e il passo riportato di seguito rappresenta il punto fondamentale dell'intera dissertazione circa il tempo e la coscienza; esso riguarda infatti il momento in cui all'autore si rivela la propria esistenza:

I had learned numbers and speech more or less simultaneously, and the revelation that I was I and that my parents were my parents was directly associated with my discovering their age in relation to mine³⁰.

Ja naučilsja sčetu i slovu počti odnovenno, i otkrytie, što ja – ja, a moi roditeli – oni, bylo neposredstvenno svjazano s ponjatiem ob otnošenii ich vozrasta k moemu³¹.

I had learned numbers and speech more or less simultaneously at a very early date, but the inner knowledge that I was I and that my parents were my parents seems to have been established only later, when it was directly associated with my discovering their age in relation to mine³².

La differenza più interessante è di carattere lessicale. Si tratta del sostantivo che indica e racchiude in sé il momento culmine della scena descritta. La parola è *revelation* nella prima versione, *otkrytie* in quella russa e *inner knowledge* nella terza. Il sostantivo inglese *revelation* ha il seguente significato “il rendersi conosciuto, manifesto di qualcosa che era segreto o nascosto”; nel dizionario è inoltre precisato che solitamente a una tale *rivelazione* segue stupore e che è utilizzato anche nel lessico teologico, da intendersi come un segno o un messaggio da Dio³³. Ad esempio, l'espressione *the Revelation* viene tradotta in italiano con *Apocalisse*, il quale termine deriva dal greco *apokalypsis*, per l'appunto “rivelazione”. Nel testo russo il sostantivo (traduttore) scelto non contiene tutte queste connotazioni; significa “scoperta” ed è utilizzato anche come sinonimo di “invenzione”, da qui la stretta correlazione con il campo scientifico³⁴. Infine, in *Speak, Memory* Nabokov ricorre a due parole, un aggettivo e un sostantivo, per cer-

³⁰ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 3.

³¹ “Imparai a contare e a parlare quasi contemporaneamente e la scoperta che io fossi io e i miei genitori loro era direttamente legata alla scoperta della loro età in rapporto alla mia”, Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 11.

³² Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 18.

³³ *The Oxford Advanced Learner's Dictionary*, a cura di A.S. Hornby, Oxford 2005.

³⁴ B. Maizel, N. Skvorzova, *Bol'šoj rusko-ital'janskij slovar'*, Mosca 1995, p. 482.

²⁸ V.V. Nabokov, *Speak, Memory*, op. cit., p. 178.

²⁹ Ivi, p. 185.

care di definire quel particolare momento. Il sostantivo è *knowledge* “conoscenza acquisita con l’esperienza, insieme di informazioni” e l’aggettivo è *inner* “interiore, intimo” che può essere utilizzato anche come sostantivo nel significato di “anima, spirito”. L’accostamento fra un sostantivo che ha la prerogativa di essere molto generale e un aggettivo così intimamente connesso con l’individualità è piuttosto particolare. Il fatto che Nabokov si sia servito di due elementi, a differenza di uno singolo come nelle precedenti versioni, indica forse il desiderio dell’autore di includere nell’ultima versione i due significati precedenti. Si potrebbe dire che *inner* si sostituisce a *revelation* e *knowledge* a *otkrytie*. In questo senso l’ultima versione avrebbe mantenuto vivi i legami sia con l’originale inglese che con la traduzione russa.

Le altre differenze non sono meno significative. In *Speak, Memory* sono stati aggiunti dettagli relativi al momento in cui avviene l’apprendimento dei numeri e dell’alfabeto, “at a very early date”, mentre nelle due versioni precedenti non se ne fa alcun cenno; è stata anche aggiunta la frase dubitativa “seems to have been established only later”. Quest’ultima versione vuole essere più precisa; c’è consequenzialità fra i due diversi momenti di “conoscenza”, prima dei numeri e delle lettere e poi in un secondo momento, di sé, quando grazie all’acquisizione del concetto numerico poté confrontare la sua età con quella dei genitori e, quindi, prendere anche coscienza di sé.

In generale, questo tipo di modifiche con precisazioni a livello temporale sono piuttosto ricorrenti in tutto il testo; l’autore vi ricorre da una parte per rispondere al proprio desiderio di precisione nel dettaglio e nelle descrizioni, e dall’altro a testimonianza del fatto che a distanza di anni, quelli che intercorrono fra la prima e l’ultima versione, il ricordo era stato rivissuto e in seguito rielaborato in maniera differente. Sintomatico di quest’ultima possibilità è il passo seguente, il quale, oltre a contenere delle diverse precisazioni temporali circa la stagione in cui si è svolta l’azione, contiene una differenza particolarmente importante, strettamente legata alle imprecisioni derivanti dal ricordo, che per sua natura è passibile di errori e indeterminatezze:

the occasion was my father’s birthday, in midsummer, in the country³⁵

moe otkrytie sebja proizošlo v derevne, letom³⁶

the occasion may have been my mother’s birthday, in late summer, in the country³⁷.

Anche in questa singola riga le differenze sono piuttosto evidenti e riguardano per lo più la collocazione temporale della scena. L’importante evento è ancora la presa di coscienza della propria esistenza da parte di Nabokov bambino mentre passeggia nel parco accompagnato dai genitori. Nella prima versione questo importante avvenimento viene ricondotto al giorno del compleanno del padre, nel passaggio alla versione russa il riferimento viene tralasciato e nell’ultima versione viene sostituito dal giorno del compleanno della madre. In conseguenza di questo cambiamento viene leggermente modificata anche la stagione che rispettivamente nella prima versione è “il pieno dell’estate”, infatti con l’espressione *midsummer* si intende proprio il 21 giugno, giorno del solstizio d’estate; in russo l’autore utilizza l’espressione più generale e suscettibile di diverse interpretazioni “d’estate”; nell’ultima versione inglese decide di ricollegare l’evento a un giorno di “tarda estate”. A questo proposito è forse da considerare anche la diversa connotazione che questa stagione possiede da un punto di vista climatico nei diversi paesi. L’uso dell’espressione generalizzante russa *letom* è forse giustificato dal fatto che in russo non sia necessario distinguere le fasi dell’estate, essendo già di per sé, una stagione piuttosto corta e comunque ben identificabile con il mese di giugno e luglio; al contrario è possibile che in altre culture, ad esempio quella inglese, sia possibile specificare le diverse fasi dell’estate. In definitiva resta da stabilire il giorno esatto in cui cadevano il compleanno del padre e quello della madre, e solo in questo modo sarebbe possibile giustificare il riferimento a un diverso periodo dell’estate nelle due versioni inglesi e quello conseguente più generale, nella versione russa, in cui non compare alcun riferimento ai suddetti compleanni. Il padre nasce nel luglio del 1870; non è facile stabilire la data esatta poiché le varie fonti disponibili ne forniscono di diverse. Pertanto non rimane che attenersi a quello che Nabokov stesso scrive verso la fine del primo paragrafo, specificando che il compleanno del padre cadeva, secondo

³⁶ “La scoperta di me stesso avvenne in campagna, d’estate”, Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 11.

³⁷ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 18.

³⁵ V.V. Nabokov, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 3.

il vecchio calendario, il 21 luglio. Della stessa origine sono le incertezze sulla data di nascita della madre, che le varie fonti fanno risalire concordemente alla fine del mese di agosto del 1876. A questo punto tutte le differenze in riferimento al diverso periodo dell'estate citato sono giustificate. Se il giorno era quello del compleanno del padre, si può parlare di *midsummer* e se il giorno era quello del compleanno della madre è giustificato parlare di *late summer*. Riguardo invece al motivo per il quale il giorno di riferimento differisce da una versione all'altra è forse frutto di uno di quei casi in cui un fatto, un ricordo poco vivo al momento della stesura della prima versione viene, in seguito, rivisto e riportato nell'ultima versione con qualche modifica.

In altri passi invece le differenze sono per lo più di carattere stilistico. Nella misura in cui lo stile risponde non solo a precise potenzialità linguistiche, ma anche a particolari manifestazioni culturali, è possibile attraverso di esso cercare di definire la personalità della personalità dell'autore e il suo rapporto con la lingua. Il seguente passo descrive un stanza della casa di Vyra e introduce uno dei giochi preferiti da Nabokov bambino, quello di creare una specie di tunnel dietro il divano, percorrerlo al buio per ritrovare la luce solo all'uscita:

It was the primordial cave (and not what Freudian mystics might suppose) that lay behind the games I played when I was three or four. A big cretonne-covered divan in one of the drawing rooms of our country home rises in my mind, like some massive product of a geological upheaval before the beginning of history³⁸.

Pervobytnaja peščera, a ne modnoe lono, – vot (venskim mistikam naperekor) obraz moich igr, kogda bylo tri-četyre goda. Peredo mnoj vsaet bol'šoj divan, s klevernym krapom po belomu kretonu, v odnoj iz gostinych našego derevenskogo doma: eto massiv, nagromoždennyj v eru doistoričeskiju³⁹.

It was the primordial cave (and not what Freudian mystics might suppose) that lay behind the games I played when I was four. A big cretonne-covered divan, white with black trefoils, in one of the drawing rooms at Vyra rises in my mind, like some massive product of a geological upheaval before the beginning of history⁴⁰.

Prima di passare all'analisi specifica dell'allitterazione, si considerino alcuni altri aspetti. Innanzitutto il riferimento ironico e sarcastico a Freud, uno dei bersagli

preferiti di Nabokov; in questo passo Freud è chiamato in causa circa una possibile interpretazione dei *cave game*)⁴¹ come luogo di rifugio della psiche oppure come fonte di rimando alla simbologia sessuale; in secondo luogo sono interessanti le diverse precisazioni che l'autore fornisce circa la propria età, sempre oscillante tra tre e quattro anni, con la puntuale correzione che ricorre sempre nell'ultima versione; infine la precisazione geografica in riferimento a Vyra nella seconda versione inglese, assente invece in *Conclusive Evidence*.

L'allitterazione nella seconda frase del primo passo inglese consiste nella ripetizione delle lettere [k], [d] e [r]. L'effetto acustico dell'originale è stato in parte conservato, nella versione russa, attraverso le lettere [k], [kr], ma modificato con l'aggiunta di altre, quali ad esempio [m]. Sempre in parte è stata mantenuta nello stesso passo dell'ultima versione inglese; in esso compare infatti una doppia allitterazione, la prima basata sulla lettera [k] e l'altra sulla lettera [w]. Inoltre, si noti la frase inglese dove compare la ripetizione del suono /w/ "white with black trefoils in one of the drawing rooms"; essa è interessante anche da un altro punto di vista poiché all'allitterazione si accompagna una nota semantica, racchiusa nel contrasto fra *white* e *black* assente nella prima versione inglese e in quella russa, nelle quali rispettivamente non compare il trifoglio e non ne viene specificato il colore. Dal punto di vista acustico sembra quindi possibile interpretare questa allitterazione come un adattamento alla lingua russa; mentre nel testo inglese assume anche un valore semantico, racchiuso nel contrasto bianco/nero.

Nelle citazioni che seguono è la presenza di alcuni *realia* russi che permette di considerare il diverso grado di familiarità che Nabokov ha nei confronti della lingua inglese e di quella russa:

The incident had a special sequel fifteen years later, when at a certain point of my father's flight from Bolshevik-held St Petersburg to southern Russia he was accosted while crossing a bridge, by an old man who looked like a grey-bearded peasant in his sheepskin coat⁴².

Čerez pjatnadcat' let malen'kij magičeskij slučaj so spičkami imel svoj osobyj epilog. Vo vremja begstva otca iz zachvačennogo

³⁸ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 5.

³⁹ "Una caverna preistorica e non una cavità tanto di moda (a dispetto dei mistici viennesi) costituisce l'immagine dei miei giochi quando avevo tre o quattro anni. Di fronte a me c'è un grande divano di *cretonne* bianco con screziatura di trifoglio in uno dei salotti della nostra casa di campagna: un massiccio accumulatosi in epoca preistorica", Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 12.

⁴⁰ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 20.

⁴¹ Con questa espressione si intendono quei giochi che nascono dalla creatività del bambino (qui, di Nabokov) e che ricreano degli spazi chiusi in cui è possibile isolarsi e percepire l'esterno in maniera più sensibile; più avanti l'autore cita un altro di questi giochi che consisteva nel creare una tenda con le lenzuola, nascondersi dentro e cominciare a immaginare colori, animali, luoghi.

⁴² Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 9.

bol'sevikami Peterburga na jug, gde-to, snežnoj noč'ju, pri perecho-de kakogo-to mosta, ego ostanovil sedoborodj mužik v ovčinnom tulupe⁴³.

The incident had a special sequel fifteen years later, when at a certain point of my father's flight from Bolshevik-held St Petersburg to southern Russia he was accosted while crossing a bridge, by an old man who looked like a grey-bearded peasant in his sheepskin coat⁴⁴.

La presenza di alcuni elementi di *realia* in *Drugie berega* marca la traduzione dal punto di vista della cultura ricevente. I tre *realia* in questione sono: *bol'sevik*, *mužik* e *tulup*, che nella versione originale sono rispettivamente *bol'sevik*, *peasant* e *coat*, gli ultimi due dei quali non hanno evidentemente niente a che fare con i più specifici *realia* russi.

Il sostantivo *mužik* indica il contadino e a esso spesso si sottintende una connotazione di rozzezza e grossolanità. Nel passo evidenziato il sostantivo si riferisce al generale Kuropatkin, che non era un contadino vero e proprio, ma è probabile che la scelta di definirlo *mužik* [contadino] sia da intendersi piuttosto in senso allusivo: la figura del generale così vestito e trascurato nell'aspetto richiama la somiglianza con un contadino, anche se in verità non lo è, ma più semplicemente, in quell'occasione, un uomo poco curato e raffinato. Il termine inglese *peasant*, che letteralmente significa contadino e che rende appieno l'idea dell'immagine contenuta nella descrizione, anche se forse non tutte le sfumature di significato che si nascondono dietro il sostantivo russo, rimane una scelta molto generica e non specifica nemmeno della cultura inglese. In vari momenti dell'autobiografia lo stesso sostantivo russo è riproposto, ma come traduzione di un diverso originale inglese, a giustificazione del fatto che in russo è sufficiente quell'unico sostantivo per rendere ed esplicitare diverse sfumature.

Il secondo *realia*, *tulup*, traduce l'inglese *sheepskin coat*. Nella cultura russa il *tulup* è una grezza pelliccia, generalmente di montone o di pecora, lunga, con il pelo nella parte interna e la pelle all'esterno, solitamente non ricoperta di panno, senza cintura in vita, con un alto e ampio bavero rovesciato. Un tempo le sentinelle avevano dei *tulup* che indossavano sopra il pastrano. Nel

testo inglese, ancora una volta, Nabokov ha adottato, per contro, un sostantivo generico, non caratterizzante e manchevole di tutte le connotazioni culturali contenute nella traduzione russa. La scelta stilistica di ricorrere a dei *realia*, distingue la narrazione della versione russa dalle altre due perché ricca di maggior spessore e profondità sia da un punto di vista di rimandi culturali che linguistici.

Dopo aver introdotto nell'ordine: se stesso, i suoi giochi e il padre Nabokov prosegue il capitolo con la rappresentazione dei maestri che providero alla sua istruzione e a quella del fratello minore. Il seguente passo contiene la descrizione del primo maestro russo di Nabokov:

my childhood calls me back into the distant past to have me shake hands again with my delightful teacher. He had a fuzzy brown beard, a balding head, and china-blue eyes⁴⁵.

zovet menja moe divnoe detstvo na vozobnovlennuju vstreču s bodrym Vasilijem Martinovičem! U nego bylo tolstovskogo tipa širokonosoe lico, pušistaja pleš', rusye usy i svetlo-golubye, cveta moej moločnoj časki, glaza s nebol'sim interesnym narostom na odnom veke⁴⁶.

my childhood calls me back into the distant past to have me shake hands again with my delightful teacher. Vasilij Martinovich Zhernosekov had a fuzzy brown beard, a balding head, and china-blue eyes, one of which bore a fascinating excrescence on the upper lid⁴⁷.

Nabokov riserva alla descrizione russa del proprio maestro una maggiore attenzione ai dettagli. Il primo passo comincia con l'espressione "la mia infanzia" e così senza ulteriori specificazioni è utilizzata; in *Drugie berega* si legge, invece, di "un'infanzia meravigliosa" *divnoe detstvo*; forse il riportarla alla mente in russo provoca all'autore una diversa e più intensa sensazione. L'idea del rinnovato incontro con il maestro, che gli si presenta questa volta sotto forma di ricordo è reso in inglese con rappresentazione di Nabokov che gli stringe nuovamente la mano; in questa versione sono due gli elementi che rientrano nell'analisi: l'aggettivo *bodryj*, attribuito al maestro e la comparsa del suo nome. Per quanto riguarda l'aggettivo, Nabokov ha deciso di adottare

⁴⁵ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 10.

⁴⁶ "La mia meravigliosa infanzia mi chiama per rincontrarmi con l'arzilla Vasilij Martynovič! Aveva un viso con un grosso naso, alla Tolstoj, una leggera peluria in testa (pochi capelli; spelacchiato), dei baffi biondo-chiaro e gli occhi pure azzurro-chiaro, del colore della mia tazza del latte, con una piccola e curiosa escrescenza sulla palpebra", Idem., *Drugie berega*, op. cit., p. 17.

⁴⁷ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 24.

⁴³ "Quindici anni dopo, il piccolo esperimento di magia con i fiammiferi ebbe il suo singolare epilogo. Mentre mio padre fuggiva verso sud dalla città di San Pietroburgo presa dai bolscevichi, da qualche parte (a un certo punto) una notte nevosa, al passaggio di un qualche ponte lo fermò un uomo dalla barba grigia con indosso un tulup", Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 16.

⁴⁴ Idem, *Speak, Memory*, op. cit. p. 23.

in russo *bodryj* come traduce dell'inglese *delightful*. Nonostante esista la possibilità di tradurre *bodryj* con *delightful*, a essere più precisi l'aggettivo russo contiene una molteplicità di significati che non si riducono solamente a quello espresso dall'aggettivo inglese. *Delightful*, letteralmente "molto piacevole o delizioso", sembra piuttosto riduttivo nei confronti di un "energico", "vivace", "allegro" e "vigoroso" che sono i significati racchiusi nella parola *bodryj*, e che forse rendono anche in maniera più appropriata la personalità abbastanza complessa del personaggio a cui si riferisce. Il secondo aspetto riguarda l'inserimento nella versione russa di nome e patronimico, assenti invece nell'originale, e che nel rifacimento inglese sono stati completati con l'aggiunta del cognome. Gli altri elementi che indicano delle differenze fra una versione e l'altra fanno parte della descrizione dell'aspetto fisico del maestro e potrebbero essere ricondotti al fatto che Nabokov avesse potuto rivivere un ricordo più nitido nel corso dei rifacimenti. Sono comunque sottigliezze per lo più riguardanti i colori che non determinano in maniera significativa né la struttura, né il contenuto del passo; ad esempio in inglese Vasilij Martinovič è completamente calvo ("balding head"), mentre in russo l'immagine è ridimensionata a una "pušistaja pleš'" [leggera peluria]; il maestro "inglese" ha una barba castana arruffata ("fuzzy brown beard"), mentre quello "russo" ha i baffi di colore biondo-chiaro ("rusye usy"); infine il secondo ha una piccola escrescenza sulla palpebra che manca invece al maestro della prima versione, ma che ricompare in quello dell'ultima, dove si legge "a fascinating excrescence on the upper lid". Agli occhi di Nabokov il maestro assomiglia, in alcuni tratti del volto, a Tolstoj. In altri momenti, sia nella versione russa che in quella inglese, Nabokov parla del maestro ritraendolo nei suoi atteggiamenti e nel suo stile di vita che richiamano molto quelli di Tolstoj (insegnante di villaggio, rivoluzionario, amante della libertà, della pace e della vita contadina), ma manca in entrambe le versioni inglesi il diretto riferimento fisico allo scrittore. Al lettore inglese importa poco sapere che il maestro somigliasse a Tolstoj, questo è un particolare comprensibile e forse giustificabile appieno all'interno di un testo scritto per il pubblico russo. In una visione non strettamente letteraria, ma forse più psicologica, Grayson fa notare

che ricordi e immagini che hanno un riferimento specificamente russo mancano nella versione inglese, così come quelle inglesi nel testo russo, per la facilità con cui possono essere rievocate nella lingua in cui furono vissute. Da questo punto di vista altre parti della citazione possono essere commentate alla luce dell'associazione fra lingua e ricordo: in russo gli occhi dell'insegnante sono di colore azzurro chiaro come la tazza del latte di Nabokov, mentre in inglese sono di colore blu delle porcellane cinesi. Ancora una volta un particolare come il colore degli occhi viene associato a due elementi diversi sul piano affettivo e come spesso accade in russo, a un oggetto, un ricordo o un'immagine della vita vissuta in Russia, mentre in inglese a una immagine solitamente più universale e in ogni caso lontana da una specificazione russa.

In *Drugie berega* sono numerosi i casi in cui l'autore realizza uno specifico rimando alla cultura russa. Nel secondo paragrafo del quinto capitolo, ad esempio, si legge:

Na škapčike v prostenke losnistym chrebtom gorbitsja bledno-seraja obez'jana iz farfora s bledno-serym fruktom v ruke, neobyknovenno pochožajja na A. F. Koni, poedajuščego jabloko⁴⁸.

Si tratta del paragone di una statuetta di porcellana rappresentante una scimmia con A. F. Koni, avvocato, giurista e membro della corte dei giurati. Similmente si consideri un altro esempio, in cui il paragone è questa volta tra il cocchiere Zachar e lo zar Pietro I:

No vot pojavljaetsja nastojaščij spasil'nyj, naš kučer Zachar, roslyj, vyščerblennyj ospoj, čelovek, v černyh usach, pochožij na Petra Per-vogo, čudak, ljubitel' pribautok, odetyj v nagol'nyj ovečij tulup s rukavizami, zasunutymi za krasnyj kušak⁴⁹.

Infine, l'ultimo esempio concerne l'immagine dell'istitutrice Mademoiselle e di un'anziana parente dei Nabokov, Nadežda Il'inična Nazimovaja, in cui le due donne sono paragonate ai panciuti vagoni del treno elettrico che dall'inverno del 1894-'95 all'inverno del 1910-'11 viaggiavano sui ghiacci della Neva:

⁴⁸ "Sull'armadietto alla parete, si curva la porcellana appiccaticcia di una scimmia grigio pallida con in mano un frutto grigio pallido, straordinariamente somigliante all'illustre Koni mentre mangia una mela, Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 72.

⁴⁹ "Ed ecco che compare il vero salvatore, il nostro alto e robusto cocchiere Zachar, segnato dal vaiolo; un uomo dai baffi neri, simile allo zar Pietro I, un po' strambo, amante delle facezie, con indosso un *tulup* di pelle di pecora rovesciata e delle manopole nascoste sotto il cinturone rosso di stoffa", Ivi, p. 70.

Oni očén' napominali te dva puzatych električeskich vagona, kotorye tak odnoobrazno i nevozmutilo raschodilis' posredi ledjanoj pustyni Nevy⁵⁰.

Contrariamente a quanto accade in *Drugie berega* in cui molti eventi sono omessi oppure appena accennati, nelle versioni inglesi Nabokov non esita a fornire quanti più dettagli possibili per la ricostruzione della vicenda narrate; questo è infatti quello che accade quando l'autore racconta dell'impegno politico del padre e in particolare della sua esperienza del carcere:

When, in July, 1906, the Czar unconstitutionally dissolved the Parliament, a number of its members, my father among them, held a rebellious session in Viborg and issued a manifesto that urged the people to revolt against the regime. For this, a year and a half later they were imprisoned⁵¹.

Spustja goda poltora posle Vyborgskogo Vozvanja (1906), otec proved tri mesjaca v Krestach, v udobnoj kamere⁵²

When, in July, 1906, the Tzar unconstitutionally dissolved the Parliament, a number of its members, my father among them, held a rebellious session in Viborg and issued a manifesto that urged the people to resist the government. For this, more than a year and a half later they were imprisoned⁵³.

La reale spiegazione delle cause dell'imprigionamento del padre sono date esplicitamente soltanto nelle due versioni inglesi in cui Nabokov descrive nell'ordine, l'antefatto: lo scioglimento anticostituzionale del parlamento da parte dello zar; la reazione: alcuni membri del parlamento, fra cui il padre, tennero una sessione di rivolta a Vyborg e proclamarono un manifesto che incitava il popolo alla rivolta; le conseguenze: l'incarcerazione di alcuni partecipanti la rivolta, a distanza di circa un anno e mezzo dall'accaduto. Prima di passare a vedere come questo episodio venga descritto in *Drugie berega*, è opportuno soffermarsi brevemente su alcune differenze riscontrate, invece, fra le due esposizioni inglesi. Una è di carattere temporale e si riferisce al tempo trascorso tra la rivolta e l'incarcerazione; nella prima versione fra i due eventi intercorre un periodo di un anno e mezzo, mentre nella seconda e di più di un anno e mezzo, ma l'anno, l'elemento fondamentale, a cui è riportato l'evento coincide in entrambe le versioni. La seconda è di

carattere lessicale e riguarda anche in questo caso una leggera sfumatura semantica, quella tra *to revolt against the regime* e *to resist the government*. Nella prima espressione è racchiusa un'immagine dai toni più violenti ed estremisti che si esprime attraverso il verbo *revolt* che inneggia a una rivolta e a un'opposizione fisica, attraverso la preposizione *against*, che esprime opposizione e avversione piuttosto marcata; infine è da considerare anche l'uso del sostantivo *regime* il quale in opposizione a *government* è decisamente più specifico, ma anche più estremo. Nell'ultima versione la frase in questione è stata leggermente sottoposta a delle modifiche; il verbo è stato sostituito da *resist* il quale è forse meno diretto del primo *revolt* e non sottintende una partecipazione fisica, se non in senso passivo; inoltre, non necessita della preposizione per specificare che si tratta di un'azione oppositiva; *regime* è stato sostituito dal più generico *government*; in generale l'intera frase assume dei toni più moderati, nonostante trasmetta esattamente lo stesso messaggio.

Nell'edizione russa la descrizione è molto meno ricca di dettagli e l'espressione *Vyborgskoe vozvanie* [il proclama di Vyborg "al popolo dai rappresentanti del popolo"] racchiude l'intera vicenda senza che sia necessario raccontarla e descriverla nei particolari. Con l'espressione *Vyborgskoe vozvanie* si intende l'appello del gruppo dei deputati vincitori delle elezioni (cadetti, socialdemocratici) della prima дума di stato⁵⁴, proclamato a Vyborg il 10 luglio del 1906 in risposta allo scioglimento della дума e invitando i cittadini a protestare con la rinuncia al pagamento delle tasse e alla dispensa dal servizio militare obbligatorio. Tutti coloro che avevano sottoscritto il proclama furono sottoposti a giudizio e privati del diritto di candidarsi alle elezioni nel corso

⁵⁴ Dai secoli X-XI il sostantivo дума è utilizzato nel senso di pensiero, intenzione, proposito, consiglio. In russo quest'ultima accezione assume il significato di "consiglio, organo collegiale, o assemblea rappresentativa". Storicamente (nell'antica Rus') la дума indica il consiglio costituito dai boiari eletti, diventata in seguito *Bojarskaja дума*. Nella Russia zarista si ricordano tre *dume* diverse per composizione e funzioni. Alessandro II, nel 1870, istituì la prima traccia di *duma* costituendo un consiglio municipale in ogni città (*Gorodskaja дума*) eletto da rappresentanti qualificati della città. La prima e vera propria *duma* viene istituita dallo zar Nicola II, nel 1905, il quale approva il progetto per la creazione di una *duma* di stato (*Gosudarstvennaja дума*). Verrà approvata una seconda *duma* e resterà in carica dal 20 febbraio al 3 giugno del 1907. Anche essa venne sciolta per le sue posizioni troppo critiche nei confronti del governo. La terza *duma* (1907-1912) a maggioranza conservatrice poté agire regolarmente.

⁵⁰ "Esse ricordavano due vagoni panciuti del treno elettrico, i quali in maniera monotona e imperturbabile avanzavano in mezzo al deserto di ghiaccio della Neva", Ivi, p. 82.

⁵¹ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 11.

⁵² "Un anno e mezzo dopo il proclama di Vyborg (1906), mio padre passò tre mesi in una confortevole cella del carcere Kresty di Pietroburgo", Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 18.

⁵³ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 25.

della seconda duma. Per questo motivo V.D. Nabokov fu incarcerato nella prigione Kresty di San Pietroburgo dal 14 maggio al 14 agosto del 1908.

Durante l'incarcerazione il padre di Nabokov non esitò a portarsi con sé i propri libri, una vasca pieghevole e una copia del manuale di ginnastica da casa di J.P. Muller. Egli tenne in questi tre mesi una corrispondenza epistolare con la moglie, molto particolare: le lettere erano scritte su carta igienica e il mediatore era l'amico di famiglia Kaminka. Quest'ultimo dettaglio, circa il mediatore, viene dato solo nella versione russa così come solo in *Speak, Memory* compaiono dei dettagli e delle informazioni circa la diffusione di queste lettere: esse furono pubblicate da Nabokov nel 1965 nel quarto numero della rivista in lingua russa Vosdušnye puti di New York.

Il quinto paragrafo del primo capitolo è tutto dedicato al padre. I seguenti passi illustrano la figura del genitore in un momento di quotidianità, al tavolo della colazione nella casa di Vyra e nei suoi rapporti con i contadini della tenuta:

Several times during a summer it might happen that in the middle of luncheon in the bright, many-windowed, walnut-paneled dining room on the first floor of our country home, Alexei, the butler, with an unhappy expression on his face, would bend over and inform my father in a low voice (especially low if we had company) that a group of villagers wanted to see the *barin* outside⁵⁵.

Ne raz slučalos', čto, vo vremja zavtraka v mnogookonnoj, orechom obšitoj stolovoj vyrskogo doma, bufetčik Aleksej naklonjalsja s udručennym vidom k otcu, šepotom soobščaja (pri gostjach šepot stanovilsja osobenno šepeliav), čto prišli mužiki i prosjat ego vyjti k nim⁵⁶.

Several times during a summer it might happen that in the middle of luncheon in the bright, many-windowed, walnut-paneled dining room on the first floor of our Vyra manor, Aleksey, the butler, with an unhappy expression on his face, would bend over and inform my father in a low voice (especially low if we had company) that a group of villagers wanted to see the *barin* outside⁵⁷.

La parola *luncheon* del testo inglese è stata resa in russo con la parola *zavtrak*. Secondo la definizione del dizionario di lingua inglese, il sostantivo *luncheon* è l'espressione formale, arcaica per indicare il pranzo o la

seconda colazione o, in inglese-americano, lo spuntino (*lunch*); la differenza quindi fra *lunch* e *luncheon* sarebbe ridotta alla sola sfera stilistica senza alcuna ulteriore differente connotazione semantica. Similmente, nel dizionario bilingue russo-inglese, alla voce *zavtrak* si ha la traduzione inglese *luncheon* se si vuole specificare ufficialmente e formalmente che si tratta di una colazione, mentre si trova la traduzione *breakfast* per la prima colazione e *lunch* per quella di mezza giornata. Tenendo conto che la scena si svolge attorno al mezzogiorno, lo specifica Nabokov verso la fine del paragrafo ("znojnego poldnja"), è facile presumere che si tratti della seconda colazione. L'unica ipotesi che pare possibile suggerire è quella secondo cui l'intonazione dell'intero passo inglese sia in generale più sofisticata e raffinata di quella russa, da qui la scelta di utilizzare un'espressione più formale. A riprova di quest'ultima ipotesi si consideri l'elemento di *realia* russo che compare nei testi inglesi, *barin*, che invece non è presente nel testo russo e, fatto ancora più singolare, esso è in questa versione sostituito da un pronomine personale. Rimane da capire in che modo la presenza di un sostantivo quale *barin* potrebbe influenzare la complessiva intonazione del passo inglese.

Nel passo citato, questo appellativo è riservato al padre di Nabokov e giustificato forse dal fatto che fosse un uomo benestante e possedesse una certa autorevolezza e una forma di rispetto e di gratitudine i contadini lo sollevano in aria, come descritto alla fine del paragrafo. La decisione di non utilizzare in russo il termine *barin*, ma di aver scelto la forma più generica dei pronomi (ego, nim) risponde forse alla diversa immagine della Russia aristocratica prerivoluzionaria che Nabokov vuole trasmettere al pubblico russo e a quello anglosassone o forse più semplicemente al fatto che gli anglosassoni non potevano intendere *barin* se non come una parola straniera.

L'ultima precisazione a proposito di questo passo riguarda un elemento di *realia* già trattato in precedenza; si tratta del sostantivo *mužiki* [contadini] per i quali Nabokov ha scelto di utilizzare, in inglese, l'espressione "villagers". L'ultimo passo è stato scelto come caso esemplificatore della descrizione del villaggio Roždestveno; una raffigurazione diversa nelle tre versioni, perché meno ricca di particolari, nelle edizioni inglesi, ma soprattutto per la presenza di un elemento

⁵⁵ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 12.

⁵⁶ "Talvolta succedeva che, durante il pranzo nella sala, dalle molte finestre e rivestita in noce, della casa di Vyra, il maggiordomo Aleksej, si chinasse con aspetto avvilito verso mio padre e sussurrando riferisse (in presenza di ospiti il sussurro diventava quasi un bisbiglio) che erano arrivati dei contadini che chiedevano di vederlo", Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 19.

⁵⁷ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 26.

di *realia*, nella versione russa, che anche in questo caso deriva da un sostantivo inglese che in quella lingua ha tutt'altre connotazioni. L'evento principale è il ritorno del padre dal carcere e i preparativi per l'accoglienza:

It is when I recall that particular day that I see with the utmost clarity the sun-spangled river; the bridge, the dazzling tin of a can left by a fisherman on its wooden railing; the linden-treed hill with its rosy-red church and marble mausoleum where my mother's dead reposed; the dusty road to the village; the strip of short, pastel-green grass, with a bald patches of sandy soil, between the road and the liliac bushes behind which wall-eyed, mossy log cabins stood in a rickety row⁵⁸.

I vspominaja imenno etot den, ja s prazdničnoj jasnost'ju vosstanavlivaju rodnoy, [...] put iz našej Vyry v selo Roždestveno, po tu storonu Oredeži: krasnovatuju dorogu, – sperva šedšuju meždu Ctarym Parkom i Novym, zatem kolonnadoj tolstych berez, [...] a dal'she: povorot, spusk k reke, [...] most, [...] oslepitel'nyj blesk žestjanki, ostavlennoy udil'sčikom na perilach, beluju usadbu djadi [...] drugoj most, drugoj cholm s lipami, rozovoj zerkov'ju, mramornym sklepom Rukavišnikovych; nakonec: šoossejnuju dorogu čerez selo, okajmlennuju po-russki bobrikom svetloj travy s peščanymi proplešinami da sirenevymi kustami vdol' zamšelych izb⁵⁹.

Under archivolts of fir needles and crowns of blubbottles, my father's favorite flower. [...] it is when I recall that particular day that I see with the utmost clarity the sun-spangled river; the bridge, the dazzling tin of a can left by a fisherman on its wooden railing; the linden-treed hill with its rosy-red church and marble mausoleum where my mother's dead reposed; the dusty road to the village; the strip of short, pastel-green grass, with a bald patches of sandy soil, between the road and the liliac bushes behind which walleyed, mossy log cabins stood in a rickety row⁶⁰.

Nelle tre citazioni sopra riportate ciò che colpisce è la differente descrizione della natura e dei dintorni della tenuta come compare nella versione russa; essa in realtà è ancora più dettagliata, ma per motivi di spazio ho ritenuto non riportarla tutta e limitarmi alle parti salienti che presentano dei presupposti per un confronto più dettagliato. Il padre è uscito di prigione e Nabokov ripercorre con la memoria il cammino fatto per raggiungere alla stazione, partendo dalla casa di Vyra al

villaggio Roždestveno, passando per il fiume Oredež. Questi sono i primi dettagli, i nomi propri dei paesi e del fiume, che non compaiono nelle altre versioni. Alla sua mente riaffiorano il parco, quello vecchio e quello nuovo; anche questo è un elemento che non ha corrispondenti nelle edizioni inglesi. Nabokov divide il parco della tenuta di Vyra in “vecchio”, costituitosi con i precedenti proprietari Donaurovj, e “nuovo”. Proseguendo il suo ricordo e il suo immaginario cammino incontra le betulle, di nuovo il fiume, i ponti, le colline, la chiesa rosa-rossa con il mausoleo in marmo in cui riposa la famiglia della madre, che qui è definita tramite il nome Rukavišnikov, omesso nelle altre edizioni. Ai fini dell'analisi traduttologica volevo, però, soffermare la mia attenzione sulla particolare descrizione di un gruppo di case (*walleyed, mossy log cabins*) quale viene fornita nelle edizioni inglesi e confrontarla con quella data nell'edizione russa (*zamšelych izb*) che invece riporta un elemento di *realia*, anche questa volta particolarmente caratterizzante e marcante dal punto di vista della cultura russa.

L'*izba* è l'abitazione in legno del contadino russo. L'elemento che in ogni isba non può mancare è la stufa. Soltanto nell'Ottocento cominciò a diffondersi l'uso di applicare un camino alla stufa, per permettere la fuoriuscita del fumo che altrimenti avvolgeva l'interno della casa rendendo l'aria irrespirabile; a questo proposito si distingue “isba nera” (senza camino) e “isba bianca” (con camino). L'altro elemento caratteristico dell'isba è la parete dedicata alle icone illuminate da una candela o da un lume.

La scelta del sostantivo inglese *cabin* è sicuramente un'espressione che facilita la comprensione al lettore inglese rispetto all'espressione del testo russo. È evidente che in un testo russo l'uso del sostantivo *izba* ha un preciso significato non solo lessicale, in quanto casa contadina di legno, ma anche culturale per alcuni degli aspetti sopra indicati; il sostantivo *cabin*, da parte sua, riproduce appropriatamente il significato lessicale di casa contadina in legno, accentuando forse la connotazione di sistemazione precaria, che manca invece all'espressione russa. *Cabin* può indicare la capanna, come la casa in legno per abitazione, così come un rifugio o un ripostiglio per gli attrezzi e per questo possiede un campo semantico decisamente più vasto di quello di *izba*; es-

⁵⁸ Idem, *Conclusive Evidence*, op. cit., p. 11.

⁵⁹ “Ricordando proprio quel giorno, con gioiosa chiarezza riesco a ricostruire il familiare cammino dalla nostra Vyra al villaggio Roždestveno lungo quella riva dell'Oredež la strada rossastra – a sinistra si inoltra fra il parco vecchio e quello nuovo, quindi una fila di grosse betulle; più oltre, una svolta, una discesa verso il fiume, un ponte, il bagliore accecante di una scatola di latta lasciata da un pescatore sulla ringhiera, la tenuta bianca dello zio, un altro ponte, un'altra collina ricoperta di tigli, con una chiesa rosa e il mausoleo di marmo dei Rukavišnikov; infine, una strada larga attraverso il villaggio, orlata di erbetta chiara tagliata corta alla maniera russa, con dei tratti spogli ricoperti di sabbia e dei cespugli di lilla lungo delle isbe muscose”, Idem, *Drugie berega*, op. cit., p. 18.

⁶⁰ Idem, *Speak, Memory*, op. cit., p. 25.

so è però insufficiente per trasmettere le sfumature più importanti che fanno di questa casa, l'abitazione tipica dei contadini russi in una precisa condizione storica e sociale. Anche in questa occasione Nabokov ha approfittato della rivisitazione del ricordo in russo per descrivere l'immagine più appropriatamente lasciando, invece, che in inglese un sostantivo generico quale *cabin* potesse essere interpretato liberamente dal lettore.

A questo punto non è difficile rilevare che, almeno in questi ultimi casi presentati, la scelta di alcune parole ed espressioni, sia russe che inglesi, sono da ricondurre a un particolare significato culturale che queste assumono all'interno della cultura di cui fanno parte. L'averle utilizzate infatti nella maggior parte dei casi solo nel preciso contesto culturale in cui hanno origine fa presupporre che Nabokov volesse caratterizzare e arricchire linguisticamente e culturalmente ognuno dei testi. Il fatto che Nabokov conoscesse entrambe le lingue e che avesse familiarità sia con la cultura anglosassone che con quella russa gli ha permesso di poter trasmettere in ognuno dei due contesti una particolare immagine della Russia, e nello specifico della sua famiglia e di se stesso.

Attraverso Nabokov e le sue autobiografie è stato presentato un caso ai confini fra traduzione e "riscrittura di un'opera originale"⁶¹. Con l'analisi comparativa dell'autobiografia attraverso le tre differenti versioni si è cercato, da una parte, di illustrare nel dettaglio gli elementi utili per risalire, in linea generale, alla strategia traduttiva di Nabokov e dall'altro, vista la particolarità del caso proposto, di considerare il ruolo che ciascun testo autobiografico occupa all'interno del processo di traduzione e riscrittura dell'opera, la quale giunge a compimento con la stesura di *Speak, Memory* nel 1966. Questo lavoro è stato in parte fatto alla luce delle considerazioni teoriche sulla semiotica della traduzione e nasce dall'esigenza di mostrare, attraverso un riscontro pratico e diretto, il processo della traduzione di cultura. Partendo dagli esiti ottenuti dalle analisi specifiche di alcuni passi del testo è possibile tracciare le linee di una descrizione complessiva dei testi, in particolare di *Drugie berega* in rapporto al suo originale *Conclusive Evidence* e di

Speak, Memory sempre in rapporto alla prima versione inglese. Nella maggior parte dei casi in cui si è presentata la possibilità di tradurre dei *realia* o in generale dei rimandi al contesto culturale, Nabokov ha privilegiato l'adattamento di questi al contesto culturale russo. Si noti, ad esempio, la decisione di riportare tutte le date secondo il calendario giuliano, così come di adottare il sistema di misurazione russo e in generale di caratterizzare il testo tradotto, con l'utilizzo di *realia* e rimandi appartenenti alla cultura russa. Le due versioni inglesi differiscono leggermente fra di loro e alcune delle differenze riscontrate sono riconducibili alla stesura russa. Si considerino ad esempio alcune modifiche apportate in *Speak, Memory* rispetto a *Conclusive Evidence*, che possono essere ricondotte a *Drugie berega*; si tratta per lo più di aggiunte o modifiche che determinano il contenuto per la maggiore precisione e ricchezza di dettagli con cui sono descritte alcune situazioni, quasi come se anche in inglese Nabokov volesse fornire una versione quanto mai precisa e raggiungere così il livello di quella russa. Si è notato che nella prima versione manca quasi sempre qualsiasi riferimento ai nomi propri di alcuni personaggi e luoghi e in particolare ai nomi dei maestri e a quello della tenuta di Vyra e delle altre località circostanti, mentre essi compaiono nella versione russa con estrema precisione e in seguito nel rifacimento inglese; lo stesso si può affermare dell'aggiunta di alcuni dettagli, rispetto sempre alla prima versione, che anche se apparentemente insignificanti, testimoniano in realtà una crescente tendenza all'accuratezza e all'attenzione per i particolari. Questa tendenza alla precisione si riscontra ad esempio nella descrizione di alcuni oggetti, nell'aggiunta di indicazioni geografiche e di rimandi alla cultura o alla letteratura russa.

L'affermazione stessa di Nabokov: "in the summer of 1953 [...] I managed, between butterfly-hunting and writing *Lolita* and *Pnin*, to translate *Speak, Memory*, with the help of my wife, into Russian"⁶², autorizza a considerare la triplice trasformazione, come una traduzione, e in virtù di questo può essere fatto il confronto delle tre versioni sul piano delle differenze linguistiche adattate in funzione del diverso contesto culturale in cui le autobiografie vennero pubblicate. In definitiva Nabokov tende a personalizzare la propria traduzione, pen-

⁶¹ Si veda G. Diment, "English as a Sanctuary: Nabokov's and Brodskij's Autobiographical Writings", *Slavic and East European Journal*, 1993 (XXXVII), 3, pp. 346–361.

⁶² V.V. Nabokov, *Speak, Memory*, op. cit., p. 9.

sando forse più in due lingue che non traducendo nel senso stretto del termine, per cui la scelta di una parola o di un'espressione può dipendere da un *background* personale:

In effetti, non ha cambiato lingua, ma ha mescolato le due, non solo lessicalmente, ma soprattutto musicalmente intrecciando le due armonie. Il russo e l'inglese sono esistiti nella mia mente come due mondi separati l'uno dall'altro dice Vadim Vadimovič in *Look at the Harlequins*⁶³!

Ciò che Nabokov vuole trasmettere è la propria

persona, il proprio essere e per comunicare con entrambe le sue patrie tiene presente come obiettivo la ricettività della cultura americana e di quella russa e quindi il campo all'interno del quale il lettore è in grado di comprenderlo:

Il discorso, ce lo dice Platone, è un insieme di definizioni velate; ogni termine è un complesso di definizioni da sceverare, di concetti e di interpretazioni che vengono messi in luce nel corso della scoperta; la questione è se il significato può essere quello che l'osservatore pensa o quello che l'ascoltatore capisce⁶⁴.

www.esamizdat.it

⁶³ G. Nivat, "Speak, Memory", *The Garland companion to Vladimir Nabokov*, pp. 672–685.

⁶⁴ G. de Santillana, "Per un incontro tra umanesimo e scienza", *L'interpretazione dei fenomeni della vita*, a cura di V. Cappelletti, Bologna 1972, pp. 205–220.

Del mutismo del verso poetico, o il “testo vuoto” e “semivuoto” nell’opera di G. Sapgir

Massimo Maurizio

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 263–272 ◇

Я понимал, что пустота – полна. . .

Г. Саггир

I. IL TESTO “VUOTO” COME FORMA ESTREMA

INDICO con il termine testo “vuoto” i cosiddetti *pustotnye stichi* o *pustotnye teksty*¹, in cui mancano completamente sia gli equivalenti del testo², sia la parte verbale. La forma “vuota” è ormai relativamente canonizzata dalla critica³, per cui non ne affronterò l’analisi; ritengo tuttavia necessario mettere in evidenza lo stretto legame di questo tipo di testo con la poesia visuale tradizionalmente intesa, ovvero come un testo che fa dei “disegni” con le componenti di cui è formato.

Il primo “testo vuoto” della letteratura russa compare nella XV parte (*Poema konca* [Il poema della fine])⁴ del poema *Smert’ iskusstva* [La morte dell’arte] di V. Gnedov (San-Pietroburgo 1913), dopo il quale molti autori si cimentarono nella “composizione” di opere simili, trovando di volta in volta nuovi elementi per una “forma di scrittura” ritenuta grandemente evocativa. Nella

letteratura europea questo tipo di testo si sviluppa parallelamente all’esperienza russa nell’opera di Man Ray e, in un periodo leggermente posteriore, in quella del surrealismo.

Il critico Ju. Orlickij afferma che il poeta che adotta questa scrittura “minimalizza la componente verbale del testo, accentuandone però la componente emozionale”⁵, ponendo quindi l’accento sulla ricezione sensibile della parte non scritta. La poesia dell’assenza nasce da subito come espressione visuale della mancanza; quando recitava *Poema konca*, Gnedov “declamava” la parte in questione mimando i tre gesti del direttore d’orchestra che anticipano l’inizio dell’esecuzione di un brano e che indicano la profondità, il timbro e la durata, cioè le tre componenti fondamentali della musica. Della produzione di Sapgir fanno parte soltanto due testi “vuoti”; l’eccezionalità dell’utilizzo di questa forma è dovuta probabilmente al fatto di essere canonizzata e riconosciuta, ma anche relativamente diffusa negli ambienti non ufficiali del periodo, e quindi non troppo interessanti per un instancabile sperimentatore. Sapgir la utilizza soltanto come espressione di un discorso sul verso funzionale al chiarimento di alcuni aspetti del verso stesso tramite gli elementi che lo compongono.

7 *

Комментарий:

Здесь тьма людей, растений и существ,
Здесь дни воспоминаний и торжеств,
Здесь мысли, пойманные на лету,
И вс, что образует Пустоту⁶.

È questa la parte conclusiva di un ciclo (*Risunki* [Disegni], dedicato a I. Kabakov) che fa parte della raccolta

¹ Per il termine *pustotnyj tekst*, si vedano le relazioni di Ju. Orlickij, “Genrich Sapgir: Grani novatorstva”, “Velikij Genrich: Sapgir kak potaennyj poet” e “Cholin i Sapgir – pionery russkogo avangarda konca XX veka”, in corso di stampa e gentilmente concesse per una lettura dall’autore. Nel mio articolo, “I primi due cicli di G. Sapgir” nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo”, *eSamizdat*, 2005 (III) 1, pp. 71–89, accennavo a questo tipo di testo definendolo “assente”. Considerazioni successive mi hanno però portato a preferire una traduzione più vicina all’originale (*pustotnyj*, letteralmente, cavo, aggettivo della parola *pustota*, che, secondo la definizione di Dal’ è: “polost’ vnutri čego-to”, cavità all’interno di qualcosa).

² Termine di Ju. Tynjanov: “chiamo equivalenti del testo poetico tutti gli elementi che in un modo o in un altro sono esterni alla sfera verbale, prima di tutto le parziali omissioni, poi la parziale sostituzione [dell’elemento verbale] con elementi grafici, e così via”, Ju. Tynjanov, “Problema stichotvornogo jazyka, *Literaturnaja evoljucija*, Moskva 2002, p. 45 (qui e oltre traduzioni mie).

³ Si veda anche Ju. Orlickij, “Minimum minimorum, otsutstvie teksta kak tip teksta”, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1997, 23, pp. 270–279.

⁴ Tutte le traduzioni, se non diversamente indicato, sono mie.

⁵ Ju. Orlickij, “Cholin i Sapgir – pionery”, op. cit.

⁶ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, N’ju Jork-Moskva-Pariž 1999, II, p. 121.

Stichi dlja perstnja [Versi per l'anello, 1981]. Il commento spiega la poesia che non c'è, ma anche il senso del Vuoto, che per Sapgir è "sempre celato all'occhio, qualcosa di cifrato, di nascosto. O forse Tutto"⁷. La mancanza, il Vuoto assume quindi i caratteri di un artificio che va oltre l'espressione verbale, ma che conserva la forza creatrice di un'opera che al contempo è tutto e niente; in essa non v'è infatti nulla che guidi la fantasia del lettore. Il commento ha la funzione di rilevare l'intenzione dell'autore, ma non fa parte dell'opera; il fatto che in esso compaiano versi tradizionali è un gioco di Sapgir che scrive una "poesia di assenza" estremamente avanguardista e nel commento alla stessa (elemento esterno all'opera) resta fedele alla definizione più canonica, rigorosa e tradizionale della versificazione. L'autore vuole forse dare a intendere che la poesia come tale è appannaggio del passato e che la nuova poesia non è più costituita dai versi scritti in pentametri giambici. Come spesso avviene nell'opera di Sapgir, questa dichiarazione ha il valore di un gioco, di una provocazione: egli continuerà infatti a scrivere anche in versi tradizionali.

Se in *Risunki* il "testo vuoto" è una parte di un ciclo più ampio, il *Novogodnij sonet* [Sonetto dell'anno nuovo] è invece un "testo vuoto" in tutto e per tutto. Esso consta di tre elementi: la dedica ("Posvjašaetsja Gerlovinym" [dedicato ai Gerlovin]), il titolo (preceduto da "1.") e il numero di pagina⁸. Al *Novogodnij sonet* segue un *Sonet kommentarij* [Sonetto-commento] (contrassegnato dal numero "2."), che si presenta come "nota al testo", ma che di fatto è un'opera in cui ogni verso corrisponde a un verso zero della poesia che lo precede.

На первой строке пусто и бело
Вторая – чей-то след порошей стертый
На третьей – то, что было и прошло
И зимний чистый ветер на четвертой

На пятой – вздох: "как поздно рассвело"
Шестая – фортепианные аккорды
Седьмая – ваше белое письмо
Восьмая – мысль: "здесь нечто от кроссворда"

Ни две терцины: все, что вам придет
На ум когда наступит Новый Год
И все о чем вы здесь не прочитали

И основное: то что мой концепт

⁷ Ju. Orlickij, "Minimum minimorum", op. cit., p. 273.

⁸ G. Sapgir, *Sonety na rubaškach*, Omsk 1991, p. 23.

Из белых звуков сотканный концерт
Поэзия же – просто комментарий⁹

Anche in questo caso il commento, scritto in versi tradizionali molto lirici (che trae ispirazione dalla tradizione ottocentesca del verso da camera, gli *al'bomnye stichi*, ma probabilmente anche dalle sciarade) ha il valore di un gioco con il lettore di poesia, come avveniva anche per la settima parte di *Risunki*. Il "testo vuoto" ha quindi la funzione di suscitare quelle sensazioni piacevoli che, nell'esperienza personale di ognuno, sono evocate dal ricordo, ma che le parole non sono in grado di restituire. Ogni verso è un pensiero, un'immagine mentale e non la ripresa, il racconto o il tentativo di descrivere tali realtà. In questo modo Sapgir dona alla carta i propri ricordi, le immagini che hanno suscitato in lui delle sensazioni, senza per questo ridurle a racconto o limitarle a meri segni grafici.

Questi versi rappresentano però anche i desideri, le speranze che vengono espresse con l'anno nuovo. Il penultimo verso apre una nuova interpretazione del testo del *Novogodnij sonet*: il testo c'è, ma è bianco e si confonde con la carta. A ben guardare però affiora dal foglio e diventa reale e tangibile, non già come immagine evocata, ma come forma concreta dell'esperienza e del ricordo. Se la poesia dev'essere un commento a ciò che si vede e si sente, essa non è creazione, ma una riproduzione abbozzata e incerta, a tratti goffa, di emozioni e sentimenti.

II. IL TESTO "SEMIVUOTO"

Definisco "semivuoto" (*polupustotnyj*)¹⁰ un testo che conserva una veste grafica verbale, ma in cui alcuni costituenti sono sostituiti da elementi zero. Una parte considerevole della produzione sapgiriana si basa sull'assenza formale di elementi del testo, acquistando una valenza espressiva molto alta nel contesto di quest'opera.

Questo tipo di testo è il segno più evidente della costante tensione di Sapgir verso la categoria del vuoto, che assume un'importanza centrale nell'ambito della sua produzione. Il testo "semivuoto" come forma di

⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰ Questo termine è stato introdotto da me alla conferenza su Sapgir, tenutasi all'RGGU di Mosca il 21 Novembre 2003. Ricalca la forma accettata per il testo vuoto (*pustotnyj tekst*).

espressione generalmente intesa può essere considerato una forma di passaggio verso il "testo vuoto", ma le singole poesie sono entità letterarie autonome e concluse in se stesse. L'artificio del vuoto come segno dell'assenza di un testo può essere visto come estremizzazione del tentativo di semplificare la lingua letteraria, tipico della produzione non ufficiale del periodo 1960–1990, quando la letteratura incomincia progressivamente a perdere i connotati che la designavano come alta ed estetizzata, fino a spogiarla anche della parvenza di espressione poetica (e nella poesia di Sapgir di espressione verbale *tout court*).

L'adozione del testo "semivuoto" è spesso segno dell'impossibilità di trovare un'espressione soddisfacente per le proprie esigenze poetiche. Secondo V. Žirmunskij "non può esistere una forma vuota, poiché la forma è un artificio legato al contenuto, qualunque esso sia"¹¹. L'esigenza del vuoto come mezzo espressivo nasce per Sapgir proprio come sostituto di un verso incapace di restituire le pulsioni e i sentimenti riconosciuti dall'autore come fondamentali per la propria poesia.

L'inadeguatezza della lingua si può manifestare con la ripetizione di alcuni elementi tesi a "disturbare" l'esposizione lineare di un pensiero.

И почти помимо воли! – я не знаю что сказать
Подчиняют-ся слова но что сказать неизвестно
Разве то что в Кракове каждый час на ратуше
Плачет маленький трубач из средневековья
А на площади туристы – что сказать что сказать
Как на святочной открытке – что сказать что сказать
Плачет маленький трубач – но что сказать неизвестно¹²

Le frasi ripetute ("ja ne znaju čto skazat' // čto skazat' neizvestno // čto skazat' čto skazat'") di fatto sostituiscono le parole con cui il parlante dovrebbe raccontare ciò che ha visto a Cracovia. Le formule reiterate sono portatrici di un messaggio informativo pari a zero, poiché le frasi, proprio perché non concluse, cessano di svolgere qualunque funzione comunicativa (funzione prima del linguaggio) e di ricoprire un ruolo denotativo all'interno della frase. Questo tipo di verso comunica il senso della futilità di molte parole che quotidianamente vengono dette; tutto il testo sembra essere scritto in

una "lingua nulla". Riconoscere l'inadeguatezza del linguaggio porta a comprendere la necessità di trovare un nuovo modo di trasmettere il significato a tutti i livelli di profondità e contenuto, anche nel caso in cui il testo sia un semplice resoconto di viaggio.

Nei testi "semivuoti" la parola scritta riveste un ruolo importante per la comprensione del soggetto, ma ciò che risalta maggiormente è la non finitezza, che diventa l'elemento primo del testo; la parte mancante (nulla) si carica inoltre di un significato molto più forte di quello che hanno le parole, poiché non è l'autore che dice al lettore che cosa pensare e cosa leggere, ma è quest'ultimo che deve filtrare il non-testo attraverso i propri sentimenti, attribuendogli quindi una valenza simile a quella della creazione originale, come se fosse lui a scrivere (completare) la poesia che ha davanti¹³.

Nel contesto della produzione di Sapgir, la poesia *Neokončennyj sonet* [Sonetto non concluso] è esemplificativa a riguardo di questo procedimento: ancor prima di leggere i versi risulta chiaro che il sonetto non si conclude, che l'ultima terzina è limitata a una sola parola e allo spazio bianco della pagina che segue.

Четверг. С утра я позвонил в Москву
Сошел с крыльца на снег навстречу солнцу
Увидев близко розовую сойку
Обрадовался я что я живу

Дорогу помню – желтую постройку
Опять сегодня поздно я усну
А в дымчатое нежное высоко
Вливалась синь предвосхитив весну –

И что созвучно всей моей душе
Которую за много лет я снова
Сверкали звезды грозно и лилово –

Почувствовал¹⁴

L'impossibilità di descrivere in maniera fedele i propri sentimenti più profondi porta alla conclusione che il silenzio è di gran lunga più eloquente delle parole con cui si potrebbero esternare le sensazioni. L'ultima parola, *počuvstvoval* [sentii], dischiude una serie di ipotesi

¹¹ Ju. Tynjanov aveva già rilevato questo momento a proposito dell'opera di Puškin: "La parziale oscurità viene compensata in qualche maniera dall'enorme tensione degli elementi mancanti, dati come potenziali, e dinamizza la forma che trova il suo sviluppo massimo", Ju. Tynjanov, "Problema", op. cit., p. 48.

¹⁴ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 36.

¹¹ "Una forma vuota non può esistere laddove per forma si intenda [...] un artificio espressivo in relazione ad un qualche contenuto", V. Žirmunskij, "Zadači poetiki", *Poetika russkoj poezii*, Sankt-Peterburg 2001, p. 28.

¹² G. Sapgir, *Moskovskie mify*, Moskva 1989, p. 113.

sul possibile seguito. Il fatto che Sapgir scriva il sonetto con uno stile tradizionale fa risaltare ancora di più la mancanza di un seguito.

Ogni lettore può completare la poesia con le emozioni che gli sono più vicine e che fanno parte del suo bagaglio culturale. Questo artificio non è nuovo in letteratura: Ju. Lotman scorge qualcosa di simile nella poesia di Puškin *Kogda za gorodom, zadumčiv, ja brožu* [Quando cogitabondo erro in periferia]¹⁵, dove il verso conclusivo acquisirebbe innumerevoli significati e la sua scrittura sembrerebbe dettata dall'impossibilità di "esprimere a parola la profondità della vita, l'infinità del flusso vitale"¹⁶.

Per Sapgir questo è soltanto un punto di partenza per lo sviluppo della concezione che porterà la sua poesia a essere una delle espressioni più compiute della poetica del vuoto. Già nel ciclo primo ciclo, *Golosa* [Voci] (1958-1962) figurano testi in cui l'autore fa uso di spazi bianchi o di elementi zero come sostituenti delle parole; nella celeberrima *Vojna buduščego*, il titolo, insieme alla prima e all'ultima parola, funziona da "cornice", da referente del significato che aiuta a definire il contesto in cui vengono inseriti gli elementi non verbali.

ВОЙНА БУДУЩЕГО

Взрыв!

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ЖИВ!?!¹⁷

Questa poesia non è "vuota" in tutto e per tutto poiché i segni grafici sostituiscono il testo potenziale. I ver-

si sono costituiti da puntini di sospensione di lunghezza diversa che riproducono il verso libero. La parte verbale non compare poiché al momento dello scoppio si sente soltanto la voce della guerra; i puntini fungono quindi da segno dell'impossibilità di parlare della brutalità e di descrivere l'orrore e la morte. Questo discorso sulla mancanza come significante ricorda il concetto del *dégré zero* individuato per la linguistica da Roland Barthes ("le *dégré zero* [...] c'est une absence qui signifie"¹⁸).

La grande ironia che distingue sempre l'opera di Sapgir, arricchisce il "testo vuoto" di nuove valenze: in *Svidanie* [L'appuntamento] egli utilizza un procedimento analogo a quello adottato in *Vojna buduščego*, ma il titolo conferisce alla composizione tratti che, associati all'ironia e al testo "semivuoto" dei primi versi, ne determina una lettura piuttosto singolare.

.....

.....

.....

И вдруг – соседи, муж, ребенок.

Комната полна пеленок.

Они развешаны повсюду.

Сестра сердита, бьет посуду¹⁹.

La parte verbale della poesia comincia di fatto con la cinica descrizione del lato più prosaico e squallido della vita familiare, mentre il titolo fa pensare all'idillio dell'amore e della felicità di due amanti. I puntini hanno la funzione di (non) descrivere il romanticismo del primo appuntamento; parlarne vorrebbe dire snaturare i ricordi legati all'innamoramento. La parte verbale comincia con un deciso cambiamento di scena, sottolineato dalle parole "I vdruz" [E d'improvviso]²⁰; se nelle liriche caratterizzate dall'uso del testo "semivuoto" il poeta parla presumibilmente (questo tipo di testo si basa su congetture) di qualcosa di bello ed elevato per l'uomo, nella parte verbale domina il tema della banalità e della *routine* della vita di coppia, dello squallore che termina con la separazione dei due ex amanti.

¹⁸ R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, p. 68.

¹⁹ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 123.

²⁰ L'importanza di questa parola nella letteratura russa è stata sottolineata più volte, in particolare da Bachtin nel suo lavoro su Dostoevskij; anche in Sapgir la parola *Vdruz* denota spesso un repentino cambiamento di scena, sottolinea una presa di coscienza tanto improvvisa, inattesa, quanto necessaria alla crescita morale dei personaggi e all'avanzamento del soggetto.

¹⁵ Tradotta da G. Giudici e G. Spindel, A. Puškin, *Opere*, Milano 1990, p. 177.

¹⁶ Ju. Lotman, "Analiz poetičeskogo teksta", *O poetach i poezii*, Sankt-Peterburg 2001, p. 120.

¹⁷ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 39. Riporto anche il titolo perché in questo caso è un elemento costituente della poesia.

Altre volte la parte vuota può ridursi a uno spazio appena percettibile inserito tra i versi:

Мне
Подарили перстень
С геммой –
На бледном камне
Розовая рыба

Молчание
Ибо

Молчание
Либо

Молчание
Глыба²¹

Lo spazio bianco tra i versi non marca soltanto la fine di una strofa e l'inizio di quella successiva, ma funziona anche da indicatore di una pausa. Il silenzio è ciò che al lettore suggeriscono i "versi vuoti" durante la lettura. Dalle parole nascono sensazioni che sono espresse soltanto dalla sospensione della lettura. Il vuoto occupa uno spazio modesto all'interno del testo, ma risulta essere l'espressione compiuta dell'oggetto della poesia e il senso della stessa. L'accostamento di parole semplici e di un argomento tanto chiaro quanto inesprimibile, come il silenzio del verso scritto, accentua il contrasto tra la necessità di scrivere e l'incapacità di esprimersi, diventando il tema principale dei versi e assumendo una connotazione metapoetica.

Come ho già accennato, l'artificio del "vuoto" non si limita all'aspetto formale del verso (la mancanza di testo), ma è indice di fenomeni ben più profondi: l'indagine poetica di Sapgir è spesso orientata in direzione della parola, tende a espandere le sue potenzialità e i suoi limiti, anche tramite un verso che si costruisce sulla mancanza di contenuto nonostante la presenza di un tessuto verbale "completo". La frase perde la sua funzione primaria di elemento comunicativo e il "senso zero" prende il posto del "testo zero". Per evidenziare le pieghe della realtà quotidiana che non hanno significato Sapgir inserisce in alcune sue liriche una serie di suoni arbitrari e impronunciabili, la cui presenza sottolinea la morte della lingua, proprio nel momento in cui viene usata nella forma espressiva che dovrebbe essere la più comunicativa e diretta: la poesia²².

Иду по коридорам
Прислушиваясь к разговорам
ГЛАВКУКЛА
ГИПРОНИЩЕПРОМ
УПРЧЕРВЯЛКА
МРКРСОНЦВЕТМЕТБРЕД
ШУКШУМШМЫГВИГФИГХАТ
Ни одного человеческого
Слова

Да живому делать нечего
В министерстве Ничего²³

La prima parola scritta con caratteri diversi riprende le cariche sovietiche dei capi (come *glavotdel* [caporeparto], *glavredaktor* [caporedattore] e simili) sostituendo al grado la parola *kukla* [fantoccio], allusione all'inconsistenza di coloro che dirigono l'ente descritto che, in questa poesia, è comandato da fantocci. Alla parola *Glavkukla* seguono parole che sembrano acronimi sovietici difficilmente pronunciabili e in parte generati da parole che "entrano" in altre parole²⁴ o da parole intere (*bred* [delirio], significativa in questo contesto). Sapgir inserisce nella stessa poesia un gran numero di sigle e acronimi che comunicano una sensazione di disordine "fonico" e visuale; proprio l'affastellamento di queste componenti fa sì che il lettore le recepisca come fattori di disturbo, e non come possibili portatori di significato. Il poeta tende a mettere in luce l'espressività (non-espressività) di queste formule, la loro funzione non comunicativa, ma anche a creare un "anti-poesia" in cui abbondano gli elementi ironici. Nella lirica precedentemente citata l'assurdo delle parole riflette l'illogicità dell'ente e per estensione del meccanismo burocratico *in toto*. Se la lingua del concretismo²⁵ (di cui Sapgir è uno degli esponenti più illustri) deve rispecchiare fedelmente la realtà e quest'ultima è assurda e insensata,

concisione e dove, di conseguenza, ogni parola acquista una rilevanza particolare.

²³ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 127.

²⁴ Nelle parole *soncvet* e *červjal* è riconoscibile un gran numero di parole e di combinazioni. Per esempio, (*soncvet* = *solnce* – pronuncia [sontse] – + *cvet* [sole + colore]; *červjal* = *červ* + *vjal* [verme + forma breve dell'aggettivo indolente]).

²⁵ Per una trattazione esaustiva di questa corrente si vedano V. Kulakov, *Poezija kak fakt*, Moskva 1999; Vs. Nekrasov, *Živu vižu*, Moskva 2002; Idem, *Stichi iz žurnala*, Moskva 1989; Idem, *Spravka*, Moskva 1991; Idem, *Paket*, Moskva 1996; Idem, *Lianozovo*, Moskva 1999; I. Kabakov, *60–e–70–e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien 1999; L. Zubova, *Sovremennaja russkaja poezija v kontekste istorii jazyka*, Moskva 2000; M. Ajzenberg, "Nekotorye drugie", *Teatr*, 1991 (IV), pp. 99–118; la sezione dedicata a Lianozovo, in *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1993, 5, pp. 186–290; *Lianozovskaja gruppa. Istoki i sud'by*, Moskva 1998.

²¹ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 167.

²² La poesia è, tra le forme di espressione verbale, quella che ha maggior

allora la lingua stessa deve diventare irrazionale, illogica. Il mondo si trasforma nel regno dei morti, il linguaggio si fossilizza, diventando un mezzo per esprimere idee inconsistenti di uomini altrettanto inconsistenti (*Da živomu delat' nečego / V ministerstve Ničego* [E un vivo non ha niente da fare / Al ministero del Nulla]).

La poesia *Suščnost'* [Essenza] propone l'idea filosofica dell'impossibilità della ricezione oggettiva del mondo fisico, che al contrario esiste soltanto nella coscienza di ognuno nel momento in cui viene visto e recepito. Questa poesia, centrale per la produzione dell'autore²⁶, individua il nucleo della sua ricerca poetica nelle molteplici forme con cui si manifesta il vuoto e negli innumerevoli significati di cui si riveste.

Белый свет не существует
Он в сознании торжествует

Вот
Предмет
Смотришь –
Нет

Каждое мгновение
Это пожирание

Стол –
ол –
Растворился и ушел

От зеркала
Осталось –
ло
В книге –
Ни
Одной строки
Только чистые листы

И знакомое лицо –
Ни начала ни конца
А любимое лицо –
Все равно что нет лица

Но
Остается
Карта сущности

Я видел карту
Это в сущности
Слепое белое пятно
Слегка вибрирует оно²⁷

Il tempo è un concetto illusoriamente oggettivo, tutto tende alla non-esistenza e se “každoe mgnovenie / eto požiranie”, alla scomparsa delle parole, che avviene in maniera continua e inarrestabile, segue necessariamente la dissoluzione dell'idea della parola stessa, vista come entità autonoma. La decostruzione della parola, necessaria al concretismo per il recupero dell'espressività poetica, acquista qui attributi visuali che emergono proprio in forza della mancanza.

La scomparsa delle lettere implica anche la perdita di senso della parola e dei sentimenti. Il vuoto ha quindi per Saggir una valenza filosofica. I versi conclusivi della poesia sono chiari nel senso che tutto ciò che possiamo conoscere è una macchia bianca non meglio identificata che rivela la propria presenza (vibra) facendosi simbolo di qualcosa che può essere tanto l'ispirazione poetica o la visione mistica (inesprimibili), quanto il nulla.

Il discorso attorno alla perdita delle funzioni comunicativa e informativa da parte del linguaggio è il nucleo teorico del ciclo *Deti v sadu* [Bambini in giardino, 1988], in cui viene riproposta l'idea su cui si basava la poesia *Suščnost'* venticinque anni dopo la scrittura del ciclo *Molčanie*, di cui quest'ultima fa parte.

была земля – осталась ля
и ту – в трубу. . .
зачем себя же представля
когда меня не бу ?²⁸

In questi versi la perdita di senso delle parole è legata più direttamente alla morte. La duplicità dei piani linguistico-semantico e umano gioca su due livelli temporali sfalsati: la mancanza del significato rimanda al tema della caducità del mondo, scompaiono alcune parti delle parole e al loro posto resta soltanto una macchia bianca, il segno di un'esistenza zero, che a sua volta diventa l'espressione simbolica del forte legame che intercorre tra tutto ciò che esiste, che appartiene cioè a un unico processo universale di trasformazione e sfaldamento.

Il ciclo *Deti v sadu* si apre con un'epigrafe tratta da Fet, in cui il poeta afferma che Turgenev si aspettava da lui una poesia la cui parte finale avrebbe dovuto essere

²⁶ Ivi, II, p. 250. Sebbene la parola *lja* possa essere vista come la quinta nota della scala musicale, mi sembra che lo spazio bianco che la precede indichi l'assenza di una parte scomparsa della parola *zemlja*. Questo “Lja” è insufficiente a far riconoscere la parola *Zemlja*, privando la poesia di senso.

²⁶ Anna Al'čuk definisce questa poesia “il credo filosofico di Saggir”, A. Al'čuk, “Voobražajemoe i real'noe v 'sloistike' Genricha Saggira”, *Velikij Genrich*, a cura di T. Michajlovskaja, Moskva 2003, p. 170.

²⁷ G. Saggir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 135–136.

letta con un *bezmolvnyj ševelen' em gub* [movimento silenzioso delle labbra]²⁹; l'epigrafe funge da introduzione concettuale al ciclo di testi "semivuoti", in cui quasi tutte le poesie presentano un tessuto verbale, che risulta però molto frammentato e di difficile interpretazione: la mancanza di certi elementi o di una parte della parola necessaria alla comprensione univoca della stessa, conferisce a questa raccolta un'aura di meravigliosa incompiutezza. In questo senso l'indefinitezza, la polivalenza e la molteplicità delle possibili letture diventano i principi costitutivi di uno dei cicli concettualmente più interessanti dell'intera produzione sapgiriana³⁰.

Il critico D. Suchovej sostiene che questo metodo di scrittura sia vicino alla tecnica della *zaum'*, la lingua transmentale del futurismo, in forza delle possibili e molteplici interpretazioni che offre³¹, senza però aderirvi completamente³². La tecnica adottata da Sapgir in questo ciclo può essere effettivamente riconducibile alla *zaum'*, ma si sviluppa in maniera autonoma dalle conquiste della scuola futurista, proseguendo nella direzione della "purificazione" della parola e della sua risemantizzazione. Inoltre è possibile scorgere in questo tipo di scrittura un rimando alla poesia infantile³³: il titolo può essere tradotto anche come "bambini all'a-

silo"³⁴, e quindi le parole troncate possono essere viste come la trascrizione della pronuncia imperfetta di alcune parole da parte dei bambini. La percezione istintiva (non razionalizzata) e immediata della parola poetica è centrale per l'opera di Sapgir nel suo complesso.

Suchovej afferma inoltre che è sempre possibile ricostruire con una certa sicurezza il significato della parola "amputata" ("poluslova" [semiparola] nella sua terminologia). Se quest'affermazione è vera nella maggior parte dei casi, a volte però la decifrazione e comprensione della parola "tagliata" offre molteplici interpretazioni parallele, tutte ugualmente valide:

рень крупн куп оккуп сер двор
главн куст весь в звезд сир! монсеньор³⁵

in questo caso, per esempio, affermare con certezza che parola sia *kup* è arduo, si possono soltanto avanzare delle ipotesi. La nuova espressività nata dal troncamento porta a vedere il verso come un'opera aperta il cui significato primo (non metaforico o simbolico) non è univocamente interpretabile.

L'indefinitezza che fa da contorno a questo ciclo diventa specchio della visione del mondo dell'autore. La parola viene recisa, amputata. La mancanza dona al lettore un ruolo attivo nell'economia della poesia, in quanto vi partecipa come coautore che deve completare i versi. Il senso della poesia deve affiorare tramite "bezmolvnoe ševelen'e gub", ma il movimento delle labbra non può essere inserito nel testo come parte scritta. L'autore fa leva sulla fantasia e la capacità del lettore-coautore di penetrare il senso dell'opera letteraria, sottolineando il carattere astratto, non verbale, dei versi di questa raccolta³⁶. Sapgir mostra soltanto la parte delle parole necessaria alla trasmissione del messaggio in un dato momento e in un dato contesto. La molteplicità delle

²⁹ "Si aspetta da me una poesia in cui la strofa finale si possa trasmettere con un movimento silenzioso delle labbra" ["Ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ"], Ivi, II, p. 201).

³⁰ D. Suchovej ripercorre la storia di quello che lei chiama "Poluslova" [semiparola], individuando l'uso di parole e termini "spezzati", frammentati, nell'opera di molti esponenti dell'avanguardia storica e della post-avanguardia (V. Prussak, A. Kručenyč, V. Chlebnikov, I. Terent'ev, S. Kirsanov, I. Sel'vinskij, A. Vvedenskij), ma anche di M. Cvetaeva e di poeti proletari, come D. Bednyj o M. Svetlov (limitatamente al periodo degli anni '20). Oltre a Sapgir, nel periodo 1960-1990, questa viene adottata anche da I. Cholin, N. Iskrenko e, tra i più giovani, D. Černyj. Si veda D. Suchovej, "Kniga 'Deti v sadu' Genricha Sapgira kak povorotnyj moment v istorii poetiki poluslova", relazione inedita alla conferenza dedicata a G. Sapgir, 21.11.2004, gentilmente concessa dall'autore, pp. 6-12). D. Suchovej prende in considerazione soltanto i *poluslova*, parole che io definisco "troncate, amputate". Il discorso del testo "vuoto" e "semivuoto" è molto più ampio ed esula dall'analisi del critico piomburghese, che ne rappresenta soltanto un aspetto.

³¹ Il critico cita la definizione di G. Janeček, secondo il quale "se si trova la soluzione o si indovina [il senso delle parole], allora non è *zaum'*. Nella *zaum'* possono esistere diverse possibilità di sciogliere l'enigma, diverse interpretazioni, ma esse si escludono a vicenda e coesistono", Dž. Janeček, "Sovremennaja zaum'", *Kredo*, 1993, 3-4, p. 22.

³² D. Suchovej, "Kniga", op. cit., p. 6.

³³ Si veda, L. Anninskij, "Teni angelov", G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 11, ma anche D. Suchovej, "Kniga", op. cit., p. 5.

³⁴ La parola *sad*, giardino, vale infatti anche come forma colloquiale troncata di *detskij sad*, asilo (accanto al diminutivo *sadik*, più diffuso in quest'accezione). Sapgir gioco proprio su questa duplicità interpretativa.

³⁵ Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 205.

³⁶ "Nell'estate del 1998, ai piedi del vulcano Karadag e in autunno, nella pineta di Picunda, ho scritto il libro di poesie *Deti v sadu* attenendomi a questo modello: la terminazione delle parole veniva semplicemente portata via dalla marea. Tra le parole venivano fuori parti vuote di diversa grandezza che venivano riempite da una qualche forma invisibile e da un senso. E le parole potevano essere indovinate praticamente subito, poiché io tentavo di strappare e non pronunciare completamente le parole che si trovavano più vicine al centro della lingua", G. Sapgir, "Tri iz mnogich", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1998, 33, p. 310.

interpretazioni dipende quindi dagli elementi con cui il fruitore dell'opera completa la parola recisa.

Nonostante l'incompletezza che le caratterizza, molte poesie di questa raccolta sono autosufficienti, presentando una struttura metrica definita e rime regolari.

сам отец семе
пье ее в кусте –
в полосатой те –
стественной тюрьме
а над ними – не
выкрасе небре
громозд обла
не суля добра³⁷

Il rispetto delle strutture di rima e di metro si fonda proprio sulla forma frammentata delle parole; la versione “normale”, completa violerebbe la regolarità metrica, accuratamente costruita sul principio della rima creata dalla mancanza della terminazione (del tipo *nož / vsevozmož[-nyj]*)³⁸ o di altri elementi.

Il discorso sul testo “semivuoto” si sviluppa ulteriormente nel ciclo successivo (*Dychanie angela*³⁹, [Il respiro dell'angelo, 1989]), in cui le parole non sono che una sorta di indicazione per una corretta ricezione dell'opera. I testi di *Dychanie angela* possono essere definiti “vuoti” da un punto di vista contenutistico, in quanto le parole non compaiono come elementi costitutivi della poesia, ma semplicemente come commento a ciò che soggiace al testo scritto. Al tempo stesso, però, la struttura verbale è presente, ed è completa; questa duplicità pone i testi della raccolta all'avanguardia anche nel contesto dell'opera saggiriana, di per sé caratterizzata dalla ricerca e dalla volontà di spingersi oltre la consuetudine poetica.

Una composizione, dal titolo programmatico *Poezija*, testimonia come questo ciclo sia stato concepito come un libro di esercizi molto particolari.

ловлю воображаемую муху

Поймал в кулак
подношу к уху

так тонко звенит –
не слышно даже⁴⁰

Altrove una mosca nata dalla fantasia dell'autore può diventare un insetto vero e proprio, non astratto, come in *Poezija*, ma in grado di volare e interagire con il proprio creatore:

(выдох) – а
(выдох) – ха
(выдох) – уха
(выдох) – муха

рождение мухи⁴¹

Questa poesia prosegue con la descrizione fantasmagorica del processo vitale della mosca nata dal respiro dell'autore, nel quale si riflette e si esaurisce la storia del mondo fino al presente; l'insetto funge da punto di contatto tra diverse realtà, tra passato e presente, tra l'immaginazione e la fisicità. Inoltre alla mosca vengono conferite valenze simboliche che, senza privarla della sua “essenza” concreta di mosca, ne fanno una metafora della poesia e dell'ispirazione poetica, grazie anche alla grande liricità di questi versi.

села на оконное стекло потирает лапку о лапку
чистит-ся муха и призрак мухи

села на засиженное мухами зеркало –
ползет муха с обеих сторон реальности

настали холода – упала муха с потолка –
лежит кверху лапками мумия

мушиный Египет⁴²

Dychanie angela si costruisce dunque sull'alternanza di ispirazioni ed espirazioni, proprio come avviene nelle filosofie orientali per concentrarsi e sprigionare la forza che nel mondo di Saggir serve non solo e non tanto per scrivere, quanto per creare una dimensione fantastica, che diventa reale e concreta nel momento stesso in cui viene pensata. Un precedente di questo tipo di intenzione scrittoria è presente in una poesia contenuta nel

³⁷ G. Saggir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 220.

³⁸ Esempio tratto da Ivi, II, p. 201 [l'aggiunta fra parentesi quadre è mia].

³⁹ La raccolta *Leto s angelami* (Moskva 1999) raccoglie le poesie di *Dychanie angela* sotto il titolo di *Taktil'nye instrumenty* [Strumenti tattili], forse più preciso riguardo al metodo di costruzione del ciclo stesso, ma meno suggestivo e rappresentativo a proposito della tecnica con cui vengono scritti questi versi. Saggir nelle sue interviste utilizza il titolo *Dychanie angela*, come anche nella raccolta completa delle opere compilata da egli stesso e rimasta inedita. Questi fattori mi hanno spinto a prediligere questa variante.

⁴⁰ Ivi, II, p. 255.

⁴¹ Ivi, II, p. 289.

⁴² Ivi, II, p. 290.

ciclo *Molčanie* [Silenzio, 1963], in cui la struttura dia-logica dà vita a un'opera fatta di sussurri e piccoli gesti, che concentrano l'attenzione sul silenzio fino a fornire una rappresentazione spaziale (concreta) del testo.

Т-сс
Слышите

И еще

И это

И там

И далеко-далеко⁴³

Questo tipo di poesia rappresenta un'eccezione all'inter-no del ciclo *Molčanie*, che si basa non sull'intenzione di creare dal nulla con le parole, come nel caso di *Dychanie angela*, ma piuttosto di fornire un'immagine non verba-le di ciò che può essere il silenzio. Da questo assunto si sviluppa la lirica successiva, in cui è invece eviden-te la volontà di sfruttare il potenziale immanente della parola, visto come gesto in grado di creare una realtà concreta.

Dychanie angela rappresenta anche una tappa fonda-mentale in direzione della presa di coscienza delle pos-sibilità effettive di un'espressione in grado di racchiudere tutti i sentimenti di Sapgir uomo; la mancanza del testo "vero" della poesia acquisisce valenze positive: se nei testi precedenti la sola presenza del "testo vuoto" (o "semivuoto") era indice dell'inadeguatezza della lingua letteraria a descrivere la realtà, ora l'assenza genera qual-che cosa che va oltre il testo in quanto tale e incomincia a vivere di vita propria.

III. LA VISUALITÀ DELL'ASSENZA

Della produzione di Sapgir fanno parte anche testi eloquenti rispetto alla ricerca della parola "pura" con-dotta nella sfera extraverbale, attraverso esperimenti di contaminazione di "testo vuoto" e poesia visiva. Que-sto è il punto di partenza della ricerca dell'espressività che vuole andare oltre la coscienza dell'inadeguatezza espressiva della parola come tale. In questo tipo di te-sto la divisione strofica ha una funzione segnica molto forte, diventando essa stessa verso.

Спокойно
Еще спокойней
Так

Еще спокойней
Совершенное спокойствие
Вот так

И еще
Спокойнее

Покой
Покой
Снег⁴⁴

La quiete evocata dalle parole viene espressa dal bian-co del foglio, che diventa quindi segno in assenza, una sorta di "elemento visuale vuoto". La poesia citata è un esempio di "testo vuoto" e visivo al tempo stesso, nel senso che lo spazio bianco tra due strofe è l'espressione del silenzio evocato nei versi precedenti; la pausa che emerge dopo i primi due *tak* [così] e la parola *spokojnee* [più tranquillamente] è il silenzio, scritto sulla carta ma che non si vede proprio in quanto assenza (di parole, rumore, pensieri). La parola *sneг* [neve], che segue la ripetizione della parola *pokoj* [quiete], accresce la sen-sazione che si abbia a che fare con un segno bianco, metafora visuale della neve citata nei versi, in cui i ru-mori risultano ovattati e affievoliti. La poesia *Spokojno / Ešče spokojnej* è costituita dalla compresenza dei due testi "vuoti", successivo a ogni strofa e quello "verbale", che commenta il primo⁴⁵.

In questo tipo di testo, come anche in quello "se-mivuoto", la parola è un elemento che accompagna e prepara la percezione poetica nei confronti di ciò che rende questi versi assolutamente originali. Ben rara è in poesia la contaminazione di diverse esperienze scrittorie "estreme", come il "testo vuoto" e la poesia visiva.

Un esempio dell'ulteriore evoluzione e della fortuna della poesia visiva nella produzione sapgiriana è il poe-ma *Možet byt'* [Può essere, 1981]⁴⁶, che unisce in sé elementi di *zaum'*, elementi visuali e il tema dell'in-compiutezza dell'opera letteraria; il poeta, con una tec-

⁴⁴ Ivi, I, p. 156.

⁴⁵ Questo punto marca la differenza con le poesie precedentemente citate (*Mne / podarili persten'*, p. 267 e *T-ss / Slyšite*, p. 271), in cui lo spazio bianco evocava sensazioni d'altro genere, non visive, come invece avviene per questi versi.

⁴⁶ Pubblicato in *Velikij Genrich*, op. cit., tra le pp. 9-63, ristampa anastatica con le pagine contrassegnate da numeri dall'1 al 23.

⁴³ Ivi, I, p. 157.

nica chiaramente postmodernista, propone al lettore-coautore di completare ciò che lui abbozza soltanto. Delle venti parti che compongono il poema, cinque sono “esercizi” di poesia chiamate *Sdelaj sam, Sebjaj izobrazi, Domašnee zadanie čelovečestvu* [Compito a casa all’umanità], e due testi, entrambi intitolati *Narisuj na risovoj bumage* [Disegna su una pagina di riso]; il lettore ha un ruolo attivo in queste opere, in quanto deve completare con disegni o scritte gli spazi bianchi lasciati dall’autore, come negli album da colorare per l’infanzia. Questo tipo di messaggio ha un valore visuale, ma anche ludico (la poesia VI, per esempio, è scritta in negativo e va quindi letta allo specchio). Sapgir “abbassa” quindi la sua poesia, ma anche gli artifici formali e le conquiste teoriche raggiunte in trent’anni di lavoro sull’espressività della parola, riducendoli a meri “esercizi”, a elementi di un album da colorare, che però assume un carattere universale come forza in grado di redimere, di salvare (il compito a casa è assegnato all’umanità intera, *čelovečestvu*). Queste dichiarazioni vanno lette e recepite

con l’ironia che sempre accompagna questo tipo di esperienza poetica.

In *Možet byt’* la trasformazione del linguaggio apparentemente non ha la funzione di stupire o divertire con arditi esperimenti di combinazione verbale, ma soltanto di fare della poesia una forma d’intrattenimento. In realtà però viene trattato il tema degli aspetti irrazionali che governano la vita dell’uomo e che per l’autore furono sempre centrali per la comprensione della poesia in quanto tale. Essi rappresentano anche un superamento della ricerca del linguaggio poetico puro, tipica del concretismo, in favore di un codice dozzinale, reso tale dalla semplificazione della struttura e agli artifici impiegati. Esso si accompagna a una scrittura priva di qualunque elaborazione ed espressività, costituita da frasi simili mutate dalle regole dei giochi o dalle istruzioni d’uso di apparecchi elettronici o giocattoli, segno dell’assoluta democraticità della poesia che può essere vista come tale a prescindere dagli stili e dai metodi.

L'édification linguistique en Urss et la destinée de la langue tchéchène

Irina Kokochkina, Elena Simonato

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 273–280 ◇

LANGUE tchéchène ou langue tchéchène-ingouche? Communauté tchéchène ou deux communautés distinctes, tchéchène et ingouche? L'actuelle coexistence des deux noms de langue mérite un détour historique lors duquel nous examinerons les facteurs qui sont à l'origine de cette dénomination. Nous allons revoir quelques points de vue sur le tchéchène, développés au XX^e siècle comme points de départ de la réflexion sur la destinée des Tchéchènes dans le cadre de l'édification linguistique en Urss. Nous allons voir quels étaient les enjeux dans la nomination de cet idiome.

INTRODUCTION. TCHÉCHÈNE ET INGOUCHE : UNE OU DEUX LANGUES ?

On imagine aisément que si l'on posait aujourd'hui la question à un Tchéchène de savoir s'il parle la "langue tchéchène" ou "le dialecte tchéchène de la langue tchéchène-ingouche", il se sentirait offensé de voir que l'on met en doute le statut de sa "langue". En effet, contrairement aux sites web francophones, par exemple, unanimes dans le terme de "langue tchéchène-ingouche"¹, les sites tchéchènes proclament que le tchéchène est une langue à part, différente de l'ingouche². Voici un exemple type de l'argumentation de ceux qui défendent ce point de vue : "Le tchéchène et l'ingouche ont conservé leur communauté historique dans une telle mesure que les locuteurs des deux langues peuvent se comprendre. Mais il existe des différences considérables entre ces langues (en ce qui concerne la phonétique, la grammaire et le lexique), ce qui permet de les considérer comme des langues indépendantes et non comme des dialectes d'une même

langue"³. Notons au passage que les critères de distinction sont passés sous silence. L'auteur précise toutefois que la langue littéraire tchéchène est "apparue" uniquement après la révolution d'octobre 1917. Ce qui intrigue dès le début : Comment une langue peut-elle "apparaître" en 1917 tout en ayant existé depuis la nuit des temps? Sauf si l'on accepte que l'auteur parle de la langue dans sa forme littéraire ; or, comme nous allons le voir, ce n'est que dans les années 1920 que le tchéchène a été doté d'un alphabet.

Les renseignements historiques que nous possédons ne nous permettent pas de trancher sur la question de savoir si les Tchéchènes et les Ingouches constituent une seule communauté linguistique ou deux communautés distinctes. Ainsi, selon R. Caratini, les Tchéchènes sont considérés comme les descendants de tribus caucasiennes autochtones refoulées dans les montagnes par les Alains⁴. Il s'agissait d'éleveurs nomades, longtemps soumis aux princes kabardes. Les premières informations sur les Tchéchènes datent du XVIII^e siècle, époque où ils sont devenus indépendants. Le nom de "Tchéchènes" aurait été donné par les Russes à l'ensemble des tribus *Naxčo*, selon le nom d'un village de la région (l'aoul Čečen) ; et le nom d'"Ingouches" aurait été donné par les Russes à une des tribus tchéchènes⁵.

L'opinion des spécialistes nous permettra de jeter une lumière sur le problème épineux du statut du tchéchène. Nous allons d'abord passer en revue les différents points de vue formulés avant l'édification linguistique afin de nous consacrer par la suite au statut du tchéchène lors de la création et de l'unification des alphabets.

¹ Liste des langues du Musée des langues du monde et des cultures méditerranéennes, <http://trans-science.cybernetique.info/fr/lg200.htm>, p.3; et aussi par l'Organisation des minorités européennes, eurominority.org.

² Voir par exemple "Čečency, etničeskij portret", <http://www.alexbelousov.boom.ru/4geno/in3.htm>.

³ V.A. Zagorul'ko, "Dlja stranstvjuščich i putešestvjuščich po Severnomu Kavkazku", http://artofwar.ru/z/zagorul'ko_w_a/text_0050.shtml.

⁴ Peuple de la Mer Caspienne qui envahit l'Europe occidentale avec les Vandales.

⁵ R. Caratini, *Dictionnaire des nationalités et des minorités de l'ex-Urss*, Paris 1990, p. 184.

I. LE STATUT DU TCHÉTCHÈNE AVANT L'ÉDIFICATION LINGUISTIQUE

On pourrait dire que, de façon générale, dans les études parues avant l'édification linguistique il est question du peuple tchétchène plutôt que de la langue. Conformément au recensement de la population effectué en 1920 par la Commission pour l'étude de la composition ethnique de l'Urss auprès de l'Académie des Sciences⁶, les Tchéchènes (*Naxče, Naxčii, Naxčoy* dans d'autres sources) étaient au nombre de 181.000⁷. Ils peuplaient essentiellement la région autonome de la Tchétchénie, ainsi que les hauteurs d'Alazan'. Zarubin, chargé d'éditer les actes de la Commission, précise qu'ils "parlent la langue tchéchène et ses dialectes". Les Tchéchènes sont distingués des Ingouches. En parlant des Ingouches (*Galga, Kisty* dans d'autres sources), Zarubin avance le nombre de 58.000. Il ajoute qu'ils parlent la langue ingouche, appartenant au groupe tchéchène. Zarubin considère que les Tchéchènes et les Ingouches constituent deux peuples différents. Or ce point de vue ne semble pas être unanimement partagé.

N.Ja. Marr (1865–1935), dont le nom fait autorité dans le domaine de la caucasologie, en donne en effet une version différente. Dans son étude intitulée *Composition tribale de la population du Caucase*, il parle des "Tchéchènes représentés par les Naxčo et les Ingouches (Tchéchènes du Nord)"⁸ et de ceux du Sud, les (Tuš)⁹. Dans le tableau qui présente la population du Caucase "selon les nationalités ou selon l'autodétermination historico-culturelle", le chercheur mentionne à nouveau le "peuple tchéchène", incluant selon lui les Naxčo et les Ingouches¹⁰. Pour N. Ja. Marr, à la différence de Zarubin, il s'agit d'un seul peuple. Or, aucun des deux au-

teurs ne propose de critères permettant de distinguer les langues tchéchène et ingouche. C'est un autre auteur, N. Troubetzkoy, qui va s'y consacrer.

D'après le prince N. Troubetzkoy¹¹, philologue et spécialiste des langues caucasiennes, "le sous-groupe tchéchène" fait partie du groupe de langues qu'il appelle "tchéchénolezguiennes" (*nakh-daghestanaises* dans la terminologie actuelle). Il comprend :

1. le *čėčen* proprement dit ;
2. le *bac* (ou *t'us*) ;
3. l'*inguš*.

Troubetzkoy n'explique pas ici quels sont ses critères de distinction entre la langue et le dialecte¹². Mais il y revient dans un autre article en proposant des critères grammaticaux qui prouvent le besoin de distinguer trois langues à l'intérieur du sous-groupe tchéchène. Il s'agit du nombre de genres grammaticaux, de la déclinaison et de la conjugaison des verbes. De plus, dans la phonétique du tchéchène, il dégage des modifications historiques des consonnes suite à l'influence des lois phonétiques¹³. Grâce à cela, il parvient à distinguer le tchéchène comme langue à part entière par rapport aux deux autres langues du même sous-groupe.

Il est vrai que, d'une manière générale, le recours aux critères grammaticaux constitue une démarche utilisée couramment au début du XX^e siècle pour séparer les langues et les dialectes. Or, en Urss, le travail de terrain, première étape de l'édification linguistique, montrera bien vite leurs limites. Ainsi, en analysant les différentes classifications des langues de Sibérie, Suxotin, un des leaders de ce mouvement, montre que les classifications dressées par l'académicien A.N. Samojlovič (1880–1938) et par F.E. Korš (1843–1915) aboutissent à des résultats différents en fonction des critères retenus par les deux chercheurs¹⁴.

⁶ *Spisok narodnostej Sojuza Sovetskich Socialističeskich respublik* [Akademija Nauk. Trudy Komissii po izučeniju plemennogo sostava naselenija SSSR i sopredel'nyh stran, XIII], publié par I.I. Zarubin, Leningrad 1927, p. 16.

⁷ N.F. Jakovlev donne le nombre de 296.000 de tchéchènes par la langue, en précisant que les données recueillies par Zarubin, Marr et celles publiées en 1926 sont très contradictoires, N.F. Jakovlev, *Jazyki i narody Kavkaza. Kratkij obzor i klassifikacija*, Tiflis 1930, p. 37.

⁸ N.Ja. Marr, *Plemennoj sostav naselenija Kavkaza. Klassifikacija narodov Kavkaza (nabočij prospekt)*, [Akademija Nauk. Trudy Komissii po izučeniju plemennogo sostava naselenija SSSR i sopredel'nyh stran, III], Petrograd 1920, p.p. 32, 45.

⁹ Voir le tableau de la "Composition tribale de la population autochtone du Caucase du point de vue territorial".

¹⁰ N.Ja. Marr, *Plemennoj sostav*, op. cit., p. 52.

¹¹ Le prince Troubetzkoy est l'auteur de l'article sur les langues caucasiennes septentrionales dans l'encyclopédie *Les langues du monde* éditée par A. Meillet et M. Cohen, voir N.S. Troubetzkoy, "Langues caucasiennes septentrionales", *Les langues du monde*, publié par A. Meillet, M. Cohen, Paris 1924, pp. 327–342.

¹² Idem, "Les consonnes latérales des langues caucasiennes-septentrionales", *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 1923 (XXIII), pp. 184 – 204.

¹³ Idem, "Langues", op. cit., p. 331.

¹⁴ Voir A.M. Suxotin, "K probleme nacional'no-lingvističeskogo rajonirovanija v Južnoj Sibiri", *Kul'tura i pis'mennost' Vostoka*, 1931 (VII–VIII), pp. 93–108.

En somme, on se rend compte qu'avant l'édification linguistique en Urss, il n'existe pas de critères linguistiques permettant de distinguer une langue d'un dialecte et de trancher le problème du statut du tchéchène. Ce problème sera, en revanche, au centre de l'attention des linguistes impliqués dans ce processus.

II. LE TCHÉTCHÈNE À L'ÉPOQUE DE L'ÉDIFICATION LINGUISTIQUE

A. *La création des alphabets*

Avec l'instauration du pouvoir soviétique en 1917, le gouvernement bolchevique élabore progressivement un programme d'action complet visant à l'"édification culturelle" (*kul'turnoe stroitel'stvo*), qui s'inscrit dans un vaste plan de transformation du pays et de la société. Le travail réalisé dans le domaine de l'"édification linguistique" (*jazykovoje stroitel'stvo*) est énorme. On peut résumer ses grandes lignes comme suit :

- choix du système d'écriture (l'alphabet latin) ;
- création d'alphabets à base latine ;
- unification des alphabets.

Le tchéchène et l'ingouche seront directement concernés par ce processus. Au moyen d'une approche critique de l'idée reçue selon laquelle la politique linguistique dans l'Urss, "empire des nations", dirigée depuis Moscou et guidée par un principe visait à diviser les peuples pour établir ensuite la domination de la langue russe, nous allons montrer que l'édification linguistique menée dans les années 1920–1930 par les cadres et l'intelligentsia locaux contribua à un essor exceptionnel du tchéchène et de l'ingouche.

De même que d'autres langues caucasiennes, les deux langues seront au centre des travaux des linguistes. Les caucalogues de Moscou et de Leningrad mettent à profit leur connaissance des principes de description "phonologique" des langues comme base de l'élaboration des alphabets. Mais ce sont les jeunes linguistes locaux, formés dans les deux capitales, qui mettent en œuvre ce travail grandiose¹⁵.

Pour répondre à la forte demande de cadres qualifiés, l'Institut des Etudes Orientales fonde en 1922 à Moscou une "Section des langues du Caucase septentrional", dont le but est de décrire ces langues en vue de l'élaboration des alphabets. La Section organise des expéditions dans différentes régions du Caucase septentrional. En même temps, plusieurs étudiants représentant différentes ethnies du Caucase septentrional, sont invités à Moscou, où, tout en poursuivant leurs études, ils servent d'informateurs aux linguistes de la Section qui étudient leur langue maternelle.

L'édification linguistique se déroule sous l'égide de N.F. Jakovlev. A cette époque, c'est une des figures de proue du mouvement pour l'élaboration d'alphabets pour les langues de l'Union Soviétique. Lorsque Jakovlev et ses collègues caucalogues, L. Žirkov (1865–1963) à Moscou et A.I. Genko (1896–1941) à Petrograd¹⁶, se mettent au travail, les méthodes d'investigation sont loin d'être au point et les défis du travail de terrain sont énormes. Une des difficultés de cette "linguistique de terrain" concerne le recueil de données. Dans les montagnes et les précipices infranchissables du Caucase, à pied ou à dos d'âne, les instruments fragiles des phonéticiens sont intransportables ; mais ce n'est qu'une difficulté matérielle. La deuxième difficulté est bien plus importante : après avoir recueilli les données sur la phonétique des langues du Caucase,

en train de se cristalliser avant la Révolution : M.G. Smith, "The Eurasian Imperative in Early Soviet language Planning : Russian Linguists at the Service of the Nationalities", *Beyond sovietology, Essays in Politics and History*, a cura di S. Gross Solomon, New York-London 1993, pp. 159–191 ; O. Roy, *The New Central Asia : The Creation of Nations*, London 2000 ; P.G. Geiss, *Nationenwerdung in Mittelasien* [European University Studies, XXXI, 269], Frankfurt am Main 1995 ; A.L. Edgar, "Olivier Roy, The New Central Asia : The Creation of Nations ; Paul Georg Geiss, Nationenwerdung in Mittelasien", *Kritika : Explorations in Russian and Eurasian History*, 2002 (III), 1, pp. 182–190. Notre propre recherche se fonde sur les matériaux provenant des Archives de l'Institut des Etudes Orientales, Saint-Petersbourg, *Fond 152, registre 1a, doc. N 348 : Materialy ob učastii Instituta Vostokovedenija v rabote po novomu alfavitu (Postanovlenie Soveta nacional'nostej CIK SSSR, plany, izdatel'skij plan, protokoly naučnogo Soveta VCK NA, perepiska po latinizacii)*, 15/III 1934 - 16/X 1936.

¹⁶ Voici les noms de quelques autres linguistes qui ont participé aux recherches de terrain sur les langues du Caucase septentrional : U. Aliev, D. Ašxamaf, X. Jandarov, U. Mal'sagov. Pour plus de détails sur ce travail, voir A. Xadžiev, "Latinizacija i unifikacija gorskix alfavitov na Severnom Kavkaze", A. Xadžiev, N.F. Jakovlev, M.V. Beljaev, *Kul'tura i pis'mennost' gorskix narodov Severnogo Kavkaza*, Vladikavkaz 1930, pp. 5–20, qui donne de plus un précis de l'histoire de l'étude des langues et dialectes caucasiens en Urss après la Révolution.

¹⁵ La thèse selon laquelle les linguistes soviétiques étaient les "inventeurs" des langues (à partir d'un continuum dialectal) est remise en question actuellement. Les recherches récentes prouvent (aussi bien par rapport au Caucase qu'à l'Asie Centrale) que les intellectuels locaux avaient déjà commencé à développer des alphabets pour leurs idiomes qu'ils considéraient comme langues à part entière, et que des identités nationales fondées sur les différences de mode de vie et de langue étaient

il faut les interpréter. A ce niveau, les deux textes fondamentaux de Jakovlev sont les *Tables de la phonétique du kabarde* (1923) et “Une formule mathématique pour l’élaboration de l’alphabet” (1928). Il y explique les principes qui régissent l’élaboration des alphabets à base latine pour les peuples du Caucase Nord.

Le nom de Jakovlev est particulièrement important pour le sujet qui nous intéresse ici, à savoir le tchéchéne et l’ingouche. Il y consacre plusieurs pages dans son livre *Langues et peuples du Caucase* (1930), qui résume les résultats de ses recherches. Jakovlev fait figurer le tchéchéne parmi un groupe composé de trois langues et comprenant aussi l’ingouche et le tuš, auxquelles il fait correspondre un peuple. Ainsi, le tchéchéne est la langue du peuple qui s’appelle lui-même “Nokhcuo” (“Nokhcij” au pl.), et qui habite à l’est des Ingouches et à l’est du Daghestan sur le plateau et en plaine au Sud du Terek. Ensuite, l’ingouche (“Galgaj”) est la langue du peuple qui habite sur les versants septentrionaux du Caucase sur la rive droite du Terek et sur la plaine voisine de Nazran’. Enfin, le tuš (*cova-tušskij*, ou *bacbijskij*) est parlé par le peuple “Bacbij”¹⁷. D’après Jakovlev, il s’agit de langues “étroitement apparentées” (voir plus bas à propos de ce terme). Pour cette raison, et étant donné qu’à cette époque il n’existait pas encore de terme commun pour désigner ce groupe de langues, il propose le terme “veinach”, employé par les peuples tchéchéne et ingouche pour se différencier des voisins¹⁸ et signifiant “notre peuple”. Le chercheur insiste sur l’importance de ce terme à l’époque de l’édification linguistique.

En se consacrant à l’histoire du tchéchéne et de l’ingouche, Jakovlev fait remarquer qu’il s’agit de deux langues et cultures qui se sont développées en parallèle depuis le IX^e siècle sur ce territoire : “Il n’existe pas de grande différence dans l’origine de ces deux peuples, précise-t-il : du point de vue de leurs ancêtres, deux

ethnies se sont formées à partir des mêmes éléments ethniques qui formèrent des centres culturels différents dans cette région du Caucase”¹⁹. De plus, la culture ingouche est héritière de la culture géorgienne, qui connaît son essor au XIV^e–XV^e siècle. Elle est surtout répandue en montagne. De ce fait, la population montagnarde tchéchéne parle des dialectes plus proches de l’ingouche que du tchéchéne proprement dit. Jakovlev ajoute que les parlers de la langue ingouche, assez uniformes, sont répandus aussi bien sur le plateau qu’en plaine.

Dans les plaines, c’est le contraire, où le tchéchéne est essentiellement répandu, constate Jakovlev. En tant que langue d’une région plus avancée, agricole, il pénètre dans l’Ingouchie, région assez arriérée avec son élevage traditionnel. Le centre culturel (soit le centre d’influence linguistique), conclue-t-il, qui se trouvait jusqu’il y a peu dans les montagnes ingouches, est alors en train de se déplacer vers la plaine tchéchéne. Jakovlev cite à ce propos un fait intéressant caractérisant cette situation de diglossie qui s’est formée dans les années 1920 : les Ingouches ne chantent plus de chansons dans leur langue maternelle et les remplacent par des chansons tchéchénes²⁰. “On ne peut chanter qu’en tchéchéne”, voici leur réponse. La langue des chansons se transforme ainsi en une sorte de langue littéraire commune à l’état embryonnaire.

Les observations de Jakovlev permettent de se faire une idée du poids respectif des langues ingouche et tchéchéne dans la région dans les années 1920, à l’époque de l’édification linguistique. Une question qui surgit de façon naturelle est la suivante : quels sont les arguments qu’emploie Jakovlev pour distinguer ces langues ? Pour y répondre, considérons les critères généraux qu’il proposera en 1928 pour distinguer une langue d’un dialecte, qui seront également appliqués dans le cas concret de l’ingouche et du tchéchéne. Les critères en question sont au nombre de deux : c’est d’une part la différence des systèmes de sons (“système phonologique” en termes modernes)²¹ et de l’autre, la

¹⁷ N.F. Jakovlev, *Jazyki*, op. cit., pp. 20–21. En ce qui concerne ce peuple, Jakovlev précise que les Tuš sont des descendants des émigrés qui s’étaient déplacés sur le versant sud de la cordillère du Caucase depuis les villages montagnards tchéchéne-ingouches. C’est la version suggérée par les Tchéchénes eux-mêmes.

¹⁸ Actuellement les sites web tchéchénes présentent ce terme comme se référant depuis toujours uniquement aux Tchéchénes, en excluant les Ingouches, et en revendiquent l’ancienneté, attestée dans les sources turques, et donc l’ancienneté des Tchéchénes comme peuple. Voir par exemple “Čečency : etničeskij portret”, op. cit.

¹⁹ N.F. Jakovlev, *Jazyki*, op. cit., p. 23.

²⁰ Ivi, p. 21.

²¹ Il est nécessaire d’expliquer que la terminologie son/phonème n’est pas définitive chez Jakovlev, et le terme de “son”, ou encore “son indépendant - phonème” qu’il emploie notamment dans les textes adressés au large public renvoie à “phonème”. Voir Ivi, p. 25.

compréhension ou l'absence de compréhension entre les locuteurs. On remarquera que le premier critère est de nature purement linguistique alors que le second est de nature sociolinguistique.

En général, je me tiens au principe méthodologique suivant dans la division en langues et dialectes. Si deux locuteurs de deux dialectes *se comprennent* sans difficultés et sans recourir à une troisième langue, nous avons affaire (s'il y a *différence de systèmes des sons* employés par les locuteurs en question) à deux dialectes différents d'une seule et même langue. Si, au contraire, deux locuteurs ne se comprennent pas en recourant chacun à son dialecte maternel, nous devons rapporter ces dialectes à deux langues différentes. Il peut cependant exister une autre situation intermédiaire, lorsque les locuteurs de langue maternelle se comprennent en partie. Dans ce cas, que la science définissait autrefois comme deux dialectes (par exemple, grand russe et ukrainien), je propose de recourir à un terme plus convenable et de qualifier ces deux dialectes de "dialectes de deux langues étroitement apparentées"²².

Cette citation laisse conclure que, pour Jakovlev, la compréhension est fonction du degré de *parenté* entre les langues. Pour lui, il y a des langues "étroitement apparentées", dont les locuteurs peuvent en partie se comprendre, et, avec un peu d'expérience, la compréhension devient de plus en plus facile²³. Il cite comme exemple le cas du grand-russe et de l'ukrainien, ou, parmi les langues caucasiennes, du tchéchtène et de l'ingouche.

Nous avons tenu à analyser ici les travaux de Jakovlev car il est parmi les premiers à se pencher sur le cas du tchéchtène et de l'ingouche. Par ailleurs, son travail s'appuie sur une série de critères conformément auxquels le tchéchtène et l'ingouche constituent un cas à part. Ce constat se révélera de grande importance lors de l'élaboration des alphabets pour les dites langues.

B. Un ou deux alphabets pour le tchéchtène et l'ingouche ?

La création de l'alphabet pour le tchéchtène et l'ingouche marque une nouvelle étape dans l'histoire de ces langues. Contrairement à l'idée reçue selon laquelle l'élaboration des alphabets pour les peuples du

Caucase (et de l'Asie Centrale) aurait été dictée par la nécessité de suivre les frontières politiques, les recherches récentes permettent d'affirmer que le principe qui guide l'élaboration des alphabets consiste à créer un *alphabet* pour une *langue* (pour un système phonologique). Une remarque très importante s'impose ici. En essayant de créer un alphabet pour une "langue", Jakovlev et ses collègues linguistes sont conscients du fait que les locuteurs d'une langue ne sont pas toujours réunis dans une région autonome, que les communautés parlantes réunies par une langue ne correspondent pas forcément aux limites politiques et administratives. Un cas spectaculaire est celui des Kabardes, proches voisins des Tchéchtènes : disséminés dans quatre formations autonomes, ils ont néanmoins été dotés d'un alphabet reflétant le système phonologique de leur langue. Le cas du tchéchtène et de l'ingouche est aussi très révélateur. En effet, les locuteurs de ces deux langues ont d'abord constitué deux régions autonomes (Tchéchtènes en 1922, Ingouches en 1924), qui ont été réunies en 1936 en une seule Rssa²⁴ de Tchéchténo-Ingouchie.

Dans le cadre de l'édification linguistique, divers alphabets sont proposés pour l'ingouche et le tchéchtène avec, comme critère de base, le respect du rapport graphème-phonème²⁵. Conformément au principe "à une langue – un alphabet" (dont il a déjà été question ci-dessus), le tchéchtène sera doté de son propre alphabet et l'ingouche du sien. En 1925, lors de la Deuxième conférence sur l'instruction des peuples du Caucase Nord, que le passage des Ingouches et des Tchéchtènes aux nouveaux alphabets à base latine sera ratifié. On remarquera que les principaux responsables de cette décision ce sont une fois de plus les cadres locaux et de l'intelligentsia nationale.

Les nouveaux alphabets gagnent peu à peu du terrain. Le sort du tchéchtène et de l'ingouche est conforme à celui des autres langues caucasiennes septentrionales. En 1926, le Comité Central Fédéral du Nou-

²⁴ République Autonome Soviétique Socialiste.

²⁵ Parmi les nombreux projets proposés pour le tchéchtène, on évoque souvent celui proposé en 1920 par Z. Mal'sagov, un intellectuel ingouche. L'erreur générale consiste à le considérer comme le créateur de l'alphabet tchéchtène à base latine. Or en réalité, le projet proposé par ce linguiste, n'est qu'une proposition parmi tant d'autres.

²² N.F. Jakovlev, "Kratkij obzor čerkesskich (adygejskich) narečij i jazykov", *Zapiski Severo-Kavkazskogo kraevedčeskogo NII* [Naučno-issledovatel'skogo Instituta], 1928 (I), p. 117.

²³ Idem, *Jazyki*, op. cit., p. 48.

vel Alphabet²⁶ (l'organisme gouvernemental qui régit l'élaboration des alphabets), crée le Comité régional du Caucase Nord. Son activité consiste justement en la préparation du travail visant essentiellement à faire passer les éditions en langues montagnardes et l'administration aux nouveaux alphabets²⁷. Cette institutionnalisation du mouvement attire une importante aide financière : en effet, si, avant 1926, le travail du *likbez*²⁸ ne donne aucun résultat, c'est en raison du manque de moyens financiers. Mais à partir du mois de mai 1926, dans les écoles de 1^{er} et parfois de 2^e degré, la langue maternelle est enseignée en nouvel alphabet. Au terme de la campagne de lutte contre l'analphabétisme, deux journaux sont fondés, l'un en Tchétchénie, le *Serlo*, et l'autre, en Ingouchie (*Serdalo*), qui, curieusement, servent aussi de manuels de langue locale²⁹.

C. L'unification des alphabets des peuples du Caucase. Réflexions sur la destinée du tchéchéne

L'initiative d'unifier les alphabets constitue le projet phare dans l'édification linguistique. Le tchéchéne en sera directement concerné. L'idée de concorder les systèmes graphiques des peuples de l'Union³⁰ appartient à Jakovlev. C'est lui qui, dans son intervention au Premier Congrès Turcologique en 1926, en faisant un pronostic du développement futur de l'écriture nationale, y a insisté expressément. Le I^{er} Plénum du Vcknta (1927) a donné le coup d'envoi officiel de cette unification³¹.

L'unification consiste en l'élaboration d'un alphabet unifié, d'abord pour les langues turques, étendu par la suite à toutes les langues de l'Union à quelques excep-

tions près. Baptisé "Nouvel Alphabet Turc" (Nta), son principe de base pourrait être formulé comme suit : les sons analogues dans différentes langues sont désignés par les mêmes lettres. Pour les sons ne possédant pas de parallèle dans les autres langues, on utilise des graphèmes particuliers dits "lettres auxiliaires". Ainsi, l'alphabet unifié se compose d'abord d'un répertoire commun de lettres (au nombre de 33) ayant partout la même signification sonore, et ensuite de lettres auxiliaires pour chaque alphabet servant à représenter les rares sons qui existent seulement dans quelques langues (au nombre de 58)³².

Le sens pratique de ce projet (aux yeux des membres du Comité Central Fédéral du Nouvel Alphabet) pourrait être défini ainsi : l'alphabet unifié doit faciliter la communication entre les locuteurs des différentes langues et contribuer, dans un futur plus ou moins éloigné, au rapprochement des peuples qui parlent ces langues³³. La question de l'unification est à l'ordre du jour du Quatrième Plénum en 1930, date où le mouvement atteint son apogée. L'importance de ce projet, prétend-on, est capitale, que ce soit pour les peuples proches ou éloignés géographiquement. Lorsqu'il s'agit de peuples proches dont la production littéraire est utilisée réciproquement, surtout dans les cas où une partie de ces langues représente les peuples de culture et une autre, les peuples arriérés, et qu'alors il devient avantageux et utile pour ces derniers de se servir pour un certaine période de temps, de la langue en langues proches, voisines, – alors, bien entendu, l'unification acquiert dans ces cas précis une signification culturelle tout à fait actuelle³⁴. En revanche, l'unification des alphabets entre les langues lointaines qui ne sont pas utilisées ensemble possède avant tout une signification purement économique et technique.

Selon Jakovlev, les langues apparentées du Caucase, dont le tchéchéne et l'ingouche, sont parmi les premières à être concernées par l'unification, d'abord par groupes de langues. Il qualifie de "régionale" ce

²⁶ Unique dans son genre, l'organe spécifiquement dédié à diriger le travail sur l'élaboration des alphabets à base latine, le Comité Central du Nouvel Alphabet Turc (Vcknta), renommé ensuite Comité Central du Nouvel Alphabet (Vckna), est créé sur la proposition du I^{er} Congrès Turcologique (Bakou, 1926), événement phare qui marque le début du processus de la latinisation des alphabets.

²⁷ Ju. Nazirov, "Provedenie novogo tjurkskogo alfavita v SSSR i bližajšie perspektivy", *KPV* [Kul'tura i pis'mennost' Vostoka], 1928 (I), 1928, pp. 11–31.

²⁸ Lutte contre l'analphabétisme.

²⁹ Ivi, p. 28 ; voir également *Stenografičeskij otčet Vtorogo Plenuma Vsesojuznogo Central'nogo Komiteta Novogo Alfavita, zasedavšego v Taškente ot 7 po 12 janvarja 1928 goda*, Baku 1929, p. 135.

³⁰ *Pervyj Vsesojuznyj Tjurkologičeskij s'ezd. Stenografičeskij otčet*, Baku 1926, p. 319.

³¹ Le sujet mériterait plus d'un article à lui tout seul. Nous nous limiterons à présenter en quelques paragraphes les grandes lignes des réflexions de Jakovlev.

³² En 1932, N.F. Jakovlev aspire à ramener le nombre total de lettres à 77.

³³ Voir notamment le discours de Jakovlev au III^e Plénum, *Stenografičeskij otčet III-ego Plenuma Central'nogo Komiteta Novogo Tjurkskogo Alfavita, zasedavšego v Kazani ot 18-go po 23-e dekabnja 1928 goda*, Kazan' 1929, p. 83.

³⁴ *Stenografičeskij otčet Četvertogo Plenuma Central'nogo Komiteta Novogo Alfavita, proischodišego v gor. Alma-Ata 6 maja–13 maja 1930 g.*, Moskva 1931, p. 196.

type d'unification, car elle concerne les alphabets suivants : alphabets tchéchtène et ingouche, ainsi que l'alphabet bas-tcherkesse et kabarde, et les alphabets des langues daghestanaises³⁵. L'ordre selon lequel on procède à l'unification des alphabets des langues caucasiennes septentrionales est régi par un double principe : celui de la ressemblance entre les langues d'un côté, et celui du besoin de faciliter la compréhension entre les locuteurs des langues répandues sur les territoires voisins, de l'autre³⁶. Ce second principe rejoint, en réalité, le but principal de Jakovlev et de ses collègues du Comité du Nouvel Alphabet consistant à faciliter la communication entre les peuples de l'Urss en général, et de ceux du Caucase, en particulier.

Mais en pratique, lorsque l'on souhaite appliquer l'unification à l'ingouche et au tchéchtène, de nombreux obstacles théoriques surgissent immédiatement. Au II^e Plénum du Vcknta en 1928, U. Aliev, directeur de l'Institut de géographie du Caucase³⁷ et président du Conseil scientifique du dit Comité, souligne les difficultés de mener l'unification des alphabets auprès des Ingouches, Tchéchtènes, Kabardes et Tcherkesses (autrement dit, peuples non turcs du Caucase) : les phonèmes de leurs langues et leur alphabet ne correspondent pas aux formes principales des langues turques³⁸.

L'unification aura lieu malgré tous les problèmes. La première étape de cette unification des alphabets veinachs³⁹ est franchie aux conférences linguistiques (pour l'ingouche et le tchéchtène) qui se tiennent à Vladikavkaz du 13 au 16 juillet 1926⁴⁰. Un deuxième pas est fait au I^{er} Plénum du Vcknta en 1927, où B.V. Čobanzade (1893–1937), un intellectuel local, prend la parole pour déclarer : “Puisque nos langues ont des sons communs avec ceux de l'ossète, du tchéchtène et d'autres langues du Caucase Nord, nous pouvons unifier nos alphabets avec le leur”⁴¹. Il approuve le principe de l'unification proposé par Jakovlev (et le Conseil scientifique

du Vcknta), consistant à dégager les sons communs des langues concernées et à leur trouver une désignation commune, puis à désigner par des sons spécifiques les sons existant dans un seul ou deux dialectes⁴².

Les intellectuels et cadres locaux tchéchtènes participent activement au travail de l'unification des alphabets. Dans ce but, le Comité régional du Vcknta pour le Caucase Septentrional se voit octroyer en 1928 un statut juridique stable. Le travail pratique prend de l'ampleur grâce à l'afflux d'argent fédéral (accordé par le Vcknta). Les lignes directrices sont les suivantes :

- liquidation de l'analphabétisme ;
- préparation des enseignants locaux ;
- édition de livres en alphabet unifié.

Le pas suivant vers l'unification des alphabets dans le Caucase est fait en 1928, lorsque le III^e Plénum du Vcknta décrète l'unification des alphabets de tous les peuples montagnards afin de parvenir à l'alphabet unifié des montagnards (*edinyj gorskij alfavit*).

Nous entendons sous l'unification de l'écriture des peuples montagnards l'unification des langues (sic!) des peuples *apparentés* du point de vue de leur langue, comme, par exemple, Ingouches et Tchéchtènes, Kabardes et Tcherkesses, et, enfin, ceux du groupe turc réunissant les Karatchaï, les Balkars, les Nogai, d'abord, entre eux et avec l'alphabet turc unifié. A part cela, [...] les diverses désignations des mêmes phonèmes dans les langues apparentées doivent être éliminées par l'établissement des mêmes formes de dessin pour les phonèmes des *tous les peuples montagnards*⁴³.

Le II^e Plénum du Vcknta décide de déléguer au Présidium du Vcknta la tâche de convoquer dans un délai de maximum trois mois une conférence à ce sujet et de fixer un délai pour présenter au Conseil scientifique les matériaux sur l'unification des alphabets⁴⁴. Il faut saisir cette chance unique : les ethnies concernées (Tcherkesses, Adygué, Kabardes, Abkhazes, Tchéchtènes, Ingouches, ethnies du Daghestan) ont adopté l'alphabet latin depuis peu et possèdent encore peu de littérature. Formée sous l'égide de ladite conférence, la Commission pour l'unification, avec Ja-

³⁵ N.F. Jakovlev, “Unifikacija alfavitov dlja gorskich jazykov Severnogo Kavkaza”, *Kul'tura i pis'mennost' Vostoka*, 1930 (VI), pp. 44–68.

³⁶ Pour plus de détails, voir U. Mal'sagov, *Kul'turnaja rabota v Čečne i Ingušetii v svjazi s unifikaciej alfavitov*, Vladikavkaz 1930, pp. 3–5.

³⁷ Gorskij kraevedceskij institut.

³⁸ *Stenografičeskij otčet Vtorogo Plenuma*, op. cit., p. 81.

³⁹ Voir ce terme page p. 5.

⁴⁰ *Stenografičeskij otčet Vtorogo Plenuma*, op. cit., p. 50.

⁴¹ *Stenografičeskij otčet Pervogo Plenuma*, op. cit., p. 112.

⁴² *Ivi*, p. 113.

⁴³ U. Aliev, “Polnaja pobeda novogo alfavita na Severnom Kavkaze”, *Janalif*, 1928, pp. 12–13.

⁴⁴ *Stenografičeskij otčet Vtorogo plenuma*, op. cit., p. 218–219.

kovlev à sa tête, élabore le projet d'alphabet unifié des montagnards⁴⁵. Ce projet⁴⁶, minutieusement élaboré en tenant compte des corrections effectuées dans tous les alphabets particuliers, semble très favorablement accueilli par les membres des Plénums du Comité. Mais ce n'est pas l'opinion des linguistes et des autres délégués qui décident sa destinée.

“L'unification sera utile uniquement à condition d'être appliquée obligatoirement à tous les alphabets”, insiste Jakovlev à chaque plénum. “Ce n'est que dans ce cas qu'elle sera efficace aussi bien du point de vue culturel qu'économique”. Or, dans la réalité, *l'alphabet unifié des montagnards* rencontre des réticences au niveau des Comités locaux du Nouvel Alphabet. En cherchant à perfectionner à chaque nouvelle séance leur propre alphabet, ils proposent des corrections innombrables au projet commun. En fin de compte, l'unification des alphabets se limite dans le Caucase aux frontières de la région du Caucase septentrional, sans toucher aux alphabets des langues daghestanaises. Par ailleurs, l'alphabet unifié des montagnards n'a été employé que pen-

dant une période très courte puisque vers la fin des années 1930 les alphabets à base latine ont été remplacés dans le Caucase septentrional par des alphabets à base russe.

CONCLUSION

Nous avons retracé l'histoire du tchéchéne pendant une période cruciale de son évolution, celle de l'édification linguistique en Urss. Comme nous avons pu le constater, la destinée de cette langue était alors entre les mains des intellectuels locaux. Dans leur travail, deux tendances contradictoires s'observaient. L'une consistait à créer un alphabet spécial pour la langue tchéchéne et l'autre, à unifier les alphabets des langues du Caucase afin de contribuer à l'essor des langues caucasiennes. Compte tenu de ces facteurs, le problème de la dénomination “langue tchéchéne” a toujours été et reste particulièrement complexe. En effet, au delà d'une dimension purement linguistique, terminologique, c'est un problème du statut du tchéchéne.

www.esamizdat.it

⁴⁵ N.F. Jakovlev, *Jazyki i narody Kavkaza. Kratkij obzor i klassifikacija*, Tiflis 1930, p. 54.

⁴⁶ Voir l'histoire plus détaillée de l'élaboration de cet alphabet dans Ivi, p. 43–44, ainsi que les discussions sur ce sujet dans *Stenografičeskij otčet Tretjego plenuma*, op. cit., p. 148.

Lo Слово избрано: un emblematico trattato antilatino della Moscovia quattrocentesca

Marco Leoni

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 281–295 ◇

IL concilio ecumenico di Ferrara-Firenze (1438–39), evento di vasta portata, che ebbe ed ha tuttora numerose ripercussioni all'interno della cristianità, ed è oggetto di vari studi e valutazioni, provocò una copiosa produzione di testi: alcuni furono scritti, durante o dopo il concilio, da persone che comunque vi presero parte, altri, invece, furono composti in epoche successive da "estranei". Tra le fonti del primo gruppo, quelle principali che riferiscono sui fatti e le discussioni che si svolsero sono soprattutto i cosiddetti Πρακτικά [Atti greci]¹ e *Acta latina*² e gli Ἀπομνημονεύματα [Memorie] di Silvestro Siropulo³.

Come osserva anche Ja.S. Lur'e⁴, non è legittimo accostare automaticamente le opere russe, che consistono in documenti, annotazioni e descrizioni, alle fonti greche e latine, secondo un'antica consuetudine storiografica già riscontrabile in N.M. Karamzin⁵, innanzi tutto perché non riportano i dibattiti sinodali. Consistono, invece, o in semplici descrizioni di viaggi o in scritti che non sono propriamente storici o documentari, quanto piuttosto polemico-confessionali antilatini e antiunionistici, di stampo apologetico, rientranti nella tra-

dizione pubblicistica della Slavia orientale, a sua volta influenzata dalla letteratura dell'impero romeo⁶.

Quella che è convenzionalmente chiamata *Повесть о восьмом соборе* [Narrazione sull'ottavo concilio]⁷ di Simeon e che si presenta in diverse stesure, è l'unica fonte russa che è opera di un partecipante al concilio e che, pur con una fabula e un intreccio più consoni ad un componimento pubblicistico che ad una relazione, si occupa propriamente di questo. Se la si confronta con le fonti latine e greche, e perfino con gli stessi antiflorentini Ἀπομνημονεύματα di Siropulo, si nota come le informazioni forniteci dal narratore (si tratti di Simeon o degli ipotizzati successivi redattori) talvolta non corrispondono, o perfino contrastano. La maggior parte di queste informazioni, ancor più di quelle fornite negli Ἀπομνημονεύματα, mettono in cattiva luce i latini, quei greci "traditori" dell'ortodossia, il metropolita della Rus' Isidoro e glorificano, oltre a Marco Eugenio, metropolita di Efeso⁸, partecipante alle sessioni sinodali come strenuo avversario dei latini, la Rus' con i suoi personaggi politici ed ecclesiastici.

Lo scrittore cui bisogna risalire è un membro del concilio, Simeon di Suzdal', un ecclesiastico⁹ che, prima

¹ Sono pubblicati in "Quae supersunt Actorum Graecorum concilii Florentini", 2 parti, *Concilium Florentinum, Documenta et scriptores*, series B, vol. V, fasc. I et II, a cura di J. Gill, Romae 1953. Si veda anche: J. Gill, *The Council of Florence*, Cambridge 1959 (trad. it. *Il Concilio di Firenze*, Firenze 1967, pp. XI–XVII); V. Peri, "Ricerche sull'editio princeps degli atti greci del Concilio di Firenze", *Studi e Testi*, n. 275, Città del Vaticano 1975.

² A. De Santacroce, "Acta Latina concilii Florentini", *Concilium Florentinum, Documenta et scriptores*, series B, vol. VI, Romae 1955.

³ V. Laurent, "Les 'Mémoires' du Grand Ecclésiarque de l'Eglise de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438–1439)", *Concilium Florentinum, Documenta et scriptores*, series B, vol. IX, Roma 1971.

⁴ Ja.S. Lur'e, *Dve istorii Rusi XV veka*, Sankt-Peterburg 1994, pp. 105–106.

⁵ Per una descrizione bibliografica della storiografia sulla chiesa russa, si veda Ivi, pp. 93–95.

⁶ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor drevne-russkich poemičeskich sočinenij protiv latinjan (XI–XV v.)*, London 1972, Reprint of the Moskow 1875 edition, p. IV. Si rimanda all'antologia stessa.

⁷ A. Kazakova, *Zapadnaja Evropa v russkoj pis'mennosti X–XVI vekov: Iz istorii meždunarodnyh kul'turnykh svjazej Rossii*, Leningrad 1980, p. 64.

⁸ Anche Marco di Efeso costituisce una fonte preziosa per lo studio di questo periodo. Per le sue opere, si veda: "Documents relatifs au Concile de Florence. I: La question du Purgatoire à Ferrare". Documents I–VI, a cura di L. Petit, Turnhout 1973, *Patrologia orientalis*, t. XV, fasc. I, N. 72, pp. 39–60, 108–168; "Documents relatifs au Concile de Florence. II. Œuvres anticonciliaires de Marc d'Ephèse". Documents VII–XXIV, a cura di L. Petit, Turnhout 1974, *Patrologia orientalis*, t. XVII, fasc. II, N. 83.

⁹ Non è ben chiaro quale fosse esattamente il suo titolo ecclesiastico: si veda: "Acta slavica concilii Florentini, Narrationes et documenta", *Concilium Florentinum, Documenta et scriptores*, vol. XI, a cura di J. Krajcar, Romae 1976, pp. 48–49.

a Ferrara e poi a Firenze, era a seguito di Avraamij, il vescovo di quella stessa località russa.

La Kazakova¹⁰ distingue due redazioni della *Повесть*, le quali si presentano, a loro volta, in due tipi diversi.

Il primo tipo della prima redazione è *Исидоровъ соборъ и хождение его* [Il concilio di Isidoro e il suo viaggio]¹¹, pubblicata da J. Krajcar¹² come *Simeon A* o *recensio prima*, ed è da attribuirsi alla penna di Simeon stesso. L'autore-narratore dichiara di aver iniziato il lavoro durante le sedute, ma di averlo elaborato solo in una fase successiva a Novgorod, dove aveva trovato asilo nel periodo pasquale del 1441. Secondo argomentazioni addotte da alcuni studiosi, tuttavia, la stesura definitiva risale ad un momento ancora più tardo¹³. Con il trascorrere del tempo, l'ideologia antilatina nella Rus' si fece sempre più aspra: è quindi assai verosimile che Simeon, nelle varie tappe della sua attività scrittorica, abbia accentuato progressivamente il carattere pubblicistico della sua *Повесть*. Senza dubbio si riscontra questo tipo di processo evolutivo nelle diverse stesure del testo a noi pervenute: nel corso di quegli anni, infatti, si determinarono vicende che modificarono e, in parte, sconvolsero il quadro politico e religioso dell'Europa orientale. Con ogni evidenza, dal primo al secondo tipo della prima redazione, e da quest'ultimo alla seconda redazione, si constatano cambiamenti che progressivamente accentuano l'ideologia. In più, quello che A. Kazakova chiama primo tipo della seconda redazione è, a sua volta, entrato a costituire una parte di un testo più ampio, il pamphlet antilatino dal titolo: *СЛОВО ИЗБРАНО ѿ СТЫ ПИСАНІИ. ЕЖЕ НА ЛАТЫНЮ. И СКАЗАНІЕ ѿ СЪСТАВЛЕНІИ ѿСМАГО СБОРА ЛАТЫНСКАГО. И ѿ ИЗВЕРЖЕННИ СИДОРА ПРЕЛЕСТНАГО. И ѿ ПОСТАВЛЕНІИ В РУСТЕН ЗЕМЛИ МИТРОПОЛИТѢ. ѿ СИХЖЕ ПОХВАЛА БЛГОВЕРНОМУ ВЕЛИКОМУ КНѢЗЮ ВАСИЛЬЮ ВАСИЛЬЕВИЧЮ ВСЕА РУСИ* [Ser-

mone tratto dalle Sacre Scritture, contro i latini, e racconto sulla convocazione dell'ottavo concilio latino e sulla deposizione dell'ingannatore Isidoro e sulla consacrazione di metropoliti nella terra russa. Su queste cose gloria al pio gran principe Vasilij Vasil'evič di tutta la Rus']¹⁴; la sua lettura integrale ci desta l'impressione di trovarci di fronte ad uno fra i più emblematici rappresentanti del pensiero politico-ecclesiastico che animava la Moscovia nella seconda metà del XV secolo. Se, nell'ambito della prima redazione, il secondo tipo è un po' più marcato ideologicamente, nello *Слово избрано* il salto è incommensurabile.

Krajcar ha pubblicato il secondo tipo della prima redazione definendolo *Simeon B* ossia *recensio secunda* (o *altera*). L'esemplare contenuto nel manoscritto da lui adottato in qualità di *codex basicus* è intitolato: *Повѣсть священноинокѣ Симеона суждалца, како римскіи папа Евгениі составляялъ осмыи соборъ со своими единомысленики* [Narrazione dello ieromonaco Simeon di Suzdal' su come il papa di Roma Eugenio organizzò l'ottavo concilio insieme con i suoi seguaci].

Sono state formulate diverse congetture a proposito del suo compilatore¹⁵. Riguardo alla sua datazione, l'esemplare può essere collocato alcuni anni dopo il 1448, quando il gran principe di Mosca si adoperò perché fosse consacrato Iona a nuovo metropolita russo, ma non dopo il 29 maggio 1453, giorno della caduta di Costantinopoli¹⁶.

Se accettiamo le suddette coordinate temporali, quasi un decennio separa *Simeon B* dallo *Слово избрано*.

Questo monumento si presenta come risultato di una giustapposizione, integrale o parziale, di testi diversi, il che rientra pienamente nelle modalità scrittorie di quell'area geografico-culturale da R. Picchio definita "Slavia Orthodoxa"¹⁷; nel suo corpus è entrato a far parte, se

¹⁰ A. Kazakova, *Zapadnaja Evropa*, op. cit., pp. 63-67.

¹¹ Per quanto riguarda la grafia delle parole dei testi da noi adottata nel presente articolo, abbiamo conservato quella delle pubblicazioni su cui ci siamo basati: per siffatta ragione riportiamo ora in гражданский шрифт, ora in церковный шрифт.

¹² "Acta", op. cit., pp. 47-76.

¹³ Così stimano, ad esempio, Krajcar (Ivi, p. 49) e Čerepnin (L.V. Čerepnin, "K voprosu o russkich istočnikach po istorii Florentijskoj unii", *Srednie veka*, XXV, Moskva 1964, pp. 178-179 (citato in "Acta", op. cit., p. 49), ma non concordano sul momento cui far risalire l'ultimazione di *Simeon A*.

¹⁴ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 359-395. Lo studioso ha pubblicato il sermone dalla copia manoscritta della *Mineja Čet'ja* del metropolita Makarij, Moskovskaja Sinodal'naja biblioteka, mesjac ijul', N. 996; tuttavia, a partire da p. 362, nota 1, Popov ha confrontato il manoscritto con *Rossijskaja vivliofika*, prima edizione, parte IV, pp. 321 segg.

¹⁵ V. Malinin, *Starec Eleazarova monastyrja Filofej i ego poslanija*, Kiev 1901, *Primečanija*, pp. 54-55; "Acta", op. cit., p. 77; A. Kazakova, *Zapadnaja Evropa*, op. cit., p. 66.

¹⁶ "Acta", op. cit., p. 77.

¹⁷ R. Picchio, *La letteratura russa antica*, Firenze 1968, p. 349, voce "Slavia orientale", voce "Slavia ortodossa". Idem, "Slavia ortodossa e Sla-

usiamo la classificazione di Krajcar¹⁸, anche *Simeon C* o *recensio tertia*, corrispondente alla seconda redazione nella terminologia della Kazakova¹⁹, opera di difficile datazione e attribuzione. Krajcar²⁰, occupandosi della fortuna di *Simeon C*, compie una suddivisione ternaria, conformemente ai tipi di macrotesti nei quali questa stesura è stata incorporata, vale a dire:

1. le cronache antico-russe indipendenti;
2. le cronache compilate conformemente alle direttive della politica del gran principe moscovita;
3. lo *Слово избрано*.

Tuttavia Krajcar restringe ulteriormente la suddivisione, inserendo 1. e 2. nell'unica classe che la tradizione filologica chiama *Летописная повесть (о Флорентийской унии)* [Narrazione annalistica sull'unione di Firenze]²¹, non discostandosi sostanzialmente in questo dalla classificazione binaria della Kazakova, che distingue la seconda redazione, come aveva fatto con la prima, in due tipi: il primo tipo è quello inglobato nello *Слово избрано*, il secondo, più breve, è quello inglobato nelle varie cronache, vale a dire la sopraccitata *Летописная повесть*.

A differenza di *Simeon C*, è indubbiamente più agevole stabilire con un elevato tasso di verosimiglianza a quando risale lo *Слово избрано*: le informazioni in esso contenute suggeriscono che venne alla luce negli anni 1461–62, anzi, più precisamente, dopo che il 31 marzo 1461 il metropolita Iona morì (a maggio fu eletto Feodosij a suo successore), e molto probabilmente quando il gran principe di Mosca Vasilij II era ancora vivo, dato che non si accenna alla sua scomparsa, avvenuta il 27 marzo 1462; tra l'altro, suo figlio Ivan non è presentato come il futuro regnante.

Il rapporto genetico fra la *Летописная повесть (о Флорентийской унии)* e lo *Слово избрано* e l'individuazione dell'autore di quest'ultimo, invece, sono questioni più spinose²². F.I. Delektorskij lo attribuisce sem-

pre a Simeon²³, A. Pavlov, d'altro canto, a Pacomio il Serbo²⁴; V. Jablonskij, invece, il cui parere è condiviso da Krajcar, pur affermando che “вопрос об авторе слова остается открытым” [La questione sull'autore del sermone rimane aperta]²⁵, rifiuta in ogni caso l'attribuzione al Logoteta²⁶; concludiamo con l'opinione di A. Popov, secondo il quale il compilatore è un vescovo russo²⁷.

È molto verosimile che i cambiamenti cui la *Повесть* simeoniana è stata sottoposta siano avvenuti in conformità alle disposizioni del monarca di Mosca²⁸. Essi costituiscono alcune fra le modalità narrative finalizzate a conferire alla seconda redazione le sembianze, che già il secondo tipo della prima redazione iniziava ad assumere, di un documento ufficiale, idoneo a legittimare, con motivazioni storiche e religiose formanti un'unità inscindibile, tutta quanta la reazione che la fonte attribuisce a Vasilij II in seguito al concilio di Firenze.

Un tratto distintivo caratterizza l'opera di rifacimento compiuta nella seconda redazione: il carattere autobiografico, che già era diminuito nel secondo tipo della prima redazione, scompare totalmente²⁹. Nella prima redazione l'autore-narratore Simeon ricorreva, in alcuni brani, alla tecnica della narrazione in prima persona singolare o in prima persona plurale, quando si riferiva al gruppo dei russi e, in senso più lato, a tutti gli orientali che non accettavano di unirsi ai latini, creando in tal

Lur'e, *Ideologičeskaja bor'ba v russkoj publicistikke konca XV - načala XVI veka*, Moskva-Leningrad 1960, pp. 368–372) e Krajcar (“Acta”, op. cit., p. 107) sono propensi a ritenere che solo alcuni anni dopo la composizione dello *Слово избрано* la medesima *Повесть* sia stata ridotta e inserita nel corpus degli annali (per un'elencazione delle cronache, si veda N.F. Drobrenkova, voce “Slovo izbrano ot svjatyh pisanij, eže na latynju”, *Slovar' knižnikov i knižnosti drevnej Rusi, Vtoraja polovina XIV–XVI v.*, II parte L-JA, Leningrad 1989, p. 402; “Acta”, op. cit., p. 106) sotto gli anni 6945–47 (sc. 1437–39). Altri esperti invece, come Malinin (V. Malinin, *Starec*, op. cit., *Primečanija*, pp. 56–57), sostengono che prima fu composta la *Летописная повесть* e poi quest'ultima, con alcune modifiche, è entrata a costituire la prima parte dello *Слово избрано*.

²³ F.I. Delektorskij, “Kritiko-bibliografičeskij obzor drevnerusskich skazanij o Florentijskoj unii”, *Žurnal Ministerstva narodnago prosvješčenija*, 1895, ijul', pp. 131–184, pp. 146–157.

²⁴ A. Pavlov, *Kritičeskie opyty*, op. cit., pp. 99–102.

²⁵ V. Jablonskij, *Pachomij Serb i ego agiografičeskaja pisanija*, Sankt-Peterburg 1908, p. 202.

²⁶ Ivi, pp. 200–202; “Acta”, op. cit., p. 107.

²⁷ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 359.

²⁸ “Acta”, op. cit., p. 105.

²⁹ A. Kazakova, *Zapadnaja Evropa*, op. cit., p. 67.

via romana”, “Questione della lingua e Slavia cirillometodiana”, Idem, *Letteratura della Slavia ortodossa*, Bari 1991, pp. 7–83, 145–261.

¹⁸ “Acta”, op. cit., pp. 105–107.

¹⁹ A. Kazakova, *Zapadnaja Evropa*, op. cit., p. 66.

²⁰ “Acta”, op. cit., p. 106.

²¹ A. Kazakova, *Zapadnaja Evropa*, op. cit., pp. 66–67; “Acta”, op. cit., p. 107.

²² Pavlov (A. Pavlov, *Kritičeskie opyty po istorii drevnejšej greko-russkoj polemiki protiv Latinian*, n. 2, Sankt-Peterburg 1878, p. 99), Lur'e (Ja.S.

modo un gioco di antitesi, per così dire, etico-religiose. Nella seconda redazione, al contrario, la narrazione è in terza persona, condotta dalla prospettiva del narratore onnisciente. Simeon non descrive come ha vissuto la sua esperienza in Italia; anzi, non si scorge la benché minima traccia della sua esistenza neanche quale uno fra i personaggi presentati dal narratore. Un confronto tra *Simeon C* da un lato e *Simeon A* e *Simeon B* dall'altro porta alla constatazione che il rifacitore ha espunto alcuni passi che narravano avvenimenti, mentre ha ampliato le invettive e le lamentazioni.

Il compilatore ha sottoposto *Simeon C* ad un ampliamento anche sul piano strutturale, guadagnando, così, ulteriore terreno sul quale attuare quei procedimenti stilistico-narrativi necessari per accrescere agli occhi del lettore l'efficacia pubblicitica del testo. L'opera può essere suddivisa in tre parti, che probabilmente sono tre testi eterogenei giustapposti dall'autore-redattore per dar forma a *Simeon C*³⁰.

1. Gli antefatti del concilio.

L'incipit di questa sezione nel corpus di *Simeon C* e, di conseguenza, l'incipit di *Simeon C*, nella maggior parte dei codici³¹, se si escludono l'indicazione dell'anno e il titolo, è: “Прииде изъ Царяграда на Москву митрополитъ Исидоръ въ вторникъ Свѣтлыя недѣли”³². Si racconta a proposito di Isidoro il quale, appena consacrato metropolita a Costantinopoli, arriva a Mosca³³, vuole recarsi al concilio; il pio e ortodosso signore di Mosca tenta di dissuaderlo, perché un'unione con i latini è l'equivalente dell'apostasia, come lo è la stessa convocazione di un ottavo concilio ecumenico; Isidoro, accecato e assordato dalla superbia, è irremovibile, allora Vasilij gli fa giurare che in Italia difenderà e farà valere la pura ortodossia³⁴; il superbo metropolita viola il giuramento ancor prima del concilio: a Jur'ev (l'odierna Tartu), bacia la croce

latina anziché quella ortodossa³⁵. Questa, per così dire, premessa, fornisce la base per presentare come scontate le successive scelte antitetiche che faranno Isidoro e Vasilij³⁶; occorre aggiungere che lo *Слово избрано* non inizia ex abrupto con questa introduzione, ma ne antepone una ulteriore³⁷.

2. La parte centrale di *Simeon C* sul concilio di Ferrara-Firenze³⁸, con le modifiche alle quali abbiamo accennato.

Annunciata la partenza degli orientali al termine del concilio, il compilatore inserisce una parte nuova, l'incipio più lungo che sia stato posto nella *recensio tertia*, il quale occupa tre pagine³⁹. Consiste in invettive che prendono di mira il rito latino negli aspetti formali e in una lamentazione sull'apostasia in cui è precipitata la Grecia, un tempo culla dell'ortodossia, e contro l'imperatore di Costantinopoli che, tralignando dalle virtù di alcuni avi come Costantino il Grande, si è lasciato ingannare. In questa sezione si crea un gioco di rapporti piuttosto complesso. Giovanni VIII non ha camminato sulla scia dei giusti che lo hanno preceduto; a lui si contrappone il principe di Kiev Vladimir: dunque uno straniero è l'autentico erede spiritualmente, anche se non geneticamente, di quegli imperatori che furono modelli di ortodossia; le cose diventano ancor più intricate, perché il narratore rimprovera a Giovanni VIII anche di non essersi ricordato di Vladimir, quasi a indicare che, dopo il battesimo dello stato kieviano, il rapporto figlio/genitore fra la Rus' e la Nuova Roma si è invertito: non per niente, all'epoca in cui venne alla luce lo *Слово избрано* (e non ancora all'epoca alla quale il narratore si riferisce!) era iniziata l'autocefalia ecclesiastica della Moscovia. Le accuse ai latini presenti nello *Слово избрано* sono totalmente prese in prestito da vari *Слова* e *Сказанія* anonimi della tradizione antico-russa⁴⁰. Dunque, dopo la suddetta digressione, che interrompe il susseguirsi cronologico degli eventi per esprimere un determinato punto di vista, segue l'enciclica pubbli-

³⁰ “Acta”, op. cit., p. 105.

³¹ Per informazioni sui codici, si veda Ivi, p. 106.

³² [Da Costantinopoli arrivò a Mosca il metropolita Isidoro il martedì della Settimana Santa]. Questa sezione, in *Simeon C* entrata a costituire la prima parte dello *Слово избрано*, nella pubblicazione di Попов (А. Попов, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 362) suona così: “и пришешоу нѣкога сидору греку митрополитѣ на роускѣю зѣлю” [Essendo un tempo arrivato in terra russa il greco Isidoro nella dignità di metropolita].

³³ Ivi, p. 362.

³⁴ Ivi, p. 363.

³⁵ Ibidem.

³⁶ È lunga poco più di due pagine nell'edizione di Попов.

³⁷ È lunga all'incirca quanto la premessa appartenente alla *Повесть* (Ivi, pp. 360-362); con ogni probabilità, termina al terzo rigo della p. 362: “всѣа роуси”.

³⁸ Ivi, pp. 364-372.

³⁹ Ivi, pp. 372-374.

⁴⁰ Ivi, p. 359. I testi sono pubblicati dal medesimo curatore nella sua opera citata. Per il significato dei due termini, si veda infra, p. 286.

cata da Isidoro a Buda il 5 marzo 1440, con la quale il metropolita-legato annunciava la conclusa unione ai territori la cui chiesa era da lui amministrata⁴¹.

3. Il ritorno di Isidoro, un empio traditore nella logica del testo, dal concilio a Mosca e i vari fatti ivi accaduti.

Il presule annuncia l'unione e commemora il papa nella divina liturgia, ma il gran principe, dopo averlo inutilmente invitato a pentirsi, ordina di imprigionare lui e il suo amico e collaboratore greco Gregorio, il futuro metropolita unito di Kiev; i due fuggono, ma Vasilij non provvede alla loro ricerca, perché preferisce che siffatti eretici si allontanino e non infettino la Rus'. Sono per di più citati due documenti relativi all'unione fiorentina: Isidoro, informando i moscoviti sugli esiti del concilio, legge il decreto di unione del 6 luglio 1439 *Laetentur caeli*⁴², del quale il compilatore riporta il passo relativo al Purgatorio⁴³. Segue, immediatamen-

te dopo, la lettera⁴⁴, datata 1439, che il papa Eugenio IV gli aveva affidato perché la recasse al gran principe di Mosca: il pontefice, lodando lo zelo che Isidoro ha dimostrato al concilio per la causa dell'unione, esorta con fermezza Vasilij ad aiutare il metropolita nel realizzare nella Rus' quanto decretato a Firenze⁴⁵.

L'autore-redattore, inserendo all'interno del macro-testo documenti legati agli esiti del concilio, conferisce allo *Слово избрано* i tratti di un ulteriore documento, di un'opera mirata ad una pretesa ufficialità, concretezza e obiettività. Oltre ai tre documenti che abbiamo indicato (l'enciclica da Buda, l'estratto da *Laetentur caeli* e la lettera al gran principe), entrati a costituire il corpus di *Simeon C*, se ne rilevano altri due nella parte dello *Слово избрано* successiva alla *Повесть*:

1. la lettera⁴⁶ con la quale il re di Polonia "Andrej" (Kazimierz) prega Vasilij II di riconoscere Gregorio, il neo-consacrato metropolita unito di Kiev, anche nella Moscovia (riportata in forma ridotta e mediante il discorso indiretto).

2. Una brevissima citazione di qualche lettera dei vescovi russi ai fedeli che abitavano i territori ruteni, scritta allo scopo di dissuadere gli ortodossi sottoposti alla corona polacca dall'accettazione del sopraccitato Gregorio: potrebbe trattarsi di una citazione libera di un'epistola datata 13 dicembre 1459⁴⁷.

È difficile segnare una netta linea di demarcazione, ammesso che esista, fra *Simeon C* e la seconda parte dell'opera. Forse il compilatore, nella sua contemporanea attività di redattore, le ha volute sapientemente fondere. Vorremmo, in connessione con quanto detto, ricordare

⁴¹ Ivi, pp. 374–375. "Hae litterae in eadem chronica et documenta relatae sunt, quae epistolam Eugenii papae ad Basilium Mosquensem continent" ("Acta", op. cit., p. 140).

⁴² A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 376–377. (Es "ist" "bekannt, dass es von der Unionsbulle, die jetzt gewöhnlich nach der zweisprachig lateinisch-griechischen Ausgabe" (che, a sua volta, si basa sulla copia originale bilingue dell'editto custodita nella biblioteca Medicea Laurenziana, Casseta Cesarini, N. 1) "von Hofmann" (Keipert rimanda a *Epistolae pontificiae ad concilium Florentinum spectantes*, vol. I, II pars, a cura di G. Hofmann, Romae 1940–46, 1944, pp. 68–79) "zitiert wird, eine zeitgenössische russische Fassung gegeben haben muss, weil ein solcher Text beizeiten in verschiedenen Chroniken sowie im Konvoi von Antilateinetraktaten begegnet" (H. Keipert, "Der Weg des Russischen zur Weltsprache: das slavische Alternat der Konzilsbulle von Ferrara-Florenz vom 6. Juli 1439", *Slavistische Linguistik* 1986, *Referate des XII Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Frankfurt am Main/Riezlern* 16.–19.9.1986, Herausgegeben von G. Freidhof und P. Kosta, München 1987, p. 238. Keipert rimanda anche a: A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 327. H. Schaefer, *Moskau das dritte Rom. Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slawischen Welt*, Darmstadt 1957, p. 34). "Kaum beachtet wird aber, dass diese Übersetzung auf das Konzil selbst zurückgeht und erstmals in einer lateinisch-griechisch-russischen Ausfertigung der Unionsurkunde belegt ist, die sich als Depositum in der Bibliotheca Laurentiana zu Florenz" (cassetta Cesarini N. 4) "erhalten hat" (H. Keipert, "Der Weg", op. cit., p. 238). "Neben der Florentiner Handschrift" (Ivi, p. 240 si riferisce al foglio trilingue) "sind für die Beurteilung des russischen Alternats der Unionsurkunde von 1439 auch die Abschriften des Textes zu berücksichtigen, die Eingang in verschiedene Chroniken gefunden haben oder zu Bestandteilen antilateinischer Sammelbände geworden sind". "Wie Danti" (Keipert cita, per l'appunto, A. Danti, *Drevnerusskij tekst gramoty Florentijskogo sobora 1439 g.*, Florencija 1971, pp. 8 segg.) "bemerkt hat, stammen diese Texte offenkundig von Exemplaren, die die russische Delegation nach Abschluss des Konzils aus Italien nach Russland gebracht hat". Per uno studio più approfondito della tradizione manoscritta del documento, si rimanda, oltre all'intero articolo di Keipert, a Krajcar ("Acta", op. cit., pp. 127–128).

⁴³ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 376.

⁴⁴ Ivi, pp. 376–377.

⁴⁵ Il testo originale, scritto in latino, è andato perduto; il suo autografo fu scritto in un periodo, non meglio definibile, che oscilla dal 17 agosto al 6 settembre 1439. Si è conservata invece la traduzione in slavo ecclesiastico, che è citata in tutti gli esemplari di *Simeon C*. Per lo studio della tradizione manoscritta, si veda "Acta", op. cit., p. 138. Krajcar (Ivi, p. 105) sostiene, inoltre, che il compilatore di *Simeon C* consultò sia questo documento sia l'enciclica dell'Ungheria, entrambi riportati in tutti gli esemplari di *Simeon C*, negli archivi del gran principe.

⁴⁶ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 392.

⁴⁷ Ivi, p. 392. La lettera cui ci riferiamo è pubblicata in *Russkaja istoričeskaja biblioteka*, t. VI, Sankt-Peterburg 1908, coll. 631–634; le parole simili a quelle riportate nello *Слово избрано* si trovano alla col. 634. Si rimanda al tomo sopraindicato della *Russkaja istoričeskaja biblioteka*, che contiene una serie di epistole connesse al medesimo argomento. Si veda anche Ja.S. Lur'e, *Dve istorii*, op. cit., p. 102.

l'ipotesi che Picchio avanza nell'ambito della critica testuale del componimento: "Non è da escludersi che la doppia definizione di 'Slovo' e di 'Skazanie', sotto certi aspetti inconsueta, sia il risultato di una fatica di compilazione"⁴⁸. "Probabilmente, il testo che noi conosciamo è la definitiva elaborazione, formale e concettuale, di materiale preesistente". Al di là di questa possibilità, Picchio osserva che, in ogni caso, i termini *Слово*, traducibile con "sermone", e *Сказание*, equivalente a "narrazione", indicano la compresenza di peculiarità di due generi letterari propri della letteratura russa antica: uno *Слово* sembra l'encomio al gran principe contenuto nell'explicit dell'opera, mentre *Сказание* si addice all'impostazione stessa dell'intera composizione.

Annunciata l'evasione di Isidoro e Gregorio, la voce narrante esplose in uno fra i tanti panegirici al gran principe⁴⁹ che sono presenti a più riprese nello *Слово избрано*. Vasilij è paragonato a diversi personaggi biblici sapienti, quasi rientrasse nel loro novero. Lo *Слово избрано* è come la continuazione della Bibbia: Vasilij sembra un personaggio dell'Antico Testamento riproposto nell'era cristiana. Dopodiché, il narratore racconta come si traducono in pratica le buone qualità del monarca, che si realizzano con la consacrazione del metropolita Iona (1448), e, dopo la sua morte, con quella di Feodosij. Immediatamente prima delle ultime parole che concludono lo *Слово избрано*, dedicate all'incarico che Dio ha affidato a Feodosij, vale a dire "правлениѣ съѣма си црѣкви. и паствѣ избраннаго си стада словесныѣ швецѣ"⁵⁰, diverse righe consistono nel festoso panegirico a Vasilij. Lo *Слово избрано* si conclude dunque con la glorificazione del presente e del futuro radiosi della Rus'. L'opera ha una struttura quasi "ad anello": l'incipit è una lode al monarca, la quale ritorna, ma assai più sviluppata, in prossimità dell'explicit; quest'ultimo, a sua volta, rappresenta l'opposto alle ingiurie contro Isidoro contenute nell'incipit.

Oltre alle scelte formali adottate dell'autore-redattore che abbiamo visto, vorremmo ora aggiungere altre peculiarità dello *Слово избрано* che in gran parte, seppur classificabili nell'ambito, per dirla con R. Jakobson⁵¹,

della "letterarietà, cioè ciò che di una data opera fa un'opera letteraria", sono nondimeno mirate ad affermare e rafforzare il carattere apologetico dell'opera; anzi, le due finalità spesso si fondono fra loro.

Un ruolo fondamentale è giocato dall'antitesi e dalla similitudine, talora combinate fra loro in maniera che due elementi comparati si contrappongano ad altri due comparati fra loro. Spesso l'antitesi e/o la similitudine hanno come referente un giudizio etico su un individuo o su una collettività. Il secondo termine di paragone nella similitudine appartiene il più delle volte alla sfera trascendente o scritturale, talora alla natura, un topos quest'ultimo molto antico e diffuso non solo nella letteratura dell'era cristiana. Esaminiamo concretamente alcuni passi.

Il titolo stesso, molto lungo e che, come osserva Picchio⁵², "contiene in sé una specie di sommario dell'esposizione", contrappone l'изверженіе [deposizione] di Isidoro al поставленіе [consacrazione] di nuovi metropoliti per la Rus': i significati antitetici dei due significanti si addicono, dalla prospettiva dello *Слово избрано*, ai rispettivi referenti, perché Isidoro, come il titolo già informa, è caratterizzato dal leitmotiv прелестнѣи [ingannatore], mentre, come il lettore verrà a sapere molto più avanti all'interno dell'opera, i nuovi metropoliti saranno Iona e Feodosij, considerati due modelli di ortodossia; il прелестнѣи del titolo è diametralmente opposto al leitmotiv благовѣрнѣи [pio], riferito, anziché ai successori di Isidoro, al depositario del potere secolare, potere che, di fatto, con Vasilij raggiunge la supremazia su quello ecclesiastico e deve essere giustificato nel corso del componimento. Già il titolo presenta alcuni fra i leitmotiv, che si manifestano sotto forma o di singole parole o, talora, di formule. Rappresentano uno strumento stilistico che, oltre a conferire al testo una particolare coloritura, un senso di immediatezza comunicativa, peraltro adatta a un testo pubblicitario, reggono le fila del lungo componimento. Il titolo bersaglia i latini *tout court*, mentre l'oggetto della похваля [lode] è un singolo individuo, e più precisamente l'antagonista di Isidoro, che diventa, dalla fine della *По-*

⁴⁸ R. Picchio, *La letteratura*, op. cit., p. 145.

⁴⁹ A. Попов, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 379–380.

⁵⁰ L'amministrazione di questa santa chiesa e il pascolo di questo gregge eletto di pecorelle spirituali (Ivi, p. 395).

⁵¹ R. Jakobson, *La poesia contemporanea russa*, Praga 1921, p. 11, citato

da B. Ejchenbaum, "Teorija 'formal'nogo metoda'", *Literatura. Teorija, kritika, polemika*, Leningrad 1927, pp. 116–148 (trad. it. "La teoria del 'metodo formale'", *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968, pp. 29–72, p. 37).

⁵² R. Picchio, *La letteratura*, op. cit., p. 144.

вѣсть contenuta nello *Слово избрано* fino all'explicit del medesimo, il protagonista.

Un titolo di siffatta complessità e articolazione è seguito dalle due pagine che costituiscono, per così dire, il prologo alla narrazione simeoniana la quale, a sua volta, contiene l'*ante concilium*: il lettore è come invitato gradualmente ad entrare nell'opera mediante questi procedimenti, i quali da un lato sviluppano, similmente all'espansione delle onde in seguito al lancio di una pietra, i concetti-chiave polemico-apologetici intorno cui verte l'intero trattato polemico-apologetico, diminuendo in certa misura la tensione nel lettore dovuta alla curiosità, dall'altro tuttavia azionano particolari meccanismi nella psiche e nella spiritualità del destinatario ortodosso del messaggio.

Il "prologo" elabora ulteriormente, per mezzo di una duplice similitudine, l'antitesi fra i due antagonisti espressa nel titolo, innalzando la figura del monarca e, contemporaneamente, abbassando quella del prelado: "ЯКО БГ̃ОНАСАЖЕННЫИ РАН МЫСЛЕНАГО Б̃СТОКА ПРАВЕДНАГО СЛ̃НЦА Х̃А. ИЛИ ЯКО ВИНОВАДЪ Б̃ГОЗДЪЛАННЫИ ЦВѢТЫ, И В П̃ВНѢНЬИ СІАА БЛ̃ГОЧЕСТІЕМЪ, Б̃ГОПРОСВѢЩАННАА ЗЕМЛА РОУСКАА ВЕСЕЛИТСА, Ѡ ДЕРЖАВѢ ВЛАДѢЮЩАГО ЕЮ БЛ̃ГОВѢРНАГО ВЕЛИКАГО КН̃ЗА ВАСИЛЬА ВАСИЛЬЕВИЧА ЦР̃А ВСЕА РОУСИ"⁵³. Sia il gran principe sia la terra da lui retta sono inseriti in una dimensione trascendente, subiscono, fin dalle prime righe, e pertanto in posizione strutturalmente marcata, l'apoteosi: la similitudine è, per così dire, "esasperata", perché lo *царь* terrestre è addirittura icona dello *Царь* celeste. Vengono inoltre considerate come due facce della stessa medaglia la condizione di beatitudine di cui gode la Rus' e la держава "[...] ВЕЛИКАГО КН̃ЗА" [potenza del gran principe], vale a dire il regime autocratico moscovita, il quale non è visto come oppressione, bensì come propagazione sulla terra del potere divino. L'esposizione ha un climax: dopo l'espressione "Ѡ ДЕРЖАВѢ ВЛАДѢЮЩАГО ЕЮ ВЕЛИКАГО КН̃ЗА" [della potenza del suo monarca, il gran principe], interrotta dal leitmotiv БЛ̃ГОВѢРНІИ [pio], la frase si conclude con "ЦР̃А

ВСЕА РОУСИ" [zar di tutta la Rus']⁵⁴.

L'"esasperazione" della similitudine è ottenuta anche mediante la collocazione del metropolita di Kiev in un posto preciso nella storia dell'umanità: egli è un anello di quella catena malefica che inizia con gli eresiarchi del passato, come Ario, Nestorio e Macedonio, i quali, a loro volta, erano stati sobillati da Satana. Possiamo dunque osservare che la dilatazione la quale si attua dalla *recensio prima* (se usiamo la terminologia di Krajcar) alla *recensio secunda* e, nonostante i tagli, continua nella *recensio tertia*, grazie all'utilizzo della *Повесть* come parte di un'altra opera, non è limitata alla lunghezza del testo: in effetti si verifica anche una dilatazione nello spazio e nel tempo, sia nella dimensione terrena che ultraterrena, comprendente tanto l'Inferno quanto il Paradiso. Come avverrà nel corso di tutto lo *Слово избрано*, la collocazione di un personaggio nel solco di una continuità storica, nella quale la Bibbia, la storia extra-biblica e il mondo ultraterreno coesistono, concretizza il personaggio stesso, accresce la sua importanza e legittima la politica ecclesiastica attribuita a Vasilij II, perché questi è colui che segue la volontà del Signore, mentre Isidoro, i latini e l'Impero d'Oriente si sono lasciati sedurre dal Maligno. Vediamo dunque come tutti i personaggi, tanto quelli positivi quanto quelli negativi, sono i persecutori di una tradizione, si rifanno ad alcuni modelli, siano essi di virtù o di peccato, o ascoltano il loro insegnamento.

Per quel che concerne due personaggi raffigurati come operatori di giustizia, il metropolita di Efeso e il gran principe, nella narrazione degli eventi moscoviti prima del concilio la condotta del monarca russo a Mosca è anche un'anticipazione di quella tenuta dal prelado a Ferrara e a Firenze, ovvero nella parte centrale di *Simeon C.* Vasilij tenta invano di trattenere Isidoro, e poi si trova costretto a scegliere un compromesso che forse, in fin dei conti, è di qualità superiore. Prima esorta Isidoro a non avere contatti con i latini, poi invece gli lascia via libera, purché difenda l'ortodossia: siamo di fronte a due situazioni che si ritrovano entrambe nelle Sacre Scritture, dove in alcuni passi si raccomanda di fuggire la compagnia degli empi, in altri invece si valorizza la testimonianza. Il gran principe fallisce nel

⁵³ Come il Paradiso piantato da Dio nell'Oriente metaempirico si rallegra di Cristo, il vero sole, o come la vigna costruita da Dio si rallegra dei fiori, risplendendo nella devozione, così anche la terra russa, illuminata da Dio, si rallegra della potenza del suo monarca, il pio gran principe Vasilij Vasil'evič di tutta la Rus'.

⁵⁴ Il potente monarca, col suo БЛ̃ГОВѢРІЕ [pietas], si contrappone agli еРЕТИЦИ [eretici] latini e all'еретикъ [eretico] Isidoro.

tentativo di persuasione: una situazione analoga si verifica nelle sessioni sinodali tra Marco Eugenio da una parte e, dall'altra, i latini, l'imperatore e il patriarca di Costantinopoli. Infine, nella parte in cui vengono narrati i fatti di Mosca dopo il concilio, Vasilij II che, come l'Eugenico, è disposto a perdonare il "peccatore", esorta invano Isidoro a ritrattare la sua apostasia⁵⁵. Questa struttura espositiva, in cui la fabula e l'intreccio coincidono per quanto riguarda la successione cronologica, è simmetrica.

Spicca anche un'altra contrapposizione, in questa opera così rigidamente dualistica, fra i personaggi positivi e i personaggi negativi: umiltà versus superbia. Satana, presentato nel "prologo", è ripieno di гордость⁵⁶; nella prima sezione della *Повесть*, Isidoro è ottenebrato dalla superbia. Nell'explicit di questa sezione, quindi in posizione strutturalmente marcata, la voce narrante presenta gli antipodi evangelici: "[...] не поманувъ к сеому г҃на словеси. еже рече своимъ оучѣкомъ и апломъ, аще кто в ѿ хотан бити преѣти. да воудеть всѣмъ слоуга [...]"⁵⁷. Se la superbia rimanda implicitamente al peccato originale, fonte di tutti i mali, l'umiltà di un monarca rimanda esplicitamente alle parole del Messia. Il gran principe sarà presentato come modello di umiltà più avanti, nella celebrazione che ne farà, in sua assenza, l'imperatore di Costantinopoli davanti alla congregazione a Ferrara; nella parte dello *Слово избрано* successiva alla *Повесть*, i nuovi metropolitani indigeni Iona e Feodosij saranno connotati da questa virtù⁵⁸. Il breve encomio pronunciato da Giovanni Paleologo costituisce un capolavoro di propaganda a favore della Moscovia e del suo regnante⁵⁹: "[...] възсточнїи земли сѣть роусти и болшее православіе и вышшее хрїтаньство бѣлые рѣси. вниже естъ гдѣрь великїи. братъ мой василеи васильевичъ. емоу же възсточнїи црїе прислухаю и велицїи князи сѣ землями слоужать емоу. по сми-

ренїа ради бл҃гочестїа. и величествомъ разоума блговѣрїа. не зоветса црѣмъ по князѣ великїи рѣскимъ своѣи земль православіа"⁶⁰.

Chi pronuncia il discorso è l'autocrate di uno *царство* ben più illustre della Rus' moscovita. Tuttavia, mentre l'impero romeo era in fase di declino, Mosca, ancor prima del governo di Vasilij II, aveva iniziato una politica espansionistica e centralizzatrice cui si prospettava ancora un lungo cammino.

Il contenuto dell'elogio è che la Rus' è gloriosa per l'ortodossia e, per questo motivo, il pio gran principe, garante della devozione, gode di un'autorità sull'Oriente, anche se è di indole umile. L'imperatore greco sta sinteticamente illustrando e glorificando l'ascesa di Mosca che, in quel periodo, si stava realizzando su diversi fronti: Vasilij II, proseguendo sulla scia dei predecessori, acquistava prestigio tanto sull'Orda d'oro quanto sugli stessi rivali russi del suo principato: ci sembra, a questo proposito, che il personaggio-Giovanni Paleologo, quando parla dei "въсточнїи црїе" [gli imperatori d'Oriente], si riferisca ai mongoli e, dicendo "велицїи князи" [i gran principi], ai secondi.

Aggiungiamo un'ultima osservazione su questo encomio. L'apposizione "братъ мой" è, in questo contesto, polisemantica: significa fratello della precedente moglie, ormai defunta, ma anche, in senso ancor più lato, "collega"⁶¹: i due capi vengono così presentati in rapporti amichevoli che, qualunque siano stati in quel frangente, si guasteranno in seguito agli esiti del concilio;

⁶⁰ Le terre orientali sono russe e, in particolare, nella Rus' bianca vi sono la più grande ortodossia e il più eccelso cristianesimo. E lì vi è il gran signore, il mio fratello Vasilij Vasil'evič, al quale ubbidiscono gli imperatori d'Oriente e i gran principi, e lo servono con le loro terre; tuttavia, a causa della sua umiltà, devozione, grandezza di intelletto, religiosità, non si fa chiamare imperatore, bensì gran principe russo delle sue terre ortodosse (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 364–365). Dicendo "Rus' bianca", l'imperatore sta chiaramente parlando della Moscovia, non si riferisce della Bielorussia: probabilmente l'aggettivo "bianco" ha lo stesso significato di quando è adoperato in *Simeon A* per indicare lo "царь": si veda "Acta", op. cit., p. 70. Krajcar (Ivi, p. 70, n. 69) spiega che *bianco* significa nobile, illustrissimo, indipendente, secondo il detto popolare russo: "Белый царь над всеми царями царь".

⁶¹ Ugualmente l'"empio" re di Polonia "Andrej" chiama il medesimo monarca nella seconda parte dello *Слово избрано* (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 392): un'analoga polisemia si può notare anche qui; per quel che concerne la parentela, facciamo presente che il nonno materno di Vasilij II, Vytautas, granduca di Lituania, era cugino del granduca di Lituania e re di Polonia Vladislovas II Jogaila (Władysław II Jagiełło), il padre di "Andrej", poiché i loro rispettivi padri, Keštutis e il granduca di Lituania Algirdas, erano fratelli.

⁵⁵ Riguardo al gran principe si veda: A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 362–363, 378. Riguardo a Marco Eugenio: Ivi, pp. 366–369.

⁵⁶ Ivi, p. 361.

⁵⁷ Senza ricordarsi, in questa circostanza, delle parole del Signore, che disse ai suoi discepoli e ai suoi Apostoli: "Se uno di voi vuol essere il primo, che sia il servo di tutti" (Ivi, p. 363; per la citazione evangelica, si veda Mc IX, 35).

⁵⁸ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 381–383, 392–395.

⁵⁹ Si veda anche A.I. Pliguzov, "От Florentijskoj unii k avtokefalii russkoj cerkvi", *Harvard Ukrainian Studies*, vol. XIX, Cambridge (Mass.), 1995, pp. 513–514.

ci sembra tuttavia da non escludere che la “fratellanza” voglia anche rivendicare allusivamente ad una, per così dire, parità di prerogative fra i due regnanti. Eppure l’assetto politico internazionale stava gradualmente mutando in favore del gran principato moscovita, alla cui ascesa corrispondeva il tramonto della Roma d’Oriente. Nella seconda parte dello *Слово избрано* Isidoro sarà dipinto quale primo responsabile di una catastrofe macrocosmica: è colpevole dell’esito del concilio, perché ha ingannato due massime istituzioni greche: l’imperatore e il patriarca, e quindi ha fatto precipitare nell’apostasia quell’ortodossa Grecia che un tempo ebbe l’onore di fungere, per così dire, da fonte battesimale per la Rus’; e la Grecia, a causa del peccato, è stata punita da Dio con l’invasione turca⁶². Il mostruoso fautore di tutto questo danno diventa oggetto di apostrofi, invettive, epiteti che lo caratterizzano negativamente, maledizioni, per così dire, “a ritroso”, cioè espressioni con le quali il narratore si rammarica che non gli siano piombate sciagure addosso prima che avesse causato il danno. Del resto, fra gli ortodossi antiunionisti, tanto greci quanto russi, si era diffusa l’idea che l’unione con i latini avesse provocato il disastro del 29 maggio 1453: nella Rus’ questa concezione raggiungerà l’apice nella formulazione della teoria ecclesiastica ed escatologica della Terza Roma ad opera dell’abate Filofej intorno al 1523, sintomo della sempre maggiore autocoscienza che si stava formando a Mosca⁶³. Nella logica della *Повесть* simeoniana, Vasilij II è colui che, realizzando finalmente nella Moscovia quanto l’Eugenico non era riuscito ad ottenere in Italia, conferma lo splendore del *Благочестіе* [devozione], non appena esso verrà insidiato dalla malefica attività di Isidoro.

In effetti, nell’esposizione dei fatti conciliari Marco ha un ruolo di autentico protagonista. La fonte slava dedica molto spazio al suo intervento nella terza sessione ferrarese, tenutasi il 16 ottobre 1438⁶⁴: ci tro-

viamo davanti ad uno fra i passi più sconcertanti nella narrazione degli eventi sinodali. Dalle altre fonti sappiamo che nella sessione precedente, il 13 ottobre, era stato risolto un contrasto fra latini e greci, in favore di questi ultimi, in materia procedurale⁶⁵: il metropolita di Efeso aveva così ottenuto il permesso di citare i decreti dei concili ecumenici precedenti sul divieto di aggiungere “alteram fidem” / “ἐτέραν πίστιν” nel simbolo niceno-costantinopolitano: i latini interpretavano “altera” nel senso di diversa, eterodossa, eretica; i greci erano invece più rigorosi: non ammettevano il minimo cambiamento nel credo ufficiale, anche se questo non contrastava con la verità. Ebbene, in tutto il discorso riferito nella *Повесть* non vi sono citazioni, se si escludono le parole: “*аще кто ѿ заповѣди сѣхъ ѿць вселенскій оучитлен. приложитъ или оуложитъ да боудетъ проклатъ*”⁶⁶. Tuttavia nella *Повесть* il metropolita non sfiora minimamente la questione della legittimità o illegittimità della clausola *Filioque*, il tema centrale di questo contesto, ma si riferisce al presunto divieto che i padri, nei sette santi concili ecumenici, avrebbero formulato riguardo alla convocazione di

op. cit., p. 365); tuttavia, manca l’indicazione del numero del giorno. Andrea da Santa Croce fa risalire la prima sessione sull’aggiunta del *Filioque* all’8 o al 9 ottobre (A. De Santacroce, “Acta”, op. cit., pp. 32–41); i *Πρακτικά*, all’8 ottobre (“Quae supersunt Actorum”, op. cit., I, pp. 35–58); Siropulo al 6 ottobre (V. Laurent, “Les ‘Mémoires’”, op. cit., p. 326; si veda anche Ivi, p. 326, n. 1); il *Хождение митрополита Исидора на Флорентіускїи соборъ* all’8 ottobre (“Acta”, op. cit., p. 23); di conseguenza, quella del 16 ottobre è la terza assise (A. De Santacroce, “Acta”, op. cit., pp. 43–45. “Quae supersunt Actorum”, op. cit., I, pp. 66–89. V. Laurent, “Les ‘Mémoires’”, op. cit., pp. 330–332. “Acta”, op. cit., p. 23). Si veda anche G. Hofmann, “Die Konzilsarbeit in Ferrara”, *Orientalia Christiana Periodica*, 1937, pp. 110–140, 403–455, 425–429.

⁶⁵ A. De Santacroce, “Acta”, op. cit., pp. 41–43. “Quae supersunt Actorum”, op. cit., I, pp. 59–65. V. Laurent, “Les ‘Mémoires’”, op. cit., pp. 328–330.

⁶⁶ Se qualcuno aggiunge o sottrae dai precetti dei santi padri e dottori ecumenici, sia maledetto (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 369): il metropolita, nell’explicit del suo discorso, sta ora parlando solamente all’imperatore. Prima, invece, nell’incipit, si era rivolto a entrambe le somme autorità costantinopolitane: “*аще кто ѿступитъ заповѣди сѣхъ аплз. и бѣосъставленъ сѣхъ седми зборъ сѣхъ ѿць, и седми сѣхъ папъ же вселенскій оучитлен, да боудетъ анафема*” [se qualcuno infrange i precetti dei santi Apostoli e dei sette santi concili, stabiliti da Dio, dei santi padri, dei sette santi papi e dei dottori ecumenici, riceverà l’anatema] (Ivi, p. 368). Questo genere di formula, collocato nel testo in modo da conferire ad esso, nonostante la minima differenza nelle due occorrenze, una struttura anulare, è tipico delle definizioni dei concili ecumenici riportate da Eugenio nelle sessioni sull’aggiunta al simbolo niceno-costantinopolitano. Si veda: “Quae supersunt Actorum”, op. cit., I, pp. 66–88.

⁶² A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 384–385.

⁶³ Si veda *L’idea di Roma a Mosca nei secoli XV–XVI, Fonti per la storia del pensiero sociale russo*, Edizione provvisoria, Ercolano, maggio 1989.

⁶⁴ Si veda anche A. De Santacroce, “Acta”, op. cit., pp. 43–45. “Quae supersunt Actorum”, op. cit., I, pp. 66–88. V. Laurent, “Les ‘Mémoires’”, op. cit., pp. 330–332. Le prime due *recensiones* di Krajcar collocano la prima sessione ferrarese il 26 settembre 1438 (“Acta”, op. cit., pp. 55, 83): di conseguenza, la prima sessione in cui intervenne Marco è la quarta (Ivi, pp. 56, 84). Analoga è la collocazione cronologica nella *Повесть* dello *Слово избрано* (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*,

un ottavo concilio⁶⁷. Poi Marco rimprovera al papa di rinnegare i sette santi concili ecumenici, di menzionare se stesso negli *Imprimis*, di non chiamare fratelli suoi i patriarchi e di menzionare gli ortodossi solo alla fine. Nondimeno, la *Повесть* dello *Слово избрано*, rispetto ai due tipi della prima redazione (se si vuole adoperare la classificazione della Kazakova), aggiunge altre due manchevolezze indubbiamente attribuite da Marco ai latini, sebbene non in questa sessione: essi erano anche a proposito della processione dello Spirito Santo e nell'utilizzo del pane azzimo per la Santa Eucaristia. Entrambe le questioni vennero in realtà discusse soltanto più tardi e a Firenze. Nelle varie stesure della *Пове-*

сть il narratore racconta un fatto clamoroso, non testimoniato neppure dalla narrazione di Siropulo⁶⁸: dopo che il metropolita ha finito il discorso, i latini, a causa della loro superbia e arroganza, e per il fatto di non avere valide ragioni con cui obiettare all'ecclso greco, fuggono fuori. Non è da escludere, tuttavia, che l'autore della *Повесть* abbia frainteso il seguente episodio: nella sessione del 16 ottobre, dopo che il metropolita ebbe letto la citazione dal concilio II di Nicea sul divieto di aggiungere, il cardinale Giuliano Cesarini esibì un manoscritto latino, sostenendone l'antichità, e quindi l'autenticità, nel vano tentativo di dimostrare che la clausola *Filioque* era accettata sia dai latini che dai greci nel periodo in cui si tenne il suddetto concilio⁶⁹. Può darsi che il movimento prodotto dai latini per andare a prendere il manoscritto e l'insuccesso che derivò dalla sua lettura siano stati male interpretati dall'ecclesiastico di Suzdal'⁷⁰; del resto, nella prima redazione della *Повесть*, il narratore in prima persona, Simeon, aggiunge che, vedendo i latini nel panico, domanda ad un metropolita il perché⁷¹.

Se si considera tutta la parte relativa alla terza sessione, non si può non dubitare che l'ecclesiastico di Suzdal' non avesse un'adeguata padronanza del greco e del latino, le due lingue in cui si tenevano i dibattiti⁷². Forse per questo motivo l'autore della *Повесть* nelle sue varie stesure non ha riportato praticamente nulla delle discussioni che si ebbero prima a Ferrara e poi a Firenze, eccetto la questione dottrinale sullo Spirito Santo e sulla

⁶⁷ Questa estensione che lo *Слово избрано* fa, del divieto di aggiungere all'interno di un testo scritto da un concilio ecumenico e in sede conciliare dichiarato intangibile, alla stessa convocazione di un ulteriore concilio ecumenico, oltre ai primi sette (ossia dal concilio di Nicea, tenutosi nel 325, al II concilio di Nicea, del 787) è presente anche in *Simeon A*, la stesura quasi sicuramente composta dall'ecclesiastico di Suzdal'. Questa rigida e previa concezione ecclesiastica rientra nella polemica antiflorentina della Moscovia; Simeon vede, nella convocazione di un ottavo concilio, la violazione della sacralità del numero sette ("Acta", op. cit., p. 57, n. 28). Oltre a ciò, si può supporre che un certo ruolo sia stato giocato anche da un possibile fraintendimento, dovuto all'inadeguata conoscenza linguistica del testimone russo. Infatti, nei dibattiti sinodali della quarta sessione ferrarese (20 ottobre 1438) Marco, contestando affermazioni di parte latina, aveva negato l'ecumenicità del concilio di Costantinopoli dell'869–870, che pertanto non poteva dirsi "ottavo" concilio; in contrapposizione dialettica all'opinione occidentale, quale "ottavo concilio ecumenico" l'Eugenico aveva additato la sinodo di S. Sofia (879–880), che aveva riabilitato il patriarca Fozio ("Quae supersunt Actorum", op. cit., I, pp. 90–91. Documents, op. cit., XVII, p. 421, p. 440). Quanto alla *Повесть* simeoniana, la serie dei concili ecumenici si limita rigidamente ai sette fissati dalla tradizione ecclesio-logica orientale, ponendo sulle labbra stesse dell'oratore greco tale affermazione: "[...] ВСѢ Б҃ГОСЪСТАВЛЕН҃И С҃Т҃И СЕДМИ ЗВОРОВѢ С҃Т҃И ѠЦ҃Ь, И С҃Т҃ВНШ҃И ПАПЪ ВСЕЛЕНЬСК҃И. Ѡ СЕЛИВЕСТРА РИМЬСКАГО ДАЖЕ И ДО А҃Р҃ИНАНА" [di tutti i sette santi concili, da Dio convocati, dei santi padri e dei santissimi papi ecumenici: da Silvestro di Roma fino ad Adriano], (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 366). Analogamente in *Simeon A* ("Acta", op. cit., pp. 56–57) e in *Simeon B* (Ivi p. 85). In realtà il metropolita di Efeso, a differenza di Simeon, non riteneva illegittima una convocazione di una ulteriore assemblea episcopale con i caratteri dell'ecumenicità. Verso la fine di aprile 1438 Marco aveva preparato un'orazione dedicata al papa per l'inaugurazione del concilio ("Documens", op. cit., XVII, pp. 336–341. "Quae supersunt Actorum", op. cit., I, pp. 27–34. V. Laurent, "Les Mémoires", op. cit., pp. 259–260): questo sermone, nonostante il severo rimprovero ai latini per le loro "eresie" (non per nulla, a causa della sua inopportunità "diplomatica", non fu pronunciato!), esprimeva entusiasmo per un'occasione che avrebbe potuto risanare lo scisma fra le due chiese; anche nell'Ἐχθρῆσις [...] ("Documents", op. cit., XVII, pp. 443–449) da lui scritta dopo il suo rientro in patria, l'Eugenico ricorda l'ottimismo che lo animava all'inizio del concilio (Ivi, pp. 443–444. Ringrazio il Prof. Cesare Alzati, dell'Università di Pisa, per alcuni chiarimenti relativi alla storia della chiesa).

⁶⁸ Il grande ecclesiarca di Costantinopoli descrive diversamente il raffreddamento dei rapporti fra i latini e i greci in questa fase del concilio. Si veda: V. Laurent, "Les Mémoires", op. cit., pp. 329–331.

⁶⁹ "Quae supersunt Actorum", op. cit., I, p. 85; A. De Santacroce, "Acta", op. cit., p. 45; V. Laurent, "Les Mémoires", op. cit., p. 330. Γενναδίου τοῦ Σχολαρίου ἄπαντα τὰ εὕρισκόμενα, t. III, pp. 52–53. Si rimanda ad uno studio dell'opera omnia di Giorgio (poi patriarca di Costantinopoli con il nome di Gennadio) Scolario, un partecipante al concilio di Ferrara–Firenze, durante il quale era favorevole all'unione ecclesiastica ma, rientrato a Costantinopoli, a un certo punto mutò diametralmente le proprie posizioni.

⁷⁰ Si veda E.M. Lomize, "K voprusu o vosprijatii Ferraro-florentijskogo sobora russkoj delegaciej (Analiz svedenij Simeona Suzdal'skogo)", *Slavjane i ich sosedi*, vyp. 6, *Grečeskij i slavjanskij mir v srednie veka i rannee novoe vremja*, Moskva 1996, p. 145. Si rimanda all'intero saggio di Lomize per uno studio sul problema della decodifica di Simeon degli eventi sinodali in Italia.

⁷¹ "Acta", op. cit., pp. 57–58. Non è chiaro con quale metropolita Simeon abbia parlato (Ivi, p. 58, n. 31).

⁷² N.F. Drobrenkova, voce "Simeon Suzdal'skij", *Slovar' knižnikov i knižnosti drevnej Rusi, Vtoraja polovina XIV–XVI v.*, II parte L-JA, L. 1989, p. 335.

materia dell'Eucaristia nella seconda redazione dell *Повесть*, peraltro non corroborate dalle argomentazioni che gli oratori latini e greci addussero.

L.V. Čerepnin⁷³ ha espresso un'interessante interpretazione dell'opera di Simeon: l'autore non volle tanto rappresentare i fatti che avvennero, ma piuttosto illustrare la lotta politica fra le due chiese separate. Nel perseguire questo obiettivo, il narratore si concentra soltanto su pochi personaggi, ciascuno dei quali incarna un preciso programma politico-ecclesiastico: è come se non si trattasse tanto di personaggi, quanto di tipi. Il papa Eugenio IV rappresenta l'arroganza della chiesa latina che mira a soggiogare l'Oriente ortodosso: per questo il personaggio è caratterizzato da una "велика [. . .] гордость и буцство латиньское" [grande superbia e arroganza latina]⁷⁴. Il metropolita Isidoro è lo stretto complice del papa: usa la sua posizione e le sue capacità di condurre trattative, ricorrendo anche all'adulazione, all'inganno e alle minacce, per sottomettere a Eugenio IV tutti i principi russi. Il metropolita Marco invece, l'unico vero eroe al concilio, lotta per l'indipendenza della chiesa orientale; l'imperatore è soltanto una figura politica, che oscilla tra le due posizioni contrastanti e alla fine, pur nolente, accetta l'unione. Il gran principe di Mosca, invece, con il suo gesto difende l'autonomia della Rus' dalle mire espansionistiche di Eugenio IV.

In ogni caso, nello *Слово избрано* la causa principale che induce Vasilij a muovere il passo contro le "due Rome" è l'ересь, un rischio di per sé più che sufficiente. Questa parola è un altro leitmotiv, che pervade tutta quanta l'opera. Isidoro, nella sua funzione di legato *a latere* della sede apostolica, è il pericoloso propagatore di questo morbo che, per volere del papa, dall'Italia si diffonde in Oriente. Come ribadisce Marco nella *Повесть*, e come racconterà diffusamente la trattazione storica della seconda parte dello *Слово избрано*, i latini ai tempi dei primi sette papi erano ortodossi come i greci, poi però sono caduti nell'eresia; nel concilio di Ferrara–Firenze l'eresia, come un morbo infettivo, ha rovinato la devota Grecia, soprattutto per colpa di Isidoro. È degno di nota che nella *Повесть* di Simeon entrata nel tendenzioso *Слово избрано*, al

contrario di quanto si può constatare nei due tipi della prima redazione (secondo la terminologia della Kazakova), non si scorga chiaramente il tema delle mire espansionistiche nella Rus' imputate al papa Eugenio IV. Un'allusione potrebbe essere contenuta nella lamentela di Marco Eugenio: "[. . .] сѣми стѣи вселенскѣи зборъ не хочеть поминати. тоба црѣа въ млѣвѣхъ не поминати. ни патрїарховъ братнѣю себѣ звати не хочеть. но велитъ свое има папоу еоугенїа поминати въ цркѣахъ по всеи земли. но аще боудеть в перѣхъ папу поминати. то оуже намъ велитъ шпресночнаа слоужити"⁷⁵. Ammesso che a Ferrara si parlasse di questi argomenti, nelle parole del metropolita si vede il rischio che il papa imponga la sua dottrina e il suo rito eterodossi, ma quali risvolti politici nella Moscovia possano derivarne, non è chiaro. Più innanzi però, nella seconda parte dello *Слово избрано*, cioè al di fuori della *Повесть*, nella digressione storica si parla dell'espansionismo strettamente politico-temporale dei "латиньсти [. . .] дрзжателне римстии"⁷⁶ ai danni dello скифьскѣи языкъ⁷⁷. Forse il compilatore ha volutamente compiuto una precisa scelta stilistica nell'espore quella che egli vedeva una tracotanza politica di Roma a danno delle terre ortodosse: per colpire maggiormente il lettore, può aver appositamente adottato il procedimento "a incastro", presentando gradualmente questa informazione di primaria importanza e divenendo sempre più esplicito, dettagliato e diffuso dopo aver frapposto una certa quantità di altri contenuti.

Notiamo questa modalità narrativa anche all'interno della *Повесть*, dove si ottiene un'efficace descrizione della figura negativa del metropolita Isidoro e del "sacrilego" rito latino.

Nell'incipit il narratore presenta sinteticamente e con tono imparziale la delegazione russa all'arrivo a Ferrara, con a capo Isidoro. Poi elenca brevemente gli altri partecipanti e ritorna a parlare della comunità russa, esprimendo un'informazione qualificativa e ampliando il discorso: il concilio indugiava a riunirsi, perché attendeva

⁷⁵ Non vuole menzionare i sette santi concili ecumenici, né menzionare te imperatore nelle preghiere, e non vuole chiamare i patriarchi col titolo di fratelli suoi, ma vuole ricordare il suo nome di papa Eugenio nelle chiese su tutta la terra. Ma, se in futuro ricorderà il suo nome negli *Imprimis*, a noi già subito ordina di celebrare il servizio con il pane azzimo (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 369).

⁷⁶ I regnanti latini romani (Ivi, p. 390).

⁷⁷ Il popolo scitico (Ivi, p. 389).

⁷³ L.V. Čerepnin, "K voprosu", op. cit., pp. 180–183 (citato da A. Kazakova, *Zapadnaja Evropa*, op. cit., p. 65 n. 160).

⁷⁴ *Simeon A*: si veda: "Acta", op. cit., p. 70.

Isidoro. Qui la frase è ambigua: un semplice atto di correttezza nei confronti di chi non è ancora arrivato? Oppure ciò è dovuto anche al prestigio di cui gode la Rus'? Poi l'imperatore di Costantinopoli pronuncia il succinto panegirico in lode al gran principe, e il narratore interviene affermando esplicitamente che il motivo dell'attesa è contenuto nel discorso di Giovanni VIII. Finché il concilio rimane a Ferrara, tuttavia, non vi è la benché minima allusione ai partecipanti russi, mentre le ripercussioni del concilio in ambito russo saranno al centro dell'attenzione del testo a partire dall'ultima sezione di *Simeon C*: potrebbe trattarsi del solito espediente formale, finalizzato a rendere emotivamente più cariche le pagine che hanno a venire.

La prima sessione plenaria fiorentina del 6 luglio 1439, che il narratore di *Simeon C* si sofferma alquanto diffusamente a descrivere, è un'occasione particolarmente adatta a mettere in evidenza l'aspetto odioso che Isidoro e i latini insieme potevano assumere agli occhi di un pio lettore ortodosso. Col solito procedimento di graduale messa a fuoco di un'immagine turpe, dapprima è espressa una forma di biasimo non totalmente esplicito, ma probabilmente sottinteso per un lettore russo dell'epoca, nei confronti del papa e dei latini, mediante la descrizione delle modalità con cui fu celebrata la sessione plenaria; in questo passo, come del resto avviene spesso in tutta la *Повесть*, il narratore valuta gli individui o le comunità di persone con termini o positivi o negativi, che però non indicano come si realizzi praticamente il bene o il male di cui essi sono portatori. Nel brano che stiamo esaminando, viene innanzitutto rappresentato Eugenio IV nello sfarzo del suo abbigliamento: a questo proposito, è interessante notare come, d'altro canto, la preziosità del materiale che adorna le chiese russe, appartenga invece al БЛАГОЧЕСТЬЕ del metropolita Iona⁷⁸; d'altra parte, nella Rus' oggetto dell'adornamento non è l'abito del supremo capo ecclesiastico, bensì l'edificio consacrato; poi, conformemente alla successione cronologica degli eventi, si informa dell'utilizzo degli strumenti musicali nella messa latina⁷⁹: occorre tener presente che questa prassi era considerata nella Moscovia un retaggio del paganesimo, che

procurava gioia a Satana⁸⁰.

Poche righe dopo è situata l'inserzione a carattere di lamentazione-invettiva, ricca di figure della ripetizione, interiezioni esprimenti dolore, interrogative retoriche, apostrofi, interrogative-esclamative e così via. L'explicit di questo microtesto riprende e sviluppa la tematica della musica strumentale in chiesa e del rito latino, esprimendo giudizi violentissimi e offensivi, tra i quali è particolarmente degno di nota il sofisticato parallelo fra i latini e quei giudei che deridevano Cristo durante la sua Passione. Si dice che Isidoro partecipava attivamente a queste turpitudini; poco dopo egli assume, nell'ultima sezione della *Повесть* e in una pagina della seconda parte dello *Слово избрано*, un ruolo primario mentre, nell'economia della sezione che si occupava degli avvenimenti di Ferrara e Firenze, la presenza di Isidoro era ristretta: in ultima analisi, il nucleo di questa sezione era il vano tentativo di compiere la *reductio* dei latini da parte dell'umile metropolita Marco⁸¹ che, vedendoli irretiti nella loro eresia, provava una sofferenza interiore riecheggiante, in modo implicito, il passo scritturale sulla visita di San Paolo ad Atene⁸².

Nella descrizione che la *Повесть* fa del *post concilium*, invece, a Isidoro, ormai protagonista negativo, si contrappone il deuteragonista positivo, il gran principe di Mosca. Il narratore passa, in un certo qual modo, alla pagina di "politica interna".

L'arrivo di Isidoro a Mosca schiera in battaglia due figure opposte: il capo ecclesiastico sta diffondendo in Oriente quel male che ha messo le radici a Firenze, ma trova davanti a sé un ostacolo insormontabile. Nella logica della *Повесть*, il gran principe rappresenta l'ultima ancora di salvezza rimasta sulla terra che agisce seguendo fedelmente la volontà divina.

Isidoro osa presentarsi al pio Vasilij II ripieno di quella "latinità" che il narratore raffigura in diversi modi:

– mediante concetti generici che sono i leitmotiv con cui la *Повесть* caratterizza il papa e i cristiani d'Oc-

⁸⁰ "Acta", op. cit., p. 66, n. 56.

⁸¹ Il metropolita stesso dimostra questo atteggiamento sia nell'orazione al papa sia nell'Ἐκθροσις [...]: in quest'ultima l'autore riferisce sui propri inutili sforzi di persuasione compiuti nella sinodo. Lo studio comparato delle fonti anticonciliari greche e russe meriterebbe un'approfondita trattazione a parte.

⁸² At XVII, 16. A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 367.

⁷⁸ Ivi, p. 382.

⁷⁹ Ivi, pp. 371-372, 373-374.

cidente: “скрываетъ всоѣ прелестъ латыньскія ереси. еже изнесе на истинное православіе. и тако почтѣ свою латыньскаго обычаа бѣсованіе гордости вскорѣ являе. имже хота величатиса еже странно и чуже еѣ православныя вѣры. еже недостой творити вѣрны”⁸³;

– mediante gli oggetti sacri che il metropolita comanda di portare: “а прѣ собою повелѣваше носити крѣжь латыньскіи. да три палици сребраны про честь фразскаго права”⁸⁴.

Nella logica di questo trattato antilatino, sembra proprio che la Rus', cioè la terra più salda nell'ortodossia, abbia dovuto sopportare il metropolita più disonesto. Il narratore invece attenua notevolmente questo tipo di antitesi quando descrive i partecipanti greci alla sinodo: le loro due massime autorità, quella politica e quella religiosa, sono cadute in tentazione, così come un discreto numero di greci. Il male si è propagato sia nel capo sia nelle membra: fra i governanti e i sudditi non esiste insomma una netta contrapposizione etica. Al contrario, tra i russi non ne esiste uno che abbia ceduto ai latini. La chiesa russa pecca ma, di fatto, l'unico scellerato è il metropolita, che non è autoctono, bensì тмокровнѣи⁸⁵ e грекъ⁸⁶. Mediante il primo epiteto la seconda parte dello *Слово избрано* contrassegna anche gli eretici dai quali il neoconsacrato metropolita Feodosij ha il compito di preservare la purezza della chiesa⁸⁷. Poiché la *recensio secunda* pubblicata da Krajcar afferma che “той же митрополит Исидоръ бѣ родом латынянин” [Il metropolita Isidoro era di stirpe latina]⁸⁸, ci sembra che il significato più adatto di тмокровнѣи sia “dai mille sanguini”: tanto Isidoro quanto i pericolosi eterodossi contro i quali Feodosij deve lottare, a causa della loro origine mista, hanno avuto contatti con ambienti eretici

e ne hanno assimilato il vizio. In quanto грекъ, Isidoro appartiene a un mondo che è sprofondato nel “мракъ невѣрїа”⁸⁹. Il pio gran principe Vasilij salva la chiesa russa, l'ortodossia e la Santa Rus' tout court. L'antitesi è fra:

1. il capo ecclesiastico e il capo civile;
2. uno straniero e un russo.

La prima antitesi è ricomposta dal gran principe, il quale fa da barriera a Isidoro e provvede alla convocazione di un sinodo russo che eleggerà a metropolita Iona, indigeno, autenticamente ortodosso. Chi fa convergere gli opposti del primo punto è il possessore del potere secolare: e infatti la chiesa russa, se raggiunse l'autonomia giurisdizionale dalla Madrechiesa greca ed evitò di entrare in relazione con il mondo latino, tuttavia rispetto a prima subì un maggiore assoggettamento ai regnanti di Mosca.

Il gran principe ha unicamente due tratti in comune con il metropolita: l'essere attivo e concreto, con la differenza sostanziale che, però, lo è nel bene. Nello *Слово избрано*, caratterizzato da rigide contrapposizioni, si possono distinguere tre categorie di personaggi. Da un lato vediamo la netta contrapposizione fra:

1. i latini assieme a Isidoro, il greco traditore che, invece di salvaguardare la fede, fa il loro gioco
2. Marco di Efeso, pochi greci, i russi con i loro funzionari laici ed ecclesiastici: essi costituiscono l'estremità opposta.

Dall'altro lato, fra questi due poli antitetici esistono figure intermedie, come gli altri greci, e in particolare l'imperatore e il patriarca di Costantinopoli, che si macchiano di colpa non per una scelta deliberata, ma per non essere stati capaci di opporsi alle lusinghe dell'oro e dell'argento: se Isidoro è uno fra i protagonisti del male, Giovanni VIII o Giuseppe II non sono altro che vittime, nullità, le quali però, a causa della posizione che occupano, diventano tragicamente responsabili di un misfatto ad ampio raggio. La colpevolezza di Isidoro è attiva, cosa che lo mette allo stesso livello degli occidentali, e contemporaneamente, nel meccanismo di elaborazione compiuto dal lettore, lo rende ancor più

⁸³ Nascondendo dentro di sé l'inganno dell'eresia latina, che aveva inferto alla vera ortodossia. E così la follia dell'orgoglio rivela rapidamente l'inclinazione che lui attribuisce alle tradizioni latine. Volendo farsi grande con tale follia, cosa che è invece estranea e diversa dalla fede ortodossa e non si addice ai fedeli di commettere [...] (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 376).

⁸⁴ E ordinava di portare davanti a lui la croce latina e tre pastorali d'argento in onore al rito latino (Ibidem).

⁸⁵ Ivi, pp. 360, 380.

⁸⁶ Ivi, p. 362. Isidoro, qualunque fosse la sua origine, aveva ricevuto la sua formazione nell'Impero romeo e, prima di essere nominato metropolita di Kiev, era stato igumeno del Monastero di S. Demetrio a Costantinopoli.

⁸⁷ Ivi, p. 394.

⁸⁸ “Acta”, op. cit., p. 80.

⁸⁹ La tenebra dell'infedeltà (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 372).

abominevole di loro: quelli infatti vivevano già in un mondo peccaminoso, Isidoro invece era cresciuto nella fede ortodossa, e ha però tradito questa fede – in fin dei conti, nonostante fosse *тмокровнїи*, era pur sempre *грекз!*

Un'antitesi non fra personaggi, bensì fra diversi ambiti culturali ed ecclesiastici, si riflette sul piano linguistico: con una certa frequenza, infatti, incontriamo la contrapposizione di due significanti, entrambi adattati allo slavo ecclesiastico, per distinguere un medesimo significato, a seconda che il referente appartenga alla chiesa occidentale o a quella orientale.

Alle pagine 363–364 il narratore sembra prendere gusto a giocare con la contrapposizione di *крыжь* versus *крестъ*⁹⁰, talvolta collocando i due termini a breve distanza l'uno dall'altro. Alla pagina 376, invece, compaiono solo il significante e il referente del rito latino, vale a dire *крыжь*: l'antitesi è sottintesa e si crea una narrazione, per così dire, “a effetto”. Alla pagina 364 e nella successiva leggiamo il nesso “до костела сирѣчь до цркви ѿ”⁹¹, diversamente declinato nelle due occorrenze. I prelati latini che compongono il concilio sono chiamati “арцивискоупи” e “вискоупы”⁹². La giuria che conduce il processo a Isidoro a Mosca è costituita di “архієпкы” e di “єпкы”⁹³.

Gli esempi che abbiamo presentato esprimono l'antitesi fra latini e orientali. Esiste invece un altro nesso, che esprime un'antitesi all'interno della stessa chiesa d'Oriente: tre volte compare, sempre con diversa flessione, “анаѣма сирѣчь проклатъ”⁹⁴. *анаѣма* è un prestito lessicale dal greco *ἀνάθεμα*⁹⁵; è seguito da un'esegesi che consiste nella traduzione in un termine stretta-

mente slavo. Ci sembra che questo procedimento rientri nel forte carattere pubblicistico che contraddistingue lo *Слово избрано* e nell'atteggiamento psicologico di un narratore che vuole legittimare la politica autocefala della chiesa russa: è come se questo senso di autonomia dalla Madrechiesa si riflettesse anche nell'uso dei vocaboli.

La contrapposizione di culture diverse, che dopo l'unione fiorentina non possono più “dialogare”, è ben delineata nella seconda parte dello *Слово избрано*. Qui un certo spazio è dedicato all'eresia di Carlo Magno⁹⁶: il suo ruolo politico non è rappresentato altrimenti, egli è colpevole di insegnare furtivamente ai sudditi che lo Spirito Santo procede, oltre che dal Padre, anche dal Figlio, e che il pane azzimo, anziché fermentato, costituisce la giusta “materia” per l'Eucaristia. Le discussioni legate alla processione dello Spirito Santo occuparono la massima parte del tempo al concilio di Ferrara-Firenze, eppure *Слово избрано* si sofferma diffusamente sul tema, peraltro con posizioni aprioristiche e senza alcuna argomentazione, solo al di fuori del resoconto di Simeon⁹⁷. Dunque, questo dogma, nell'economia dell'esposizione, occupa uno spazio minimo nella *Повесть* e uno spazio relativamente ampio nella seconda parte dello *Слово избрано*; l'espansionismo papale rappresentato in chiave palesemente politica, viceversa, non compare nella *Повесть* in riferimento a Eugenio IV, mentre è accennato nella seconda parte, in riferimento ad alcuni “латыньсти [...] дрзжателне римстии” della storia passata: questo rapporto alquanto simmetrico nella disposizione degli elementi all'interno del macrotesto è il frutto di un'acuta scelta del compilatore mirata ad esprimere una visione prevenuta. La seconda parte, infatti, è un trattato di storia comparata sui generis, che crea altri rapporti antitetici. Viene esposta in grandi linee la storia dell'Occidente e dell'Impero d'Oriente⁹⁸, e si pone tutto l'accento sull'alternanza fra periodi di ortodossia e periodi di apostasia. Roma e la Grecia, da quando sono divenute cristiane, hanno subito, in tem-

fenomeni di influenza della pronuncia macedone nello slavo ecclesiastico della Rus' nei secc. XV–XII (si veda B.A. Uspenskij, *Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XV–XVII vv.)*, Moskva 2002, pp. 131–135, 139–149, 180, e la bibliografia alla quale Uspenskij rimanda).

⁹⁰ Come spiega Krajcar (“Акта”, op. cit., p. 70, n. 70), la parola paleoslava *крыжь* deriva dal latino *crux*: inizialmente non aveva alcuna valenza negativa, che assunse invece più tardi. Dalla mediazione polacca, ucraina e bielorusca, il vocabolo entrò nella lingua slava ecclesiastica di redazione russa e si contrappose al *крестъ*, cioè alla croce ortodossa.

⁹¹ Fino al *kostěl*, ossia la chiesa latina (A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 364).

⁹² Ibidem. Si veda anche Ivi, p. 368; qui compaiono anche i “гардиналы”, termine strettamente latino, che non ha corrispondenza nella gerarchia orientale.

⁹³ Rispettivamente: arcivescovi, vescovi. Si veda Ivi, p. 378. [Архі]єпискоупъ oppure [Архі]єпископъ derivano direttamente dal greco [ἀρχι]єπισκοπος, mentre [Арци]вискоупъ, anch'esso evidentemente di origine greca, ha subito la mediazione germanica: si notino l'antico sassone e l'antico frisone *biscop*, l'antico inglese *biscep*, e infine, con la *Lautverschiebung*, l'antico altotedesco *biscof*.

⁹⁴ L'anatema ossia la maledizione (Ivi, pp. 369, 389, 390).

⁹⁵ La pronuncia [f] di <ϑ>, probabilmente, rientra nell'ambito di quei

⁹⁶ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., pp. 386–389.

⁹⁷ Ivi, pp. 384, 385, 386, 387, 388–389, 391–392.

⁹⁸ Ivi, pp. 385–391.

pi sfasati fra loro, quest'alternanza, e alla fine l'eresia ha avuto il sopravvento. La Rus', al contrario, non appena ha ricevuto il battesimo, si è incamminata sulla retta via senza mai inciampare. La storia russa ed europea giustificano il ruolo di guida che la Moscovia si è assunta, inserendosi a pieno titolo in una, anzi nell'unica tradizione ammissibile, quale tutrice della tradizione medesima che gli altri regni cristiani hanno abbandonato. Dunque, se lo *Слово избрано* concentra l'attenzione sul dogma relativo allo Spirito Santo solo esponendo la storia estera, è come se volesse esprimere che l'eresia ha attecchito da vecchia data e, in ogni caso, al di fuori dei confini della Moscovia, è come una prova di un delitto commesso in territorio straniero; al concilio non vale la pena neanche di intavolare discussioni dottrinali, poiché la teologia occidentale è una mera empietà. Tutta questa impostazione ideologica si riflette nella continua antitesi fra l'elemento statico e dinamico, positivo l'uno, negativo l'altro. La tempestività con cui Vasilij II reagisce è caratterizzata dall'avverbio *скоро*⁹⁹: un movimento veloce per restaurare una situazione di immobilismo. Questo, per così dire, "ossimoro concettuale", non è l'unico che caratterizza la condotta dell'autocrate: la deposizione di Isidoro è un atto trasgressivo ai danni dell'impero romeo, ma proprio mediante questo "ammutinamento" il signore di Mosca ripristina la legge, infranta dalle somme autorità¹⁰⁰. I rimproveri e gli ammonimenti di Marco Eugenio nella *Повесть* sono il sintomo di una concezione immobilistica della religione *tout court*. Il metropolita, rivolgendosi a diversi interlocutori, dice due volte pressappoco le stesse cose, e il narratore le riporta¹⁰¹: se ciò, da una parte, conferisce alla narrazione un tono particolare, dall'altra si confà alla Weltanschauung del testo, la quale si rispecchia anche nella ridondanza semantica e, in parte, lessicale, degli epiteti in lode al gran principe di Mosca, soprattutto alla fine dello *Слово избрано*¹⁰². Questa parte, simile ad un momento conclusivo di un'intera composizione orchestrale con il fortissimo, è caratterizzata da "un adeguamento" del *плетение словес*, "di tipo slavo meridionale, alle formule di panegirico laico",

un "lungo periodo" con una "elencazione degli attributi ecclesiastico-imperiali dell'autocrate", "composti nominali" che, "con la loro insistente ieraticità, sono una serie di variazioni attorno a" calchi semantici di composti greci¹⁰³. Un senso di stasi, compostezza, ieraticità traluce anche dalla liturgia russa, per l'organizzazione della quale il vegliardo metropolita Iona si adopera con zelo. La lode all'ortodossia non è circoscritta alla celebrazione del servizio divino: il testo insiste anche sul fatto che il nuovo metropolita Iona, nel prendere decisioni vitali per il destino della chiesa russa, si basa rigorosamente sui canoni scritti, controbilanciando il gesto formalmente arbitrario di Vasilij nei confronti della Città Imperiale¹⁰⁴. Negli antefatti del concilio il gran principe rivolge a Isidoro in sostanza gli stessi ammonimenti che Marco, una virtuale proiezione in Italia del monarca, rivolge ai latini: questi ammonimenti rientrano nell'esigenza di attenersi scrupolosamente alle norme scritte delle *auctoritates*, di argomento tanto teologico quanto canonico-disciplinare¹⁰⁵, unica garanzia per riconquistare quell'eden nel quale un tempo vivevano tanto Roma quanto Costantinopoli, quando lì vigevo l'ortodossia. Giovanni VIII e Giuseppe II, ingannati da Isidoro che "Ѡдалеча [...] творитъ. якоже слыи пагоубныи смѣи дѣволъ"¹⁰⁶, hanno provocato un danno inestimabile: la perdita del primitivo stato di innocenza. L'ortodossia però non è perduta per sempre: è salvaguardata nella Rus', perché lì esiste un salvatore terreno, impersonato nella figura di Vasilij. Certo che salta subito agli occhi una differenza: lo *Слово избрано* ha una concezione assolutamente elitaria e selettiva della salvezza, dalla quale sono esclusi quanti, non importa se coscientemente o in buona fede, non rientrano nei canoni dell'incontaminato *Благочестіе* orientale: i latini¹⁰⁷, gli ebrei¹⁰⁸ e, logicamente, anche gli uniti. Marco di Efeso ha tentato invano di recuperare i latini e i greci; in modo analogo ha agito il gran principe con Isidoro. Ma una volta falliti questi tentativi, il mondo si trova irrimediabilmente diviso fra dannati e beati.

¹⁰³ R. Picchio, *La letteratura*, op. cit., pp. 147–148.

¹⁰⁴ A. Popov, *Istoriko-literaturnyj obzor*, op. cit., p. 393.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 362–363.

¹⁰⁶ Da lontano agisce in segreto come il diavolo, la malvagia serpe letale (Ivi, p. 379).

¹⁰⁷ Ivi, pp. 385, 391.

¹⁰⁸ Ivi, p. 389.

⁹⁹ Ivi, p. 378: due occorrenze a breve distanza; analogamente a p. 380.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 378, 381.

¹⁰¹ Ivi, pp. 366, 368–369.

¹⁰² Ivi, p. 395.

La tradizione epica orale delle *byliny* russe:

Mat'syra zemlja e il culto della terra

Claudia Pieralli

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 297-308 ◇

I. LA TRADIZIONE EPICA ORALE

CON il nome di *byliny*¹ vengono identificati i canti popolari epici di area slava orientale, tramandatisi oralmente per oltre nove secoli. Dal IX al XVIII secolo le *byliny* vivono esclusivamente nel patrimonio culturale dei contadini, mentre è solo a partire dalla metà del XIX secolo che spariscono significativamente dal repertorio orale, proseguendo la loro vita su materiale cartaceo, ovvero libri, raccolte, miscellanee, trascrizioni in presa diretta.

Al centro della *vis* rappresentativa di questi canti si collocano gli eroi-*bogatyri*², audaci e nobili difensori della Rus' da ogni sorta di pericolo, sia di ordine geopolitico (difesa e salvaguardia del territorio da nemici esterni), sia di carattere mitico-fantastico, come la lotta contro forze soprannaturali. Le *byliny*, espressione di un'arte puramente folklorica e non dotta, sono allo stesso tempo epopea, saga, reificazione sublimata e stereotipica della memoria storica di un popolo che, attra-

verso le vibrazioni remotamente mitiche di questi canti, professa una sua forma di ideologia contadina.

Lo stato attuale delle conoscenze sul fenomeno presenta una vastissima letteratura critica, principalmente in ambito russo. Tuttavia, gli aspetti solitamente considerati si concentrano sull'esegesi storica e filologica delle fonti, mentre non è pressoché mai stata sviluppata una riflessione adeguata sull'antropologia della tradizione bylinica³ e sul suo valore come testimonianza fondamentale delle concezioni cosmologiche all'interno della civiltà rurale.

I testi bylinici presentano una natura variamente stratificata e non omogenea: all'interno dello stesso canto possono ovvero trovarsi elementi diacronici, risalenti a epoche storiche e culturali differenti. La natura stratificata dei canti, derivata in gran parte dal carattere orale della trasmissione, impone dunque al ricercatore un atteggiamento oltremodo cauto: è talvolta necessario cercare di ristabilire lo stato (presunto) originario del testo e individuare i tratti che risultano introdotti successivamente, o che sono stati sostituiti ad altri preesistenti. In altre parole, è probabile che, nell'aspetto in cui ci sono pervenuti dalle trascrizioni moderne, i testi non coincidano con le forme primigenie pertinenti all'epoca medievale (anteriori alla costituzione dello stato di Kiev e durante la sua esistenza) in cui furono enucleati.

Come già indicato, le *byliny* si tramandano solo oralmente, di conseguenza l'unica tipologia di documento a nostra disposizione è la "trascrizione". La prima venne effettuata nel 1619 da Sir Richard James⁴, ma il vero

¹ Il termine *bylina* deriva etimologicamente da *bylo*, forma passata del verbo *byt'* [essere], e ha significato di "cosa che fu", "fatto accaduto", B. Meriggi, *Le byline. Canti popolari russi*, Milano 1974, p. 7. *Bylina* è tuttavia un termine dotta a valore sinonimico, introdotto dall'etnografo I.P. Sacharov negli anni '30 dell'Ottocento, che lo riprese dall'incipit dello *Slovo o Pol'ku Igor' eve*. L'espressione *po bylinam* compare nello *Slovo* in opposizione a *po zamyšleniju Bojanu* e sta a indicare una modalità narrativa oggettiva e fattuale, piuttosto che fantasiosa e surreale. Come vedremo, l'attribuzione ai canti del suddetto termine non riflette la natura del genere.

² Pare che originariamente all'origine di *bogatyri* vi sia il termine *bog*, che presso gli antichi slavi ha la medesima origine di *bogatstvo* [ricchezza], e che poteva venire associato anche a *blago* [bene] e indirettamente a tutta la sfera di significati sinonimici di "fortuna" (*sčast'e*), "successo" (*udača*), in opposizione a "povero", "sfortunato" (*nebog*). Lo stesso *bog* originariamente equivaleva a *vsebogatyj* e *vsech obogaščajuščij*, ovvero "colui che arricchisce tutti", si veda V. Šuklin, *Mify russkogo naroda*, Ekaterinburg 1995. Da respingere invece, ogni associazione semantica tra *bogatyri* e *bog* nel significato di "dio". Gli eroi dell'epos bylinico sono eroi umani e, nonostante presentino alcune caratteristiche soprannaturali in particolare nell'epos arcaico, essi rappresentano sempre l'uomo e mai esseri di altra natura.

³ L'unico studio critico che, avendone studiato i *leitmotiven* di origine mitologica, contiene dei rimandi al significato antropologico delle *byliny* risulta a oggi l'ampio volume di Propp, V.Ja. Propp, *Russkij geroičeskij epos*, Leningrad 1955 (trad. it. *L'epos eroico russo*, Roma 1978).

⁴ Fu nel 1619 che un laureato di Oxford, Sir Richard James, durante un suo mandato di collaborazione con dei mercanti inglesi a Mosca, riportò su testo scritto sei componimenti poetici del genere oggi noto come *byli-*

inizio di una storia cosciente delle trascrizioni si ha con Kirša Danilov e la pubblicazione della celebre e primissima raccolta contenente *byliny* e altre forme di poesia popolare antica, intitolata *Drevnie rossijskie stichotvorenija* edita da Jakubovič nel 1804⁵. La genesi di questa raccolta resta tuttora per molti aspetti misteriosa, non si ha nessuna informazione sulla vita di questo primo trascrittore di *byliny*, si ignora quale sia stato il suo ruolo nella stesura della raccolta, così come le motivazioni che lo spinsero a realizzare quelle trascrizioni. Il primo trascrittore riconosciuto di *byliny* fu quindi lo slavofilo P.V. Kireevskij⁶ (1808–1856), la cui ricerca etnografica rispondeva a una precisa visione del contadino russo quale depositario ideale di una compiutezza etica e morale, testimoniata altresì da quei tratti di mitezza, condiscendenza e intimissima religiosità, che gli slavofili di norma riconoscevano come qualità caratterizzanti del tipico *krest'janin* [contadino] russo. Alla base del suo lavoro poggiava la convinzione che quell'ideale avesse trovato piena espressione nella tradizione epica orale.

Negli anni Sessanta si giunse alle trascrizioni di Rybnikov⁷, e di Gil'ferding. Oltre alla monumentalità del lavoro di quest'ultimo, l'opera si rivelò di importanza cruciale nella storia delle trascrizioni, in quanto fu la prima a essere redatta secondo criteri rigidamente scientifici. Nella prima edizione⁸, edita nel 1873 a un anno dalla morte dell'autore, erano stati assemblati 318 testi, tutti provenienti dalla regione dell'Onega, cioè dall'area nord-occidentale della Russia europea. Le *byliny* si trovano qui disposte per esecutori (*skaziteli*) e per ciascuno di essi sono riportate alcune caratteristiche relative

all'esecuzione e i principali dati anagrafici e biografici. L'etnografo specifica se il cantore è alfabetizzato o meno (nella maggioranza dei casi i cantori non sanno né leggere né scrivere) e quali sono le sue principali attività lavorative. La sua testimonianza ci risulta unica e preziosa; oltre al lavoro di trascrizione infatti, Gil'ferding condusse un'indagine per certi aspetti sociologica sugli *skaziteli*, traendone un articolo a carattere documentaristico, pubblicato postumo nell'edizione del 1939. Si riportano qui notizie interessanti circa alcune costanti relative alla recitazione delle *stariny*⁹: “quasi tutti i nostri cantori sono analfabeti [...] le *byliny* vengono cantate ugualmente dagli ortodossi così come dai credenti nella vecchia fede, e questo senza il benché minimo segnale di cambiamento sui testi operato da questi ultimi sotto l'influenza delle loro idee religiose”¹⁰. L'estratto riportato testimonia in modo eloquente quanto il materiale bylinico fosse recepito come materiale della tradizione da preservare e trasmettere, e mai, come materiale su cui operare soggettivamente. Il senso di rispetto e di devozione verso un patrimonio avvertito come comune si esplica così nel cantore in una sorta di relativa omissione di soggettività al momento della declamazione canora e poi della trasmissione. Sempre secondo i dati forniti nell'articolo dal ricercatore, condizioni favorevoli per l'esecuzione delle *byliny* si creavano durante l'inverno nella foresta, quando, con l'arrivo delle giornate corte e buie, in occasione di feste, i tagliatori di legna si riunivano nelle *izbe* del bosco e lì, al caldo, trascorrevano assieme il tempo. Più in generale le *byliny* venivano eseguite come accompagnamento a determinati lavori artigianali¹¹.

Non è un caso che Gil'ferding si sia spinto sulle rive del lago Onega, visto che quasi la totalità delle trascrizioni dei secoli XIX e XX proviene dalle regioni settentrionali della Russia europea. Infatti, sebbene si ritenga che originariamente le *byliny* fossero diffuse su tutto il territorio russo, perfino in Ucraina e Bielorussia, dove

ny, N.K. Chadwick, *Russian heroic poetry*, Cambridge 1932, p. 7. Il caso ci testimonia più che altro una preziosa casualità, visto che siamo ancora lontani da un lavoro sistematico di documentazione scritta, valido sul piano scientifico, che si avrà solo a partire dal XIX secolo.

⁵ Nel manoscritto sono contenuti ben 71 canti, di cui tuttavia solo 25 sono *byliny* autentiche, K. Danilov, *Drevnie rossijskie stichotvorenija*, Sankt Peterburg 1804.

⁶ P.V. Kireevskij, *Pesni sobrannye Kireevskim*, Moskva 1868–1879.

⁷ P.N. Rybnikov, *Pesni*, I–III, Moskva 1909–1910.

⁸ Si contano quattro edizioni differenti dell'opera di Gil'ferding: la prima, in un unico tomo, venne pubblicata a due anni dalla spedizione (A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny zapisannye A.F. Gil'ferdingom letom 1871 goda*, Sankt-Peterburg 1873). A causa del mancato intervento dell'autore, morto di tifo all'indomani di una seconda spedizione, l'edizione risulta imprecisa, con molti errori e glosse. La seconda edizione in tre tomi del 1896 e la terza, di cui uscirono solo il II e il III tomo tra il 1938 il 1940, sono arricchite da accenni alla vita e all'attività di Gil'ferding, oltre che da sezioni introduttive. Tuttavia, solo l'ultima edizione in tre tomi, del 1949, risulta curata e completa da un punto di vista moderno.

⁹ *Starina* è il termine con cui i contadini designavano i diversi generi di canto folklorico (*byliny*, canti storici e ballate).

¹⁰ A.F. Gil'ferding, “Oloneckaja gubernija i ee narodnye rapsody”, *Onežskie byliny zapisannye A.F. Gil'ferdingom letom 1871 goda*, Moskva-Leningrad 1938, pp. 29–84.

¹¹ Stando a quanto ci attesta l'articolo, le *byliny* vengono eseguite in particolare da coloro che “praticano l'artigianato sugli stivali, o che producono cordame e attrezzi per la pesca, o che hanno assimilato le *byliny* da persone che praticavano questi mestieri”, Ivi, p. 44.

venne presto perduto, in età moderna sono le aree geografiche del Nord a restituirci l'eredità bylinica nel modo più ricco e completo (i governatorati di Archangel'sk e di Olonec, le rive del Mar Bianco e del fiume Pečor e così via). Eppure i canti bylinici non nacquero nel nord, ma nelle regioni più centrali e meridionali della Russia europea, corrispondenti all'odierna Ucraina. Nel corso dei secoli, in corrispondenza di congiunture storiche particolari (come ad esempio il decreto sulle *pomestj'a*¹² a metà del XVI secolo che provocò l'esodo di gran parte della popolazione contadina dalle aree centrali verso l'estremo nord e verso l'est), i canti epici seguirono veri e propri moti migratori da sud verso nord. La conservazione dell'epos bylinico in un'area precisa della sterminata Russia non è un dato casuale, quanto un fenomeno storicamente e culturalmente determinato: solo in quelle regioni si sono mantenute intatte certe condizioni indispensabili alla persistenza del fenomeno, come la diffusa analfabetizzazione, l'assenza non solo di industrializzazione, ma anche di istituzioni statali coercitive quali la servitù della gleba e il servizio militare. Tutto ciò ha consentito che il contadino di quelle zone continuasse a percepirsi come un individuo libero e che preservasse così quelle "premesse psicologiche" necessarie alla conservazione dei canti: fedeltà e devozione nella *starina*, fede incondizionata nel miracoloso e nel surreale.

Gli studiosi di filologia, di storia delle tradizioni popolari e del folklore slavo vennero a conoscenza di questo vasto repertorio solo a partire dagli anni Sessanta del XIX secolo e gli orientamenti di studio in materia si caratterizzarono per una chiara organizzazione in "scuole". Ogni "scuola" prevedeva propri metodologie e obiettivi di ricerca.

La "scuola mitologica" (*mifologičeskaja škola*), che aveva tra i suoi più illustri esponenti F.I. Buslaev, O. Miller, A.N. Afanas'ev e, in parte, V.Ja. Propp, tentò di rintracciare nei testi i retaggi di una presunta mitologia sovraslava indoeuropea. I mitologisti ritenevano in sostanza che le *byliny* fossero racconti sulle deità pagane

slave: dal momento che nell'Ottocento si conosceva poco riguardo ai miti autentici appartenuti ai popoli primitivi, questi miti venivano ricostruiti artificialmente, nonché artificiosamente, sulla stregua di elementi forniti dal materiale bylinico, fiabesco e folklorico in genere¹³. Lo slavista italiano Bruno Meriggi, cui dobbiamo alcune tra le prime traduzioni di canti bylinici in lingua italiana¹⁴, affermò l'infondatezza dell'assioma base della scuola mitologica dichiarando illegittima l'esistenza di un sistema mitologico comune ai popoli indoeuropei¹⁵. Nonostante questa asserzione negativa, lo studioso può paradossalmente venir ritenuto un mitologista, benché da una prospettiva critica diversa. Nelle sue preziose e audaci ricerche, il cui indubbio merito consiste nell'aver "iniziato" il lettore italiano all'universo bylinico, egli si è preminentemente occupato di rintracciare nell'epos i detriti di tutto un complesso di tradizioni rituali di iniziazione tribale e sciamanica cui risulta strettamente legata l'incidenza del mito. In sintesi, i mitologisti rivolgevano ben poca attenzione ai contenuti storici, la cui presenza nei canti invece non è trascurabile, giungendo perfino a recepire l'epos storico vero e proprio¹⁶ come una mera contraffazione e deformazione dei miti antichi¹⁷.

I fautori della teoria assimilazionista (*teorija vzaimstvovanija*), tra cui V.V. Stasov, e I.N. Ždanov, mirarono invece a scoprire analogie e filiazioni possibili tra l'epos bylinico russo e l'epos di altri popoli. Si venne così a ipotizzare l'esistenza di flussi migratori di soggetti epici che dall'India, dall'Iran o dalla Turchia, sarebbero penetrati nella Rus' passando dall'Asia centrale (*vostočnaja teorija*)¹⁸, o attraverso le regioni caucasiche. Sempre in conformità con quest'ottica, altri stabilirono la provenienza bizantina di una parte dei soggetti by-

¹³ Per approfondimenti si rinvia a A.N. Afanas'ev, *Poetičeskije vozrenija slavjan na prirodu v trech tomach*, Moskva 1886.

¹⁴ Prima del prezioso studio di Meriggi sulle *byliny* che contiene anche quattordici traduzioni (B. Meriggi, *Le byline. Canti popolari russi*, Milano 1974), erano apparse in italiano soltanto le pionieristiche traduzioni di Domenico Ciampoli, che, oltre alla scarsità dei testi considerati, risultano stantie e talora anche poco attendibili, si veda D. Ciampoli, *Poesia russa: byline, canti storici, Conto d'Igor*, Lanciano 1911.

¹⁵ B. Meriggi, *Le Byline*, op. cit., pp. 12-13.

¹⁶ Viene detta epos storico, classico o kieviano, tutta la creazione epica che ha origine durante il periodo storico della Rus' di Kiev.

¹⁷ *Byliny*, a cura di V.Ja. Propp, B.N. Putilov, II, Moskva 1958.

¹⁸ V.V. Stasov, "Proischoždenie russkich bylin", *Vestnik Evropy*, 1868, 1, p. 32. Si veda anche, a questo proposito, I.N. Ždanov, *Russkij bylinnyj epos*, Sankt-Peterburg 1884.

¹² Le *pomest'ja* sono le proprietà fondiarie ereditate dai bojari (*voščina*), che a metà del XVI secolo vennero concesse in usufrutto ai contadini liberi (*smeryd*): il decreto rispondeva alle esigenze di uno stato costantemente coinvolto in guerre e mirava a rivoluzionare l'assetto sociale tramite la creazione di una nuova classe di proprietari terrieri, E. Gasparini, *La cultura della steppa: morfologia della civiltà russa*, Roma 1934, p. 99.

linici, che sarebbero giunti ai russi attraverso gli slavi meridionali¹⁹.

Chi pose le basi per lo studio dei dati storici e del loro riflesso nella canzone epica furono però i rappresentanti della scuola storica (*istoričeskaja škola*), anche se eccessivo fu il loro tentativo di storicizzare l'epos. Gli storicisti, e tra loro in particolar modo L.N. Majkov, N.P. Daškevič e V.F. Miller, cercarono febbrilmente di ricostruire la storia della Rus' e poi della Moscovia basandosi sui dati storici, topografici, anagrafici forniti dalle *byliny* e mettendo questi in relazione con i dati riportati nelle cronache del tempo. L'errore metodologico e concettuale che li condusse a esiti critici impropri fu quello di considerare le *byliny* come documenti storici a pieno titolo, avvalendosi in tal modo di una rappresentazione puramente formale del delicato legame esistente tra i canti epici e la storia, considerata questa in quanto deposito e successione di eventi, non sublimata in modo alcuno dall'arte. La teoria promossa da V.F. Miller circa la corrispondenza biunivoca tra il nome bylinico e il nome "storico" (*imja bylinnoe i vmeste istoričeskoe*)²⁰, sorta di teorema-cardine della "scienza borghese"²¹, condusse gli storicisti a conclusioni del tutto false, quali l'aleatorio riconoscimento di personaggi storici in eroi bylinici, l'attribuzione di un'origine novgorodiana alla *bylina* su "Mikula e Vol'ga"²² e ancora la fantasiosa convinzione che la tradizione epica si fosse generata in ambiente aristocratico²³. Gli storicisti dimostrarono così di non prendere coscienza di quei fattori che inevitabilmente intervengono nel processo di elaborazione artistica popolare del testo e che, in un approccio critico alle *byliny*, non possono essere ignorati. Uno tra questi è la generalizzazione, per cui la realtà storica si dà unicamente attraverso un filtro che trasmette l'evento, svincolato dalla sua pertinenza storica, in una forma attraente e attuale (e quindi più generale), e rimodellato in base a tendenze estetiche spesso paradigmatiche o in conseguenza di contaminazioni con altri elementi del bagaglio letterario popolare. I sostenitori di questa scienza, che pu-

re ebbe notevole risonanza da quando si formò negli anni della rivoluzione, dimenticavano inoltre il carattere profondamente idealistico, e non realistico, che anima la poesia epica. La *bylina* infatti non è un racconto "guastato" di avvenimenti reali, come credeva Miller.

In seguito alla rivoluzione d'ottobre, gli orientamenti di studio in materia cambiarono radicalmente e, benché si sia fatta luce sugli errori dei predecessori, gli studiosi sovietici sono responsabili di altri tipi di mistificazioni, che coinvolgono più in generale le dinamiche socio-culturali della Rus' di Kiev. Le ipotesi ricostruttive di Lichačev, Propp, Putilov e di tutta la critica sovietica, in genere fino agli anni Ottanta del XX secolo, portano impresso un marchio ideologico, che tende ad applicare al passato premoscovita (dall'ordinamento tribale al XV secolo) categorie di tipo marxista o pertinenti a un'età più moderna, come la coscienza e la lotta di classe, l'ordinamento feudale²⁴, i concetti di popolo, patria, e infine di *narodnost'*. Propp ad esempio, definisce la creazione epica come un insieme di contenuti a carattere eroico e di ispirazione patriottica, dove la lotta "non è condotta per il destino individuale, ma per i più alti ideali dei popoli di quell'epoca"²⁵. Esistono tuttavia una serie di *byliny* di origine preistorica²⁶, che sfuggono del tutto alla definizione data da Propp, che necessita allora di essere estesa: diremo dunque che l'epos bylinico si realizza laddove il popolo contadino ha espresso se stesso, la sua particolare ricezione degli eventi storici frammista alle sue aspirazioni storiche, il suo sistema di credenze di matrice mitologica e pagana, che col tempo andò cristianizzandosi, e laddove i protagonisti incarnano figure eroiche. Elementi come l'eroismo patriottico o gli ideali nazional-popolari, non solo non sono indispensabili ai fini del riconoscimento dell'epos, ma costringono la creazione bylinica in contenuti ideologizzati di cui essa, in origine, non è espressione.

²⁴ Lichačev sostiene che l'epos bylinico diviene un prodotto del popolo che lavora solo in seguito a un presunto processo di differenziazione in classi della società, avvenuto con la costituzione della Rus', prima del quale la creazione epica fioriva tra i vertici delle classi feudali, D.L. Lichačev, *Vozniknovenie russkoj literatury*, Moskva-Leningrad 1952, p. 26. In realtà, oltre all'inesistenza di una società feudale propriamente detta prima del XIV–XV secolo, la poesia folklorica è sempre stata patrimonio esclusivo dei contadini, dalla sua origine alla sua conservazione.

²⁵ V.Ja. Propp, *Russkij geroičeskij epos*, op. cit., p. 13.

²⁶ Ci riferiamo qui ai soggetti su "Svjatogor i tjaga zemnaja", "Svjatogor i grob", "Vol'ch Vseslav'evič", "Vol'ga Buslaevič", "Dobrynja i Marin'ka".

¹⁹ A. N. Veselovskij, *Južno-russkie byliny*, Sankt-Peterburg 1881.

²⁰ V.F. Miller, *Ekskursy v oblast' russkogo narodnogo eposa*, III, Moskva 1892.

²¹ Tale era la denominazione vagamente dispregiativa adoperata dagli studiosi sovietici per indicare l'orientamento critico più in auge prima della rivoluzione.

²² V. F. Miller, *Očerki russkoj narodnoj slovesnosti*, I–VIII, Moskva-Leningrad 1897–1924, I, pp. 169–172.

²³ Ivi, III, pp. 25 e 67.

Riutilizzando un'espressione per la prima volta conosciuta da Belinskij, molti studiosi dell'era sovietica solevano inoltre perentoriamente affermare che "l'epos popolare è espressione della *narodnost*"²⁷, riconducendo così a questa categoria la molteplicità dei contenuti dell'epos e della sua ispirazione. Il termine in realtà, traducibile come carattere popolare, nazionale o etnonazionale, non è altro che un'invenzione di laboratorio, creato *ad hoc* dalla critica per imbalsamare, con l'idea stereotipica e romantica di popolo, un atto creativo che riguarda invece solo il contadino e il suo mondo esperienziale e simbolico. È inopportuno parlare di popolo, dal momento che la produzione e la fruizione di epos è un fenomeno cui partecipa unicamente colui che lavora la terra²⁸.

Vale la pena quindi di rivolgere brevemente l'attenzione alla questione dell'autore nelle *byliny*. In quanto patrimonio orale, le *byliny* sono frutto di un processo creativo collettivo. Tuttavia va chiarito che tipo di ruolo esercita la collettività nel processo di creazione. Si presume che un testo venga in origine enucleato da un singolo o da una stretta cerchia di persone, ma che questo divenga collettivo solo quando diviene un fatto della memoria collettiva²⁹, e dunque un luogo della tradizione. Un soggetto nasce quando viene per la prima volta "oggettivato" (vale a dire recitato dal suo autore), ma diviene un fatto di folklore solo dopo che è stato accolto e sancito dalla comunità. La comunità opera così una sorta di censura preventiva sul testo³⁰. Nella forgiatura dell'epos esiste comunque un fattore di individualità attestabile, che risiede nell'azione personale esercitata dallo *skazitel'* sui testi. Per tentarne una spiegazione ricorriamo alla distinzione tracciata da Gil'ferding tra *mesta tipičeskie* [luoghi tipici] e *mesta perechodnye*³¹ [luoghi transitori]: i primi, di solito a carattere descrittivo, so-

no quelle parti di testo che nel processo di trasmissione orale restano invariate e che il cantore conosce a memoria, i secondi sono invece quei passaggi testuali che servono a combinare tra loro le parti fisse secondo un certo ordine, rendendosi così responsabili della consequenzialità narrativa. È proprio nel gestire le intersezioni tra queste due funzioni che si esprime la personalità artistica dell'esecutore. Ovvero, un certo impiego funzionale dei *mesta perechodnye* invece di un altro produce una variante rispetto al testo originario³², e costituisce, assieme alle qualità musicali dello *skazitel'*, il terreno vero e proprio della sua improvvisazione.

All'interno della tradizione epica si distinguono diverse fasi successive che riflettono l'evolversi della concezione del mondo da una visione mitica e sostanzialmente non antropocentrica a una visione storica e cristianizzata, dove l'avvenuta inculturazione in terra slava del messaggio evangelico ha contribuito a rimuovere dai canti molti elementi culturali paganeggianti e di ispirazione mitologica. Benché la critica non rifletta a oggi un orientamento comune in materia di periodizzazione e genesi dell'epos³³, si può affermare con un certo margine di fondatezza che esista un epos arcaico, preistorico e prekieviano, anteriore al X secolo, scaturito in una società a ordinamento tribale (*rodovoj stroj*), quindi in un ambiente preatatale e precristiano, e un epos classico, storico o kieviano³⁴. Al primo periodo si riconducono i nuclei primari di alcuni tra i più noti e affascinanti soggetti bylinici (Vol'ch Vseslav'evič, Vol'ga, Svjatogor, Michajlo Potyk, Dobrynja i Marin'ka), al secondo, sebbene con le dovute sottodistinzioni, tutti gli altri. Tra le due fasi di produzione epica è avvenuta una vera e propria contaminazione osmotica: sia, come registrò Propp, motivi di origine arcaica trasfusero in sog-

²⁷ V.G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, V, Moskva 1954, p. 354.

²⁸ Secondo le osservazioni sul campo riportate da A.F. Gil'ferding, i veri responsabili dell'assimilazione e della trasmissione di *byliny* sono quei contadini che nella stagione invernale si dedicano alle attività artigianali (*masterstva*), ovvero lo strato più agiato della società rurale; si veda A.F. Gil'ferding, "Oloneckaja gubernija", op. cit., pp. 29-84.

²⁹ Circa il concetto di memoria collettiva in sociologia della letteratura e il legame tra questa e la conservazione dinamica del passato, si veda M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris 1968 (trad. it. *La memoria collettiva*, Milano 1987, pp. 20-21 e 93-95).

³⁰ R. Jakobson - P. Bogatyrev, "Il folklore come forma autonoma di creazione", *Strumenti critici*, 1967 (II), 3, pp. 223-238.

³¹ Ivi, pp. 57-58.

³² Gli storicisti denominarono *prototip* o *pervoobraz* un soggetto nella sua forma originaria, per distinguerlo dalle numerose versioni rielaborate dello stesso (*varianty*). Questa nomenclatura stabilisce di fatto una gerarchia di valore tra il *prototip*, più antico e autentico, e le *varianty*, che sono viste come il risultato di un processo di deformazione e manipolazione popolare.

³³ Dopo aver ripercorso tutte le ipotesi ricostruttive fornite dalle scuole di ricerca nel corso di un secolo, così conclude epigrammaticamente un'esperta di folklore bylinico: "il problema della genesi e dello sviluppo dell'epos al suo stadio iniziale, nel periodo della sua vita produttiva, è ancora lontano dall'essere risolto all'ora attuale", A.M. Astachova, *Byliny: itogi i problemy izučenija*, Moskva-Leningrad 1966, p. 82.

³⁴ Propp è il primo studioso di *byliny* a stabilire scientificamente l'esistenza di un epos arcaico, del quale stila un elenco dei motivi tipici, V. Ja. Propp, *Russkij geroičeskij epos*, op. cit., pp. 36-37.

getti dell'epos storico, sia, elementi dell'epos kieviano o relativi a quell'atmosfera storica, confluirono visibilmente nei soggetti dell'epos arcaico, producendo in tal modo una sorta di "kievizzazione"³⁵ dei soggetti preistorici, come attestano le *byliny* su Vol'ch, Vol'ga, Michajlo Potyk, Dobrynja e Marin'ka. In questi canti, gli elementi relati all'idea della statualità, della difesa della Rus', nonché l'immagine stessa del *bogatyř* quale devoto protettore dei confini della Rus', sono evidentemente elementi posteriori, innestati sulla tessitura delle *byliny* arcaiche solo in epoca kieviana.

In genere, nella creazione bylinica si assiste a una dialettica di sovrapposizione e avvicendamento tra elementi mitici (rapporto simbolico deificato con gli elementi naturali, strapotere delle forze della natura, elementi magico-sciamanici, eroi dotati di facoltà metamorfiche, esistenza di altri mondi e così via) ed elementi epici, dove i primi si riversano in modo incisivo sull'epos, principalmente nel suo primo stadio di sviluppo (IX–X secolo). La dialettica ha però carattere negativo: mano a mano che l'epos trova se stesso e si stabilizza in forme e contenuti meno "ibridati" da altri sistemi di pensiero (vedi le concezioni mitologiche), la creazione epica abbandona visibilmente il mito e si sviluppa in modo addirittura oppositivo (i soggetti più recenti, dal XII al XIV secolo, hanno carattere spiccatamente parastorico e risultano pressoché privi di elementi magici e di ispirazione mitologica). L'epos così "nasce dal mito, ma non per via evolutiva: nasce dalla sua negazione e dalla negazione di tutta la sua ideologia"³⁶. A questo spostamento di gravità dal mito all'epos è intimamente legato il carattere antropocentrico dell'epica bylinica, quale elemento di distinzione a segnare il passaggio da una visione mitologizzata (ove l'uomo subisce la supremazia delle forze naturali) a una visione umanistica, dove l'uomo, emancipatosi dal suo stato di sottomissione e conquistato in parte un dominio su queste forze, talora materializzate in esseri mostruosi, si lancia ora in una lotta eroica contro di esse. Tra i motivi di origine mitologica sopravvissuti nelle *byliny* incontriamo il culto della terra, la figura del drago-serpente (*zmej*), i Signori degli elementi, il concepimento miracoloso, il metamorfismo di

alcuni *bogatyři* (*oborotničestvo*), la nascita di fiumi dal sangue di eroi periti, la miracolosa trasfusione di forze, la dinamica di morte e rinascita, l'esistenza di mondi paralleli e la possibilità di transitare da uno all'altro (*oborotnost'*).

Nella prospettiva più ampia di ricostruire un'antropologia dello spazio analizzando la sua espressione nel folklore bylinico, è opportuno sistematizzare la creazione epica in tre fasi evolutive, rispondenti a tre fasi consequenziali dello sviluppo storico-culturale: una prima fase di epos preistorico, come sopra indicato, una seconda di primo epos storico o kieviano (XI–XIII secolo, cui si riconducono, tra gli altri, "Michajlo Potyk", "Isčelenie Il'ji Muromca", "Il'ja i Solovej Razbojnik", "Dobrynja i zmej", "Sadko", e così via) e un'ultima fase di epos storico più recente (XIII–XV secolo, cui fanno parte i soggetti sulla lotta contro i tataro tra cui "Il'ja e Kalin'car'", "Boj Il'ji s Vladimirom", "Suchman").

II. MAT'SYRA ZEMLJA E IL CULTO DELLA TERRA NELLE BYLINY

Il culto della terra nell'epica bylinica è solo uno dei numerosi aspetti da prendere in considerazione in uno studio analitico della rappresentazione dello spazio nelle *byliny*. Nelle prime due fasi dell'epos, la singolare ricorrenza dell'elemento terra, così come di fiumi, montagne, acque, corpi astrali e mondi trasversali, ci attesta una visione cosmologica non ancora storica, fortemente impregnata di concezioni mitologiche del mondo e le sue leggi.

Il culto della terra, o culto ctonico, attestato fino al secolo scorso nelle aree rurali della Russia³⁷, è la manifestazione duratura di una spiritualità paganeggiante che, dopo l'introduzione del cristianesimo, permane per secoli relativamente intatta³⁸. Il paganesimo slavo

³⁷ Le fonti di norma considerate per lo studio di questo culto sono costituite dalle lamentazioni (*pričitanija*), dai canti rituali eseguiti in ricorrenza di feste agrarie (*obryadovye pesni*), in una certa misura dai versi spirituali (*stichi duchovnye*) e in larga parte dalle pratiche rituali di propiziazione agraria.

³⁸ Il fenomeno viene definito *dvoeverie*, letteralmente "doppia fede" e indica la secolare coesistenza di una religiosità pagana, o religione della natura, a fianco della fede ortodossa. Secondo Francis Conte lo *dvoeverie* rappresenta sul piano spirituale il corrispettivo di ciò che esprime la diglossia sul piano linguistico, dal momento che "les deux éléments constitutifs ont une existence qui relève de la présence synchrone de deux 'textes' culturels (chrétien et païen) dont l'un est choisi par rapport à l'autre, en fonction des nécessités", F. Conte, *L'heritage païen de la Russie*.

³⁵ Il fenomeno di "kievizzazione" dei soggetti arcaici fu rilevato da Meriggi, si veda a riguardo B. Meriggi, *Le byline*, op. cit., pp. 21–39.

³⁶ V.Ja. Propp, *Russkij geroičeskij epos*, op. cit., p. 41.

si caratterizza principalmente per la concezione relativa delle dimensioni del tempo e dello spazio. Da questo punto di vista, l'uomo vive e si percepisce interamente immerso nell'universo naturale, visto come reificazione terrestre del divino. In questo contesto la madre-terra è percepita come residenza immanente del divino femminile. Le origini del culto vanno cercate al di fuori della Russia, si stima che sia l'Asia minore (con particolare riguardo alla regione del Mar Nero e, più a sud-est, dell'Iran) l'area di provenienza primaria di questa forma di venerazione. Il culto non è quindi tra gli slavi un fenomeno autoctono, ma si configura piuttosto come la conseguenza di un'acquisizione da parte degli slavi dei lasciti delle culture locali preesistenti al loro insediamento, le culture sciite e presciite³⁹.

Nelle *byliny* ci imbattiamo spesso nell'epiteto di *Mat'-syra-zemlja*, ("madre umida terra" o "madre feconda terra"), tale è, possiamo dire, la riedizione linguistica nel folklore russo dell'antica concezione divinizzante della terra. L'epiteto veicola il senso fondamentale del mito di fecondazione della terra per intercessione del cielo. Nella formula triadica la terra esprime il principio femminile della creazione e della forza generativa, la sua maternità è riferita a tutto ciò che esiste sopra di essa, compreso l'uomo. In secondo luogo la terra è qualificata come umida. L'umidità (e transitivamente la fecondità) è la sua condizione costitutiva in quanto genitrice suprema di vita ed elargitrice di forza. Nell'immaginario mitologico popolare essa è unita in un matrimonio cosmico con il cielo, dal quale viene fecondata attraverso la pioggia, i fulmini, la caduta di meteoriti o tramite l'intermediazione di figure mitiche come lo *zmej*.

Le paysan et son univers symbolique, Paris 1997, p. 23. In realtà dissentiamo dalla valutazione di Conte, in quanto lo *dvoeverie* presenta aspetti fortemente sincretici e non diglottici: le due fedi non sono selezionate dal contesto, ma si trovano spesso commiste, come ci attestano oltre ai canti i riti e in particolare il rito di confessione alla terra (*ispoved' zemli*), dove si realizza un vero *patchwork* simultaneo di codici religiosi pagani e cristiani.

³⁹ Secondo la ricostruzione di Komarovič, le culture sciite e presciite sarebbero state sin dall'antichità "ibridate" a loro volta dalle culture del Mar Nero, i cui culti della divinità madre furono coinvolti in un lungo processo di compenetrazione e osmosi con la venerazione ellenica della terra, V.L. Komarovič, "Kul't roda i zemli v knjažeskoj srede XI–XIII vv.", *Trudy otdela drevnej russkoj literatury (TODRL)*, 1960 (XVI), pp. 99–101. Lo studioso, sulla base delle informazioni riportate dall'etnologo tedesco A. Dieterich alcuni decenni prima, aprì la strada a un'interpretazione del fenomeno su una fascia territoriale molto ampia, che dalla penisola ellenica giunge all'Asia minore e all'Iran.

È importante notare che, presso gli slavi, il culto della terra si trova probabilmente connesso al culto dei man: i trapassati erano venerati in quanto si riteneva che una volta seppelliti nella terra, potessero influenzarne la fecondità⁴⁰. Assieme alle sue qualità generatrici, il contadino russo riconosceva inoltre alla madre-umida-terra uno spirito vendicativo. Secondo le credenze popolari vi sono degli atti precisi che la terra non tollera poiché contraddicono i principi salienti che essa stessa incarna: gli atti considerati sacrileghi, e di cui troviamo testimonianza nelle *byliny*, sono l'esercizio di facoltà metamorfiche (*oborotničestvo*), la pratica delle arti magiche (*kol'dostvo*), gli atti contro la maternità e contro la fertilità della donna e del suolo. Nell'immaginario popolare la terra reagisce a queste colpe rendendosi sterile, facendo vacillare il suolo terrestre o addirittura uccidendo. E siccome la terra risulta depositaria di una legge morale, tutti, *bogatyri* compresi, sono chiamati a non contravvenire ai suoi divieti. La formula risulta largamente impiegata in tutte le espressioni del folklore russo, ad esempio nelle formule magiche (*zagovory*), negli indovinelli (*zagadki*), nei versi spirituali (*duchovnye stichi*), nei canti rituali agrari (*obriadovye agradnye pesni*) nelle fiabe popolari e nei riti. In questa sede ci interessa analizzare la specificità del ruolo rivestito dalla Madre-Terra in questo preciso genere del folklore.

Mat'syra zemlja ricorre significativamente nelle prime due fasi dell'epos, l'epos arcaico e il primo epos storico e possiamo distinguere due contesti fondamentali di ricorrenza: uno riguarda l'epiteto in quanto formula pronunciata, priva di valore dinamico e predicativo, l'altro riguarda la presenza del soggetto terra in quanto elemento coinvolto in un'azione e dunque soggetto o oggetto di un predicato. Nel primo caso la presenza dell'epiteto è formale, non svolge funzioni narrative né drammatiche, quanto meramente contestuali. Questa viene invocata durante la narrazione in prevalenza quando si realizza un contatto tra il personaggio in azione e la superficie terrestre. Il contatto avviene di solito in modo brusco e violento, nella forma di una caduta o di un crollo. Nella *bylina* su Michajlo Potyk, testo che presenta aspetti sia dell'epica arcaica che della prima fase storica, la moglie *Mar'ja lebed' belaja* [Maria bian-

⁴⁰ F. Vyncke, "La religione degli slavi", *Le religioni dell'Europa centrale precristiana*, a cura di Ch. Puech, Roma-Bari 1988, p. 13.

co cigno] tenta più volte di provocarne la morte tramite l'impiego di vari mezzi magici. Nei versi successivi Michajlo sviene dopo aver inconsapevolmente ingerito bevande narcotiche:

Напился тут Михайла он допьяна
Пал-то на матушку на сыру-землю⁴¹.

La madre-terra è qui espressa in forma vezzeggiativa⁴², dettaglio che ci informa del carattere confidenziale e personale del modo di rivolgersi alla terra. Talvolta l'epiteto si presenta nella formula binaria di *syra-zemlja*, sottintendendo il costituente mancante:

Скочил-то тут Добрынюшка Микитич он,
Хватил он этот камень, здынул его,
Здынул-то столько до колен то-он,
А больше-то Добрынюшка не мог здынуть,
А бросил этот камень на сыру землю⁴³.

Nel passo citato il *bogatyr'* Dobrynja sta tentando di sollevare la pietra incandescente in cui *Marja lebed' belaja* ha trasformato Michajlo. Oltre alla ricorrenza contestuale della Madre-terra l'episodio ripropone il *leitmotiv* del sollevamento problematico dei gravi, che ha la sua rilevanza nell'epos in quanto espressione di un antico antagonismo tra l'elemento tellurico e l'uomo. Troviamo ancora l'epiteto in funzione scenica in presenza dell'abbattimento del nemico:

'Ты просвистни, моя стрелочка каленая,
По тому острою по ножеву,
Попади-ка в Соловья Разбойника,
А спусти-ка его да из сыра дуба,
Из сыра дуба на матушку сыру землю⁴⁴.

Il passo è estratto dalla *bylina* "Il'ja i Solovej Razbojnik"⁴⁵, risalente al primo epos storico, pervasa in larga

parte da elementi arcaici. Si trova qui un altro epiteto di non casuale ricorrenza nell'epos: la verde quercia (*syra-duba*). Di solito la quercia viene qualificata per una valenza cromatica, che è bianca. Qui Meriggi traduce il primo *syra* ("umida", "feconda") con l'aggettivo "verde", mentre traduce con "umida" il medesimo aggettivo *syra* affiancato alla terra. A nostro parere la traduzione differenziata rispetta l'idea contenuta nell'uso di *syra*, benché questo venga nel testo indistintamente applicato sia a *duba* che a *matuška zemlja*: l'attribuzione di fecondità è, come sappiamo, primariamente pertinente alla terra. Tutto ciò che sopra di essa vive è pure, per via transitiva, qualificabile come fecondo, ma solo rispetto al fatto che è generato dalla madre-terra. La fecondità della quercia è dunque acquisita e non costitutiva, ecco perché si può tradurre *syra-duba* in "verde quercia", mentre risulta meno accettabile tradurre *syra-zemlja* in "verde terra". Tuttavia, anche questa soluzione si rivela lacunosa: traducendo "verde quercia" si perde l'idea del rapporto diretto e indissolubile che lega il mondo arborale alla terra e che consiste nella trasmissione di linfa, liquido nutrizionale che le piante assorbono dal suolo.

Potremmo continuare a lungo con l'enumerazione dei casi di ricorrenza dell'epiteto, tuttavia i pochi esposti ci bastano per stilare alcune conclusioni circa questo primo contesto di ricorrenza: le *byliny* hanno scarsissima potenzialità descrittiva, le ambientazioni sono stilizzate e servono più che altro a incorniciare l'azione. La formula dunque non ha finalità descrittive, anche perché resta sempre invariata; il suo impiego non ha altra funzione se non quella di ribadire l'identità e il valore, per il contadino, dell'elemento terra. L'epiteto si pone dunque come formula altamente significativa e la sua presenza testimonia per la sensibilità popolare l'inscindibilità della terra dalle sue implicazioni simboliche e divinizzanti, ispirata in larga parte da forme di panismo e da una religiosità agrario-matriarcale. Proprio per questo, solo in sporadici casi troviamo *zemlja* senza i suoi attributi costanti. Laddove si registra una volontà di realismo descrittivo, si cercano espressioni alternative, che consentano così di non evocare affatto il sostantivo *zemlja* in ricorrenza isolata. In questi casi la terra non è più evocata in modo paradigmatico e personificante, quanto in modo contingente e circostanziato, e in una certa misura, realistico:

⁴¹ "S'inebrì Michajlo a più non posso / Cadde sulla feconda madre terra", A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny zapisannye letom 1871 goda*, I, Moskva-Leningrad 1949, n. 52 (trad. it. di E.T. Saronne, K.F. Danil'čenko, *Giganti, incantatori e draghi. Byliny dell'antica Rus'*, Milano-Trento 1997, p. 165).

⁴² Il vezzeggiativo di *Mat'* risulta intraducibile, non corrisponde al dispregiativo "matrigna", né a forme come "mamma".

⁴³ "Balzò dunque Dobrynjuška Mikitič, / Prese la pietra, la sollevò / La sollevò solo fino ai ginocchi / Più in su Dobrynjuška non la poté alzare / E gettò la pietra sull'umida terra", Ivi (trad. it. di B. Meriggi, *Le byline*, op. cit., p. 90).

⁴⁴ "Parti fischando, dardo rovente, / Come lama affilata di coltello, / Colpisce Solovej-Razbojnik / Fallo cadere dalla verde quercia, / Dalla verde quercia sulla Madre-umida-terra", P.I. Rjabinin-Andreev, *Byliny*, Moskva 1940, n. 2 (trad. it. di B. Meriggi, *Le byline*, op. cit., pp. 164-165).

⁴⁵ La *bylina* è considerata essere il proseguimento di "Iscelenie Il'ji Muromca" e narra infatti le avventure occorse sul percorso di Il'ja dopo che, guarito dalla sua trentennale paralisi, decide di mettersi in viaggio da Murom a Kiev.

Его доброй конь да богатырский,
По чисту полю он стал поскакивать,
По целой версты он стал помахивать,
По колены стал в земелюшку погрязывать,
Из земелюшки стал ножек ен выхватывать,
По сенной купны земельки ен вывертывал.⁴⁶

I termini qui impiegati per designare la terra, e che rispondono a un uso descrittivo, sono *zemel'ki*, forma sostantivale diminutiva di *zemlja* e *zemeljušku*, intraducibile vezzeggiativo di terra. Il cantore evita chiaramente di pronunciare la parola *zemlja* da sola e ricorre a dei derivati.

Prendiamo in esame adesso il secondo contesto di ricorrenza dell'epiteto, o del soggetto terra senza epiteto. In questi casi la terra è coinvolta in una dinamica di accadimenti e si inserisce a pieno titolo tra gli attori del canovaccio drammatico. È qui che, attraverso il coinvolgimento nell'azione, si trova espressa la gamma dei significati della terra come retaggio mitico e culturale sopravvissuto nell'epos. Il primo esempio è estratto dalla *bylina* su "Vol'ch Vseslav' evič" e ci interessa per il *leitmotiv* del concepimento miracoloso del *bogatyř* Vol'ch, che in questa sede mostra di avere chiare connessioni con forme di pensiero totemico. La formula è assente, vi sono tuttavia rinvii sub-testuali al culto ctonico:

Она с каменю скочила на лютова змея,
Обвивается лютой змеи,
Около чебота зелен Сафьян,
Около чулочика шелкова,
Хоботом бьет по белу стегну,
А втапоры княгиня понос понесла,
А понос понесла и дитя родила.⁴⁷

La *bylina* appartiene al novero delle più arcaiche, poggia per lo più su tematiche anteriori all'era kieviana e si ritiene che, nella sua parte finale, sia stata affetta dal fenomeno di "kievizzazione"⁴⁸. Vol'ch è un *bogatyř*-

*oboroten*⁴⁹ generato dall'unione tra una donna e un padre-animale (*zmej*). La connessione tra l'episodio e il culto della terra risiede nella tipologia del concepimento; lo *zmej* è considerato come l'incarnazione o di un tuono, o della caduta di un meteorite che, penetrando la terra, realizza la sua unione fisica col cielo⁵⁰. In questo senso il concepimento di Vol'ch conserva una chiara impronta ctonica e può anzi essere interpretato come un atto di fecondazione congiunta tra un essere umano e un principio atmosferico, ove l'intermediazione dello *zmej* introduce un elemento demoniaco nella genesi di Vol'ch, e rimanda, nel contempo, al citato mito della Madre-Terra.

Analizziamo ora, sempre nel secondo contesto, l'espressione di disapprovazione della terra nei confronti degli atti contro la vita. Nella stessa *bylina* vediamo la terra avere come un sussulto di dissenso per la venuta sulla terra di un *bogatyř*-*oboroten* che porterà sangue e distruzione:

А [и] на небе просветя светел месяц,
А в Киеве родился могучь богатырь,
Как бы молоды Вольх Всеславьевич,
Подрожала [мать] сыра земля,
Стряслось славно царство Индейское,
А в синее море сколыбалось.⁵¹

Tutta la natura viene qui percorsa da un fremito e si scuote per il terrore: la terra sussulta perché sa che è nato un *bogatyř* votato al massacro, che si avvarrà di poteri paranormali per perseguire i suoi fini di morte e affermazione. Lo stesso dramma è presente nella *bylina* su Vol'ga, altro *bogatyř*-*oboroten*, al momento della sua nascita:

Мать сыра земля сколыбалася,
зверы в лесах разбежались,
Птицы по подоблачью разлетались,
и рыбы по синю морю разметались.⁵²

⁴⁶ "E il suo bravo destriero da *bogatyř*, / Cominciò a balzare per la sgombra pianura, / Cominciò a far salti per una versta, / Fino ai ginocchi ad affondare nella terra, / Dalla terra liberando le zampe, / Rovesciava terra quanto una bica di fieno" ("Dobrynja i zmej"), A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny*, II, n. 79, op. cit. (trad. it. di E.T. Saronne, K.F. Danil'čenko, *Giganti, incantatori e draghi*, op. cit., p. 211).

⁴⁷ "Da una pietra saltò su un serpente feroce, / S'attorce in una spirale il serpe feroce, / Attorno allo stivale di verde marocchino, / Tutt'intorno alla calza di seta, / Con la coda sferza la sua bianca coscia, / E a quel punto concepì la principessa, / S'ingravidò e diè alla luce un figlio", S.K. Šambinago, *Drevnie rossijskie stichotvorenija sobrannye Kiršeju Danilovym*, Moskva-Leningrad 1958 (trad. it. di E.T. Saronne, K.F. Danil'čenko, *Giganti, incantatori e draghi*, op. cit., p. 117).

⁴⁸ B. Meriggi, *Le byliny*, op. cit., p. 29 e 39.

⁴⁹ *Oboroten* è un essere fantastico che possiede capacità soprannaturali, in particolare facoltà metamorfiche e mezzi magici di ogni genere.

⁵⁰ F. Conte, *L'heritage païen*, op. cit., pp. 59-60.

⁵¹ "E in cielo risplendè la luce della luna, / E venne nel mondo a Kiev un possente *bogatyř*, / E fu quegli il giovane Vol'ch Vseslav' evič, / Sussultò la feconda madre terra, / Si scosse dall'India il glorioso reame, / Nel mare azzurro si levarono l'onde", Ibidem.

⁵² "E vacillò la madre feconda terra, / Fuggivano le fiere nelle selve / Si spargevano in volo gli uccelli sotto la coltre delle nubi, / Si spargevan guizzando i pesci per il lucente mare", A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny*, op. cit., II, n. 91 (trad. it. di E.T. Saronne, K.F. Danil'čenko, *Giganti, incantatori e draghi*, op. cit., p. 105).

In entrambi i casi la terra vacilla perché, in base ai principi di vita che essa incorpora e rappresenta, è contraria all'esercizio delle facoltà metamorfiche, di cui i due *bogatyri* sono dotati. Gli animali vanno a nascondersi, raggiungono cioè le estremità dello spazio fisico, e i verbi di moto che contrassegnano i loro spostamenti sono tutti caratterizzati dal prefisso *raz-*, che indica appunto spargimento, distribuzione in larghezza, moto pluridirezionale. Sia Vol'ch che Vol'ga sono due *bogatyri* anomali: non soggetti alle leggi fisiche dello spazio e del tempo, i due riescono a imporsi sul sistema naturale. I due episodi ci forniscono così una rappresentazione del mondo fortemente ispirata dalla tipologia del rapporto tra uomo e spazio in era arcaica e preistorica. Si riscontra un deciso antagonismo tra uomo e mondo naturale, che ha carattere negativo. Questo antagonismo è tipico delle prime due fasi di sviluppo dell'epos. In questa fase ancora arcaica dell'epos, lo scontro risulta solo sedato da *bogatyri* sanguinari, prototipo di *bogatyryr'* che precede quello autentico, kieviano (Il'ja Muromec, Dobrynja, e così via). Il dominio sulle forze naturali è ora possibile solo per esseri dalle caratteristiche non umane, che hanno ereditato dagli sciamani facoltà telepatiche, ipnotiche e metamorfiche.

Passiamo ora a esaminare il ruolo del soggetto terra in quanto entità sacrale, depositaria della legge morale. Il primo estratto ci viene dalla *bylina* su "Svjatogor i tjaga zemnaja"⁵³. Svjatogor è un *bogatyryr'* gigante, un antieroe titanico, sicuramente il personaggio bylinico di origine più arcaica. I due soggetti conosciuti su Svjatogor (l'altro è "Svjatogor i grob")⁵⁴ si distinguono entrambi per la tragicità del contenuto, dal momento che il protagonista perisce sempre. Nel primo testo dunque, il titano Svjatogor vaga solitario sul campo aperto, non ha nessun nemico con cui poter misurare la propria forza:

Грузно от силушки, как от тяжелого бремени.
Вот и говорит Святогор:
"Как бы я тяги нашел,
так я бы всю землю поднял"⁵⁵

Pochi versi dopo il titano si imbatte in una bisaccia da spalla ("una piccola bisaccia senza senso"), tenta di

sollevarla, ma nello sforzo finirà col restare paralizzato dentro la superficie terrestre, ponendo così fine alla sua esistenza:

Ухватил он сумочку обема руками,
Поднял сумочку повыше колен-
И по колена Святогор в землю угрыз,
А по белу лицу не слезы, а кровь течет,
Где Святогор увяз, тут и встать не мог,
Тут емы было и кончение⁵⁶.

Il tragico episodio manifesta (e attesta) la presenza remota di un conflitto antagonistico tra l'uomo e il mondo naturale, che in questa circostanza si specifica in un conflitto tra l'uomo e la terra. L'episodio testimonia la divina vendicatività che l'uomo proiettava sulla madre-terra nei casi in cui essa veniva minacciata nella sua insuperabilità e supremazia assoluta. Svjatogor si è posto in un atteggiamento di competizione e sfida e così facendo ha contravvenuto al principio supremo di vita nella terra contenuto e da questa protetto. *Mat'syra zemlja* è come sappiamo progenitrice primaria di tutto ciò che sopra di essa esiste. Affrontarla e volerla ribaltare nel desiderio di affermare la propria soggettività e la propria forza, rappresenta un atto sacrilego, che denota indifferenza verso la gerarchia dei principi di vita. Come una divinità pagana offesa, la terra reagisce decretando la morte di chi ha osato sfidarla, rendendosi essa stessa strumento di morte. Ha forse un rilievo il fatto che Svjatogor dica *vsju zemlju* (espressione che ha quest'unica ricorrenza nell'epos) ed eviti, invece, di invocare la formula intrinsecamente divinizzante. Egli è forse consapevole di voler compiere un gesto maledetto, contro la sua stessa progenitrice.

Lo stesso proposito titanico è manifestato da Il'ja Muromec nella *bylina* che narra della sua miracolosa guarigione:

'А кабы было колючко во сырой земли,
А повернул ли земельшку на ребрышко'⁵⁷.

Tuttavia, ciò non si tradurrà mai in azione. Egli non viene quindi punito con la morte, e anzi viene corretto: al *bogatyryr'* esponente di un epos già storico, ven-

⁵³ "Con entrambe le mani afferrò la bisaccia / Sollevò la bisaccia più in su dei ginocchi / Fino ai ginocchi s'interrò Svjatogor / E sul pallido volto non scorre lacrima ma sangue / Dove Svjatogor s'incastò - lì dovette restare / E a quel punto giunse la sua fine", Ibidem.

⁵⁴ "Se nell'umida terra fosse un anellino, / Rovescerei la terra su un fianco", Ju.M. Sokolov - V. I. Čičerov, *Onežskie byliny*, n° 70, Moskva 1948 (trad. it. di B. Meriggi, *Le Byline*, op. cit., p. 141).

⁵³ "Svjatogor e la trazione della terra".

⁵⁴ "Svjatogor e la tomba".

⁵⁵ "Greve fardello - l'opprime la sua forza / Dice dunque Svjatogor: / 'Trovassi io un appiglio, / Leverei la terra intera'", P.N. Rybnikov, *Pesni*, II, n° 86, Moskva 1909-10 (trad. it. di E.T. Saronne, K.F. Danil'čenko, *Giganti, incantatori e draghi*, op. cit., p. 93).

gono somministrate delle bevande apposite che riducono l'entità della sua forza. Lo ctonismo di Il'ja risiede nel raggiungimento di un equilibrio dinamico, di un'ipostasi tra forze, la sua e quella terrestre, e per questo sarà un *bogatyř* sempre vincente. La sua generazione è successiva a quella dei titani, cui apparteneva Svjatogor. Siamo qui nel primo epos storico, dove si assiste a un'attenuazione del conflitto tra uomo e cosmo dell'era arcaica e a una sua possibile "soluzione antropocentrica".

In un'altra *bylina*, appartenente a un epos più tardo, la madre di Vasilij Buslaevič ammonisce così il figlio che si appresta a partire per Gerusalemme:

То коли ты, Дитя, на разбой пойдешь
И не дам благословение великого
А и не носи Василья сыра земля⁵⁸.

Si scorge qui il riferimento, seppur velato, alla concezione della terra come depositaria del principio di vita e della legge morale. Questa *bylina* appartiene all'epos più recente (terza fase). Se tutti gli altri elementi naturali (fiume, montagne, acque, corpi astrali, e così via) usati in senso "simbolico" e con valenza mitica, spariscono dalla creazione epica più recente, *Mat'syra zemlja* al contrario resiste. Si presume che ciò non sia che un riflesso della persistenza nelle campagne del fenomeno dello *dvoeverie* [doppia fede] fino ai primi decenni del XX secolo. Gli esempi visionati ci permettono forse di concordare con la tesi, sostenuta da M. Eliade, secondo cui possiamo interpretare la centralità e l'imponenza simbolica dell'elemento terra come la conseguenza della "sostituzione alla figura suprema uranica di un dio atmosferico e fecondatore, spesso marito o semplicemente accolito, inferiore rispetto alla grande Madre tellurico-lunare e vegetale"⁵⁹. Questo tipo di presenza nell'epos bylinico è poi indice di una persistente tendenza a venerare la creazione (in quanto tautologicamente intuita al contempo come principio di creazione e creato), piuttosto che il "cristiano" creatore⁶⁰.

Oltre all'espressione di un retaggio mitico e culturale, contrassegnato da forti sopravvivenze pagane, e che contempla la terra come una divinità di primo ordine, vale ora la pena esplorare la versione più strettamente epica, nel folklore bylinico, del soggetto preso in esame.

Talvolta il ruolo dell'elemento tellurico nelle *byliny* si epicizza, ovvero si rende coerente con la poetica del genere epico. In questo senso osserviamo l'azione della terra polarizzarsi su un versante antropocentrico. Riportiamo alcuni esempi, ognuno dei quali mostra una precisa modalità in cui si esprime il suddetto aspetto.

In una variante di "Dobrynja i zmej", il *bogatyř*, è riuscito a uccidere il drago, tuttavia questi rimane per tre giorni immerso nel sangue del mostro, dal quale non riesce a uscire. Le forze celesti gli suggeriscono allora di chiedere aiuto alla madre-terra:

Бей-ка ты копьём да во сыру землю,
Сам к копьё да приговаривай:
Разступись-ка матушка сыра земля,
На четыре разступись да ты на стороны,
Ты пожри-ка эту кровь да всю змейную⁶¹.

Emerge qui con chiarezza una sorta di attività filantropica della terra: il suo intervento risolve interamente la situazione di emergenza nella quale si trova il *bogatyř*.

Il tono antropocentrico dell'epica bylinica coinvolge anche la rappresentazione del rapporto mistico tra la terra e l'uomo. Nell'epos ad esempio non troviamo traccia di sensi di colpa degli aratori per le ferite inflitte alla terra dai solchi dell'aratro, sentimento invece diffuso in altri tipi di fonti folkloriche, come i riti di richiesta di perdono alla terra, di cui abbiamo notizia dai versi spirituali (*duhovnye stichi*) e dalle lamentazioni (*pricitanija*). Mikula Sel'janinovič, aratore portentoso, eroe del canto "Mikula i Vol'ga", non chiede mai perdono alla terra, eppure il suo aratro è eccezionalmente pesante:

Услыхали во чистом поле оратая:
Как орет в поле оратай, посвистывает,
Сошка у оратая поскрипывает,
Омешки по камешкам почиркивают⁶².

lenni l'attraversano senza cambiarla", M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1999, p. 223.

⁶¹ "Colpisci con la tua lancia l'umida terra, / E di alla tua stessa lancia: / Apriti, fenditi madre-umida-terra! / Fenditi in quattro parti, / E divora tutto questo sangue di drago!", P.N. Rybnikov, op. cit., I, n. 24.

⁶² "Udirono nel campo aperto un aratore: / ara nel campo, fischietta / scricchiola la *socha* dell'aratore, / il vomere sfrega le pietre", A.F. Gil'ferding, op. cit., II, n. 156 (trad. it. di B. Meriggi, *Le Byline*, op. cit., p. 199).

⁵⁸ "Ma se tu figliolo, te ne andrai a combattere, / Allora né darò la grande benedizione, / Né continuerà la feconda-terra a portare su di sé Vasilij", S.K. Šambinago, *Drevnie rossisskie stichotvorenija*, op. cit., n. 18.

⁵⁹ M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1948 (trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1976, p. 129).

⁶⁰ È un fatto accertato che il culto ctonico resiste in modo particolare all'estinzione, non solo tra gli slavi: "la religione della terra, anche se non è la più antica religione umana come credono alcuni studiosi, è tra le più dure a morire: una volta consolidata nelle strutture agricole, i mil-

I versi seguenti ritraggono ancora Mikula alle prese con la sua *soška* [aratro], che, quasi con ferocia, scalza ceppi e radici, getta pietre nei solchi. Anche l'aratro di Mikula è uno strumento fuori dall'ordinario, visto che né Vol'ga, né tutta la sua *družina* [reparto armato] riescono a sollevarlo da terra, e solo la forza miracolosa di Mikula vi riuscirà:

Тут оратай-оратюшко
На своей ли кобыле соловенькой
Приехал ко сошке кленовенькой:
Он брал-то ведь сошку одной рукой,
Сошку из земли он повыдернул⁶³.

L'accento è posto sulla straordinaria forza del *bogatyř'-mužik*, non sul *mea culpa* da recitare alla terra per la violenza recatale. L'assenza di questo senso di colpa va tuttavia interpretata anche come indice di una visione più matura e oggettiva dell'azione benefica esercitata dal contadino sulla natura.

La cosiddetta attività filantropica della terra si manifesta, nell'epos, anche e soprattutto nell'elargizione di forza vitale, bellica e lavorativa dalla terra al *bogatyř'*. La terra è la sorgente primaria della sua forza eroica: è lei a trasfondere forza sia per via indiretta, e poniamo, "ideologica", come nel caso di Il'ja Muromec, sia per via diretta come nel caso di Mikula. Il legame tra Il'ja e il mondo rurale è fortissimo, egli proviene da una famiglia di contadini, è l'eroe-contadino per eccellenza, anche se di professione fa il *bogatyř'* e ha abbandonato il mestiere dei genitori. Va ricordato che Il'ja trascorre i suoi primi trent'anni totalmente paralizzato, dopo di che una miracolosa guarigione gli restituisce le forze, che lui va subito a impiegare nei campi. Ma l'entità della sua forza è sproporzionata rispetto a quella richiesta per l'attività agraria: per ripulire i campi da arbusti e alberelli si mette infatti a sradicar querce e a gettarle nel fiume. Il'ja non riceve la sua forza direttamente dalla terra, ma il fatto che il *bogatyř'* più popolare e audace delle *byliny* non sia in origine un principe o un cittadino, ma un contadino senza preparazione, esprime una volontà di partecipazione popolare all'epos, che, in un certo senso, ideologizza la connessione tra Il'ja e la terra.

La terra è invece diretta elargitrice di forza nel caso di Mikula, l'aratore prodigioso. Attraverso la pratica quo-

tidiana del lavoro agricolo (*mirnyj trud*), la madre-terra gli infonde una forza straordinaria, dotandolo di una potenza incommensurabile e superiore perfino a quella del *bogatyř'* Vol'ga, che nel testo - ricordiamolo - è un *oboroten'*. In una variante successiva su "Svjatogor i tjaga zemnaja"⁶⁴, il titano viene addirittura fatto incontrare con Mikula, il quale, senza alcuno sforzo, gli lancia una bisaccia. Svjatogor tenta allora di raccogliercela, ma nel tentativo, affonda per metà nella terra, dove muore. La differenza tra i due eroi non è data altro che dal loro rapporto con la terra: l'aratore Mikula è infatti riuscito a emanciparsi da uno stato di sottomissione e da una condizione antagonistica rispetto alla terra perché, conoscendola, ha imparato a dominarla. Svjatogor, al contrario, con la terra non ha alcun rapporto se non di sfida ed è un eroe inutile, e in quella sfida è destinato a soccombere.

In conclusione, se da un lato il repertorio bylinico ci attesta e ci conferma un complesso di concezioni cosmologiche al cui centro si situa la terra vista come divinità genitrice, (aspetto in parte condiviso anche da altri generi di folklore), ci informa anche di una specifica edizione epica del culto ctonico. Quest'ultima è intimamente connessa al tono antropocentrico dell'epica bylinica e si esplica in molteplici modalità, come l'attività filantropica della terra, l'assenza di atti di prostrazione o atteggiamenti di umiltà verso la terra da parte di chi la lavora, la trasfusione di forze straordinarie dalla madre-terra al *bogatyř'* e la conseguente iperbolizzazione della forza umana, e infine le molteplici connessioni tra il mondo rurale e i *bogatyři*. In questo senso, come già osservato nel caso di Il'ja e Mikula, è proprio nella proiezione sul piano epico del contadino, esaltazione sublimata del *krest'janin*, che si può rintracciare una precisa volontà di partecipazione al racconto epico da parte della comunità rurale.

www.esamizdat.it

⁶³ "Allora Mikula, l'aratore, / Sulla sua bella cavalla isabella, / Giunse alla *socha* di acero; / Con una mano afferrò la *socha*, / Di terra la sollevò", Ivi, p. 205.

⁶⁴ G.N. Parilova – A.D. Sojmonov, *Byliny Pudožskogo kraja*, Petrozavodsk 1941, n. 4.

La Cecoslovacchia nella guerra fredda:

da centro dell'Europa a frontiera dell'Europa dell'est (1945–1959) [*]

Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 309–331 ◇

[*] Il presente articolo era stato originariamente pensato come introduzione storica al volume A. Catalano, *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground (1945–1959). Un'interpretazione*, Roma 2004, al quale si rimanda per le implicazioni in campo culturale e letterario degli avvenimenti storici qui descritti.



I. IL “COLPO DI PRAGA”

NONOSTANTE quanto sostenuto da molti storici, si tratta di una storia piuttosto semplice: in Russia la rivoluzione d'ottobre è scoppiata in novembre e a Praga il colpo di stato comunista del febbraio del 1948 non è stato un vero colpo di stato¹. Sperando di provocare la caduta del governo presieduto dal comunista Klement Gottwald, i dodici ministri non comunisti (su 26) il 20 febbraio avevano presentato al presidente della repubblica Edvard Beneš le proprie dimissioni. Il tentativo era però talmente maldestro che i ministri dimissionari non erano riusciti a coinvolgere né i colleghi senza partito né quelli socialdemocratici e la maggioranza dei ministri era rimasta al proprio posto. Il primo ministro Gottwald aveva allora avuto buon gioco nel pretendere dal presidente Beneš la nomina di nuovi ministri al posto di quelli dimissionari senza dover

nemmeno aprire la crisi di governo. Anche se probabilmente si sarebbe arrivati in ogni caso alla resa dei conti, certo è che gli altri partiti lo avevano fatto nel modo meno indicato per tenere testa ai comunisti².

Si trattava del resto del momento in cui in tutt'Europa si stava definendo l'appartenenza ai due blocchi in formazione e la situazione internazionale ha indubbiamente giocato un ruolo chiave nella vicenda. Inizialmente le dimissioni dei ministri non comunisti erano state considerate dalla stampa internazionale una variante della rottura dei fronti nazionali che negli anni precedenti aveva escluso i comunisti dai governi di altri stati europei (tra cui la Francia e l'Italia). Dai comunisti la crisi del gabinetto, come scriveva l'inviato dell'Unità, veniva invece messa in relazione con “la scoperta del complotto contro la Repubblica” e con “il gioco sfacciato degli agenti americani in Cecoslovacchia”³. La “politica di sabotaggio dei partiti nazional-socialista, cattolico e democratico slovacco contro la riforma agraria e industriale” veniva poi collegata al “vasto movimento di spionaggio che la reazione interna e straniera ha diffuso nel paese”. Era quindi comprensibile che Gottwald avesse invitato alla formazione di “un nuovo Fronte popolare democratico nazionale” e che “comitati di azione in difesa del Fronte Nazionale si ven[issero] formando

¹ La bibliografia dedicata al dopoguerra ceco è estesa e piuttosto problematica, essendo spesso opera di protagonisti (in positivo e in negativo) degli avvenimenti narrati, di simpatizzanti e/o di irriducibili avversari dell'ordinamento socialista. Si vedano, per quanto riguarda il decano degli studi sull'argomento, almeno il pionieristico K. Kaplan, *Dans les Archives du Comité Central. Trente ans de secrets du Bloc soviétique*, Paris 1978, e il recentissimo Idem, *Kronika komunistického Československa. Doba tánt 1953–1953*, Praha 2005 (privo però di riferimenti alle fonti e di bibliografia). Per un'impostazione ideologica diversa si veda invece J. Rupnik, *Histoire du parti communiste tchécoslovaque*, Paris 1981. Per una ricostruzione “ufficiale” della liberazione del paese e della politica del partito comunista nei primi anni del dopoguerra si veda V. Kopecký, *ČSR a KSČ. Pamětní výpisy k historii Československé republiky a k boji KSČ za socialistické Československo*, Praha 1960, pp. 386–494. Una ricca bibliografia è contenuta in M. Blaive, *Promarněná příležitost a rok 1956*, Praha 2001, pp. 416–457.

² Il 19 febbraio del 1948 era arrivato da Mosca il vice ministro degli esteri sovietico V.A. Zorin inviato da Stalin per esprimere la sua preoccupazione per l'evoluzione della situazione cecoslovacca e l'invito ad approfittare della crisi attuale per prendere il potere. Stalin avrebbe proposto anche un aiuto militare da parte delle truppe ferme al confine con l'Ungheria ma Gottwald aveva rifiutato affermando che il partito aveva saldamente in pugno la situazione. K. Kaplan, *Nekrvavá revoluce*, Praha 1993, p. 158. Sul decorso della crisi di febbraio si vedano l'ormai classico Idem, *Pět kapitol o únoru*, Brno 1997, ma anche le intelligenti considerazioni di M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 206–215.

³ M. Mariano, “Comunisti e socialisti solidali per un nuovo governo Gottwald. La Cecoslovacchia difende le sue conquiste democratiche”, *L'Unità*, 22.2.1948, p. 1.

numerosi nelle città e nelle campagne del Paese”⁴. Dopo una breve resistenza del presidente Beneš, sotto la spinta degli scioperi e delle manifestazioni popolari il 25 febbraio era già tutto finito e il nuovo governo Gottwald si poteva quindi insediare⁵. L’aspetto più sorprendente di tutta la vicenda era stato sottolineato anche dal quotidiano italiano: “poche ore dopo l’annuncio del nuovo Governo essi [gli altri partiti] si sono sfaldati come misero castello di carta privo di fondamenta”⁶. L’incapacità assoluta di reagire alla propaganda del partito comunista sanciva infatti in modo irreversibile la profonda crisi in cui ormai da tempo versavano gli altri partiti politici, divisi in correnti in lotta tra loro e incapaci di elaborare una politica alternativa a quella del partito comunista.

Se la vicenda è nota nei suoi tratti essenziali, compreso l’aiuto offerto dai sovietici e le incertezze dell’amministrazione americana⁷, meno evidente è oggi la risonanza europea della vicenda cecoslovacca, che avrebbe invece svolto un ruolo non secondario anche nella polemica tra De Gasperi e Togliatti alla vigilia delle elezioni italiane che avrebbero sancito la definitiva sconfitta del Pci⁸. In una recente riflessione sul 1956 anche Rossa-

na Rossanda ha confermato l’idea, molto diffusa tra gli intellettuali e i dirigenti comunisti dell’epoca, che “nel 1948 ci avevano fatto più male le forche di Praga che la scomunica”⁹. Non è quindi casuale l’ampio spazio dedicato dall’Unità alla Cecoslovacchia anche nei mesi successivi, come dimostra anche un curioso reportage sulla vita a Praga dopo la “rivoluzione”:

Mi dicono che forse è in parte mutato il pubblico dei caffè e dei numerosi *night-clubs*. In un mese sono quasi scomparse le facce più note dei milionari e dei gagà locali. Era strana gente [...] La crisi cecoslovacca, probabilmente, non è ancora finita, nel senso che la reazione interna e internazionale, non appena avrà rinsaldate le sue fila ora disperse dalla controffensiva democratica del febbraio-marzo, tenterà nuovamente altri colpi [...] l’ex Ministro della Giustizia è in fin di vita, implicato in un affare di spionaggio e alto tradimento. Due altri ex ministri sono in prigione: tentato espatrio clandestino. Scioperi generali che hanno fermato la produzione, il lavoro per la realizzazione del piano biennale ritardato, lo scompiglio, l’incertezza e il disagio portati in centinaia di aziende e di uffici, nei tecnici, nella gente del medio ceto, negli stessi dirigenti della nazione. Meno felicità per tutti, lavoro più grave, più complicato. Una battuta di arresto nello sviluppo pacifico, senza dolori e senza gravi scosse che la Cecoslovacchia sembrava felicemente essersi assicurata. Questo, obiettivamente, il prezzo che il paese ha dovuto pagare per i “giorni di febbraio”, per la crisi aperta e condotta avanti dai “giudici” occidentali e dai loro agenti locali con fredda determinazione... Non si può non pensare alle rive del Tevere, dove il colpo di stato reazionario di de Gasperi, del tutto simile a quello tentato sulle rive della Moldavia, è riuscito [...] La Cecoslovacchia rappresenta ormai un elemento decisivo della famiglia dei popoli pacifici, democratici, avviati verso le maggiori conquiste umane¹⁰.

In Europa era ormai cominciata quella che sarebbe passata alla storia come guerra fredda.

II. FRONTIERA DELLA NUOVA EUROPA

Ma come si era arrivati allo scontro in quella che tra le due guerre era sembrata una delle più salde democrazie europee? La risposta va cercata nel rapido peggioramento della situazione internazionale, legata soprattutto al crescere della tensione a proposito della Germania e della Corea, che sembravano a molti osservatori

preso nei riguardi dei fatti in Cecoslovacchia serva a distinguere i veri democratici dai falsi. Per De Gasperi e soci il governo cecoslovacco, poggiato su una legittima maggioranza parlamentare, non è democratico perché alla direzione di esso non sono, come in Italia o in Francia, le classi capitalistiche, ma i lavoratori”, *L’Unità*, 4.3.1948, p. 1. L’influenza del “colpo di Praga” sulla situazione interna italiana è rimarcata, su documenti d’archivio, anche da J.E. Miller, “L’accettazione della sfida: gli Stati Uniti e le elezioni italiane del 1948”, *La politica estera italiana nel secondo dopoguerra (1943-1957)*, a cura di A. Varsori, Milano 1993, pp. 167-200 (per i riferimenti alla Cecoslovacchia si vedano pp. 186-187).

⁹ R. Rossanda, “Ancora sul ’56”, *La rivista del Manifesto*, 2001, 14.

¹⁰ M. Cesarini, “I ladri non hanno avvenire oggi in Cecoslovacchia. Niente da fare a Praga per la borsa nera”, *L’Unità*, 29.4.1948, p. 3.

⁴ In un altro articolo, intitolato “Rivelazioni sul complotto dello spionaggio americano”, si ribadivano le notizie date dai ministri comunisti, secondo le quali i tre partiti “tentavano di proteggere una vasta organizzazione di spionaggio che svolge da anni le sue attività in danno alla Cecoslovacchia”, *L’Unità*, 22.2.1948, p. 1.

⁵ L’Unità dedicava all’avvenimento enorme spazio in prima pagina: all’articolo “Gottwald ha formato ieri il nuovo governo cecoslovacco. Le forze della democrazia hanno vinto”, seguiva il fondo di O. Pastore, “Risposta di un popolo”: “i fascisti vecchi e nuovi, democristi, ‘indipendenti’ stanno da giorni piagnucolando per la libertà violentata in Cecoslovacchia. Oggi le lacrime saranno versate a fiumi e i capelli strappati a ciuffi [...] Giorni addietro tre dei Partiti fecero dimettere i loro Ministri. (Il ‘Popolo’ d.c. chiama questa una ‘mossa infelice’). La crisi fu dunque aperta da loro, non dai comunisti”. Dopo aver sviluppato un paragone con la vicenda di Franco in Spagna, Pastore concludeva quindi che “in Cecoslovacchia un colpo simile è stato tentato. Ma la risposta è stata fulminea e vittoriosa”, *L’Unità*, 26.2.1948, p. 1.

⁶ C. de Lipsis, “I leaders cattolici hanno invitato gli iscritti ad aderire al Fronte nazionale. Entusiasmo in Cecoslovacchia per il nuovo governo”, *L’Unità*, 27.2.1948, p. 1.

⁷ In italiano si vedano F. Fejtő, *Il colpo di stato di Praga 1948*, con la collaborazione di V.C. Fišera, Milano 1977 e, per un’interpretazione dal punto di vista comunista, J. Veselý, *Praga 1948*, Roma 1960.

⁸ Si veda ad esempio la prima pagina dell’Unità di qualche giorno dopo in cui, accanto all’intervista di C. de Lipsis “La democrazia e la pace hanno vinto in Cecoslovacchia. Intervista di Klement Gottwald a L’Unità”, seguiva il resoconto del discorso pronunciato da Togliatti a Civitavecchia intitolato “La vittoria della vera democrazia è la posta delle prossime elezioni”: “Togliatti afferma che il Fronte accetta questa impostazione e si richiama agli avvenimenti cecoslovacchi e alla campagna su di essi inscenata dai reazionari nostrani per rilevare come proprio l’atteggiamento

i primi focolai dell'imminente terza guerra mondiale¹¹. Anche se l'importanza reale dell'episodio (che aveva lasciato a tutti la possibilità di interpretare a proprio vantaggio le decisioni prese) viene normalmente sopravvalutata, la conferenza di Jalta del febbraio del 1945 ha assunto nell'immaginario collettivo simbolico molto elevato: da quel momento la Cecoslovacchia era entrata a far parte dei paesi in cui avrebbe prevalso l'influenza dell'Unione sovietica¹². Il nuovo assetto politico rappresentava lo stravolgimento della concezione del presidente filosofo T.G. Masaryk secondo la quale la Cecoslovacchia avrebbe rappresentato la zona di incontro-mediazione di culture e di popoli diversi e la sua degradazione a zona di frontiera, cioè di scontro, tra le aree d'influenza delle due grandi potenze uscite vincitrici dalla guerra: l'Unione sovietica e gli Stati Uniti¹³. L'illusione di una parte dei politici cechi che la Cecoslovacchia avrebbe potuto svolgere il ruolo di ponte tra l'occidente e l'oriente era destinata a rimanere quello che era: un'illusione. E paradossalmente sarebbero stati proprio gli angloamericani a non comprendere la diversa strategia messa in atto da Mosca nei confronti dei vari paesi europei, ottenendo spesso il risultato di indurire ancora di più le posizioni dei sovietici.

La degradazione della Cecoslovacchia a frontiera della nuova Europa era stata confermata da uno degli atti più controversi della storia ceca del Novecento: l'espulsione forzata della minoranza tedesca (ma un discorso analogo si potrebbe fare anche per quella unghere-

se). Nell'atmosfera di tensione che nell'immediato dopoguerra aveva accompagnato i processi di denazificazione e defastizzazione, il 2 agosto 1945 i cittadini tedeschi residenti in Cecoslovacchia erano stati privati della cittadinanza ed era stata decisa la loro espulsione dal paese (le stime parlano di circa 2.256.000 persone espulse entro la fine del 1946, oltre a circa 660.000 persone colpite della cosiddetta "espulsione selvaggia")¹⁴. La resa dei conti, che aveva contribuito a isolare definitivamente la Cecoslovacchia nell'aria centro-europea, aveva così esaudito uno dei vecchi sogni del nazionalismo ceco: quello della creazione di uno stato omogeneo sia dal punto di vista etnico che linguistico, sia pure su una base morale così problematica com'era quella del principio della "colpa collettiva" dei tedeschi¹⁵. Sorprendentemente non erano molti (nemmeno tra gli intellettuali) coloro che si rendevano conto che la politica del nuovo governo ceco (e questo ancora prima della liberazione) manifestava dei tratti di autoritarismo molto lontani dalla tradizione democratica proclamata da tanti esponenti politici¹⁶. Anche le immediate condanne dei collaborazionisti (Jozef Tiso, il "responsabile" della secessione della Slovacchia, era stato subito processato e condannato a morte) e l'esclusione forzata del partito agrario dalla scena politica segnalavano un pericoloso scivolare dell'antifascismo verso la liquidazione degli avversari politici.

Visto che il parlamento provvisorio aveva emanato un'amnistia generale relativa a qualunque attività che durante la guerra avesse come fine quello di ripristinare l'indipendenza del paese (e questo fino al 28 ottobre del 1945), la persecuzione dei cittadini tedeschi era giudicata "normale" anche da molti di coloro a cui oggi si cerca di cucire addosso la camicia di "intellettuali de-

¹¹ Sulla fase finale della seconda guerra mondiale e sulla situazione internazionale del primo dopoguerra si veda almeno E. Di Nolfo, *Storia delle relazioni internazionali 1918-1992*, Roma-Bari 1994, pp. 491-874.

¹² Il sagace giornalista conservatore J. Peroutka aveva commentato caustico: "c'è poco da fare, saremo nella zona d'influenza russa. Speriamo di non trovarci nella situazione in cui uno ama una donna bellissima ma è costretto a sposarne una brutta", F. Peroutka, *Svobodné noviny*, 17.5.1945, p. 1. Peroutka stesso avrebbe poi commentato la situazione in termini molto diversi, si veda la traduzione italiana di un suo famoso articolo, pubblicata in un libricino edito dopo il 1948 dal gruppo dei liberi cecoslovacchi in Italia: "forse non esiste nessuna politica estera, al mondo, per un piccolo Stato, in un'epoca di grandi usurpatori. La via dei piccoli Stati, finché resteranno indipendenti, e perciò soli, sarà cosparsa necessariamente di errori, delusioni e tragedie", F. Peroutka, *L'ultima vittima del comunismo: la Cecoslovacchia (Fu colpevole Edoardo Benes?)*, Roma 1950, p. 6.

¹³ Si veda l'ormai classico B. Cialdea, *Jalta tra storia e mito*; Milano 1970, e, per quanto riguarda la Cecoslovacchia, la recente analisi della "leggenda di Jalta" pubblicata da I. Pfaff, "Jalta: dělení světa nebo legenda? Z Československého zorného úhlu", *Paginae historiae*, 2002, 10, pp. 108-152.

¹⁴ In relazione alle recenti polemiche tra i governi ceco e austriaco e alle discussioni che si sono svolte negli ultimi anni (e che continuano ancora oggi), la letteratura sull'argomento ha conosciuto un incremento esponenziale (si veda almeno T. Staněk, *Odsun Němců z Československa. 1945-1947*, Praha 1991). Il governo ceco ha addirittura incaricato un team di storici di illustrare le proprie posizioni e sponsorizzato la pubblicazione di un testo distribuito gratuitamente (nonostante l'evidente angolo visuale del volume, si rimanda ad esso per la bibliografia essenziale sull'argomento): *Rozumět dějinám. Vývoj česko-německých vztahů na našem území v letech 1848-1948*, Praha 2002.

¹⁵ Dello svuotamento delle tradizioni democratiche come momento importante della deriva verso un'"ideologia totalitaria" ha parlato M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 248-264.

¹⁶ Per una prima introduzione al problema della questione dei Sudeti si veda F. Leoncini, *La questione dei Sudeti 1918-1938*, Padova 1976.

mocratici”. H. Koželuhová ad esempio, che poi avrebbe dato vita a furibonde polemiche con i comunisti che l'avrebbero infine portata ad abbandonare il paese, scriveva nel 1945 che “abbiamo dei giusti motivi per non ritenere i tedeschi delle persone”¹⁷. E F. Peroutka, a sua volta poco dopo emigrato all'estero, riteneva necessaria l'espulsione dei tedeschi e quindi opportuno un sostanziale avvicinamento all'Unione sovietica, perché “se non ci rivellissimo in grado di sfruttare quest'occasione, che capita una volta ogni mille anni, non ci meriteremmo nessuna compassione, se la storia si ripettesse. Su questa questione gli inglesi e gli americani non ci possono comprendere”¹⁸. Qualche giorno dopo aggiungeva in modo fin troppo esplicito: “e se parliamo di semplici questioni politiche è necessario ribadire che se non potremo realizzare l'espulsione dei tedeschi anche con l'aiuto delle potenze occidentali, lo faremo grazie alla forza della nostra alleanza con la Russia”¹⁹.

Il presidente Beneš e il governo provvisorio, che pure avevano lavorato per quasi tutto il tempo dell'esilio a Londra, avevano del resto progressivamente orientato la loro politica verso una collaborazione sempre più stretta con l'Unione sovietica, che sembrava offrire maggiori garanzie di quanto avessero fatto gli alleati occidentali che, nella conferenza di Monaco del 1938, avevano abbandonato la Cecoslovacchia al proprio destino. L'avvicinamento all'Unione sovietica era culminato nella firma del patto di amicizia ceco-sovietico del 12 dicembre 1943 (voluta esplicitamente da Beneš nonostante la resistenza di alcuni dei suoi collaboratori) che aveva contribuito a incrinare i rapporti con gli alleati occidentali. Già prima della fine della guerra comunque non mancavano i segnali di un'eccessiva subordinazione alle esigenze della politica sovietica, com'era emerso in modo evidente in occasione della rinuncia forzata all'idea di un grande stato unitario ceco-polacco. Alla fine del

conflitto ulteriori ingerenze da parte dell'Unione sovietica si erano avute anche al momento della formazione del nuovo governo: non a caso le consultazioni tra il governo provvisorio di Londra e gli esponenti comunisti di Mosca si erano svolte nella capitale russa nel marzo del 1945. E, in cambio del sostegno all'espulsione dei cittadini di nazionalità tedesca, la delegazione cecoslovacca non aveva esitato a ratificare quello che per altro era ormai uno stato di fatto: la cessione all'Unione sovietica della Russia subcarpatca²⁰.

Il 4 aprile 1945 era stato poi nominato il primo governo del Fronte nazionale, il cosiddetto “governo di Košice”, presieduto da Zdeněk Fierlinger²¹. Anche agli osservatori meno attenti doveva essere evidente lo spostamento a sinistra dello spettro politico: grazie anche alla proscrizione dei partiti di destra, ritenuti responsabili dell'occupazione nazista, otto ministri erano comunisti e la maggior parte degli altri si dichiaravano socialisti. Il programma di Košice stabiliva le linee generali di sviluppo della nuova Cecoslovacchia: la minoranza tedesca sarebbe stata espulsa, i traditori e i collaborazionisti sarebbero stati duramente puniti, alla Slovacchia sarebbe stato concesso uno statuto particolare, sarebbe stata realizzata una radicale riforma agraria e sarebbe stato dato inizio a una serie di nazionalizzazioni (la banche, le miniere e le aziende con più di 500 dipendenti)²². Se l'impatto sociale del programma potrebbe sembrare limitato, va naturalmente sottolineato che subito dopo, sotto la forte pressione delle organizzazioni sindacali e dell'opinione pubblica, si era passati alla nazionalizzazione di una parte sostanziale del sistema economico e a una redistribuzione delle proprietà agricole e forestali²³.

²⁰ Dopo due anni di trattative e di resistenze il governo era stato infine costretto ad accettare uno stato di fatto imposto dal comportamento delle truppe russe sul territorio. Si veda a questo proposito K. Kaplan, *Nekrvavá revoluce*, op. cit., pp. 29–39.

²¹ Il testo del programma di governo si può leggere in italiano in K. Gottwald, *La Cecoslovacchia verso il socialismo*, Roma 1952, pp. 167–192.

²² Per un'analisi più dettagliata della trasformazione della Cecoslovacchia in una democrazia popolare si veda in italiano J. Belda, “Alcuni problemi della via cecoslovacca al socialismo”, *La crisi del modello sovietico in Cecoslovacchia*, a cura di C. Boffito e L. Foa, Torino 1970, pp. 61–122 (nello stesso volume si veda anche C. Boffito – L. Foa, “Introduzione”, Ivi, pp. 11–58). Una cronologia della storia cecoslovacca tra il 1945 e il 1968 è stata pubblicata da L. Antonetti in K. Kaplan, *Relazione sull'assassinio del segretario generale*, a cura di L. Antonetti, Roma 1987, pp. XXXVII–LXXIV.

²³ Sulle posizioni dei singoli partiti politici si può leggere in italiano J.

¹⁷ M. Drápala, “Nepokorná individualistka. Novinářka, politička, spisovatelka H. Koželuhová”, Idem, *Na ztracené vartě západu. Antologie české nesocialistické publicistiky z let 1945–1948*, Praha 2000, p. 82. La violenza dell'articolo della Koželuhová non era del resto sfuggita agli osservatori occidentali, tanto che The Observer lo aveva esplicitamente paragonato alle campagne tedesche contro gli ebrei.

¹⁸ F. Peroutka, “Hlavní potřeba”, *Svobodné noviny*, 7.10.1945, p. 1. Un altro futuro emigrante, il giornalista Herben, aveva raccolto una serie di suoi articoli in un libretto dall'eloquente titolo *Il diavolo parla tedesco*, I. Herben, *Ďábel mluví německy*, Praha 1945.

¹⁹ F. Peroutka, “Nemůžeme jinak”, *Svobodné noviny*, 21.10.1945, p. 1.

Nonostante diversi storici abbiano tentato di cercare divergenze profonde tra i vari soggetti politici già nell'immediato dopoguerra, basta sfogliare sommariamente i quotidiani del primo dopoguerra per rendersi conto che socialismo, nazionalismo e solidarietà slava rappresentavano gli slogan di gran parte delle concezioni politiche dell'epoca, tanto che perfino il partito popolare cattolico si considerava uno dei soggetti che avrebbero partecipato alla costruzione del nuovo stato socialista²⁴. Il rifiuto del liberismo e l'accettazione del socialismo come unico terreno su cui costruire il futuro del paese era rimarcato perfino da Peroutka, che nel 1946 riteneva che "la strada verso il futuro passa soltanto attraverso la porta del socialismo"²⁵.

Il clima di entusiasmo generale per la caduta di Hitler e il fatto che gli stati dell'Europa centro orientale fossero stati liberati dalle truppe dell'Armata rossa aveva fatto crescere in modo sensibile l'autorità di Mosca e del partito comunista anche tra l'elettorato. Anche la politica dei comunisti cechi sembrava del resto lasciare ampio spazio alla "via cecoslovacca" verso il socialismo: ancora nel settembre del 1946 Gottwald avrebbe riferito al comitato centrale che secondo Stalin in Cecoslovacchia

è possibile una via specifica al socialismo, che non deve necessariamente passare per il sistema dei soviet e la dittatura del proletariato Stalin ha detto esplicitamente: la nostra via è stata breve, veloce, è costata molto sangue e molte vittime. Se potete evitarla evitatela²⁶.

Anche se molti, alla luce delle sconfitte elettorali di molti partiti comunisti alla fine del 1945, si aspettavano un ridimensionamento dell'enorme potere assunto in Cecoslovacchia dal partito comunista, le elezioni del 26 maggio del 1946 erano terminate invece con la netta vittoria del Partito comunista in Boemia e Moravia e del Partito democratico in Slovacchia: il Partito comunista aveva ottenuto il 38,11% dei voti e 114 seggi, il Partito socialista nazionale cecoslovacco il 18,37% e 55 seggi, il Partito popolare ceco il 15,71% e 46 seggi,

il Partito democratico il 14,14% e 43 seggi, il Partito socialdemocratico e il Partito del lavoro il 12,10% e 39 seggi, il Partito della libertà lo 0,85% e 3 seggi²⁷.

La vittoria dei comunisti alle elezioni e la presentazione del nuovo governo guidato dal segretario del partito comunista Klement Gottwald (nove ministri erano comunisti, quindici erano membri degli altri partiti e due indipendenti) non faceva che aggravare la posizione internazionale della Cecoslovacchia²⁸. Si era aperta infatti la fase in cui i rapporti tra le superpotenze si sarebbero rapidamente deteriorati: l'ossessione per la sicurezza dell'Unione sovietica di Stalin aveva spinto Truman a radicalizzare le sue posizioni in politica estera. Il celebre discorso di Churchill a Fulton ("una cortina di ferro è calata sul continente"), l'altrettanto famoso articolo in cui Kennan parlava della necessità di una "incrollabile contrapposizione di forze" e di un "fermo e vigile contenimento"²⁹ e il fallimento della conferenza di pace di Parigi del 1946, erano segnali inequivocabili di una distanza crescente tra le varie superpotenze. Il varo di un nuovo corso nella politica americana (la cosiddetta dottrina Truman)³⁰, basata sulla creazione di una diga nei confronti del comunismo, e il successivo ritiro dell'adesione della Cecoslovacchia al piano Marshall (annunciato dopo un umiliante viaggio a Mosca della delegazione governativa)³¹, avrebbero poi sancito in modo piuttosto chiaro l'esclusione della Cecoslovacchia dai proget-

²⁷ Interessante era anche la distribuzione territoriale dei voti: in Boemia e Moravia il Partito socialdemocratico cecoslovacco aveva ottenuto il 15,58%, il Partito socialista nazionale cecoslovacco il 23,66%, il Partito popolare ceco il 20,24%, il Partito comunista ceco il 40,17%; in Slovacchia il Partito democratico il 62%, il Partito comunista slovacco il 30,37%, il Partito della libertà il 3,73%, il Partito del lavoro il 3,11%, si veda K. Kaplan, *Nekrvavá revoluce*, op. cit., p. 60.

²⁸ La ricostruzione più equilibrata dei primi anni della guerra fredda alla luce di nuove fonti d'archivio e di una visione demitizzata dei comportamenti dei vari governi è offerta dal recente V. Mastny, *Il dittatore insicuro: Stalin e la guerra fredda*, Milano 1998.

²⁹ F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, prefazione di G. Fasanella, traduzione di S. Calzavari, Roma 2004, p. 39.

³⁰ E. Di Nolfo, *Storia*, op. cit., pp. 676-720.

³¹ Stalin aveva accusato la delegazione cecoslovacca di voler partecipare all'isolamento dell'Unione sovietica e criticato la direzione del partito comunista cecoslovacco, *Československo a Marshallův plán*, Praha 1992. La vicenda è raccontata con molti particolari anche in P. Kosatík - M. Kolář, *Jan Masaryk. Pravdivý příběh*, Praha 1998, pp. 269-279. Il ministro degli esteri J. Masaryk, figlio di T.G. Masaryk, aveva esclamato: "sono andato a Mosca come un ministro cecoslovacco ma sono tornato come un lacchè di Stalin", Ivi, p. 269. La decisione di Stalin era stata influenzata anche da un bollettino dei servizi segreti sovietici che avevano rivelato che inglesi e americani intendevano usare il piano Marshall

Opat, "La 'democrazia nuova' nella politica cecoslovacca (1945-1947)", *I socialisti e l'Europa* [Socialismo Storia / Socialism History 2. Annali della Fondazione Giacomo Brodolini e della fondazione di studi storici Filippo Turati], Milano 1989, pp. 449-480.

²⁴ Sulle strategie dei singoli partiti si veda K. Kaplan, "La via cecoslovacca al socialismo (1945-1948)", Ivi, pp. 481-513.

²⁵ F. Peroutka, "Nezrozumitelný dnešek" [1946], Idem, *O všech obecných. Výbor z politické publicistiky*, II, Praha 1991, pp. 537-540. Al volume si rimanda anche per altri articoli di Peroutka pubblicati tra il 1945 e il 1947.

²⁶ K. Kaplan, "La via cecoslovacca", op. cit., p. 3.

ti dei paesi occidentali e l'inizio di una nuova fase nel rapporto tra le superpotenze.

Contemporaneamente anche sul piano interno la situazione si era fatta più tesa: in Slovacchia, dopo le elezioni, la stampa comunista aveva iniziato una campagna che avrebbe dovuto portare a una scissione all'interno del Partito democratico. Nonostante la grande vittoria alle elezioni, dopo che molti militanti erano stati accusati di aver congiurato contro la repubblica, il partito sarebbe stato privato della maggioranza nel governo e nel parlamento della regione. E probabilmente non è un caso che il primo processo politico, completamente costruito dai servizi di sicurezza, sarebbe stato diretto proprio contro alcuni rappresentanti del Partito democratico slovacco. Col passare dei mesi, poi, la collaborazione tra i partiti del Fronte nazionale sarebbe diventata sempre più conflittuale e i casi di violente polemiche si sarebbero fatti sempre più frequenti. Un caso emblematico si sarebbe rivelata la cosiddetta "imposta sui milionari": la necessità di contributi aggiuntivi per l'acquisto di grano aveva portato alla proposta del partito comunista di tassare una tantum i possessori di beni superiori a 400.000 corone. Dopo essere stati sconfitti all'interno del governo i comunisti erano comunque riusciti a sollevare una campagna di stampa tale da obbligare poi gli altri partiti ad approvare l'imposta aggiuntiva.

Come testimoniava anche quest'episodio, il predominio assunto in molte istituzioni, la diffusione capillare sul territorio e il controllo dei mezzi di comunicazione avevano di fatto posto il Partito comunista in una posizione privilegiata rispetto agli altri partiti. Ogni volta che venivano messi in minoranza nelle istituzioni governative, i suoi membri avevano infatti la possibilità di imporre le proprie concezioni attraverso vie extra parlamentari, come si sarebbe verificato più volte nel corso del 1947. Proprio nel mezzo dello scontro sulla tassa sui milionari, a tre ministri non comunisti erano state inviate delle scatole contenenti esplosivo ed era stata annunciata la scoperta di un centro spionistico nel nord del paese³².

come un'arma contro l'Unione sovietica, V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 32. È stato del resto poi effettivamente appurato che era previsto che il 5% dei fondi venisse messo a disposizione della Cia per i suoi "progetti speciali", F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale*, op. cit., p. 96.

³² Già nel novembre del 1947 a Washington non mancavano voci che se-

In campo internazionale le polemiche attorno al piano Marshall avevano definitivamente deteriorato i rapporti tra Stati Uniti e Unione sovietica e spinto Stalin a una svolta nella tattica dei partiti comunisti: alla fine di settembre del 1947, del resto, nella riunione di Sklarska-Poręba dei nove partiti comunisti europei, era stato fondato il Cominform (il celebre Ufficio d'informazione dei partiti comunisti), che ne avrebbe dovuto coordinare l'attività politica. Nel corso della prima conferenza Ždanov (assieme ai comunisti jugoslavi) aveva duramente criticato i partiti comunisti francesi e italiani (e le loro "illusioni parlamentari") e aveva presentato la dottrina dei due campi antagonisti, incitando a una politica di rottura delle alleanze all'interno dei fronti nazionali e di presa diretta del potere³³. In questo contesto anche la politica dei comunisti cecoslovacchi, accusati di aver sopravvalutato la via parlamentare, era stata contestata³⁴. Pochi mesi dopo il Cominform aveva lanciato la politica dell'inasprimento della lotta di classe durante la costruzione del socialismo e l'attenzione si era concentrata sulle mire "nazionaliste" della Jugoslavia: al termine di questo processo sarebbe arrivata la clamorosa condanna di Tito, che da uno dei maggiori alleati dell'Unione sovietica si sarebbe all'improvviso trasformato agli occhi della propaganda comunista in un dittatore e nel principale traditore del socialismo. Con la con-

gnalavano che l'Unione sovietica avrebbe "usato il pugno di ferro con la Cecoslovacchia", V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 51.

³³ Il duro intervento pronunciato da Ždanov in quell'occasione è stato subito pubblicato anche in traduzione italiana in A. Zdanov, *Politica e ideologia*, Roma 1949, pp. 25-54. L'attività del Cominform è oggi ben ricostruibile grazie alla pubblicazione dei resoconti delle tre conferenze, *The Cominform. Minutes of the Three Conferences 1947/1948/1949*, a cura di G. Procacci - G. Adibekov - A. Di Biagio - L. Gibianskij - F. Gori - S. Pons, *Annali della fondazione Giangiacomo Feltrinelli*, 1994 (XXX). Per la prima conferenza (22-28 settembre 1947), dedicata al nuovo contesto internazionale, si vedano pp. 1-461; per la seconda, dedicata soprattutto alla questione jugoslava, pp. 463-641; per la terza (16-19 novembre 1949) pp. 643-1026.

³⁴ Si veda l'interessante rapporto di Slánský, in cui veniva rivendicato apertamente che "il nostro partito ha forze sufficienti per vincere la sua battaglia", Ivi, pp. 128-149 (per la citazione pp. 148-149). Gli effetti della nuova linea politica non si sarebbero fatti attendere: in Polonia, alla fine di ottobre il presidente, fino ad allora a capo di una coalizione comprendente i comunisti, sarebbe stato costretto a lasciare il paese; in Romania un processo avrebbe portato alla condanna del capo dell'opposizione e i ministri non comunisti avrebbero lasciato il governo; in Ungheria sarebbe stata smascherata una cospirazione dei partiti agrari e nelle nuove elezioni il partito comunista avrebbe ottenuto il 60% dei consensi; in Bulgaria sarebbe stato condannato a morte il capo dell'opposizione agraria con l'accusa di aver organizzato un'insurrezione.

danna ufficiale delle vie nazionali al socialismo svaniva anche l'illusione dei comunisti cechi di poter intraprendere un proprio percorso, autonomo dall'Unione sovietica³⁵.

Il pretesto che avrebbe fatto esplodere la situazione era la notizia della sostituzione degli ultimi dirigenti non comunisti dei servizi di sicurezza di Praga, approvata dal ministro degli interni, il comunista Nosek. Più volte i ministri non comunisti avevano chiesto la discussione del problema, ma l'ostruzionismo dei membri del partito comunista l'aveva sempre evitata. A questo punto era arrivata la famosa decisione dei partiti non comunisti di far dimettere i propri ministri dal governo. L'azione era a tal punto poco coordinata che non era stata nemmeno concordata con uno dei politici più popolari del paese, Jan Masaryk, che poteva rappresentare proprio il voto necessario per provocare l'automatica caduta del governo³⁶. Quando Masaryk avrebbe deciso, assieme a un altro ministro, di presentare le proprie dimissioni al presidente Beneš, era ormai troppo tardi. Gli scioperi e le manifestazioni di massa proclamati dai comunisti e l'azione congiunta dei comitati d'azione del nuovo Fronte nazionale (si trattava dei nuovi organi istituzionali dipendenti dalla direzione generale del partito comunista che avrebbero condotto le epurazioni nelle istituzioni) e delle milizie popolari (gruppi armati di operai alle dirette dipendenze del comitato centrale del partito) avevano cambiato radicalmente la situazione: il potere era ormai di fatto nelle mani del partito comunista. Come testimoniavano anche le polemiche seguite in Italia, a livello internazionale il "colpo di Praga" sarebbe stato interpretato come il primo passo dell'espansione a ovest dell'Unione sovietica.

III. LO STALINISMO

Il 25 febbraio del 1948 la nomina del nuovo governo (con grande sorpresa degli osservatori stranieri Jan Ma-

saryk continuava a ricoprire l'incarico di ministro degli esteri) avrebbe sancito per la Cecoslovacchia l'inizio di una nuova stagione, contraddistinta dal governo assoluto del partito comunista³⁷, che sarebbe riuscito a espandere velocemente il suo dominio su ogni sfera della società³⁸. Le epurazioni nei confronti degli esponenti reazionari sarebbero state condotte con grande rapidità e nell'arco di due mesi tutti gli organi del potere politico, economico e giuridico sarebbero passati nelle mani di esponenti vicini al partito comunista³⁹. Le illusioni sulla democratizzazione del partito comunista ceco erano destinate a svanire in tempi molto rapidi, come avrebbe presto dimostrato, nella notte tra il 9 e il 10 marzo, l'episodio simbolo della sconfitta di tutta una classe politica: il suicidio del ministro degli esteri Masaryk⁴⁰. Le nuove elezioni (30 maggio 1948), tenutesi in un clima di forte pressione politica e con la presentazione di un'unica lista elettorale del Fronte nazionale (in cui il partito comunista si era assicurato il 70% dei posti disponibili), si sarebbero concluse con il successo assoluto della lista (89%), anche se comunque considerevole era il numero di coloro che avevano preferito annullare la propria scheda elettorale (si trattava pur sempre dell'11% degli elettori). Il partito comunista aveva così spazzato via in tempi rapidissimi qualsiasi possibilità di opposi-

³⁷ Tra le poche voci di dissenso di un certo spessore si veda la manifestazione degli studenti del 26 febbraio, Z. Pousta, "Smuteční pochod za demokracii", *Stránkami soudobých dějin. Sborník statí k pětadesátinám historika K. Kaplana*, a cura di K. Jech, Praha 1993, pp. 198-207.

³⁸ Per l'accoglienza tutto sommato poco traumatica della nuova situazione politica si vedano le relazioni dei funzionari della sicurezza riportate da K. Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 8-10. Per gli effetti delle prime repressioni Ivi, pp. 15-16.

³⁹ Le prime organizzazioni sociali a essere epurate erano stati gli altri partiti: tra le duecentocinquanta e le trecentomila persone sarebbero state escluse dalla vita pubblica, per lo più operai ed esponenti delle classi medie. Tutti coloro che non avevano partecipato allo sciopero del 23 febbraio a sostegno del partito comunista erano stati licenziati: le statistiche parlano di 11.000 impiegati, di 3000 membri dei servizi di sicurezza e del 27,8% degli ufficiali dell'esercito. Ben 65.796 cittadini erano stati privati dei diritti elettorali e molti avevano abbandonato il paese (nell'agosto del 1948 una nota del ministero dell'interno parlava di ottomila emigranti, di cui quarantotto ex-ministri, delegati e deputati e trentuno diplomatici). Contemporaneamente era iniziato un percorso inverso da parte di molte persone che si erano affrettati a iscriversi al partito comunista (all'inizio del 1948 tra gli impiegati e gli insegnanti risultano iscritti al partito comunista 93.810 persone, un anno dopo il numero era già salito a 311.271). Su questi aspetti si veda Idem, *Nekruváá revoluce*, op. cit., pp. 187-189.

⁴⁰ Sulla sua decisione di far parte del nuovo governo Gottwald e sul successivo suicidio si veda l'intelligente interpretazione di P. Kosatík - M. Kolář, *Jan Masaryk*, op. cit., pp. 306-313.

³⁵ Slánský, che ancora nell'estate del 1948 aveva rimarcato la via particolare della Cecoslovacchia verso il socialismo (V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 67), nel suo rapporto alla terza conferenza del Cominform, oltre a dipingere a tinte molto fosche i pericoli che correva la sua nazione, era stato costretto a esprimere una chiara autocritica nei confronti della "cosiddetta via specifica cecoslovacca verso il socialismo", *The Cominform*, op. cit., pp. 662-663. Anni dopo Široký avrebbe rivelato l'opinione di Gottwald sui funzionari del Cominform, definiti senza troppi convenevoli "hausšpioni", banda di spie di palazzo, K. Kaplan, *Mocní*, op. cit., p. 36.

³⁶ P. Kosatík - M. Kolář, *Jan Masaryk*, op. cit., pp. 298-305.

zione politica e negli anni immediatamente successivi avrebbe portato a termine la trasformazione dell'organizzazione statale rendendola sempre più simile a quella delle altre democrazie popolari: agli organi di governo statali sarebbero stati sovrapposti (a tutti i livelli) quelli di partito (al livello più alto della piramide si trattava della segreteria politica del comitato centrale del partito e della presidenza del governo). Poco tempo dopo il presidente Beneš, l'ultimo residuo della tradizione democratica della prima repubblica, si sarebbe dimesso e al suo posto sarebbe stato eletto proprio l'ex capo del governo Klement Gottwald⁴¹.

In ogni caso, anche se il partito aveva assunto il controllo totale dell'opinione pubblica (giornali, riviste, radio e cinegiornali), in questa prima fase non era stato ancora utilizzato il pugno di ferro, e questo nemmeno quando, nell'estate del 1948, il giovane governo comunista aveva dovuto affrontare la sua prima crisi. Il rapido peggioramento della situazione economica e la carenza sul mercato di alimenti, vestiti e calzature aveva provocato i primi malumori anche tra quella parte della popolazione che aveva creduto alla possibilità di un rapido miglioramento delle condizioni sociali. La prima manifestazione di dissenso si era avuta in occasione delle manifestazioni dell'organizzazione sportiva Sokol, tradizionalmente legata ai valori repubblicani, che si erano tenute il 27 giugno a Praga. Mentre le epurazioni nel Sokol erano ancora in corso, il 3 settembre era morto il presidente Beneš e si era diffusa la notizia che in occasione del funerale sarebbero state distribuite delle armi e che sarebbero scoppiati disordini di piazza. L'8 settembre, il giorno dei funerali, a molte persone era stato impedito di arrivare a Praga (erano stati perfino annullati i treni speciali organizzati per l'occasione ed era stato impedito agli autobus di entrare in città) ed era stata organizzata un'azione di sorveglianza costante da parte delle milizie popolari⁴².

La risposta a queste "provocazioni" sarebbe stata da un lato l'intensificazione della propaganda e il coinvolgimento delle masse nella costruzione del nuovo mondo, dall'altra la repressione di qualsiasi tentativo di rior-

ganizzare un'opposizione politica. Il IX Congresso del partito, che si era tenuto nel maggio del 1949, aveva stabilito la nuova linea nella costruzione del socialismo e ne aveva fissato i dieci punti essenziali, tra cui non mancavano la collettivizzazione delle campagne⁴³, la liquidazione della piccola borghesia, il controllo totale di tutti i settori della società, cultura compresa. Dal punto di vista economico il 1948 era stato inoltre l'anno in cui erano stati raggiunti gli standard prebellici ed era stato presentato il primo piano quinquennale (1949–1953) che mirava alla trasformazione della struttura economica della Cecoslovacchia in un sistema economico pianificato di tipo sovietico.

L'approvazioni di leggi speciali per la tutela della repubblica e l'istituzione dei campi di lavoro forzato (*Tábory nucené práce*) e dei battaglioni di aiuto tecnico (*Pomocné technické prapory*) avrebbero segnato l'inizio delle repressioni su larga scala⁴⁴. Molte delle condanne avevano evidenti motivazioni politiche e già alla fine del 1949 nei campi di lavoro erano rinchiusi 9.061 persone⁴⁵. Le eliminazioni senza processo sarebbero state interrotte soltanto nel 1950, quando sarebbe stato sancito per legge che soltanto coloro che erano stati condannati da un regolare tribunale potevano essere internati. In parte analogo si era rivelato l'atteggiamento nei confronti della chiesa cattolica, che, per ovvi motivi, rappresentava uno dei maggiori centri di resistenza

⁴³ La collettivizzazione delle campagne si era scontrata con la resistenza dei contadini e spesso si era dovuti ricorrere all'uso della forza. Il 23 febbraio del 1949 il parlamento aveva approvato la legge sulla Cooperativa agricola unita, ma l'applicazione del provvedimento aveva incontrato fortissime resistenze nelle campagne. Nemmeno il tentativo successivo di dividere il fronte dei contadini e di arrivare allo scontro diretto tra i piccoli contadini e i grandi possidenti aveva avuto maggior successo. L'ampiezza dello scontro è testimoniata dal fatto che, soltanto nel 1949, sarebbero stati condannati 50.248 contadini (più di duemila sarebbero finiti in prigione, gli altri se la sarebbero cavata pagando delle multe). Anche la seconda ondata di collettivizzazioni, annunciata nel 1951, non avrebbe portato che alla formazione del 5,3% di cooperative; solo la terza ondata del 1952 avrebbe avuto risultati più consistenti, portandone il numero al 20%. Tutto ciò avrebbe però portato all'aumento incontrollato delle aziende in perdita e al trasferimento in massa della forza lavoro dalla campagna alla città: negli anni dal 1949 al 1955 più di 450.000 persone avevano abbandonato l'agricoltura ed erano scomparse 84.150 aziende comprese tra i 10 e i 20 ettari e 164.495 tra 2 e 10 ettari. Anche per questi aspetti si veda K. Kaplan, *Nekrvavá revoluce*, op. cit., p. 231.

⁴⁴ I testi delle due leggi sono riportati in A. Kratochvil, *Žalují, I–III*, Praha 1990, II, pp. 217–243. Si veda anche J. Bílek – K. Kaplan, *Pomocné technické prapory 1950–1954. Vznik, vývoj, organizace a činnost. Tábory nucené práce v Československu v letech 1948–1954*, Praha 1992.

⁴⁵ Ivi, p. 199.

⁴¹ Sulle manifestazioni di insofferenza e sulla malattia del presidente Beneš si veda K. Kaplan, *Poslední rok presidenta. Edvard Beneš v roce 1948*, Brno 1994².

⁴² Idem, *Nekrvavá revoluce*, op. cit., pp. 190–195.

nel paese e si era opposta con forza all'ipotesi di creare una "chiesa nazionale", separata dal Vaticano e vicina al partito comunista. Non è quindi casuale che proprio un gran numero di preti sarebbe stato coinvolto nei primi processi contro i gruppi antistatali e che una delle misure più radicali prese dal partito comunista sarebbe stata quella di chiudere tutti i monasteri⁴⁶.

Anche se la crescita economica del paese e il coinvolgimento entusiasta di masse imponenti sono dati di fatto che non possono essere banalizzati, uno degli aspetti più inquietanti del consolidamento delle democrazie popolari è rappresentato dai processi politici⁴⁷ che avrebbero avuto luogo, più o meno contemporaneamente e con modalità analoghe, in gran parte delle democrazie popolari, a cominciare proprio dalla Jugoslavia⁴⁸. Quella che stava diventando "l'Europa dell'est" sarebbe stata attraversata da un'ondata di processi che ricalcavano lo stile di quelli sovietici degli anni Trenta e sarebbero stati organizzati con la partecipazione diretta dei consiglieri inviati da Stalin⁴⁹.

La mania spionistica ha del resto caratterizzato non soltanto le democrazie popolari, ma tutti i paesi coinvolti nella guerra fredda e la ricerca ossessiva del nemico tra le proprie fila avrebbe caratterizzato sia il campo occidentale che quello sovietico. Anche negli Stati Uniti la creazione dell'Office of Policy Coordination all'interno della Cia sarebbe stata una delle micce che avrebbero poi alimentato nei decenni successivi la "guerra fredda psicologica"⁵⁰. In questo contesto la successiva caccia alle streghe voluta dal senatore McCarthy, potente arma di pressione politica che avrebbe portato a confessioni e processi non molto diversi nella struttura e nell'impostazione da quelli sovietici, non rappresenta che l'aspetto più visibile della "battaglia per la conquista delle

menti"⁵¹ combattuta a più livelli e senza esclusione di colpi. Il maccartismo costituiva da questo punto di vista l'altra faccia dell'interpretazione americana del concetto di democrazia: i comunisti rappresentavano ormai "il nemico" e nei loro confronti l'applicazione dei principi democratici e liberali non valeva in senso assoluto⁵². Per restare al solo ambito culturale è stato giustamente sottolineato che l'impegno finanziario americano per i progetti mirati a proteggere la libertà della cultura raggiungeva l'astronomica cifra di dieci milioni di dollari, il che significava che "la CIA stava in realtà agendo da ministero della Cultura degli Stati Uniti"⁵³. I funzionari americani d'altro canto contribuivano non poco ad alimentare i conflitti, ritenendo che l'unica possibilità per eliminare "lo strapotere sovietico senza ricorrere alla guerra [era quella] di incoraggiare l'eresia comunista fra gli stati satelliti, favorendo il sorgere di regimi non stalinisti come organismi temporanei, nonostante la loro natura essenzialmente comunista"⁵⁴. Se oggi è difficile comprendere fino a che punto da parte dei governi comunisti si trattasse di timori giustificati che necessitavano di dure risposte sia in termini di repressione che di controffensive, è ormai accertato che gli Stati Uniti avevano più volte saggiato la solidità del governo locale organizzando incidenti lungo i confini⁵⁵. Le trasmissioni radio dall'estero, che incitavano addirittura ad attacchi personali contro i membri del governo, avevano ad esempio spinto il ministro degli esteri cecoslovacco a protestare contro "questo metodo scandaloso, che incita all'assassinio"⁵⁶.

IV. I PROCESSI POLITICI

In Cecoslovacchia la stagione dei processi era iniziata nel 1948 (già nel corso della crisi di febbraio il ministero dell'interno aveva annunciato l'arresto di alcuni esponenti del partito socialdemocratico e di quello de-

⁴⁶ I risultati dell'offensiva erano significativi: mentre all'inizio del 1951 solo il 17,75% dei comunisti si dichiarava ateo, nel 1953 la percentuale era salita al 34,2% (nel 1954 avrebbe poi già raggiunto il 48,5%).

⁴⁷ Si vedano soprattutto K. Kaplan, *Die politischen Prozesse in der Tschechoslovakei 1948-1954*, München 1986; *Il rapporto proibito. Relazione della commissione del Comitato Centrale del Partito Comunista Cecoslovacco sui processi politici e sulle riabilitazioni in Cecoslovacchia negli anni 1949-1969*, a cura di J. Pelikán, Milano 1970; K. Kaplan, *K politickým procesům v Československu 1948-1954. Dokumentace komise UV KSČ pro rehabilitaci 1968*, Praha 1994.

⁴⁸ V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 86.

⁴⁹ K. Kaplan, *Sovětské porady v Československu 1949-1956*, Praha 1993.

⁵⁰ F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale*, op. cit., p. 43.

⁵¹ Ivi, p. 90.

⁵² Per un'analisi dell'atmosfera d'isteria e le repressioni che porteranno agli eccessi del maccartismo si vedano le concise pagine di M. Flores, *L'immagine dell'Urss. L'occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Milano 1990, pp. 360-363 e il volume di Idem, *L'età del sospetto. I processi politici della guerra fredda*, Milano 1995.

⁵³ F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale*, op. cit., p. 117.

⁵⁴ V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 92.

⁵⁵ Ivi, p. 154. Chruščev avrebbe poi detto che "non trascorse un solo giorno senza che gli apparecchi americani violassero gli spazi aerei cecoslovacchi", *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 155.

mocratico slovacco) e sarebbe durata fino al 1954, coinvolgendo (ma le stime sono complesse) circa 200 mila persone⁵⁷. Il culmine si sarebbe raggiunto nel 1951–1952 quando non c'era mese in cui i giornali non comunicassero la scoperta di complessi e spietati piani di sabotaggio e le condanne riportate dagli imputati. Nella situazione di estrema tensione internazionale di quegli anni non c'è troppo da stupirsi se i servizi di sicurezza statali avevano acquisito anche in Cecoslovacchia poteri eccezionali e si erano rapidamente trasformati in un'efficientissima macchina repressiva, responsabile tra le altre cose proprio dell'organizzazione dei processi politici⁵⁸. Ai primi processi tenutisi nel 1948 contro i membri degli altri partiti politici⁵⁹, avevano fatto seguito quelli con gli oppositori della nuova organizzazione statale⁶⁰ e con gli ufficiali accusati di organizzare, assieme a figure di primo piano dell'emigrazione e agli stati imperialisti, congiure contro il governo socialista⁶¹. Le nume-

rose manifestazioni di dissenso riscontrate verso la fine del 1948 (diffusione di volantini, manifestazioni pubbliche, attività organizzative degli emigrati, opposizione della chiesa) avevano portato a una notevole accentuazione dello scontro e alla decisione di passare alla linea dura contro la reazione⁶². Oggi è piuttosto semplice sottovalutare la portata dello scontro in atto, ma la gravità della situazione emerge con estrema chiarezza nelle parole dello storico Z. Kalista:

E così si arrivava a manifestazioni di disperata resistenza contro il “nuovo mondo”. I grandi boschi della Boemia e della Moravia, ma anche della Slovacchia, si erano di nuovo riempiti di gruppi partigiani come durante la guerra e questi gruppi, sostenuti dai tanti insoddisfatti nei paesi, nelle cittadine e nelle grandi città, davano vita a una vivace attività offensiva. Assaltavano gli uffici dei comitati nazionali, sabotavano i trasporti, appiccavano incendi, e, sì, arrivavano anche a liquidare coloro che ritenevano rappresentanti del regime. In certi momenti sembrava che la Cecoslovacchia fosse sull'orlo della guerra civile⁶³.

Senza voler per questo sminuire le responsabilità interne, il tentativo americano di destabilizzare l'Europa orientale è comunque ormai sufficientemente chiaro, tanto che il direttore stesso della Cia avrebbe ammesso in seguito che “ci sono momenti in cui mi sembra che abbiamo quasi provocato in modo eccessivo la Cecoslovacchia, senza avere la capacità militare di fare qualcosa”⁶⁴.

Particolare apprensione aveva suscitato tra i dirigenti comunisti l'attivismo dei dirigenti politici emigrati e in particolare l'intercettazione delle lettere che H. Ripka inviava ai suoi amici in patria⁶⁵. Il 10 luglio 1949 ad esempio informava dettagliatamente gli altri membri del partito socialista nazionale del suo soggiorno in Italia e dei suoi incontri con diversi cardinali e con importanti politici italiani (tra gli altri De Gasperi, Sforza e Saragat)⁶⁶. La preoccupazione dei dirigenti comunisti nei confronti della possibile riorganizzazione di un'opposizione politica non era quindi del tutto infondata e probabilmente anche per questo motivo i primi grandi processi spettacolo avrebbero riguardato proprio i dirigenti dei partiti non comunisti (tra gli accusati c'erano

⁵⁷ Sui processi politici si vedano ora gli interventi di un congresso del 2003, *Politické procesy v Československu po roce 1945 a “případ Slánský”*, a cura di J. Pernes e J. Foitzik, Brno 2005.

⁵⁸ Sull'organizzazione dei servizi di sicurezza statali e sul loro significato si vedano F. Koudelka, *Státní bezpečnost v letech 1954–1968 (Základní údaje)*, Praha 1993, e il recente K. Kaplan, *Nebezpečná bezpečnost. Státní bezpečnost 1948–1956*, Brno 1999.

⁵⁹ Nell'aprile del 1948 si era svolto il primo processo in Slovacchia contro un gruppo che, secondo l'accusa, stava preparando una congiura anti-statale: sul banco degli accusati sedevano due degli esponenti principali del partito democratico, J. Ursíny e O. Obuch. Subito dopo si sarebbe svolto il secondo processo contro i congiurati slovacchi M. Kempný e J. Bugar. Sui processi slovacchi si veda V. Vondrášek, “Kriminalizace Demokratické strany Slovenska v předúnorovém období”, *Politické procesy*, op. cit., pp. 130–146. Poi era stata la volta del processo legato al caso spionistico della Boemia settentrionale e di quello contro gli organizzatori degli attentati del 1947 contro tre ministri cecoslovacchi non comunisti. La seconda serie di processi avrebbe portato sul banco degli accusati diversi dirigenti dei partiti non comunisti, chiamati adesso “spie”, “agenti dell'occidente” e “golpisti”. Già il 4 febbraio erano stati accusati trenta poliziotti membri del partito socialista nazionale. A settembre avrebbe avuto luogo il processo contro la centrale di spionaggio di V. Krajina.

⁶⁰ A novembre si era tenuto il primo processo seguito con grande attenzione dagli organi di stampa e imposto all'attenzione dell'opinione pubblica, quello contro il comitato accusato dell'assassinio del maggiore A. Schramm. Per tutto il 1948 si sarebbero poi svolti processi minori in cui sarebbero stati condannati numerosi gruppi che stampavano e distribuivano volantini e ciclostilati.

⁶¹ Lo sforzo del partito di controllare tutte le istituzioni aveva incontrato grandi resistenze all'interno dell'esercito e due ondate di processi (1948–1950 e 1951–1954) avrebbero coinvolto le sfere più alte delle gerarchie militari. La seconda ondata di epurazioni nelle forze armate è strettamente legata all'arrivo di 264 consiglieri sovietici e alla sostituzione a capo del ministero della difesa nazionale di Svoboda con il genero di Gottwald, Čepička, che godeva della fiducia di Stalin. Nel febbraio del 1951 erano stati poi arrestati il generale Reicin e molti suoi collaboratori

e persino l'ex ministro Svoboda avrebbe in seguito passato alcuni giorni in prigione.

⁶² K. Kaplan, *Největší politický proces. M. Horáková a spol.*, Brno 1996², pp. 78–86.

⁶³ Z. Kalista, *Po proudu života*, 2, Brno 1996, p. 701.

⁶⁴ V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 158.

⁶⁵ K. Kaplan, *Největší politický proces*, op. cit., pp. 221–256.

⁶⁶ Ivi, pp. 238–244.

anche degli ex membri di governo: Drtina, Laušman, Lichner).

Il processo più famoso, anch'esso organizzato dai servizi di sicurezza, si sarebbe rivelato quello "contro la direzione della congiura sabotatrice. Horáková e compagnia"⁶⁷. Si tratta di un processo che segna un reale spartiacque nell'utilizzo dei metodi sovietici nella costruzione delle prove e che era stato organizzato sotto lo stretto controllo dei consiglieri sovietici che avevano portato a un'importante trasformazione ideologica: la normale ostilità nei confronti del nuovo governo veniva ora automaticamente interpretata come prova della collaborazione con gli imperialisti e dell'organizzazione di un'estesa attività di spionaggio⁶⁸. Dopo numerosi spostamenti di accusati da un processo all'altro (in una delle prime versioni anche il comunista Clementis doveva far parte di questo gruppo di imputati), il 31 maggio 1950 erano arrivati in tribunale tredici accusati. Otto di loro erano ex funzionari del partito socialista nazionale (ad esempio le tre deputate Horáková, Zemínová e Kleinerová), due del partito socialdemocratico (Peška, Dundr), due del partito popolare (Hostička, Křížek) e c'era perfino un "trockista" (il giornalista Kalandra). L'accusa era quella che il gruppo

secondo le direttive degli agenti degli imperialisti angloamericani Zenkl, Ripka e altri... aveva il compito di riunire i membri reazionari in clandestinità e, attraverso azioni di spionaggio, sabotaggio, attacchi terroristici e la preparazione di un colpo di stato armato, facilitare un attacco armato degli imperialisti angloamericani contro la Cecoslovacchia⁶⁹.

Le prove erano le riunioni organizzate soprattutto dalla Horáková e dai loro contatti con esponenti delle ambasciate occidentali attraverso i quali gli accusati ricevevano

ordini concreti di intensificare lo spionaggio, di sostenere le organizzazioni terroriste, di mettere in atto azioni di intimidazione nei confronti dei funzionari del partito comunista e dell'amministrazione democratica e di invitare alla resistenza passiva⁷⁰.

Mentre lo svolgimento iniziale del processo faceva pensare a pene relativamente lievi⁷¹, la campagna di stampa che era stata scatenata aveva provocato numerosissime risoluzioni di fabbrica che reclamavano la pena capitale⁷². L'8 giugno, nonostante gli appelli di grandi scienziati (tra gli altri A. Einstein e B. Russel)⁷³, quattro degli accusati erano stati condannati a morte (Horáková, Buchal, Pecl e Kalandra), quattro all'ergastolo e agli altri erano state comminate pene comprese tra i 15 e i 20 anni (più la confisca dei beni e forti pene pecuniarie). Subito dopo il processo contro il centro di spionaggio sarebbero seguite diverse appendici contro le sue organizzazioni regionali: si sarebbe alla fine arrivati a 35 processi con 639 accusati, conclusi con 10 pene di morte, 48 ergastoli (più altri 7.830 anni di pena complessiva), la confisca di tutti i beni e pene pecuniarie per un totale di più di 12 milioni di corone⁷⁴.

Parallelamente si erano svolti anche i processi contro le organizzazioni straniere con sede in Cecoslovacchia e numerosissimi erano stati i casi di diplomatici espulsi o di interruzione delle relazioni diplomatiche. Un ruolo essenziale nel ridisegnare l'economia cecoslovacca lo avevano avuto i cosiddetti "processi economici": l'economia cecoslovacca sarebbe stata completamente subordinata alle esigenze dei paesi alleati sulla base delle quote stabilite nel piano quinquennale e i risultati inferiori alle previsioni venivano di solito messi sul conto dei sabotatori e dei nemici di classe. I contemporanei processi contro i grandi agricoltori avevano invece l'e-

⁷¹ Sulla preparazione del processo, K. Kaplan, *Největší politický proces*, op. cit., 87-167.

⁷² Sulla richiesta di pene sempre più dure si veda anche V. Brabec, "Vztah KSČ a veřejnosti k politickým procesům na počátku padesátých let", *Revue dějin socialismu*, 1969 (IX), p. 364.

⁷³ Si veda l'appassionata lettera di Breton a Éluard in cui ricorda all'ex amico l'uomo "aperto" Kalandra, che negli anni Trenta "dette le analisi più penetranti dei nostri libri, le relazioni più valide delle nostre conferenze", incitandolo a trovare parole di condanna: "Come puoi, nel tuo foro interiore, sopportare una simile degradazione dell'uomo nella persona di colui che ti si dimostrò amico?", A. Schwarz, *Breton e Trotsky. Storia di un'amicizia*, Bolsena 1997³, pp. 186-188. Éluard avrebbe risposto di aver "troppo da fare con gli innocenti per potermi occupare anche dei colpevoli che proclamano la loro colpevolezza", M. Flores, *L'immagine dell'Urss*, op. cit., pp. 363-364. Lo stesso episodio è stato rievocato anche in un libro di M. Kundera che commenta caustico che "Éluard stava danzando in un girotondo gigantesco fra Parigi, Mosca, Praga, Varsavia, Sofia e la Grecia, fra tutti i paesi socialisti e tutti i partiti comunisti del mondo, e recitava ovunque i suoi bei versi sulla gioia e la fraternità", M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano 1985, p. 75.

⁷⁴ K. Kaplan, *Největší politický proces*, op. cit., p. 172.

⁶⁷ Si vedano gli atti del processo, pubblicati in 140.000 copie e tradotti in inglese, russo, tedesco e francese, *Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice. Horáková a spolčníci*, Praha 1950. Contemporaneamente erano stati pubblicati anche 10.000 copie di un reportage sul processo, K. Beran, *Před soudem lidu. Proces s Miladou Horákovou a jejími 12 společníky před soudem v Praze 31. května až 8. června 1950*, Praha 1950, e altre 25.000 copie di un libro che ne commentava lo svolgimento, M. Dvořák - J. Černý, *Žoldnéři války. Soudní proces s dr. Horákovou a spol.*, Praha 1950.

⁶⁸ K. Kaplan, *Největší politický proces*, op. cit., pp. 123-126.

⁶⁹ *Proces s vedením záškodnického spiknutí*, op. cit., p. 8.

⁷⁰ Ivi, p. 10.

vidente obiettivo di favorire la collettivizzazione delle campagne⁷⁵.

Un ruolo di primo piano nel provocare una frattura tra l'opinione pubblica e la chiesa cattolica (e nel rompere qualsiasi legame della chiesa con il Vaticano) sarebbe stato ricoperto dai processi contro le gerarchie ecclesiastiche⁷⁶. L'apparato organizzativo della chiesa era stato poco a poco sottoposto al controllo statale grazie all'Ufficio per gli affari ecclesiastici e il 16 giugno 1949, esattamente un mese prima del decreto di scomunica papale nei confronti dei comunisti e dei loro sostenitori, l'arcivescovo Josef Beran era stato internato fuori Praga. Dopo il processo contro i superiori dei vari ordini che avevano portato alla confisca dei maggiori conventi del paese⁷⁷, si sarebbero svolti due grandi processi spettacolo (a Praga alla fine del 1950 e in Slovacchia all'inizio del 1951)⁷⁸.

Il processo di Praga, il cui resoconto, non certo casualmente, è stato pubblicato anche in italiano⁷⁹, vedeva imputati il vescovo suffraganeo di Olomouc Stanislav Zela e diversi abati e prelati (nove persone in tutto) con l'accusa di alto tradimento e spionaggio. L'accusa era in sostanza quella che "l'alta gerarchia cattolico-romana", che "si è messa sempre dalla parte delle classi sfruttatrici e dei regimi di oppressione"⁸⁰, dopo il 1945 si sarebbe schierata "del tutto apertamente dalla parte del fronte antidemocratico-imperialistico e al servizio dell'imperialismo americano"⁸¹. Soprattutto per mantenere i propri possedimenti latifondari, gli accusati si

erano uniti "ai circoli nemici dell'ordinamento democratico popolare" (i resti della borghesia reazionaria e i traditori)⁸² e, come emergeva dai processi già svoltisi nelle altre democrazie popolari, avrebbero poi dato vita al *grande complotto* delle potenze imperialistiche, del Vaticano e della banda traditrice fascista di Tito contro i paesi di democrazia popolare⁸³.

Gli imputati avrebbero, tra le altre cose, creato una "centrale pastorale" in contatto con altri gruppi diversionisti e con agenti dei centri di spionaggio imperialistici, per poi passare "all'effettuazione di grandi azioni sobillatrici allo scopo di scuotere la quiete interna della Repubblica"⁸⁴. I "conventi di frontiera" erano diventati "il rifugio dei traditori, degli spioni e dei terroristi, che si apprestavano a passare i confini dello stato", erano stati trovati piani di "falsi miracoli" e i superiori dei conventi fornivano informazioni spionistiche a Roma, soprattutto "a mezzo degli organi di rappresentanza stranieri, specialmente italiano e francese"⁸⁵.

Il ruolo delle istituzioni italiane era stato sottolineato anche nel caso del processo contro l'Internazionale verde, alla quale appartenevano anche i due scrittori J. Kostohryz e V. Renč, accusati di aver mantenuto legami con "i membri di organizzazioni fasciste Lo Gatto e Salvini". Negli atti del processo si rimarcava anche che "dopo il 1945, quando Lo Gatto era diventato direttore dell'Istituto di cultura italiana a Praga, sotto la cui copertura veniva organizzato un servizio di spionaggio a vantaggio dei fini bellici dell'imperialismo americano", Kostohryz aveva stretto amicizia con il successore di Lo Gatto, Alberti, che "dopo il febbraio 1948 gli assicurava un contatto costante con i traditori clerofascisti emigrati all'estero" e, su sua istigazione, aveva creato "un gruppo illegale tra le file di intellettuali orientati verso il Vaticano"⁸⁶.

Il dibattito del processo contro "Zela e compagni" aveva poi confermato, grazie a deposizioni estorte con i tipici mezzi di ogni polizia segreta⁸⁷, che gli im-

⁷⁵ Anche gli altri processi erano stati seguiti con attenzione dalla stampa. Si vedano anche le pubblicazioni *Proces proti titovským špionům a rozvratníkům v Československu. Šefík Kevič a spolčníci*, Praha 1950 (15.500 copie e traduzione in inglese, francese e lingue della federazione jugoslava); *Babice. Materiál o procesu se záškodníky v Babicích*, Praha 1951 (100.000 copie); *Poučení z procesu se záškodníky ostravsko-karvinského revíru – pravíčovými sociálními demokraty*, Ostrava 1952; Š. Rais, *Procesy proti agentům anglo-amerických imperialistů*, Praha 1952 (10.400 copie).

⁷⁶ Per un'introduzione al problema si veda ora J. Cuhra, "Církevní procesy, Politické procesy", op. cit., pp. 147-157.

⁷⁷ In 15.500 copie era stato pubblicato il volume di J. Neuls – M. Dvořák, *Co se skrývalo za zdmi klášterů*, Praha 1950.

⁷⁸ In 37.000 copie era stato pubblicato *Proces proti vatikánským agentům v Československu. Biskup Zela a spolčníci*, Praha 1950 e in 30.000 *Proces proti vlasti zradným biskupem Jánovi Vojtaššákovi, Michalovi Buzalkovi, Pavlovi Gojdičovi*, Bratislava 1951. Il primo era stato pubblicato anche in edizione russa, inglese, tedesca, italiana e francese, il secondo in traduzione inglese, tedesca, russa, francese e polacca.

⁷⁹ *Processo contro gli agenti del Vaticano in Cecoslovacchia. Il vescovo Zela e compagni*, Praha 1950.

⁸⁰ Ivi, p. 8.

⁸¹ Ivi, p. 11.

⁸² Ivi, p. 12.

⁸³ Ivi, p. 16.

⁸⁴ Ivi, p. 18.

⁸⁵ Ivi, p. 21.

⁸⁶ *Agenti zelené internacionály nepřátelé našť vesnice*, Praha 1952, p. 30 (il libro era stato pubblicato in due edizioni per un totale di 25.000 copie).

⁸⁷ Si vedano a questo proposito le belle memorie dell'abate del convento praghese dei benedettini di Břevnov, A. Opasek, *Dvanáct zastavení. Vzpomínky opata břevnovského kláštera*, Praha 1997 (sul dopoguerra, sul

putati avevano, col lavoro illegale e con le loro prediche sovversive, cercato di suscitare il malcontento tra il popolo e fomentare lo stato di tensione nel paese. Come naturale conclusione di questa serie di accuse il procuratore K. Čížek si era assunto il non difficile compito di dimostrare che

nel campo della poderosa lotta mondiale per la pace l'alta gerarchia ecclesiastica e gli imputati, quali suoi attivi collaboratori, dovessero avere l'odioso ruolo di quinta colonna degli aggressori imperialisti nel preparare la guerra contro la Cecoslovacchia e gli altri paesi socialisti⁸⁸.

Il quadro era a questo punto chiaro:

L'attività degli imputati, tanto nelle operazioni parziali quanto nel suo complesso, era un elemento della grande congiura dell'alta gerarchia ecclesiastica contro la repubblica e il suo popolo. Questa congiura era pianificata e diretta dai circoli nemici all'estero, dagli imperialisti americani e dai loro lacchè in Vaticano, coi quali fianco a fianco in quest'opera losca contro i paesi del socialismo, marciava la banda fascista di Tito [...] l'alta gerarchia ecclesiastica e gli imputati nella loro qualità di attivissimi suoi coadiutori, speculavano nella realizzazione dei loro scopi di tradimento con la guerra interventista degli aggressori americani contro i paesi di democrazia popolare e l'Unione sovietica⁸⁹.

Le condanne andavano dai dieci anni all'ergastolo, oltre a pene pecuniarie aggiuntive, alla confisca dei beni e alla perdita dei diritti civili⁹⁰.

V. IL CASO SLÁNSKÝ

La rottura con la Jugoslavia di Tito aveva poi aperto una stagione di processi anche nei confronti del nemico di classe infiltrato all'interno dei partiti comunisti: le condanne del ministro Lucretiu Patranescu in Romania, del segretario generale Władysław Gomułka in Polonia, di Trajčo Kostov in Bulgaria, di László Rajk in Ungheria non erano soltanto conseguenza della volontà di Mosca di tenere sotto controllo le tendenze centrifughe e autonomiste all'interno dei partiti comunisti stessi, ma erano allo stesso tempo il risultato delle lotte di potere all'interno dei singoli partiti comunisti⁹¹. Rapidamente agli occhi di Mosca tutti coloro che durante la

guerra erano emigrati in occidente, i funzionari di origine ebraica e gli ex membri delle brigate internazionali spagnole erano diventati potenziali sospetti. Era quindi ben poco probabile che proprio la Cecoslovacchia, che nello scacchiere internazionale ricopriva una posizione strategica non venisse toccata da questa nuova ondata di processi.

Visto il ruolo politico ricoperto dagli imputati, si può anzi affermare che quello contro gli ex dirigenti del partito comunista cecoslovacco, a partire dall'ex segretario generale Rudolf Slánský, si sarebbe rivelato il processo più clamoroso degli anni Cinquanta⁹². Quando, nel 1948, A. Kolman aveva apertamente criticato la direzione del partito (Slánský, Švermová, Bareš) perché non realizzava "in modo giusto la linea politica tracciata da Gottwald"⁹³, le sue accuse non avevano trovato terreno fertile e avevano portato alla sua condanna⁹⁴, ma per la prima volta era stata formulata pubblicamente la tesi di una distinzione tra le linee di condotta politica dell'apparato statale e del partito. Le indagini in atto nelle altre democrazie popolari avevano poi segnalato ripetutamente il presunto coinvolgimento di personalità ceche e il partito comunista ceco era stato più volte redarguito per aver ripetutamente sottovalutato il problema⁹⁵.

suo processo e sulla sua prigionia soprattutto pp. 116–255).

⁸⁸ *Processo contro gli agenti del Vaticano*, op. cit., p. 188.

⁸⁹ Ivi, p. 208.

⁹⁰ Ivi, pp. 227–229.

⁹¹ Per un'introduzione in italiano al problema dei processi politici nelle democrazie popolari (ma anche al parallelo mutamento d'atmosfera che in America porterà alla celebre condanna dei Rosenberg) si veda il già citato lavoro di M. Flores, *L'età del sospetto*, e il recente B.J. Falk, "Čistkou ku prospěchu: Srovnání procesů s R. Slánským a manželi Rosenbergovými, *Politické procesy*, op. cit., pp. 38–58.

⁹² L'Unità ad esempio, che non aveva dedicato quasi nessuno spazio ai processi precedenti (si veda il breve camblogramma di A. Boccaccini, "Tribunale di Stato ha emesso sentenza contro otto membri dell'Internazionale Verde, responsabile di intelligenza con Potenze occidentali e di organizzazione di azioni di sabotaggio contro cooperative agricole", *L'Unità*, 28.4.1952, p. 1), avrebbe seguito con estrema attenzione tutte le giornate del processo Slánský.

⁹³ K. Kaplan, *Relazione sull'assassinio*, op. cit., p. 20. Kolman era emigrato a Mosca già prima della guerra ed era un cittadino sovietico, nell'immediato dopoguerra si era guadagnato la fama di scienziato e filosofo di primo piano, ma anche di ideologo radicale.

⁹⁴ La vicenda di Kolman è estremamente significativa per ricostruire il clima dell'epoca: dopo che il suo intervento era stato condannato da una speciale commissione come "ingiusto e frazionista", Kolman era stato costretto a fare autocritica e in seguito era stato deportato a Mosca e tenuto in carcere per tre anni e mezzo, Ivi, pp. 22–23. Sulla sua vicenda si vedano *Il rapporto proibito*, op. cit., pp. 102–105, e le sue memorie, A. Kolman, *Die verirrte Generation. So hätten wir nicht leben sollen. Eine Autobiographie. Ergänzt durch: Wie habt ihr so leben können? Ein Dialog zwischen F. Janouch und A. Kolman*, Frankfurt am Main 1982, pp. 168–223 (ora pubblicate anche in ceco Idem, *Zaslepená generace. Paměti starého bolševika*, Brno 2005).

⁹⁵ Nel novembre del 1949 Slánský aveva ammesso a una riunione del Cominform che "la debolezza del nostro partito consiste finora nel fatto che la massa dei suoi membri sottovalutano l'opposizione del nemico di classe, il suo continuo sforzo di piazzare i propri agenti all'interno del partito stesso e di svolgere la propria sovversiva e dissolvente attività contro il regime democratico-popolare. Sottovalutando il nemico di classe,

Le critiche degli altri partiti comunisti (soprattutto di quello ungherese e polacco) avevano infine convinto Slánský e Gottwald della necessità di chiedere al partito comunista sovietico l'invio di alcuni consiglieri per agevolare la scoperta del nemico all'interno del partito⁹⁶. Slánský stesso aveva annunciato il 7 dicembre del 1949 che “neanche il nostro partito è stato né sarà risparmiato dai tentativi del nemico di inserire nelle nostre file i propri uomini o di reclutare i suoi agenti tra i nostri membri”⁹⁷. Con il coinvolgimento del ministro degli affari esteri, lo slovacco Clementis (che prima della guerra aveva fatto parte del movimento letterario d'avanguardia Dav e aveva manifestato forti perplessità per il trattato tedesco-sovietico del 1939) sembrava essere finalmente saltato fuori il tanto atteso “Rajk cecoslovacco”. Il nazionalismo borghese slovacco sembrava infatti fatto su misura per rispondere alle richieste delle altre democrazie popolari.

Attraverso il progressivo coinvolgimento di alcuni quadri regionali, altri dirigenti di primo piano erano stati però chiamati in causa (prima il segretario del comitato regionale di Brno Šling, poi la Švermová, membro della segreteria del partito)⁹⁸. Il caso rappresentava anche una buona occasione per lanciare una campagna contro gli ex volontari di Spagna e contro i comunisti che durante la guerra avevano trovato asilo a Londra e non a Mosca, ma, anche se era stata formulata l'ipotesi di un “secondo centro di potere” all'interno del partito, a lungo si era sentita la mancanza di un capo veramente carismatico.

Probabilmente, oltre alla rivalità con Zápotocký per la successione a Gottwald⁹⁹, una delle cause del coin-

volgimento del segretario del partito Slánský (che aveva autorizzato in prima persona molti degli arresti precedenti) va cercata anche nelle trasformazioni dei rapporti di potere in Urss nel corso dell'ultima fase della vita di Stalin e non è certo casuale che il celebre complotto dei medici, accompagnato da una fin troppo esplicita campagna antisemita, culminasse proprio in concomitanza con il processo di Slánský¹⁰⁰. La rimozione di Slánský dalle sue cariche e il suo arresto (avvenuti poche settimane dopo i solenni festeggiamenti per il suo cinquantesimo compleanno) erano conseguenza di precise prese di posizione di Stalin (in entrambi i casi Gottwald aveva opposto una pur debole resistenza) ed erano stati accompagnati da una violenta campagna contro il sionismo¹⁰¹. In un momento in cui uno dei principali problemi della strategia sovietica era diventata la posizione internazionale di Israele¹⁰², si comprendono anche le frasi di Kopecký che aveva in più occasioni parlato del “problema della lotta al cosmopolitismo e al sionismo” e aveva sottolineato che i “malfattori” provenivano “da ricche famiglie ebraiche”¹⁰³.

I motivi che avevano portato a un processo di tali dimensioni erano comunque molteplici e un ruolo fondamentale per la definitiva caduta del segretario generale lo aveva giocato il timore di una sua fuga in occidente¹⁰⁴. Recentemente sembra essere stata infatti confermata l'ipotesi che la lettera intestata al “grande spazzino”, in cui si proponeva al destinatario “un viaggio sicuro oltre confine” e gli si garantiva “asilo, un rifugio sicuro e, in seguito, la possibilità di un'esistenza tranquilla, compresa la carriera politica”¹⁰⁵, che aveva definitivamente segnato la sorte di Slánský, fa-

i membri del partito si rendono colpevoli di una insufficiente tutela e vigilanza rivoluzionaria”, *Il rapporto proibito*, op. cit., p. 83.

⁹⁶ Visto che in Ungheria era stato elaborato un elenco di 60 funzionari del partito comunista cecoslovacco sospettati di aver preso parte ad attività antipartito, la scarsa collaborazione dai dirigenti cecoslovacchi minacciava di gettare ombre sui processi che stavano per svolgersi e la richiesta di consiglieri sovietici a conoscenza delle implicazioni del caso Rajk era ormai divenuta inevitabile, Ivi, pp. 116-119.

⁹⁷ Ivi, p. 121.

⁹⁸ É comunque singolare che sia nel caso di Šling che in quello di Slánský l'ambasciata americana di Praga conoscesse le accuse e le loro autocritiche quando esse erano ancora segrete, V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., pp. 170, 173.

⁹⁹ Sulle rivalità all'interno del partito si veda l'intelligente analisi di P. Barton, *Prague a l'heure de Moscou. Analyse d'une démocratie populaire*, Paris 1954, pp. 110-213, e per dei ritratti dei principali esponenti comunisti degli anni Quaranta e Cinquanta K. Kaplan, *Mocni a bezmocni*,

Toronto 1989, e il più recente Idem - P. Kosatík, *Gottwaldovi muži*, Praha-Litomyšl 2004.

¹⁰⁰ Si vedano a questo proposito le riflessioni di M. Reiman, “Sovětská politika a sovětské vedení 1948-1953. Sovětský kontext procesů v zemích lidové demokracie”, *Politické procesy*, op. cit., pp. 22-32.

¹⁰¹ Sulla paura degli altri dirigenti e sugli interventi di Stalin si veda Kaplan, *Relazione sull'assassinio*, op. cit., pp. 154-188. Gottwald stesso aveva scoperto un'apparecchiatura d'ascolto nel suo appartamento, Ivi, p. 272.

¹⁰² Sui mutamenti della politica estera sovietica nei confronti di Israele si veda Ivi, pp. 285-292.

¹⁰³ Da una riunione della segreteria politica del 24 novembre 1951, Ivi, p. 184. L'aspetto antiebraico del processo è stato messo in evidenza soprattutto da M. Cotic, *The Prague Trial. The First Anti-Zionist Show Trial in the Communist Bloc*, New York - London - Toronto 1987.

¹⁰⁴ Ricordiamo che una delle priorità dello Psychological Strategy Board americano era quella di incoraggiare la fuga di alti funzionari comunisti, V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 173.

¹⁰⁵ K. Kaplan, *Relazione sull'assassinio*, op. cit., p. 174.

cesse parte delle azioni destabilizzanti organizzate dagli emigrati cechi¹⁰⁶. Nel processo praghese si rifletteva poi ovviamente anche la lotta tra i leader sovietici e la volontà di indebolire la posizione di Berja, dato che molti degli imputati avevano fatto parte del suo staff internazionale¹⁰⁷.

Il grande processo spettacolo contro il “centro cospirativo antistatale diretto da R. Slánský” si è svolto a Praga dal 20 al 27 novembre del 1952 sotto la regia del procuratore che è stato giustamente ribattezzato il Vyšinskij ceco, J. Urválek¹⁰⁸. Sul banco degli accusati oltre a Slánský, Šling e Clementis, figuravano anche altre personalità comuniste di primo piano: il capo del dipartimento relazioni estere della segreteria del comitato centrale B. Geminder, il capo del comitato economico della cancelleria del presidente della repubblica L. Frejka, il sostituto del segretario generale del comitato centrale J. Frank, sette sottosegretari (B. Reicin, K. Šváb, A. London, V. Hajdů, E. Löbl, R. Margolius, O. Fischl) e il noto giornalista A. Simone (il suo vero nome

era O. Katz)¹⁰⁹.

Durante l'istruttoria Slánský stesso aveva ammesso di aver avuto l'intenzione di

abbattere il regime di democrazia popolare, di separare la Cecoslovacchia dall'Unione sovietica [...] e quindi di restaurare il regime capitalista e di sottomettere il paese al dominio delle forze imperialiste occidentali¹¹⁰.

L'organizzazione di “sabotaggi ed altra dannosa attività nelle forze armate, nella Sicurezza, nelle relazioni internazionali, nell'economia, nel commercio estero” era stata possibile perché Slánský aveva spinto

nelle posizioni chiave nel partito e dell'apparato dello Stato i suoi uomini più fidati, reclutandoli tra le file degli esuli occidentali, dei sionisti, dei trozkisti, dei nazionalisti borghesi, delle spie e degli altri nemici del popolo cecoslovacco¹¹¹.

Sugli accusati (definiti “fascisti, criminali di guerra e i più svariati avventurieri”)¹¹² si erano accumulate le accuse di “preparare un colpo controrivoluzionario” e di voler “liquidare Klement Gottwald”¹¹³, simulando “di attenersi al programma e alla politica del partito comunista” e camuffandosi “abilmente per non farsi scoprire”¹¹⁴. I delitti di cui erano accusati erano alto tradimento, spionaggio, sabotaggio e tradimento militare e non mancava nemmeno l'accusa di aver coperto le attività dei sionisti: undici dei quattordici imputati venivano del resto caratterizzati come “di origine ebraica” e il sostegno dato a Israele era tornato ripetutamente a galla nel corso del dibattimento.

Il processo aveva perfettamente rispettato la scenografia preparata nei mesi precedenti, forse anche perché molti degli organizzatori credevano di servire “a obiettivi altissimi” e che valesse quanto dicevano i consiglieri sovietici (“quando si abbatte un bosco, volano le schegge”)¹¹⁵, e si era logicamente concluso con undici pene

¹⁰⁶ I. Lukes, “The Rudolf Slánský Affair: New Evidence”, *Slavic Review*, 1999 (LVIII), pp. 160-187; Idem, “Der Fall Slánský: Eine Exilorganisation und das Ende des tschechoslowakischen Kommunistenführers, 1952”, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 1999 (XLVII), pp. 459-501; Idem, “Operace Velký metař”, *Politické procesy*, op. cit., pp. 59-85.

¹⁰⁷ V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., pp. 202-209.

¹⁰⁸ *Proces s vedentím protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským*, Praha 1953. Il resoconto del processo era stato pubblicato in più di 75.000 copie e tradotto in francese, russo, tedesco, inglese, spagnolo e ungherese. I materiali sul processo che erano stati diffusi raggiungevano tirature altissime, superiori al milione e mezzo di copie, i giornali venivano stampati in quasi tre milioni di copie, V. Brabec, “Vztah KSČ”, op. cit., p. 372. Sulla preparazione del dibattimento giudiziario e sulle armi di pressioni fisiche e psicologiche utilizzate per far arrivare Slánský allo “sconvolgimento morale” richiesto e quindi a un “pieno crollo morale” si veda Kaplan, *Relazione sull'assassinio*, op. cit., pp. 189-235. Su tutta la vicenda si vedano anche le testimonianze di due dei sopravvissuti e della moglie di Slánský: A. London, *La confessione. Nell'ingranaggio del Processo di Praga*, Milano 1969; E. Löbl, *Testimoniaza sul processo al centro di cospirazione antistatale capeggiato da Rudolf Slánský*, Firenze 1969 (contiene anche la traduzione dell'atto d'accusa di Urválek, pp. 115-178, e la sentenza, pp. 179-184); J. Slánská, *Rapporto su mio marito. Il “caso Slánský”*. Prefazione di F. Bertone, Roma 1969. Lo storico K. Bartošek, noto per la sua partecipazione al *Libro nero del comunismo*, ha espresso il suo rammarico per la sottovalutazione degli altri processi, ha manifestato perplessità nei confronti di quella che chiama “l'interpretazione accettabile della repressione” offerta dal libro di London e ha polemizzato con la sua versione dei fatti, K. Bartošek, *Les Aveux des Archives. Prague-Paris-Prague 1948-1968*, Paris 1996 (in versione diversa pubblicato in ceco come K. Bartošek, *Zpráva o putování v komunistických archivech. Praha-Pařiz (1948-1968)*, Praha-Litomyšl 2000). Sul suo precedente ruolo di intellettuale comunista e dei riflessi che ciò ha avuto nel suo particolare approccio di storico-testimone si veda però, M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 154-164.

¹⁰⁹ Sulla preparazione di questo assurdo spettacolo processuale (del quale faceva parte anche la registrazione delle confessioni su nastri magnetofonici per evitare problemi alle dirette radiofoniche) si veda K. Kaplan, *Relazione sull'assassinio*, op. cit., pp. 237-276. Varrà la pena aggiungere che al momento del processo 32 dei 35 testimoni si trovavano in carcere e che ai procuratori era stato espressamente proibito di porre domande non presenti sui verbali imparati a memoria dagli imputati.

¹¹⁰ E. Löbl, *Testimoniaza*, op. cit., p. 123.

¹¹¹ Ivi, pp. 125-126.

¹¹² Ivi, p. 122.

¹¹³ Ivi, pp. 162-163.

¹¹⁴ Ivi, p. 173.

¹¹⁵ Dalle testimonianze rilasciate dall'inquirente Doubek successivamente, Kaplan, *Relazione sull'assassinio*, op. cit., p. 300.

di morte e tre ergastoli (London, Hajdů e Löbl)¹¹⁶. Il giorno dopo l'emissione delle condanne lo scrittore I. Skála aveva commentato, piuttosto infelicemente, sul Rudé právo che Slánský era un traditore senza patria, che i suoi tratti ebraici rivelavano chiaramente che era nato "in un nido di vipere [...] che dovevano essere sterminate senza pietà" e che "un cane deve morire da cane"¹¹⁷.

L'atmosfera di isteria che aveva accompagnato il processo era ben testimoniata dall'uniformità delle risoluzioni che arrivavano a Praga dalle organizzazioni regionali del partito: se già dopo le dimissioni di Slánský venivano chieste misure più severe, dopo il suo arresto si erano moltiplicate le richieste di una condanna esemplare. Durante il processo erano giunti 8.520 messaggi, nella gran parte dei quali si esprimeva la rabbia nei confronti degli imputati, accompagnata da forti accenti antisemiti e da nuove denunce di altri membri del partito. Anche se questo tipo di fonte va analizzato con maggiore cautela di quanto abbiano fatto finora gli storici, le voci di dissenso erano comunque in netta minoranza rispetto alla richiesta di condanne esemplari¹¹⁸. Nelle mani dei mezzi di comunicazione il processo era diventato un fatto pubblico e aveva contribuito a trovare una spiegazione, semplicistica ma efficace, a tutte le difficoltà economiche degli anni precedenti. La difficoltà di trovare una spiegazione convincente è però evidente persino nei commenti radiofonici di Z. Nejedlý, costretto a giustificare a fatica com'era stato possibile che una cosa del genere fosse potuta accadere e a rigettare le critiche della stampa occidentale e le "menzogne" delle radio che trasmettevano anche in Cecoslovacchia. Non a caso il finale dei suoi commenti lasciava presagire nuove inchieste:

dobbiamo essere pronti, perché questi attacchi cresceranno ancora di intensità. Per questo dobbiamo essere fermi come un muro, e questo è in grado di farlo soltanto un partito saldo e internamente compatto¹¹⁹.

Il processo in cui "Slánský e complici sgranano il ro-

sario delle loro colpe" era stato seguito con grande attenzione non soltanto dai giornali cechi, ma anche dagli inviati dell'Unità. Il corrispondente O. Pastore si poneva la domanda che doveva essere sulla bocca di tutti i comunisti ("com'è stato possibile?") e si rispondeva:

all'origine per ogni individuo, vi è quasi sempre il compromesso e il conseguente ricatto poliziesco. Slánský, giovane studente comunista, è arrestato ed ottiene la libertà rinnegando Partito e idee. Liberato tace tutto, riprende l'attività politica, ma da quel momento è perduto [...]. Alle loro spalle stanno gli eserciti, le diplomazie, i miliardi, i servizi spionistici degli Stati capitalistici.

La mira di questi "sabotatori e traditori della loro Patria e del loro popolo" era quella "di fare di Slánský un Tito numero due". Al termine di cotanta analisi Pastore poteva concludere che "anche questo bubbone è stato tagliato" e che "il complotto Slánský era, forse, nella giovane Repubblica cecoslovacca, l'ultima carta che gli imperialisti potevano giocare. L'hanno perduta"¹²⁰.

Il giorno dopo Pastore era stato costretto a fronteggiare l'accusa lanciata dalla radio italiana che

in omaggio alle direttive emanate da Londra e da Washington, ha ieri mentito quando ha affermato che contro gli accusati del processo Slánský e complici un'accusa supplementare era stata elevata: quella di essere ebrei

ribattendo che

mai una sola parola è stata detta circa l'origine ebraica della maggioranza degli imputati. Si è sempre parlato, quando era necessario e niente affatto in modo prevalente, del movimento sionista e del fatto che esso è diventato un movimento nazionalista borghese.

Data questa premessa, Pastore poteva concludere che "non c'è né odio, né persecuzione razziale, ma la punizione di traditori della patria e della democrazia", e passare quindi ad affrontare

l'altro argomento, messo in circolazione soprattutto dai giornali inglesi e servilmente ripreso da quelli italiani, che cioè il processo Slánský sia stato montato per risolvere una pretesa rivalità Slánský-Gottwald a favore di quest'ultimo.

Pastore citava poi la lettera della moglie dell'imputato London (che durante il processo si era convinta che "mio marito non è stato una vittima, ma un traditore del proprio Paese e del proprio partito"), per difendere

la nobile condotta della compagna London, che dice l'angosciosa verità ai suoi figli e, attraverso la prova del dolore, vuole farne uomini onesti e combattenti per la grande causa tradita dal padre¹²¹.

¹¹⁶ Ciò nonostante le modifiche alle deposizioni effettuate nel testo pubblicato rispetto a quello messo in onda e riportato dai quotidiani erano già evidenti allora, P. Barton, *Prague*, op. cit., p. 14.

¹¹⁷ P. Tigríd, *Praga. 1948 - Agosto 1968*, Milano 1968, p. 53.

¹¹⁸ V. Brabec, "Vztah KSČ", op. cit., pp. 365-370.

¹¹⁹ Z. Nejedlý, *K procesu s protistátním spikleneckým centrem. Čtyři projevy v Československém rozhlasu*, Praha 1953, p. 30 (il libretto era stato stampato in 10.000 copie).

¹²⁰ O. Pastore, "Con Slánský gli imperialisti hanno perso una pedina preziosa", *L'Unità*, 25.11.1952, p. 6 (seguiva poi il resoconto di S. Segre, "La quinta giornata del processo di Praga").

¹²¹ O. Pastore, "Il delatore di Fucik confessa come consegnò l'eroe alla Gestapo", *L'Unità*, 26.11.1952, p. 6 (seguiva poi il resoconto di S. Segre, "L'assassinio Reicin").

Il giorno della requisitoria del pubblico ministero, dopo aver ribadito che anche le ultime deposizioni avevano confermato che

è stata posta la questione politica generale della posizione e dell'attività svolta dallo Stato di Israele, questione che non ha niente a che fare con la questione del preteso antisemitismo,

Pastore passava ad analizzare "l'attività sabotatrice" degli imputati, riportando che

dai periti sono stati accertati danni all'economia nazionale per molti milioni di corone arrecati dai sabotaggi perpetrati nell'industria e nel commercio estero.

Seguivano poi i resoconti delle ultime parole degli imputati tra i quali, secondo Pastore,

alcuni parevano commossi e sinceri, altri conservavano la maschera fredda dei giorni scorsi, come se nemmeno li turbasse il pensiero di essere a poche ore dalla sentenza¹²².

Il giorno della sentenza l'altro inviato dell'Unità, Segre, scriveva che

i condannati hanno lasciato l'aula, ma il pubblico non li guardava più. Da quel momento essi appartenevano al passato. Tutti avevano la testa bassa e il passo lento e pesante, lo sguardo lontano. Erano tremendamente soli, piccole cose in un grande mondo gettato in avanti¹²³.

¹²² O. Pastore, "La pena di morte chiesta per i traditori", *L'Unità*, 27.11.1952, p. 1, 6.

¹²³ Segre poi proseguiva: "rimane, per questa sera, da riferire come il popolo di Praga ha accolto la sentenza. Senza dubbio alcuno l'ha accolta con grande soddisfazione. La morsa che minacciava di stringere il cuore della Cecoslovacchia è stata distrutta. Ed ora il Paese può respirare a pieni polmoni, nell'edificazione della nuova società. . . In cento e cento piccoli crocchi, in tutte le strade di Praga, bella e ridente sotto la prima neve, la popolazione della capitale discute questa sera il verdetto del suo tribunale. La soddisfazione non è cinismo, come non vi era cinismo nella soddisfazione con cui il popolo italiano accolse la notizia che Mussolini era stato giustiziato. Slánski avrebbe voluto divenire il Mussolini od il Tito della Cecoslovacchia. Non l'ha potuto", S. Segre, "Undici condanne a morte e tre ergastoli agli agenti degli imperialisti in Cecoslovacchia", *L'Unità*, 28.11.1952, p. 1, 7. Seguiva poi un articolo di A. Boccaccini sintomaticamente intitolato "Perché parlano", che varrà la pena citare almeno brevemente. Dopo la domanda retorica "Perché parlano? Stregoneria, sortilegio, spaventose torture, complesso slavo; tutta una serie di ipotesi viene evocata dal direttore del giornale [Il Corriere lombardo] per spiegare, a suo giudizio, i motivi delle confessioni", Boccaccini descriveva gli imputati come "individui che un tempo avevano abbracciato, per motivi diversi, un ideale". Gli imputati "erano, in altre parole, dei comunisti che ad un certo momento però hanno perso la loro coscienza di classe cedendo alla debolezza ed al ricatto". La differenza rispetto ai processi "in un Paese occidentale", stava nel fatto che "in Cecoslovacchia come del resto nell'URSS e nelle democrazie popolari esiste un costume radicalmente diverso fondato sulla morale comunista che tende a risvegliare nel colpevole il senso della dignità". L'articolo si concludeva poi con la constatazione che "tutto ciò è ben lontano dallo scuotere la fiducia dei militanti comunisti ma al contrario la rafforza appunto perché dimostra come questo grande Partito sappia colpire i traditori senza tenere conto della carica che essi ricoprivano, del prestigio che essi godevano", Ivi, p. 7.

Il giorno successivo Pastore tornava a occuparsi del processo con un fondo in prima pagina indirizzato contro i "giornali e i portavoce della borghesia reazionaria" a cui si rivolgeva in questi termini: "non strappatevi i capelli, ipocriti campioni di pietà, non fingete di indignarvi per la pretesa inumanità delle condanne a morte!". Dopo aver analizzato il decorso dei processi svoltisi nelle democrazie popolari ("contro elementi del clero che, asserviti alla aristocrazia agraria e ai grandi capitalisti, costituivano il centro della resistenza contro l'espropriazione dei latifondi", "contro i vari gruppi politici borghesi, più o meno mascherati [...] diventati strumenti dello straniero", "contro gli avventurieri e le spie infiltratisi nei Partiti comunisti"), poteva concludere retoricamente che la risposta era

no. Nessuna lotta contro gli ebrei. Lotta contro i nemici del progresso umano, contro i difensori del vecchio mondo, contro i fautori di guerra, siano essi ebrei o... ariani, bianchi o gialli, fascisti di ieri o di oggi, in camicia o in sottana nera¹²⁴.

Il giorno dopo, nel fondo dell'Unità firmato "Ulisse", Davide Lajolo polemizzava con i giornalisti ("le lacrime di cocodrillo della bestia capitalista la classe operaia ha imparato a conoscerle da tempo"), ai quali si consigliava piuttosto la lettura "di un grande scrittore e patriota cecoslovacco: Julius Fucik", che "prima di salire sulla forca preparata da Slánski e dai nazisti che egli serviva, ha scritto: *Uomini, vi amavo. Vegliate*"¹²⁵.

Eliminati i nemici, in un reportage sul prossimo "San Nicolao" l'Unità poteva infine offrire ai lettori un'immagine idillica della Cecoslovacchia:

superato il male che minacciava di asfissiarla, la Cecoslovacchia ha fatto negli ultimi mesi dei passi da gigante in tutti i campi. Mai dalla fine della guerra si erano visti tanti oggetti [...] Quei quattordici stavano preparando la bancarotta della Cecoslovacchia. San Nicolao non sarebbe più arrivato. I bimbi degli operai di Praga non sarebbero più andati a tirargli la grande barba bianca e non avrebbero più affollato il sabato pomeriggio le vie del centro¹²⁶.

Per tutto il 1953 (e per parte del 1954) sarebbero poi seguiti, per lo più a porte chiuse, i processi contro le se-

¹²⁴ O. Pastore, "Il processo Slánsky", *L'Unità*, 29.11.1952, p. 1. Sempre in prima pagina seguiva l'articolo di S. Segre, "Intervista con il Grande Rabbino a Praga e con il 'suicida' dottor Rudolf Iltis" (con il sottotitolo "Nel processo non c'è un solo accenno del quale io possa o debba lamentarmi", ha dichiarato il capo della Chiesa ebraica cecoslovacca").

¹²⁵ Ulisse [Davide Lajolo], "Non ci ingannate", *L'Unità*, 30.11.1952, p. 1 (brani del testo di Fučík erano poi pubblicati a p. 3).

¹²⁶ S. Segre, "Le focacce di S. Venceslao per i bimbi della Cecoslovacchia. Vinti i pericoli e superate le preoccupazioni", *L'Unità*, 1.12.1952, p. 8.

zioni regionali del centro antistatale e contro le sue diramazioni nella polizia, nelle forze armate, nell'apparato di partito, nelle istituzioni economiche, nel ministero degli esteri e in Slovacchia, che in complesso avrebbero coinvolto più di 250 persone.

VI. LA FINE DI UN'EPOCA

L'escalation di violenza che aveva caratterizzato gli anni precedenti, e che in Russia sembrava dover culminare con il complotto dei medici, si sarebbe invece improvvisamente interrotta il 5 marzo del 1953 con la morte di Stalin¹²⁷. Che la sua morte significasse la fine di un'epoca era un'impressione all'epoca molto diffusa¹²⁸ e le implicazioni dell'evento erano state ben colte anche a Praga, come testimoniano ad esempio le parole del pittore Kamil Lhoták:

adesso là si staranno scannando per la successione. Di pretendenti ce n'è una valanga. Al Cremlino sicuramente sta già scorrendo il sangue... Sicuramente ci saranno altri morti. E altre condanne a morte. E adesso vedrai quanti avversari aveva il partito ai piani più alti! Quanti traditori¹²⁹.

Quando il nome di Stalin era ancora sulle prime pagine dei giornali, era poi improvvisamente morto anche il suo omologo ceco, Klement Gottwald¹³⁰, e Nejedlý aveva subito commentato alla radio che

il mondo intero – così come ciascuno di noi – è in ansiosa attesa di ciò che sta per accadere. Nel corso delle tappe precedenti ne avevamo perso l'abitudine ed ora siamo perplessi perché, durante gli ultimi dieci anni è stato un vero uragano a spingerci in avanti... Adesso il ritmo rallenta, la situazione è cambiata, bisogna farsi forza e riflettere bene... infatti non è facile vivere il momento presente, non è facile aspettare, come noi facciamo con il mondo intero, di cosa sarà fatto il domani¹³¹.

Inizialmente sul piano politico non si erano avute variazioni significative: A. Zápotocký era stato nominato presidente della repubblica e A. Novotný segretario del partito, mentre “collegialmente” era stata presa la decisione di proseguire con la politica della “mano ferma”. All'inizio di giugno era quindi stato deciso di procedere a un'improvvisa svalutazione della corona, ma gli scioperi nelle fabbriche e le manifestazioni, a cui avevano preso parte anche molti comunisti, proprio nel momento dei “disordini” nella Germania orientale¹³², avevano però presto convinto il governo ceco della necessità di ritirare il già annunciato decreto sull'assenteismo¹³³.

Se, visto dalla Cecoslovacchia, il disgelo sarebbe in ogni caso rimasto a mala pena visibile, il resto del mondo socialista stava cambiando davvero: in Unione sovietica infatti, dopo la morte di Stalin, il potere si era concentrato inizialmente nelle mani della coppia Malenkov-Berija e poi soprattutto in quelle dell'ex capo della polizia segreta, che aveva imposto un piano di riforma basato sulla condanna della struttura repressiva di Stalin (i prigionieri ammontavano in quel momento a due milioni e mezzo di persone). La parziale amnistia e il blocco delle indagini in corso erano solo l'apice di un più ampio programma di riforme, che, oltre alle scarcerazioni, sembrava prevedere anche una revisione della politica economica, un nuovo indirizzo in politica estera, la difesa delle nazionalità non russe e il ripristino delle norme giuridiche di base¹³⁴. Pallidi riflessi di

¹²⁷ La notizia era ovviamente riportata con grande risalto anche dalla stampa italiana: dopo l'annuncio dato il 5 marzo con il titolo a tutta pagina “Stalin è gravemente ammalato”, *L'Unità*, 5.3.1953, p. 1, seguiva il giorno dopo un numero integralmente dedicato alla notizia che “Stalin è morto”, *L'Unità*, 6.3.1953, p. 1. Ai bollettini medici, seguiva una biografia (“La vita prodigiosa di Stalin per il progresso dell'umanità. L'uomo che più di tutti operò per il benessere dei lavoratori”, Ivi, pp. 2-3) e una gigantografia a p. 8. Anche i giorni successivi *L'Unità* avrebbe dedicato ampio spazio alle esequie (“Una fiumana ininterrotta di popolo sfila in silenzio davanti alla salma di Stalin”, *L'Unità*, 8.3.1953, p. 1; “Stalin riposa accanto a Lenin”, *L'Unità*, 10.3.1953, p. 1). Sulla ricezione italiana della morte di Stalin si veda N. Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Roma-Bari 1979, pp. 302-306.

¹²⁸ M. Flores, *L'immagine dell'URSS*, op. cit., pp. 375-385.

¹²⁹ J. Hiršal – B. Grögerová, *Let Let. Pokus o rekapitolaci*, I, Praha 1993, p. 53. Per una ricostruzione di quanto avvenuto attorno all'ancora misteriosa morte di Stalin si veda V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., pp. 217-226.

¹³⁰ Dopo un annuncio fotocopia, “Il compagno Gottwald gravemente ammalato”, *L'Unità*, 14.3.1953, p. 1, seguiva il giorno dopo in prima pagina la notizia che “è morto il compagno Gottwald capo del popolo cecoslovacco”, *L'Unità*, 15.3.1953, pp. 1, 7 (seguiva poi una lunga biografia intitolata “L'uomo che ha condotto alla vittoria l'eroico popolo della Cecoslovacchia”, Ivi, p. 3). Anche nei numeri successivi comparivano numerosi articoli dedicati alla sua morte, fino al resoconto del funerale: “Un milione di lavoratori ha scortato la salma di Gottwald”, *L'Unità*, 20.3.1953, pp. 1, 6.

¹³¹ P. Tigrid, *Praga*, op. cit., p. 58.

¹³² Si veda E. Brodersen, “Berlino 17 giugno 1953. Fallimento di una rivolta”, *Storica*, 2004 (X), 28, pp. 169-200.

¹³³ Su questi anni resta fondamentale K. Kaplan, “La crisi cecoslovacca”, *Annali della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli*, 1982 (XX), pp. 267-327 (a proposito della riforma monetaria si veda pp. 273-278). Il carattere “locale” delle proteste è stato comunque dimostrato su fonti d'archivio da M. Blaive, *Promarněná přiležitost*, op. cit., pp. 182-186. Per una panoramica generale si veda anche K. Kaplan, “La Cecoslovacchia nel decennio successivo alla morte di Stalin”, *Ripensare il 1956* [Socialismo Storia / Socialism History 1. Annali della Fondazione Giacomo Brodolini], Roma 1987, pp. 157-182.

¹³⁴ Sul ruolo di Berja nel 1953, che non può essere interpretato esclusivamente come “attività criminosa”, si veda (nonostante l'impostazione

questi cambiamenti si sarebbero avuti anche nelle condizioni dei carcerati in Cecoslovacchia, anche se, mentre in Russia molti prigionieri tornavano a casa, in Cecoslovacchia si svolgevano ancora i processi collegati al centro antistatale (all'ultimo giustiziato sarebbe stata rifiutata la grazia addirittura nel marzo del 1954)¹³⁵.

Come era avvenuto per la Germania orientale e l'Ungheria, anche la dirigenza cecoslovacca sarebbe stata sottoposta a una dura critica da parte di Mosca soprattutto per lo stato generale dell'economia e Zápotocký avrebbe dato vita a timidi tentativi di avviare un reale "nuovo corso", che si erano però scontrati con le decise resistenze del resto della classe dirigente del partito¹³⁶. La precaria situazione economica e le frequenti manifestazioni di insoddisfazione avrebbero comunque portato a un primo grande ribasso dei prezzi e alla campagna politica organizzata dal partito in quest'occasione¹³⁷. Sulla distanza tra la liberalizzazione russa e la chiusura ceca è emblematico comunque un curioso episodio che avrebbe coinvolto, nel dicembre del 1953, Aragon: di ritorno da Mosca lo scrittore francese si era fermato a Praga, provocando con i suoi discorsi "liberali" lo sgomento degli intellettuali cechi che lo avevano incontrato¹³⁸. La definitiva sconfitta di Zápotocký e l'ascesa di Novotný, sostenuto da Mosca, avrebbe comunque sancito la volontà di procedere alla revisione degli errori e alla limitazione del culto della personalità in silenzio e senza compromettere la posizione privilegiata del partito¹³⁹. Tanto che in più occasioni sarebbero stati i rappresentanti politici sovietici a reclamare e/o provocare (il 1955 è del resto anche l'anno della firma del Patto di Varsavia) quei sia pure piccoli cambiamenti sia in campo economico che giudiziario, che sarebbero poi culminati nella prima amnistia il 9 maggio del 1955 (erano però esclusi tutti i casi di "attività controrivoluzionaria")¹⁴⁰. La stes-

sa vicenda della gigantesca statua di Stalin, scoperta a Praga l'1 maggio del 1955, segnava simbolicamente la sfasatura temporale tra il partito comunista cecoslovacco e i molti cambiamenti che avvenivano alla luce del sole in Russia: alla vigilia della condanna dell'opera di Stalin, a Praga veniva costruita una statua che rendeva visibile da ogni angolo della città la sua immagine¹⁴¹.

Anche se l'isolamento seguito alla rivolta degli operai di Berlino e la successiva eliminazione di colui che Chruščev avrebbe chiamato "l'avventuriero" Berija avrebbe portato a una nuova fase di stalinizzazione nella società russa, le porte del nuovo corso erano ormai aperte¹⁴². Da lì a poco sarebbe iniziata, con un atto giustamente definito la "morte simbolica" di un'epoca¹⁴³, l'era di Nikita Sergeevič Chruščev¹⁴⁴, che avrebbe a sua volta cavalcato la destalinizzazione per liberarsi dei nemici più scomodi: il 25 febbraio del 1956 Chruščev avrebbe infatti pronunciato, in una seduta riservata ai soli delegati del XX congresso del partito, il suo celebre rapporto segreto sul culto della personalità di Stalin¹⁴⁵, ora identificato come la "fonte di tutta una serie di gravissime perversioni dei principi del partito, della democrazia del

"giornalistica" del testo) A. Knight, *Berja. Ascesa e caduta del capo della polizia di Stalin*, Milano 1997, pp. 211-241.

¹³⁵ *Il rapporto proibito*, op. cit., pp. 171-193.

¹³⁶ K. Kaplan, "La crisi", op. cit., pp. 278-290. Si veda anche la trattazione molto più particolareggiata in Idem, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 70-73.

¹³⁷ Si vedano le lamentele (anche da parte degli operai) nelle lettere sottoposte a controlli, Ivi, pp. 93-95.

¹³⁸ Ivi, pp. 108-109.

¹³⁹ Idem, "La crisi", op. cit., pp. 295-311; Idem, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 113-136.

¹⁴⁰ Si vedano ad esempio le critiche di L.M. Kaganovič in occasione del decimo anniversario della liberazione, Ivi, pp. 256-258.

¹⁴¹ Sulla costruzione e successiva distruzione del monumento (l'architetto autore del progetto si era suicidato ancora prima della fine dei lavori) si veda Z. Hojda - J. Pokorný, *Pomníky a zapomínky*, Praha-Litomyšl 1997, pp. 205-217.

¹⁴² Non sarà superfluo notare che solo a questo punto gli Stati Uniti erano arrivati alla conclusione che "il distacco di qualsiasi grande satellite europeo dal blocco sovietico non sembra ora possibile se non con il tacito consenso sovietico o attraverso una guerra", V. Mastny, *Il dittatore insicuro*, op. cit., p. 251.

¹⁴³ M. Flores, *L'immagine dell'URSS*, op. cit., pp. 385-389. Per una prima introduzione in italiano alle trasformazioni avviate nel 1956 si veda il divulgativo M. Flores, 1956, Bologna 1996. Sullo shock provocato dal congresso in Italia si veda il solito N. Ajello, *Intellettuali*, op. cit., pp. 397-452. Piuttosto datati risultano oggi gli atti di un congresso di qualche anno fa, *Il XX Congresso del PCUS*, a cura di F. Gori, Milano 1988, mentre ancora interessanti sono i materiali pubblicati in *Ripensare il 1956*, op. cit. (si vedano in particolare le sezioni "La crisi dello stalinismo", pp. 99-181; "Analisi dello stalinismo", pp. 183-264; "Destalinizzazione", pp. 265-361).

¹⁴⁴ Si veda ora in italiano il recente F. Bettanin, "Il paese senza riforme. Riflessioni sulla biografia di Chruščev" *Storica*, 2004 (X), 28, pp. 169-200.

¹⁴⁵ Una parte del rapporto era stata pubblicata il 4 giugno 1956 dal Dipartimento di Stato degli Stati Uniti e qualche giorno dopo un'agenzia giornalistica italiana aveva fornito una versione completa del testo. Si veda l'interessante volume, dal tono chiaramente propagandistico (in chiave anticomunista), pubblicato in Italia, *I documenti segreti del XX congresso del PCUS*, Roma 1956, che conteneva, oltre al rapporto di Chruščev, i discorsi di Togliatti e Nenni dopo la morte di Stalin e le loro "autocritiche" del 1956.

partito e della legalità rivoluzionaria”¹⁴⁶. Dopo aver rivelato le critiche di Lenin a Stalin, Chruščev aveva analizzato dettagliatamente le violazioni della legalità socialista che avevano portato alle ingiuste repressioni degli anni Trenta, arrivando addirittura a riabilitare i trockisti¹⁴⁷. Seguiva poi la denuncia dei molti casi giudiziari creati da Stalin a bella posta, del comportamento insensato di Stalin durante la grande guerra patriottica, delle sue deportazioni di massa e dell’assurda rottura con la Jugoslavia. La colpa di tutto veniva pretestuosamente gettata sulle spalle di Stalin e Berja, allora già morti, mentre non una parola veniva rivolta contro la “nuova” classe dirigente, in gran parte altrettanto responsabile.

Si trattava di un capovolgimento radicale della politica sovietica che avrebbe portato a grandi travagli in tutti i partiti comunisti (l’unico membro della delegazione cecoslovacca che sarebbe stato informato dei contenuti del rapporto era Novotný). Per usare le parole di Calvino “improvvisamente, ci sentimmo posteri”¹⁴⁸. Togliatti ad esempio, tornato da Mosca, aveva informato con grande cautela il comitato centrale e, dopo aver espresso apprezzamenti per il ritorno alla direzione collegiale in Urss, aveva affrontato il problema principale, “il giudizio che si dà sull’opera del compagno Stalin”:

la questione è grave, difficile, deve essere esaminata da noi con il più profondo senso di responsabilità, non solo per quello che Stalin ha rappresentato nel movimento operaio e socialista internazionale e quindi per il fatto che le critiche toccano sentimenti ancora vivi, ma perché non è nell’interesse di nessuno che queste critiche possano diventare il cavallo di battaglia dei consueti campioni dell’anticomunismo¹⁴⁹.

Confermando la “parte positiva” avuta da Stalin nelle lotte per l’affermazione del comunismo, Togliatti (come poi avrebbero fatto anche i responsabili cecoslovacchi) restava molto indietro rispetto alle parole del segretario sovietico e si limitava a parlare di “conseguenze spiacevoli [...] per quanto si riferisce allo sviluppo ideologico, della storiografia, della cultura”¹⁵⁰. Nonostante

il tono cauto di Togliatti, di fatto il partito comunista italiano aveva avviato quella campagna per il “rinnovamento nella continuità” che è ben identificabile anche nella nota intervista concessa dal segretario comunista alla rivista *Tempi moderni*¹⁵¹.

Il discorso di Chruščev, riabilitando l’idea delle vie nazionali al socialismo, aveva invece avuto ripercussioni molto più profonde su alcuni partiti comunisti delle democrazie popolari, soprattutto in Ungheria e Polonia, dove avrebbe portato alla sostituzione dei gruppi dirigenti, favorendo l’ascesa di Imre Nagy e Władysław Gomułka¹⁵². In Ungheria aveva avuto un ruolo di primo piano nell’alimentare l’avanzata del movimento riformista, poi trasformata in rivolta anticomunista (per sedarla sarebbe stato necessario l’intervento dei carri armati russi)¹⁵³. In Cecoslovacchia, invece, non si sarebbe mai arrivati a una vera discussione pubblica¹⁵⁴: Novotný stesso aveva in più occasioni parlato dell’“enorme importanza del XX congresso”, del culto della personalità e della “funzione della direzione collegiale”, ma aveva ribadito la necessità di “procedere per via interna di partito, al fine di discutere al meglio i problemi, di impedire il nascere di inutili incomprensioni”¹⁵⁵. Ispirandosi all’analogo scaricabarile sovietico, la colpa di quanto accaduto era stata fatta ricadere integralmente sul Berja cecoslovacco, cioè sul morto Slánský (secondo l’ambasciatore americano “l’incubo dei comunisti cecoslovacchi”)¹⁵⁶, che “raccolgeva le chiacchiere di tutte le pettegole sul compagno Gottwald e altri esponenti governativi per utilizzarle quando gli sarebbero tornate utili”¹⁵⁷.

¹⁵¹ Ivi, pp. 125–147. Sul dibattito seguito alla pubblicazione dell’intervista si veda solito N. Ajello, *Intellettuali*, op. cit., pp. 380–391.

¹⁵² Si veda in italiano almeno M. Reiman, “Il XX Congresso del Pcus e i paesi europei di democrazia popolare”, *Ripensare il 1956*, op. cit., pp. 59–81.

¹⁵³ Si vedano, oltre al citato *Ripensare il 1956*, anche i contributi raccolti in *Das Jahr 1956 in Ostmitteleuropa*, a cura di H. Hahn – H. Olschowski, Berlin 1996.

¹⁵⁴ Per implicazioni cecoslovacche del congresso si veda K. Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 366–430.

¹⁵⁵ Da un intervento di Novotný dell’aprile 1956 all’organizzazione cittadina del partito comunista di Ostrava, Idem, “La crisi”, op. cit., pp. 319–327 (per la citazione p. 322). Sul “destino” del rapporto segreto e sulle perplessità della classe dirigente e dei quadri intermedi del partito si vedano anche le acute pagine di M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 52–68.

¹⁵⁶ Ivi, p. 129.

¹⁵⁷ Ivi, p. 324.

¹⁴⁶ *I documenti segreti*, op. cit., p. 11.

¹⁴⁷ Visto che molti di loro poi “si staccarono dal trotskismo e tornarono su posizioni leniniste”, era infatti legittimo chiedersi se fosse “necessario eliminare tali individui”, Ivi, p. 21.

¹⁴⁸ L. Gruppi, “Introduzione”, P. Togliatti, *Opere, VI. 1956–1964*, Roma 1984, p. 23. Per le reazioni alle rivelazioni si vedano N. Ajello, *Intellettuali*, op. cit., pp. 359–379, e *Quel terribile 1956. I verbali della direzione comunista tra il XX Congresso del PCUS e l’VIII Congresso del PCI*, a cura di M.L. Righi, Roma 1996.

¹⁴⁹ Ivi, pp. 93–124 (la citazione è a p. 119).

¹⁵⁰ Ivi, pp. 121–122.

A differenza delle altre democrazie popolari, in Cecoslovacchia, anche per la mancanza di una reale piattaforma d'opposizione all'interno del partito, la liberalizzazione si sarebbe ridotta a una serie di misure economiche, mentre sarebbe stato deciso di non convocare il congresso straordinario del partito¹⁵⁸. Nonostante Novotný avesse invitato a discutere "apertamente e in modo molto critico" i temi dibattuti¹⁵⁹, sarebbe stato lui stesso, un mese più tardi, a chiudere la discussione¹⁶⁰, probabilmente allarmato dai toni critici di alcune reazioni¹⁶¹. Anche le conclusioni della commissione Barák, incaricata di procedere a una revisione dei processi politici, avrebbe confermato quanto parziale fosse la volontà di procedere a una vera analisi critica di quanto accaduto nei decenni precedenti (su 6.715 casi appena 52 erano stati ritenuti ingiusti, nel 97,4% dei casi le accuse e le condanne erano state ritenute giustificate)¹⁶². A parte qualche sporadico sciopero, all'accumulo di generi alimentari da parte della gente, a richieste di aumenti nelle fabbriche e alla diffusione di volantini e di scritte anticomuniste, perfino nei giorni della rivoluzione ungherese la situazione cecoslovacca sarebbe rimasta (con gran delusione degli osservatori occidentali) sorprendentemente tranquilla¹⁶³. Secondo i diplomatici americani "i cechi e gli slovacchi non sono impastati con pasta rivoluzionaria" e secondo una celebre battuta dell'epoca "nel 1956 gli ungheresi si sono comportati come polacchi, i polacchi come cechi e i cechi come dei maiali"¹⁶⁴.

Secondo i diplomatici americani le scarse azioni organizzate dagli oppositori non avevano comunque un reale background nella società, ma solo l'obiettivo di

"suscitare l'impressione che in Cecoslovacchia esista una resistenza attiva, che in realtà non sembra troppo attiva"¹⁶⁵ (anche le iniziative dell'emigrazione non sembravano, e questo già da alcuni anni, poter realmente minacciare la stabilità del paese)¹⁶⁶. Già nelle discussioni tenutesi a Mosca sugli eventi ungheresi si era del resto notato che non era un caso che proprio in Ungheria fosse scoppiata la rivolta, mentre tranquilla restava la Cecoslovacchia, visto che "il livello di vita è in Cecoslovacchia molto più alto"¹⁶⁷. Oltre alla rimozione di qualche ministro, la destalinizzazione cecoslovacca sarebbe quindi rimasta legata a una serie di misure economiche che avrebbero riportato a un livello di vita accettabile (dalla riduzione dei prezzi – sei volte nei soli anni 1953-1956 – e dall'accrescimento delle cure termali, le misure arrivavano fino all'istituzione dei soggiorni ricreativi, all'aumento dei contributi per le famiglie con più figli e agli aumenti di stipendi e diminuzioni dell'orario di lavoro in alcuni settori del pubblico impiego) e alla reazione dei dirigenti contro i singoli esponenti di "varie tendenze piccoloborghesi, liberaliste e anarchiche"¹⁶⁸.

All'eco delle vicende ungheresi e polacche in Cecoslovacchia¹⁶⁹ e all'"occasione mancata" nel 1956 ha dedicato un intelligente volume la storica francese M. Blaive, secondo la quale sarebbe falsa l'idea che la passività del popolo cecoslovacco dipendesse dal terrore degli anni precedenti, visto che le statistiche confermano che le epurazioni non avevano colpito una quantità maggiore della popolazione rispetto alle altre democrazie popolari¹⁷⁰. Anche la tesi della disinformazione è smentita dalle fonti d'archivio che testimoniano come versioni parziali del rapporto segreto fossero note sia ai membri del partito che ad altri segmenti della società (sia attraverso la comunicazione di chi aveva avuto accesso al testo, sia attraverso l'ascolto delle radio che trasmette-

¹⁵⁸ J. Pernes, "Československý rok 1956. K dějinám destalinizace v Československu", *Soudobé dějiny*, 2000 (VII), pp. 594-618.

¹⁵⁹ K. Kaplan, "La crisi", op. cit., p. 327.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 308-309.

¹⁶¹ Si vedano le numerosi citazioni dalle relazioni degli agenti della sicurezza in Idem, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 377-378, 381-399.

¹⁶² M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 102-106. Nel momento in cui gli stessi accusati venivano liberati nelle altre democrazie popolari non mancavano naturalmente le situazioni paradossali, Ivi, pp. 107-116. Sull'attività della commissione si vedano anche *Il rapporto proibito*, op. cit., pp. 219-294 e K. Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 137-175.

¹⁶³ J. Pernes, "Ohlas maďarské revoluce roku 1956 v Československé veřejnosti. Z literárních hlášení krajských správ ministerstva vnitra", *Soudobé dějiny*, 1996 (III), pp. 512-526.

¹⁶⁴ M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 223, 29.

¹⁶⁵ Ivi, p. 224.

¹⁶⁶ Si vedano le moltissime informazioni sul sabotaggio delle attività degli emigrati raccolte da K. Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 261-273.

¹⁶⁷ J. Bílek - V. Pilát, "Bezprostřední reakce československých politických a vojenských orgánů na povstání v Maďarsku", *Soudobé dějiny*, 1996 (III), pp. 500-511 (la citazione è a p. 501).

¹⁶⁸ M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., p. 97.

¹⁶⁹ K. Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 430-486.

¹⁷⁰ Per le purghe nel partito si veda M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 129-134; nella società Ivi, pp. 187-192; per un confronto con le altre democrazie popolari Ivi, pp. 193-198.

vano dall'estero)¹⁷¹. Ciò nonostante solo una minima parte degli interessati aveva chiesto la convocazione del congresso straordinario (si parla di cifre vicine all'1% e quasi esclusivamente di organizzazioni praguesi e di intellettuali)¹⁷². La spiegazione andrebbe quindi cercata nella tranquillità e nel (relativo) benessere del paese, che erano stati raggiunti anche grazie alle recenti riforme economiche decise dal partito, e cioè alla sostanziale tenuta di quel "patto sociale implicito" che aveva portato al potere il partito comunista¹⁷³.

Le principali dimostrazioni di aperto dissenso¹⁷⁴ sarebbero state rappresentate da qualche manifestazione studentesca¹⁷⁵ e, soprattutto, dal II congresso degli scrittori¹⁷⁶ (e quindi da segmenti della società in qualche modo "esterni" o "periferici" rispetto al partito comunista)¹⁷⁷. La causa della "passività" della Cecoslovacchia va inoltre cercata (senza trascurare il benessere materiale e il sostegno maggiore che il partito comunista aveva avuto nel primo dopoguerra rispetto ad altri paesi) nel fatto che, dopo le epurazioni dei processi, nel partito mancasse una figura carismatica in grado di catalizzare le richieste della popolazione e innescare un reale processo di destalinizzazione. Mentre nelle altre democrazie popolari questa forza era presente all'interno del partito stesso, in Cecoslovacchia il potere era ancora stabilmente in mano alle forze staliniste che avevano gestito in prima persona i processi¹⁷⁸.

A differenza di quanto successo in Ungheria e in Polonia, in Cecoslovacchia il partito comunista non aveva ancora perso la fiducia di una larga parte della popolazione che continuava, a differenza di quanto vorrebbe una certa interpretazione storica diffusa negli ultimi anni, a considerarlo la logica conclusione di un coerente processo di sviluppo della società cecoslovacca. In fin dei conti per una parte della popolazione il governo del partito comunista rappresentava un reale miglioramento delle proprie condizioni esistenziali rispetto alla grande povertà degli anni Trenta. Anche per questo la richiesta dal basso di revisione dei processi era stata minima e sarebbe culminata in poche diminuzioni di pena, assolutamente non paragonabili a quanto stava accadendo nelle altre democrazie popolari.

Anche la condanna di quello che nel gergo dell'epoca veniva definito "revisionismo" (cioè l'espressione di una volontà riformatrice in seno al partito e alla società), avviata dalla dirigenza del partito a partire dall'autunno del 1956 (e che si era concentrata soprattutto sugli intellettuali, gli studenti e i nazionalisti slovacchi), sarebbe stata imposta con sorprendente semplicità¹⁷⁹. Sintomatica di un nuovo processo di chiusura era stata l'offensiva lanciata contro gli artisti, che sarebbe culminata nella dichiarazione di Novotný del febbraio del 1959 che

taluni, nei loro articoli, libri, film e opere teatrali tentano di agire sulla coscienza degli uomini e di farli rivoltare contro la politica del partito per mezzo di allusioni aggressive verso la classe operaia e il partito, allusioni nascoste di cui c'è da dubitare sul piano ideologico¹⁸⁰.

Dopo che le tendenze più dogmatiche all'interno del partito avevano dimostrato di poter vincere facilmente la prima battaglia contro gli elementi revisionisti, la costituzione del 1960 poteva a buon diritto sancire lo status privilegiato della Cecoslovacchia, primo dei paesi dell'est a tagliare il traguardo di "repubblica socialista".

Per una reale liberalizzazione delle condizioni politiche e per un'apertura di un vero dibattito sui crimini dello stalinismo e sui processi politici¹⁸¹ ci sarebbe stato invece bisogno di aspettare la fine del patto sociale che

¹⁷¹ Ivi, pp. 69-83.

¹⁷² Ivi, p. 85-86.

¹⁷³ Ivi, p. 304. Non troppo riuscito, nella postfazione dello stesso libro, è il tentativo di uno storico ceco, soprattutto se messo a confronto con l'entità degli stessi fenomeni in altre democrazie popolari, di mettere in discussione alcune affermazioni della storica francese e rimarcare l'importanza degli scioperi spontanei e delle proteste dal basso, J. Pernes, "Rok 1956 očima československého historika", Ivi, pp. 459-481.

¹⁷⁴ Per avere un'idea delle reali sensazioni dell'opinione pubblica si vedano gli interessanti frammenti, tratti dai resoconti delle discussioni, dalle relazioni della sicurezza e dalla posta controllata, pubblicati da K. Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 486-578.

¹⁷⁵ Per una corretta valutazione delle richieste degli studenti si veda M. Blaiwe, *Promarněná přítelost*, op. cit., pp. 93-97. Secondo una relazione complessiva del ministero degli interni alla fine dell'anno le "provocazioni" avevano comunque riguardato in tutto appena 35 studenti, Ivi, pp. 100-101.

¹⁷⁶ Sul II Congresso degli scrittori, le polemiche seguite e la risposta dei "conservatori" del partito, si veda in italiano A. Catalano, *Sole rosso*, op. cit., pp. 96-106 (con relativa bibliografia).

¹⁷⁷ Si veda P. Tigríd, *Praga*, op. cit., pp. 65-72.

¹⁷⁸ Per un'analisi dell'epoca delle trasformazioni in atto nel partito comunista e nella società cechi tra il 1948 e il 1960 si veda anche la minuziosa analisi di Idem, *Marx na Hradčanech* [1960], New York, Brno 2001².

¹⁷⁹ Per una chiara esposizione di questa nuova fase di "stalinizzazione" della società si veda ora K. Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, op. cit., pp. 591-732.

¹⁸⁰ P. Tigríd, *Praga*, op. cit., p. 85.

¹⁸¹ Sulle peripezie delle tre commissioni incaricate delle revisioni dei processi politici nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta si veda *Il rapporto proibito*, op. cit., pp. 219-351.

aveva retto all'urto del 1956 e l'arrivo della crisi economica del 1963¹⁸². E allora sarebbero stati gli intellettuali a rappresentare quella piattaforma di alternativa politica che era mancata negli anni Cinquanta.

www.esamizdat.it

¹⁸² M. Blaive, *Promarněná příležitost*, op. cit., pp. 305–306.

Le barzellette politiche in epoca sovietica e post-sovietica: opinioni a confronto

Francesca Ferri

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 333-339 ◇

LA barzelletta politica nasce in Russia all'inizio del XX secolo e diventa un fenomeno significativo a partire dal periodo post-rivoluzionario e, in particolare, dagli anni Venti e Trenta, quando si determinano quei cambiamenti del tessuto politico e del comportamento sociale che contribuirono alla creazione di un terreno fertile per la sua proliferazione¹. I pochi *anekdoty* politici del periodo prerivoluzionario costituiscono un fenomeno molto limitato perché meno numerosi e soprattutto meno maliziosi rispetto a quelli di epoca sovietica. Le barzellette politiche conoscono poi, insieme agli altri tipi di *anekdot*, un momento d'oro negli anni Sessanta e Settanta e scompaiono, invece, con il crollo dell'Urss. Esse rappresentano solo una parte del *jokelore*² sovietico, che conta numerosi cicli di barzellette; tra i più rappresentativi quelli sulle minoranze etniche o religiose (georgiani, *čukči*, ebrei e altri) e quelli su personaggi derivati da cinema, tv, oppure semplicemente inventati (come Vovočka).

Nella maggior parte dei casi le barzellette politiche di questo periodo sono di carattere antisovietico, vale a dire sono indice di una latente opposizione, prendono in giro personalità politiche, *slogan* e organi di governo e di controllo, oppure si prefiggono lo scopo di smitizzare la cultura e la società sovietica³.

Ma qual è la vera natura di questo rapporto col potere? Perché queste barzellette sembrano particolarmente

agguerrite negli anni Sessanta e Settanta, in un periodo tutto sommato meno buio rispetto a quello staliniano? E cosa è successo con la fine dell'Urss?

I primi studiosi della barzelletta politica sovietica (Abrams e Wukasch, Dundes, Draitser)⁴ concordano nel sostenere che essa nasca come arma di aggressione della popolazione verso il regime, ritenuto nemico perché fattore di limitazione delle libertà individuali. Suo strumento principale è la parodia, vale a dire l'imitazione delle caratteristiche esteriori di un fenomeno di vita, attraverso la quale "viene oscurato o negato il senso interiore di ciò che viene sottoposto alla parodia stessa"⁵. L'aggressione che si cela implicitamente in chi racconta una barzelletta servirebbe a preservare il benessere psicologico del barzellettieri stesso e a fargli raggiungere una sorta di catarsi, una capacità dell'umorismo, questa, già segnalata da Aristotele nel IV sec. a.C., e che K.F. Sedov chiama *katarsis smečhovej* [catarsi attraverso il riso]⁶. Non si tratterebbe di una forma di resistenza attiva, perché non esistono programmi né forme di scontro aperto, ma solo di un'intima lotta per non farsi travolgere in momenti di tensione e frustrazione.

Dundes, in particolare, ritiene la produzione di barzellette politiche in quegli anni un tratto comune ai popoli dell'Est europeo, poiché "tanto più i governi sono repressivi, tanto più numerose saranno le barzellette politiche"⁷. A conferma di questa teoria l'autore porta

¹ V.V. Razuvaev, *Političeskij smeč v sovremennoj Rossii*, Moskva 2002, p. 187.

² E. Draitser, "Soviet Underground Jokes as a Means of Popular Entertainment", *Journal of Popular Culture*, 1989, (XXIII), 1, p. 122. Il termine è mutuato dall'inglese *folklore* e indica l'insieme del materiale umoristico.

³ M.A. Krongauz, "Bessilie jazyka v epochu zrelogo socializma", *Znak: sbornik statej po lingvistike, semiotike i poetike pamjati A. N. Žurinskogo*, Moskva 1994, pp. 233-244. Esistono anche barzellette a tema politico più neutrali, che rappresentano, però, un fenomeno di portata molto bassa. Si veda A.F. Belousov, "Sovremennyj anekdot", *Sovremennyj gorodskoj fol'klor*, a cura di S.Ju. Nekljudov, Moskva 2003, pp. 581-597.

⁴ R.D. Abrams-C. Wukasch, "Political Jokes of East Germany", *Tennessee Folklore Society Bulletin*, 1967, 33, pp. 7-10; A. Dundes, "Laughter behind the Iron Curtain: A Sample of Rumanian Political Jokes", *The Ukrainian Quarterly*, 1971, 27, pp. 50-59; E. Draitser, "Soviet Underground Jokes", op. cit., pp. 117-125.

⁵ V.Ja. Propp, *Poetika fol'klora*, Moskva 1988, p. 72.

⁶ K.F. Sedov, "Sovremennyj anekdot kak rečevoj žanr", Idem, *Osnovy psiholingvistiki v anekdotach. Učebnoe posobie*, Moskva 1988, p. 15.

⁷ Queste, tra l'altro, avrebbero rappresentato all'epoca per l'osservatore occidentale un mezzo più o meno diretto per conoscere la realtà al di là della cortina di ferro, come recita il titolo dell'articolo di Dundes stes-

come esempio gli Stati Uniti dove, nello stesso periodo, le barzellette politiche erano praticamente inesistenti. La ragione risiederebbe nella presenza dei mass media che, potendo rivelare le peggiori debolezze dei politici, avrebbero rappresentato per la popolazione una sufficiente valvola di sfogo alla propria frustrazione, alla stregua delle barzellette politiche per i paesi dell'Europa orientale. Ulteriore riscontro di questa idea è, per Dundes, l'esistenza nella cultura americana di barzellette a sfondo sessuale, nate in risposta all'orientamento puritano di quella società. Anche Brunvand è dell'opinione che la maggior parte delle barzellette dell'Est europeo all'epoca sia stata di matrice politica perché sarebbe stata la politica a preoccupare maggiormente le persone⁸, con la differenza, rispetto alle altre nazioni dell'area, che in Polonia e nella Repubblica democratica tedesca le barzellette sarebbero state improntate a un sarcasmo amaro piuttosto che all'umorismo, tradizionalmente meno rancoroso. L'idea comune di Dundes e Brunvand, derivante da Freud⁹, è che l'umorismo sia un'arma che permette di aggirare i tabù e i divieti imposti dalla società o dalle istituzioni. Nel caso dei paesi comunisti, l'esistenza della barzelletta politica sarebbe stata, dunque, la naturale conseguenza dell'oppressione politica. Dello stesso avviso sono anche alcuni osservatori russi, come ad esempio Jangirov, che, in tempi più recenti, parla di umorismo "di contrabbando" come inevitabile prodotto dolce-amaro di ogni dittatura¹⁰, e Barskij, che vede nella barzelletta politica sovietica un vero e proprio mezzo di sopravvivenza per la sua capacità sia di contrasto, sia di informazione¹¹.

Elaborata soprattutto in area nordamericana e ingle-

so, e descrivendo una realtà sì distorta, ma sicuramente più veritiera di quella presentata dalla propaganda ufficiale, sarebbero state veicolo di informazione anche per gli stessi cittadini sovietici, ai quali era preclusa ogni obiettiva fonte di notizie.

⁸ J.H. Brunvand, "Don't Shoot, Comrades: A Survey of the Submerged Folklore of Eastern Europe", *North Carolina Folklore Journal*, 1973, 21, pp. 181–188.

⁹ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig–Vienna 1905 (trad. it. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio", Idem, *Opere*, 5. *Il motto di spirito e altri scritti (1905–1908)*, Torino 1967, pp. 7–211).

¹⁰ R. Jangirov, "Anekdoty s borodoj. Materialy k istorii nepodcenzurnogo sovetskogo fol'klora 1918–1934", *Novoe literaurnoe obozrenie*, 1998, 31, p. 54.

¹¹ A. Barskij, *Eto prosto smešno, ili Zerkalo krivogo korolevstva. Anekdoty. Sistemyj analiz, sintez i klassifikacija*, Moskva 1992, pp. 13–15. Per la funzione informativa della barzelletta si rimanda alla nota 7.

se, l'idea che la barzelletta sovietica sia un'arma di aggressione e sovversione è stata confutata da studi successivi. La fortuna che essa ha riscosso in passato è verosimilmente da attribuire, non meno che alla tradizione classica e freudiana, alla tensione prodottasi durante la guerra fredda. Di conseguenza la barzelletta politica russa è stata con troppa sicurezza rivestita di significati che, alla luce di nuovi studi, aveva solo in parte. Già dal 1988, infatti, altri osservatori hanno percorso strade di indagine diverse e, pur mantenendo salda l'idea che esista un rapporto particolare di causa-effetto tra barzelletta politica e regime autoritario, sono giunti a conclusioni ben più convincenti di quelle analizzate finora, definendo la barzelletta non più un'arma, ma semmai un balsamo di conforto.

Benton parla della barzelletta politica sovietica in termini di "prodotto dell'acuta tensione e inibizione della popolazione"¹²; essa non rappresenterebbe uno strumento intenzionalmente ostile al sistema politico, ma solo una valvola di sfogo per allentare la tensione prodotta dalla situazione sociale e politica¹³. La qualità aggiuntiva della barzelletta politica rispetto agli strumenti del dissenso, come ad esempio le pubblicazioni clandestine, è quella di riuscire a raggiungere anche quella parte della popolazione che guarda con sospetto agli intellettuali e agli attivisti, essendo un genere orale, quindi in grado di sfuggire al controllo della polizia e della censura.

Thurston¹⁴ ci introduce ad un altro aspetto del fenomeno dell'umorismo di stampo politico. Egli sostiene che addirittura nei bui anni Trenta il terrore non avrebbe schiacciato il riso, ma lo avrebbe persino aiutato, riconoscendone il merito di illuminare i problemi di una società in tensione, poiché il sistema sovietico era autoritario dall'alto per quanto riguardava le direttive politiche, ma partecipatorio dal basso.

Questa tesi è sostenuta anche da Razuvaev, che sottolinea come in qualsiasi periodo storico gli organi di potere abbiano cercato non già di stroncare il fenomeno

¹² G. Benton, "The Origin of the Political Joke", *Humor in society: resistance and control*, a cura di C. Powell e G. Paton, London 1988, p. 34.

¹³ G. Benton, "The Origin", op. cit., p. 36.

¹⁴ R.W. Thurston, "Social Dimension of Stalinist Rule: Humor and Terror in the USSR, 1935–1941", *Journal of Social History*, Pittsburgh 1991 (XXIV), 3, pp. 541–562.

del riso politico, quanto, piuttosto, di plagiare a loro favore¹⁵. Per comprendere questo atteggiamento occorre risalire indietro nel tempo. Razuvaev attribuisce la fortuna della barzelletta politica sovietica alla specificità della cultura politica russa: il paese ha sempre sofferto, nel corso della sua storia, della distanza tra la popolazione e i quadri politici. Negli anni dell'Urss la barzelletta politica avrebbe colmato questo divario, rappresentando un ideale legame tra il popolo e il mondo politico, nella forma, se non di partecipazione alla vita politica del paese, almeno di interessamento a essa. L'élite politica avrebbe sempre riconosciuto alla barzelletta questa qualità, cercando di imbrigliarla più volte al proprio comando, senza peraltro riuscirci, o costruendone un surrogato attraverso iniziative di intrattenimento ufficiali¹⁶.

Thurston sostiene che la gente in realtà non era ostile al governo, ma piuttosto arrabbiata per questioni più meramente quotidiane, come ad esempio la scarsità di prodotti alimentari, le file davanti ai negozi e così via. L'esistenza di barzellette negli anni Trenta non sarebbe stata causata neppure da una mancanza di svago offerto dal regime, che secondo Thurston esisteva in quantità sufficiente a soddisfare gli animi; l'umorismo privato serviva soprattutto a controllare il grado di paura degli altri, attraverso i cosiddetti metamessaggi, quelli che danno indicazioni su chi sta raccontando la barzelletta, sul suo stato d'animo, la sua visione del mondo, e a far apparire i capi politici meno feroci. Infatti, una volta sceso dal piedistallo del potere e portato a livello paritario rispetto alla popolazione, anche il "padre della patria" poteva essere calato in un'atmosfera più umana e fatto bersaglio di critiche. Stesso discorso per gli organi di polizia e gli arresti. Un'affermazione del genere è sostenuta anche da Čirkova, secondo la quale la smitizzazione del capo, in ogni epoca, inizia quando la coscienza sociale si rende conto che esso può costituire un pericolo per la sua vitalità, non già per la sua esistenza¹⁷.

Un'altra voce è quella di Draitser che, pur mantenendo l'idea che la barzelletta politica serve a dare sollievo in una situazione sociale difficile, sostiene che la presenza di barzellette contro il regime politico di una nazione non è necessariamente indice di una cattiva inclinazione del popolo verso le proprie istituzioni, e quindi scarta la teoria dell'aggressione¹⁸. Draitser non fa che riprendere il pensiero di Bachtin, che, pur non dedicandosi allo studio della barzelletta, ma alla pratica carnevalesca di burlarsi delle istituzioni diffusa nel medioevo, aveva osservato che anche allora, come nel periodo sovietico, non c'era volontà di distruggerle, ma solo di renderle più accettabili¹⁹. Questa opinione è scontata in uno studio sovietico dei primi anni Venti: Vladimir Šklovskij, fratello del più famoso Viktor, nel 1922 sosteneva che l'idea che la barzelletta politica rappresenti una subconscia resistenza al regime fosse semplicemente una volgare speculazione avanzata da una parte dei giornalisti russi emigrati²⁰. Non è, tuttavia, unica nel suo genere; Draitser, in tempi più recenti, ricorda addirittura che per alcuni molte delle barzellette su Čapaev, l'eroe della guerra civile, impietosamente trasfigurato negli *anekdoty* di cui è protagonista, sono state messe in circolazione dalla Cia.

L'idea centrale di Draitser è che le barzellette politiche siano non già un'arma di lotta, ma un semplice mezzo di intrattenimento e uno strumento per ottenere un benessere psicologico, data la scarsità di occasioni di svago. La popolazione sovietica era soggetta a molte emozioni negative, quindi le barzellette, in particolare quelle politiche, servivano a riportare alto il livello di buon umore. Draitser, diversamente da Thurston, sostiene che l'intrattenimento fornito ufficialmente dallo stato, la cui origine risale agli anni Trenta, non era sufficiente, sia per quantità che per qualità²¹: le commedie umoristiche erano poche per la "paura del riso", in te-

¹⁸ E. Draitser, "Soviet Underground", op. cit., pp. 117-125.

¹⁹ M. Bachtin, "Problema rečevykh žanrov", *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979; Idem, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965 (trad. It. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1995).

²⁰ V.B. Šklovskij, "Narod smeetsja. Sovremennij narodnyj jumor", *Letopis' doma literatorov*, 1922, 8-9, p. 58.

²¹ Negli anni Trenta, a differenza di quanto si pensa in Occidente, esisteva anche un aspetto frivolo e divertente dell'arte, pur non privo di grosse componenti ideologiche (G. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, pp. 151-173).

¹⁵ V.V. Razuvaev, *Političeskij smech*, op. cit., p. 44. Sull'idea che siano stati gli stessi organi di potere, in particolare i servizi segreti, a dar vita a barzellette politiche si veda la breve rassegna delle varie ipotesi nel testo di F. Visani, *La satira in Unione Sovietica (1970-1990)*, Torino 2004, pp. 66-69.

¹⁶ V.V. Razuvaev, *Političeskij smech*, op. cit., pp. 69 e 181.

¹⁷ O.A. Čirkova, *Poetika sovremennogo narodnogo anekdota*, Moskva 1997, p. 54.

levisione non esistevano *sit-com* e i giochi a quiz erano concepiti solo come veicolo di educazione. Il Kvn, ovvero il Klub veselych i nachodčivych, la trasmissione dove squadre di studenti si sfidavano in gare di barzellette, andò in onda molto tardi e fu comunque oscurata nel 1986. Anche sulla stampa non si poteva fare affidamento: la rivista satirica Krokodil, che pure ospitava interventi spesso pungenti, storielle dissacratorie e vignette satiriche, era anch'essa uno strumento di orientamento politico in mano al partito. Dunque, per la massa della popolazione, esclusa dall'elitario ambiente letterario *andergraund*²², l'unica valvola di sfogo era costituita dalla barzelletta, una creazione spontanea del folklore, il cui fine è proprio l'intrattenimento. Questa tesi, in realtà, è solo parzialmente incompatibile con la precedente, poiché per entrambe resta indubbio che la barzelletta abbia come prima funzione quella di divertire. La funzione di semplice divertimento, però, poteva essere assolta da un qualsiasi altro tipo di barzelletta; appare evidente, a questo punto, una ragione più profonda del successo dell'*anekdot* politico in Unione sovietica.

Non ci sembra di sbagliare azzardando che la particolare natura del potere sovietico abbia contribuito a creare uno spazio di proliferazione di barzellette politiche. A differenza delle dittature basate sulla mera violenza tesa al controllo fisico della popolazione, le dittature cosiddette "produttive", vale a dire quelle che mirano a costruire un mondo nuovo basato su un concetto di esistenza diverso dal precedente, cercano di attuare questo progetto attraverso una forte pressione ideologica, mirando a un assoggettamento totale della mente e alla cancellazione della libertà individuale. Quando il cittadino comincia a prendere coscienza di non essere che una marionetta mossa dalle mani dell'ideologia attraverso i fili della propaganda, la sua reazione si incanala in varie valvole di sfogo. Una di queste è la barzelletta politica. E questo è quanto è avvenuto negli anni Sessanta e Settanta.

In questo periodo il numero di barzellette e la pratica di raccontarle sono aumentati in modo incredibile. Alcuni osservatori sostengono che tale successo sia stato merito dei nuovi mezzi di comunicazione di massa,

in particolare della tv, le cui numerose serie televisive e film erano fucina di nuovi personaggi o cassa di risonanza per quelli già esistenti (Čapaev, Štirlic, Rževskij, Sherlock Holmes, Winnie Pooh, Čeburaška). Anche i capi politici apparivano in televisione, mostrando così difetti dell'aspetto e della pronuncia o particolari atteggiamenti poi sbeffeggiati nelle barzellette. Questa nuova produzione andò a infoltire il numero degli *anekdoty* politici sul sistema, la vita quotidiana, la situazione economica, la politica estera²³. Ma questa nuova attenzione verso la politica, i suoi uomini e le sue ripercussioni sulla vita di ogni giorno, che ha provocato un enorme successo di barzellette, tanto vasto da spingere a definire il periodo brežneviano "l'epoca d'oro" della barzelletta russa²⁴, è stata alimentata proprio dalle ragioni accennate sopra.

A favore di questa spiegazione si trova Jurčak, il quale spiega che, a partire dagli anni Sessanta, la popolazione sovietica si rese conto che l'immagine della realtà fornita dalla propaganda ufficiale non corrispondeva al vero. Ai cittadini sovietici non restò che fingere di stare alle regole, fornendo un supporto simulato alle direttive ufficiali, attraverso delicate strategie, come quella di minimizzare i simboli dell'oppressione. Ciò non era possibile fingendo solamente di aderire ai simboli e riderci sopra; occorreva sì fingere di aderirvi, ma sopprimere subito dopo persino la cognizione dell'atto stesso della simulazione. Questo poteva significare, ad esempio, portare in parata un manifesto senza aver neppure letto cosa vi era scritto sopra o partecipare a una riunione del *komsomol* rifugiandosi tra le ultime file e lì schiacciare un pisolino o giocare a carte, stando attenti a non essere sorpresi²⁵. Le attività di opposizione, secondo Jurčak, non rappresentavano un fenomeno di "contro cultura", ma di "cultura parallela". Di conseguenza il termine "antisovietico" dovrebbe essere usato solo nell'accezione in cui "anti-" non significhi "opposto", ma semplicemente "diverso". Questo fenomeno, ben radicato nella società, si affiancava alla cultura di facciata

²³ E.Ja. Šmeleva, A.D. Šmelev, *Russkij anekdot. Tekst i rečevoj žanr*, Moskva 2002, pp. 90-95. Tuttavia, non è solo la tv l'unico canale di ingresso dei politici nelle barzellette; ad esempio, molte di quelle su Lenin sono nate nel 1970, a causa della martellante propaganda in occasione dell'anniversario della sua nascita.

²⁴ A. Zand, *Political jokes from Leningrad*, Austin 1982.

²⁵ A. Jurčak, "The cynical reason of late socialism: power, pretence and the *anekdot*", *Public Culture*, 1997, 9, pp. 161-188.

²² Il termine, derivato dall'inglese *underground*, sta a indicare le manifestazioni clandestine di protesta degli anni Settanta contro il sistema e l'ideologia sovietici.

proposta dal regime, a cui le persone non potevano fare a meno di partecipare, ma supportavano solo in apparenza. Si parla, dunque, in questo caso di “egemonia della rappresentazione”, cioè un sistema in cui ogni manifestazione ufficiale, ogni discorso e ogni pratica è sempre prodotta o manipolata da un’unica guida centrale: l’ideologia. I veicoli di questa rappresentazione sono le formule verbali (*losung*), le immagini iconiche, i riti massificati (parate, convegni e così via), la retorica presente nei media, gli accorgimenti nella vita di ogni giorno (l’unificazione dei prezzi, ad esempio, ricordava il primato dello stato anche nel settore del commercio). Questo mondo era sostenuto dal basso, perché ritenuto senza via d’uscita, mentre quello parallelo della realtà quotidiana era mascherato dalla propaganda. L’uomo partecipava al primo con distacco, perché *slogan* e messaggi politici, presenti ossessivamente, a lungo andare avevano non solo perso di credibilità, ma anche cessato di attirare l’attenzione, facendo perdere la consapevolezza stessa della loro presenza, e viveva autenticamente nel secondo. Avere davanti agli occhi il proprio comportamento ambivalente, raffigurato nelle barzellette, faceva sì che esse fossero divertenti.

Alla consapevolezza della falsità della propaganda si affiancavano d’altro canto l’incapacità di trovare una via d’uscita e la sensazione, fortemente radicata tra le persone, che le cose fossero immutabili. La realtà ufficiale non veniva contestata non perché fosse sentita come vera, ma perché qualsiasi alternativa valida a essa era preclusa. In tal modo, questo stato di cose è potuto sopravvivere per più di venti anni.

In questo panorama, le barzellette, frutto spontaneo del popolo, sarebbero state il metro con il quale si misurava la distanza tra la maschera ideologica e la realtà, un esempio di consapevolezza collettiva, un atto simbolico di resistenza, un modo per scacciare la paura e trovare sollievo dalla realtà e, infine, l’ammissione, da parte di chi le raccontava, che la forza di opporsi all’ideologia ufficiale era ormai andata perduta, che non si era più in grado di lottare neppure contro il proprio simulato appoggio a questa ideologia. Le barzellette indicavano l’ambiguità del comportamento delle persone, che si rendevano conto della “bugia ideologica” e fingevano di crederci; rappresentavano, in altri termini, una momentanea presa di coscienza delle due sfere incongrue del-

la realtà sociale e della relazione ambivalente con essa. Se la teoria pragmatica dell’umorismo dice che l’effetto umoristico è scatenato dalla incongruità nella struttura della barzelletta²⁶, Jurčák pone l’attenzione su come l’incongruità sociale sia a un secondo livello ugualmente produttiva²⁷.

In conclusione possiamo individuare funzioni diverse della barzelletta sovietica a seconda del periodo. Fino agli anni Sessanta, la logica del senso del ridicolo, lungi dall’aver una volontà aggressiva verso le istituzioni, è stata quella di ridicolizzare la realtà e cercare di resistervi; nel tardo socialismo, invece, l’umorismo sembra aver cessato di combattere, e la barzelletta non è servita che a misurare la consapevolezza dell’esistenza di uno scarto fra realtà e propaganda e la volontà di adattamento alla vita quotidiana. Ridere della propria sventura attraverso una barzelletta corrisponderebbe, insomma, a quello *smech skvoz’ slezy* [riso tra le lacrime], caratteristico dell’anima russa, di cui ci parla Gogol’.

Questo approccio interpretativo ci pare esatto per due motivi. Da un lato, esso trova conferma anche nell’analisi di Freud che, poco meno di un secolo prima, aveva evidenziato la capacità della barzelletta di svelare l’incongruità sociale partendo dall’osservazione dei cosiddetti *tendenziöse Witze* [barzellette tendenziose] che, per il loro contenuto, non possono essere raccontate apertamente in pubblico (ad esempio barzellette razziste, sessiste o altro) e che non solo procurano il piacere del riso, ma producono anche un sollievo, perché tolgono momentaneamente soppressione e repressione, un po’ come fa il sogno durante il sonno. Le barzellette preserverebbero la vita quotidiana dalla sfera ufficiale e coinvolgerebbero un numero molto più alto di persone rispetto all’*élite* che esprime la propria dissidenza attraverso opere letterarie, spesso sconosciute alla maggioranza della popolazione, salvaguardando allo stesso tempo non solo dai pericoli, ma anche dalla condanna morale spesso tributata ad attivisti e dissidenti dalla massa²⁸.

²⁶ V. Raskin, *The semantic mechanism of humor*, Dordrecht 1985.

²⁷ A. Jurčák, “The cynical reason”, op. cit., p. 180.

²⁸ S. Freud, *Der Witz*, op. cit. I dissidenti portavano avanti la loro protesta contro il regime alla luce del sole, distribuendo volantini, organizzando comizi, cercando spazi sulla stampa estera. Questi comportamenti, sicuramente rischiosi per chi li adottava, erano altresì inconcepibili, e quindi fastidiosi, per i concittadini integrati nel sistema politico-sociale; gli attivisti erano spesso addirittura considerati dei disturbatori della quiete o

Dall'altro lato un'ulteriore conferma viene dalla successiva evoluzione della barzelletta a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta fino al 1991. In questo periodo il sistema di rappresentazione formatosi nel periodo brežneviano è stato spazzato via dalla *glasnost*, mentre quello politico è stato distrutto dalla *perestrojka*. Per la prima volta non solo tutto è apparso chiaro, ma si è profilata un'alternativa allo *status quo* che ha provocato un vero e proprio *shock* tra la popolazione. Applicando la lettura di Jurčak si può concludere che, venendo a mancare quella dicotomia tra maschera ideologica ed effettiva percezione della realtà, le barzellette politiche hanno perso il loro ruolo. E, infatti, quando nel 1991 è crollata l'Unione sovietica, si è assistito ad una generale diminuzione delle barzellette, tanto che molti hanno parlato di "crisi" della barzelletta. Alcuni, rispolverando le vecchie teorie degli anni Ottanta, secondo le quali la barzelletta politica sarebbe un'arma di aggressione e di difesa, hanno collegato questa "crisi" con l'avvento della democrazia: una volta caduto il nemico da combattere (ovvero il sistema politico sovietico), si sarebbero deposte le armi (vale a dire le barzellette).

In realtà, la rivoluzione del *jokelore*, anche se indubbiamente riconducibile alla recente democrazia, ha con essa un vincolo solo indiretto. La democrazia, infatti, ha avuto l'unico compito di violare la gran parte dei tabù nati nel periodo sovietico i quali, una volta infranti, hanno perso il loro significato e si sono spogliati della propria natura, cessando di essere materiale adatto per le barzellette. Il vecchio sistema sovietico è scomparso, e con esso si è assottigliato il *corpus* di barzellette che servivano a sopportarlo. Inoltre, si deve tener conto che la barzelletta politica si riferisce sempre a episodi e personaggi attuali, o per lo meno ha con essi un legame recente; con il passare del tempo la memoria del passato si sbiadisce e il *jokelore* politico si trasforma.

E così, oltre alla diminuzione del numero delle barzellette politiche si è registrato negli anni Novanta un forzato rinnovamento di temi, personaggi e forme; i vecchi soggetti sono migrati in soggetti nuovi e sono comparsi altri personaggi e altri temi.

Secondo Jurčak²⁹ il cambiamento più importante subito dalla barzelletta dopo il crollo dell'Unione sovietica

è stato la perdita del ruolo di "sedativo sociale" e del significato culturale e psicologico di rito. A nostro avviso, invece, questo ruolo non è andato perduto, ma è cambiata, semplicemente, la società di riferimento. Se oggi, infatti, le barzellette di tipo politico non sembrano più molto di moda, sono più rare e meno divertenti, è plausibile che la ragione sia nel disinteresse generale per la politica: se non ci si cura della politica, non si presta attenzione nemmeno alle barzellette politiche³⁰. Negli anni Novanta, vale a dire nella cosiddetta "era delle grandi privatizzazioni", l'attenzione si è spostata, infatti, dalla politica all'economia. In quel periodo, infatti, accanto alla classe dei *nouveaux riches* se ne è formata una ben più ampia di nuovi indigenti, che guardavano alla loro mutata situazione con lo stesso atteggiamento al confine tra rabbia e rassegnazione che nel periodo sovietico era rivolto alle questioni politiche. Rimaneva, come allora, l'amarezza verso le proprie condizioni e la volontà, allo stesso tempo, di riderci sopra. Il passaggio del senso di frustrazione della popolazione dal campo politico a quello della disuguaglianza sociale, a causa del mutato sistema economico, ha provocato un cambiamento nel *jokelore*: le barzellette politiche hanno subito un forte declino ed è nato il nuovo ciclo di barzellette sui cosiddetti "nuovi russi". Nel nuovo contesto, la barzelletta serviva a misurare lo scarto non più tra una realtà fittizia e una effettiva, ma tra due situazioni di forte disparità sociale: quella dei "nuovi russi" con le loro catene d'oro e le auto di grossa cilindrata, e quella del resto della popolazione che ha visto rapidamente peggiorare le proprie condizioni di vita. Quindi negli anni Novanta la barzelletta non ha perso il proprio ruolo lenitivo, ma semplicemente è passata a curare le ferite nuove causate dall'economia, piuttosto che quelle vecchie della politica.

Qual è la situazione oggi e come si prospetta il futuro della barzelletta che, a questo punto, sarebbe più corretto definire "impegnata" piuttosto che semplicemente "politica"? Oggi le barzellette più ricorrenti continuano ad essere quelle su personaggi classici del *jokelore*, come Čapaev, Vovočka, i čukči, gli ebrei. Circolano anche barzellette su Putin, spesso riciclate da vecchie barzel-

addirittura dei pazzi.

²⁹ A. Jurčak, "The cynical reason", op. cit., p. 186.

³⁰ Questo disinteresse è forse causato dall'assenza di una personalità politica forte che possa impersonare un'idea politica altrettanto solida (E. Visani, *La satira*, op. cit., p. 243).

lette sulla spia sovietica nella Germania nazista Štirlic, in virtù del passato del presidente della Federazione russa nei servizi segreti, con missioni anche in Germania. Esse, tuttavia, non hanno più l'attrattiva delle vecchie barzellette sovietiche sui capi di stato. Le barzellette politiche si raccontano, è vero, ma hanno perso il fascino e il ruolo che avevano una volta. Molto diffuse sono invece le barzellette sull'alcolismo, un dato, questo, che conferma ulteriormente la nostra tesi sul passaggio della preoccupazione delle persone dalla sfera politica a quella sociale, essendo la piaga dell'alcolismo una vera e propria emergenza in Russia. Compagno, inoltre, nuove barzellette attecchite su un terreno esterno alla Russia, come quelle sull'11 settembre o sulle Olimpiadi. In un'intervista di qualche tempo fa a Radio svoboda il linguista Pavel Klubkov ha pronosticato un graduale allineamento delle barzellette russe al *jokelore* mondiale, una progressiva perdita della specificità nazionale³¹; in altre parole, una sorta di globalizzazione della barzelletta.

Per altri il futuro delle barzellette è rappresentato da internet³² che, a giudicare dal numero impressionante

di siti a esse dedicati, offre loro una vetrina impareggiabile. Tuttavia, la rete globale serve solo a veicolare gli *anekdoty* in modo rapido e massiccio tra le persone, non costituisce una piattaforma tematica tale da rivoluzionare il *jokelore*. Internet può, semmai, cambiare i modi di trasmissione di un genere che, fino all'avvento delle nuove tecnologie, si trasmetteva oralmente; ci sembra, in proposito, che si tratti, però, più di una violazione che di un'evoluzione, perché ingabbiare un genere orale nella forma scritta non può non avere ripercussioni sulla sua forma.

Tornando alla barzelletta politica, è plausibile che essa possa trovare in futuro un terreno fertile fra le maglie più oscure della giovane democrazia russa dal volto ancora ambiguo, o nel giro di vite sui mezzi di comunicazione o ancora nel generale disincanto della popolazione. Ma quali che siano i nuovi orizzonti, si può essere certi che essi saranno immediatamente riflessi nelle barzellette, che continueranno, domani come hanno fatto ieri, a essere spia degli umori e delle preoccupazioni della gente.

www.esamizdat.it

³¹ Si veda l'intervista trasmessa da *Radio Svoboda* il 16 settembre 2002, la cui trascrizione è reperibile alla pagina web <http://www.svoboda.org/programs/nrq/2002/nrq.091602.asp>.

³² E. Ja. Kurganov, *Pochval'noe slovo anekdotu*, Sankt-Petersburg 2001, pp. 8-9.

Fantascienza e anni Sessanta in Unione sovietica

Stefano Bartoni

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 341–361 ◇

La fantascienza è stata spesso chiamata genere, tema, aspetto particolare della letteratura... La fantascienza non è né un genere, né un tema, ma è un modo di pensare, essa permette di creare delle situazioni in letteratura che non riesco a immaginare altrimenti. L'umanità è turbata da una moltitudine di inquietudini, globali, morali, che coinvolgono tutti. Come tradurle nel linguaggio della letteratura? Si può scrivere un trattato, ma in un trattato non troverebbero posto gli uomini. Ma se compaiono gli uomini, allora le sue [della fantascienza] funzioni si avvicinano a quelle della letteratura in generale, oppure, come si amava dire una volta, allo studio dell'uomo in quanto tale.

Arkadij Natanovič Strugackij

I. INTRODUZIONE

NELLA loro interessantissima monografia, dedicata all'atmosfera culturale degli anni Sessanta in Unione sovietica, Petr Vajl' e Aleksandr Genis chiariscono subito i confini temporali della loro indagine culturologica:

questo libro è dedicato non alla storia del primo disgelo, che si usa datare 1956–1964, bensì all'epoca degli anni Sessanta, che, come è nostra supposizione, ebbe inizio nel 1961, con il XXII Congresso che adottò il programma di costruzione del comunismo, e si concluse nel 1968 con l'occupazione della Cecoslovacchia, recepita in Urss come il crollo definitivo di ogni speranza. Questi limiti cronologici permettono di evidenziare un particolare periodo della storia sovietica, un periodo eclettico, contraddittorio, paradossale, ma tenuto insieme da molte tendenze comuni. In questi anni [...] si venne a formare il particolare tipo umano dello *šestidesjatnik*¹.

Non è questa la sede per soffermarsi in maniera particolareggiata sull'intero fenomeno dello *šestidesjatničestvo*; il libro di Vajl' e Genis già da solo consente almeno una panoramica sullo *Zeitgeist* degli anni Sessanta in Unione sovietica, permettendo al lettore di capire meglio quale fosse la noosfera dell'intero periodo. Qui interessa soltanto sottolineare il rapporto esistente fra *šestidesjatničestvo* e fantascienza.

Sono gli stessi Petr Vajl' e Aleksandr Genis a mettere in evidenza il sottile *fil rouge* che lega lo spirito dei tempi al genere letterario. E non si tratta di un mero rapporto di filiazione. In un certo senso, possiamo affermare che la fantascienza fu il genere principe degli anni Sessanta, quello che più (e forse meglio) riflesse sogni e paure di un'intera generazione di sovietici, che influì di più sulla coscienza collettiva della società sovietica, che nell'immaginazione di milioni di lettori (in quegli anni la fantascienza era letta da milioni di persone, di tutte le età) creò il corrispettivo visuale degli utopici slogan del partito di Chruščev, contribuendo in maniera sostanziale a formare la personalità di un gran numero di futuri cittadini dell'Unione sovietica.

I due autori sostengono (e con molte ragioni) che il libro che meglio riflette il "particolare tipo umano dello *šestidesjatnik*" sia *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu* [Il lunedì inizia di sabato] dei fratelli Strugackij², opera datata 1964: non a caso l'anno che si colloca proprio nel mezzo del periodo considerato, l'anno che segna forse l'apogeo degli anni Sessanta e che contemporaneamente marca la fine dell'astro di Chruščev, sostituito il 14 ottobre alla guida del partito (e quindi del paese) da Brežnev. Ecco le loro parole:

I nuovi eroi degli Strugackij corrispondono pienamente agli idoli barbuti degli anni '60. Si immergono nell'allegro baccano della scienza con il fervore di giovani entusiasti³.

Sono gli stessi Strugackij a descrivere questo nuovo tipo di scienziato, prototipo di un nuovo tipo di uomo:

Qui sono arrivate persone, per le quali era più piacevole stare insieme che essere isolate l'uno dall'altro, che non potevano sopportare nessun tipo di domenica, perché la domenica si annoiavano. Maghi, Persone con la P maiuscola, e il loro slogan era "Il lunedì inizia di sabato". Sì, loro conoscevano qualche formula magica, sapevano trasformare l'acqua in vino, e ognuno di loro non avrebbe avuto difficoltà a sfamare a sazietà un migliaio di persone. Ma non erano maghi per questo. Erano maghi, perché sapevano molte cose, così

¹ P. Vajl', A. Genis, *60–e. Mir sovetskogo čeloveka*, Moskva 2001, p. 5. Le date proposte da Vajl' e Genis sono quindi il 30 luglio 1961, giorno della pubblicazione sui giornali del Terzo Programma del Pcus, quello che annunciava che "l'attuale generazione di sovietici vivrà sotto il comunismo!", e il 21 agosto 1968, il giorno dell'entrata dei carri armati sovietici a Praga.

² A. Strugackij, B. Strugackij, *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*, Moskva 1965.

³ P. Vajl', A. Genis, *60–e*, op. cit., p. 103.

tante che per loro la quantità era finalmente diventata qualità, e così il loro atteggiamento verso il mondo era mutato rispetto a quello delle persone normali. Lavoravano in un istituto che si occupava prima di tutto dei problemi della felicità umana e del significato della vita umana, ma persino tra di loro nessuno sapeva con esattezza cosa fosse la felicità e in che cosa consistesse il senso della vita. E così accolsero l'ipotesi di lavoro che la felicità e il senso della vita risiedessero nell'incessante scoperta di ciò che non si conosce. Ogni persona è un mago in potenza, ma diviene veramente tale solo quando inizia a pensare meno a se stesso e più agli altri, quando per lui lavorare diventa più interessante che divertirsi⁴.

Possiamo quindi concordare con le conclusioni alle quali giungono Vajl' e Genis:

Per quanto appaiano ingenui, i postulati di questa religione della scienza esercitarono un'influenza enorme sugli ideali civili degli anni '60. E, cosa non di secondo piano, sugli stessi scienziati, che naturalmente si facevano beffe degli immancabili adepti della nuova fede⁵.

Tutta la migliore fantascienza sovietica, occupandosi in particolare proprio della figura dello scienziato, giocò un ruolo importantissimo all'interno del dibattito culturale e civile degli anni Sessanta in Urss, un dibattito che ancora oggi non perde di attualità. Per questo non stupisce che proprio negli anni '60 la fantascienza sovietica sia cresciuta vertiginosamente, a livello quantitativo, come, soprattutto, qualitativo⁶.

Il gioco della periodizzazione degli anni Sessanta proposto da Vajl' e Genis è sicuramente affascinante, ma dal punto di vista del nostro articolo, dedicato alla fantascienza, risultano ben più funzionali altri tipi di *marker*, sotto forma di altre date, anche se la storia che queste date raccontano è la stessa, la storia di un grande sogno e di una grande delusione.

Senza dubbio un grande contributo al boom della fantascienza negli anni Sessanta venne dall'epopea della conquista del cosmo da parte dell'uomo. Arkadij Strugackij ci dice che uno dei motivi per cui decise di scrivere fantascienza insieme al fratello fu proprio la grande impressione suscitatagli dal lancio del primo *sputnik* nel 1957⁷. E quindi, adattando la tematica "cosmica"

alla periodizzazione proposta da Vajl' e Genis, otteniamo un risultato curioso: il cerchio si chiude, e gli anni '60 possono essere raccontati e compresi (in entrambi i significati) da due date, più o meno contemporanee a quelle proposte dai due studiosi di culturologia: il 12 aprile 1961, quando tutto il popolo sovietico si ubriacò del fatto che un suo figlio aveva conquistato, per la prima volta nella storia dell'uomo, il cosmo, e il 20 luglio 1969, quando il passo di Neal Armstrong sulla Luna segnò la sconfitta definitiva del progetto spaziale dell'Urss⁸.

Accanto alla lettura socio-politica e a quella cosmica data alla parabola degli anni Sessanta, ne sorge curiosamente una terza, forse la più adatta in questa sede: quella letteraria. Leggendo il periodo dello *šestidesjatničestvo* attraverso il prisma della fantascienza stessa, attraverso i romanzi e i racconti pubblicati, possiamo giungere a conclusioni molto simili alle precedenti, a testimonianza di quelle "molte tendenze comuni" che hanno tenuto insieme quel "particolare periodo della storia sovietica, un periodo eclettico, contraddittorio, paradossale", appunto quegli anni Sessanta di cui parlano Vajl' e Genis.

I *marker* letterari che ci sembrano più funzionali da adottare, nell'ottica di questa lettura del percorso individuale e collettivo di un'intera generazione di sovietici, sono il 1962 e il 1969. Nel 1962 venne pubblicato *Vozvraščenie* [Il ritorno], il primo romanzo del celebre ciclo del *Polden'*, *22-j vek* [Mezzogiorno, XXII secolo] dei fratelli Strugackij⁹, mentre nel 1969 venne alla luce

⁴ A. Strugackij, B. Strugackij, *Ponedel'nik*, op. cit., *Miry brat'ev Strugackich. Ponedel'nik načinaetsja v subbotu. Skazka o trojke*, Moskva 2002, p. 139. Stralci di questo brano vengono citati dagli stessi Vajl' e Genis.

⁵ P. Vajl', A. Genis, *60-e*, op. cit., p. 103.

⁶ "Negli anni di boom della fantascienza uscivano fino a 120 titoli all'anno, poco meno che in tutti i decenni precedenti messi insieme", V. Revič, *Perekrestok utopij. Sud'by fantastiki na fone sudeb strany*, Moskva 1998, p. 201.

⁷ B. Strugackij, *Kommentarii k proidennomu*, Sankt-Peterburg 2003, p. 17. Questa affermazione di Arkadij, a onor del vero, non trova assolutamente d'accordo suo fratello Boris.

⁸ Alcuni non ritengono questa ultima data funzionale, ritenendo conclusa già precedentemente la parabola "cosmica" degli anni Sessanta. Gli stessi Vajl' e Genis sono più inclini a riservare questo ruolo di *marker* finale al 27 marzo 1968, giorno della morte di Jurij Gagarin (P. Vajl', A. Genis, *60-e*, op. cit., p. 25). Altri ancora, come Sergej Pereslegin, fanno risalire la chiusura del cerchio al 7 novembre 1967, giorno del 50° anniversario della rivoluzione d'Ottobre, nonché giorno della prevista conclusione del programma lunare sovietico, che però, visti i numerosi insuccessi (la tragedia del *Sojuz-3* su tutti), non fu mai portato a termine (S. Pereslegin, *Buduščee, kotoroe my poterjali*, disponibile al sito <http://www.igstab.ru/materials/PeresleginEsse.htm>). È interessante osservare che proprio al tema della mancata conquista della luna da parte dell'Urss Viktor Pelevin abbia dedicato il suo primo romanzo (o racconto lungo), *Omon Ra* (1992), storia di una (finta) spedizione sovietica sul nostro satellite. Un tema, quello di una pseudo-spedizione cosmica, sviluppato da molti autori di science fiction: ad esempio, Clifford Simak (*Target Generation*, 1953), James G. Ballard (*Thirteen to Centaurus*, 1962), Boris Lapin (*Pervyj šag*, 1978), racconti caratterizzati da sistemi filosofici ed esiti letterari alquanto diversi fra di loro.

⁹ A. Strugackij, B. Strugackij, *Vozvraščenie. Polden', 22-j vek*, Moskva

(per essere ben presto iscritto nell'*index librorum proibitorum*) l'ultimo romanzo di Ivan Efremov, *Čas byka* [L'ora del toro]¹⁰.

Di queste due opere ci occuperemo in maniera particolare, cercando di evidenziare il fatto che esse rappresentano i poli dialettici intorno ai quali verte tutta la fantascienza sovietica degli anni Sessanta. Ma sarebbe riduttivo pensare che quest'ultima possa essere raccontata solo da queste due opere: tali propositi, vale la pena ancora una volta sottolinearlo, sono solo dei *marker*, dei paletti convenzionali.

Presentando la *novaja volna*, la nuova generazione di scrittori di fantascienza che iniziò a essere pubblicata negli anni Sessanta, corrispettivo sovietico della praticamente coeva *New Wave* che allora imperversava negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, Vsevolod Revič, uno dei maggiori studiosi di fantascienza sovietica, scrive:

la fantascienza degli anni Sessanta fu un tentativo di scappare dalla muffa, dalla menzogna con la quale si era guadagnata il pane la letteratura sovietica, compresa la fantascienza, nel corso di decenni. [...] Il tentativo di fuga è riuscito? Mi sembra di sì. Anche se non in tutto, anche se con grandi perdite, anche se molte speranze non si sono avverate e molti ideali sono crollati. Ma comunque le catene furono spezzate. E io non vedo altra uscita e altra salvezza all'infuori del ritorno alle speranze e agli ideali. Non, in senso stretto, agli ideali degli *šestidesjatniki*, ma ai valori eterni dell'uomo, che furono da loro [gli scrittori di fantascienza degli anni '60] espressi per la prima volta in maniera così aperta¹¹.

Analizzando le opere di scrittori come Il'ja Varšavskij, Vladislav Krapivin, Kir Bulyčev, Ol'ga Lariionova, Revič non nasconde di essere parte integrante di questo movimento, e quindi non ha pretese di obiettività¹². Tuttavia il rapporto preferenziale che stabilirono fra di loro fantascienza e anni Sessanta, ulteriormente ribadito da Revič, non può essere messo in discussione:

non a caso la fantascienza visse il suo boom negli anni '60, quando la questione della ricerca dei possibili percorsi divenne la più fondamentale delle questioni¹³.

E proprio questa considerazione vale la pena di essere ricordata, prima di intraprendere un viaggio nella galas-

sia della fantascienza sovietica degli anni Sessanta. Un viaggio alla ricerca di questi possibili percorsi.

II. IL MITO DEL "POLDEN'". LA "GRANDE UTOPIA" DEI FRATELLI STRUGACKIJ

Decidere di descrivere un'utopica società futuribile sotto forma di romanzo, nell'Unione sovietica dei primi anni Sessanta significava una sola cosa: mettersi in competizione con *Tumannost' Andromedy* [La nebulosa di Andromeda] di Ivan Antonovič Efremov¹⁴.

Nel 1957 Ivan Antonovič aveva pubblicato la sua grande utopia, romanzo epocale letto da milioni di persone, destinato a influenzare enormemente il decennio aureo della fantascienza sovietica. Efremov descriveva un'umanità di un lontano futuro che finalmente era diventata adulta, aveva raggiunto piena coscienza di sé e delle proprie possibilità, un'umanità che aveva fatto dello sviluppo etico, psichico e artistico l'obiettivo fondamentale della propria esistenza ed era uscita nello spazio infinito delle galassie, finalmente pronta a un incontro con i propri *brat'ja po razumu* [fratelli d'intelletto], riuniti in un sistema di cooperazione e di fratellanza dal suggestivo nome di *Velikoe Kol'co* [Grande Anello]. Non è questa la sede adatta (perché l'opera è antecedente al periodo qui trattato) per approfondire le coordinate filosofiche e letterarie entro le quali inscrivere la prima grande opera di Efremov: il discorso non ha comunque perso di attualità¹⁵, i punti di vista sulla questione sono vari, le posizioni divergono, come si vedrà più chiaramente quando verrà analizzato un altro romanzo (forse il più grande) di Ivan Antonovič, *Čas byka*. Per il momento è sufficiente constatare che, senza ombra di dubbio, la questione che si poneva

¹⁴ I. Efremov, "Tumannost' Andromedy", *Technika – molodeži*, 1957, 1, pp. 26–31; 2, pp. 25–29; 3, pp. 22–27; 4, pp. 22–27; 5, pp. 22–27; 6, pp. 27–32; 8, pp. 28–33; 9, pp. 30–35; 11, pp. 25–29.

¹⁵ Una curiosità a tal proposito, che può dare la dimensione dell'impatto che, a dispetto dei molti anni trascorsi dalla pubblicazione di *Tumannost' Andromedy*, il romanzo di Efremov ha ancora sugli scrittori di fantascienza russi, è la seguente circostanza. Nel dicembre del 1990, Vjačeslav Rybakov scrive il racconto *Proščanie slavjanki s mečtoj. Traurnyj marš v dvuch častjach* [Addio a un sogno di una slava. Marcia funebre in due parti], dedicato "alla luminosa memoria di Ivan Antonovič EFREMOV, che credeva nella possibilità di un futuro qualitativamente nuovo", amara e grottesca rivisitazione, adeguata ai nuovi tempi, del famosissimo capitolo di *Tumannost' Andromedy* intitolato "Tibetskij opyt" [L'esperimento tibetano]. Le opere citate si leggono, rispettivamente, in V. Rybakov, *Pis'mo živym ljudjam*, Moskva 2004, pp. 572–589, e in I. Efremov, *Tumannost' Andromedy. Čas byka*, Moskva 2001, pp. 196–216.

1962.

¹⁰ I. Efremov, "Čas byka", *Technika – molodeži*, 1968, 10, pp. 8–11; 11, pp. 7–11; 12, pp. 10–13; 1969, 1, pp. 32–36; 2, pp. 25–29; 3, pp. 12–16; 4, pp. 32–36; 5, pp. 27–31; 6, pp. 25–27; 7, pp. 30–34.

¹¹ V. Revič, *Perekrestok*, op. cit., p. 198.

¹² "Dichiaro in anticipo che sono uno *šestidesjatnik*. Della qual cosa sono orgoglioso. Tutto quello che c'è scritto qui, è scritto dal punto di vista di uno *šestidesjatnik*", Ivi, p. 6.

¹³ Ibidem.

di fronte ai fratelli Strugackij (e a tutta la generazione di giovani scrittori di fantascienza loro contemporanea) era chiara: descrivere un modello alternativo, ma altrettanto affascinante, rispetto a quello del Grande Anello efremoviano.

Sono gli stessi fratelli ad ammetterlo esplicitamente. Così Boris:

Noi capivamo, comunque, che Efremov aveva creato un mondo nel quale vivevano e agivano persone speciali, uomini mai visti, quel tipo di uomini che tutti noi diventeremo (forse) fra moltissimi secoli, e quindi, non uomini, ma modelli di uomini, schemi ideali, modelli da imitare, nel caso migliore. Insomma, capivamo chiaramente che Efremov aveva creato un'utopia classica, il mondo così come DEVE ESSERE. [...] Noi volevamo qualcosa di completamente diverso, non aspiravamo affatto a uscire dai confini della letteratura, al contrario ci piaceva scrivere sugli uomini e sui destini degli uomini, sulle sue avventure nella Natura e nella Società¹⁶.

E così anche Arkadij, a sostegno del fratello:

nel mondo del *Polden'* abbiamo cercato di immaginare come potrà essere il pianeta del comunismo mondiale. Naturalmente abbiamo preso spunto da *Tumannost' Andromedy*, invidiavamo Ivan Antonovič per essere riuscito a creare un quadro così meraviglioso del futuro. Ci sembrava un'immagine molto completa dei più moderni concetti del comunismo scientifico. Ma mancavano completamente gli uomini!¹⁷.

Quest'ultima affermazione di Arkadij Strugackij, che peraltro non trova tutti d'accordo¹⁸, contiene senza ombra di dubbio una verità: l'elemento che differenzia l'utopia di Efremov da quella dei fratelli Strugackij (oltre al mondo del *Polden'*, anche quello dei maghi che popolano *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*) è rappresentato dalle persone che vivono in questi mondi futuribili. Ancora una volta, lasciamo la parola ai due fratelli. Ricorda Arkadij:

Pensavamo che gli uomini "di domani" sarebbero stati simili a noi, non a caso uno dei racconti lo abbiamo intitolato proprio *Počti takie že* [Quasi gli stessi]. Ma a dirla proprio sinceramente, abbiamo provato a immaginare i nostri amici, giovani scienziati, come avrebbero potuto vivere e lavorare se avessero avuto tutto a disposizione, l'apparecchiatura e il resto, se non avessero dovuto preoccuparsi di guadagnare per campare e se non avessero dovuto pensare alla minaccia della guerra atomica... Che grandi cose avrebbero potuto fare!¹⁹

Boris dal canto suo afferma:

eravamo convinti che già oggi, intorno a noi, vivessero e lavorassero persone capaci di riempire di sé un Mondo Luminoso, Pulito, Interessante [...] Alla fine siamo giunti alla conclusione che non stavamo affatto costruendo un Mondo come Doveva Essere, e naturalmente nemmeno un Mondo che Un Giorno Arriverà Sicuramente; stavamo costruendo un Mondo nel quale AVREMMO VOLUTO VIVERE e LAVORARE, e niente di più²⁰.

Gli uomini che popolano il mondo utopico dei fratelli Strugackij (i personaggi di *Vozvraščenie*, *Stažery* [I tirocinanti], *Popytka k begstvu* [Tentativo di fuga], *Dalekaja raduga* [Arcobaleno lontano], *Trudno byt' bogom* [È difficile essere un dio] e *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*)²¹ sono amici, giovani scienziati e ricercatori, persone che condividono questo sogno e lavorano per materializzarlo, la sintesi perfetta fra *liriki* e *fiziki*, uno dei sogni dello *šestidesjatničestvo*²², *edinomyšlenniki* [compagni spirituali] degli scrittori. Una sorta di utopia "domestica", maturata nel corso dei famosi *kuchonnye razgovory* [conversazioni in cucina] o di dibattiti all'interno degli stessi istituti di ricerca scientifica (i NII), quindi qualcosa di assolutamente diverso dal modello umano efremoviano, che non ha sicuramente un corrispettivo sociale nella realtà dell'Unione sovietica di quegli anni. Mentre l'utopia di Efremov è fuori dal tempo e dallo spazio (è un lontano futuro, ma nasconde in sé un lontano passato), quella dei fratelli Strugackij non potrebbe essere pensata al di fuori del contesto degli anni Sessanta. Il mondo del *Polden'*, colmo di passione, rispetto, amicizia, coraggio e ironia, è incarnazione letteraria dei sogni di un'intera generazione a cui qualcuno aveva promesso che presto (venti anni, non di più) sarebbe vissuta nel mondo (nel paese) del comunismo realizzato. Per avere un'idea di *Vozvraščenie* e del mondo del *Polden'* in generale, niente di meglio che servirsi delle parole di Arkadij Strugackij contenute in una lettera programmatica inviata alla casa editrice Molodaja Gvardija:

All'inizio del XXI secolo una delle prime spedizioni interstellari, che effettua esperimenti sul movimento a velocità vicine a quella della luce, evade dal "proprio" tempo e, dopo una trasvolata di alcuni anni,

¹⁶ B. Strugackij, *Kommentarii*, op. cit., pp. 68–69.

¹⁷ La citazione è tratta da V. Revič, *Perekrestok*, op. cit., p. 246.

¹⁸ Sergej Pereslegin è forse quello che con più forza si è battuto, sul terreno della critica letteraria, contro questo che lui considera un mero cliché. Si veda S. Pereslegin, *Strannye vzroslye*, postfazione a I. Efremov, *Tumannost' Andromedy*, op. cit., pp. 733–763.

¹⁹ Citato in V. Revič, *Perekrestok*, op. cit., p. 246. L'opera menzionata nel testo è A. Strugackij, B. Strugackij, *Počti takie že*, Idem, *Put' na Amal'teju*, Moskva 1960, pp. 84–106.

²⁰ B. Strugackij, *Kommentarii*, op. cit., pp. 69, 72.

²¹ A. Strugackij, B. Strugackij, *Stažery*, Moskva 1962; Idem, "Popytka k begstvu", *Fantastika*, 1962 god, Moskva 1962, pp. 146–261; Idem, "Dalekaja raduga", *Dalekaja raduga*, Moskva 1964, pp. 5–136; Idem, "Trudno byt' bogom", ivi, pp. 137–327.

²² Si veda P. Vajl', A. Genis, *60-e*, op. cit., pp. 100–106. Il capitolo in questione si intitola appunto "Fiziki i liriki. Nauka" [Fisici e lirici. La scienza].

ritorna sulla Terra della fine del XXII secolo. Al duro viaggio sopravvivono solo due uomini, il navigatore e il medico. Sono loro i protagonisti della storia.

Trovandosi in un futuro comunista, all'inizio sono smarriti, non sanno se saranno in grado di divenire membri utili della società, ma poi trovano il loro posto nel sistema collettivo, recuperano in fretta, ognuno nella propria area di competenza, tutto quello che l'umanità è riuscita a raggiungere nei precedenti due secoli, e vengono invitati a prendere parte a una spedizione verso un lontano pianeta, al fine di trovare nell'universo esseri razionali simili all'Uomo. [...] Dopo aver fornito ai loro "fratelli" un aiuto commisurato alle loro possibilità, i terrestri [...] ritornano sulla Terra.

Giungono nel Sistema solare dopo mille anni. La Terra è cambiata in modo irricognoscibile, tutti i pianeti di tipo terrestre sono stati "radrizzati" e sono diventati dei mondi fiorenti e abitati quanto la Terra. I pianeti giganti vengono "elaborati" in qualità di fonti inesauribili di energia gratuita, allo scopo di permettere grandiosi esperimenti per indagare la natura dello spazio e del tempo e collegare fra di loro i lontanissimi mondi dell'Universo. Gli uomini hanno imparato a "creare" qualsiasi cosa da qualsiasi materia.

Trovandosi in questo mondo, i personaggi si smarriscono nuovamente per un po' di tempo e di nuovo trovano il proprio posto fra i molti miliardi di "signori" di macchine insolite, "creatori" di nuovi mondi e artisti straordinari.

IDEA. Mostrare i due gradini consequenziali dello sviluppo dell'umanità del futuro. Mostrare le inesauribili possibilità tecniche e creative dell'umanità. Mostrare che gli uomini del futuro sono appunto degli uomini, che non hanno perso né l'amore, né l'amicizia, né la paura della perdita, né la capacità di ammirare la bellezza. Mostrare alcuni dettagli del comunismo "in carne e ossa". Mostrare l'inconsistenza della "teoria" delle limitate possibilità di conoscenza per l'uomo preso separatamente²³.

A questo punto non rimane che chiedersi se gli Strugackij siano riusciti effettivamente a scrivere questa grande utopia. La risposta è già sottintesa, ed è semplice a questo punto convenire con il giudizio dato da Vsevolod Revič:

No, gli Strugackij non hanno trovato se stessi in questo genere. Non sono riusciti a realizzare una Grande Utopia. L'utopia presuppone la descrizione delle infrastrutture di una società ideale, istruzione, educazione, famiglia, etica, potere, economia... Le costruzioni logiche delle utopie quasi sempre entrano in conflitto con la rappresentazione dei destini individuali, non per niente esiste l'opinione consolidata che l'utopia abbia poco a che fare con la letteratura. E gli Strugackij si sentivano degli artisti che tentavano di riflettere ansie globali tramite la rappresentazione di concreti destini individuali²⁴.

Arkadij e Boris non riescono nell'operazione, proprio perché troppo attenti ai destini dei loro singoli personaggi, immagini letterarie di persone realmente esistenti.

III. FRA UTOPIA E ANTIUTOPIA. FANTASCIENZA E SOCIETÀ SOVIETICHE NEL CORSO DEGLI ANNI SESSANTA

Nel corso della seconda metà degli anni Sessanta la fantascienza sovietica visse una straordinaria fase di sviluppo, alla ricerca di quei "percorsi possibili" di cui parla Revič. A posteriori, in prospettiva storica, si può parlare di canto del cigno di un intero modo di intendere e fare fantascienza, caratterizzata da un approccio sostanzialmente deideologizzato alla problematicità del reale e dell'esistenza.

Anni indefiniti, quelli che la società sovietica attraversò fra il 1965 e il 1969. Il disgelo chruščeviano aveva praticamente cessato il suo corso, il programma utopistico di costruzione del comunismo varato dal Pcus nel 1961 era stato sostituito dal "nuovo" corso di Brežnev; in sostanza si era esaurito quell'impeto romantico di costruzione del futuro che aveva attraversato i primi anni Sessanta. La Nuova Utopia, la prima dagli anni Venti in Unione sovietica²⁵, era una dimensione che diventava reale solo nello spazio claustrofobico delle cucine, mentre tutto quello che si trovava all'esterno di quei pochi metri quadrati diventava sempre più estraneo, oscuro, terribile e grottesco al tempo stesso. Adoperando la terminologia di V. Papernyj, che peraltro, a nostro avviso, poco ha aggiunto alle ormai classiche teorie lotmaniane sulla binarietà della cultura russa, siamo di fronte a un periodo di transizione, di spostamento, lento e contraddittorio, fra due sistemi culturali, definibili convenzionalmente "aperto" e "chiuso"²⁶. Le strutture di questi due sistemi si sovrappongono nell'Unione sovietica della seconda metà degli anni Sessanta, e la fantascienza di quegli anni riflette questa contraddittorietà, offrendo un panorama molto eterogeneo, con argomenti e punti di vista molto diversi fra di loro.

Il 1965 è un anno fondamentale per la science fiction sovietica. In quello stesso anno escono tre opere di tre

²⁵ Dagli anni Trenta in poi, Stalin aveva di fatto annullato la dimensione utopica dallo spazio ideale dell'uomo sovietico. L'utopia era già stata realizzata, quindi continuarsene a occupare significava iscriversi nell'onnipresente categoria dei "nemici del popolo". Un manifesto propagandistico di quegli anni diceva: "buduščee za nami" [il futuro è dietro di noi]. La fantascienza sovietica venne duramente repressa negli anni Trenta, basti ricordare l'annientamento dell'Unione degli Scrittori di Fantascienza di Leningrado e la triste sorte di brillanti scrittori come Jan Larri, Vadim Nikol'skij e Michail Kozyrev.

²⁶ V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, Moskva 1996.

²³ Citato in B. Strugackij, *Kommentarii*, op. cit., pp. 60–62.

²⁴ V. Revič, *Perekrestok*, op. cit., p. 247.

diversi autori, che bene sintetizzano questa difformità di approccio al materiale fantascientifico trattato.

La trentenne Ol'ga Larionova pubblica nel 1965 il romanzo *Leopard s veršiny Kilimandžaro* [Il leopardo dalla vetta del Kilimangiaro]²⁷, quello che poi sarà riconosciuto come il suo capolavoro. Nel panorama della fantascienza sovietica degli anni Sessanta, Ol'ga Larionova occupa un posto particolare:

nella nostra fantascienza la linea lirica, "femminile" è occupata da Ol'ga Larionova, cosa che non si può dire di scrittrici come, ad esempio, V. Žuravleva e A. Gromova, che scrivevano come i loro colleghi maschi. Questo non è né un rimprovero e né un complimento, è semplicemente una constatazione. E per quanto si possa criticare la Larionova per la sua "melodrammaticità", non si può dire che non abbia la sua voce²⁸.

Una semplice constatazione, che la scrittrice conferma con fervore: "ogni cosa fatta senza le donne è sicuramente una schifezza. La guerra. L'alcolismo. La polizia. La politica. . ." ²⁹. Una sorta di dichiarazione programmatica, evidente fin dal suo romanzo del 1965, costruito sul classico procedimento letterario del triangolo amoroso. E non è un caso che il *plot* si risolva in modo tragico, con la morte di Sana e di Ill', le due donne innamorate del protagonista, il cosmonauta "smemorato" Ramon. Una società in cui le donne non contano è fondamentalmente ingiusta. In questo senso, la ricerca letteraria della Larionova si muove su percorsi simili a quelli di una sua contemporanea dall'altra parte dell'oceano, la scrittrice americana di science fiction Ursula K. Le Guin, in romanzi come *The Left Hand of Darkness* e *Dispossessed; an ambiguous utopia*³⁰.

Al di là delle molteplici considerazioni che si possono fare a proposito di *Leopard s veršiny Kilimandžaro* (se sia più "femminile" o più "femminista", o su quale siano la funzione e l'importanza dei sentimenti in un'ipotetica società del futuro), a noi interessa sottolineare il ruolo che il romanzo ha giocato nella dialettica fra "apertura" e "chiusura" che in quegli anni attraversava la riflessione culturale in Urss. Revič, in polemica con tutti quelli

che considerano un capolavoro della science fiction sovietica il romanzo giovanile della Larionova, sostiene in modo veemente che *Leopard s veršiny Kilimandžaro* non abbia alcuna consistenza a livello gnoseologico ed etico:

un'astronave riporta da un buco temporale un elenco, dal quale ogni persona può venire a conoscenza dell'anno della sua morte. Io non chiedo: chi e per quale motivo può mai aver bisogno di un elenco di decessi? Ma voglio continuare a chiedermi ostinatamente: per quale motivo l'autrice si è inventata questa stravagante trovata? La pubblicazione spontanea dell'informazione sulle morti viene spacciata per una vittoria dello spirito, per un'impresa di chi non ha paura di guardare in faccia il futuro. Oh, naturalmente gli uomini del futuro aspettano il giorno dei propri funerali e dei funerali dei propri cari senza smettere di lavorare, di creare, di scherzare, di fare sport.

Per questo il romanzo mi sembra falso secondo tutti i parametri psicologici. Sia il protagonista, che non conosce la data della sua morte, sia le due donne da lui amate, che invece la conoscono, si comportano in maniera estremamente innaturale. La ragazza che sa che presto morirà dichiara il proprio amore al giovane che nemmeno sospetta che la sta vedendo per l'ultima volta. Perché lo ha fatto? Nessuno che fosse sinceramente innamorato si comporterebbe così. L'intento della scrittrice era sicuramente nobile: mostrare la forza dei sentimenti degli uomini del futuro, ma è impossibile credere che questi uomini orgogliosi si possano comportare nella situazione proposta come mucche all'entrata del mattatoio. Colpisce la loro rassegnazione di fronte al fato³¹.

Giudizi che sono simili a quelli toccati anche a Efremov. Giudizi che, scagliandosi contro una tradizione critica viziata dall'ideologia, incappano, a nostro giudizio, nella stessa trappola ideologica. La storia della fantascienza sovietica è costellata di questi "innamoramenti ideologici" e delle conseguenti repulsioni: Aleksej Tolstoj, Aleksandr Beljaev, Ivan Efremov, per citare solo i grandi nomi del secolo passato. Adesso, che iniziamo a vedere tutto il secolo appena conclusosi in prospettiva storica e con un certo distacco, forse le cose vengono percepite in maniera diversa, le contrapposizioni del passato hanno perso i loro fondamenti, e il romanzo della Larionova può essere considerato come un tassello del mosaico di quegli anni, un personale contributo al dibattito culturale della seconda metà degli anni Sessanta.

Nell'utopia della Larionova il futuro, anche se può essere conosciuto, inevitabilmente fa le sue vittime. E le vittime del futuro, così come del presente, sono principalmente le donne. In questo senso *Leopard s veršiny Kilimandžaro* entra in polemica indiretta con uno dei capolavori della science fiction sovietica, scritto sempre

²⁷ O. Larionova, "Leopard s veršiny Kilimandžaro", *NE Al'manach naučnoj fantastiki*, III, Moskva 1965, pp. 3-161.

²⁸ V. Revič, *Perekrestok*, op. cit., p. 229.

²⁹ O. Larionova, "Skazka korolej", *Ural'skij sledopyt*, 1976, 3, pp. 42-68. La citazione è tratta da Idem, "Skazka", *Leopard s veršiny Kilimandžaro*, Moskva 2001, p. 397.

³⁰ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness* (1969) [trad. it. *La mano sinistra delle tenebre*, Milano 1984]; Idem, *Dispossessed; an ambiguous utopia* (1974) [trad. it. *I reietti dell'altro pianeta*, Milano 1976].

³¹ V. Revič, *Perekrestok*, op. cit., pp. 229-230.

in quel 1965, *Ulitka na sklone* [La lumaca sul pendio] dei fratelli Strugackij, di cui tratteremo a breve³².

La società del futuro descritta dalla Larionova non appare né radiosa né crudele, o quantomeno né più radiosa e né più crudele del suo corrispettivo contemporaneo. La scrittrice usa la sua penna per mostrare che la condizione della donna non è affatto cambiata rispetto al passato, nonostante tutti i proclami del potere sovietico³³ (o forse, proprio per questo, visto che la propaganda si occupava proprio di contraffare le questioni irrisolte) nella scala sociale la donna continuava a restare un gradino più in basso rispetto all'uomo. Il futuro (l'uomo) continua a uccidere il presente (la donna): un'interpretazione, questa, tipica di molta letteratura di genere utopico/antiutopico (basti pensare ai romanzi e ai racconti di Andrej Platonov, ad esempio *Reka Potudan*'), che paradossalmente è applicabile (sono gli stessi autori a indirizzarci su questa strada, come vedremo) anche all'*Ulitka* strugackiana, con la quale il romanzo della Larionova, come detto, entra comunque in polemica.

Leopard s veršiny Kilimandžaro, nella nostra prospettiva, è un'opera non troppo complessa, ma che comunque ha il merito di porre la questione femminile all'interno della science fiction sovietica, una questione "ufficialmente" proibita, visto che la Costituzione dell'Urss stabiliva la completa uguaglianza fra uomini e donne. In questo senso il romanzo, al di là delle sue qualità letterarie, acquista il valore di una testimonianza, una testimonianza dolorosa sullo stato delle donne nell'Unione sovietica, anche se, come nel caso della LeGuin, la testimonianza ha più un valore universale che nazionale.

In quello stesso 1965, il pressoché esordiente scrittore di science fiction Kir Bulyčev, allora poco più che trentenne, riesce a pubblicare il racconto *Devočka, s kotoroj ničego ne slučitsja* [La bambina a cui non capita

niente]³⁴, il primo di una lunga serie dedicata ad Alisa, il corrispettivo russo dell'Alice di Lewis Carroll. I racconti di Bulyčev su Alisa sarebbero poi diventati un bestseller della letteratura per l'infanzia: milioni di cittadini russi sono cresciuti leggendoli e innamorandosi di Nataša Guseva, la bambina che interpreta Alisa Selezneva nel film per la tv *Gost'ja iz buduščego* [Ospiti dal futuro], girato nel 1984 dal regista Pavel Arsenov.

Per Bulyčev fantascienza è sinonimo di fantastico. Nei suoi racconti mancano del tutto riferimenti al partito, alla lotta di classe, al comunismo, in sostanza a tutti i *realia* della società e dell'ideologia sovietiche. Nel dibattito storico fra utopia e antiutopia³⁵, che, ripetiamo, è la prospettiva che ci interessa e da cui guardiamo alle opere di science fiction di questo periodo, lo scrittore moscovita, dalla sua nicchia rappresentata dalla letteratura per l'infanzia, si pone coscientemente al di fuori delle coordinate spazio-temporali, concentrando la propria attenzione essenzialmente sul fattore umano, sugli uomini che popolano i suoi racconti, sottolineando però che il dibattito da cui si vuole astenersi è sostanzialmente di natura ideologica e, in definitiva, inconsistente. Ecco le sue parole:

«Sa di che cosa stavo parlando? Dicevo che l'utopia come tale, come genere letterario, non è mai esistita. Quello che ritenevamo fosse utopia, in realtà si è rivelato essere antiutopia. [...] L'utopia è sempre stata un'alternativa statica all'ordine esistente. L'utopia, come reale prosecuzione e idealizzazione dell'ordine esistente, ha attecchito solo in Unione sovietica: nessuna società è mai arrivata a pensare un'utopia in questo modo. Ma, purtroppo, e di questo sono assolutamente convinto, ogni tentativo letterario di creazione di una simile utopia era metodologicamente condannato al fallimento, dato che è impossibile osannare ciò di cui non si ha neppure idea. E ho scritto che nemmeno un grande scrittore come Efremov, a mio parere, è riuscito a risolvere questo problema nel libro *Tumannost' Andromedy*...»³⁶.

O ancora, a sottolineare il concetto appena espresso, in un'altra intervista:

«La letteratura fantastica ha avuto poca fortuna con le utopie. L'utopia, come si evince gettando uno sguardo alla storia di questo genere

³² La pubblicazione del 1966 di *Ulitka na sklone* (A. Strugackij, B. Strugackij, "Ulitka na sklone", *V mire fantastiki i priključenij*, Leningrad 1966, pp. 384-462) contiene i capitoli sul Bosco (2, 4, 7, 8, 11), mentre quella del 1968 (A. Strugackij, B. Strugackij, "Ulitka na sklone", *Bajkal*, 1968, 1, pp. 35-72; 2, pp. 40-71) contiene i capitoli sulla Direzione (1, 3, 5, 6, 9, 10). Il racconto lungo venne pubblicato interamente solo nel 1989.

³³ Vengono alla mente, di nuovo, slogan tratti dai manifesti di propaganda: "Takich ženščin ešče ne byvalo!" [Donne del genere non si erano mai viste!], "Da zdravstvujut ravnopravnye ženščiny SSSR!" [Viva le donne paritarie dell'Urss!].

³⁴ K. Bulyčev, "Devočka, s kotoroj ničego ne slučitsja", *Mir priključenij*, Moskva 1965, pp. 636-659.

³⁵ Chiarisco il senso in cui uso queste categorie molto dibattute: "utopia" è un ipotetico, futuro mondo letterario che l'autore valuta con il segno "più", mentre "antiutopia" è lo stesso oggetto, solo di segno opposto. Si veda E. Charitonov, "Russkoe pole utopij", *Fantastika 2002*, II, Moskva 2002, pp. 417-464; V. Dmitrevskij, "Vstreči s grjaduščim", *Zvezda*, 1964, 9, pp. 192-198; V. Revič, *Perekrestok utopij: sud'by fantastiki na fone sudeb strany*, Moskva 1998.

³⁶ Intervista a Kir Bulyčev condotta da A. Romin e S. Volkov, "O pravde i vydumkach", *Železnodorožnik Povolž'ja*, <http://www.rusf.ru/kb/int/index.htm>.

della fantascienza, poteva innalzarsi a vette filosofiche e addirittura artistiche solo nel caso in cui in realtà si trattava di antiutopia. La fantascienza, infatti, è sempre stata e sempre sarà una letteratura che avverte, e non una letteratura che osanna³⁷.

L'apparente disimpegno di Bulyčev contiene quindi un punto fermo alquanto pessimistico, espresso dalla frase "quello che ritenevamo fosse utopia, in realtà si è rivelato essere antiutopia". Lo scrittore quindi è consapevole del fatto che la società che lo circonda sta diventando sempre più squallida e inquietante, e proprio per questo decide di raccontare la storia di Alisa Selezneva, la bambina che viene dal futuro, rappresentante di una società assolutamente irraggiungibile, volutamente irraggiungibile.

Ma l'utopia di Bulyčev è un'utopia umana, un'utopia che al proprio centro non ha né un'idea, né una classe, né un sistema politico, bensì persone, uomini, donne e bambini che mettono al centro della loro vita non astrattamente "l'uomo" o "l'umanità", ma singoli individui reali. In questo senso Bulyčev si muove su percorsi che lo avvicinano a un grande della fantascienza sovietica, per lungo tempo ignorato, per motivi ideologici, dalla critica ufficiale, Aleksandr Stepanovič Grin³⁸. Ecco come lo scrittore moscovita definisce la sua fantascienza:

Scrivo di uomini che agiscono in condizioni sicuramente inconsuete, fantascientifiche, ma che risolvono problemi assolutamente umani. In altre parole, cercano di comportarsi da esseri umani. Non lasciare un amico in difficoltà, essere fedele fino alla fine a un vero amore, superare lungo il cammino difficoltà che possono sembrare insuperabili e, assolutamente, non perdere il senso dell'umorismo. Mi sembra che in sostanza la fantascienza sia lo studio dell'uomo³⁹.

Quest'ultima affermazione coincide perfettamente con le parole di Arkadij Natanovič Strugackij poste come epigrafe a questo articolo, e ci consente di costruire un ponte ideale fra l'opera di Kir Bulyčev e quella dei fratelli Strugackij.

Nella seconda metà degli anni Sessanta la fantascienza pubblicata continua a essere molta, ma non c'è dub-

bio che essa raggiunga il suo vertice, escludendo *Čas by-ka* di Efremov, nelle *povesti* dei fratelli Strugackij. Tra marzo e dicembre del 1965 Arkadij e Boris scrivono *Ulitka na sklone*, da molti (autori compresi) considerato come il loro vertice letterario. I livelli interpretativi di questa *povest'* sono innumerevoli: il duplice viaggio di Perec e Kandid, i due protagonisti della narrazione, lungo l'asse Direzione-Bosco, rappresenta un percorso di acquisizione di consapevolezza (i due personaggi alla fine fanno ritorno al loro rispettivo punto di origine, ma cambiati). Tuttavia nell'ambito di questa ricerca ci interessa soprattutto evidenziare i tratti che rientrano nella dialettica utopia/antiutopia (che riteniamo essere centrale nella fantascienza sovietica della seconda metà degli anni Sessanta) e quelli che entrano in polemica con altri testi.

È lo stesso Boris Strugackij a convalidare la legittimità di un'interpretazione di questo tipo:

Che cos'è il Bosco? Il Bosco è il Futuro. Di cui non sappiamo nulla. Su cui possiamo solo fare delle congetture, di solito, senza alcun fondamento. Di cui abbiamo solo una comprensione frammentaria, che crolla facilmente sotto la lente d'ingrandimento di un'analisi attenta. Del Futuro, se siamo sinceri, del Futuro sappiamo in modo più o meno certo solo una cosa: assolutamente non è coincidente con nessuna idea che possiamo avere di lui. Non sappiamo nemmeno se il mondo del Futuro sarà buono oppure cattivo, non siamo in grado di rispondere a questa domanda perché, più probabilmente, questo mondo ci sarà incommensurabilmente estraneo, non collimerà in modo così palese con nessuna idea che possiamo averne, sappiamo solo che non avrà senso applicare le categorie "buono", "cattivo", "mediocre", "niente male". [...] E in questo senso, il mondo della Direzione, che ancora non era stato scritto, assumeva tutt'altro significato. Che cos'era, infatti, all'interno del nostro nuovo schema simbolico, la Direzione? Semplicissimo, è il Presente! È il Presente, con tutto il suo caos, con tutta la sua stupidità, che si combina in modo stupefacente con la saggezza, il Presente, pieno di errori umani accanto a un sistema irrigidito di usuale disumanità. Lo stesso Presente nel quale le persone pensano sempre al Futuro, vivono per il Futuro, proclamano slogan in onore del Futuro e allo stesso tempo lordano questo Futuro, sradicano questo Futuro, distruggono in ogni modo i suoi germogli, si precipitano a trasformare questo Futuro in un parcheggio asfaltato, si precipitano a trasformare il Bosco, il proprio Futuro, in un giardino all'inglese, affinché il Futuro si organizzi non così come esso è capace di essere, ma così come avremmo voglia di vederlo oggi...⁴⁰.

Dunque, a differenza di *Leopard* della Larionova, in *Ulitka* degli Strugackij il futuro non può essere conosciuto, e i personaggi della *povest'* soffrono di questa non-comprensione: "ecco di che sono malato, di

³⁷ K. Bulyčev, "Vse ešče vpered!", *Ural'skij sledopyt*, 1988. L'articolo è reperibile all'indirizzo <http://www.rusf.ru/kb/int/index.htm>.

³⁸ Vengono in mente le parole di V. Revič: "Grin sognava che il mondo reale fosse simile a quello inventato da lui. Se lo si desidera, si può chiamare l'intera opera di Grin una grande Utopia, dissimile da tutte le altre", V. Revič, *Perekrestok*, op. cit., p. 74. Se sostituiamo Grin con Bulyčev, l'affermazione è altrettanto sottoscrivibile.

³⁹ *Pišu pro ljudej...*, intervista con Kir Bulyčev condotta da A. Filippov, *Komsomolec*, 1988. L'intervista è reperibile online all'indirizzo <http://www.rusf.ru/kb/int/index.htm>.

⁴⁰ B. Strugackij, *Kommentarii*, op. cit., pp. 158-160.

nostalgia per la comprensione”⁴¹, pensa con amarezza Perec.

La *toska po ponimaniju* [struggimento per la comprensione] di Perec dimostra inequivocabilmente che il tempo delle utopie è tramontato. Il futuro è qualcosa che non è conoscibile e indagabile da parte dell’uomo. Le conclusioni a cui giungono Perec e Kandid, i protagonisti del romanzo, sono complementari e contraddittorie al tempo stesso, come complementari e contraddittori sono gli anni che gli autori vivono e si trovano a interpretare. Perec si ritrova paradossalmente a capo di quella Direzione da lui tanto odiata, incarnando in sé l’impossibilità dell’uomo di vivere senza la struttura organizzante del “potere”, della burocrazia, delle direttive, una struttura che in Unione sovietica aveva una dimensione onnicomprensiva con cui gli Strugackij, proprio in quegli anni, iniziavano a scontrarsi: “Caro, cerca di capire: se non ti piace una direttiva, non darla. Ma ne devi dare un’altra. Ecco, l’hai data, e io non ho più niente da chiederti. . .”⁴², dice, o meglio ordina, Alevtina a Perec, sancendo l’impossibilità di quest’ultimo di cambiare la struttura dall’interno. Kandid, invece, riflettendo sulle motivazioni del progresso e della società “nuova” per cui combattono le donne-amazzoni, sceglie di tirarsi indietro e di non rinunciare alla propria umanità:

che importanza ha per me il loro progresso, non è il mio progresso, io lo chiamo progresso giusto perché non c’è altra parola adatta. . . Qui non è la testa a scegliere. Qui sceglie il cuore. L’oggettività non è né buona e né cattiva, è fuori dalla morale. Ma io non sono fuori dalla morale! Se quelle donne mi avessero raccolto, curato e cullato, accolto come uno di loro, compatito, be’, allora io, probabilmente, mi sarei messo facilmente e spontaneamente dalla parte di questo progresso, e [...] tutti questi villaggi sarebbero stati per me degli incresciosi residui del passato, con i quali si è indugiato per troppo tempo. . . Ma forse no, forse questo non sarebbe stato per niente facile e spontaneo, non sopporto quando le persone vengono considerate animali. Ma forse la questione è nella terminologia, e se avessi imparato dalle donne il loro linguaggio tutto mi sarebbe suonato in maniera diversa: nemici del progresso, stupidi fannulloni. . . Ideali. . . Grandi scopi. . . Leggi naturali. . . E per questo viene anientata metà della popolazione? No, non fa per me. Posso provare tutti i linguaggi, ma non fa per me⁴³.

Kandid fonda la sua opinione sull’opposizione fra ragione e sentimento (e qui è inevitabile il rimando alla dialettica fra *um* [ragione] e *čuvstvo* [sentimento]), così

caratteristica delle opere e della *Weltanschauung* di Andrej Platonov, egli stesso scrittore di fantascienza sui generis). Decide consapevolmente di rimanere dalla parte dell’uomo, cosciente che il progresso esaltato dalle donne-amazzoni è un progresso che, come tutti gli altri, viene costruito sul corpo di milioni di vittime. È evidente la distanza fra il punto di vista dei fratelli Strugackij e quello di Ol’ga Larionova sulla valutazione delle istanze del movimento femminista: se la donna propone il medesimo linguaggio usato dall’uomo (l’unica differenza è che i nemici del popolo diventano i nemici del progresso), è evidente che i risultati (i milioni di morti) non possano che essere gli stessi. Lo spazio dell’utopia si va sempre più riducendo, anche se nessuna delle opere prese in questione si può considerare prettamente antiutopica, cioè giudicata in modo univoco con il segno “meno”.

Negli anni immediatamente successivi alla scrittura di *Ulitka na sklone*, Arkadij e Boris Strugackij cercano di analizzare ulteriormente questo esiguo spazio che rimane all’individuo stretto fra sogno utopico e incubo antiutopico. Fra il marzo e il maggio del 1967 i due fratelli scrivono *Skazka o Trojke* [La favola della Trojka], *povest’* pensata come sequel di *Ponedel’nik načinaetsja v subbotu*. Ma sono gli stessi autori a confessare che questa operazione non ha avuto successo – troppo diversi i tempi, anche se fra le due opere erano trascorsi solo tre anni:

Come prosecuzione di *Ponedel’nik*, a livello di trama, di idee, di stile, *Skazka* non è che sia molto riuscita. *Ponedel’nik* è un’opera allegra, umoristica, un “dileggio che non morde”, come dicevano Il’f e Petrov. *Skazka* è una chiara ed esplicita satira. *Ponedel’nik* l’hanno scritto dei ragazzi buoni, pieni di vita, allegri. *Skazka* è scritta con bile e aceto. I ragazzi pieni di vita avevano perso il loro ottimismo, la loro bonomia, la disponibilità a capire e a perdonare, ed erano diventati cattivi, velenosi e disposti a percepire in modo ostile quello che accadeva nella realtà. E anche i tempi si erano adeguati.

Le voci su una possibile riabilitazione di Stalin adesso sorgevano quasi in continuazione. Rombava come una fanfara, in modo fetido e rivoltante, come un attacco chimico, il processo contro Sinjavskij e Daniel’. All’interno delle case editrici venivano segretamente diffusi dalla direzione alcuni elenchi di persone la cui pubblicazione era considerata indesiderabile. Si avvicinava il cinquantesimo anniversario della GRSO (la rivoluzione d’Ottobre) e tutta la burocrazia ideologica era sul “chi va là”. . . Persino per il più ingenuo degli ottimisti era diventato chiaro che il Disgelo “aveva cessato il suo corso” e ci trovavamo ora in un periodo di riflusso⁴⁴.

Skazka è un viaggio allucinante nell’insensatezza del

⁴¹ A. Strugackij, B. Strugackij, *Piknik na obočine. Otel’ “U pogibšego al’pinista”*. *Ulitka na sklone*, Moskva 2002, p. 500.

⁴² Ivi, p. 602.

⁴³ Ivi, p. 612.

⁴⁴ B. Strugackij, *Kommentarii*, op. cit., pp. 168–169.

sistema burocratico che regola il sistema scientifico sovietico. Privalov e i suoi amici, personaggi familiari al pubblico dai tempi di *Ponedel'nik*, si ritrovano a partecipare alle riunioni di una commissione scientifica che vive di vita propria, che impiega il proprio (e l'altrui) tempo in occupazioni insensate e ostacola la ricerca scientifica.

In *Skazka o Trojke* a prevalere sono le tinte fosche, l'ironia ha lasciato il posto al sarcasmo, la speranza a una muta rassegnazione. Esempio a questo proposito il monologo di Klop Govorun, la Cimice Chiacchierona, che contiene un pesante *j'accuse* nei confronti del genere umano, e che tanto preoccupò e scandalizzò i censori sovietici⁴⁵:

Vi si può chiamare SUPER-PARASSITI, dato che nessuna specie è ancora riuscita a pensare di parassitare su se stessa. I vostri capi vivono come parassiti sui sottoposti, i vostri criminali parassitano sulle cosiddette brave persone, i vostri stupidi parassitano sui vostri saggi⁴⁶.

Simbolo del parassitismo del genere umano su se stesso diventa, per i due fratelli, la *Bol'saja Kruglaja Pečat'*, il Grande Timbro Circolare, evidente riferimento alla detestata categoria dei censori, fulgido esempio del sucitato parassitismo. Vale la pena ricordare che proprio a partire dalla pubblicazione di *Skazka o Trojke* (più precisamente, della sua seconda versione, di cui parleremo a breve) iniziarono per gli Strugackij dei seri problemi con l'apparato letterario-ideologico-censorio sovietico, che si tradussero in una pressoché assoluta impossibilità da parte dei due fratelli di accedere in modo "legale" al pubblico sovietico nel corso degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta.

Qui è il caso di aprire una parentesi sulla macchina letteraria sovietica. Le storie della pubblicazione (o, più spesso, della non pubblicazione) di queste opere ci permettono di gettare uno sguardo interessato alla dinamica editoriale nell'Unione sovietica di quegli anni. Le *povesti* dei fratelli Strugackij prese in esame in questo paragrafo hanno tutte vissuto un destino editoriale simile, fatto di rifiuti, pubblicazioni parziali, divulgazioni in tamizdat senza che i loro autori ne sapessero nulla. *Ulitka na sklone* venne pubblicata in due parti,

fra il 1966 e il 1968, per diventare subito dopo un libro proibito (le copie della rivista Bajkal che contenevano l'opera subirono il sequestro da tutte le biblioteche), prima di riapparire nelle pagine della casa editrice Posev di Monaco di Baviera e di vedere la luce in patria, in versione integrale, solo nel 1988. Nel corso del 1967 *Skazka o Trojke* fu rifiutata da un'infinità di riviste (Neva, Znanie – sila, Iskatel', Chimija i žizn')⁴⁷; nell'ottobre di quello stesso anno, dopo che si profilò la possibilità di pubblicare il racconto nell'almanacco di fantascienza della casa editrice Znanie, per venire incontro alle esigenze di Sever Gansovskij, curatore dell'almanacco, gli Strugackij decisero di scrivere una versione ridotta della *povest'*, che divenne un'opera a sé stante (*Skazka-2*) e venne pubblicata nel 1968 dalla rivista Angara di Irkutsk⁴⁸ (il fatto comportò lo scioglimento della redazione della rivista, tali erano i tempi), prima di finire anch'essa in Occidente, sulle pagine della rivista Grani, seguendo percorsi sconosciuti ai due fratelli, che in patria furono costretti a scrivere un'umiliante lettera, in cui si dichiaravano totalmente estranei all'accaduto. *Gadkie lebedi* [I brutti anatroccoli], racconto di cui si dirà a breve, scritto anch'esso nel corso del 1967, fu ostinatamente e vanamente proposto da Arkadij Strugackij a riviste e casi editrici nel corso di cinque anni (dal 1967 al 1972), fino a quando la *povest'* venne pubblicata nella Germania Federale dalla casa editrice Posev proprio nel corso del 1972, con la conseguente lettera di diniego da parte degli scrittori e la definitiva impossibilità di vedere il racconto pubblicato in Urss almeno fino al 1987, quando venne ospitato nelle pagine della rivista Daugava⁴⁹.

Non è un caso se proprio a partire dalla fine degli anni Sessanta gli Strugackij (e naturalmente non solo loro) iniziano a incontrare forti difficoltà nella pubblicazione. E non è un caso se sono proprio questi gli anni di formazione, a livello cosciente, della cultura *underground*⁵⁰, perché fino alla fine degli anni Sessanta, come

⁴⁷ B. Strugackij, *Kommentarii*, op. cit., p. 171.

⁴⁸ A. Strugackij, B. Strugackij, "Skazka o Trojke", *Angara*, 1968, 4, pp. 3–16; 5, pp. 47–66.

⁴⁹ Idem, "Vremja doždja [Gadkie lebedi]", *Daugava*, 1987, 1, pp. 60–72; 2, pp. 77–91; 3, pp. 73–85; 4, pp. 88–101; 5, pp. 75–89; 6, pp. 56–75; 7, pp. 49–66.

⁵⁰ "[Many of the writers] from the late 1960s onwards, began to form self-conscious underground movement in Moscow and Leningrad", S. Laird, *Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers*, New York 1999, p. XXII. La citazione è riportata in S. Savickij, *Ander-*

⁴⁵ Ivi, pp. 171–172.

⁴⁶ A. Strugackij, B. Strugackij, *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu. Skazka o Trojke (2 ekz.)*, Moskva 2002, p. 312.

testimoniano i tentativi di Arkadij Strugackij, sussisteva ancora (forse ingenuamente, ma questa, come direbbero i due fratelli, “è tutta un'altra storia”) la speranza di essere accettati dall'apparato letterario-editoriale sovietico: “e in effetti, fino alla fine degli anni '60, la maggioranza dei poeti e dei prosatori di Leningrado e di Mosca continuava a sperare nell'ufficializzazione, cioè nella possibilità di una carriera da scrittore”⁵¹.

Elementi di speranza continuano a coesistere, in modo confuso, accanto a disgusto e rassegnazione. All'epilogo della prima versione di *Skazka o Trojke*, la riunione finale della Trojka, gustosa e amara parodia dei congressi delle istituzioni sovietiche⁵², che si conclude con l'inclusione di Aleksandr Privalov nei meccanismi della macchina burocratica (una sorte simile a quella di Perc), fa da contraltare il finale della seconda versione, ripetiamo, contemporanea alla prima, in cui compare il vecchio espediente del *deus ex machina* a ribaltare la situazione: Fedor Semenovič e Kristobal' Chozevič appaiono magicamente davanti alla Trojka e ne decretano una sorta di “cacciata dai cieli”⁵³.

Anche *Gadkie lebedi*, opera scritta dagli Strugackij a intervalli fra il settembre del 1966 e quello del 1967, rientra perfettamente in questa dialettica fra speranza e rassegnazione. In questo racconto sono chiari i riferimenti alla realtà dell'Unione sovietica di quegli anni, a partire dall'accento che Viktor Banev, il protagonista (costruito, per stessa ammissione degli autori, prendendo a modello Vladimir Vysockij), riserva a coloro che detengono il potere:

ai posti più alti della gerarchia statale ci sono dei vecchi, appe-

graund. Istorija i myfy leningradskoj neoficial'noj literatury, Moskva 2002, p. 56.

⁵¹ Ivi, p. 57.

⁵² “Lui, Farfurkis, da parte sua, propone il seguente. Rimandare l'esame degli affari numero cinquantacinque e novantasette, e anche dell'affare numero due. (Applausi.) Senza indugi e il più velocemente possibile fare una cernita delle lettere della gente e promuovere le notizie più sensazionali. (Applausi scroscianti.) Dopo di che passare solertemente alla questione centrale dell'odierna riunione serale, alla discussione della situazione che si è venuta a creare in seguito all'afflusso di una grande quantità di rivendicazioni e richieste da parte delle istituzioni scientifiche. (Applausi scroscianti, che si tramutano in ovazione. Tutti si alzano)”, A. Strugackij, B. Strugackij, *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu. Skazka o Trojke (2 ekz.)*, Moskva 2002, p. 460.

⁵³ “Fra le lacrime, che coprivano gli occhi, vidi che Kristobal' Chozevič, giocando sinistramente con il bastone, si era avvicinato a Lavr Fedotovič e gli aveva ordinato digrignando: ‘Vai via’. Lavr Fedotovič fu lentamente preso dallo stupore. ‘Il popolo...’, disse. ‘Via!!!’, ruggì Chunta”, Ivi, p. 596.

santiti dalle famiglie e dagli obblighi, che non hanno mai meno di sessant'anni, in modo che prendano tangenti e dormano alle riunioni...⁵⁴.

Evidente l'allusione alla non più verde età del gruppo dirigente del Pcus, una delle caratteristiche dell'epoca brežneviana. Ma non è questo a preoccupare maggiormente i fratelli Strugackij. Dalla fine degli anni Sessanta, la società sovietica inizia a mutare, a estremizzarsi, a “fascistizzarsi”⁵⁵: la “fascistizzazione” dei rapporti interpersonali costituirà oggetto di analisi privilegiato da parte degli scrittori di fantascienza dalla seconda metà degli anni Settanta in poi (Vjačeslav Rybakov su tutti), ma è importante sottolineare che già nel 1967 gli Strugackij avevano intuito questo mutamento, per così dire “genetico”. Alle illusioni della generazione degli *šestidesjatniki* si andava sostituendo il cinismo di quella successiva, dei *semidesjatniki*: “adesso non ci sono più uomini” obiettò Diana. “Adesso o sono fascisti, o sono donnicciole”⁵⁶.

Tratto estremamente sinistro di questa comunità descritta dai due fratelli è senza ombra di dubbio la xenofobia, che spesso si manifesta nel sempiterno antisemitismo: i *mokrecy*, una sorta di paria della società, sottintendono abbastanza chiaramente gli ebrei, come sottolinea lo stesso Viktor⁵⁷, la minoranza che viene incolpata dalla maggioranza, sotto la direzione dell'oligarchia al potere, di essere responsabile di tutti i mali della società.

Ma accanto a questo quadro di disperazione, che sarà così caratteristico dell'Unione sovietica degli anni Settanta (della società del “tardo socialismo”, come direbbe Thomas Lahusen)⁵⁸, gli Strugackij inseriscono un elemento di speranza: i bambini.

L'inserimento dei bambini, dell'immagine del *mal'čik* [pargolo], sarà un espediente letterario molto

⁵⁴ A. Strugackij, B. Strugackij, *Gadkie lebedi*, in *Sobranie sočinenij v odinadcati tomach. Tom vos'moj (1979–1984)*, Sankt Peterburg 2001, p. 235.

⁵⁵ Sul fenomeno della “fascistizzazione” della società sovietica si vedano A. Šubin, *Ot “zastoj” k reformam. SSSR v 1917–1985 gg.*, Moskva 2000; S. Pereslegin, *Oko Tajfuna: poslednee desjatiletie sovetskoj fantastiki*, a cura di A. Čertkov e N. Jutanov, Sankt–Peterburg 1994 (disponibile al sito http://www.igstab.ru/Books/Eye_of_Typhoon.htm).

⁵⁶ A. Strugackij, B. Strugackij, *Gadkie*, op. cit., p. 283.

⁵⁷ “Dice che tutte le sventure sono causa dei *mokrecy* [...]. ‘Questo perché in città non ci sono ebrei’,” osservò Viktor”, Ivi, p. 312.

⁵⁸ Si veda *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*, a cura di T. Lahusen e G. Kuperman, Durham 1993.

usato (forse abusato) dalla fantascienza successiva, basti pensare al racconto *Pervyj den' spasenija* [Il giorno Uno della salvezza, 1984] di Vjačeslav Rybakov⁵⁹. Lo scontro generazionale diventa un elemento centrale della science fiction sovietica, le giovani generazioni non condividono più i sogni degli *šestidesjatniki*, la distanza è netta, e sottolineata spesso con violenza e crudeltà⁶⁰:

La questione non è se noi capiamo o meno la vita reale, ma è che per lei e per i suoi personaggi un futuro del genere è assolutamente accettabile, mentre per noi è un cimitero. La fine delle speranze. La fine dell'umanità. Un vicolo cieco⁶¹.

O ancora, in un contesto più intimo, e quindi più crudele:

“Ma smettetela di urlare”, disse la Voce. “Smettetela di sbracciarvi e di minacciare. Davvero è così difficile farla finita con questa caciara e mettersi a riflettere per qualche minuto? Voi sapete perfettamente che i vostri figli vi hanno abbandonato spontaneamente, nessuno li ha costretti, nessuno li ha presi per il collo. Se ne sono andati perché per loro voi eravate diventati assolutamente insostenibili. Loro non vogliono più vivere come vivete voi e hanno vissuto i vostri padri. A voi piace molto imitare i vostri padri e ritenete ciò un pregio dell'uomo. Loro no. Loro non vogliono crescere come degli ubriaconi e dei depravati, persone abiette, schiavi, conformisti, non vogliono che di loro si faccia dei criminali, non vogliono le vostre famiglie e il vostro stato”⁶².

Stretto in questa morsa, fra “noi” e “voi”, fra “voi” e “loro”, che cosa rimane al singolo uomo? Rimane una sola cosa: rimanere uomo, cercare di rimanere tale. Viktor Banev non è certo un sostenitore del regime in cui si trova a vivere⁶³, ma non può nemmeno accettare a cuor leggero la crudeltà e la violenza delle giovani generazioni⁶⁴, anche se sarebbe molto più facile diventare cinico e salire sul carro dei vincitori⁶⁵.

Nella scena finale dell'*exodus* dei bambini, che precocizza l'arrivo di un nuovo mondo⁶⁶, Viktor decide di restare in città, di restare se stesso:

“Sentite, bambini”, disse Golem. “Avete idea di cosa vi aspetta? Viktor, eppure le è stato detto: resti dalla sua parte se vuole essere utile.

Dalla sua!”. “È tutta la vita che sto dalla mia parte”, disse Viktor. “Qui non sarà più possibile”. “Vedremo”, disse Viktor⁶⁷.

La conclusione di *Gadkie lebedi*, quindi, lascia ancora una porta aperta alla scelta del singolo uomo. Nel corso degli anni Settanta questa porta diverrà sempre più stretta, gettando l'individuo in una profonda disperazione, e ai personaggi degli Strugackij non resterà che il grido, un urlo quasi folle, come quello di Red Schouart in *Piknik na obočine*⁶⁸ [Picnic sul ciglio della strada], opera scritta nel 1971, oppure quello senza parole di Maja Tojvovna Glumova in *Žuk v muravejnike*⁶⁹ [Lo scarabeo nel formicaio], finita nel 1979, forse la *povest'* più disperata mai scritta dai due fratelli, emblematica conclusione di un decennio cupo e senza vie di uscita.

IV. LA DISCESA ALL'INFERNO. IL MITO DEL PIANETA TORMANS

Come evidenziato nel corso del precedente paragrafo, alla fine degli anni Sessanta la società sovietica attraversa un periodo di profonda crisi, di ridefinizione del proprio spazio ideologico e morale. Molti studiosi e testimoni di quel periodo sono concordi nel ritenere il 1968, in particolare i fatti di Praga dell'agosto, come il momento di svolta. Stanislav Savickij, nel suo studio sulla cultura underground di Leningrado, concorda con la tesi espressa da Vajl' e Genis, servendosi della testimonianza di due protagonisti di quella che sarà poi chiamata “letteratura non ufficiale”, i poeti Genrich Sapgir e Lev Rubinštejn: “Gli autori moscoviti considerano come momento di rottura il crollo delle illusioni sulla possibilità di un ‘socialismo dal volto umano’ dopo gli avvenimenti di Praga del 1968”. Così riporta il commento di Genrich Sapgir:

Fino a un determinato momento noi eravamo solo poeti, ma nel 1968, quando i carri armati entrarono a Praga, diventammo letteratura non-ufficiale. Mi bocciarono all'ammissione all'Unione degli scrittori.

⁵⁹ V. Rybakov, “Pervyj den' spasenija”, *Daugava*, 1986, 10-12.

⁶⁰ “Ragazzi”, disse Viktor. “Voi forse non ve ne accorgete, ma siete crudeli”, A. Strugackij, B. Strugackij, *Gadkie*, op. cit., p. 304.

⁶¹ Ivi, p. 302.

⁶² Ivi, p. 443.

⁶³ “Sì, odio il vecchio mondo. Odio la sua stupidità, la sua indifferenza, la sua ignoranza, il suo fascismo”, Ivi, p. 522.

⁶⁴ “Ancora un altro Nuovo Ordine, e più l'ordine è nuovo e peggio è, questo si sa già”, Ivi, p. 521.

⁶⁵ “Dio mio, ma perché non posso diventare cinico?”, Ivi, p. 464.

⁶⁶ “Allora, Golem, è l'alba di un nuovo mondo?”. ‘Sì’, disse Golem”, Ivi, p. 527.

⁶⁷ Ivi, p. 528.

⁶⁸ “FELICITÀ PER TUTTI, GRATIS, E CHE NESSUNO SI ALLONTANI OFFESO!”, Idem, *Piknik na obočine. Otel' “U pogibšego al'pinista”. Ulitka na sklone*, Moskva 2002, p. 182.

⁶⁹ “Abalkin guardava il soffitto con occhi vitrei. Il suo viso era ricoperto dalle stesse macchie di prima, la bocca piena di sangue. Lo toccai su una spalla. La bocca insanguinata si mosse e proferì: “Stavano le bestie dietro le finestre...”. ‘Leva’ lo chiamai. ‘Stavano le bestie dietro le finestre’ ripeteva insistentemente. ‘Stavano le bestie...’ E a quel punto Maja Tojvovna Glumova urlò”, Idem, “Žuk v muravejnike”, Idem, *Sobranie sočinenij v odinnadcati tomach. Tom vos'moj (1979-1984)*, Sankt Peterburg 2001, p. 190.

E quello di Lev Rubinštejn:

Il crollo del decennio avvenne nel 1968: non tanto per le agitazioni studentesche, quanto in seguito agli avvenimenti di Praga. L'underground e il sottosuolo apparvero proprio allora, quando scomparve ogni speranza di diventare letteratura ufficiale, cultura ufficiale, quando si determinò una posizione sociale di distacco. La cultura non ufficiale uscì fuori staccandosi dal potere e dalla società proprio alla fine degli anni '60 e in seguito occupò una posizione distanziata, straniata⁷⁰.

La cultura sovietica vive in quei mesi un profondo ripensamento, carico di numerose conseguenze per la sua futura evoluzione, conseguenze che influenzeranno il suo corso per almeno un ventennio. E, naturalmente, anche la fantascienza si trova di fronte a questa crisi. E dà di nuovo prova di vedere più in là degli altri. Proprio in quello stesso 1968, Ivan Efremov finisce di scrivere il suo romanzo forse più bello, sicuramente il più difficile e controverso, *Čas byka*.

Prima di parlare diffusamente di quest'opera, può risultare utile interrompere il filo del discorso per riflettere un momento sulla figura di Ivan Antonovič Efremov, in modo da poter inquadrare meglio il romanzo che ha più funzionalità dal punto di vista del presente tema, appunto *Čas byka*. Vsevolod Revič fornisce un giudizio dello scrittore e dell'uomo Efremov molto perentorio:

Il fine della fantascienza [di Efremov] è educare i costruttori del comunismo, sviluppare nei giovani la curiosità di conoscere, in altre parole egli scrupolosamente ha steso la coperta di Beljaev su tutta la fantascienza. [...] Per Efremov, anche in *Čas byka*, la parola "comunismo" continuava a restare magica, egli ingenuamente riteneva che, pronunciandola come una parola magica, avesse già convinto tutti...⁷¹.

Fraasi che lasciano poco spazio all'interpretazione, a mio parere sostanzialmente ingiuste: la filiazione diretta della fantascienza di Efremov da quella di Beljaev (Aleksandr) è un'affermazione non surrogata da prove concrete, anzi l'idea della fantascienza che ha Efremov è molto diversa da quella che ha Beljaev, come diversi sono gli anni con cui i due scrittori si trovano a vivere. L'idea poi che la fantascienza di Efremov si riduca a un rito di magia (nera?) in cui "comunismo" sostituisce "abracadabra" colpisce molto per la semplificazione che implica: certamente, anche in *Čas byka*, la parola "comunismo" è centrale nell'idea del romanzo, il comunismo viene ancora ritenuto, nel 1968, "la più alta

forma di società"⁷², nonostante i carri armati di Praga e le menzogne propagandate dal potere e dalla cultura ufficiale sovietici, ma è altrettanto evidente che per Efremov la parola "comunismo" ha, come in seguito dimostreremo in modo credo convincente, un significato completamente diverso da quello che questa stessa parola aveva quando era pronunciata dai vertici della nomenclatura sovietica.

Complessivamente più giusto mi sembra il giudizio su Ivan Efremov uomo, scienziato e scrittore, che ha tratteggiato, pur con una certa enfasi, Andrej Konstantinov, un critico-appassionato di science fiction, grande estimatore di Efremov:

Ivan Antonovič Efremov appartiene a quelle straordinarie nature che, con la loro profondità e il loro prendere in considerazione tutti gli aspetti di una determinata situazione, corrispondono perfettamente all'ideale umano dell'epoca del Rinascimento. Un paleontologo conosciuto in tutto il mondo, fondatore di una nuova branca del sapere, la tassonomia; uno scrittore di fantascienza famoso in tutto il mondo, diventato un classico del genere; un filosofo-cosmista, che ha sviluppato la concezione della noosfera; un sociologo originale, che ha arricchito sensibilmente la componente umanistica dell'insegnamento socialista, una componente pressoché dimenticata nell'epoca del "socialismo reale". Tutto questo è un'unica persona, Ivan Efremov. Le sue spedizioni hanno raccolto delle straordinarie collezioni paleontologiche sul territorio dell'Urss e della Mongolia. Con il suo nome sono state chiamate molte specie di fossili animali e un piccolo corpo celeste del Sistema Solare, Efremiana. I suoi libri hanno determinato il cammino esistenziale delle persone più diverse, dai partecipanti del movimento delle comuni, agli iniziatori della pedagogia alternativa fino ai cosmonauti⁷³.

Nell'ottica del presente studio, l'approccio ideologico non è funzionale, soprattutto quando certi giudizi vengono smentiti dai fatti. La storia della pubblicazione di *Čas byka*, la sua odissea editoriale, è proprio uno di questi fatti.

Scorrendo le lettere di Efremov fra il 1967 e il 1971 possiamo ricostruire passo dopo passo il lavoro dello scrittore e tutti i problemi sorti al momento della pubblicazione di *Čas byka*. Il 5 agosto 1967 Efremov scrive al suo amico e collega leningradese Vladimir Dmitrevskij, una delle figure più importanti dell'editoria e della critica legata alla fantascienza:

⁷² I. Efremov, "Čas byka", *Tumannost' Andromedy. Čas byka*, Moskva 2001, p. 309.

⁷³ A. Konstantinov, *Svetozarnyj most. (O žizni, tvorčestve i idejnom nasledii I.A.Efremova)* (2000), disponibile alla pagina web <http://www.noogen.narod.ru/Efremov.htm>. Per avere un'idea del movimento delle comuni, della pedagogia alternativa e del loro ruolo dialettico all'interno della società sovietica soprattutto negli anni Settanta, si veda A. Šubin, *Ot "zastoja"*, op. cit., pp. 523-536.

⁷⁰ S. Savickij, *Andergraund*, op. cit., pp. 56-57.

⁷¹ V. Revič, op. cit., pp. 161, 197.

Il lavoro su *Čas byka* sta progredendo, sto scrivendo l'ottavo capitolo, *I tre strati della morte*, in tutto ho già scritto circa duecento pagine... ho superato la metà del romanzo. Dubito che, vista l'attuale situazione nelle alte sfere, il romanzo avrà successo⁷⁴.

E ancora, nel novembre dello stesso anno, sempre a Dmitrevskij:

Mi sono immerso fino al collo nella scrittura di *Čas byka*. Dopo che ho quasi reso l'anima a dio l'anno scorso, non riesco in nessun modo a ristabilirmi, praticamente faccio vita da asceta indiano e lavoro con lentezza. Comunque, se sarò vivo, lo finirò all'inizio dell'anno prossimo. Ma la domanda è: sarà pubblicato? Nel romanzo ci sono molte questioni difficili e spinose...⁷⁵.

Nell'estate del 1968, Efremov ritorna sulla questione della pubblicazione del romanzo:

A giugno e, forse, anche a luglio sarò a Mosca, mentre si deciderà il destino del libro. Temo che per ora non sarà pubblicato, adesso il momento è avverso per le elucubrazioni a sfondo sociale, soprattutto con il concetto di inferno... La legge di Finnegan, o, più precisamente, il suo ulteriore sviluppo sotto forma di Freccia di Ahriman, bastona le cose migliori...⁷⁶.

Il romanzo venne poi pubblicato nel 1969, senza tagli sensibili da parte della censura⁷⁷, ma già il fatto che Efremov fosse a conoscenza della spada di Damocle sotto la quale si trovava il suo romanzo dovrebbe bastare a fugare le constatazioni di Revič sull'assoluta ingenuità dello scrittore. Nella famosa lettera del 25 maggio 1971 a Dmitrevskij (una delle ultime prima della morte, sopraggiunta il 5 ottobre 1972) Efremov scrive, con toni quasi profetici:

È evidente che la letteratura debba essere valutata non soltanto attraverso i canoni stabiliti, ma anche a seconda di altri criteri... Esattamente allo stesso modo la gente non è ancora venuta a capo di *Čas byka*. I fautori del nostro sistema vi hanno visto un tentativo di venire a capo degli ostacoli e dei problemi nel cammino verso il comunismo, i suoi nemici segreti vi hanno visto solo un libello. Ma io sono convinto che, dopo *Čas byka*, compariranno innumerevoli opere che tratteranno in modo sereno, benevolo e saggio gli innumerevoli ostacoli e problemi della trasformazione psicologica dell'uomo contemporaneo in un vero comunista, per il quale la responsabilità nei confronti di chi è vicino e chi è lontano e il prendersi cura di questi è il compito della vita, e tutto il resto, ASSOLUTAMENTE TUTTO, passa in secondo piano. Questo è proprio il pilastro che sostiene l'educazione spirituale, senza il quale non ci sarà il comunismo!

Ma affinché *Čas byka* diventi normale come *Tumannost'*, dovranno passare ancora una quindicina d'anni di movimento progressivo della nostra letteratura⁷⁸.

Contrariamente a quanto ormai si è affermato in seno alla critica post-perestrojka, Efremov non è mai stato uno "scrittore di regime", allineato ai dogmi letterari del partito, anzi è spesso stato in conflitto con essi. Il primo episodio di "non allineamento" risale addirittura al 1945, cioè a un periodo in cui una tale "colpa" poteva essere punita molto severamente.

La storia riguarda *Zvezdnye korabli*, la cui pubblicazione venne rimandata fino al 1948. A una riunione dell'Unione degli scrittori Kirill Andreev accusò pesantemente Ivan Antonovič: come aveva potuto osare supporre l'esistenza di una società comunista su altri pianeti ben settanta milioni di anni prima dell'Unione sovietica? Questo episodio, a cui fortunatamente non seguirono serie conseguenze per lo scrittore che aveva osato credere che il comunismo potesse essere costruito su un pianeta privo della guida del Padre dei popoli, "fu il primo serio conflitto a causa della difformità del comunismo di Ivan Efremov rispetto alle stupide manifestazioni dell'ideologia ufficiale sovietica"⁷⁹.

Ma questo fu solo il primo di una lunga serie di conflitti tra Efremov e l'ideologia ufficiale sovietica. Nel 1957, subito dopo la pubblicazione di *Tumannost' Andromedy*, allo scrittore venne promesso il premio Lenin, a patto che inserisse nel romanzo la descrizione del ruolo avuto dal partito comunista nella costruzione della società comunista mondiale. Inutile dire che Efremov rifiutò, e non si può escludere che questo abbia contribuito, pochi anni dopo, all'allontanamento dello scrittore-scienziato dal suo lavoro all'Istituto di paleontologia, allontanamento ufficialmente motivato con i problemi cardiaci di Ivan Antonovič.

Al di là di questi particolari, che minano alla base le considerazioni di Revič, c'è un particolare episodio, nella particolare storia della contrapposizione (ideologica, estetica, umana) di Efremov alla cultura ufficiale sovietica, che nell'ottica di questo articolo riveste una particolare importanza, perché riguarda proprio *Čas byka*. Lo storico N.V. Bojko, nel suo intervento *Novye*

⁷⁴ Lettera riportata in F. Dimov, "Korablju vzlet!", *Knižnoe obozrenie*, 1988, 7, p. 9.

⁷⁵ Lettera riportata in "Ja verju v zdravij smysl i razum", *Sovetskaja Rossija*, 29 aprile 1987.

⁷⁶ Conosciuta anche come Legge di Murphy, quella di Finnegan è la legge della "concentrazione delle coincidenze spiacevoli". Ahriman è la divinità negativa del culto mitraico. Ibidem.

⁷⁷ In una lettera del giugno 1970 Efremov afferma: "*Čas byka* è uscito, e anche con perdite minime, se si confronta con il manoscritto...". Ibidem.

⁷⁸ Efremov si è sbagliato di un solo anno: fu nel 1987 che venne tolto l'immotivato divieto a menzionare e a ripubblicare *Čas byka*. La lettera è riportata in F. Dimov, "Korablju", op. cit.

⁷⁹ A. Konstantinov, *Svetozarnyj most*, op. cit.

materialii k biografii I.A. Efremova, tenuto al simposio di studi su Efremov svoltosi a Puščino nel 1998, riporta alla luce avvenimenti di cui si era persa ogni traccia:

Nel 1970 fu preparato un memorandum al Comitato Centrale del Pcus firmato dal presidente del KGB Ju.V. Andropov. Al suo interno, in particolare, si diceva: “Nel romanzo *Čas byka*, Efremov, con la copertura di una critica del sistema sociale sul fantascientifico pianeta Tormans, in sostanza diffama la realtà sovietica, dato che, come lui stesso confessa nell’introduzione, il libro ‘parla dei possibili sviluppi di una prossima società comunista’. I seguenti brani riflettono il contenuto dei giudizi critici dell’autore: “[...] L’allontanamento dell’oligarchia non risolve niente: al posto di quella rimossa ne subentrerà subito un’altra proveniente dallo strato appena inferiore! Bisogna distruggere le fondamenta della piramide [...] Infatti, questo è l’antico metodo di tutte le vere rivoluzioni. Verrà il tempo, la piramide crollerà, ma solo quando in basso ci saranno delle forze capaci di organizzare una società nuova...”. Mascherata da nuove forme sociali si nascondeva sempre la vecchia natura capitalistica di oppressione, repressione e sfruttamento, abilmente coperta da metodi elaborati scientificamente di propaganda, di suggestione, di creazione di false illusioni”. Per rafforzare l’impressione furono riportati alcuni giudizi dei lettori: “Lei ha toccato dei problemi che oggi agitano tutte le persone oneste e pensanti, soprattutto quelle che soffrono fortemente a causa dell’imperfezione dell’attuale tenore di vita”. Il memorandum si concludeva con l’informazione che al mercato nero il romanzo *Čas Byka* veniva venduto a un prezzo dieci volte superiore a quello delle librerie. Sul documento si è conservata la risoluzione di M.A. Suslov: “mettere al corrente i segretari del CC del Pcus e scambiarsi dei pareri alla Segreteria”. Questa riunione si tenne il 12 novembre 1970. Erano presenti Suslov, Pel’she, Demičev, Ustinov, Ponomarev, Katušev, Solomencev. Nella delibera della Segreteria, con il timbro “top secret”, si diceva: “incaricare il CC del VLKSM [Vsesojuznyj Leninskij Kommunističeskij Sojuz Molodeži, Unione Pansovietica Leninista della Gioventù Comunista] di esaminare la questione e di riferire al CC del Pcus” (dato che la rivista e la casa editrice Molodaja Gvardija erano sotto il controllo del CC del VLKSM).

In seguito gli avvenimenti si svolsero nel seguente modo. I. A. Efremov ricevette la visita di V.N. Ganičev, che all’epoca era direttore della casa editrice Molodaja Gvardija, che gli propose di scrivere a Suslov per salvare la rivista. Efremov scrisse questa lettera, ma la indirizzò a P.N. Demičev, che si occupava delle questioni culturali. Un mese dopo il CC del VLKSM concluse l’esame della questione e preparò il memorandum *Sulla rivista Molodaja Gvardija e il romanzo di I.A. Efremov Čas Byka*. In esso si comunicava che “il caporedattore della rivista, comp. Novikov, veniva esonerato dalla sua carica”. Alla direzione della rivista e alla casa editrice si indicava la necessità di innalzare il livello di pretese nei confronti degli autori e di un lavoro più accurato sui manoscritti. Riguardo al romanzo *Čas Byka* si diceva che l’autore non era riuscito nell’intento che si era posto di “mostrare l’oggettività e l’inevitabilità della vittoria della società comunista”: “lo scrittore ha fatto valutazioni errate sullo sviluppo della società socialista, e alcuni concetti espressi in singoli punti danno la possibilità di un’interpretazione ambigua”.

Poi Ivan Antonovič venne invitato al CC da P.N. Demičev. L’incontro avvenne nel marzo del 1971 e durò circa due ore. Efremov fu sorpreso del fatto che il segretario del CC conoscesse bene le sue opere e non si basasse solo sui materiali preparati dai relatori. Parlando del romanzo *Čas Byka*, Demičev consigliò di concentrare l’attenzione sulle questioni di assolutismo, e non di collegialità, che erano alla base del sistema partitico e statale dell’Urss. [...] Dopo il colloquio con Demičev l’Ufficio della cultura del CC preparò un memoran-

dum: “... lo scrittore esprime disaccordo con alcune valutazioni critiche riguardanti il suo romanzo di fantascienza *Čas Byka* [...] Si è svolto un colloquio con I.A. Efremov, gli sono state fornite le necessarie delucidazioni sulle questioni toccate nella lettera. I.A. Efremov è soddisfatto del colloquio”⁸⁰.

Alla luce di questi fatti, risulta evidente come *Čas Byka* fosse un romanzo che l’ideologia ufficiale sovietica considerava molto pericoloso. Sembra assurdo, per un libro che si svolge nell’Era delle Mani Che Si Sono Incontrate⁸¹, nell’era del trionfo su dimensioni galattiche della società comunista.

Il titolo del romanzo offre una precisa chiave di lettura e viene spiegato dallo stesso Efremov nel corso della narrazione. È l’ingegnere Gen Atal, membro dell’astronave *Temnoe Plamja* [Oscura Fiamma], a parlare: “l’ora del Toro, le due di notte [...] Nell’antichità veniva chiamato così il lasso di tempo più penoso per l’uomo, prima dell’alba, quando regnano i demoni del male e della morte”⁸². Simbolicamente, è l’intero pianeta Tormans a trovarsi immerso nell’“ora del Toro”, il tempo della violenza del potere e delle sofferenze umane, prima dell’inevitabile sorgere di un’alba comunista.

Efremov stesso, in un’intervista del 1969, spiega perché abbia deciso di scrivere *Čas byka*:

il primo impulso alla scrittura di *Čas byka* è stato il desiderio di discutere, entrare in polemica con alcuni autori delle odierne “antiutopie”, i romanzi d’avvertimento. Questo desiderio era sorto in me già da tempo, all’inizio degli anni Sessanta. Ho riscontrato la tendenza, nella nostra fantascienza (per non parlare di quella occidentale!), a vedere il futuro con tinte fosche, un futuro pieno di catastrofi, insuccessi e imprevisti. [...]

Già allora, all’inizio degli anni Sessanta, mi sembrava necessario contrapporre qualcosa a tutte queste utopie, così come anche alle “antiutopie”. Bisognava respingere alcune tesi fondamentali dei moderni freudisti, tesi che si erano ampiamente diffuse nella letteratura occidentale. Esse affermano: l’uomo deve avere il suo spazio vitale, e lo difende istintivamente, l’uomo per sua natura non è un agricoltore sedentario, ma un cacciatore, un nomade e un assassino, l’istinto distruttivo nell’uomo è molto più forte dell’istinto creativo.

Io non ero d’accordo con tutto ciò, dovevo combattere contro di esso. Così è nata l’idea di *Čas byka*⁸³.

Il romanzo nasce quindi come risposta filosofica a tutte le utopie negative che popolano la fantascien-

⁸⁰ N. Bojko, “Novye materialy k biografii I. A. Efremova”, disponibile alla pagina web <http://iaefremov.2084.ru/bojko.htm>.

⁸¹ *Èra Vstretivšichsja Ruk*, abbreviato “EVR”: l’ultima delle ere della storiografia efremoviana alla base del ciclo formato da *Tumannost’ Andromedy e Čas byka*. Si veda I. Efremov, “Čas byka”, op. cit., p. 308.

⁸² I. Efremov, “Čas byka”, op. cit., p. 503.

⁸³ “Kak sozdavalsja *Čas Byka*”, intervista di G. Savčenko a I.A. Efremov, *Molodaja Gvardija*, 1969, 5.

za, soprattutto americana, in quegli anni. È importante sottolineare che il discorso verte proprio sulla “filosofia”, sull’antropologia, e non sull’“ideologia”, sulla contrapposizione fra sistemi politico-economici concorrenti.

Nella descrizione del mondo e della società di Tormans non mancano i riferimenti alla congiuntura politica di quegli anni: gli accenni alla Cina maoista, capofila delle nazioni “falsamente socialiste”, fanno capolino nelle parole che descrivono i tormansiani (hanno una scrittura a ideogrammi, il loro capo, Čojo Čagas, ricorda molto Mao)⁸⁴, così come traspare la profonda avversione che lo scrittore prova nei confronti del sistema capitalistico, un’avversione a livello morale prima che ideologico⁸⁵.

Ma, per quanto possa apparire strano, non mancano gli spunti polemici – a volte aperti, a volte criptati – nemmeno al sistema dell’Urss, anzi gli affondi riguardano praticamente tutti i vari aspetti della vita sovietica, dalla triste situazione in cui versano arte figurativa e musei⁸⁶, alla penuria quantitativa e qualitativa di abitazioni⁸⁷; dagli errori macroscopici della linea politica⁸⁸, alle più piccole forme di adeguamento ai desidera-

ta del potere⁸⁹; dalle falsità propagandate dalla letteratura ufficiale⁹⁰, fino alla denuncia dell’oppressiva atmosfera con cui era iniziato il ventennio di “stagnazione” brežneviana⁹¹.

Quindi, dal loro punto di vista, Andropov e gli uomini del Kgb avevano visto giusto, ma la loro visione è miope: è chiaro che il pianeta Tormans è il condensato di tutti gli elementi negativi che stanno alla base delle varie civiltà mondiali contemporanee (capitalismo occidentale, socialismo reale, maoismo). In questo senso possiamo sottoscrivere le parole di Andrej Konstantinov:

Il romanzo politematico *Čas Byka*, scritto alla fine degli anni ’60, si configura come sequel di *Tumannost’ Andromedy*, i due libri costituiscono una sorta di dilogia. L’azione del romanzo si svolge 150–200 anni dopo gli avvenimenti di *Tumannost’ Andromedy* (e il prologo e l’epilogo 300 anni dopo). [...] Al mondo sereno della Terra si contrappone la lugubre antiutopia del pianeta Tormans. [...] Tormans [...] è il nostro mondo di oggi, più precisamente le sue tendenze dominanti, condotte fino al limite estremo. La civiltà di questo pianeta contiene tratti di tutti i “percorsi magistrali” della civiltà terrestre del XX secolo: del “socialismo reale”, del mondo capitalista (e della nostra realtà di oggi), del fascismo e del falso socialismo di stampo maoista⁹².

Efremov condensa le sue considerazioni sulla società contemporanea in una teoria filosofica, la teoria dell’Inferno. L’uomo vive la sua esistenza immerso in un oceano di sofferenze dal quale è praticamente impossibile riemergere: sofferenze di vario tipo, dal puro dolore fisico individuale fino alle sperequazioni insite in ogni società umana. La situazione, come affermato da Erf Rom, il filosofo che nel romanzo elabora questa teoria, curiosa e particolare commistione (a livello fonetico, ma soprattutto concettuale) tra Erich Fromm e lo stesso Ivan Efremov, è senza uscita:

Erf Rom notò la tendenza di ogni sistema sociale imperfetto ad autoisolarsi, difendendo la propria struttura dal contatto con altri sistemi per conservare se stesso. Naturalmente solo le classi privilegiate di un

⁸⁴ “E prima di tutto venne confermata l’intuizione di Faj Rodis che la scrittura di Tormans fosse un complesso sistema di ideogrammi, per imparare il quale anche i finissimi cervelli dei terrestri avrebbero impiegato molto tempo”, I. Efremov, “Čas byka”, op. cit., p. 360.

⁸⁵ “Proprio nella fase del capitalismo di stato si è manifestata tutta l’inumanità di un simile sistema. Non si è fatto nemmeno in tempo a eliminare la concorrenza che subito è caduta la necessità di migliorare e di rendere più economici i prodotti. Difficile immaginare che sia successo in America dopo una cosa del genere! In una nazione viziata dall’abbondanza delle cose! L’oligarchia comanda solo per affermare i suoi privilegi. [...] Contemporaneamente, il motore di tutto è la questione privata del successo individuale, per ottenere il quale le persone sono pronte a tutto, senza preoccuparsi della società e del futuro. Tutto è in vendita, dipende solo dal prezzo”, Ivi, p. 420.

⁸⁶ “Nelle Case della Musica, della Pittura e della Scultura viene esposto solo quello che piace al Consiglio dei Quattro e ai loro fiancheggiatori più vicini. Tutto il resto, vecchio e nuovo, è accatastato in edifici chiusi, non visitabili da nessuno”, Ivi, p. 461.

⁸⁷ “Pareti di materiali di scarsa qualità, che lasciavano passare il suono, e i soffitti rintronavano dei passi delle persone che vivevano di sopra. [...] I vecchi edifici, costruiti prima della crisi degli alloggi, almeno avevano pareti massicce e piani alti, perciò lì dentro era più fresco e più silenzioso”, Ivi, pp. 576, 660.

⁸⁸ “Più di duemila anni prima alcune nazioni della Terra credevano che i programmi politici, adottati in campo economico da un potere totalitario, potessero cambiare il corso della storia senza una preparazione preventiva della psicologia delle persone”, Ivi, pp. 579–580. È chiaro il riferimento a Stalin: non va scordato che in quegli anni le voci su una possibile riabilitazione di Stalin erano insistenti, come testimonia anche Boris Strugackij (si veda la nota 44).

⁸⁹ “Da noi qualsiasi istituto, teatro, fabbrica, può essere intitolato a dei grandi, che non hanno nessun rapporto né con la scienza, né con l’arte, che non hanno nessun rapporto con nulla tranne che con il potere”, Ivi, pp. 621–622.

⁹⁰ “Tutte le cose terribili, il sangue, le sofferenze, devono riferirsi al passato, oppure descrivere lo scontro con nemici provenienti dallo spazio. Il presente si soleva descrivere come un regno tranquillo e incredibilmente felice sotto la saggia guida dei signori”, Ivi, p. 664.

⁹¹ “Una stagnazione millenaria, il segnare il passo, l’accumulazione di pensieri cattivi e offese croniche portano a far scomparire l’“acqua fresca”, i sentimenti chiari e i fini nobili lì dove non c’è il “vento” della ricerca della verità e del perdono dei fallimenti”, Ivi, p. 687.

⁹² A. Konstantinov, *Svetozarnyj most*, op. cit.

dato sistema, gli oppressori, potevano avere interesse nel conservare qualcosa di imperfetto. Prima di tutto essi segregavano il proprio popolo con ogni pretesto, nazionalistico, religioso, per trasformare la loro vita in un girone infernale senza uscita, per separarli dal resto del mondo, in modo che i rapporti con l'esterno passassero solo attraverso il gruppo al potere. Perciò l'inferno era inevitabilmente opera loro⁹³.

La responsabilità di questa situazione è, naturalmente, complessa da stabilire. Risiede nella stessa natura "oscena" del potere, nell'oligarchia al potere che anela solo a preservare e ampliare i suoi privilegi, in quegli intellettuali e scienziati che vendono la loro arte e la loro scienza al gruppo dirigente, non interessandosi assolutamente delle conseguenze morali (e in questo Efremov ha posizioni simili a Il'ja Varšavskij e al suo ciclo di racconti *Solnce zachodit v Donomage* [Il sole tramonta a Donomaga])⁹⁴, in ultima analisi in ogni singolo individuo, che, così facendo, rinuncia a essere tale.

Il quadro della condizione umana che Efremov dipinge è desolante, e la storia umana è raccontata come un'incessante catena di violenze e distruzioni:

Gli eccidi e le stragi assunsero un carattere ancora più mostruoso proporzionalmente all'aumento della popolazione del pianeta e a una tecnologia sempre più potente. Enormi campi di concentramento, fabbriche di morte dove le persone venivano annientate a centinaia di migliaia, a milioni, morti di fame, distrutti da un lavoro estenuante, morti in camere a gas, crivellati da apparati speciali che eruttavano un diluvio di pallottole⁹⁵.

Le basi stesse su cui si regge questa storia umana (paura, menzogna, violenza) sono oscure: "il fondamento della loro vita diventa la paura"⁹⁶. E ancora:

E ovunque menzogna. La menzogna è diventata la base della coscienza e dei rapporti sociali [...] Quando si dichiarano gli unici a essere nel giusto, in tutti i casi, questo porta automaticamente dietro di sé lo sterminio di tutti quelli che sono apertamente eterodossi, cioè la parte più acculturata del popolo⁹⁷.

La storia umana ha generato e genera ancora delle aberrazioni, come la polizia segreta, che Efremov considera "non-uomini [...] esecutori irrazionali di qualsiasi ordine"⁹⁸. Come in moltissimi romanzi di fantascienza, uno spazio particolare viene riservato alle responsabilità

degli scienziati e, più in generale, degli uomini di cultura, l'*intelligencija*. E anche in questo caso il giudizio dello scrittore – lui stesso, non va scordato, scienziato – è spietato: "gli scienziati sono dei truffatori, dei vigliacchi, dei servi insignificanti"⁹⁹, la cui funzione è quella di "reprimere la libertà interiore per una standardizzazione superficiale degli individui, cioè per la creazione della folla"¹⁰⁰. Riportiamo le parole di Efremov, pronunciate da Vir Norin, il primo navigatore del "Temnoe plamja", l'astronave che ha portato i protagonisti di *Čas byka* sul pianeta Tormans, di fronte a un pubblico di scienziati tormansiani:

Che cosa posso dire della vostra scienza? Tremila anni fa il saggio Erf Rom ha scritto che la scienza del futuro doveva diventare non la religione, ma la morale di una società, altrimenti non avrebbe sostituito completamente la religione e sarebbe rimasta una parola vuota. Il desiderio di conoscenza deve sostituire il desiderio di culto. Mi sembra che da voi queste correlazioni siano come rovesciate [...]. Quale scienza ho visto negli istituti e nei dibattiti odierni? Mi sembra che il suo difetto principale sia il disprezzo nei confronti dell'uomo, una cosa inammissibile da noi sulla Terra. L'umanesimo e la disumanità nella scienza vanno di pari passo. Una sottile linea di confine li divide, e bisogna essere persone molto pulite e oneste per non infrangerla. [...] Dopo i terribili sconvolgimenti e le disumanità dell'ERM¹⁰¹, abbiamo iniziato a capire che si poteva veramente uccidere l'anima, cioè l'"io" psichico dell'uomo, attraverso un raziocinio superfluo e autoesaltato. Si poteva privare le persone di normali sentimenti, dell'amore e dell'educazione psichica, e sostituire tutto questo con il condizionamento di una macchina pensante. Comparvero molti "non-uomini" del genere, molto pericolosi, perché erano loro affidati le ricerche scientifiche e il controllo sulle persone autentiche e sulla natura¹⁰².

Una situazione disperata, che ricorda il finale di un'altra opera molto significativa di quegli anni, la *povešt'* dei fratelli Strugackij *Grad obrečennyj* [La città condannata], scritta nel 1972, ma pubblicata (integralmente) per la prima volta solo nel 1989¹⁰³. Quel "il primo cerchio si è concluso"¹⁰⁴, frase con cui si chiudono le peripezie (davvero "infernali") di Andrej Voronin, trasmette al lettore la stessa sensazione di impotenza e di frustrazione che suona nelle parole di Efremov in *Čas byka*.

⁹⁹ Ivi, p. 568.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 679–680.

¹⁰¹ *Era Razobščennogo Mira*, l'Era del Mondo Isolato, il periodo che, nella ripartizione della storia del mondo di Efremov, corrisponde a quello a lui (e a noi) contemporaneo.

¹⁰² Ivi, pp. 678, 680. Non sfugga l'implicita polemica con le posizioni espresse da Isaac Asimov nel suo ciclo della Fondazione.

¹⁰³ A. Strugackij, B. Strugackij, "Grad obrečennyj", *Za milliard let do konca sveta. Vtoroe našestvie marsian. Grad obrečennyj. Otjagoščennyj zlom, ili sorok let spustja*, Moskva 1989.

¹⁰⁴ Idem, *Grad obrečennyj. Vtoroe našestvie marsian*, Moskva 2003, p. 439.

⁹³ I. Efremov, "Čas byka", op. cit., p. 399.

⁹⁴ I. Varšavskij, *Solnce zachodit v Donomage*, Moskva 1966.

⁹⁵ I. Efremov, "Čas byka", op. cit., p. 451.

⁹⁶ Ivi, p. 557.

⁹⁷ Ivi, pp. 625–626, 556.

⁹⁸ Ivi, pp. 413, 661.

Ma la teoria dell'inferno di Efremov è solo il tassello iniziale della filosofia dello scrittore-scienziato. In *Čas byka* non ci sono solo i toni cupi, la dimensione dell'incubo, della violenza, i gironi infernali. Nel romanzo si trovano anche squarci di luce, rappresentati dai personaggi dell'astronave "Temnoe plamja", che bene illustrano l'ideale umano di Efremov, la sua speranza per il futuro.

Per gli uomini del futuro fondamentale è la dimensione spirituale della civiltà, non certo quella materiale:

La civiltà, se la esaminiamo come un insieme di realizzazioni tecniche che influenzano la vita quotidiana, è qualcosa a breve termine. Ma se consideriamo civiltà la vita spirituale dell'umanità, la noosfera, in questo campo non c'è limite alle accumulazioni, non c'è limite al movimento in avanti¹⁰⁵.

La noosfera è un concetto cardine, ed Efremov nelle sue pagine spesso ricorda il ruolo fondamentale che Vladimir Vernadskij, lo "scopritore" della noosfera, ha avuto nella storia del pensiero umano¹⁰⁶. Qui in *Lezvie britvy* [La lama del rasoio]¹⁰⁷:

Il più grande scienziato dei nostri tempi, Vernadskij, introdusse il concetto di noosfera, la somma delle realizzazioni collettive dell'umanità nel campo spirituale, del pensiero e dell'arte. Essa abbraccia tutti gli uomini come un oceano che forma le loro *weltanschauung*, e non c'è nemmeno da dire quanto sia importante che le acque di questo oceano restino limpide e trasparenti. Tutti gli sforzi delle persone creative devono essere diretti in quel punto, e non bisogna solo costruire il nuovo, ma anche impedire di sporcare quello fatto in precedenza, ecco ancora un altro compito enorme che sarebbe utile per tutto il mondo¹⁰⁸.

E ancora, proprio in *Čas byka*:

L'esistenza di un'atmosfera psichica divenne chiara già durante l'ERM, quando uno dei più grandi scienziati della Terra, Vernadskij, la chiamò noosfera. Migliaia di anni prima di Vernadskij, al concetto di noosfera si erano accostati gli antichi indiani. Ne fornirono addirittura una definizione più completa: la cronaca celeste di Akasha. Essa includeva la registrazione storica degli eventi sul pianeta, esprimeva i sentimenti e le realizzazioni dell'arte. Vernadskij

considerava la noosfera imbevuta solo dei fatti e delle idee necessarie, cioè l'informazione della sola scienza¹⁰⁹.

Quest'ultimo passo ci consente di istituire un rapporto essenziale per comprendere la posizione di Efremov. La filosofia orientale, soprattutto quella antico-indiana, gioca un ruolo importante nelle sue opere. Questa semplice constatazione, evidente anche a una lettura superficiale, per molto tempo è stata misconosciuta, e non solo per motivi ideologici (naturalmente in Unione sovietica non era "conveniente" occuparsi di questi temi, fin dagli anni Sessanta c'era stata una relativa proliferazione delle filosofie-religioni orientali, proliferazione che aveva ovviamente suscitato l'attenzione degli "organi competenti"). Se prendiamo come riferimento le parole presentate all'inizio del paragrafo che V. Revič "dedica" a Efremov, il nocciolo della questione è che si è sempre giudicato Ivan Antonovič in base ai canoni della fantascienza occidentale, e questa è una prospettiva estremamente riduttiva, se non addirittura fuorviante.

Sergej Pereslegin si è battuto molto per far emergere un nuovo punto di vista sull'opera di Efremov, parlando di "paradigma orientale":

il mondo di Efremov è orientato sul *tao* e per questo si distingue dal nostro a livello principale. Questo mondo, fatto di costante ricerca delle leggi naturali della natura e della società, di irreprensibile pedissequo perseguimento del cammino da loro indicato, ha radici "orientali" piuttosto che "occidentali"¹¹⁰.

Il mondo di *Čas byka*, come quello di *Tumannost' Andromedy* (e non solo), è permeato di rimandi alla cultura e alla filosofia antico-indiane. Efremov nei suoi romanzi cerca di dipingere un'umanità diversa, certamente proiettata nel futuro, ma legata anche in maniera forte al passato, tuttavia un passato fatto di disciplina morale, brama gnoseologica, saggezza, costante autoperfezionamento, tutte caratteristiche che legano gli uomini del futuro ai loro remotissimi predecessori:

I personaggi del romanzo *Čas byka*, che ai loro fratelli che soffocano in un inferno di ingiustizia e ignoranza portano tutta la loro illimitata conoscenza cosmica e l'aiuto incondizionato della Terra, agli occhi

¹⁰⁵ *Velikoe kol'co buduščego*, intervista di Ju. Medvedev a I.A. Efremov (1970).

¹⁰⁶ Vladimir Ivanovič Vernadskij (1863-1945) fu uno scienziato eclettico, i suoi interessi spaziavano dalla mineralogia alla biochimica, alla geologia, dallo studio della biosfera alla definizione della noosfera. Fu anche animatore della comunità spirituale Bratstvo, fondata sulle idee del valore assoluto dell'individualità umana e della costruzione di un solido terreno comune di ideali morali, democratici e spirituali.

¹⁰⁷ I. Efremov, "Lezvie britvy", *Nauka i tehnika*, 1964, 4, pp. 41-45; 5, pp. 41-45; 6, pp. 41-45. Si tratta di alcuni capitoli, mentre il romanzo fu pubblicato integralmente solo nel 1975.

¹⁰⁸ Idem, *Lezvie britvy*, Moskva 2002, p. 611.

¹⁰⁹ Idem, *Tumannost' Andromedy. Čas byka*, Moskva 2001, p. 678. Akasha (in sanscrito "cielo") nella filosofia antico-indiana è il quinto degli elementi cosmici, elemento superiore/interno agli elementi di terra, acqua, aria e fuoco. La cronaca celeste di Akasha è il luogo, la dimensione di coscienza dove sono conservate le informazioni relative a tutti gli esseri, tutte le espressioni di coscienza in qualsiasi loro manifestazione e dimensione.

¹¹⁰ S. Pereslegin, "Strannye vzroslye", postfazione a I. Efremov, *Tumannost'*, op. cit., p. 741.

degli abitanti avviliti e sfiduciati di Tormans appaiono come leggendari Raja-yoga dell'antichità ("Faj Rodis è una Raja-yoga" – sottolineava I. A. Efremov in una conversazione con l'autore di questo articolo)¹¹¹.

I personaggi di Efremov sono straordinariamente umani, ma di una umanità diversa rispetto a quella che viene considerata "politically correct" per i canoni occidentali. Possono sembrare crudeli e senza sentimenti, ma è solo perché hanno raggiunto un livello di autocontrollo per noi, uomini dell'inizio del terzo millennio, inimmaginabile, fundamentalmente estraneo alle radici culturali della civiltà occidentale. Ma questo di certo non inficia il fatto che al centro dell'arte di Ivan Antonovič ci sia sempre l'uomo. Riportiamo la testimonianza di Gennadij Praškevič, che partecipò a una delle spedizioni paleontologiche di Efremov, che in seguito divenne lui stesso un famoso scrittore di fantascienza e che così ricorda le sue serate in compagnia di Ivan Antonovič:

Proprio allora, davanti a quei falò serali, ricevetti la mia prima vera lezione sulla fantascienza, comprendendo come fosse una letteratura il cui oggetto principale è e rimane l'Uomo¹¹².

In *Čas byka* questo interesse nei confronti dell'uomo viene ribadito innumerevoli volte, e sempre ponendo l'accento su aspetti diversi e complementari dell'esistenza umana, tutte caratteristiche che l'umanità in toto dovrebbe acquisire per giudicarsi pronta al grande salto verso le galassie e lo spazio interstellare, da un sostanziale relativismo gnoseologico ("La rincorsa dell'assoluto è uno degli errori più gravi dell'uomo")¹¹³ a un costante rigore morale, per cui la vita umana è un valore imprescindibile:

in ogni uomo sono insiti sogni meravigliosi, formatisi con il trascorrere di migliaia di generazioni, e l'inconscio ci porta dalla parte del bene più di quanto noi stessi pensiamo. Come si può parlare delle persone come se fossero la pattumiera della storia?¹¹⁴

Ma soprattutto, una diversa attenzione nei confronti della Bellezza, quella bellezza dell'universo che Ivan

Antonovič aveva potuto sperimentare nelle notti passate nel deserto del Gobi, a capo della spedizione paleontologica mongolo-sovietica (era la fine degli anni Quaranta), quando, guardando la magnificenza della volta celeste, gli venne per la prima volta l'idea del mondo del *Velikoe Kol'co* che si trova in *Tumannost' Andromedy*.

In *Čas byka* questo ideale di bellezza è incarnato dalla donna e dall'arte. Non è un caso che la protagonista del romanzo sia proprio una donna, la storiografa Faj Rodis; sono le donne a possedere il linguaggio universale della comunicazione, ossia la danza:

La sorprendente armonia, la completa, incommensurabile rispondenza fra la danza e la musica, fra il ritmo e i giochi di luce e ombre era coinvolgente, come se conducesse sull'orlo di un precipizio, dove doveva spezzare un sogno incredibilmente splendido. Presi dalla poesia di una danza mai vista, gli abitanti di Tormans o battevano le mani sui braccioli delle poltrone, o scrollavano le spalle perplessi, a volte addirittura si scambiavano sussurri¹¹⁵.

Altro potente vettore dell'ideale di bellezza umana di Efremov è la poesia, in particolare la poesia russa dell'inizio del Novecento, del *serebrjanyj vek*, una predilezione apparentemente strana per un convinto comunista. In *Čas byka* si sente l'eco dei versi di Nikolaj Gumilev, che nel 1919 scrisse queste parole che molto ricordano l'atmosfera del romanzo, e il suo titolo:

Ancora non è giunta l'alba,
Non è né mattina, né notte,
E nel cielo, una dopo l'altra
Le stelle si spengono per sempre¹¹⁶.

Oltre a Gumilev, i cui versi aprono anche il secondo capitolo del romanzo¹¹⁷, si trovano citazioni di *Fevral'* [Febbraio, 1907] di Valerij Brjusov¹¹⁸ e soprattutto di

¹¹⁵ Ivi, p. 478.

¹¹⁶ "Ešče ne nastupil rassvet, / Ni noči net, ni utra net. . . / I v nebe za zvezdoj zvezda/ Istaivaet navsegda". In proposito nota lo studioso Apokov: "È assolutamente probabile che il loro autore [Gumilev], prima dell'allora dodicenne Vanja Efremov, abbia potuto leggere nel vecchio dizionario russo-cinese del vescovo Innokentij, edito a Pechino nel 1909, queste strane parole: "Di phi yoi chu. La terra è nata nell'Ora del Toro". Le stesse parole che successivamente lo scienziato e scrittore Ivan Antonovič Efremov pose come epigrafe al suo famoso romanzo". L. Apokov, *Poezija v proizvedenijach I.A. Efremova*, intervento al primo simposio internazionale dedicato a Efremov, Puščino-na-Oke, Biocentr RAN, 10-12 ottobre 1997.

¹¹⁷ "Dvadcat' dnej, kak plyli karavelly, / Vstrečnyh voln prolamyvaja grud'. / Dvadcat' dnej, kak kompasnye strely / Vmesto kart ukazyvali put", I. Efremov, "Čas byka", op. cit., p. 335.

¹¹⁸ "Net, ne ukor, ne predvest'e/ Eti svjatye časy!/ Ticho prišli v ravnoves'e/ Zybko serdca vesy", Ivi, p. 336.

¹¹¹ A. Juferova, "Ivan Efremov i Agni Joga", *Nauka i religija*, 1991, 4, p. 44. Il Raja-Yoga è una filosofia scientifica antico-indiana che professa l'ampliamento della conoscenza attraverso un costante lavoro di purificazione della mente.

¹¹² G. Praškevič, "Konec pjatidesjatyč: pis'ma I. A. Efremova (1988)", *Pomoč' možno živym*, Moskva 1990, p. 14.

¹¹³ I. Efremov, "Čas byka", op. cit., p. 424.

¹¹⁴ Ivi, p. 443.

Maksimilian Vološin, poeta amatissimo da Efremov¹¹⁹. La poesia, la musica, la danza sono tutte componenti imprescindibili della vita dell'uomo del futuro per come lo immagina lo scrittore.

Solo quando avrà compreso, finalmente, la bellezza nel proprio io creativo e quella nell'universo circostante, l'uomo potrà considerarsi pronto per intraprendere la più grande delle imprese, la ricerca di altre forme di vita nello spazio delle galassie:

Io non riesco a immaginarmi un ulteriore sviluppo dell'umanità senza la sua uscita verso i confini estremi del cosmo, senza il contatto con altre civiltà. Tutti i discorsi sul fatto che non potremo capire altre civiltà, sorte su altre pianeti, in altre condizioni, mi sembrano senza fondamento. Di solito si perde di vista un fatto oggettivo molto importante: l'universo è costruito con un unico piano, con gli stessi elementi-base, con le stesse proprietà, cause ed effetti. La coscienza dell'uomo, il pensiero, la materia pensante è costruita tenendo conto di queste leggi, a partire da queste, è il loro prodotto, il loro riflesso. Per questo ci capiremo senz'altro, non potremo non capirci¹²⁰.

Questo è il lascito di Ivan Antonovič Efremov alle generazioni future, un'eredità che influenzerà tutta la fantascienza sovietica successiva, un ideale umano complesso e variegato, aperto a innumerevoli contaminazioni culturali, un mondo di una bellezza e di un fascino oggi nemmeno avvicinati.

V. CONCLUSIONI

Abbiamo visto come negli anni Sessanta la fantascienza sovietica abbia attraversato un periodo di profonda trasformazione: la pubblicazione, nel 1957, di *Tumannost' Andromedy* aveva di fatto permesso a una nuova generazione di scrittori di fantascienza di scoprire e di assimilare un nuovo modo di intendere la science fiction, una fantascienza non più interpretata come genere pseudo-letterario composto di noiose applicazioni pratiche, di scoperte scientifiche e di lunghe descrizioni di improbabili marchingegni futuribili capaci di migliorare la capacità produttiva dell'economia sovietica¹²¹, ma come metodo logico e artistico per interrogarsi *tout court* sull'uomo, sulla scienza, sulla cultura e

sulle società umane. All'inizio degli anni Sessanta, una nuova generazione di scrittori sovietici di science fiction, per la maggior parte composta da giovani nati negli anni Trenta (la generazione che poi verrà chiamata degli *šestidesjatniki*), si cimentò nell'impresa di misurarsi, a livello artistico e di idee, con l'utopica società del futuro descritta da Efremov in *Tumannost' Andromedy*.

Tra gli scrittori di questa nuova generazione, quelli che più di tutti aggiunsero qualcosa di originale al problema originario trattato da Efremov (come descrivere una futuribile società perfetta?) furono, senza ombra di dubbio, i fratelli Arkadij e Boris Strugackij: il loro mondo del Mezzogiorno si pone come ideale complemento del mondo del Grande Anello efremoviano, ma l'opera che, a nostro giudizio, descrive meglio di tutte l'ideale umano dei due fratelli di Leningrado è *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*. In questo racconto lungo, che resta splendidamente sospeso fra un'atmosfera ingenua e fiabesca e un ricchissimo sottotesto fatto di continui rimandi alla contemporaneità, gli Strugackij costruiscono la loro umanità del futuro modellandola sui loro giovani amici e colleghi che lavoravano negli Istituti di ricerca (i famosi NII) o nelle redazioni di riviste e case editrici.

Verso la metà degli anni Sessanta il clima culturale che aveva alimentato l'ideale umano di *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu* iniziò decisamente a mutare: il programma del 1961 del Pcus chruščeviano, che aveva sicuramente fornito linfa vitale alle numerosissime descrizioni di future società comuniste prodotte dalla science fiction sovietica nei primi anni Sessanta, venne sostituito da quello brežneviano, ben più cauto e prosaico; il futuro iniziò a essere accantonato per rivolgersi nuovamente al passato (e da qui le celebrazioni che caratterizzarono l'Urss brežneviana, tutte orientate al passato, alla Grande Guerra Patriottica, alla Rivoluzione d'Ottobre, fino alla nascita di Lenin); il programma spaziale sovietico, dopo anni di successi e di entusiasmo, entrò in una fase di profonda crisi; la ricerca scientifica e tecnologica venne ristrutturata aumentando ulteriormente le meccaniche burocratiche interne; le riviste e le case editrici che pubblicavano le opere della nuova generazione di scrittori di fantascienza iniziarono a subire feroci attacchi da parte della macchina burocratico-culturale sovietica e gli autori stessi videro i loro manoscritti "corretti" o addirittura respinti.

¹¹⁹ "O, eti sny o nebe zolotistom, o pristani krylatyč korablej!", Ivi, p. 557. Come nota I. Apokov, riferimenti alla poesia di Vološin abbondano soprattutto in *Tumannost' Andromedy*.

¹²⁰ *Velikoe kol'co buduščego*, op. cit.

¹²¹ Questa era, insieme alle immancabili lodi al Partito, la poetica della famigerata fantascienza "dal respiro breve" (*fantastika bližnego pricela*), una pseudo-fantascienza che, proprio in virtù della sua innocuità e vacuità, divenne l'indirizzo dominante (anche se non unico) della science fiction sovietica per almeno trent'anni, dall'inizio degli anni Trenta fino alla fine degli anni Cinquanta.

La fantascienza rispecchiò in modo esemplare questa fase di trapasso, che raggiunse il proprio apice nel 1965. Proprio a quell'anno, come si è visto nel corso di questa trattazione, risalgono tre opere che rappresentano, in modo diverso eppure per molti versi simile, questo progressivo cambiamento di orizzonti: in *Leopard s veršiny Kilimandžaro* Ol'ga Larionova descrive una società che continua a mietere le proprie vittime, che il più delle volte risultano essere, sempre e comunque, le donne; Kir Bulyčev, con il racconto *Devočka, s kotoroj ničego ne slučitsja*, si pone volutamente al di fuori della dialettica storica, dipingendo un'umanità-bambina al di fuori del tempo; Arkadij e Boris Strugackij, infine, raccontano, in *Ulitka na sklone*, la storia di un'umanità del futuro alle prese con le stesse dicotomie, le stesse contraddizioni, le stesse vittime e le stesse idiozie proprie dell'uomo contemporaneo.

Per un breve lasso di tempo le spinte ideali degli *šestidesjatniki* convissero con le istanze conservatrici e il-liberali espresse dal "nuovo" corso brežneviano. Il punto di non-ritorno, adottando la cronologia di Vajl' e Genis, è rappresentato convenzionalmente dall'invasione di Praga e della Cecoslovacchia nell'agosto 1968. Nella

percezione di molti (e non solo in Urss) l'immagine dei carri armati del Patto di Varsavia che occupano Praga sancì il tramonto definitivo delle speranze di un socialismo inteso in maniera diversa da come era interpretato dai vertici del Pcus. Per la fantascienza sovietica questa linea d'ombra può essere considerata la pubblicazione, nel 1969, di *Čas byka*, la più controversa fra le opere di Ivan Efremov: raccontando la storia del pianeta Tormans, l'autore in realtà ci racconta la storia del pianeta Terra e del tragico e inevitabile fallimento di tutte le possibili società sperimentate dall'umanità, un giudizio che accomuna sia le democrazie capitaliste che, naturalmente in modo velato, l'esperienza del socialismo sovietico.

Con *Čas byka* si conclude idealmente la parabola della fantascienza sovietica degli anni Sessanta, una stagione creativa ineguagliata e forse ineguagliabile, e si apre un nuovo periodo, caratterizzato da una fantascienza "militante" a livello ideologico (e non di idee) e, di conseguenza, di scarsissimo valore a livello scientifico e artistico. Ma questa, utilizzando la battuta che conclude *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*, "è tutta un'altra storia"¹²².

www.esamizdat.it

¹²² A. Strugackij, B. Strugackij, *Ponedel'nik*, op. cit., p. 260.

Ristampe

Indice



*Il pensiero linguistico e critico di
A.S. Šiškov*

365-392
(Roberta De Giorgi)

Michele Colucci

Il pensiero linguistico e critico di A.S. Šiškov

Michele Colucci

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 365–392 ◇

Introduzione

di Roberta De Giorgi

L'articolo di Michele Colucci, "Il pensiero linguistico e critico di A.S. Šiškov", del 1972, è parte di un progetto voluto e diretto da Riccardo Picchio sulla questione della lingua presso gli slavi (*Studi sulla questione della lingua presso gli slavi*). Si tratta di un volume (a cui avrebbe fatto seguito *Aspects of the Slavic Language Question*, Yale Russia and East European Publications) che raccoglie saggi sulla questione della lingua per ogni area slava e a cui avevano contribuito Lionello Costantini, Giuseppe Dell'Agata, Sante Graciotti, Irena Mamczarz; un volume pubblicato nel 1972 dalle Edizioni dell'Ateneo e rimasto, per quanto ci risulta, senza recensioni.

L'articolo di Colucci all'epoca fu innovativo: seguiva la scia degli studi più specificamente linguistici di Paul Garde (la tesi di dottorato *Šiškov linguiste et écrivain*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1963 e il saggio "A propos du premier mouvement slavophile", *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*, 1964 [V]); e si metteva in contrasto con la storiografia sovietica (salvando soltanto Vinogradov) sia perché ambiva a studiare la figura di Šiškov in una prospettiva più ampia (tralasciata, a detta di Colucci, anche da Garde), ponendosi quindi il "problema dell'*humus* storico-culturale più profondo" che aveva determinato il sistema dell'ammiraglio filologo, sia perché voleva superare la rigida dicotomia tra *archaisty* e *novatory*, che vedeva in Šiškov solo e soltanto "un puro reazionario".

Ma al di là dell'indubbio apporto innovativo nello studio del pensiero linguistico e critico di Šiškov, ritroviamo in questo saggio, che tuttora Picchio ritiene tra le cose migliori di Colucci ("Ricordo di Michele Colucci [1937–2002]", *Russica Romana*, 2002 (VIII), p. 13), le capacità che lo slavista romano ha dimostrato nel ricostruire il profilo intellettuale dello studioso, senza però sottacere la psicologia e l'emozionalità dell'uomo, riuscendo così a captarne, più di chiunque altro, vizi e virtù; ed è qui che ritroviamo il Colucci letterato, fine traduttore, eccellente critico letterario e soprattutto poeta; e Šiškov ci appare come un esploratore intellettuale, un uomo curioso, pieno di intuizioni luminose, vittima però della testardaggine, implacabile nemico di prestiti e barbarismi di ogni tipo,

purista per eccellenza, un uomo da *ancien régime*, studioso instancabile, conoscitore profondo della letteratura antica e del folclore slavo, autore di bizzarre etimologie, insomma un ammiraglio con la passione per la linguistica a cui Colucci riconosce il merito di aver fatto nascere in Russia una linguistica degno di questo nome.

Ricordando con questa ristampa l'opera di Colucci, vorrei annunciare anche l'uscita, prevista per la fine del 2005, del volume di saggi M. Colucci, *Slavica Romana. Saggi di letterature slave e romanze*, a cura di R. Giuliani e redazione di R. De Giorgi, che presenterà in chiave più ampia e completa la sua opera.



CHIUNQUE voglia interessarsi della questione della lingua letteraria nella Russia del primo quarto del XIX secolo dovrà partire, pare addirittura ozioso ricordarlo, da Aleksandr Semenovič Šiškov. Quale che sia il giudizio da darsi su di essi, è infatti intorno agli scritti di Šiškov che ruota il conflitto tra i due opposti partiti in lotta, per un arco di almeno due decenni. E questo anche a voler prescindere dal più generale significato che assume la sua opera, nella misura in cui precorre temi e motivi di cui si sostanzierà il dibattito ideologico dei decenni successivi, fino a Ivan Aksakov e al tardo slavofilismo a tinte panslavistiche.

Ci si attenderebbe dunque di vedere riservata a Šiškov l'attenzione che indubbiamente merita, ma è vero invece il contrario.

La storiografia letteraria sovietica, a eccezione del Tynjanov¹, si limita infatti a ricalcare quella che era già la posizione di tanta critica del secolo passato, dando assoluta prevalenza a una caratterizzazione politica e ideologica del personaggio che, in sé legittima, finisce però per circoscriverlo alla dimensione del "puro reazionario", inadeguata da ogni punto di vista a illuminarne la complessa e per certi aspetti così contraddittoria assenza. A sua volta, quella linguistica non gli dedica in

¹ Ju. Tynjanov, "Archaisty i Puškin", Idem, *Archaisty i novatory*, München 1967, p. 86 e seguenti.

genere più di poche e frettolose pagine², anch'essa non discostandosi sostanzialmente da una tradizione più che secolare³, la stessa che, al limite, faceva di Šiškov un dilettante fantasioso e sprovveduto in misura pari solo al suo rancoroso misoneismo.

Anche nella pubblicistica occidentale vi è una netta tendenza a sottovalutare Šiškov⁴: perfino uno studioso acuto come il Martel, ad esempio, non coglie alcuni tra i tratti più significativi dell'opera dell'ammiraglio-filologo⁵.

Accade così che non esistano monografie su di lui, se si fa eccezione per la noiosa biografia dello Stojunin⁶, peraltro dedicata soprattutto all'uomo politico e non allo studioso, e per il recente lavoro di Paul Garde, *Šiškov linguiste et écrivain*⁷. Quest'ultimo – al momento in cui scriviamo, purtroppo ancora inedito – è certo quanto si disponga di meglio su Šiškov, per ricchezza di materiale preso in esame, validità e novità di interpretazioni. Nondimeno, pur infrangendo non pochi, annosi luoghi comuni, pur inquadrando alcuni fondamentali aspetti

del pensiero šiskoviano in una prospettiva storiografica originale, non trae, ci pare, tutte le conclusioni insite nelle sue stesse premesse metodologiche. In altri termini, vi resta a nostro avviso impregiudicato il problema dell'*humus* storico-culturale più profondo da cui sorge e viene determinato il sistema di idee del nostro; impregiudicata pertanto la possibilità di applicare a esso parametri di valutazione assieme più sottili e più complessi di quelli impiegati fino a oggi.

È esattamente una simile lacuna che, partendo da questo stato di fatto, noi vorremmo sforzarci di colmare.

* * *

Ci sembra indispensabile iniziare da qualche dato biografico⁸.

Šiškov nasce nel 1753 o '54 – ci è ignoto dove – da una famiglia di piccola nobiltà, imparentata tuttavia con A.L. Bibikov, direttore del teatro di corte, e col futuro maresciallo Kutuzov; fa i suoi studi al Corpo dei cadetti di marina, dove ha modo di apprendere, oltre alle matematiche, francese, inglese, tedesco e “scienze letterarie”. In genere dei primi quarant'anni della sua vita non sappiamo quasi nulla⁹, se si fa eccezione per le due crociere – nel 1771 attorno alla penisola scandinava, e nel 1776–'78 nel Mediterraneo – di cui ci parla egli stesso nelle sue opere, e per qualche altra notizia raccolta da fonte diversa. Ci è noto comunque che al ritorno dalla crociera nel Mediterraneo è nominato professore di tattica navale al Corpo dei cadetti di marina, che nel 1790 prende parte attiva alla guerra contro la Svezia, e che poco dopo si sposa con Dar'ja Alekseevna Schelting, nipote di un ammiraglio olandese passato al servizio di Caterina. Degli stessi anni è l'inizio della sua attività linguistica e letteraria, con traduzioni di testi nautici dal francese, la compilazione di un dizionarietto di termini marinari trilingue (russo-francese-inglese), la composizione di una commedia, *Nevol'ničestvo*, commissionata-

² Si vedano V.V. Vinogradov, *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII–XIX vv.*, Moskva 1938, pp. 195–199; L.A. Bulachovskij, *Russkij literaturnyj jazyk pervoj poloviny XIX veka*, Kiev 1957, pp. 229–231; A.I. Efimov, *Istorija russkogo literaturnogo jazyka*, Moskva 1967², pp. 159–164. Per la verità il Vinogradov (in *Jazyk Puškina*, Moskva–Leningrad 1935, pp. 59–75), riserva a Šiškov assai maggiore attenzione, ma la sua analisi, in taluni punti acuta e puntuale, nel complesso continua a lasciare insoddisfatti: da una parte infatti insiste su ciò che in Šiškov vi è di palesemente più caduco, dall'altra trascura aspetti del suo pensiero, a nostro avviso, essenziali.

³ Si veda ad esempio il lavoro di Ja.K. Grot, “Karamzin v istorii russkogo literaturnogo jazyka”, *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvěščenija*, 1876 (II), 4, pp. 20–76, o anche S.K. Bulič, *Očerki istorii jazykoznanija v Rossii*, Sankt–Peterburg 1904 (I), in particolare le pp. 691–695. Bulič scrive testualmente: “Samy mysli avtora otličilis' nedostatočnosťju ego naučnogo i obščego obrazovanija i izvestnoj priroždennoj ograničennosti uma. Glavnoe soderžanie rassuždenija bylo v značitel'noj mere čuždo jazykoznaniju” (p. 692) più oltre: “Naučnoe soderžanie Rassuždenija prjamo ničtožno” (p. 693).

⁴ Si veda ad esempio fra la bibliografia più recente A. Meynieux, *La littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine*, Paris 1966, pp. 92–93, dove all'opera di Šiškov viene negata ogni validità e perfino influenza sulla letteratura dell'epoca.

⁵ A. Martel, *Michel Lomonosov et la langue littéraire russe*, Paris 1933, pp. 101–116. Le pagine che il Martel dedica a Šiškov sono comunque tra le migliori che sia dato di incontrare.

⁶ V.Ja. Stojunin, *Istoričeskie sočinenija*, I, A.S. Šiškov, Sankt–Peterburg 1880–1881.

⁷ P. Garde, *Šiškov linguiste et écrivain* [thèse complémentaire pour le doctorat ès Lettres, présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines], Paris 1963; il dattiloscritto è conservato presso la biblioteca della Faculté des Lettres et Sciences Humaines della Sorbona. Una silloge di questa monografia è in Idem, “A propos du premier mouvement slavophile”, *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*, 1964 (V), pp. 261–269.

⁸ Per queste e altre notizie biografiche su Šiškov, abbiamo utilizzato soprattutto il ricco materiale raccolto da Idem, *Šiškov linguiste*, op. cit., pp. 1–4.

⁹ Quella che avrebbe dovuto essere la migliore fonte di informazione in proposito, e cioè la prima parte delle memorie di Šiškov, è andata perduta. La seconda (*Ostal'naja polovina moej žizni*), che inizia dal 1796, è stata invece pubblicata in A.S. Šiškov, *Zapiski, mnenija, perepiska*, Berlin–Praga 1870: la raccolta di appunti e di corrispondenza šiskoviani edita a cura di Kiselev e Samarina.

gli dal cugino Bibikov, la traduzione infine dal tedesco di frammenti della *KinderBibliothek*, di Joachim Henri Campe.

L'inizio del regno di Paolo I vede aprirsi per Šiškov un periodo particolarmente felice: entrato nelle grazie del nuovo zar, viene nominato aiutante di campo dell'imperatore, membro dell'*Akademija Rossijskaja*, incaricato di una missione ufficiale in Austria, mentre nel frattempo continua il suo lavoro scientifico-letterario, con la pubblicazione di diverse opere riguardanti la marina e la flotta russa.

L'assassinio di Paolo I, nel 1801, sembra però stroncare di colpo questa così promettente carriera. Šiškov in effetti ha sempre detestato il capriccioso autocrate, di cui non ha fatto nulla per sollecitare i favori e la cui stessa simpatia per la sua persona gli risulta incomprendibile, ma nel nuovo ambiente che circonda Alessandro I, dominato dai "liberali", finisce per sentirsi del tutto spaesato. Uomo da *ancien régime* fino al midollo delle ossa, che ha sperato dopo la morte di Paolo in un ritorno *sic et simpliciter* ai tempi di Caterina, avvertendo l'ostilità per la sua persona che nutrono i nuovi favoriti e lo stesso sovrano, preferisce ritirarsi dalla corte, dedicandosi interamente alla sua prediletta attività scientifica.

È questo il periodo più fecondo della sua vita, quello in cui vedono la luce le sue opere più significative. Escono infatti nell'ordine, nello spazio di otto anni: *Rassuždenie o starom i novom sloge rossijskogo jazyka* (1803), *Pribavlenie k sočineniju nazываемomu Rassuždeniju o starom i novom sloge rossijskogo jazyka* (1804), *Perevod dvuch statej Lagarpa s primečanijami perevodčika* (1808) *Rassuždenie o krasnorečii Svjaščennogo Pisanija* (1810), *Razgovory o slovesnosti* (1811).

Nello stesso 1811, con il compito di sensibilizzare pubblico e cultura militante al problema della difesa della lingua russa dalle influenze straniere, nasce la *Beseda Ljubitelej Russkogo Slova*, la cui attività durerà fino al 1816¹⁰.

Assurto di colpo a fama nazionale grazie all'eco suscitato dal *Rassuždenie o starom i novom sloge*, mentre l'intero mondo letterario russo e lo stesso pubblico si dividono nei due partiti degli "šiškovisti" o *slavjanofi-*

*ly*¹¹, e dei "karamzinisti" nel 1812 Šiškov vede riaprirsi innanzi anche un brillante avvenire politico. La caduta di Speranskij di cui egli è stato sempre acerrimo avversario, il precipitare della situazione con la Francia, riportano naturalmente in auge il partito dei "tradizionalisti" e Šiškov, che in questo campo può vantare benemerienze di vecchia data, è chiamato a mettere la sua persona e soprattutto la sua eloquenza al servizio della patria in pericolo. Nominato Segretario di Stato¹², egli fa tutta la campagna del 1812–1814 al seguito del sovrano, spostandosi dalla Lituania alla Germania; quindi, dopo la sconfitta napoleonica, soggiornando a Dresda, a Praga (dove ha modo di incontrare Dobrovský), a Basilea, per rientrare infine nel 1814 a Pietroburgo. In questi due anni ha redatto manifesti e proclami patriottici di ogni genere, e nel 1813, alla morte di Nartov, è stato nominato dal sovrano presidente dell'Accademia.

La Restaurazione vede Šiškov impegnato a fondo da una parte nelle gravose funzioni ufficiali che gli impone la presidenza dell'Accademia, dall'altra nell'azione politica di difensore intransigente dei valori che la rivoluzione francese ha rischiato di mettere in forse nella stessa Russia, con danno per l'attività scientifica alla quale egli non può dedicare oramai che una piccola parte del proprio tempo. È anche per questo forse che essa perde progressivamente in originalità.

Šiškov naturalmente non ne ha coscienza, anche perché mai come in quegli anni le sue teorie sembrano guadagnare proseliti non solo negli ambienti della cultura ufficiale, più o meno legati all'Accademia, ma fra gli stessi poeti della giovane generazione romantica. D'altra parte come uomo politico ha occasione di emergere ancora una volta in primo piano: dimessosi dal suo posto di Segretario di Stato per contrasti con Alessandro I a proposito della servitù della gleba (1814), di cui è accanito sostenitore, e trovatosi di nuovo in conflitto con gli ambienti della corte, dominati dai circoli misticheggianti della Krüdener e del ministro della Pubblica Istruzione, A. N. Golicyn, egli può prendersi la sua clamorosa rivincita nel 1824. Agendo a fianco di Arakčeev e dell'archimandrita Fozio, Šiškov gioca infat-

¹¹ Detti anche "slavi" o "variagorussi". Il termine *slavjanofil* – destinato qualche decennio più tardi, e con significato profondamente diverso, ad avere così vasta fortuna – a quanto pare fu usato per la prima volta da Batjuškov, nella sua satira antišiškoviana *Videnie na beregach Lety* (1809).

¹² Lo stesso posto cioè occupato anche da Speranskij.

¹⁰ E cioè fino alla morte di Deržavin, nella cui casa per l'appunto avevano luogo le riunioni della *Beseda*.

ti un ruolo determinante nel provocare la caduta di Golicyn. Quando questa avviene, il partito “integralista” ortodosso, di cui è stato sempre un convinto rappresentante, lo ricompensa affidandogli il ministero della Pubblica Istruzione¹³.

Per un periodo di quattro anni Šiškov diviene dunque ministro della Istruzione e in tale posizione, malgrado la sua *Weltanschauung* rimanga più che mai reazionaria, paradossalmente ha modo di giovare alle correnti liberali della cultura, nella misura in cui la sua presenza garantisce almeno una logica interiore all'azione della censura, preferibile, nonostante tutto, ai soprassalti spirituali e alle allucinazioni persecutorie dei “mistici” alla Golicyn.

Infine, venuto in conflitto con Nicola I a proposito della nuova legge di censura che egli ha preparato, Šiškov si ritira, questa volta definitivamente, dalla vita politica attiva. Gli ultimi anni della sua vita, dopo la morte di Dar'ja Alekseevna, lo vedono risposarsi con una polacca, Julia Łoborzewska, proseguire per quanto l'età glielo consente la sua attività scientifica, quindi ammalarsi gravemente agli occhi, fino a essere colpito da cecità.

Muore nel 1841.

* * *

Questi i dati biografici. Quanto al ritratto intellettuale e morale dell'uomo, così come è possibile ricavarlo dalle testimonianze dei contemporanei¹⁴ e dagli appunti e considerazioni dello stesso Šiškov¹⁵, esso è abbastanza interessante, e tale comunque da gettare notevole luce sulla genesi e le caratteristiche peculiari del suo pensiero. Su di esso dunque varrà la pena di soffermarsi brevemente.

Alla base della personalità di Šiškov sta probabilmente l'influsso dell'ambiente familiare. Sociologicamente parlando, il nostro proveniva infatti da quella che, con

espressione polacca, si può definire la *szlachta szaraczkowa*: la piccola nobiltà terriera, con il suo bagaglio di tradizionalismo sociale e religioso, di devozione alle istituzioni, la sua laboriosità, la sua morale grezza ma allo stesso tempo integra, inflessibile, soprattutto il suo attaccamento quasi istintivo al suolo patrio. La classe sociale insomma diffidente per principio dell'occidentalismo dell'alta aristocrazia. Se a ciò si somma un'educazione militare che, sotto certi aspetti, non poteva non esaltare limiti e qualità di una simile formazione intellettuale, il quadro già diviene sufficientemente chiaro.

Di suo Šiškov vi aggiungeva una struttura mentale raziocinante all'estremo, di quel raziocinio convinto a priori della bontà dei propri procedimenti logici, tipicamente settecentesco, capace, inseguendo una propria coerenza interiore, di sfociare nel puro astratto. Ciò spiega abbastanza bene il carattere del suo conservatorismo politico, che in effetti si oppone ai nuovi tempi, alle minacce della Rivoluzione francese e del nascente liberalismo, in nome di un ordine sociale – quello del dispotismo illuminato – sentito come perfetto, in nome di una “ragione” metaindividuale e, al limite, metastorica. Se dal campo politico-sociale ci spostiamo poi a quello letterario, ritroviamo, *mutatis mutandis*, lo stesso atteggiamento. Non è un caso infatti che i moduli ragionativi, il concreto procedere dell'argomentazione šiškoviana, ove non si badi alle conseguenze ultime cui finiscono per giungere, ricalchino così da vicino il “buon senso” e la “logica” del classicismo illuministico alla Voltaire. Non vi può essere dunque nulla di più errato che accusare Šiškov, come tanto spesso si è fatto, di mancanza di logica. È vero esattamente il contrario. Garde ha colto nel segno quando ha scritto:

toutefois l'accusation de défaut de logique est injuste: il faudrait plutôt parler d'excès de logique. Šiškov est prêt à poursuivre son idée première jusque dans ses plus extrêmes conséquences, et ferme volontairement les yeux à tout ce qui vient s'y opposer. C'est cette tournure d'esprit, purement déductive, qui fait les fanatiques¹⁶.

Un fanatico Šiškov certo lo era, ma un fanatico *sui generis*. Furioso nella polemica, vi era però in lui un'istintiva bontà d'animo riconosciutagli dagli stessi avversari¹⁷.

¹⁶ Ivi, p. 46.

¹⁷ E a quanto pare perfino un certo senso dell'humor. Aksakov narra infatti che quando gli lesse i versi della pasquinata di Batjuškov, *Pevec v Besede Slavjanorossov*, dove si sbertucciavano allegramente la Beseda, l'ammiraglio-filologo e tutto il campo “slavorusso”, Šiškov si divertì di

¹³ Fu Šiškov a scrivere la requisitoria contro il prete bavarese Gossner, il cui *Commentario al Vangelo di S. Matteo* era servito da “pietra dello scandalo” per la fazione di Arakčeev. Si veda R. Ščebal'skij, “A.S. Šiškov, ego sojuzniki i protivniki”, *Russkij Vestnik*, 1870, 11, pp. 192–254, (in particolare le pp. 216–218), nonché *Zapiski, mnenija*, op. cit.. Si veda inoltre A.N. Pypin, “Rossijskoe biblijskoe obščestvo”, *Vestnik Evropy*, 1868, 11, pp. 222–285, e 12, pp. 708–768.

¹⁴ Preziosi soprattutto sono i ricordi di S.T. Aksakov, che, com'è noto, a Šiškov fu legato per un lungo arco di anni: si veda S.T. Aksakov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva 1966, II, pp. 258–303.

¹⁵ *Zapiski, mnenija*, op. cit..

Significativo ad esempio che nel caso dei decabristi, che pure doveva detestare con tutte le sue forze, egli si sia adoperato perché le condanne fossero mitigate. Si aggiunga a ciò una grande ingenuità, una sorta di goffaggine innata per cui quest'alto funzionario e uomo politico, vissuto per più di trent'anni tra corte, Consiglio di Stato, Accademia, letteralmente non "vedeva" gli intrighi e le lotte di potere che si scatenavano attorno a lui, e che suo malgrado finivano per coinvolgerlo; quando, come nel caso dell'affare Golicyn, si decideva a intervenire, lo faceva mosso solo dal desiderio di servire quella che gli sembrava la giusta causa; temeva a ogni momento di commettere *gaffes*, effettivamente le commetteva; infine confessava di trovarsi a suo agio solo fra le sudate carte filologiche del gabinetto di lavoro, tra le pareti domestiche. Anche la sua distrazione, addirittura proverbiale¹⁸, accentua un'immagine di perpetuo e impacciato distacco dalla realtà, causa non ultima evidentemente del suo essere oggetto di tanti epigrammi e pasquinate letterarie, del fatto che un uomo che in tutta la sua opera critica si è sempre rifatto a criteri di chiarezza, semplicità, buon gusto, abbia potuto poi commettere tali e tanti errori proprio di gusto.

D'altra parte sono naturalmente queste stesse caratteristiche di "puro studioso" a determinare le innumerevoli qualità positive di Šiškov, a cominciare dalla straordinaria capacità di lavoro¹⁹ dall'ordine e dalla sistematicità dei suoi metodi di indagine, e a finire con il procedere logico, serrato con cui nei casi migliori sa avvalorare la propria tesi.

L'aver parlato di "studioso" ci induce a esaminare il problema della formazione intellettuale di Šiškov. Come rileva giustamente il Garde²⁰, gli elementi fondamentali che sono alla base dell'esperienza intellettuale del nostro appaiono sostanzialmente tre. Anzitutto un amore istintivo per la letteratura russa antica o, più in generale, per la tradizione culturale slavo-ortodossa, tale da dargli una conoscenza, eccezionale all'epoca, di ciò che in campo letterario la Russia prepetrina aveva

prodotto di più significativo. In secondo luogo l'educazione matematica impartitagli al Corpo dei cadetti di marina, capace di esaltare al massimo le sue già innate disposizioni speculative, e della quale egli mostrerà di sapere trarre ottimo profitto ogni volta che si tratti di inquadrare un problema nei suoi termini logici essenziali o di determinare una metodologia di ricerca.

Infine una particolare vocazione linguistica, attestata tra l'altro dalle stesse vicende biografiche. Qui occorrerà ricordare che alle lingue studiate al Corpo dei cadetti di marina, francese, tedesco, inglese, Šiškov aveva aggiunto per proprio conto svedese e italiano, l'uno e l'altro appresi durante le crociere di gioventù: lo svedese quando, naufragato il legno su cui era imbarcato, dovette rimanere alcuni mesi in un porto scandinavo; l'italiano durante i ripetuti soggiorni della flotta russa a Livorno, negli anni 1776–1778²¹.

Al lato opposto della medaglia sta il fatto che Šiškov non aveva alcuna nozione di greco e di latino, con conseguenze che è facile immaginare per chi, come lui, partito da semplici considerazioni sull'evoluzione stilistico-

²¹ L'amore per la cultura italiana costituisce una delle pagine più suggestive della biografia intellettuale di Šiškov, anzi uno degli episodi più interessanti di quella storia dei rapporti culturali italo-russi che ancora attende di essere scritta. Preso a visitare la penisola (fu tra l'altro a Milano, Venezia, Firenze, Roma) convinto di doversi interessare soprattutto delle testimonianze del mondo antico, Šiškov venne invece in breve tempo attratto da lingua, letteratura, costumi del paese. Come racconta egli stesso (*SSIP*, XVII, pp. 197–198), ingaggiò perciò un maestro e iniziò a studiare accanitamente l'italiano, quindi a leggere Petrarca e Tasso, entusiasmandosi particolarmente per quest'ultimo, la cui *Liberata* tradurrà integralmente qualche decennio più tardi (*SSIP*, VIII e IX). Da allora egli divenne un italofilo convinto (al pari del suo grande amico N.S. Mordvinov), adoperandosi in tutti i modi perché la conoscenza della letteratura italiana si diffondesse in Russia, con traduzioni – oltre che naturalmente di Tasso e Petrarca – di Maffei, Alfieri, de *Il pastor Fido* del Guarini, e di quel Metastasio che tanto amava da organizzarne rappresentazioni in casa e da recarsi in pellegrinaggio alla sua tomba quando, nel 1798, ebbe occasione di soggiornare a Vienna (si vedano Aksakov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., p. 278 e *Zapiski, mnenija*, op. cit., I, 50). È tipico comunque che una delle ragioni per le quali Šiškov si accese per la cultura italiana fosse il fatto che, a suo avviso, essa si era sottratta all'idolatria del classicismo francese. Analogamente, egli era letteralmente entusiasta di ciò che ai suoi occhi appariva manifestazione di fierezza nazionale, e cioè che gli italiani si guardassero dall'impiegare, in società o in teatro, altri idiomi fuori del proprio (si veda *SSIP*, XVII, p. 290). Ci si ricorda a questo punto che un altro viaggiatore russo in Italia, degli stessi anni, il Fonvizin, s'imbatteva nello stesso fenomeno, la sorprendente difficoltà di trovare persone in grado di esprimersi in corretto francese, la generale ignoranza della letteratura d'oltralpe, ma traeva da ciò conclusioni ben diverse da quelle di Šiškov... (si veda D.I. Fonvizin, *Sobranie sočinenij*, Moskva–Leningrad 1959, II, p. 535). Sia come sia, è certo che l'italofilia di Šiškov era determinata in notevole misura dalla sua gallofobia.

gusto e ne volle perfino una copia. Si veda Aksakov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., p. 297.

¹⁸ Si veda ad esempio Ivi, p. 284.

¹⁹ Come testimoniano nella maniera più eloquente i diciassette volumi delle sue opere: *Sobranie sočinenij i perevodov admirala Šiškova*, I–XVII, Sankt–Peterburg 1818–1839, d'ora in poi citati con la sigla *SSIP*.

²⁰ Ivi, p. 57.

lessicale del russo, aspirerà più tardi a tracciarne la storia, avviarne l'etimologizzazione sistematica, procedere a una comparativistica interslava, o addirittura a quella che sarà poi detta indoeuropea.

Il profilo intellettuale di Šiškov risulta così chiaramente delineato. In un ideale confronto con un letterato della Russia di quei decenni, da una parte egli risulta affetto da un chiaro elemento di inferiorità, qual è la mancanza di ogni conoscenza di prima mano del mondo classico, dall'altra invece in possesso di un patrimonio linguistico e letterario – la dimestichezza con la letteratura russa antica, la buona conoscenza di cinque lingue europee moderne – preso nel suo assieme, eccezionale. Ne scaturisce l'immagine di un uomo il cui bagaglio di cognizioni appare frutto prima di ogni altro di curiosità intellettuale, istintiva vocazione a interessarsi di ciò che gli altri non conoscono o ingiustamente trascurano; in una parola, gusto dell'“esplorazione culturale”.

Anche questo, tutto sommato, un tratto tipicamente settecentesco.

Per lo più, allorché si parla di Šiškov, vi è la tendenza a riferirsi soprattutto al *Rassuždenie o starom i novom sloge*, limitandosi a fare qualche riferimento, più o meno ampio, alla massa imponente di tutte le altre sue opere. Si tratta però di un evidente errore di prospettiva critica: se è vero infatti che è questo libro a provocare nella critica e nella letteratura militante di quegli anni una reazione a catena, è altrettanto vero che esso non rappresenta se non il momento iniziale nel processo di cristallizzazione del pensiero di Šiškov²². Ai fini della nostra analisi, noi terremo dunque presente l'intero *corpus* šiškoviano, anche se, naturalmente, prenderemo le mosse proprio dalla *Dissertazione sul vecchio e il nuovo stile*.

Il vecchio e il nuovo stile

Šiškov è conosciuto soprattutto come l'implacabile nemico di imprestiti e barbarismi di ogni tipo, il purista per eccellenza. La sostanza del *Rassuždenie o starom i novom sloge*, il testo dove per la prima volta viene introdotta e diffusamente analizzata la contrapposizione tra stile, “vecchio” e “nuovo”, è in realtà assai più complessa. Diremmo che in essa si sovrappongono due problemi, almeno in origine, distinti, uno stilistico-concettuale, l'altro linguistico.

Cominciamo dal primo.

Šiškov ha in uggia la letteratura che, intorno agli anni novanta, si è sempre più diffusa in Russia fino a rivoluzionare il gusto del pubblico, e che trova in Karamzin il suo rappresentante per antonomasia, anzitutto per una questione di sensibilità individuale. Buon allievo (o almeno convinto di essere tale) del classicismo di stampo lomonosoviano, non comprende il significato storico del fenomeno grazie al quale oramai da qualche decennio (ma in Russia da assai meno tempo) la rigida divisione dei generi letterari e, a essa collegata, la distinzione tra i “tre stili” della lingua scritta tendono a cancellarsi, sostituite da nuovi, diversi modelli letterari, da un unico “stile medio”²³. Sarebbe disposto al limite a tollerarlo, se si presentasse come semplice “imborghesimento” di una letteratura che, dimessi i toni eroici, coturni e trombe di guerra, guadagnasse in semplicità e in verosimiglianza quanto va perdendo in ridondanza e ricchezza immaginativa, ma non è disposto invece a sopportare ciò che esso sembra trascinarsi dietro. I vezzi stilistici del sentimentalismo, i suoi toni morbida-mente elegiaci, la sua atmosfera manierata, sovraccarica di lacrimosi *bibelots* psicologici gli appaiono infatti uno svirilizzare e allo stesso tempo contraffare la natura, che di per sé non è mai convenzionale.

In tutta la prima parte del *Rassuždenie o starom i novom sloge* troviamo così in abbondanza comparazioni tra “vecchio” e “nuovo” stile dove in definitiva non è questione di imprestiti lessicali, ma di semplice cifra stilistica²⁴. E si capisce che Šiškov la condannerebbe anche

²² A ragione Garde sottolinea questo punto, anche se evidentemente esagera quando parla di pagine “écrites par un néophyte” nelle quali “Šiškov y épanche sa mauvaise humeur plus qu'il n'y exprime sa pensée” (P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., p. 69): dopo tutto è lo stesso Šiškov a dichiarare, proprio nella *Dissertazione sul vecchio e il nuovo stile*, a proposito della sua vocazione linguistica: “uže let desjatka tri i po bol'še upražnjajus' v naukach”, *Rassuždenie o starom i novom sloge rossijskogo jazyka*, Sankt–Peterburg 1813, p. 349.

²³ Si vedano in proposito Ja.K. Grot, “Karamzin”, op. cit.; Vinogradov, *Očerki po istorii*, op. cit..

²⁴ Ad esempio (ed è solo qualcuno fra i tanti) leggiamo: “My ne chotim podražat' Lomonosovu i emu podobnym. On, naprimer, opisyvaja krasotu rošč, meždu počim v konce svolgo opisanija govorit: *no čto prijatnoe i*

se essa non comportasse un imbarbarimento della lingua, per quelle stesse ragioni che avrebbe fatto proprie un qualsiasi critico europeo del tardo neoclassicismo, diciamo un Marmontel o un doctor Johnson.

È quasi certo anzi che è stato proprio questo lo stimolo primo che ha mosso Šiškov alla sua protesta, un'istintiva sensazione di fastidio di fronte alla nuova maniera, formale e concettuale, di sentire il fatto letterario. Dietro di essa solo in un secondo tempo si è fatta innanzi una concreta analisi linguistica²⁵, generata proprio dal desiderio di capire il "come" e il "perché" si fosse arrivati a un simile fenomeno. Quando il nostro ha creduto di individuarne le cause nel progressivo soggiacere della lingua a influenze straniere, è partito naturalmente, lancia in resta, contro il nemico.

E con ciò tocchiamo quello che indubbiamente è il nucleo fondamentale del *Rassuždenie o starom i novom sloge*, e dell'intera opera šiškoviana, la sua battaglia in difesa della purezza della lingua.

Ma cosa deve intendersi con questa definizione? Come dicevamo in precedenza, Šiškov è noto soprattutto quale nemico degli imprestiti francesi, o più in generale stranieri; tuttavia se egli si fosse limitato a ciò non avrebbe fatto altro che collocarsi nel solco di una tradizione quasi cinquantennale, fianco a fianco a un Lomonosov, a un Sumarokov, a un Fonvizin, per non citare che i nomi maggiori²⁶. In questo caso, tenuto conto del fatto

che non è esatto rappresentarsi l'intero corso della letteratura russa tra gli anni settanta e novanta del secolo quale un unico processo di distacco dal magistero stilistico di Lomonosov, così come più o meno fa Martel²⁷, che correnti puristiche e arcaizzanti non solo continuavano a esistere, ma apparivano anche influenti²⁸, tutto il significato della sua opera consisterebbe nell'aver ripreso *dopo* l'avvento di Karamzin i temi della vecchia polemica puristica.

La realtà è profondamente diversa. Va notato innanzitutto che la battaglia di Šiškov è volta allo stesso tempo contro tre tipi di barbarismi: il prestito vero e proprio, le formazioni morfologiche arbitrarie e il calco. Tralasciamo per ora i primi due, e veniamo al terzo, che è quello che permette di afferrare meglio la genesi delle idee linguistiche del nostro.

Cosa rende furioso Šiškov contro neologismi come ad esempio *trogatel'nyj, sosredotočit', vlijanie*, costruiti sui rispettivi modelli francesi *touchant, concentrer, influence*? Il fatto stesso che vi sia stato un "modello" trasportato meccanicamente da una lingua all'altra, senza avere accertato preliminarmente quale sia, semanticamente parlando, il suo *reale* valore, e perciò quale *reale* corrispondente esso abbia in russo. Presa infatti una qualsiasi parola russa, nella fattispecie *svet*, Šiškov dimostra che attorno al primitivo significato, chiaramente visibile in un'espressione quale a) *solnce razlivaet svet svoj povsjudu*, se ne sono venuti via via formando una serie di altri, illustrati dagli esempi: b) *svet Christosa prosvetaet vsech*; c) *semdesat vekov prošlo kak svet stoit*; d) *on namersja v svet*; e) *Amerika est' novyj svet*²⁹, paragonabili tutti alle onde che si dilatano intorno a un sasso scagliato sulla superficie del mare (e infatti per illustrare graficamente il concetto Šiškov si serve di una serie di cerchi concentrici). Risulta poi a colpo d'occhio come, di fronte a quella che si direbbe oggi la "polisemia"

sluch uslaždajučee penie ptic, kotoroe s legkim šumom kolebljuščichsja listov i žurčaniem jasnych istočnikov razdaetsja? Ne duch li i serdce voschiščat i vse suetnym račeniem smertnyh izobretennye roskoši v zabvenie privodit. Eto sliškom prosto dlja nas. Slog naš nyne gorazdo kudrjavee, kak naprimer: v serdečnom ubeždenii privetstvujju tebjja, bližajšaja senistaja roščja! Prochljadnoj tvoej mračnosti vnimali moi ošuščeniija raznežennye simfoneju pernatych privitajuščich " (p. 53); "Nakonec my думаем быт' Ossijanami i Sternami kogda, rassuždaja o igrajuščem mladence, vmesto: kak prijatno smotrit' ma tvoju molodost'? Govorim: *Kol' nastavitel'no vzi- rat' na tebjja v raskryvajuščej vsne tvoej!*" (p. 56); o ancora: "*Sija otmena byla imenno sledstviem otklonitel' nogo želanija ego. Poeliku takovij jazyk ne vsem russkim izvesten, togo radi nadležit pribegnut' k perevodu. Kažetsja onoe značit: Sija otmena sdelana byla po sobstvennomu ego želaniju* " (p. 170); "*Kogda putešestvie sdelalos' potrebnoš'ju duši moej. Svojtvenno li po Ruski govorit': potrebnoš' duši moej...?*" (p. 171).

²⁵ È un'ipotesi fatta propria anche dal Garde, il quale la corrobora con un'osservazione scaturita da un'attenta analisi del testo del *Rassuždenie o starom i novom sloge*: questo deriverebbe essenzialmente da note di lettura, all'inizio non destinate alla pubblicazione, cui più tardi sarebbe stata premessa un'introduzione teorica (P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., pp. 71–72).

²⁶ Occorre ricordare tutte le enunciazioni di Lomonosov a questo proposito, a cominciare dal *Predislovie o pol'ze knig cerkovnyh v russijskom jazyke*; gli aspri attacchi di Sumarokov contro l'inforestamento della lingua

in *O istreblenii čužich sloz iz russkogo jazyka*, in commedie come *Pustaja ssora*, in satire quali *O francuzskom jazyke*; gli analoghi attacchi di Fonvizin in *Brigadir*? Si veda fra l'altro A. Martel, *Michel Lomonosov*, op. cit., pp. 42–44.

²⁷ Ibidem. Si veda il capitolo "Les destins d'une théorie et d'une œuvre".

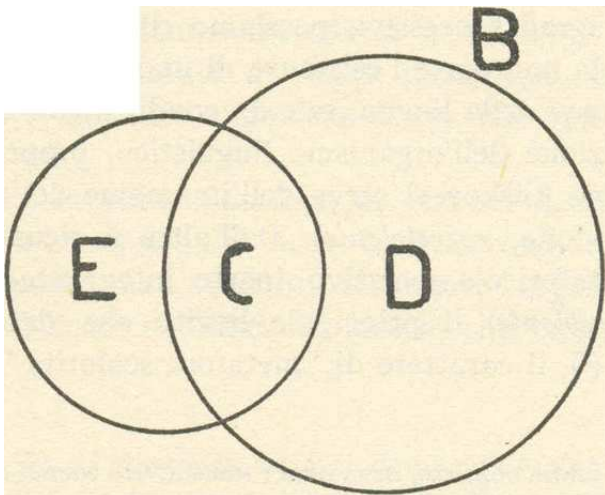
²⁸ Come spiegare altrimenti l'impronta nettamente puristica del dizionario dell'Accademia (1789), o scritti quali *Sposob koim rabota tolkovogo slovarja slavjano-rossijskogo jazyka skoree i udobnee proizvodit'sja možet*, del Fonvizin, a proposito delle fonti lessicali da utilizzare per la compilazione del dizionario? (Si veda D.I. Fonvizin, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 249).

²⁹ Ivi, pp. 30–31.

di *svet*, il francese *lumière* sia molto più povero, posto che esso può assumere i valori semantici del suo corrispondente russo solo nei casi a) e b). Naturalmente l'esempio è reversibile con il francese.

Da ciò una legge di carattere generale: ogni lingua ha costruito e costruisce il suo lessico seguendo un proprio schema logico, determinato dalle sue stesse caratteristiche strutturali, incongruo al di fuori di queste, e perciò *non trasferibile* in un'altra realtà linguistica senza violentarne la stessa essenza, la logica interiore che ha presieduto al suo sviluppo.

Ora cosa accade all'atto pratico con il russo? Šiškov prende il caso del verbo *trogat'* e del suo corrispondente francese *toucher*, e rappresentato lo "spazio semantico" dei due verbi con i cerchi B e A dimostra che essi non possono mai essere concentrici, ma si troveranno sempre nella posizione indicata dal grafico:



dove C designa l'area dei significati comuni ai due verbi (ad esempio *toucher avec les mains, trogat' rubami*); D i valori semantici propri a *trogat'* e che non trovano corrispondente in francese (ad esempio *tronut'sja s mesta, francese partir*); E il caso contrario (come nell'espressione *toucher le clavicin, in russo igrat' na klavikorde*).

Quando si introduce un neologismo come *trogatel'nyj*, nient'altro si fa dunque che violentare la lingua, costringendola a fare propri valori semantici (quelli rappresentati nel grafico dall'area E) che non possono non esserle estranei. Questi ultimi poi, col loro dilatarsi, ridurranno progressivamente l'area D, fino a rischiare, al limite, di distruggerla. Con il che, naturalmente, lo

snaturamento della lingua sarebbe completo³⁰.

Per dare maggiore forza di convinzione ai suoi assunti, Šiškov ricorre – bisogna dire, con efficacia – al ragionamento *per absurdum*. Cosa si direbbe di un francese che impiegasse nel proprio idioma espressioni quali *mon petit Pigeon*, o *à moi été parlé* solo per il fatto che "letteralmente" così suona il russo? O che rendesse l'inglese *I am walking* con *je suis marchant*?³¹ Eppure è esattamente quel che fanno i russi traducendo *slovo na slovo*, al punto che talvolta è impossibile afferrare il senso di una espressione o di un intero periodo senza ricostruire l'originale straniero. Non mancherà molto, ironizza Šiškov, e si udranno frasi come *pit' dolgimi čertami o on ženilsja na moem gneve*, "traduzioni" del francese *boire à longs traits* e *il a épousé ma colère*.

Come si osserva, siamo molto al di là della vecchia polemica puristica dei decenni precedenti, che si limitava a condannare il barbarismo, visto prima di ogni altro quale imprestito, senza porre alcun problema d'ordine generale. Šiškov al contrario si appoggia a una concezione della lingua organica e globale. Senza voler anticipare ciò che sarà detto a questo proposito nei paragrafi successivi, possiamo rilevare fin d'ora che i suoi presupposti sono da una parte l'esistenza di un impianto lessicale e morfologico di base, i *korni* della lingua, tale da condizionare in notevole misura ogni futura evoluzione dell'organismo linguistico, proprio perché *in nuce* esso già la contiene (Šiškov si serve dell'immagine del tronco e dei rami che da esso procedono: *razvetvlenie*). Dall'altra il riconoscere in processi logici di tipo metaforico-associativo (parte integrante del più vasto fenomeno dell'*upotreblenie*) il principale lievito che determina l'arricchimento linguistico³², il carattere di

³⁰ "Rassuždaja takim obrazom, jasno videt možem, čto sostav odnogo jazyka neschodstvuet s sostavom drugogo, i čto vo vsjakom jazyke slova polučajut silu i znamenovanie svoe vo pervych ot *kornja*, ot kotorogo one proischodjat, vo vtorych ot *upotreblenija*. . . Každyy narod imeet svoj sostav rečej i svoe sčeplenie ponjatij, a potomu i dolžen ich vyražat' svoimi slovami, a ne čužimi, ili vzjatymi s čužich. No chotet' Ruskoj jazyk raspologat' po francuzskomu. . . ne to li samoe značit kak chotet', čto vsjakoj krug znamenovanija Rossijskogo slova raven byl krugu znamenovanija sootvestvujuščego emu francuzskogo slova? Vozmožno li sie sdelat' i schočno li s rassudkom želat' čast' E ich kruga A, vključit' v naš jazyk, a čast' D, našego kruga V, vyključit' iz onogo. . . Ne čudno li, ne smešno li sie?" [corsivo nostro]; pp. 39–40.

³¹ Ivi, p. 44 e p. 172.

³² "No Poeliku čelovečeskij razum ves'ma obširen tak čto skol'ko by ni izobrel on raznych nazvanij, odnako vseгда izobilie myslej ego prevoschođnee budet' izobilija slov: sego radi často byvaet, čto odno i tože

“metafora scolorita” che ha, in buona parte dei casi, la parola. Da cui la natura stessa della linguistica di Šiškov, che è così spesso una semantica; un campo nel quale, va sottolineato fin d’ora, egli fa figura di precursore.

* * *

Ma se l’attenzione di Šiškov è volta soprattutto al calcolo in quanto forma che in apparenza non viola le caratteristiche essenziali della lingua, e che in realtà ne scardina più subdolamente la logica interiore, ciò non significa però che trascuri gli altri aspetti del problema. Come dicevamo in precedenza, la sua lotta è volta contro tre tipi di barbarismi: a prescindere dagli imprestiti, per i quali egli si limita a parafrasare le considerazioni dei suoi predecessori, sono così analizzate e condannate le formazioni improprie o arbitrarie, composizioni e derivazioni, in particolare le derivazioni del tipo *buduščnost’* in luogo di *buduščee*. Queste ultime del resto spesso non trovano grazia anche quando si avvalgono di suffissazioni normali. Alla domanda perché non possono usarsi termini quali *zanimatel’no* o *trogatel’no*³³ quando esistono *želatel’no*, *somnitel’no* e così via, Šiškov risponde infatti: perché se fossero parole proprie alla nostra lingua sarebbero state da tempo introdotte nell’uso³⁴, e se si ammette una troppo frequente possibilità di nuove formazioni, chi garantirà poi che il processo non si diffonda a macchia d’olio, che non si escogitino dei *letatel’no* o *kusatel’no*? È chiara qual è la preoccupazione di Šiškov: nella sua concezione linguistica *korni* e *upotreblenie* del russo costituiscono, col loro coesistere e reagire reciprocamente, una struttura formatasi

samoje slovo služiti k izobraženiju dvuch ili mnogich ponjatij, iz kotorych odno est’ pervonačal’noe, a drugie po schodstvu ili podobiju s onym ot nego proizvedennye. My govorim *vkušat’ pišču* i govorim takže *vkušat’ utechi*” (p. 195). Si ricordi la serie di significati *proizvedennye* che Šiškov enumera nel caso di *svet* e si leggano anche, a titolo di esempio, le considerazioni fatte a proposito del francese *développer* e del russo *razvivat’*: “Francuzy glagolom svoim *développer* izobražajut peremenu sostojanija večiči byvšej prežde enveloppée. – Kogda oni govorjat: l’esprit se développe to voobražajut, čto on prežde byl enveloppé dans un certain chaos i potom malo po malu načal okazyvat’ sja, ili raspuskat’ sja, na podobie cvetka. Perevodja slovo sie *razvitiem*, i govorja: *razum ego načinaet razvivat’ sja*, po smyslu slova sego dolžny my voobražat’, čto on prežde byl *svit*; estestvenno li predstavit’ sebe *svitoj razum*? Dlja čego Francuzy ne govorjat: son esprit commence à se détordre?” (p. 289).

³³ In questo caso Šiškov prescinde naturalmente dall’errata utilizzazione semantica di *trogatel’nyj* e si preoccupa solo dell’arbitraria applicazione del suffisso *tel’nyj* al verbo *trogat’*.

³⁴ Ivi, pp. 202–220.

“organicamente”³⁵ nei secoli, retta da un delicato equilibrio di meccanismi interiori, in cui basta introdurre in quantità eccessiva elementi “nuovi” – non importa se esteriormente conformi alle norme che la sorreggono – per determinare sovvertimenti incontrollabili.

Gli stessi fenomeni registrati nel campo della derivazione e della composizione, si verificano d’altra parte anche nelle reggenze dei verbi o nell’uso generale dei casi; ad esempio il dativo etico, così peculiare al russo antico in formazioni quali *on umer nam*, *on umer slave* è sostituito nell’uso da *on umer dlja nas*, *on umer dlja slavy*, dove l’impiego improprio della preposizione *dlja* è determinato dall’influenza del francese *pour* in frasi del tipo: *il est mort pour nous*³⁶.

Insomma, secondo Šiškov, è la lingua nel suo complesso che progressivamente rischia di perdere le sue caratteristiche essenziali, fino a diventare, in un futuro nemmeno troppo lontano, irriconoscibile.

* * *

Quali sono i rimedi a questa situazione? Poiché tutte le calamità si sono abbattute sulla lingua dal momento in cui si è inaugurato il “nuovo” stile, la risposta sembra ovvia: il ritorno al “vecchio” stile, che è infatti ciò che sostiene Šiškov. Ma formulato in questi termini, il problema resta astratto; si tratta in effetti di vedere in dettaglio il perché e il come di un simile ritorno.

Šiškov si rende conto benissimo, fin dall’epoca del *Rassuždenie o starom i novom sloge*, che il cavallo di battaglia degli innovatori della scuola karamziniana sta nell’affermazione, continuamente ripetuta, per cui mancherebbero al russo tutta una serie di termini o espressioni capaci di esprimere nozioni correnti nelle lingue occidentali, da cui la necessità di prestiti, calchi, o comunque innovazioni. Deciso a battere l’avversario sul suo stesso terreno, egli rovescia l’argomentazione e proclama, con ossessiva insistenza, che la pretesa povertà della lingua nazionale non deriva da altro se non da uno studio insufficiente della stessa, a sua volta causato dal

³⁵ E cioè senza intervento o quasi di fattori esterni alla struttura in quanto tale, fossero essi prestiti stranieri ovvero lo stesso elemento volontaristico di una creazione letteraria poco rispettosa della tradizione. Sottolineiamo questo concetto, alla cui luce va intesa anche l’affermazione, in apparenza illogica, secondo la quale determinate formazioni morfologiche e lessicali “se fossero proprie alla nostra lingua sarebbero state da tempo introdotte nell’uso”.

³⁶ Ivi, pp. 228.

fatto che invece di vagliare e meditare tutta la tradizione letteraria prepetrina e i migliori autori del XVIII secolo, per superficialità o snobismo, non si leggono che libri francesi.

Quali sono infatti le parole e i concetti francesi di cui non si trova un esatto corrispondente in russo? Šiškov delinea tutta una serie di possibilità. Vi è anzitutto il caso in cui a una determinata sfumatura semantica del francese non corrisponda nulla di *esattamente identico* in russo, per il fatto stesso che si tratta di due lingue diverse che, come è stato abbondantemente dimostrato, sarebbe stato pretendere di “sovrapporre”. Ebbene, egli proclama, forse che non vale anche il contrario, forse che non vi sono parole russe quali *milaja*, *gnušnyj*, *pagoda* e così via che non hanno un preciso corrispondente in francese?³⁷ La soluzione non potrà essere altra che impiegare dei sinonimi, rassegnandosi a una approssimazione per difetto implicita nel concetto di traduzione.

Vi è poi la possibilità, assai più frequente, di nozioni che il nuovo stile ha reso con neologismi arbitrari e incongrui, del genere di *razvivat'* o *vlijanie*. Anche in questo caso se si conoscesse realmente il tesoro linguistico dei secoli passati si constaterebbe l'esistenza del verbo *prozjbat'*, attestata da tutta la sacra scrittura, con il senso del francese *développer*³⁸. E la stessa avverrebbe per *vlijanie*, sostituibile da *naitie* o *naitstvovanie*³⁹. Si potrebbe ritenere che il metodo, valido per esprimere nozioni astratte, sia inapplicabile allorché si tratti di determinare oggetti a abitudini di vita introdotti nel paese da Pietro il Grande, ma anche in questo caso Šiškov non fatica a dimostrare che quasi sempre si tratta di un pregiudizio. Una parola come *grivna*, impiegata per designare un sottomultiplo del rublo, che un tempo però designava anche il medaglione che portavano al collo zar e alti dignitari in segno di distinzione, *grivna* dunque poteva ben svolgere le funzioni dell'accidentale *orden*⁴⁰. A sua volta *lice* risulta avere nella Scrittura di volta in volta il significato degli imprestiti *frunt*.

Vi è infine un'ultima possibilità, e cioè che realmente per una parola occidentale designante una nozione concreta della vita sociale non vi siano in russo corrispondenti, come nel caso di *akter*. In una tale eventualità l'uso di un neologismo è naturalmente ammesso; ma dovrà trattarsi di una formazione che tragga le sue origini dalle viscere stesse della lingua, che risulti in accordo alle sue norme fonetiche e morfologiche, alla sua “logica” semantica. In luogo di *akter* potrebbe essere impiegata, ad esempio, *licedej*, parola la quale semanticamente ha il medesimo valore e, costruita sul modello di *zlodei*, soddisfa perfettamente alle condizioni poste.

Vi è naturalmente un'obiezione di fondo contro un simile procedere, ed è Šiškov stesso a prospettarla nel *Rassuždenie o starom i novom sloge*: come abituare chi legge a termini che, mai impiegati o desueti da secoli, non potranno non apparire “dikie”? Ma non vi sono dubbi sulla risposta: ogni nuovo vocabolo, per il fatto stesso di essere tale, provoca all'inizio una sensazione di sconcerto, la quale però non tarda a sparire non appena vi si sia fatto l'abitudine. Bizzarri dovevano apparire all'inizio pure i prestiti e i calchi dal francese, eppure, sfortunatamente, ciò non ha impedito il loro dilagare. Perché dunque esitare di fronte a un tale procedimento, mentre non si sono avuti dubbi quando si trattava di imbarbarire la lingua? Se mancassero altre prove della sua validità basterebbe a corroborarla il genio di Lomonosov; non era infatti questi, quando postulava l'esigenza di restaurare il dativo assoluto, a dichiarare: “col tempo l'orecchio dei più vi si avvezzerà, e quella perduta bellezza e concisione di forma ritornerà nella lingua russa?”⁴¹.

Senonché, è chiaro, una simile posizione appariva sostenibile solo, nella misura in cui presupponeva una completa identità tra russo e slavo-ecclesiastico, fatto pacifico per Šiškov, ma tutt'altro che tale per molti dei suoi contemporanei.

La lingua slavo-russa: la sua unità e la sua dignità

Su questo punto è possibile distinguere nel pensiero di Šiškov due fasi. La prima è quella che corrisponde grosso modo al *Rassuždenie o starom i novom sloge*. Qui egli usa indifferentemente i termini *rossijskij* o *ruskij* e *slaveno-rossijskij*, più anzi i primi che il secondo, dimo-

³⁷ Ivi, p. 344.

³⁸ Si veda a proposito di *développer* – *razvivat'* la nota 35.

³⁹ “V svjaščennych knigach nachodim my: *Duch svatyj najdja na Tja*, i v drugom meste: *Sochrani dušu moju ot naitstvovanija strastej*... Zdes' *naitie* ili *naitstvovanie* ne inoe čto značit, kak to samoe ponjatje, kotoroe Francuzu izobražajut slovom *influence*” (p. 25).

⁴⁰ Ivi, p. 231.

⁴¹ Ivi, p. 64.

strando proprio con una simile imprecisione terminologica (da cui negli anni successivi si terrà puntigliosamente lontano) che, nel momento in cui scriveva il suo libro, l'unità delle due lingue gli appariva un fatto talmente ovvio da non richiedere nemmeno precisazioni o, tanto meno, discussioni.

È il caso di ricordare quali fattori concorrevano a formare in lui una tale convinzione? Si trattava evidentemente anzitutto di argomenti diciamo di linguistica storica, e cioè il fatto, all'epoca ritenuto assiomatico, che il russo discendesse per linea diretta dallo slavo ecclesiastico antico, che questo anzi fosse il progenitore di tutti i parlari slavi. Noi vedremo come in seguito Šiškov modificherà radicalmente una tale posizione, scrivendo con ciò una delle pagine più suggestive della sua linguistica slava, ma nel 1803 possiamo darne per scontata l'accettazione acritica. In caso contrario non potremmo spiegarci tante affermazioni del *Rassuždenie o starom i novom sloge*.

A parte gli argomenti di linguistica storica, agivano, e avevano anzi un ruolo preponderante, elementi d'ordine più generalmente culturale: e cioè l'eredità dell'intero pensiero dei secoli precedenti, in particolare di quello settecentesco, sul problema dei rapporti russo-slavo ecclesiastico, a cominciare dal *Predislovie o pol'ze knig cerkovnyh v rossijskom jazyke* lomonosoviano. E in realtà quando Šiškov scrive *slaveno-rossijskij* non fa altro che riallacciarsi a Trediakovskij, a Lomonosov, ai compilatori del vocabolario dell'Accademia del 1789, per non citare che i nomi più significativi in un arco di cent'anni⁴², i quali tutti hanno sempre affermato, con il Ludolf, *loquendum est russice, scribendum slavonice*, o quanto meno parlato di lingua slavo-russa⁴³. Se si tiene poi presente che il vocabolario dell'Accademia esce poco più di un decennio prima del *Rassuždenie o starom i novom sloge*, ben si comprende la sicurezza con cui Šiškov può affermare che lo *slavenskij* è "koren' i načalo rossijskogo jazyka"⁴⁴.

Diversa naturalmente si fa la situazione quando non viene più messa in discussione l'*opportunità* di ricorrere allo slavo ecclesiastico in luogo del francese come fonte di arricchimento linguistico, ma è la stessa posizione di principio, e cioè la sostanziale unità delle due lingue a essere contestata.

È a questo punto che Šiškov raccoglie la sfida e, mentre si impegna in una polemica annosa e acrimoniosa con i vari Makarov, Kačenovskij, Daškov, mentre fa della difesa intransigente dell'unità della lingua slavo-russa⁴⁵ lo scopo principale di tutta la propria attività scientifica, si sforza di approfondire e sistemare teoricamente il suo pensiero sul problema. Noi non seguiremo le varie fasi del dibattito tra Šiškov e i suoi oppositori, perché la polemica svoltasi tra il 1804 e il 1810, preziosa per la storia della cultura russa dell'inizio del secolo passato, non riguarda se non indirettamente l'evoluzione del sistema di idee šiškoviano, nel quale, in fondo, di nuovo rispetto alla tematica del *Rassuždenie o starom i novom sloge* introduce solo l'elemento xenofobonazionalista. Al contrario, ci limiteremo ad analizzare il documento che, ci pare, esprime meglio il frutto di quegli anni di travaglio intellettuale, quello in ogni caso in cui con più chiarezza Šiškov si sforza di dare una risposta globale alle obiezioni degli avversari. Si tratta del *Rassuždenie o krasnorečii Svjaščennogo Pisanjia*, un testo scritto nel 1810, su un tema proposto dall'Accademia (la bellezza della lingua russa e i mezzi per arricchirla e perfezionarla ulteriormente) dove il nostro, oltre a ribadire la sua posizione sulla Scrittura e la letteratura prepetrina in genere, dibatte a lungo la questione che ci interessa⁴⁶.

Da dove proviene – egli si domanda – un'idea così assurda come quella per cui russo e slavo ecclesiastico sono due lingue differenti? Dal fatto evidentemente che si dà alla parola lingua il significato di "dialetto" (*narečie*) o di "stile" (*slog*). Dal fatto che si prendono determinate differenze morfologiche e lessicali tra russo e slavo ecclesiastico e si proclama di essere di fronte a due lingue differenti.

Niente di più assurdo. Quando si parla di una lingua si intendono le radici delle parole e tutti quei rami

⁴² Sorprendentemente P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., p. 129, afferma: "il emploi un terme de sa création".

⁴³ Si veda ad esempio la prefazione dello *Slovar' Akademii rossijskoj*, I, Sankt-Peterburg 1789, p. VI: "Slavenorossijskij jazyk bol'šejju čast'ju sostoit iz Slavenskogo, ili, jasnee skazat', osnovu svoju na nem imeet...".

⁴⁴ Si veda *Rassuždenie o starom i novom sloge*, op. cit., p. 1. In questa definizione evidentemente sono compresi ambedue gli elementi di cui si discorre, e cioè sia il linguistico che lo storico-culturale.

⁴⁵ Da allora in poi Šiškov non userà che questo termine, al quale, in linea di massima, ci atterremo anche noi.

⁴⁶ *SSIP*, V, si vedano in particolare le pp. 55-59.

lateralmente che da esse sono derivati: ebbene se gli uni e le altre dimostrano di essersi conservati identici o quasi nelle due “lingue” che si pretendono diverse, questa diversità in effetti non sussiste. Si potrà tutt'al più parlare di “dialetti”, allontanatisi in una certa misura dalla lingua madre, ma niente di più. Ad esempio, in confronto allo slavo il russo ha perduto il duale e parzialmente modificato le terminazioni di verbi, aggettivi e sostantivi, ciononostante la sua struttura morfologica è restata sostanzialmente identica a quella slavo-ecclesiastica.

Significato ancora minore hanno le differenze lessicali. Quale senso ha affermare che parole *glaz, lob, pleči* sono russe, e *oko, čelo, ramena* slave? Forse perché le prime non si trovano nella Scrittura? Ammesso che ciò sia vero, non costituisce prova. Ogni idioma ha i suoi sinonimi utilizzati a livelli stilistici diversi, e i libri sacri sono per definizione scritti in stile elevato: logico dunque che non vi si trovino termini della lingua corrente. In base a un simile ragionamento si dovrebbero escludere dalla lingua alternativamente tutte le parole che abbiano un colorito rettorico, o tutte quelle che tradiscano la loro discendenza dal “volgare”, a secondo che si scelga come parametro questo o quel genere letterario. In realtà come non slavi non si possono citare che termini quali *lošad', kolpak, artillerija*, e cioè tartarismi o occidentalismi, i quali in realtà non sono russi, ma tutt'al più russificati.

Del resto se si vuole una prova dell'assurdità del tentativo di separare russo e slavo ecclesiastico sulla base di criteri lessicologici, si cerchi pure di eseguire concretamente un'operazione del genere: se si assumono come parole russe *voron, korova, vorobej, moloko* e come slave *nrav, vladet', vrag, nagrada*, perché mai poi queste ultime vengono impiegate continuamente, perché non le sostituiscono forme “russe” quali *norov, vorog, volodet', nagoroda*? E se rispetto alle forme russe *delaju e krasota, deju e lepota* sono da classificarsi slave, a quale “lingua” attribuire termini come *velikolepie o zlodej*?⁴⁷

* * *

Il testo che abbiamo or ora riassunto è di particolare interesse sotto più di un aspetto. Martel, al cui acume critico non erano sfuggite queste pagine, scrive: “Il ne

reste que admirer sa finesse de dialedicien”⁴⁸, e il Gardes, ponendosi sulla stessa linea: “Ainsi Šiškov tire-t-il fort habilement un argument de l'amalgame déjà réalisé d'éléments slaves et russes”⁴⁹. Sennonché secondo noi non si tratta solo dell'abilità con cui Šiškov con maggior o minore finezza dialettica sa tirare argomenti dalla sua parte. Egli tocca invece una problematica che conserva ancora oggi tutta la sua validità, proprio perché gli interrogativi che pone sono lontani dall'aver trovato una risposta soddisfacente.

Certo se ci si porrà dall'angolo di visuale critico per il quale il russo letterario moderno sorge attraverso un processo di lotta e progressiva differenziazione da uno slavo ecclesiastico che in sostanza svolge le stesse funzioni del latino in Ungheria o in Polonia, e del quale esso non conserva se non residui morfologico-lessicali, se ci si porrà da quest'angolo di visuale critica le opinioni di Šiškov appariranno assieme bizzarre e astratte, di esse si finirà per cogliere solo l'aspetto di inguaribile misoneismo. Ma se si assumeranno altri e più complessi criteri di valutazione, un simile giudizio dovrà essere modificato.

Ricordiamo in effetti come di recente l'Unbegaun, riprendendo le tesi fondamentali di Šachmatov, abbia rimesso in discussione *ab ovo* l'intera questione del russo letterario, rovesciando l'impostazione tradizionale del problema e sostenendo, con argomenti persuasivi, che siamo di fronte non a un fenomeno linguistico “autoc-tono” più o meno permeato di slavonismi, ma casomai al contrario⁵⁰. Analogamente, negli ultimi tempi sono stati portati notevoli contributi a una riconsiderazione del problema dello slavo ecclesiastico e dei suoi rapporti con la tradizione cirillo-metodiana da una parte, e con le nascenti energie linguistiche locali di Serbia, Bulgaria e naturalmente Russia dall'altra; è stata sottolineata in altri termini la fondamentale omogeneità del “sistema” linguistico che sorregge tutta la cultura della Slavia ortodossa tra il XIII e il XVII secolo⁵¹.

⁴⁸ Ivi, p. 110.

⁴⁹ Ivi, p. 134.

⁵⁰ B.O. Unbegaun, “Le russe littéraire est-il d'origine russe?”, *Revue des études slaves*, tome 44, 1965, pp. 19–28. Si veda inoltre dello stesso “L'héritage cyrillo-méthodien en Russie”, *Cyrillo-Methodiana: zur Frühgeschichte des Christentum bei den Slaven*, Köln–Graz 1964, pp. 470–482.

⁵¹ Si veda R. Picchio, “Slave ecclésiastique, slavons et rédactions”, *To honor Roman Jakobson*, The Hague–Paris 1967, II, pp. 1527–1544.

⁴⁷ Si veda Ivi, p. 59.

Ebbene, quando Šiškov pone con tanta forza l'accento sul fatto che il lessico d'origine slavo-ecclesiastica, lungi dall'essere confinato a un livello puramente retorico e arcaizzante, finisce per costituire l'intero "strato colto" della lingua, non possono non venire alla mente proprio le analoghe considerazioni di Unbegaun. Del resto se le sue concezioni linguistiche avessero posseduto più concretezza e senso storico, se egli avesse rinunciato a difendere l'indifendibile, e cioè quella parte del lessico oramai irrimediabilmente desueta, Šiškov avrebbe potuto sottolineare anche un altro fatto: che a torto i fautori della nuova scuola formulavano l'equazione arcaismo-termini d'origine slava, molte parole uscite già dall'uso corrente della lingua essendo per l'appunto d'origine "volgare".

Allo stesso modo, quando si sforza di minimizzare la portata dei cambiamenti morfologici avvenuti nel russo negli ultimi due secoli, certamente Šiškov liquida troppo sbrigativamente il problema parlando di fenomeni marginali che non intaccano la sostanza della lingua; ma d'altra parte i "limiti di accettabilità" del sistema dello slavo ecclesiastico erano effettivamente assai ampi, proprio per l'assenza di una norma ben precisa⁵².

Così allorché il Garde, dopo aver rilevato che le differenze tra russo e slavo ecclesiastico sono allo stesso tempo d'ordine geografico, cronologico e stilistico, scrive "Il [Šiškov] va s'employer à reduire la portée de la différence chronologique en insistant sur la différence stylistique et en ignorant, comme ses adversaires, la différence géographique"⁵³ fa certamente un'affermazione esatta. Ma va rilevato contemporaneamente che non è questa l'angolazione giusta per comprendere il pensiero šiškoviano. Il fatto è che Šiškov, sia pure attraverso il velo di pregiudizi e, talora, grossolani errori linguistici, adotta infatti quale punto di partenza proprio quel sistema dello slavo ecclesiastico (che egli vede come "simbiosi" slavo-russa) di cui si è discusso, come provano le pagine che abbiamo riassunto e, al limite, quelle

che esamineremo tra poco a proposito dei rapporti tra "lingua" slavo-russa e "dialetti" slavi. Il suo sforzo è teso dunque a dimostrarne la verità storica, e, allo stesso tempo l'immutata validità, vale a dire la possibilità che esso avrebbe implicita di sopperire alle nuove esigenze linguistiche grazie alle proprie sole forze.

Da questo punto di vista dunque è lo stesso concetto di "differenze cronologiche" a perdere di significato, dissolvendosi in una prospettiva assai più vasta. Tanto più che Šiškov non contesta un'evoluzione della lingua parlata⁵⁴, probabilmente ammetterebbe anche una moderata evoluzione stilistica della lingua letteraria se, come si diceva in precedenza, essa non cozzasse contro i suoi gusti estetici, contro l'incomprensione e il fastidio per l'intera letteratura contemporanea.

* * *

Sarebbe un errore ritenere l'attaccamento di Šiškov alla tradizione slavo ecclesiastica frutto prevalente, se non esclusivo, di quegli umori nazionalistici che fanno la loro comparsa nel corso della polemica con i suoi avversari⁵⁵, e si rafforzano quindi col radicalizzarsi della lotta politica, con la posizione sempre più conservatrice assunta dal futuro Segretario di Stato e Ministro della Pubblica Istruzione. All'origine delle posizioni teoriche di Šiškov stanno invece convinzioni maturatesi probabilmente al momento stesso in cui egli cominciò a occuparsi di linguistica, e cioè in epoca politicamente non sospetta. E anzitutto quella della superiorità dello slavo-russo rispetto alle altre lingue europee.

Essa è tutt'altro che stupefacente se si tengono presenti i miti linguistici che vengono elaborati – o rielaborati – dalla cultura russa del Settecento, si direbbe quasi a fare da contrappeso al sentimento di inferiorità che un paragone tra la tradizione letteraria nazionale e quella degli altri popoli d'Europa poteva provocare.

Già Lomonosov nel *posvjaščenie* della sua *Rossijskaja grammatica* del 1755, riallacciandosi a una linea che, partita dai teorici italiani del Cinquecento, passa attraverso du Bellay e Vaugelas⁵⁶, scioglie il ben noto panegirico alla lingua russa, l'unica che possiede assieme

⁵² Per il valore attribuito a questi termini e concetti si vedano Ibidem, e inoltre, sul problema in genere dei rapporti russo-slavo ecclesiastico, N.I. Tolstoj, "K voprosu o drevneslavjanskom jazyke kak obščem literaturnom jazyke južnych i vostočnych slavjan", *Voprosy jazykoznanija*, 1961 (X), 1, pp. 52–66; V.V. Vinogradov, *Osnovnye problemy izučenija, obrazovanija i razvitija drevnerusskogo literaturnogo jazyka*, Moskva 1958; A. Šachmatov – G.Y. Shevelov, *Die kirchenslavischen Elemente in der modernen russischen Literatursprache*, Wiesbaden 1960.

⁵³ Ivi, p. 130.

⁵⁴ Si veda ad esempio *SSIP*, II, p. 408. Vedi anche più innanzi il paragrafo *Letteratura e lingua letteraria*.

⁵⁵ In particolare nel corso della polemica con Daškov: si veda D.V. Daškov, *O legčajšem sposobe vozražat' na kritiki*, Sankt–Peterburg 1811.

⁵⁶ Senza entrare nel vivo del problema che, per la sua complessità, meriterebbe una trattazione a parte, si vedano M. Vitale, *La questione della*

la solennità dello spagnolo, la vivacità del francese, il vigore del tedesco, la dolcezza dell'italiano, e oltre a ciò la ricchezza e la vigorosa concisione del greco e del latino⁵⁷.

E nel *Predislovie o pol'ze knig cerkovnyh*, esalta la ricchezza del russo che, attraverso lo slavo ecclesiastico, ha potuto attingere a piene mani dai tesori del greco; all'opposto del polacco il cui unico magistero linguistico è stato il barbaro latino medievale, o del tedesco, trovatosi nella stessa situazione fino alla Riforma⁵⁸. Lomonosov comunque, grazie alla sua preparazione filologica, resta in questo campo un moderato. Poco più tardi Trediakovskij scrive i *Tri rassuždenija o treh glavnejšich drevnostjach rossijskich*⁵⁹, dove proclama la lingua slava la più antica di tutta l'Europa nord-orientale, madre non solo di slavo-russo, polacco, ceco, dalmata, serbo e croato, ma degli stessi idiomi teutonici e cimbrici. Sumarokov in *O projschoždenii rossijskogo naroda*⁶⁰ non è da meno, fino a postulare un'unità slavo-celta, coeva del copto e dello scita, progenitrice di buona parte delle lingue europee. E questa sorta di fantalinguistica nella seconda metà del Settecento non solo non si attenuerà, ma dilagherà nella stessa pubblicistica⁶¹. Ancora nel 1814 Kapnist può sostenere una tematica del genere nel suo *Kratkoe izyskanie o giperboreach*⁶².

Šiškov si muove dunque avendo alle spalle un simile retroterra intellettuale, che si affretta naturalmente a sgomberare delle costruzioni più palesemente mitiche, ma di cui raccoglie i temi fondamentali. Così nel *Rassuždenie o starom i novom sloge* non solo fa sue le idee di Lomonosov sul russo erede diretto del greco, sulla sua ricchezza lessicale, forza e coincisione sintattica, ma a meglio documentare l'assunto si preoccupa di mettere in parallelo due frammenti della Bibbia nelle rispettive traduzioni slava e francese, sottolineando trionfalmente che la prima impiega 71 parole, laddove alla seconda ne occorrono 137⁶³. Qualche anno dopo tradurrà

l'articolo di Laharpe, *Comparaison du français avec les langues anciennes*⁶⁴, in cui l'autore del *Lycée* dimostra la superiorità delle lingue classiche rispetto al francese, corredandolo di un commentario il cui succo è che se Laharpe avesse potuto conoscerlo, senza dubbio al greco e al latino avrebbe aggiunto lo slavo-russo. Pertanto le considerazioni fatte per il greco e per il latino devono estendersi anche allo slavo-russo.

Šiškov insomma attribuisce una preminenza innata allo slavo-russo rispetto agli idiomi occidentali causa la sua natura di lingua a struttura sintattica, posta perciò sullo stesso piano del greco e del latino, anzi, grazie alla sua eccezionale *semejstvennost'*, all'abbondanza cioè di forme derivate da un unico *koren'*, superiore per chiarezza e logica interiore alle stesse lingue classiche⁶⁵. Pare inutile a questo punto ricordare come egli fosse completamente digiuno di greco e di latino, e vale invece la pena di sottolineare che anche il motivo dello slavo unica lingua europea blasonata della stessa nobiltà di quelle classiche era caro alla pubblicistica linguistico-letteraria del Settecento. Non solo, ma a guardar bene, vi si potrebbero ritrovare gli echi di quell'ambizioso culto delle tre lingue sacre – greco, latino, slavo – che la cultura della Slavia Ortodossa aveva sviluppato fin dalle sue origini, a cominciare dalla polemica costantiniana e dal trattato *O pismeněch* del “monaco Hrabr”.

Proprio quest'ultima considerazione ci induce a evidenziare l'altro elemento che fa da supporto alle idee di Šiškov sullo slavo-russo, a guardare bene più importante di quello di cui si è parlato finora, anche perché non solo non dipende dalla tradizione linguistica del XVIII secolo, ma è peculiare del nostro: l'altissima considerazione che egli ha della letteratura e in genere della cultura della Russia prepetrina. Si prenda a titolo di esempio non fosse che il *Rassuždenie o starom i novom sloge*. Ogni volta che si istituisce un paragone tra le pa-

lingua, Palermo 1960, e A. Martel, *Michel Lomonosov*, op. cit. Si veda inoltre il saggio di R. Picchio, “Questione della lingua e Slavia cirillometodiana”, *Studi sulla questione della lingua presso gli slavi*, a cura di Idem, Roma 1972, p. 8.

⁵⁷ M.V. Lomonosov, *Sočinenija*, Moskva 1961, p. 268.

⁵⁸ Ivi, pp. 270 e seguenti.

⁵⁹ Sankt-Peterburg 1773.

⁶⁰ *Polnoe sobranie vseh sočinenij v stichach i proze*, Moskva 1781–1782, X.

⁶¹ Si veda S.K. Bulič, *Očerki istorii*, op. cit., pp. 276 e seguenti.

⁶² V.V. Kapnist, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Moskva–Leningrad 1960, II, pp. 165–181.

⁶³ Ivi, p. 225.

⁶⁴ “Perevod iz dvuch statej Lagarpa s primečanijami avtora”, *SSIP*, III, pp. 264–388. L'altro articolo di Laharpe era intitolato “De l'éloquence”.

⁶⁵ Si veda più innanzi, il paragrafo *La linguistica generale*. Per la presenza del mito della “antichità” e “purezza” delle lingue slave, rispetto alle altre lingue moderne d'Europa, anche in area slavo-romana si vedano, i saggi di S. Graciotti, “Il problema della lingua letteraria nell'antica letteratura croata”, *Studi sulla questione della lingua*, op. cit., pp. 121–162, I. Mamczarz, “Alcuni aspetti della questione della lingua in Polonia nel Cinquecento”, Ivi, pp. 279–325, G. Dell'Agata, *La questione della lingua presso i Cechi: le apologie del ceco nell'ultimo quarto del XVIII secolo*, Ivi, pp. 327–344, per quest'ultimo in particolare le pp. 334–337 [il testo è stato ristampato in *eSamizdat*, 2004 (II), 1, pp. 79–94].

rafrasi bibliche di Lomonosov e il corrispondente passo della tradizione scritturale slavo-ecclesiastica, malgrado tutta l'ammirazione per il grande poeta, Šiškov dà invariabilmente la palma al secondo. Un intero episodio agiografico delle *Čet'i minei*, la storia del martirio delle tre sante vergini Minodora, Mitrodora e Ninfodora, viene riportato *in extenso* come esempio di perfetta rappresentazione psicologica, ampio e severo quadro drammatico, paragonato per bellezza all'episodio di Sofronia e Aladino della *Liberata*⁶⁶. Non vi è luogo, si può dire, della Scrittura che Šiškov non punteggi di esclamazioni del tipo “kakoe prekrasnoe vyraženie!” “kakoe izobylye myslej!” E si noti che in confronto è più riservato l'atteggiamento preso di fronte ai vari Kantemir, Sumarokov, Trediakovskij, perfino Lomonosov.

Le conclusioni, o se si vuole l'essenza di tutto ciò, possiamo leggerlo alla pagina 336, là dove Šiškov, in un impeto di commosso entusiasmo, esclama: “Penetriamo, penetriamo quanto più profondamente ci è possibile la bellezza della lingua slava. Vedremo allora che nel XII secolo essa era arrivata a una fioritura tale, quale la lingua francese raggiunse solo all'epoca di Luigi XIV, vale a dire nel XVII secolo. Dalla magnificenza con cui i nostri antenati tradussero i gloriosi predicatori greci, dall'altezza delle parole e dei pensieri, con i quali ovunque nelle loro traduzioni essi risuonano e rifulgono, si può arguire legittimamente quanto fosse già allora civilizzata e colta la nazione slava!”.

Anche questo testo è interessante sotto vari riguardi. Precedentemente si è detto che i miti linguistici che elabora la Russia del Settecento paiono nascere per un fenomeno di “compensazione” psicologica, per la necessità di trovare un qualche contrassegno di nobiltà in un panorama culturale sentito sotto tanti aspetti squallido. Vera o falsa che sia questa ipotesi, è certo comunque che a un Trediakovskij o a un Sumarokov sarebbe apparso assurdo confrontare il *Prolog* o le *Čet'i minei* o le *Letopisi* con i capolavori delle letterature occidentali. Un Lomonosov, che pure è quello che più si spinge innanzi sulla strada della rivalutazione del passato, è sostanzialmente sulle stesse posizioni. A parte ogni altra considerazione, si tratta di una letteratura semiconosciuta fatti salvi in parte gli ambienti ecclesiastici; il secolo insomma appare più che mai dominato dal mito del *prosvěšćenie*, dalla

necessità per il paese di proseguire e completare l'opera del gigante che l'ha marcato con la sua impronta, Pietro il Grande. Non c'è spazio o quasi, in una simile temperie spirituale, per una rivalutazione del passato.

Šiškov invece è in una prospettiva completamente diversa. Convinto com'è che quella della Russia antica sia un'altissima civiltà letteraria, tende a ignorare la cesura petrina. A vedere l'intero classicismo nazionale non per ciò che in effetti è – un tentativo di accettare contenuti e forme occidentali senza rompere totalmente con una tradizione linguistica millenaria – ma per una riaffermazione di tutta l'eredità culturale del passato. E questo anche se talvolta le nuove condizioni storiche, egli lo riconosce, hanno potuto allentare il cordone ombelicale con essa, spingere gli scrittori del Settecento a non guardare a sufficienza al retaggio dei secoli trascorsi⁶⁷.

* * *

“Lingua” slavo-russa e “dialetti” slavi

Uno dei meriti maggiori di Šiškov è di essere uscito dai limiti del mondo russo, per tentare di abbracciare l'intera Slavia. Per la verità egli aveva idee tutt'altro che chiare sui popoli e sulle culture di quella che ai suoi occhi costituiva una famiglia sorretta da vincoli strettissimi di parentela: vediamo così citati illirici, moravi, serbi, polacchi, boemi, carnoliani, vendi, ragusei senza che in molti casi egli abbia una coscienza precisa della realtà etnica e linguistica di ciò che queste denominazioni designano, mentre la sua stessa terminologia mostra la derivazione da fonti italiane e tedesche accettate acriticamente e non di rado sovrapposte⁶⁸. D'altra parte la

⁶⁷ Si veda più innanzi, il paragrafo *Letteratura e lingua e letteraria*.

⁶⁸ Come “vendi”, ad esempio, egli intende soprattutto i serbi lusaziani, ma talora anche gli sloveni, equivocando evidentemente tra *Wenden* e *Winden* delle sue fonti tedesche. Analogamente, al *karniol'skoe* di derivazione italiana fa riscontro in altri punti un *krajskoe*, mutuato con tutta probabilità del tedesco. Quanto a termini come “il lirici” o “ragusei”, essi conservano tutta l'indeterminatezza che avevano già nelle originarie fonti italiane. Garde osserva giustamente che Šiškov tende a usare denominazioni extraslave, che si riferiscono per lo più alla dislocazione geografica dei vari popoli slavi, per minimizzarne l'autonomia linguistica e culturale. Talora questo dava luogo anche a episodi gustosi, del genere della lettera che Hanka scrisse al nostro nel 1820, dove si può leggere: “Skažite, prošu Vaše Vysokoe prevoschoditel'stvo, čego radi nas Bogemcami nazyvajte? My sami zovemsja čechi, i tym že imenem nazyvajut nas vse slavjanskije narody, kako že i vaš staryj letopisec Nestor...”. Si veda P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., p. 172 e *Zapiski, mnenija*, op. cit., II, p. 389. Quanto al rapporto illirico-raguseo, si veda il saggio di S. Graciotti, “Il problema della lingua letteraria”, op. cit., pp. 132–133.

⁶⁶ Ivi, p. 109.

slavistica nei primi decenni dell'Ottocento era ai suoi primi passi: anche in questo campo egli fece dunque da precursore, tanto più che non si limitò a un lavoro di erudizione filologica, ma si sforzò di volgarizzare in tutti i modi la conoscenza del mondo slavo in Russia, tra l'altro con traduzioni (fatte direttamente o eseguite su sua commissione) di testi da varie lingue europee⁶⁹.

A spingere Šiškov a interessarsi delle lingue e delle culture dell'ethnos slavo dislocato fuori dai confini dell'impero russo, o quanto meno dotato di una propria individualità (il caso della Polonia), erano indubbiamente le stesse premesse teoriche poste alla base della sua concezione della lingua slavo-russa. Ammessa infatti l'unità e la dignità di quest'ultima, anzi il suo posto di preminenza tra le consorelle europee, sorgeva naturalmente il problema quale fosse il tipo di rapporto che la legava agli idiomi degli altri popoli slavi, e cosa rappresentassero in definitiva questi ultimi. La risposta di Šiškov non lascia adito a dubbi: allontanatisi da esso più o meno profondamente per un complesso di circostanze storiche, i vari idiomi slavi non sono che dialetti (*narečija*) dello slavo-russo.

Non è difficile immaginare su quali basi si fondi tale sicurezza. Come si è già detto più volte, le caratteristiche strutturali di una lingua sono determinate infatti anzitutto dai *korni* delle parole e dai valori semantici fondamentali a essi connessi. Quindi dal modo con cui, attraverso suffissi, prefissi, composizioni e così via, da queste stesse radici si dipartono "rami" collaterali. Ora un'analisi di uno qualsiasi di questi "dialetti" dimostra inequivocabilmente che i loro *korni* coincidono con quelli dello slavo-russo, così come coincide il *razvetvlenie*, almeno se lo si limita ai processi di formazione e derivazione. Certo vi sono discordanze lessicali e morfologiche, ma le une e le altre non appaiono in nessun modo determinanti⁷⁰.

Derivano da ciò due conseguenze di ordine generale. La prima di esse è che si ha diritto a guardare alle letterature scritte dei vari popoli slavi come a manifestazioni collaterali di un fenomeno più vasto, quello della letteratura slavo-russa; da cui, dove si debba volgere in russo

un qualsiasi testo di uno di questi "dialetti", il superamento del concetto stesso di traduzione, sostituita da una sorta di trascrizione in cirillico⁷¹ che si serva solo in casi di estrema necessità di "inserti" russi⁷². La seconda è la possibilità e opportunità per lo slavo-russo di attingere al patrimonio lessicale dei vari "dialetti" slavi ogni volta che esigenze obiettive ve lo spingano. Ogni volta cioè che essi posseggano termini ignoti al russo "al posto dei quali noi adoperiamo parole straniere" giacché "è meglio mutuare una parola della nostra lingua a un altro dialetto, che una parola straniera a una lingua straniera"⁷³. E passando dalle parole ai fatti, Šiškov fa quindi seguire a questo punto l'esempio del ceco *pešnik* che proclama opportuno adottare in luogo del francese *trottoir*⁷⁴.

Non seguiremo in dettaglio Šiškov nelle sue comparazioni interslave, quale quella, particolareggiatissima, tra slavo-russo e *krainskoe narečie*, o nelle sue "trascrizioni" russe di testi slavi, come i due celebri falsi di Hanka e Linda, il *Rukopis králdlovédvorský* e il *Libušin soud*, dal momento che nessun elemento nuovo rispetto a ciò che s'è detto può scaturirne. Vale piuttosto la pena di fare qualche considerazione di carattere generale.

Le opinioni del nostro a proposito di "dialetti" slavi indubbiamente appaiono sconcertanti sotto più di un aspetto. Colpisce in particolare il fatto che egli non abbia fatto alcuna distinzione tra lingue già ricche di una gloriosa tradizione letteraria, come il polacco, e altre ancora prive di una propria precisa fisionomia culturale, quali lo sloveno, accomunandole tutte alla rinfusa nella generica definizione di "dialetti", in posizione subordinata rispetto all'unica "lingua" slavo-russa. Eppure la premessa logica che è alla base delle deduzioni šiškoviane è chiara: se il russo deve la propria dignità esclusivamente alla simbiosi con lo slavo-ecclesiastico,

⁷¹ Ricordiamo che, grazie ai suoi legami con gli slavisti austriaci, Šiškov aveva presenti soprattutto testi scritti in alfabeto latino.

⁷² Si veda ad esempio *Povremennye izdanija Imperatorskoj Rossijskoj Akademii*, 1830, II, p. 110, citato da P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., p. 178.

⁷³ *SSIP*, V, 20.

⁷⁴ Ivi, pp. 20–21: "Pri slove pešnik, gorazdo prijatnejši dlja ucha, ja totčas voobražaju dorožku, po kotoroj chodjat peškom; a pri slove trotuar nadobno mne ešče uznať čto v francuzskom jazyke est' glagol trotter (stupat'), iz kotorogo sdelano slovo trottoir".

⁶⁹ Ricordiamo tra l'altro la sua traduzione dall'italiano di *Dell'analogia della lingua degli antichi popoli dell'Asia Minore colla lingua dei popoli antichi e recenti della Tracia e dell'Illiria*, Ragusa 1810, dell'Appendini (si veda *SSIP*, XIII, pp. 62–86).

⁷⁰ Si veda ad esempio *SSIP*, V, pp. 6–8.

al di fuori del quale si ridurrebbe al *prostoj jazyk* dei *mužiki*, cioè a un *sermo rusticus*, tutti gli altri idiomi slavi che tale simbiosi non possono vantare, si troveranno, alla luce di un facile sillogismo, a un gradino inferiore, quello per l'appunto del fatto linguistico-culturale locale.

Il vizio che è alla base di questo ragionamento, l'indebita estensione all'area slavo-romana di criteri validi solo per la Slavia ortodossa è ovvio, come ovvie ne sono le conseguenze, ivi compreso l'ingenuo tentativo di aggirare gli ostacoli più gravi scegliendo quale materiale di esemplificazione testi dell'infanzia letteraria (o pretesa tale) dei vari "popoli fratelli" per forza di cose linguisticamente più vicini allo slavo-russo. Altrettanto facile è constatare come nell'analisi di Šiškov un fatto culturale, la funzione di lingua dotta interslava esplicita per secoli dallo slavo ecclesiastico, finisca per trasformarsi in una sorta di assioma linguistico, in base al quale esso rappresenterebbe l'unico possibile modello di lingua letteraria, valido per tutti i tempi e per tutte le situazioni storiche, dei popoli slavi.

Malgrado ciò va sottolineato un fatto: all'epoca in cui l'ammiraglio filologo scrive, la sua concezione di un sistema linguistico basato sullo *slavenskij jazyk*, assurda se riferita al mondo slavo-romano, ancora può applicarsi largamente all'area ortodossa, dove ad esempio un Jovan Rajić o un Sofronij Vračanski utilizzano uno strumento linguistico che attinge in amplissima misura all'eredità cirillo-metodiana, intesa nel senso più largo del termine, e uno Stefan Stratimirovič intende restituire al volgare bellezza e dignità ricorrendo a quella "lingua slava" che fortunatamente ancora si conserva in terra russa⁷⁵, dove ancora nel 1835 Neofit Rilski vagheggia una lingua "slavobulgara". Ma alla metà del secolo la situazione è oramai completamente capovolta: serbo e bulgaro percorrono anch'essi la strada comune pressoché a tutte le lingue europee, promuovendo senza esitazioni il volgare, o perlomeno un certo volgare, alla dignità di lingua letteraria⁷⁶.

Lo stesso non avviene per il russo, in cui l'ondata karamziniana esaurisce presto i suoi effetti senza intaccare la sostanza della lingua, e la definitiva espulsione delle forme slavo-ecclesiastiche più desuete è compensata da una contemporanea eliminazione di volgarismi in cui la riscoperta romantica del patrimonio folklorico, lungi dal provocare i contraccolpi che si hanno ad esempio in Serbia, non influisce sulla lingua letteraria se non a livello di coloriture stilistiche; in cui, in definitiva, il progressivo cancellarsi dello spazio tra lingua parlata e lingua scritta avviene non certo con uno spostamento univoco dell'una verso l'altra, ma tutt'al più con un moto di avvicinamento reciproco.

Grazie insomma al verificarsi di un processo che non è certo quello auspicato da Šiškov, anzi ne rappresenta esattamente l'opposto, il russo vede dunque confermata la singolarità della posizione che gli attribuisce l'autore del *Rassuždenie o krasnorecii Sujaščennogo Pisanija*. A prescindere ovviamente da tutte le implicazioni letterarie e da tutti i giudizi di valore che egli lega a questa definizione, esso resta infatti l'unica lingua slava vivente per la quale parlare di "slavo-russo" non appaia a priori assurdo.

È impossibile parlare di "dialetti" slavi senza almeno accennare ai rapporti di Šiškov con gli slavisti europei (e la definizione va intesa nel senso più ampio della parola) di quel primo quarto dell'Ottocento. Linda, Rakowiecki, Dobrovský, Hanka, Jungmann, Šafařík, Kopitar, Karadžić, Miletić, Kengelac sono tutti suoi corrispondenti, per un arco di tempo più che ventennale⁷⁷; Šiškov scambia con essi pubblicazioni scientifiche, discute di filologia, in particolare delle sue etimologie, soprattutto, quando è ministro dell'Istruzione, medita di istituire cattedre di slavistica nelle università russe da affidare a Hanka, a Šafařík e a Čelakovský⁷⁸. Il progetto non viene realizzato (al posto degli slavi d'Austria saranno chiamati dei russi), così come non ha esito pratico un'altra idea di Šiškov, quella di creare presso l'Accademia una speciale "biblioteca slava" nel cui ambito

⁷⁵ Si veda il saggio di L. Costantini, "Note sulla questione della lingua presso i Serbi tra il XVIII e il XIX secolo", *Studi sulla questione della lingua*, op. cit., pp. 209–220. Le analogie tra alcuni aspetti fondamentali del pensiero di Stratimirovič e le speculazioni linguistiche di Šiškov sono talmente eloquenti da esimersi da ogni commento.

⁷⁶ Si veda R. Picchio, "Toward the definition of Slavo-Bulgarian", *Ricerche Slavistiche*, 1968–69 (XVI), pp. 247–250.

⁷⁷ *Zapiski, mnenija*, op. cit. Si veda inoltre M.I. Suchomlinov, *Istorija Rossijskoj Akademii*, Sankt–Peterburg 1874–1880 (VII), pp. 233–234.

⁷⁸ Per questa e per tutte le altre notizie concernenti i rapporti tra Šiškov e gli slavisti europei si veda il materiale raccolto da A.A. Kočubinskij, *Admiral Šiškov i Kancler graf Rumjancev. Načal'nye gody russkogo slavjanovedenija*, Odessa 1887–1888.

avrebbero dovuto lavorare gli stessi nomi già proposti per una cattedra universitaria, ma questo non toglie che egli sia stato un punto costante di riferimento (e non di rado una fonte di aiuto concreto)⁷⁹ per quanti, fuori della Russia, si impegnavano nella nuova disciplina.

Tralasciamo un esame particolareggiato di questa corrispondenza, nonché dell'eco suscitata nei vari paesi slavi dalle idee di Šiškov, perché dell'una e dell'altra si trova un'ampia disamina nel già citato lavoro del Kočubinskij. Ci limiteremo solo a rilevare col Garde che chi pecca più spesso di piaggeria è Hanka (e non stupisce, conoscendo il personaggio), che Dobrovský mantiene un atteggiamento tutto sommato riservato, e che i consensi maggiori Šiškov li trova in Šafařík e, soprattutto, fra i polacchi: un Rakowiecki, ad esempio, nella *Krótká historia języka słowańskiego na dwie części podzielona*, non solo si ricollega alle due idee, ma arriva a parafrasare la sua stessa terminologia⁸⁰.

Letteratura e lingua letteraria

Lo stereotipo dello Šiškov "purista per eccellenza" ne evoca infallibilmente anche un altro, quello del fautore di una letteratura paludata e ampollosa, tanto tronfia di arcaismi e vacui lenocini stilistici quanto intrinsecamente povera di contenuti. La responsabilità di questa immagine di maniera va probabilmente divisa a metà tra i karamzinisti del primo quindicennio dell'Ottocento, per i quali era fin troppo facile ridurre agli occhi del pubblico gli argomenti šiškoviani agli *abie* e agli *ašče* delle loro parodie letterarie, del resto indubbiamente spiritose, e la logica astratta, i madornali errori di gusto dell'ammiraglio.

Come si è già accennato a proposito del "vecchio" e del "nuovo" stile, Šiškov caldeggia invece una letteratura che si tenga stretta alla "verità" della natura, che non sacrifichi spontaneità e semplicità a vantaggio di preziosismi formali, che in pochi tocchi sappia illuminare i motivi psicologici più profondi dell'agire umano, che sono poi gli stessi poli del dolore e della gioia, dell'amore e dell'odio verso cui gravita una realtà sentimentale e intellettuale non ancora rifratta dalle angosce e dai

dubbi romantici. Se esaminiamo così nel *Rassuždenie o starom i novom sloge* i punti in cui sono messi a confronto le parafrasi bibliche di Lomonosov con gli analoghi passi della tradizione scritturale slavo ecclesiastica, vediamo che le ragioni per le quali questi ultimi vengono giudicati migliori sono sempre le medesime: nel testo canonico vi è più concisione e più semplicità e perciò più bellezza e più forza poetica.

Spostandoci sul terreno delle comparazioni tra autori occidentali e russi, troviamo un identico atteggiamento: Sumarokov favolista è preferito a La Fontaine perché più vicino alla natura, perché in lui gli animali non parlano col linguaggio dei cortigiani di Luigi XIV, ma esprimono le loro semplici verità con una sobrietà misurata e pregnante⁸¹. Se lo stesso Sumarokov avesse meditato più profondamente la Scrittura, non c'è dubbio che non sarebbe stato inferiore nella satira a Boileau, e nella tragedia a Racine⁸². Queste stesse considerazioni sono estensibili, del resto, all'intero classicismo francese. Certamente Šiškov lo conosce bene e lo ammira, ma nei suoi confronti nutre pur sempre riserve per quella che gli appare una cesellatura formale eccessiva e condotta a svantaggio di una maniera più "naturale" di esprimersi, al limite dello stesso contenuto. E il fatto che simili giudizi non si incontrino a proposito della letteratura italiana rende in parte ragione della simpatia di Šiškov per essa, testimonia che ai suoi occhi gli italiani avevano saputo evitare un eccesso del genere; al di fuori della Russia, con tutta probabilità, Metastasio è per lui l'autore che incarna più compiutamente un ideale di retta semplicità e allo stesso tempo di alta dignità formale⁸³.

D'altra parte se si vuole una controprova pratica di questa affermazione, è sufficiente esaminare la scrittura di Šiškov, nelle traduzioni o nei suoi componimenti letterari⁸⁴. Ci si troverà di fronte a uno stile indubbia-

⁷⁹ Si veda "Sravnenie Sumarokova s Lafontenom", *SSIP*, XI, pp. 122 e seguenti.

⁸² *Rassuždenie*, op. cit., p. 142.

⁸³ Questa visione di un Metastasio poeta della "schiettezza", della "spontaneità naturale", può apparire addirittura paradossale. Si tenga peraltro presente che perfino per Herder, un autore non certo sospettabile di simpatie per il classicismo, l'autore della *Clemenza di Tito* rappresentava "Das poetischer Meisterwerk dieser [l'Italia] Nation" (si veda *Sämmtliche Werke*, a cura di B. Suphon, Berlin 1877-1913, XVIII, p. 50). In genere è tutta la fortuna del Metastasio nell'Europa Orientale che ancora attende uno studio adeguato all'importanza dell'argomento.

⁸⁴ A prescindere dagli scritti tecnici sulla marina e la navigazione e dal dramma *Nevol'ničestvo*, sparsi nella mole dei diciassette volumi di

⁷⁹ Tra i maggiori beneficiari da Šiškov, oltre a Ju. Venelin, fu Vuk Karadžić, tra l'altro titolare dal 1826 di una pensione annua di 110 rubli oro.

⁸⁰ Si veda *Zapiski, mnenija*, op. cit., II, p. 395, e P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., p. 23.

mente tutt'altro che flessibile e scorrevole, spesso viziato da goffaggini, e naturalmente cosparso da arcaismi, ma in nessun modo enfatico o pretenzioso. Gli stessi arcaismi o forme comunque arieggianti allo "slavo", tenuto conto dello sforzo fatto per non utilizzare prestiti stranieri, a guardare bene non sono poi così numerosi. Dunque un'esigenza di semplicità e di chiarezza, quasi di "antiletterarietà".

Ma come conciliarla con la generale concezione šiškoviana dei rapporti russo-slavo ecclesiastico, lingua letteraria per definizione, di cui si è discusso tanto a lungo? Come conciliarla non fosse che con alcune famose pagine del *Rassuždenie o starom i novom sloge*, quelle dove egli confuta punto per punto le affermazioni fatte da Karamzin in *Otčego v Rossii malo avtorskich talantov*? Si ricorderà ad esempio (il passo è stato talmente citato che ne diamo per scontata la conoscenza) che qui, dopo aver negato che in Russia vi siano pochi buoni autori cui ispirarsi, e che pertanto sia necessario per uno scrittore forgiarsi da solo il suo strumento linguistico, di fronte all'affermazione di Karamzin: "i francesi scrivono come parlano, i russi devono ancora imparare a parlare su molti argomenti così come scrive un uomo di talento", Šiškov esclama: "la lingua di Racine non è quella con cui tutti parlano, altrimenti ognuno sarebbe Racine!"⁸⁵. Se si tiene presente che per Šiškov il passo karamziniano rappresentava il manifesto programmatico della nuova scuola – e tale in effetti era – si può valutare a pieno l'importanza di una simile enunciazione. Ribadita per di più nel *Pribavlenie al Rassuždenie o starom i novom sloge*, là dove – in polemica con Makarov che proclamava la necessità di ispirarsi alla lingua della buona società – egli dichiara: "le nostre care *dames*, o, secondo il nostro linguaggio grossolano, *baryni*, *ženščiny*, sono raramente scrittori, per conseguenza che parlino come vogliono"⁸⁶.

Non è difficile a questo punto obiettare che la contraddizione è solo apparente: il fatto che Šiškov postulasse per la letteratura una lingua che non fosse la medesima di quella dell'uso, e che allo stesso tempo si facesse paladino di uno stile quanto più possibile "naturale",

poteva conciliarsi perfettamente nell'ambito dell'estetica e della critica del classicismo settecentesco. Com'è risaputo, quest'ultimo infatti aveva finito per attestarsi su di una linea che cercava di contemperare ragione e fantasia, spontaneità e dignità formale, presente e passato, linea che, alla metà del secolo, era divenuta comune a tutta l'Europa. Quando poi sentimentalismo e preromanticismo fecero la loro irruzione sulla scena letteraria, fu su questa posizione che si arroccarono gli oppositori delle nuove tendenze, il Voltaire della vecchiaia, e i classicisti irriducibili del genere di quel Laharpe che tanta influenza ebbe su Šiškov⁸⁷.

Il quadro dunque appare così chiaro che può sembrare inutile l'averne riassunto i termini essenziali. Ma il fatto è che il pensiero di Šiškov non si esaurisce entro questi limiti; al contrario la semplice lettura della sua opera specificamente consacrata ai problemi della letteratura, i *Razgovory o slovesnosti*⁸⁸, apre nuove prospettive, tali da dovere modificare notevolmente questo disegno d'assieme.

* * *

Si prenda infatti il dialogo dei *Razgovory* dal nostro punto più interessante, quello dedicato alla poesia russa⁸⁹: dopo aver proclamati fondatori della poesia russa moderna Kantemir, Trediakovskij e Lomonosov, Šiškov non può fare a meno di osservare che, malgrado tutti

⁸⁷ Va riconosciuto che fu una vera fortuna per Šiškov imbattersi in un classicista attardato come Laharpe, senza del quale egli non avrebbe potuto trasportare così efficacemente gli argomenti impiegati a prò del latino in ambito slavo ecclesiastico. Ricordiamo che a Laharpe egli doveva la concezione di una letteratura francese quasi inesistente prima del '600 (è questa la tesi centrale dell'intero *Lycée*): un'affermazione nella quale dunque si è visto a torto una manifestazione di nazionalismo culturale. Al di là delle stesse convergenze teoriche, è interessante notare anche le affinità elettive che esistevano fra i due: il tratto brusco, incapace di smussature, l'acre e risentita sincerità, il gusto della polemica, la fama insomma, più o meno giustificata, di "cerbero". *Impiger, iracundus, inexorabilis, acer* veniva infatti definito – scomodando Orazio – Laharpe, e la frase calzerebbe come un guanto a Šiškov. Ancora di più gli si addice la risposta che, secondo Sainte-Beuve, l'ex allievo di Voltaire avrebbe dato a chi una volta l'accusava di eccessiva asprezza: "Je ne puis pas m'en empêcher; cela est plus fort que moi" (si veda Sainte-Beuve, "J.F. Laharpe", *Causeries du Lundi*, Paris 1944, V, p. 112).

⁸⁸ Scritti nel 1811, i *Razgovory o slovesnosti meždu dvumja licami: Az i Buki* consistono in due dialoghi di argomento linguistico-letterario (*O pravopisanii e O russkom stichotvorstve*), e, se si deve dare credito ad Aksakov, riflettono il succo delle lunghe conversazioni intrecciate per anni nel gabinetto di lavoro di Šiškov tra l'ammiraglio e il futuro autore di *Sejmnaja chronika* (si veda S.T. Aksakov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., p. 273).

⁸⁹ *SSIP*, III, pp. 44–165.

Sočinenija i perevody, troviamo epistole, canzoni, madrigali, epigrammi, trattatelli filosofici, pagine di varia umanità; si veda anche P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., p. 235 e seguenti.

⁸⁵ *Rassuždenie*, op. cit., p. 159.

⁸⁶ *SSIP*, II, p. 422.

i loro meriti, questi tre autori (e dietro di loro l'intera poesia nazionale del XVIII secolo) hanno il torto di non essersi ispirati a sufficienza alla tradizione culturale patria, in altri termini alla letteratura russa antica. La circostanza che essi abbiano dovuto prendere in prestito forme letterarie straniere non è infatti che accidentale; sostanziali restano le fonti di ispirazione e di arricchimento linguistico cui ogni scrittore russo deve volgersi, se vuole essere degno di chiamarsi tale.

Ma quali sono poi con esattezza queste "fonti di ispirazione"? Šiškov ne elenca tre. La prima è la Scrittura, a proposito della quale vengono ribadite le considerazioni già profuse a pieni mani nel *Rassuždenie o starom i novom sloge* e, in genere, nell'intero corpus šiškoviano. La seconda sono soprattutto le *letopisi*, o scritture a esse assimilabili, in altre parole quella parte "laica" della letteratura russa antica che, secondo il nostro, prima di ogni altro può servire a fornire materiale linguistico per lo "stile basso".

E fino a questo punto restiamo nel solco diciamo tradizionale del pensiero šiškoviano; del tutto inattesa invece è la terza fonte, la tradizione folklorica. Šiškov sottolinea la ingenua bellezza, la forza poetica delle canzoni popolari, contrapponendole alla sentimentalità zuccherina delle romanze alla moda; si addentra in un esame particolareggiato della lingua dei racconti e della lirica popolare, evidenziandone la ricca sostanza metaforica, la carica espressiva racchiusa nei suoi stilemi; spinge la propria analisi fino ai proverbi, a quella rara parte della lirica colta che ancora conserva come un riflesso del substrato folklorico: in una parola, si fa paladino dei valori più schietti della tradizione popolare, deprecando l'oblio che li avvolge (conseguenza non ultima dell'eccessivo amore per le letterature straniere) e auspicando che essi possano di nuovo fare sentire la loro influenza sulla letteratura scritta⁹⁰.

Del resto alla sorpresa che provoca la lettura di un simile passo si aggiunge quella delle pagine di cui si discute del rapporto genetico tra "lingua scritta" e "lingua parlata", e cioè nella fattispecie tra russo e slavo ecclesiastico. Šiškov parte infatti da una constatazione di principio: più la lingua è popolare, più è antica e vicina alle sue origini, o al suo vocabolario primitivo. E ciò per il fatto che essa è parlata da gente semplice, illetterata, che dispone di un cerchio ristretto di idee, pertanto non è costretta, se non in limitata misura, ad arricchire, modificare, innovare il linguaggio. All'opposto la lingua scritta è obbligata, per sua stessa natura, a distinguersi dall'idioma della conversazione e dei bisogni giornalieri, a ricercare il massimo di chiarezza, logica, espressività. Dunque essa raccorcia quando in luogo di *poroch, vorog, korova, moloko, choromy*, dice *prach, vrag, krava, mleko, chramy*, unifica quando invece di *dostoin pochvaly, velik lepotoju, blagie dni, penie pesen* dice *dostochvalnyj, velikolepnyj, blagodenstvie, pesnopenie*, modifica quando invece di *vojdi, sojdi, olen', zmeja* dice *vnidi, snidi, elen', zmij*, sceglie quando in luogo di *glaz, lob, ščoki, plečo*, dice *oko, čelo, lanity, ramo*⁹¹.

* * *

Partito dunque dall'affermazione che lo *slovenskij jazyk* è "koren' i načalo rossijskogo jazyka", Šiškov approda a una conclusione, a stretto rigore, opposta, rovesciando con ciò un'opinione, è il caso di dirlo, plurisecolare⁹². Le fasi intermedie di questa evoluzione intellettuale non sono perfettamente chiare, né d'altra parte il pensiero di Šiškov sull'argomento è esente da contraddizioni e oscillazioni; si può semplicemente osservare che anche quando nella sua opera ancora non vi è parola di una lingua letteraria sviluppatasi progressivamente dall'idioma popolare, quest'ultimo non è mai considerato sprezzantemente.

Quanto alla sostanza di simili pagine, vi è certo in esse di che fare inorridire un linguista, ma vi è d'altra

⁹⁰ "Narodnyj jazyk, očiščennyj ot svoej grubosti, vozobnovlennyj i prinarovlennyj k nynešnej našej slovesnosti, sbizil by nas s toju prijatnoju nevinostiju, s temi estestvennyimi čuvstvovanijami, ot kotorych my udaljas', delaemsja bol'se želannymi govornami neželi istinno krasnorečivymi pisateljami", *SSSP*, III, p. 162. È sorprendente constatare come questo aspetto dell'opera di Šiškov sia sfuggito relativamente così spesso all'attenzione degli specialisti; un Efimov ad esempio, accomuna Šiškov a Karamzin nell'accusa di non avere tenuto in nessun conto la tradizione linguistica e letteraria popolare (si veda op. cit., p. 164). Fra le eccezioni, segnaliamo N. I. Mordovčenko, *Russkaja kritika pervoj četverti XIX veka*, Moskva-Leningrad 1959, pp. 88-89, Ju. M. Lotman, "Russkaja poezija 1800-1810 gg.", *Istorija russkoj poezii*, Leningrad 1968, I, pp. 191-213

e V.V. Desnickij, *Izbrannye stat'i po russkoj literature XVIII-XIX vv.*, Moskva 1958, p. 95 e seguenti. Desnickij peraltro semplifica radicalmente il problema dando al "populismo" di Šiškov un valore strumentale, facendone cioè quasi un predecessore del sanfedismo letterario di "Majak", e di altri consimili circoli dell'epoca di Nicola I.

⁹¹ *SSIP*, III, p. 7. Si veda anche "Nečto o sokraščanii slov", *SSIP*, IX, p. 369.

⁹² Che ancora due anni prima era stata ribadita da Kačenovskij: si veda "Ob istočnikach dlja russkoj istorii", *Vestnik Evropy*, 1809, XLIII, 3, pp. 193-210; XLV, 5, pp. 3-19; 6, pp. 98-119.

parte anche una serie di intuizioni luminose: il riconoscimento che “tanto più la lingua è popolare, tanto più è antica”, e soprattutto il superamento del concetto stesso di “corruzione” sostituito da quello che con terminologia moderna potremmo definire di “evoluzione funzionale”. Per conseguenza l’affermazione che tradizione popolare e lingua colta posseggono ognuna uno specifico campo d’azione in cui agire, come in effetti hanno agito, autonomamente.

Autonomamente, ma in contatto. In altri termini, se sarebbe impossibile immaginare una commissione generalizzata tra i due linguaggi, non perché – l’abbiamo visto – la tradizione popolare manchi dei titoli di nobiltà necessari, ma perché strutturalmente inadatta allo scopo, per il fatto stesso di derivare gran parte della sua ricchezza poetica proprio dall’essersi sviluppato al di fuori di ogni normatività (e Šiškov ben lo comprende), è anche vero che, entro certi limiti, la lingua letteraria non può fare a meno dell’apporto dell’elemento popolare. Essa ad esempio dovrà attingervi ogni volta che registri una lacuna nel suo lessico, incolmabile senza ricorrere a prestiti stranieri; più in generale, ogni volta che ciò possa provocare un suo arricchimento, senza snaturare i presupposti su cui si regge; e ciò, come si è già constatato, sia nell’ambito del russo che in quello più vasto dei “dialetti” slavi. È quanto del resto secondo Šiškov, è avvenuto per secoli, fino all’avvento del nuovo stile.

Applicata al campo dell’estetica letteraria, una tale concezione permette di risolvere perfettamente la contraddizione tra una letteratura auspicata quanto più possibile schietta e “naturale”, e una lingua la cui letterarietà è così accanitamente difesa: la maggior o minore presenza di “slavismi” e cioè di elementi specifici della lingua letteraria, non sarà imposta da un’astratta esigenza di ornamentazione, ma dovrà rispondere a un criterio di funzionalità. Al livello stilistico cioè che si vorrà ottenere: alto, medio, basso. In ogni caso il linguaggio letterario dovrà tenere sempre presente il legame di sangue con la tradizione popolare. Così Lomonosov non ha esitato a inserire elementi di “volgare” nello stile alto; così la scrittura delle *Čet’i minei*, di quella vita e martirio delle tre sante fanciulle tanto ammirata nel *Rassuždenie o starom i novom sloge*, trae la sua efficacia proprio dalla vicinanza con i modi, severi e casti, della

agiografia popolare, pur non restando per questo meno “letteraria”.

Ciò che solo si dovrà evitare insomma sarà di voler ridurre la lingua della letteratura, a quella dei salotti della capitale, a un idioma ambiguo e composito che, nato per altre esigenze, largamente inquinato di barbarismi, finirebbe per cancellare prima di ogni altro le radici più profonde della cultura nazionale, quelle popolari.

Come si osserva siamo, malgrado le apparenze, molto al di là della poetica del classicismo occidentale, in cui, pare inutile sottolinearlo, qualsiasi elemento popolare è in ogni caso escluso. Ancora una volta la chiave per intendere i gusti letterari šiškoviani, diremmo il suo subconscio letterario, si rivela dunque l’eredità culturale prepetrina⁹³.

La linguistica generale

A rigore è questo un argomento che avrebbe dovuto essere affrontato all’inizio del nostro lavoro. Ma Šiškov mescola così frequentemente le considerazioni di carattere generale sulla lingua a quelle sulle caratteristiche specifiche dello slavo-russo, che abbiamo preferito il criterio opposto, nella speranza di potere con ciò evitare fastidiose ripetizioni, o all’opposto, pericolosi equivoci terminologici.

La prima considerazione che si pone è: cosa rappresenta, nella sua essenza, per Šiškov il fenomeno linguistico? Tra le varie risposte che egli dà alla domanda la più coerente con il complesso del suo pensiero è forse quella che troviamo nel *Rassuždenie o starom i novom sloge*: “le parole non sono altro che segni universali dei pensieri, sulla base dei quali ogni popolo ha preso a intendere o ha convenuto di intendere gli oggetti visibili

⁹³ Significativo a questo proposito è ricordare la “tripartizione” fatta da Šiškov della letteratura russa in *SSIP*, IV, p. 140: “Odna iz nich davno procvetает, i skol’ko drevnost’ju svoeju, stol’ko že izjaščestvom vsjakoe novejšich jazykov vitijstvo prevoschodit. No onaja posvjaščena byla odnym duchovnym umstvovanijam i razmyšlenijam. Otsjuda ninese naše narečie ili slog polučil i, možet, ešče bolee polučit nedosjagaemuju drugimi jazykami vysotu i krepost’. Vtoraja slovesnost’ naša sostoit v narodnom jazyke, ne stol’ vysokom kak svjaščennyj jazyk, odnako že ves’ma prijatnom, i kotoryj často v prostate svoej skryvaet samoe sladkoe dlja serdca i čuvstva krasnorečie [...] Tret’ja slovesnost’ naša, sostavljajuščaja te rody sočinij, kotorych my ne imeli, procvetает ne bolee odnogo veka. My vzjali ee ot čužich narodov, no zaimstvujaju ot nich chorošee, možet byt’, sliškom rabstvenno im podražali i, gonjajas’ za obrazom myslej i svojstvami jazykov ich, mnogo otklonili sebja ot sobstvennyh zanjatij”.

agli occhi del corpo o della mente”⁹⁴. La lingua dunque è un sistema di segni, un codice. I segni sono “universali” in quanto non vi è popolo che non si serva di essi per rappresentare gli elementi, astratti o concreti, della realtà, per trasmettere e ricevere messaggi.

Qual è il rapporto che lega gli elementi della realtà ai segni che devono rappresentarla, i significati ai significanti? Secondo Šiškovič, si tratta di un rapporto logico per eccellenza (non potrebbe essere altrimenti perché la lingua, come opera dello spirito umano, deve rifletterne necessariamente la razionalità) e la chiave per intenderlo è l’etimologia (*korneslovie*). Qui occorre rilevare che Šiškovič fu profondamente influenzato dal *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l’étymologie* di Charles de Brosses⁹⁵, al punto che tutta la sua “paleontologia linguistica”, come la definisce il Vinogradov⁹⁶, in definitiva si palesa un incrocio tra le idee di de Brosses sull’origine e l’evoluzione dei vari idiomi umani, e le speculazioni semantiche proprie del nostro.

Secondo Šiškovič dunque vi è stata per tutti i popoli della terra una *Ursprache*, che ha lasciato come eredità alcuni *korni*, di carattere generalissimo, agli idiomi dei vari ethnos umani successivamente formatisi⁹⁷. Questi a loro volta consistono di *korni*, da cui si dipartono successivamente *vetvi*, che con il loro espandersi e reciproco intrecciarsi costituiscono la lingua vera e propria, in tutta la complessità che la definizione sottende. È ovvio infatti che da un punto di vista logico-semanticamente i *korni* hanno – per usare la terminologia dei grammatici di Port Royal – il massimo di estensione e il minimo di intenzione, o, in altri termini, eccellono in valore connotativo, e che il contrario avviene con i *vetvi*, caratterizzanti, mano a mano che si allontanano dal tronco originario, per la loro sempre maggiore funzione denotativa⁹⁸.

Si arriva così a un punto in cui la stessa comples-

sità dell’organismo linguistico venutosi a creare fa sì che spesso i “rami” finiscano per far obliterare “la radice” da cui provengono, e che questa per parte sua perda nella coscienza dei parlanti il suo “significato interiore”, e cioè il legame logico-metaforico che la saldava all’oggetto o alla nozione designata⁹⁹. Sarà l’etimologia la quale, di anello in anello, permetterà di rifare all’inverso il cammino percorso nei millenni, mostrando le caratteristiche strutturali delle varie “ramificazioni” e chiarendo il “significato interiore” dei *korni*. In tal modo da una parte parole come *kamen’* o *grib* risulteranno altrettanto chiare di *tecnica* o *medved’*, dall’altra sarà messo in luce quali procedimenti logici hanno presieduto al costituirsi dei *razvetvlenija*: va infatti tenuto presente e sottolineato al massimo che essi differiscono radicalmente da lingua a lingua.

Si comprende bene quali conseguenze Šiškovič tragga da queste premesse. Le abbiamo già esaminate dal punto di vista dei rapporti tra slavo-russo e idiomi occidentali; per quanto attiene alla posizione dello slavo rispetto alla *Ursprache*, gli è agevole dimostrare che proprio esso è la lingua che meglio ne conserva l’impronta. E ciò per la sua maggiore *semejstvennost’*, vale a dire la capacità di moltiplicare quasi all’infinito i derivati da un unico *koren’*, fino a esaurirne tutte le possibilità semantiche, la sua chiarezza e concisione verbale, la logica rigorosa che ne ha guidato l’evoluzione, la carica metaforica insita nel suo lessico, fonte di potenziale ricchezza poetica.

All’atto pratico egli si sforza di provare queste sue affermazioni istituendo confronti fra le varie lingue europee alla ricerca della “protolingua”¹⁰⁰, soprattutto lavorando intorno agli *slovesnye gnezda* dello slavo-russo nel tentativo di determinarne il valore delle “radici” e i modi di costituzione dei “rami”. Tipico da questo punto di vista è il suo affaticarsi intorno al problema dei prefissi verbali russi, mosso dalla convinzione che se una parola è composta per mezzo di un prefisso, questo vi presenterà necessariamente lo stesso senso che in altre parole, perché “lo spirito non ha potuto comporre le parole in modo tale che lo stesso prefisso abbia un senso davanti a una parola e uno diverso davanti a un’altra. Affermare ciò sarebbe, per ignoranza e insufficienza di studio

⁹⁴ *Rassuždenie*, op. cit., p. 299.

⁹⁵ Paris 1765. Il *Traité* ebbe una vasta risonanza in Europa, in particolare in Polonia, dove tra l’altro influenzò quel Rakowiecki che non a caso abbiamo visto così vicino a Šiškovič (si veda *Zapiski, mnenija*, op. cit., II, p. 395). Da notare che Šiškovič deriva da de Brosses la stessa terminologia impiegata per le sue analisi linguistiche: *korni*, *vetvi* e così via.

⁹⁶ *Jazyk Puškina*, op. cit..

⁹⁷ “Opyt rassuždenija o pervonačal’nom edinstve i raznosti jazykov”, *SSIP*, XI, p. 31.

⁹⁸ Ivi, pp. 42–43.

⁹⁹ Ivi p. 43.

¹⁰⁰ *SSIP*, XIV e XV.

della lingua, negare la ragione che vi regna”¹⁰¹. Più in generale Šiškov non solo è graniticamente convinto che non vi è legame più stretto di quello che esiste tra parola e idea, ma è persuaso che le leggi che presiedono allo svilupparsi e al concreto agire nella realtà razionale di qualsiasi fenomeno linguistico abbiano pressoché lo stesso rigore e capacità di ripetersi immutate nel tempo di quelle proprie alle scienze esatte.

Ciò peraltro non significa che si possano stabilire a priori, o peggio ancora, applicarsi indifferentemente a tutte le lingue. Al contrario, ogni idioma ha la sua struttura logica, ogni idioma si presenta quasi come un organismo biologico che sarebbe assurdo tentare di incrociare con quelli di altre “specie”¹⁰². Ma se ogni lingua ha caratteristiche praticamente irripetibili, irripetibili saranno anche i processi intellettuali che l’hanno forgiata. Ogni popolo o gruppo di popoli avrà i propri, e quelli slavi non saranno gli stessi di quelli germanici o neolatini: non per niente egli parla di “pensare alla russa”. La lingua non è perciò solo una struttura logicamente coerente rispetto a se stessa e alla realtà che deve riprodurre, in larga misura è anche predeterminata, in tutti i suoi possibili sviluppi, dall’ethnos culturale di appartenenza.

Entro questi precisi limiti la lingua infine – l’abbiamo visto qualche pagina addietro – è una struttura affetta da processi evolutivi, a loro volta guidati dal criterio della “funzionalità”. Così dalla lingua parlata si sviluppa quella letteraria, attraverso un complesso fenomeno di scelte, espunzioni, modificazioni assieme lessicali, morfologiche e sintattiche. Il nuovo linguaggio non elimina naturalmente il vecchio, ma l’uno e l’altro coesistono, diverso essendo l’universo intellettuale che devono esprimere.

Sono questi i caposaldi attorno a cui ruota la linguistica generale di Šiškov. Vinogradov, che ne ha fatto il centro della sua analisi del pensiero šiškoviano¹⁰³, non ha esitato a definirla “metafisica”, ed è vero indubbiamente che, attraverso l’intermediario di de Brosses, essa implica qualche rilevante elemento di “platonismo”. D’altra parte è altrettanto vero che se il suo insistere di

continuo sul primitivo valore metaforico del linguaggio rimanderebbero piuttosto a Potebnja, nel fatto che in essa l’elemento *langue* prevalga, fin quasi a eliminarlo, su quello *parole*¹⁰⁴, nell’insistenza in cui vengono sottolineati concetti equiparabili, *mutatis mutandis*, a quelli moderni di codice o di struttura linguistica, nella stessa profonda fiducia di poter ritrovare modelli logici entro cui inquadrare tutta la complessità e contraddittorietà del fenomeno linguistico, c’è l’ennesima conferma di quanto numerosi (anche se, ovviamente, circoscritti in superficie) siano i legami che uniscono buona parte dello strutturalismo contemporaneo alla linguistica preromantica.

* * *

Prima di concludere questo paragrafo dovremo fare una considerazione di carattere generale, che servirà a integrare quanto detto fino a ora. Šiškov non ha mai avuto alcuna idea di cosa sia una legge fonetica; non si è mai curato di colmare le lacune della sua educazione al Corpo dei cadetti di marina, molte delle sue etimologie sono divenute proverbiali per il loro grottesco... eppure pochi hanno contribuito come questo ufficiale di marina a far nascere in Russia una linguistica degna di questo nome.

In un’epoca in cui, per lo meno a Pietroburgo e Mosca, per linguistica s’intendeva “grammatica” o “retorica” o critica letteraria, qualche volta tutte e tre le cose assieme, Šiškov ha avuto la coscienza nettissima dell’autonomia di questa disciplina, del suo carattere rigorosamente scientifico e, come per la slavistica, si è affaticato l’intera esistenza a gettarne le basi e a promuoverne lo studio.

Di cosa egli intendesse per linguistica può testimoniare forse meglio di tutto un testo che Garde riporta *in extenso*, e di cui noi ci limitiamo a trascrivere i passi salienti: la caratterizzazione generale della lingua che egli

¹⁰¹ *SSIP*, V, 268–269, citato da P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., p. 149.

¹⁰² Si veda a questo proposito anche le considerazioni del nostro sulla traduzione: *SSIP*, IV, pp. 311–344.

¹⁰³ *Jazyk Puškina*, op. cit..

¹⁰⁴ Šiškov non nega il diritto dello scrittore ad apportare innovazioni linguistiche anche quando non si tratti di sostituire prestiti e calchi da idiomi stranieri, ma lo subordina a un accertamento di “coerenza” con la struttura della lingua che vanifica in pratica ogni vera libertà creatrice. E in effetti egli non scorge il ruolo che esercita la personalità letteraria, grande o piccola che sia, se non nella misura in cui sappia sottomettersi docilmente a un’entità imminente e tirannica, che potremmo definire la “razionalità interiore” e lo “spirito della lingua”. È questa una delle ragioni per le quali il suo punto costante di riferimento resta la letteratura russa antica, intesa come espressione poetica “corale” di un intero popolo.

dà nelle *Nekotorye zamečanija na predpolagaemoe vnov' sočinenie Rossijskogo slovarija*¹⁰⁵.

Cosa vogliamo dire con questo termine? Come lo definiamo, che ambito gli assegneremo? si chiede dunque Šiškov, e risponde: se affermiamo che “la lingua si compone di tutte le parole conosciute” bisognerà domandarsi cosa si intende per “parole conosciute”, conosciute da chi e come? Evidentemente non c'è nessuno che possa conoscere tutti i vocaboli di una lingua, ivi compresi i termini tecnici delle arti e mestieri. La definizione pertanto va modificata, si dovrà dire: “la lingua si compone di tutte le parole conosciute, impiegate in genere da tutti gli uomini”.

Ma a questo punto si pone una seconda questione, se cioè devono prendersi in considerazione anche parole che, uscite dall'uso, si sono conservate nelle fonti scritte. Sulla risposta non possono esserci dubbi: “tali termini sono restati nei libri che noi dobbiamo leggere per avere ragguagli su quelle epoche. Dunque, sebbene non li adoperiamo più, essi non sono per questo meno slavi, non fanno per questo meno parte della nostra lingua”¹⁰⁶. Per conseguenza la definizione precedente deve essere ancora allargata: “la lingua si compone di tutte le parole che sono conosciute, impiegate nella conversazione o nei libri, da tutti gli uomini in genere, oggi come ieri”.

Si potrebbe credere che ciò sia sufficiente, ma Šiškov dimostra il contrario: esistono nelle varie province russe delle parole puramente dialettali che devono entrare anch'esse nell'ambito della lingua, come devono entrarvi quelle di numerosi popoli slavi sparsi fuori dell'impero russo. E all'obiezione che sono incomprensibili, si replica: “non importa, esistono anche molte parole russe che non comprendiamo. Per esempio nessuno dice oggi *veverka*... ma il polacco ancora adesso dice *wiewiórka*. Si domanderà: che bisogno abbiamo del polacco? Sì, ne abbiamo bisogno. Noi troviamo questo vocabolo in Nestore. Diremo che non abbiamo bisogno di Nestore?”.

Ma non è ancora finita perché “si possono trovare in una lingua anche parole... che non esistono”. In altri termini, i vocaboli di cui non si è conservata traccia,

né scritta né orale, ma che la comparazione linguistica obbliga a postulare. E a chi chieda quale interesse possa esservi a identificarli, Šiškov risponde: “qualcuna di queste parole può ritornare ad arricchire la lingua”; in ogni caso poiché “le parole, come la radice di un albero, producono un tronco e dei rami”, e spesso i rami si sviluppano quando la radice è morta da tempo, il ricostruire la radice servirà a chiarire l'origine dei rami, a precisare meglio il loro valore nel sistema della lingua.

“En quoi un linguiste moderne se séparerait-il de Šiškov pour expliquer la même question?” chiosa il Garde, e – pur rilevando che nessuno si sognerebbe oggi di includere alla rinfusa in un vocabolario una tale massa di materiale lessicale, aggiunge a ragione: “On ne saurait encore aujourd'hui donner une meilleure définition, du point de vue de l'extension, de l'objet de la linguistique qu'en disant, comme Šiškov, qu'elle comporte, pour chaque langue, l'étude de la langue commune, des parlars spéciaux, des dialectes, des états anciens attestés et de ceux que la comparaison permet de reconstituer”¹⁰⁷.

I meriti di Šiškov sono tanto più rilevanti in quanto, almeno fino al secondo decennio del secolo, quando cominciano ad apparire i primi scritti di rilievo di un Kačenovskij e di un Vostokov, agisce tra l'incomprensione o l'indifferenza dei più. Così egli è costretto ad ammettere che se in Russia vi è una letteratura che non la cede in nulla a quelle occidentali, in compenso non vi è ancora una scienza della lingua¹⁰⁸; e, ancora verso la fine della vita, a considerare amaramente che mentre chi si occupa di letteratura raccoglie rapidamente i frutti materiali e morali del proprio lavoro, il linguista (o, secondo la sua definizione, “l'accademico”) non può quasi sperare in aiuti e incoraggiamenti, sebbene la sua fatica sia assai più pesante e non meno meritoria di quella del letterato¹⁰⁹.

Soprattutto, l'abbiamo già detto, Šiškov si adoperò con tutte le sue forze per modificare la situazione, puntando sull'attività di quell'Accademia di cui, per quasi un trentennio, fu presidente, e in parte – per il periodo in cui visse – sulla stessa Beseda ljubitelej russko-

¹⁰⁷ Ivi, pp. 127–128.

¹⁰⁸ Si veda ad esempio *Zapiski, mnenija*, op. cit., II, p. 318.

¹⁰⁹ *Trudy Imp. Ross. Ak.*, 1840, I, 34, citato da M.I. Suchomlinov, *Istorija*, op. cit., VII, p. 217.

¹⁰⁵ *SSIP*, V, 1–35, in particolare le pp. 3–11; P. Garde, *Šiškov linguiste*, op. cit., pp. 123–126.

¹⁰⁶ Il discorso verte naturalmente sul russo.

go slova. Quest'ultima però non poteva svolgere che una funzione di orientamento letterario¹¹⁰, condizionata com'era dal fatto che i suoi membri fossero per lo più o scrittori militanti o personaggi dell'alta burocrazia di Pietroburgo, in ogni caso non certo specialisti del problema. Diversa si presentava la situazione con l'Accademia che avrebbe potuto, essa sì, consacrarsi a un'opera di dissodamento di quel terreno ancora quasi vergine. E in effetti Šiškov la vedeva impegnata a tutti i livelli nella sua funzione di unica e autentica "guardiana della lingua", e cioè divisa in commissioni di lavoro dedicate all'esame linguistico delle nuove opere letterarie, allo studio e classificazione dei vari dialetti slavi, alla discussione dei problemi tecnici fondamentali della nuova scienza, alla compilazione di grammatiche normative della lingua slavo-russa. Soprattutto consacrata a un gigantesco lavoro di spoglio, schedatura e comparazione il cui risultato finale avrebbe dovuto essere la definizione di un lessico "totale" dello slavo-russo, quello stesso che postulava la definizione di lingua riportata più addietro.

Qualche risultato naturalmente vi fu, ma in genere gli accademici, ancora poco sensibili ai problemi posti dal loro presidente, in molti casi in netto disaccordo con le sue concezioni "slavofile" e "puristiche", e allo stesso tempo impossibilitati a combatterle, opposero una sorta di resistenza passiva, nella quale del resto aveva non poca parte la stessa pigrizia. E ha quasi sapore ironico il fatto che al nuovo, grande *Slovar' cerkovno slavjanskogo i russkogo jazyka* si ponesse mano proprio nel 1841¹¹¹, l'anno cioè della morte del nostro. Alla medesima epoca del resto la Rossijskaja Akademija, aggregata alla Akademija Nauk come Otdelenie Russkogo jazyka i slovesnosti, si trasformava in quello strumento di lavoro scientifico, così benemerito nella storia della cultura russa, che Šiškov per tanti lustri invano aveva cercato di creare.

Conclusioni

Poche personalità nella storia della cultura europea presentano contraddizioni così macroscopiche tra i presupposti su cui si fonda il loro pensiero e i risultati ai quali obiettivamente finiscono per giungere, poche del resto riescono ad armonizzare, all'interno del proprio sistema di idee, elementi in apparenza così opposti come Šiškov.

In una mappa ideale del conservatorismo europeo della Restaurazione, Šiškov – col suo culto della ragione, la venerazione per l'ordine, per il principio d'autorità, per la tradizione e, al contrario, la sua profonda diffidenza per tutto ciò che suoni spontaneo, emozionale, affidato alla forza dell'istinto più che della riflessione – figura in una zona ben determinata, quella per intenderci che ha come rappresentanti più cospicui la maggioranza dei tradizionalisti francesi, un de Bonald ad esempio. Ciononostante, per mezzo secolo egli ha riscosso larghe simpatie, caldi consensi intellettuali più che tra gli ideologi dell'assolutismo burocratico, tra gli slavofili¹¹²e, per quanto ciò possa apparire sorprenden-

¹¹⁰ E si trattò di un orientamento che poi era anche abbastanza lontano dalle vedute di Šiškov. Uomini come I.M. Murav'ev Apostol, presidente di una delle quattro sezioni della Beseda e specialista di letterature classiche, o come lo stesso Deržavin, altro presidente di sezione, finirono infatti per fare prevalere un moderato classicismo, non del tutto alieno nemmeno da qualche compromesso con il "nuovo stile".

¹¹¹ Si veda *Slovar' cerkovno slavjanskogo i russkogo jazyka*, Sankt-Peterburg 1847, I, "Predislovie".

¹¹² E il fenomeno, a guardare bene, non è casuale. Certo vi sono differenze abissali tra lo slavofilismo e il pensiero di Šiškov, cui sono completamente estranei, oltre alla sfiducia verso il razionalismo occidentale, quale fattore di disintegrazione della coscienza individuale e della realtà sociale, l'esaltazione del mondo comunitario della Russia prepetrina in funzione anticapitalistica (ricordiamo che Šiškov era un apologeta della servitù della gleba). Di più, se si esaminano i lavori dell'unico slavofilo che abbia avuto una seria vocazione filologica, Kostantin Aksakov, dedicati ai problemi della lingua letteraria russa, in particolare il magistrale *Lomonosov v istorii russkoj literatury i russkogo jazyka* (1847), si vedrà che ben poco vi è di comune con il pensiero di Šiškov; e ciò anche a tenere conto del fatto che Aksakov scrisse la sua monografia quando era sotto un'influenza hegeliana che in seguito rinnegherà totalmente. Per Aksakov infatti lo slavo ecclesiastico, lingua consacrata esclusivamente agli usi religiosi e culturali, rappresenta la "antitesi" della tradizione folklorica e popolare in genere, nell'ambito di una triade dialettica in cui a sua volta Lomonosov, come portatore dell'elemento letterario individuale, fa da "sintesi". Si potrebbero aggiungere molti altri elementi al *framework* di questo confronto, e tutti finirebbero per provare quanto lontana sia la *Weltanschauung* di Šiškov da quella slavofila, al limite più vicina a una certa critica antioccidentale e antipetrina anteriore alla rivoluzione francese, quella ad esempio di *O proveždenii nraov v Rossii*, del principe Ščerbatov. Ma rimanendo entro questi limiti non si coglierebbe l'essenza del problema. Per quanto importanti siano le differenze ideologiche di ogni ordine e grado tra Šiškov da un lato e gli slavofili dall'altro, per quanto diverso il clima spirituale in cui essi si muovono, resta per sempre il fatto che, trenta anni prima di Čaadaev, Šiškov per primo ha inteso tutta la fondamentale diversità dello sviluppo culturale di Russia ed Europa. Šiškov per primo ha cercato di applicare a questa dicotomia spirituale l'interpretazione che sarà propria degli slavofili: rovesciando il criterio di valutazione tradizionale, affermare la superiorità, o quanto meno la irriducibile originalità della cultura russa rispetto a quella oc-

¹¹⁰ E si trattò di un orientamento che poi era anche abbastanza lontano dalle vedute di Šiškov. Uomini come I.M. Murav'ev Apostol, presidente di una delle quattro sezioni della Beseda e specialista di letterature classiche, o come lo stesso Deržavin, altro presidente di sezione, finirono infatti per fare prevalere un moderato classicismo, non del tutto alieno nemmeno da qualche compromesso con il "nuovo stile".

¹¹¹ Si veda *Slovar' cerkovno slavjanskogo i russkogo jazyka*, Sankt-Peterburg 1847, I, "Predislovie".

te, tra gli stessi fautori del “socialismo russo”¹¹³. In altri termini fra quelle forze che, sia pure da punti di vista opposti, esaltano la spontaneità della vita sociale russa antica contro l’assolutismo petrino, oppongono la comune contadina alla *tavola dei ranghi*, le decisioni del *mir* al diritto codificato, la *zemlja* all’*obščestvo*.

La sua linguistica parte da postulati rigidamente razionalistici, ma giunge alla conclusione che ogni idioma è determinato dall’ethnos di appartenenza, al punto da non potere né comunicare né ricevere influenti senza mettere in gioco la sua sopravvivenza, giunge a quel “pensare alla russa” che non sarebbe certo dispiaciuto ai romantici più estremisti, a un Haller o a un Friedrich Schlegel.

La sua concezione linguistica “slavo-russa” fondata sul presupposto che lo slavo ecclesiastico non ha rappresentato una struttura “esterna” alle energie linguistiche locali, ma è sorta dal seno stesso del volgare e con il volgare ha mantenuto per secoli un cordone ombelicale, non lo porta a un criterio di tolleranza linguistica. Lo induce invece a cristallizzare un modello di lingua letteraria valido per tutti i tempi e le situazioni storico-culturali.

All’opposto la sua visione della letteratura, che prende le mosse da Lomonosov e da Laharpe, finisce per risolversi in un’esaltazione della letteratura russa antica sul cui sfondo perdono in pratica di risalto gli stessi Kantemir, Lomonosov, Sumarokov, in un’esaltazione addirittura di quanto poteva esserci di più lontano dall’estetica e dalla poetica del classicismo settecentesco, della tradizione popolare.

Ma la contraddizione più paradossale è in fondo nella stessa polemica contro il “nuovo stile”. Šiškov si scaglia contro di esso con tanta violenza mosso da un timore ben chiaro, e del resto dichiarato, il timore che “l’adstrato” francese finisca, in un tempo più o meno breve, per snaturare l’intero strato colto della lingua, scalzando

coi suoi stilemi quelli di derivazione slavo ecclesiastica, cancellando attraverso prestiti e calchi, una coerenza lessicale che è l’eredità più preziosa di secoli di civiltà letteraria. È una preoccupazione tutt’altro che infondata se si tiene a mente cosa rappresenta il modello francese, per buona parte del XVIII secolo, nella cultura europea¹¹⁴: ancora nel 1784 Rivarol è premiato dall’Accademia Prussiana per il suo *Discours sur l’universalité de la langue française*; Federico il Grande ambisce a essere considerato poeta francese; Voltaire può scrivere a proposito del teatro di Corneille e di Racine, comparato a quello shakespeariano “Le tragédies françaises. . . on les joue depuis les rivages de la mer glaciale jusqu’à la mer qui sépare l’Europe et l’Afrique. Qu’on fasse le même honneur à une seule pièce de Shakespeare, et alors nous pourrions disputer”¹¹⁵. Righe illuminanti perché dimostrano in che misura il classicismo francese senta la propria lingua e la propria letteratura investite di una funzione sovranazionale: quella di essere il punto di riferimento per tutti gli uomini dotati di retto senso critico, indipendentemente dalla loro origine etnica e appartenenza linguistica, il modello cui debbono conformarsi le varie letterature europee, soprattutto quelle che non hanno un grande retaggio culturale, l’erede insomma dei compiti assolti dalla classicità – nel cui nome pretende infatti di parlare – durante l’umanesimo e il rinascimento.

Senonché, a partire dalla metà del secolo, è già in atto un movimento di reazione al classicismo francese, anzi a ogni classicismo in quanto dottrina che faccia perno su modelli linguistici e letterari vincolanti, che dopo un paio di decenni diviene inarrestabile. Quando Šiškov ancora naviga per i mari, già Winckelmann ha dato una nuova dimensione storica al concetto di mondo antico, e Lessing ha distrutto i presupposti logici ed estetici su cui si fonda lo “pseudoclassicismo” francese; già Herder, proclamando il tedesco intrinsecamente superiore alle lingue neolatine, incita i suoi compatrioti a sfruttarne a fondo tutta la incondita, potenziale *vis poetica*, a rifuggire dalla scialba e stremata “chiarezza” del francese. E paralleli ai tedeschi, seppure con minore de-

cidentale. Da questo punto di vista dunque, non fosse che per avere sollevato il problema, gli slavofili e gli stessi “socialisti russi” avevano tutto il diritto di guardare alla sua opera con gratitudine, di considerare il *Rassuždenie o starom i novom sloge* una sorta di “sparo nella notte”.

¹¹³ Ogarev, ad esempio, nella prefazione allo *sbornik, Russkaja potaennaja literatura* (1861) scrive “Škola Šiškova služiti pervym ukazaniem, predčustviem, togo, čto zadača literatury zadača narodnaja. V zabavnoj vražde s čužezemnym, v tjaželom perevođe inostrannyh slov na iskustvennyj russkij jazyk vozničkaet stremlenie vgljadet’sja v načalo sobstvennoj narodnoj žizni ” (si veda N.P. Ogarev, *Stichotvorenija i poemy*, Moskva–Leningrad 1937, I, p. 304).

¹¹⁴ Si veda in proposito F. Brunot, *Histoire de la langue française*, vol. VIII, *Le français hors de France au XVIII siècle*, Paris 1934.

¹¹⁵ *Lettre à l’Académie française*, anteposta a Irène (1778), citato da R. Wellek, *Storia della critica moderna*, Bologna 1958, I, p. 302.

cisione, si muovono i critici di quell'Inghilterra dove, a differenza della Francia, vi è stato un ricco barocco letterario, dove l'ammirazione per Shakespeare non è mai venuta meno.

Causa ed effetto della nuova critica è la nuova letteratura, la letteratura degli Ossian, Stern, Rousseau, Young, Klopstock, Gray, perfino dei Fielding e dei Richardson, che rivoluziona nel giro di pochi lustri gerarchie consolidate da secoli, crea una sensibilità rinnovata *ab imis*, travolge irrimediabilmente l'intero edificio classicista, quanto meno nella sua accezione francese, e con esso il mito dei Corneille, dei Racine, dei Boileau, del *siècle d'or* di Luigi XIV.

Catafratto di pregiudizi estetici e storico letterari, Šiškov non avverte la portata del fenomeno e gli sviluppi cui dovrà portare: la possibilità per quelle culture che hanno fatto fino ad allora figura di parenti poveri, la russa per prima, di liberarsi definitivamente da ogni forma di soggezione di fronte alle consorelle maggiori, di essere infine se stesse. Al contrario, constatato che mai come in quegli anni l'influenza occidentale è così dilagante, non ne ricerca i motivi profondi, e giudica un dato contingente il fatto che il nuovo gusto letterario contagi naturalmente anche la Francia, e che pertanto la grande maggioranza dei nuovi imprestiti continui a presentarsi come gallicismi¹¹⁶ – una verità di sostanza, scambiando per un attacco decisivo dell'avversario quello che in realtà è l'inizio stesso della resa.

Del resto va riconosciuto che Šiškov non è certo isolato nella sua interpretazione "francese" del fenomeno: tutta l'*intelligencija* progressista russa è istintivamente sentimentalista o preromantica che dir si voglia, così come lo è la Francia repubblicana; cosa v'è dunque in apparenza di più logico che l'equazione nuova scuola-Rivoluzione fatta dagli slavofili, quando essa è prima di tutto nella coscienza dei loro avversari? E non è poi la Rivoluzione il proseguimento naturale di quell'illuminismo francese che ha dominato intellettualmente l'Europa, imponendo anche a chi non ne accettasse le idee quanto meno la propria lingua, la propria logica intellettuale? Perché la situazione cambi e si decanti delle

sue più ovvie implicazioni politiche bisognerà attendere che Napoleone, partito per l'Egitto con Werther e Ossian in tasca, faccia del neoclassicismo l'arte ufficiale del proprio impero, (e che in Russia l'autore di *La povera Liza* diventi un avversario di Speranskij e delle sue riforme non meno accanito di Šiškov), bisognerà attendere in definitiva l'esplosione antifrancese del romanticismo tedesco.

Si arriverà, dopo il diluvio napoleonico, alla situazione degli anni intorno al 1820, quando šiškovisti possono essere anche i liberali Katenin e Griboedov, i decabristi Kjučel'beker e Pestel', e karamzinisti fior fiore di reazionari¹¹⁷.

Ma questo travaglio intellettuale più che ventennale, che pure si svolge attorno alle sue idee, non sfiora minimamente Šiškov, il quale, dopo il 1810, cessa perfino di rispondere agli attacchi giornalistici, non si degnava di replicare alla satira dell'Arzamas, in sostanza assume una posizione "al di sopra della mischia", limitandosi a ribadire un pensiero elaborato ormai da tempo, della cui totale giustizia non ha il menomo dubbio; su cui pertanto né l'evoluzione europea, letteraria e politica, né le stesse acquisizioni della nuova linguistica e della nuova filologia possono avere alcuna influenza.

Ci si potrebbe chiedere a questo punto quali risultati si sarebbero avuti se le idee letterarie del nostro avessero trionfato, se realmente la scuola karamziniana dei primi anni del secolo fosse stata battuta in breccia, travolta dai *prozjbat'* e dai *naitstvovat'* degli avversari. La risposta, una risposta univoca, è stata già data infinite volte, e non possiamo che farla nostra: sarebbe stata una grave iattura per l'intera letteratura russa. Di più, è possibile ritenere che, dopo qualche lustro di camicia di forza arcaista, si sarebbe avuta una reazione così violenta da comportare ben altro che le innovazioni lessicali e sintattiche, gli stilemi letterari cui si era limitato Karamzin: Šiškov e gli šiškovisti del genere di Chvostov e di Šichmatov avrebbero ottenuto insomma il risultato esattamente opposto a quello per cui si battevano.

Ciò premesso (e dato per scontato), i meriti di Šiškov non appaiono per questo meno cospicui. Anche a volersi limitare al campo puramente linguistico-letterario,

¹¹⁶ Non si dimentichi tra l'altro che una parte non indifferente delle traduzioni russe di testi inglesi o tedeschi (specie nel settore della pubblicistica, o nel caso di autori minori) non era condotta sugli originali, ma su versioni francesi.

¹¹⁷ Si veda in proposito Ju. Tynjanov, "Archaisty i Puškin", op. cit., e fra la letteratura più recente J. Bonamour, *A.S. Griboedov et la vie littéraire de son temps*, Paris 1965.

Šiškovič ha richiamato l'attenzione della critica e della letteratura militante, sul pericolo di una troppo larga assimilazione di prestiti lessicali e moduli stilistici occidentali, al punto di indurre gli stessi fautori della nuova scuola (Karamzin per primo) a utili ripensamenti. Con il suo interesse per la tradizione poetica popolare slava, la sua passione per la letteratura russa antica, da una parte ha dato un contributo di non secondaria importanza al cristallizzarsi di una delle correnti del romanticismo russo – dal *Ruslan e Ljudmila* alle ballate di Katenin, attraverso i modi linguistici di *Gore ot uma*¹¹⁸ – dall'altra ha anticipato quel lavoro di archeografia, folkloristica, filologia che già dal terzo decennio del secolo impegnerà la cultura russa nella riscoperta di un patrimonio prezioso e misconosciuto. Šiškovič infine ha contribuito come pochi alla nascita in Russia di una linguistica intesa come scienza autonoma, con propri fini e propri strumenti di indagine. Sono questi del resto i meriti che i critici meno prevenuti non esitano a riconoscergli. Ma ve ne sono altri, sui quali finora in genere si è taciuto, a nostro avviso immeritadamente, e dei quali almeno due vorremmo messi in evidenza.

Il primo (sul quale in verità già il Garde ha richiamato l'attenzione) è il valore intrinseco che ha una parte della linguistica šiškoviana, e più esattamente la sua semantica. Entro l'ambito di una concezione della lingua certo gravemente viziata di astoricità e di astratto schematicismo, e non di meno suggestivamente coerente nei suoi presupposti logici, Šiškovič infatti ha condotto analisi semantiche di sorprendente acutezza e modernità di impostazione. Non a caso osservando i suoi grafici, esaminando le sue comparazioni tra russo e francese o le sue indagini sugli "spostamenti di significato", sui fenomeni di polisemia determinatisi nei secoli attorno

a questo o quell'elemento lessicale, vengono in mente un bagaglio di nozioni, perfino una terminologia, tipici della semiologia degli ultimi decenni, dal concetto di "spazio semantico" alle classificazioni di Stern e di Ullmann.

Il secondo sta, a nostro parere, nella sua visione dei rapporti dello slavo ecclesiastico con il russo e con gli altri volgari dell'area slavo-meridionale, in altre parole nella affermazione dell'unità culturale della Slavia ortodossa. Certo, Šiškovič l'ha estesa indebitamente alla Slavia romana, ne ha tratto su di un piano linguistico-letterario conseguenze non di rado assurde, trasformando quella che era una categoria storica in un assioma atemporale, infine l'ha proclamata proprio nel momento in cui, com'era visibile da mille sintomi, essa già stava infrangendosi. E tuttavia nella misura in cui le filologie nazionali, a partire dal romanticismo, hanno imposto una concezione diametralmente opposta, nei suoi risultati ultimi astratta e unilaterale; nella misura in cui pertanto si dovrebbe avvertire oggi la necessità di adottare diversi punti di vista, tali da soddisfare le esigenze di più ampie e organiche sintesi culturali, le idee di Šiškovič in questo campo ci sembra che contengano più di un germe fecondo, più di un'indicazione metodologicamente valida.

[M. Colucci, "Il pensiero linguistico e critico di A.S. Šiškovič", *Studi sulla questione della lingua presso gli slavi*, a cura di R. Picchio, Roma 1972, pp. 225–277]

www.esamizdat.it

¹¹⁸ Il discorso potrebbe essere ulteriormente allargato. All'inizio del XX secolo Velemir Chlebnikov fa del *korneslovie* la base semantica del suo poetare, fruga accanitamente nei depositi lessicali di altre parlate slave, vagheggiando di una "lingua panslava... i cui germogli devono pullulare attraverso lo spessore del russo contemporaneo", di una "pietra filosofale della trasmutazione di tutte le parole slave l'una nell'altra", propone di sostituire con parole slave i termini di origine occidentale: *akter* con *igrec*, *tragedija* con *rokovynija*, *aeroport* con *letbišče*... (si veda A.M. Ripellino, "Introduzione", *Poesie di Chlebnikov*, Torino 1968, pp. LIV–LVI). Con ciò naturalmente non si vuole certo dire che Chlebnikov e gli *zauvnik* futuristi siano stati influenzati da Šiškovič, resta però il fatto che chi ha visto nel pensiero del nostro un fenomeno che non ha legami con l'*humus* più profondo della cultura russa, irripetuto e irripetibile, è stato quanto meno azzardato nella diagnosi.



<i>Una poesia per Pavlínka Kalivodová</i>	395-398 (Alessandro Catalano)	Patrik Ouředník
<i>La soffitta dell'ingegnere</i>	399-409 (Daniela Liberti)	Vadim Kalinin
<i>La città di Vinecittà</i>	411-419 (Massimo Maurizio)	V. Ivaniv
<i>Accadde a Lampadeforia</i>	421-424 (Roberto Adinolfi)	Svetoslav Minkov
<i>Intermezzo</i>	425-432 (Lorenzo Pompeo)	Michajlo Kocjubyns'kyj
<i>L'ingombrante soldato Švejk</i>	433-436 (Massimo Tria)	Patrik Ouředník

Una poesia per Pavlínka Kalivodová

Patrik Ouředník

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 395-398 ◇

Dedicato a Pavlínka Kalivodová e indirettamente anche a Jiří Pelán, che me l'ha presentata. Secondo la testimonianza del poeta Ivan Wernisch Jiří Pelán ha incontrato Pavlínka Kalivodová grazie a Jacques Roubaud a Praga negli anni Ottanta. Roubaud però non conosceva personalmente Pavlínka Kalivodová, ma ne aveva soltanto sentito parlare da Georges Perec. Secondo Philippe Lejeun (La mémoire et l'oblique, Paris 1991) Perec aveva cercato di stabilire un contatto con Pavlínka Kalivodová nel 1956 o nel 1957.



Questa poesia è
per Pavlínka Kalivodová
Se non sapete
chi è
Pavlínka Kalivodová
questa poesia non vi
dirà niente
Se sapete chi è
Pavlínka Kalivodová
questa poesia
non vi dirà niente lo stesso
Se avete il dubbio
che Pavlínka Kalivodová
non esista
provate
a cercarla
nell'elenco del telefono
all'anagrafe
e così via
Se riuscite a trovare
Pavlínka Kalivodová
scrivetele
una lettera
e chiedetele
se è lei la
Pavlínka Kalivodová
di questa poesia

Può darsi che risponda
sì Può darsi che
dica
no
Nel primo caso
non potete però essere sicuri
che la Pavlínka Kalivodová
che avete
trovato
sia sicura
che si tratti
realmente
di lei
e non di un'altra
Pavlínka Kalivodová

Nel secondo caso però
non potete essere sicuri
che
Pavlínka Kalivodová
non si sbagli
quando sostiene
che non si tratta di lei Questa poesia
le potrebbe essere
destinata
a sua insaputa

Potete anche
pensare
che un nome così
stupido
come Pavlínka Kalivodová
non può esistere
e quindi che
Pavlínka Kalivodová
non esiste

Potete anche pensare
che un nome così stupido
come Pavlínka Kalivodová

nessuno
 se lo può inventare e quindi
 che
 Pavlínka Kalivodová
 esiste

Sia nel primo che nel secondo
 caso
 però
 questa poesia
 non vi dirà niente
 di Pavlínka Kalivodová
 né di qualunque altra cosa
 perché è destinata
 a Pavlínka Kalivodová
 ed esclusivamente a lei

Potete anche pensare
 che il fatto che
 sia destinata
 esclusivamente
 a Pavlínka Kalivodová
 sia un trucco
 e che in realtà
 questa poesia sia
 destinata
 a voi
 e non certo
 a Pavlínka Kalivodová
 Ma nemmeno di voi
 questa poesia
 vi dirà niente
 o quasi niente

Potete anche pensare
 che Pavlínka Kalivodová
 esista
 ma non in questa poesia
 che si tratti di un trucco
 eventualmente di un pretesto
 che all'autore
 della poesia
 permette
 di scrivere una poesia
 che non è destinata
 né a Pavlínka Kalivodová
 (al contrario di ciò

che sostiene)
 (se poi esiste)
 né a voi
 ma soltanto
 a se
 stesso

Nel caso
 in cui questa poesia
 sia destinata
 soltanto all'autore
 della poesia
 Patrik Ouředník
 e non a Pavlínka Kalivodová
 o a voi
 questa poesia
 non vi dirà
 niente
 di Pavlínka Kalivodová
 quasi niente
 di voi
 ma rivelerà molto
 sull'autore
 Patrik Ouředník
 (se esiste poi un nome
 così stupido)

E se dunque questa poesia
 è destinata
 all'autore Patrik Ouředník
 e non
 a Pavlínka Kalivodová
 sorge la questione
 se Pavlínka Kalivodová
 (sebbene
 non esista in questa poesia
 e questa poesia
 non sia a lei destinata)
 (nonostante ciò
 che sostiene
 l'autore)
 esista
 nella vita reale dell'autore
 o se sia solo
 un pretesto
 oppure un trucco

e se poi
 Pavlínka Kalivodová
 esista
 nella vita reale
 dell'autore
 (sebbene non vi siate
 presi la briga
 di cercarla
 oppure
 non siate riusciti a trovarla
 nell'elenco telefonico
 o all'anagrafe
 e così via)
 e del perché l'autore senta il bisogno
 di scrivere una poesia
 che nonostante ciò
 che sostiene
 non è destinata a lei ed è
 una poesia
 soltanto
 per lui
 se si tratti
 per esempio
 di formalismo
 dell'autore
 o del desiderio di essere riconosciuto
 dell'autore
 o di una spinta interiore
 dell'autore
 o di motivazioni
 ideologiche
 o di altro

Tutto questo
 potete
 pensare
 leggendo
 questa poesia
 che non è destinata
 a voi
 se non siete
 Pavlínka Kalivodová
 e se poi davvero
 esistete

UNA POESIA PER VOI

P Supposizione di partenza

A Alternativa

I+ Ipotesi+

I- Ipotesi-

S Scelta

C Conseguenza

P/ Siete innamorati di Pavlínka Kalivodová, sebbene non siate sicuri che esista. Le volete confessare il vostro amore.

A/ O avete trovato il suo indirizzo nell'elenco telefonico, all'anagrafe e così via, oppure il suo indirizzo nell'elenco telefonico, all'anagrafe e così via, non l'avete trovato.

I+/ Ammettiamo che abbiate trovato il suo indirizzo per puro caso quando sul rapido Kolín-Praga avete trovato sulla poltrona il giornale e l'elenco telefonico di Kolín che qualcuno aveva dimenticato lì. Ammettiamo che abbiate letto tutto il giornale e che più o meno distrattamente abbiate aperto l'elenco telefonico e l'occhio vi sia caduto sull'indirizzo di Pavlínka Kalivodová.

I-/ Ammettiamo che non siate mai stati a Kolín e nemmeno sul rapido Kolín-Praga e che l'occhio non vi sia caduto sull'indirizzo di Pavlínka Kalivodová nell'elenco telefonico di Kolín e che non siate riusciti a trovare il suo indirizzo nemmeno all'anagrafe.

S/ Ammettiamo che nel momento giusto vi siate trovati sul rapido Kolín-Praga e più o meno distrattamente abbiate aperto l'elenco telefonico, che qualcuno aveva dimenticato lì. Il vostro sguardo è caduto sull'indirizzo di Pavlínka Kalivodová.

C/ Scendete dal rapido Kolín-Praga pieni di eccitazione e correte a casa con l'elenco telefonico di Kolín sotto il braccio.

P/ Decidete di telefonare a Pavlínka Kalivodová e di confessarle il vostro amore.

A/ Decidete di telefonare a Pavlínka Kalivodová e confessarle il vostro amore quel giorno stesso oppure pensate che può aspettare fino alla mattina dopo.

I+/ Decidete di telefonare quel giorno stesso.

I-/ Decidete che può aspettare fino alla mattina dopo.

S/ Pensate: "Non rimandare a domani quello che puoi fare oggi. Ho aspettato abbastanza a lungo".

I+/ Fate il numero che avete trovato nell'elenco telefonico di Kolín e nella cornetta di sente "Pronto? Casa Bárta".

I-/ Fate il numero che avete trovato nell'elenco telefonico di Kolín e nella cornetta si sentono degli scricchiolii e nient'altro. Provate a chiamare di nuovo, ma nella cornetta si sentono degli scricchiolii e nient'altro.

S/ Nella cornetta si sentono degli scricchiolii.

C/ Pensate: "Riproverò domani. Ho aspettato abbastanza a lungo, posso aspettare fino a domani mattina".

P/ Il giorno dopo il vostro primo pensiero va all'elenco telefonico di Kolín.

A/ Nel frattempo qualcuno ha rubato l'elenco telefonico. Oppure nessuno ha rubato l'elenco telefonico, che è poggiato lì dove l'avete poggiato la sera prima, sul tavolino accanto al telefono.

I+/ Nel frattempo qualcuno ha rubato l'elenco telefonico. Decidete di andare alla posta più vicina, chiedere l'elenco telefonico di Kolín e trascrivere il numero di

Pavlinka Kalivodová sul retro del biglietto del tram.

I- L'elenco telefonico è poggiato al suo posto sul tavolino accanto al telefono. Ma qualcuno nel frattempo ha strappato la pagina con il numero di Pavlinka Kalivodová. Decidete di andare alla posta più vicina, chiedere l'elenco telefonico di Kolín e trascrivere il numero di Pavlinka Kalivodová sul retro del biglietto del tram.

S/ Decidete di andare alla posta più vicina, chiedere l'elenco telefonico di Kolín e trascrivere il numero di Pavlinka Kalivodová sul retro del biglietto del tram.

C/ Decidete di andare alla posta più vicina, chiedere l'elenco telefonico di Kolín e trascrivere il numero di Pavlinka Kalivodová sul retro del biglietto del tram.

Ma, attenzione, non siete ancora usciti di casa.

[P. Ouředník, "Báseň pro Pavlinku Kalivodovou", *Host*, 2003 (XIX), 8 pp.
19-21. Traduzione dal ceco di Alessandro Catalano]

La soffitta dell'ingegnere

Vadim Kalinin

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 399-409 ◇

L'analisi dello sviluppo dei sistemi dimostra che l'evoluzione delle funzioni supera l'evoluzione della tecnologia.

E.P. Balašov, "Micro e mini elaboratori elettronici" da un manuale per gli istituti tecnici 1984

L'INGEGNERE capo del complesso industriale dei motori ad elastico di Koršunsk, Ivan Predov, in piedi su un grande terrazzo aperto, avvertì nell'atmosfera un qualcosa d'impuro, acre e sconvolgente. Si affrettò a scendere in strada, accompagnato dal borbottio di disapprovazione della giovane moglie, incollata davanti alla tv: sullo schermo, uno squalo feroce e spigoloso come un treno blindato, nuotava veloce tra le torbide onde dietro un pezzo di carne sanguinolenta che se la stava svignando.

Vanja attraversò il tunnel formato da due arbusti secchi e polverosi, cresciuti liberi sopra la strada, uscì nel parco e si accese una sigaretta. Poco lontano, seduta sull'asfalto, una bambina era intenta a frantumare dei vetri di bottiglia con un martelletto da geologo.

Vanja si accovacciò accanto, spostando all'indietro con il palmo la lunga frangia che ricadeva a metà del viso.

"Perché li rompi?"

"Voglio che diventino di più".

"Aha, sì! Solo che così facendo diminuiranno sempre più fino a sparire del tutto".

"Lo so e non mi piace, ma non posso evitarlo".

La bambina restituì a Vanja il martelletto e lui per vendicarsi le regalò il giocattolo chiamato convenzionalmente "lepre pestapiedi eterno", fornito di un nuovo motore ad elastico che con una sola carica sarebbe andato avanti per i prossimi sessantasette anni.

Dopo aver infilato il martelletto nel borsello, Vanja salì sull'autobus, abbandonandosi alle riflessioni più beate sulla discontinuità apparente della monoverga

polimerica applicata all'elasticità dei prezzi al mercato degli ortaggi di Koršunsk.

All'ingresso della fabbrica c'era un freddo irreale e odore di limatura di ferro.

La portinaia, Marija Antonovna, con un'aria profondamente afflitta, era seduta sul terzo tomo dell'opera omnia dello scrittore Arcybašev. Dietro di lei, lungo la parete tinteggiata di arancione, si apriva una profonda crepa color cenere.

"Che cosa è successo, Marija Antonovna?", chiese interessato Vanja esibendo il lasciapassare.

"Nulla Vanjuša, proprio nulla".

"Come sta Oleg Nikolaevič?"

"Oleg Nikolaevič è morto, appena due ore fa".

"Vada subito a casa".

"A casa! Lo sa bene che non posso, devo lavorare".

"Ha il mio permesso, forza vada".

La portinaia indossò sulle spalle un golfino fatto a mano e si diresse alla porta, ma a metà strada proruppe in singhiozzi premendo l'ampio e morbido viso sulla spalla di Vanja. Lacrime nere lasciavano sulla camicia bianca delle ruvide tracce color carbone.

"Il Signore aggiusterà tutto", suggerì Vanija, "comincerà una nuova vita, senz'altro migliore della vecchia. Oleg Nikolaevič forse l'ha già iniziata".

"Perché il Signore fa sempre del bene a così caro prezzo?"

"Il Signore quando agisce non pensa al prezzo. Sin dall'infanzia siamo stati abituati a guardare il centesimo, per questo lesiniamo su tutto. A proposito le ho portato delle noci, le prenda".

Appena uscita sull'arida strada asfaltata, Marija Antonovna ruppe una noce con uno scrocchio dei denti. Dentro trovò un biglietto: "Alla Solomennaja a sessantasette copechi, nel giardinetto vicino alla posta a tre rubli e venticinque. Appena trasmetteranno il telegiornale alzare il prezzo a quattro rubli. Non dimentichi di timbrare il cartellino".

“Oh Dio” pensò Marija Antonovna, “grazie Vanjuša”, e prese l’autobus per la Solomennaja.

Ivan, intanto, costeggiava l’entrata, le officine, l’ufficio e le orribili porte di bronzo del reparto estensori che attraversò facendo risuonare i suoi passi. Nell’angolo più lontano della stanza scese quattro gradini sottoterra e laggiù, nella semioscurità, con una grossa chiave di rame, aprì una porta di lamiera ovale con un oblò saldamente attaccato, al centro del quale si trovava l’emblema schiacciato della fabbrica Michelson.

Al di là della porta si rivelò una scomodissima scala elicoidale dagli opachi gradini di ferro. Ivan si chiuse la porta alle spalle, accese una torcia tascabile e, attento a non far rumore con i suoi scarponi Grinders, iniziò a salire.

L’edificio del reparto estensori, costruito ai tempi di Nicola II in un mostruoso stile pseudoinglese, secondo le intenzioni dell’architetto avrebbe dovuto sottolineare la natura postgotica della tecnologia a lui contemporanea. Dal groviglio disordinato di tubi emergevano torrette rotonde dal tetto puntuto, colonne d’acciaio a forma di croce con chiodi di dieci centimetri sostenevano il soffitto a volta, lungo un lato del quale correva uno stretto balcone su cui un esperto stratega avrebbe dislocato qualche centinaio di arcieri con le balestre. Il reparto aveva una copertura di latta a due spioventi di un verde bigliardo. Tra il tetto e il soffitto trovava posto una soffitta dall’ampiezza straordinaria, stracolma di stravaganti macchinari ormai fuori uso. Quelli più vecchi, che erano anche i più grandi, avevano un centinaio di anni, mentre accanto ai loro basamenti di ghisa si ammassavano le macchine più nuove dalla forma decisamente più armoniosa. Non c’erano due macchine uguali e qualcuno si era preso addirittura la briga di disporre i macchinari in modo da creare un interno quanto più pittoresco.

La soffitta, più che una discarica, ricordava l’installazione di un qualche artista tecnocrate incapace o un museo di tecnologie morte o in via d’estinzione. Ad ogni estremità della gigantesca soffitta si aprivano finestre a vetrata rotonde, alte il doppio di un uomo, da un lato di una di queste si trovavano un armadio e una vecchia scrivania di quercia con rifiniture di bronzo e un calamaio incastrato a forma di aquila bicefala. Un tempo, la testa di destra conteneva inchiostro azzurro,

quella di sinistra rosso.

Nel centro della scrivania torreggiava il bizzarro lucido cassone, nella versione esclusiva per la nomenclatura, del televisore “KVN”, testimone di grandiose orge e banchetti di partito.

Nel legno mogano dell’apparecchio si rifletteva una poltrona di pelle nera, di chissà quale anno di produzione.

Accanto alla zampa posteriore sinistra della poltrona, si trovava una bottiglia di cognac mezza piena e nel bracciolo, che si apriva con una vigorosa pressione, si celavano quattro spinelli di ottima canapa siberiana. Subito dietro la poltrona si intuiva, nel pavimento, una botola quadrata con un anello di bronzo sullo sportello, ornato dal ben noto marchio di fabbrica Michelson.

Di colpo, nell’obliquo raggio vermiglio della luce del tramonto, la botola si spalancò sollevando polvere rosa confetto e dall’apertura emerse il busto di Ivan Predov.

Vanja si bloccò, ammirando Koršunsk immersa nella luce crepuscolare, poi si avvicinò titubante alla scrivania, ingollò un bicchierino di cognac e premendo il bracciolo, prese uno spinello. Un sorriso forzato gli attraversò il viso, agitò la mano in segno di disapprovazione, quindi si avviò verso la parte più buia della soffitta. Lì, seduto sui gradini di una catena di montaggio che si perdeva nella sua indistinguibile altezza, Ivan si mise a fumare, osservando in tralice l’enorme finestra colore del tè all’ibisco. Finito lo spinello, Vanja si buttò sulla poltrona nera, guardando attentamente all’interno della scatola vuota del televisore. Erano passati appena tre minuti che l’interno si illuminò. Proprio al centro l’atmosfera si addensò, formando una piccola sfera iridescente che emanava luce azzurrognola, dei vaghi disegni tremolanti fluttuavano sulla superficie della palla scoppiettante che emanava profumo di ozono.

Cosa vide Ivan e perché mai cambiasse così spesso l’espressione dei suoi occhi concentrati, forse non lo sapremo mai, tuttavia, ecco quello che borbottava da sotto il naso, mentre con attenzione frenetica guardava lo spauracchio di quello che un tempo era stato un apparecchio televisivo.

“Da dove verrà mai tutto questo sangue... L’uccisione delle balene norvegesi, no, non è questo... Le mestruazioni di Diamanda Galas, ma guarda, ora a destra, ho ben altro a cui pensare... Parigi, laggiù abbiamo

inviato un vagone... Metropolitana... Sì, è solo un colore... Un simile topo?... Non può essere questo... Un branco di fenicotteri. Eliminare, solo l'Eurasia... Di nuovo il topo... Perché mai vuoi rifilarmelo?... Il magma? Almeno così sembra dal colore... No, non più di cento metri di profondità... Tre giorni d'anticipo... Previsioni... Automobile, francese... Pneumatico? Reparto copertoni? Di nuovo il magma?... Dai, controlliamo le caldaie... Cosa? . Inquadrarmi una sezione!... Ora la superficie... L'intera caldaia... Non da qua, si deve vedere il numero... Previsioni... Tre giorni... Potrebbe andare... Otto giorni fermi... Prospettive? Una penale?"

Lo sportello della botola, dietro la schiena di Ivan, si aprì di nuovo e apparve una testa arruffata, con un grosso naso brufoloso che sembrava posticcio e labbra del colore di fragola matura. Il proprietario di quella testa emerse completamente e si rivelò essere il guardiano fuochista Kirill Tema.

"Che marpione che sei, Ivan", dissero le labbra rosso fragola, "in un sol boccone ti pappi tutte le riserve collettive. Te ne stai lì seduto a farfugliare, mentre avresti potuto telefonare!". La sfera iridescente, all'apparire del proletario, sparì immediatamente lasciando un dubbio sulla sua reale esistenza in questo mondo.

Il guardiano tirò fuori dalla tuta Nike una bottiglia di vodka Lezginka da mezzo litro e due sigarette rigonfie.

"Vedi di tenere chiusa quella boccaccia", rispose Ivan. "E tu che sei venuto a fare, a bearti del tramonto?"

"Anche i tramonti fanno la loro parte". Il viso del guardiano si fece sognatore ed era sorprendente che persino un viso così potesse diventarlo.

Riempirono due bicchierini di vodka.

"Quando porteremo via la spirale? L'ispezione ci sarà l'otto, ho paura". Kirill trangugiò quel che restava nella bottiglietta.

"Venditi la BMW e ti passerà la paura. Comprati una zīguli o un vestito più decente".

"Cosa c'è che non va nel mio vestito?"

"È un po' troppo modesto. E poi dove si è mai visto un semplice guardiano con una macchina straniera! Puah, che schifezza, tutte quelle righe nike, sembri un cafone direttamente dal mercato!"

"Va bene, non insultarmi, cambierò vestito. Mi sono anche iscritto ad un corso d'inglese per traduttori".

"Ma che traduttore d'Egitto, impara prima il russo!"

"Ma sì, al diavolo! Ascolta piuttosto".

"C'è uno strano fruscio".

"Sembra quello dei pneumatici nella notte, una piacevole sensazione...".

Il sole era già tramontato e sulla superficie polverosa del vetro, nella remota solitudine di luglio, si riflettevano due freddi e tremolanti lumicini vermigli.

Nella parte settentrionale di Koršunsk, su un isolotto in mezzo ad uno stagno folto di vegetazione, tra tigli e ciliegi, si trovava un massiccio villino di legno circondato da una cancellata di ghisa verde scuro dal disegno geometrico. La casa era di proprietà del leader sindacale della fabbrica di motori ad elastico, che ora seduto su una sedia a dondolo di vimini, calzini purpurei ai piedi poggiati sul vetro di un carrellino portariviste, beveva vodka Posolskaja. Stava guardando la videocassetta di un film di Fassbinder, *Il diritto del più forte*. Nell'afosa tenebra colore lillà, una Citroën nera attraversò il ponticello gibboso che collegava l'isolotto col mondo esterno. Dalla macchina più che emergere o saltare fuori, si materializzò un uomo alto e magro con i capelli rossi. Indossava una giacca sgraziata, lucida, con il colletto rigido stile giubba nazista e pantaloni dritti e stretti, ai piedi aveva delle scarpe di vernice con inserti di stoffa veramente oscene e sulla testa spuntavano come ad un riccio i dritti aculei rossi dei capelli. Il profilo da topo allungato, tipico degli albin, continuava con un filetto di barba negroide, lucida di brillantina, la cui punta era infilata in uno zaffiro forato.

L'uomo bussò alla porta della casa del sindacalista e senza attendere la risposta, entrò.

Il leader sindacale si alzò incontro all'inaspettato visitatore, piegandosi leggermente in avanti e porgendo un palmo bianco irradiato dalla luce violetta del televisore.

"In cosa posso servirla?"

"Il mio nome è Vjačeslav, ma mi chiami pure Slava, Slava Maev. Libero consulente delle strategie di ottimizzazione del sistema di gestione delle situazioni di crisi. Sono venuto direttamente da Lei, principale avversario, sfidando la polvere e la calura, per appianare e ricomporre in maniera preventiva ogni possibile divergenza".

"Si metterà a dimostrare i miei stessi dubbi? D'accordo, si accomodi".

Il consulente gli strinse la mano. Il suo sguardo corse alla cassetta di Fassbinder che era sul tavolo, al viso di Eduard Limonov appeso alla parete, sfiorò il tubetto di fondotinta sul trumeau ed infine si soffermò sulla verde vestaglia giapponese del padrone di casa. Nei suoi occhi si produsse un cambiamento repentino, così come i rulli delle macchine da gioco si bloccano all'improvviso mostrando al giocatore la sua sorte. Con la sua esile costituzione si chinò sul leader sindacale come una mantide su una farfalla e tirandolo a sé, lo baciò sulle labbra. L'altro si confuse per un istante, socchiuse gli occhi e svenne.

Il lunedì, alla fine della giornata lavorativa, il direttore generale della fabbrica, Igor' Renatovič Rodionov, col selettore chiamò Vanja a rapporto nel suo ufficio per la consueta riunione sul tappeto, e lui comparve, come sempre col naso rivolto al soffitto e nella figura una certa indipendenza felina. Di altezza normale, amava indossare giacchette corte e portare un'acconciatura da paggio, all'angolo della piccola bocca era perennemente disegnato un sorriso beffardo. Nella mano destra teneva una penna da grafica Wacom, brandita come un coltello: semplice messinscena per dimostrare di possedere un'arma senza avere l'intenzione di usarla.

"Extra still bonus, artistic impression mass" ripeté tra sé Igor' Renatovič la formula di Carmageddon, il gioco preferito di suo figlio.

"Come mai, Ivan hai lasciato il reparto copertoni senza il mio consenso? Ti ha dato di volta il cervello?"

"Nella caldaia undici c'è una falla, ma sarà individuata non più tardi di domani mattina. Dovremo cambiarla, ho già predisposto l'ordine".

"Come fai a saperlo, non abbiamo un apparecchio che segnala i guasti".

"La ritenga una mia intuizione, finora, Igor' Renatovič, non l'ho mai ingannata".

"È vero. Per questo fai parte della squadra degli ingegneri capo, nonostante la tua istruzione umanistica e la giovane età. Ma non importa, per quanti giorni ci dovremo fermare?"

"All'incirca otto, ma in cinque potremmo farcela".

"Aspetta, fammi contare... Cinque giorni. L'ordinazione della città di Vladimir va a farsi fottere.

Dovremo pagare una penale. Sui ventimila verdoni, ma cercherò di scendere a settemila".

"In ogni caso, otto tonnellate di caucciù liquido andranno a formare in terra un cumulo più alto di una risma. O mi sbaglio?"

"Quanto tu abbia ragione, lo sapremo solo domani, e se hai preso un granchio avrai quello che meriti. Oggi la tua postazione grafica Silikon vale circa trentamila dollari e io la venderò. Rimani ancora seduto, ci sono altri problemi da discutere".

Vanja sedette su una poltrona girevole.

"Non li definirei semplici problemi, ma una bomba pronta ad esplodere. Tu sai che tre anni fa abbiamo ricevuto un prestito per le ricerche sullo sviluppo della tecnologia delle materie plastiche superelastiche. Le ricerche sono terminate ed abbiamo il prodotto e di questo te ne siamo grati, tuttavia, non abbiamo la minima possibilità di restituire il debito. Non riusciremo a sfondare sul mercato perché la nostra tecnologia è un grosso colpo alle teorie degli ingegneri elettronici tradizionalisti, a loro basta muovere un dito per far sparire me, te, la fabbrica e persino la nostra nativa Koršunsk. Certo, ogni impresa comporta dei rischi, ma finché la fabbrica fa solo copertoni per auto non restituirò alcun prestito. Se per ottenere una dilazione non riusciremo a dare concrete garanzie, saremo semplicemente venduti a qualche fottuto GoodYear e i reparti sperimentali, a te così cari, produrranno preservativi di lattice a buon mercato. A te la parola".

"Che ne pensa del terzo mondo?"

"Otterremo un sacco e mezzo di ÿuan, e dopo un mese accanto alla collina di silicone si formerà un lago di lattice".

"Devo escogitare qualcosa".

"Non c'è più tempo. I magazzini sono stracolmi di generatori per motori ad elastico. Se in città trapelasse che in un anno e mezzo ne abbiamo venduti un vagone e mezzo, il reparto mitraglieri, vicino al deposito, dovrà lasciare il posto ad un battaglione di corazzati. Sei stato proprio tu a viziare gli operai e anche questo diavolo di sindacato è stata una tua idea malsana, compreso quel pederasta che lo dirige".

Ivan abbassò gli occhi.

"Pensa, Vanja, pensa... E tira più su quel naso. Dimmi piuttosto, che cravatta potrei abbinare a questo Armani?"

“Verde, Igor’ Renatovič, a righine verticali chiare. Verde scuro, di quelle strette. Da Irina Egorovna troverà il nuovo catalogo, gliel’ho portato venerdì”.

“È tutto. Ti comunico che oggi alle nove avrò un incontro con il consulente di crisi. Quello che deciderà, sarà fatto. Ho convocato Maev in persona, quel ratto difficilmente si sbaglia”.

Alla notizia dell’arrivo a Mosca di Maev, il cervello di Vanja sembrò riempirsi di azoto liquido. Ivan non riusciva a capire e neanche poteva supporre da dove provenisse questo senso di terrore. Era un terrore freddo, accecante come un flash al magnesio. Una paura raffinata, di tipo mistico-medievale.

L’ingegnere Vanja Predov e il consulente Slava Maev avevano studiato nello stesso istituto letterario di Mosca. Slava era più grande di Maev di due anni ma, se si esclude il disgustoso episodio nella palestra vuota, non avevano mai legato. Del resto, a quel tempo, la diversità delle loro passioni letterarie avrebbe impedito qualsiasi tentativo di comprensione reciproca: Slava, in quel momento, si diletta di Charitonov, Vanja, eccetto Mamleev, non aveva altri interessi. Ed ora, senza alcuna valida ragione, Vanja, nell’apprendere dell’arrivo di Maev, fu preso dal panico e in un modo che sarebbe difficile riscontrare nell’uomo moderno, che anzi quasi mai si spaventa così.

Igor’ Renatovič rifletteva su Ivan, con lo sguardo perso nel caos di spigoli di cristallo del grosso portacenere vuoto. La strana e bizzarra figura del giovane attirava forse troppo il direttore della fabbrica di motori ad elastico di Koršunsk.

Da quella notte di agosto in cui il ridicolo studente moscovita Vanja Predov, un perfetto sconosciuto da quelle parti, avvertì Ivan Renatovič del pericolo di un imminente attentato alla sua vita, che risultò essere collegato alla questione del prestito per la lavorazione del polimero iperelastomero, la sensazione che si impossessò del direttore di vivere come in un sogno prolungato, piacevole e intrigante, non lo aveva più lasciato.

A Vanja fu proposto un lavoro e, come risultò in seguito, fu una scelta azzeccata. Questo ragazzo aveva evidentemente la capacità di fiutare le situazioni straordinarie, le sue previsioni negative furono sempre confermate dai fatti.

Per qualche tempo ricoprì l’incarico, creato appositamente per lui, di consulente per l’immagine, finché non decise di dedicarsi completamente all’iperpolimero. Il problema, per dirla in parole povere, era di riuscire a sintetizzare un cordone elastico attorcigliato al livello più basso dell’organizzazione della materia, affinché a lungo termine si snodasse liberando energia meccanica.

Su richiesta della fabbrica fu inviato un esperto ingegnere da Mosca che, o perché non capiva niente di chimica dei polimeri o perché lo stare per troppi anni nell’ambiente della scienza ufficiale gli aveva insegnato a non immischiarsi troppo, non riuscì a mandare avanti la ricerca da lui diretta, finché questa non attirò la curiosità di Vanja.

Dopo sole tre settimane, Ivan uscì dal laboratorio con qualcosa che somigliava alla crisalide di un metro e mezzo di un falso baco da seta. La cosa odorava di insetto e ruotava rabbiosa una nera coda conica: era la prima fusione del polimero superelastomero con un tempo di svolgimento di sei ore.

Un mese dopo Igor’ Renatovič rispedì indietro l’ingegnere capo e assegnò il posto a Vanja.

Ben presto la curiosità che suscitava Vanja nel direttore sconfinò nella patologia. Ivan Renatovič raccoglieva qualsiasi pettegolezzo sul suo conto, creando un’apposita banca dati, si procurava segretamente sue fotografie, ne registrava la voce su un dittafono nascosto nel cassetto, chiedeva agli ospedali informazioni sui risultati di questa o quell’analisi clinica.

In breve, nel direttore si risvegliò l’investigatore sepolto da trent’anni sotto strati di beghe organizzative. Se Igor’ Renatovič fosse stato completamente onesto con se stesso, avrebbe ammesso di aver abbandonato gli affari della fabbrica per dedicarsi essenzialmente ad un solo individuo.

Tuttavia, da ex chimico militare e come ogni militare per vocazione, preferiva quello che più semplicemente è chiamato “cammino verso la propria stella”, senza riflettere troppo sui motivi che lo spingevano a quel comportamento.

Il direttore compose sul selettore il numero del capo della sicurezza.

“Ženja, le telecamere sono accese?”.

“Certo, è tutto a posto”.

“Guarda un po’ dove sta andando Predov?”.

“Mi pare che si diriga alle docce. Devo fermarlo?”.

“No, Ženja, non serve. Spegni piuttosto tutte le telecamere”.

“Che significa? Tutte?”.

“Sì, devi spegnerle. Ti dirò io quando riaccenderle”.

“Ma, Igor’ Re...”.

“Niente ma, Ženja, è un ordine”.

Evgenij decise però di fare il furbo e sicuro che il direttore non avrebbe mai controllato, non spense del tutto le telecamere, ma fece in modo che pur non girando mostrassero qualcosa.

Quale non fu il suo stupore, quando su quei dozzinali schermi grigio azzurri apparve la figura del direttore che si muoveva circospetto prima al piano di sopra, nella sala svago, poi sulla scala accanto alla sala mensa ed infine nel lontano foyer. Non c'erano dubbi, Renatovič nella sua manovra di aggiramento per evitare di incontrare qualcuno, si dirigeva alla sala docce.

Evgenij arrossì al di sotto delle guance, lì dove il massiccio collo ricadeva in una pesante piega.

“Non può essere, che...”, il “che” non riusciva proprio ad essere accettato dal suo cervello.

Si alzò, aprì la porta della garitta di vetro e si avviò verso quello stesso foyer, dove poco prima era balenata l'enigmatica figura del capo. In punta di piedi si avvicinò alla porta della docce sbirciando all'interno.

Là, tra il vapore e il balenio del cromo e delle piastrelle, in opache nuvole di microscopici schizzi, gli si aprì una delle scene più strane e terribili che avesse mai visto in vita sua.

Nella cabina spalancata, in uno stato di rapimento e tenerezza, sguazzava come una bestiolina, Vanja l'ingegnere capo, un diavoletto quasi adolescente e, da un buco nel tramezzo, in modo ancora più estatico, con la fronte imperlata di grasso sudore e gli occhi di fuori arrossati, lo osservava il direttore della fabbrica, Igor' Renatovič.

Un paio di ore dopo, del tutto sbronzo, Evgenij diceva al finestrino della cassa della stazione ferroviaria "... Vada per l'Altaj... Che città? E che ne so io che città ci sono laggiù. Lei è l'esperto ed io l'ascolto”.

Mentre Igor' Renatovič stava percorrendo l'ultimo tratto che portava al foyer docce, una mano esile dalle dita affusolate, senza dubbio maschile, si allungò ver-

so gli scarponi di Vanja, un modello raro e costoso di ottimi Grinders inglesi, lasciati fuori della cabina.

Dieci, quindici minuti più tardi, Vjačeslav Maev, si trovava nella sala caldaie, una sorta di costruzione annessa al reparto estensori. La sua sgradevole barbetta appariva, tra i rottami e gli stracci e nel bagliore del fuoco scoppiettante che usciva dalla fessura del forno, ora irreali ora innaturali. Tra le mani teneva un pacco e negli occhi, come nei bicchieri di cocktail, si agitavano piccole bollicine.

Con lo sguardo del combattente incallito si guardò intorno e, senza pensarci troppo, si diresse al tubo dove era la valvola rotta. Un giro della leva scopriva una fessura nel tubo, attraverso la quale, un tempo, in caso di innalzamento della pressione usciva il vapore in eccesso. Ora il tubo non era collegato a nulla e la vecchia caldaia era rotta da sette anni. Il consulente abbassò la leva e infilò la mano nella fessura oblunga che si era aperta, trovando un portasapone di polistirolo avvolto da uno spesso strato di lubrificante per macchine, al cui interno si celavano stretti nell'elastico da bigodini, ottocento dollari Usa. Maev nascose i soldi in tasca e rimise il contenitore nel nascondiglio.

All'altro capo della sala caldaia c'era un'apertura nel muro, attraverso la quale si indovinava una scala, perfettamente uguale a quella che aveva salito Vanja per recarsi in soffitta, solo che in questa i gradini erano affumicati e coperti di una robaccia rugginosa, colore dei macchinari.

Maev iniziò a salire silenziosamente e ben presto scomparve alla vista.

Kirill Tema era di fronte a quella stessa enorme finestra rotonda nella soffitta del reparto estensori, la sua staticità dava l'impressione che non si fosse mai mosso da lì. Di nuovo fu il tramonto, questa volta della tonalità arancione dell'uniforme dei pompieri. Il fuochista volgeva il viso alla finestra, quando dalle cavità del nodoso metallo scuro, straordinariamente grigio e silenzioso, spuntò Maev. Le sue palpebre sembravano spalmate di vaselina e nella mano destra teneva infilato, chissà perché, uno degli scarponi di Vanja. Con questa mano calzata, il consulente colpì la schiena del fuochista con tutta la sua forza. Kirill cadde dritto sulla finestra, che si frantumò sotto il peso del suo corpo, e poi giù nel cortile, in una nuvola di grossi pezzi di vetro. Sulla

schiena era visibile l'impronta ondulata di quelle scarpe così alla moda.

Invece del solito tonfo sordo, come avviene in questi casi, alle orecchie del consulente arrivò uno scricchiolio di qualcosa che si spezza: un rottame puntuto che spuntava dal terreno trapassò la cassa toracica del fuochista, poi il silenzio.

Dopo essere ridisceso nel reparto caldaie, Maev aprì con l'attizzatoio il focolare e con un sorriso affettuoso e adulatorio ci buttò dentro i Grinders di Vanja, che tra il pestilenziale puzzo del creosoto e di stracci unti, apparivano semplicemente ridicoli. Quando la fiamma di mica attaccò la pelle delle scarpe, le pupille di Maev sembrarono due contatori le cui lancette si fossero arrestate sullo zero.

Nel grande salotto a tinte verdi, Tat'jana Il'inišna Rodionovna, moglie di Igor' Renatovič, appoggiò una bassa caraffa ottaedrica con il tappo smerigliato come nei flaconi di acqua di colonia, piena di cognac, su un basso e lucido tavolino di quercia. Lì accanto dispose delle caramelle e degli spicchi di pesca e kiwi.

“Non serve che prepari il primo piatto, Tanjuša”, gridò Igor' Renatovič dalla stanza accanto, “saremo più leggeri”.

“Certo”, bofonchiò melliflua Tat'jana Il'inišna, “così entrerà più roba”.

All'improvviso, il campanello risuonò come un tintinnio di bicchieri.

“È arrivato il ratto”, sospirò Tat'jana.

“Tanja stai attenta”.

“Sei tu che devi essere cauto con questi roditori”.

Igor' si affrettò ad occupare la poltrona più lontana. Chissà perché gli tornò in mente un episodio di natura zoologica, quello di come il topo comune possa spiccare da terra un balzo di un metro e settanta centimetri verso l'alto, per poter azzannare alla gola il suo avversario, in tutto a lui superiore.

Tanjuša era una donna ragionevole ed esperta, non a caso lo aveva ancora una volta messo in guardia. Aprì la porta e fece entrare il visitatore, con lui arrivò alle narici di Igor' Renatovič, uno strano odore, un impercettibile aroma di carbone bruciato.

Igor' Renatovič, che aveva macinato molti libri di psicologia, pensò subito ad un gioco di parole: “Crisi imminente – possibile catastrofe – fuoco lontano”. Co-

me si poteva spiegare altrimenti quella strana sensazione di incendio imminente che si avvertiva all'apparire dello specialista dalla capitale?

Maev entrò veloce, strinse la mano che gli si tendeva e senza essere invitato affondò nella poltrona. Sedette senza guardare, come se avesse da sempre abitato in questa casa.

“Ma guarda!”, pensò Igor' Renatovič. “Anche qui c'è un qualcosa di veramente infernale. Come vorrei che fosse un qualcosa di semplice, positivo, scientificamente spiegabile!”.

Arrivò anche Tat'jana e si lasciò cadere nella parte più lontana del divano. Bevvero qualche bicchierino, parlarono del tempo, dei dubbi politici, della situazione finanziaria generale. Secondo la tradizione slava tutto, ad eccezione del tempo atmosferico, fu bollato negativamente.

“La situazione è tale”, Maev atteggiò il naso, facendo capire, in particolare a Tat'jana, che era ora di parlare di affari, “da richiedere un'analisi immediata. Alcune decisioni occorre prenderle subito”.

Tat'jana si alzò ed uscì silenziosa, ormai abituata a non prendersela per la forzata cafonaggine del professionista.

“Non aspetto altro”, Igor' arrossì e provò male perché non era il tempo e il luogo per farlo.

“Nel complesso le premesse sono chiare e da parte mia ho già svolto una personale indagine ricognitiva”. Maev prese subito il toro per le corna, ricorrendo al suo linguaggio metaforico”. Il problema lo vedo così: la barriera del mercato può essere superata in due modi. Ai livelli più alti, cioè nel processo di dialogo con i potenziali concorrenti e a quelli, come dire, più bassi con la diretta diffusione dell'idea del prodotto tra i consumatori effettivi. La prima strada ci è semplicemente preclusa, la seconda è molto complicata. I metodi tradizionali di condurre la politica di marketing li conosciamo: una dettagliata campagna pubblicitaria, briefing e così via, richiedono mezzi e tempo. Ancora più mezzi richiede la sopravvivenza dell'impresa sotto la pressione concorrenziale che stiamo sperimentando ora. Non abbiamo soldi e in più siamo in debito e di molto, anche se quest'ultimo è poco più dell'uno per cento del valore orientativo di mercato della merce in giacenza. E qui considero solo la merce non tradizionale, quella che noi

non riusciamo a vendere. Se il problema è come immetterla sul mercato, e nelle attuali condizioni noi non siamo in grado di farlo, occorre che la merce arrivi nelle mani dei consumatori per altre strade”.

Maev fece una pausa, si versò mezzo bicchierino di cognac poi rifletté ancora, sbuffò e decise di riempirlo. In tralice, chino sul bicchierino, guardò Igor' in modo interrogativo.

Igor' Renatovič mosse la testa in cenno di assenso e Maev ne versò anche a lui.

“Che tipo di soluzione ha in mente, giovanotto?” Igor' corrugò amaramente metà faccia e poggiò il bicchierino, stando attento a ricoprire il medesimo circoletto bagnato lasciato in precedenza.

“La strada può essere una sola, mio stimatissimo Igor' Renatovič. I consumatori devono toglierci la merce di mano con la forza. Del resto, giudichi anche Lei, ne siamo costretti, non lo facciamo per la gloria!”.

“Il nostro popolo, Vjačeslav, è più mite di quanto si pensi ed è straordinariamente educato. La canaglia non si metterà a rubare neanche a pagarla oro”.

“Ma Lei idealizza troppo il popolo e noi non ci metteremo a pagarlo di certo per un'impresa così meschina, non sarebbe istruttivo! È molto meglio se domani li licenziamo, lasciandone solo un dieci per cento, quelli benestanti, perché gli altri si sentano offesi. Ho già preparato un elenco, dovrò solo firmarlo”.

Slava, con alcuni leggerissimi movimenti delle mani, materializzò dall'aria una voluminosa e consumata cartella di pelle naturale con gli angoli di rame, la posò con cura sul tavolo e l'aprì alla pagina da firmare.

“Sì, li licenzieremo tutti, fino all'ultimo. Non appena si riuniranno, il sindacato farà la sua parte e loro saccheggeranno i nostri magazzini. Poiché il nostro popolo è mite, il giorno dopo la sbornia se ne vergognerà. Noi aspetteremo ancora tre giorni, poi li richiameremo al lavoro prendendo solo coloro che rifonderanno la parte rubata o in denaro o restituendo il mal tolto”.

“Ma guarda che razza di fregatura!”.

“Non è ancora tutto. Nel frattempo, noi interromperemo l'erogazione di energia nelle case, che capisca il consumatore com'è importante per lui il motore ad elastico del generatore di energia elettrica”.

“Risolveremo qualcosa?”.

“Senza alcun dubbio. Restituiranno tutto fino all'ultimo copeco, devono pur sfamare la famiglia e poi qui il popolo non è cattivo, è tranquillo e magnanimo. Proveranno solo imbarazzo davanti a Lei e davanti alla memoria di Predov Ivan”.

“Davanti alla memoria di chi? Che stai dicendo?”.

“Davanti a una memoria tale che in sua assenza, persino i licenziamenti e il sindacato non potrebbero risolvere nulla. Il fattore determinante nella mia strategia è la subitanea e generale delusione della popolazione nella figura di Vanja, delusione che spingerà le persone al disordine. Se non fossi stato sicuro di poter cambiare la situazione, non mi sarei preso la briga di salvare la sua impresa. E se non lo avessi fatto io, nessun altro nel paese lo avrebbe fatto”.

Igor' Renatovič ebbe l'impressione che una palla di quei fogli gialli da ufficio gli si fosse incastrata in gola, il battiscopa ondeggiò davanti ai suoi occhi, le orecchie si fecero di fuoco e sembrò che lì vicino qualcuno stesse velocemente agitando una frusta.

“Cosa è successo a Predov?”, fece in tempo a chiedere prima di essere sopraffatto da un sudore freddo.

“Che ne so io! Ho semplicemente notato una certa crisi nella sua ipostasi e so che questa si risolverà tra l'oggi e il domani e in maniera affatto positiva per Predov. Anzi mi sembra che non si possa immaginare di peggio. Io e Lei, Igor' Renatovič non possiamo più farci niente. Non dobbiamo proprio fare niente. Salvando Vanja, perderemmo senz'altro la fabbrica e non solo... E Lei sa bene che Vanja non è un santo. Tutte quelle noci, la spirale, l'hashish imboscato”.

Igor' taceva colpito da quelle parole. Taceva anche perché temeva di avere un infarto e non voleva confermare con la sua voce affievolita l'evidenza dei fatti.

Intanto Maev, aitante e inebriato, prolungava all'infinito quella stupida pausa da giullare recitata chissà quante volte. Continuava a versare il cognac e guardava, chissà perché curvandosi, dietro la poltrona. Poi, con fare supplichevole, porgeva ad Igor' un altro bicchierino, pregandolo di bere, bere a tutto ciò che c'è di più sacro, e di mandare giù perché dopo si sarebbe sentito meglio, e se avessero bevuto ancora, allora sì che sarebbero stati da dio.

Igor' Renatovič sorrise forzatamente fino all'inverosimile e bevve, dando a vedere che era tranquillo, e subito dopo lo fu davvero. Provava la stessa sensazione di calma e d'intimità che nasce in un gruppo di studenti alla vigilia di un esame molto importante, che nessuno riesce mai a dare.

Il direttore si accorse che da qualche tempo stava solo ascoltando, mentre Maev, insinuante e sincero, raccontava quello che ad Igor' interessava più di ogni altra cosa al mondo.

“Io e Predov abbiamo studiato nella stessa scuola. Pur non essendo intimi, sapevamo tutto l'uno dell'altro. Ad esempio, io sapevo quanto Predov amasse gli scarabei...”.

Vanja aveva raggiunto una grande serenità nell'animo, ma questa situazione interiore durò poco, esattamente fino al momento in cui non scoprì di essere stato derubato degli scarponi. Un tale furto era impossibile per due motivi: in primo luogo anche se esisteva un atteggiamento abbastanza libero verso la proprietà statale, nella fabbrica, al contrario, diventava più severo e spaventoso se riguardava la proprietà privata. In secondo luogo, era un furto completamente inutile. Simili scarponi, in tutta la città, erano la caratteristica di Ivan e se qualcun altro, oltre a lui, li avesse indossati per la strada, sarebbe stato come un pubblico atto di accoppiamento con animali.

Fu proprio l'impossibilità di questo furto, il suo carattere, e non vergogniamoci di pronunciare ancora questa parola, infernale, che dispiacque ad Ivan. Tanto più che negli ultimi tre giorni, di cose infernali, secondo lui, ne erano successe fin troppe. Scivolando verso un tremito nervoso, l'ingegnere si avviò in calzini lungo la sporca strada di cemento, in direzione del reparto estensori, verso la soffitta, quella che chiamava il “suo ufficio ombra”, dove nel cassetto della scrivania ornata dal calamaio si trovava un paio di antiche scarpe da ginnastica cinesi.

Il sole irruppe come un proiettile attraverso il bosco neroarancio e quando Vanja entrò nella soffitta attraverso la botola nel pavimento di assi, la polvere che si diffuse nell'aria da crema divenne prima uno strano miscuglio e poi porpora.

L'enorme finestra ovale con i grossi frammenti di vetro, sembrava la bocca di una bestia, i due inferiori si-

mili a denti canini e quello superiore largo come una vela o un'ala. Nel cortile si udivano delle voci, Vanja incuriosito si avvicinò di più e sparse la testa nella stretta fessura tra i frammenti canini. Ora visto da laggiù, l'edificio del reparto appariva particolarmente buffo. Le due torrette, che alla base si allargavano ai lati formando due zampe e la punta triangolare della soffitta ricordavano il fantastico muso, sempre triangolare e perciò particolarmente minaccioso, di una goffa sfinge di mattoni rossi sbiaditi. La testa con quella forma geometrica aveva fauci rotonde e digrignate, mentre tra le grandi gambe del mostro, infilzato su una specie di spada, giaceva un cadavere. Attorno a lui si trovavano tre persone, due uomini e una donna. Il loro aspetto era rozzo, i vestiti sciatti, i volti completamente rovinati dall'alcool e da una condotta di vita del tutto irrazionale.

“Cos'è, cioè chi è?”, la donna si portò al viso il palmo della mano sporco del sangue del fuochista.

“Tanjuša, vai a chiamare lo zero-due”, quello più anziano si accucciò e accese una torcia tascabile, che mise in evidenza il disegno, caratteristico della suola inglese, stampato sulla schiena nike del fuochista.

“Non è possibile... Non può essere lui... E poi perché?”.

“Tutto per lo stesso motivo. Per quella vostra maledetta spirale!”.

“Taci, stupida. Non dire niente di più”.

“Stai zitto tu, bestia. Sarò io a portarti il pacco in carcere, quando troveranno le tue noci nella baracca. Ben due sacchi interi!”.

Dalle fauci della sfinge, cioè dalle finestre della soffitta del reparto, spuntò la minuscola testa nera di Predov Vanja, dell'assassino più accreditato privo di alibi. In quel momento la sfinge sembrò chiudere un istante la sua bocca. Il frammento di vetro superiore, la vela, si staccò dal suo posto e con silenziosa dolcezza troncò la testa di Ivan. Tra un tintinnio di vetri e schizzi di rubino, la testa volò giù descrivendo un'ampia curva – le persone là sotto alzarono le teste – e si andò a sistemare, così nero talvolta è l'humour delle leggi fisiche, proprio come un troncone del collo, sulla punta del rottame che spuntava da quello di Kirill Tema.

Nell'insieme la scena si presentava così: dal morto sporgeva uno spuntone e su questo troneggiava immobile una bella testa dall'espressione stupita; il

tutto ricordava una qualche tetra e oscena allegoria medievale.

Era passato circa un mese. Si capiva dall'autunno percepibile dietro i vetri e da alcuni cambiamenti avvenuti nell'ufficio di Igor' Renatovič. L'intera stanza era come inclinata a sinistra e splendeva di tinte argenteate. Quella posizione, tuttavia, non produceva affatto un'impressione di instabilità o di fine imminente, al contrario, è così che i registi di cinema più cattivi inclinano la scena, cercando di evidenziare la crescente velocità del dipanarsi degli avvenimenti.

Igor' Renatovič sta guardando giù dalla finestra, alla folla degli operai che aspetta il suo turno per pagare la merce sottratta dai magazzini della fabbrica durante la razzia, che si era poi verificata realmente.

Gli affari della fabbrica vanno così bene che Igor' Renatovič ha voglia, talvolta, di strizzare gli occhi per non spaventarsi dell'onda crescente di ordinazioni per i motori ad elastico.

Noi guardiamo Igor' Renatovič con gli occhi di Slava Maev, entrato silenzioso; il direttore si volta e noi vediamo il consulente con gli occhi del direttore, occhi che tremolano in modo oscuro, ed ecco che possiamo infine osservarli entrambi con i nostri occhi, fermi per riposare sull'angolo della libreria.

Igor' Renatovič sembra più giovane e gagliardo. La sua pinguedine si è dissolta non si sa dove e la pelle sul viso affilato è come se fosse stata tirata. Alcune rughe sono del tutto scomparse, mentre altre hanno acquistato un'interessante forma severa ed una particolare sfumatura verde-violetta, spaventosa ed attraente allo stesso tempo.

Dal viso di Slava Maev è sparita la barbetta, insieme a quell'orribile zaffiro, il completo nero ha lasciato il posto ad un maglione dello stesso colore e ad un paio di jeans.

“Vedo che ti stai dando da fare, Maev? Hai intenzione di andartene?”

“Sì, è ormai tempo. Il lavoro è terminato, i debiti sono stati saldati”.

“Potresti rimanere. Le vendite vanno a gonfie vele e con un prodotto simile si può crescere all'infinito. Rimani qui, sarai lo specialista delle situazioni estreme. Ti darò il mio stesso stipendio”.

“Ne sarei felice, ma una cosa simile non accade mai, Igor' Renatovič. Un consulente è apprezzato per la sua indipendenza, in cornice non è altro che una caricatura. È meglio tornare a Mosca, e da Lei verrò a passare le ferie o in caso di necessità, se m'inviterà”.

“Perché mai ti sei tagliato la barba?”

“Era solo di cattivo gusto. Anch'io, ogni tanto, mi stanco di suscitare nella gente una brutta impressione. Piuttosto mi dica, cos'è quella porcheria sulla scrivania?”

Sulla scrivania del direttore era apparso un nuovo selettore, con la struttura di legno e i tasti neri di osso. L'effetto che produceva era aggravato da una incrostazione di rame alquanto tetra. Sulla scatola del nuovo selettore, non si sa se per scherzo o per chissà quale altro motivo – che Dio ce ne guardi! – era issato un teschio umano. Se tra noi ci fosse stato un frenologo, con una minima conoscenza di craniologia, questo specialista avrebbe subito attribuito il teschio al fu Predov Ivan.

Slava Maev, che una certa esperienza l'aveva, indovinò subito a chi apparteneva quella scatola cranica.

“Ah, volevo ancora dirle una cosa”, continuò Maev, sapendo che a quella domanda non avrebbe ricevuto risposta, “tutte le beghe economiche più vergognose, in particolare in questo paese, avvengono per la debole costituzione psichica degli economisti e dei dirigenti che occupano i posti chiave. La propensione a circondarsi di parti di corpi umani si può interpretare come il sintomo di una instabilità nervosa, e a Lei, mio stimatissimo Igor' Renatovič, con la sua educazione ed una simile esperienza, non si addice per niente una tale chincaglieria. La prego di credermi, almeno nella mia veste di consulente”.

“Stai sprecando fiato, Slava. Non bisogna dare troppa importanza a queste cose. Io, forse, sono soltanto un uomo di vecchio stampo e non so attribuire ai soprammobili la giusta attenzione. Se sul mio tavolo di lavoro c'è un qualche strano oggetto, che ci rimanga, anche nel caso in cui ce l'avessi messo io in un momento di debolezza d'animo o di altro genere”.

“Ognuno è padrone a casa sua, ma tra questi soprammobili mi sento un poco a disagio. Me ne vado subito”.

L'uomo, leggermente ingobbato, attraversò il lungo ufficio e uscì dalla porta cercando di non sbatterla.

Il direttore stava ancora guardando dalla finestra, quando sotto apparve Maev. La folla di operai gli fece largo, formando una specie di sentiero tra l'ufficio e la Citroën parcheggiata di là del cancello.

Maev camminava curvo, ma con una certa baldanza. Si trovava in quello stato di sicurezza in se stesso che non si sa se confina con la disperazione o con un coraggio sconfortante. Era quasi arrivato alla fine di quel corteo, quando le due pareti umane si richiusero di colpo. Non ci fu alcun rumore, ma soltanto, così sembrò arrivare al cervello del direttore, uno scalpiccio come di fango calpestato. Lo stesso rumore, si ode, da qualche parte nelle montagne di cera della stella Proxima, quando Orione accoglie in sé il lago di bolle del protoplasma del solitario biowulf, sfiancato dalla lunga caccia nei boschi del Governatorato di Tambov e coperto dell'altrui viscido sangue che odora da far stare male.

Il direttore si staccò dalla finestra e si lasciò cadere nella poltrona davanti allo spaventoso selettore. Per circa tre minuti se ne stette lì immobile e in silenzio, ma ecco che in quelle orbite sembrarono accendersi, bruciando gradualmente, due archi voltaici. All'interno della testa senza vita, dietro i buchi vuoti si alzò una sfera azzurra crepitante, riempiendo tutto l'ufficio di un tenue aroma di tranquilla tempesta domestica. E non sarebbe accaduto nulla, se non fossimo stati certi che non solo era somigliante, ma si trattava proprio della stessa sfera che splendette a Ivan Predov dalla cassa vuota del televisore nella soffitta del reparto estensori.

“Bene bene”, disse alla sfera Igor' Renatovič, battendo i tasti di osso, “come entrare in contatto con te? Cos'è questo? Una sorta di Internet? Ah, le labbra... Allora mi rispondi... Io devo formulare una richiesta. Che genere di richiesta? I teschi? Dove si trovano questi teschi? È un incubo, io sono stato qui in gioventù, è vicino a Gomel'... Qui ho incontrato Tanečka... E questo caos dov'è? Dentro Tanja? ... È il mio viso? E perché quelle cicatrici? No, non sono proprio cicatrici, sono lettere... Io queste cose non riesco a leggerle. Ecco, va meglio con la traduzione”.

Irina Egorovna, segretaria di Igor' Renatovič dal sessantatré, e Marija Antonovna, ex portiera promossa specialista delle relazioni col pubblico, bevevano il tè nell'ufficio vuoto dell'ingegnere capo. Dalla viva voce si udiva la voce di Igor' Renatovič, il suo monologo rivolto alla sfera splendente.

“Che ne dice, Iriša, dobbiamo chiamare il dottore?”, Marija Antonovna sorbì dalla tazza.

“Ma no, Mašenka. Igor' è un uomo di grande forza interiore e con un enorme senso pratico. Che si dia pure, per ora, e deliri, dopotutto oltre noi nessun altro lo ascolta. Ben presto capirà da solo che spreca inutilmente le forze e si troverà un altro giocattolo”.

“Volesse Dio... ” sospirò Marija Antonovna.

Irina Egorovna a queste parole guardò in tralice la sua nuova amica, con un sorriso strano, tra il sarcastico e l'amaro.

[V. Kalinin, “Čerdak inženera”, *Kilogramm vzryvčatki i vagon kokaina*, Kolonna, 2002, pp. 135–171. Traduzione dal russo di Daniela Liberti]

La città di Vinecittà

Viktor Ivaniv

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 411-419 ◇

Viktor Ivaniv ovvero il mondo che si manifesta dopo la morte

di Massimo Maurizio

Viktor Ivaniv (Viktor Ivanov, Novosibirsk 1977, poeta e prosatore), ha terminato la facoltà di lettere dell'università di Novosibirsk, dove sta per terminare il dottorato. Ha pubblicato poesie sugli almanacchi Černovik, Vavilon e Stetoskop-Aesthetoscope, sulle raccolte *Vremja Č. Stichi o Čečne i ne tol'ko* [L'ora Č. Versi sulla Cecenia e non solo, Mosca 2001] e *Černym po belomu* [Nero su bianco, Mosca 2002] e sull'antologia a cura di Dm. Kuz'min *Nestoličnaja literatura* [La letteratura fuori dalle capitali, Mosca 2001]. È entrato nella *shortlist* del prestigioso premio Debjut nel 2002 e l'anno successivo ha ricevuto un riconoscimento dall' *Akademija Zaumi* di S. Birjukov.

Le composizioni in versi di Ivaniv presentano influenze molto eterogenee che vanno dalle avanguardie storiche fino alla poesia nera e al rap; esse sono di norma molto lunghe e articolate, macchinose e estremamente coinvolgenti, affrontando diversi temi contemporaneamente. Questo fatto complica ulteriormente tanto la lettura, quanto anche la ricezione del messaggio durante la lettura da parte del poeta, molto coreografica.

Il racconto lungo *Gorod Vinograd* [La città di Vinecittà, Mosca 2003], è il suo primo libro di prosa e ha riscosso un notevole successo, non soltanto a Mosca. La scrittura è tesa, nervosa, complicata e non sempre di immediata comprensione. Questo stile volutamente contorto affastella frammenti di discorsi e alterna frammenti in prosa ad altri in versi; l'autore inserisce nella narrazione prosa ritmica (prosimetria) e allitterazione e richiami verbali e sonori, tipici della versificazione. La narrazione è complessa, l'autore salta da un pensiero all'altro e i ricordi d'infanzia gettati sulla carta in maniera apparentemente casuale vengono presentati seguendo la scia di un caotico flusso di coscienza, ma anche della fantasia sconfinata del bambino, le cui parole si sostituiscono a quelle dell'autore "adulto".

A proposito di quest'opera lo stesso V. Ivaniv ricorda: "volevo fare prosa con un avvenimento insignificante e trascrivere in paragrafi minimi una cronaca della memoria. Ho cercato di ricostruire

il funzionamento della memoria, di valutare, per ciò che è possibile, quanto a lungo si conservi; il ricordo [che sta alla base del libro] mi è servito come segno. Segno di ciò che non è mai avvenuto. Attraverso una rete di ricordi di questo mondo volevo che trasparisse, che balenasse un riflesso di quell'altro mondo, di quel mondo che si manifesta dopo la morte, che penetra nella nostra vita al momento della morte e prende con sé lo spazio vuoto che rimane dietro a un uomo morto"¹.

I

*L'anima infantile, spaventata,
limitata d'improvviso si fece
adulta, s'illuminò e vide nuovi orizzonti, ampi, luminosi.
Ripensò e sentì nuovamente molto in quel breve lasso di
tempo per cui era durato questo sentimento, ma in breve si
addormentò tranquillo e spensierato sotto il rombo
ininterrotto del bombardamento e dei vetri che tremavano.*

L.N. Tolstoj

GIUNSI nella città di Vinecittà nel 1984. In quell'anno, se la memoria non m'inganna, ci fu un'eclissi solare. La camera improvvisamente si fece scura, come un bicchiere di tè. Le tenebre d'Egitto. Uscii sulle scale, ovviamente nere. In cortile mi sedetti su una piccola panchina, mi accesi una sigaretta, mi misi a guardare la terra, che rapidamente si era fatta scura, come il sangue che cola dal naso. Gli occhi della gente si erano scoloriti. Bisognava in qualche modo farsene una ragione. E i gatti camminano in silenzio, non te ne accorgi e già si stanno avvicinando. Ma i colombi no, loro lo sanno, o forse lo percepiscono. Non si avvicinano mai. D'altronde come potrei fargli capire che voglio restare da solo?! Avrei dovuto farmi una ragione anche dei gatti. Anche se avessero avuto un eczema, o l'epatite. Occhi giallognoli, come si dice. Ho una predisposizione per le malattie intestinali. Il termine deriva dalla parola *testa*. E poi qui è pieno di ragazzi di leva. Si avvicinano e ti scroccano una sigaretta. Gli danno le

¹ Lettera privata, settembre 2005.

Prima² con la razione giornaliera. Vaglielo a far capire. Lì da loro c'è il comando "attenti". È forte, come un gancio sulla mascella, ma probabilmente bisogna che il respiro si fermi in gola, come uno spiffero scaldato all'improvviso mentre passa attraverso una nuvola, e poi che il cuore sia saldo e le mani lungo i fianchi. Come se avessero addosso un cartamodello. Un gatto può anche correre in mezzo a uno schieramento così, senza che nessuno provi nemmeno a fargli una smorfia. Peccato che io non sia riuscito a passarci così facilmente. E quindi uccelli, gatti, soldati senza fine. Come se tutti volessero portarmi una lettera anonima. Di contenuto scabroso. La volta celeste in ogni caso è piena di puntini. O si arrampicano sul muro, dove hanno i loro piccoli appartamenti. Vivono come scarabei. Fianco a fianco. E io mi tiro su, perché nel mio corpo ci sono segni d'acqua. E i pensieri sono come acrilici. E con il tuo Spirito. I loro soldi, quelli ve li disegno in quattro e quattr'otto. E miele selvatico. È come pisciarsi sulle dita. Cosa che è capitata. Che cosa ci aspetta? Mi è venuto da ridere. Perché lei ha un cognome del genere? Gnilomedov³. Mi scusi. Perché, dico, ha i pantaloni con i sottopiedi. Ah, ah, ah. E loro non battono ciglio. Io, dice, sono un tipo a posto. E per te, verme, qui non c'è posto. Per te va bene Gindukuš. Ci parlo io con l'autista. Ti ricordi Saša Nenašev⁴? Se t'incontra ti fa mangiare sangue, piattola, ti fa pisciare sangue, frocio. Ti ricorderai di me. . .

Ecco come giunsi nella città di Vinecittà.

Il mio cognome? E che ve ne fate del mio cognome? il mio cognome, ecco, è Poluetkov! Poluetkov, Gnilomedov, Nenašev, Nasonov⁵, studenti della mia classe, la B e dell'altra sezione, la A. Un po' alla volta si sono estinti dalle classi, come dinosauri. Come diplodochi del cavolo. Con un ritardo incredibile. Come se durante la veglia assistessi alla vita di un mollusco, ce l'hai proprio davanti agli occhi, con tanto di processo di digestione e decomposizione. In maniera più o meno simile in classe si avvertiva l'arrotondamento delle unità e la loro sparizione. C'era ancora Sveta Blynskaja⁶. C'era.

² Sigarette senza filtro molto economiche, simili alle nostre "Nazionali".

³ Cognome composto dalle parole *gniloj* [marcio] e *med* [miele].

⁴ Cognome che richiama le parole *ne naš*, non nostro, estraneo.

⁵ Cognome derivato dalla parola *nos* [naso].

⁶ Cognome derivato dalla radice di *byloe* [passato, ciò che fu].

Descrivere il loro aspetto. . . I fratelli Klassen⁷, Silitirskij⁸, Bosak, soprannominato Barbone⁹. Il registro incominciava sempre con il cognome Bylym¹⁰. Le parole formano un groppo in gola. Avevo sempre della polvere in bocca.

Ho sempre vissuto qui. Ora che hanno incominciato a ritornare, il tempo si è intorbidito. Come se d'improvviso fosse diventato sangue. Quando di notte te ne vai per lo spiazzo deserto e per il cortile, il crepuscolo si siede nei cespugli dove spesso sembra ci sia qualcuno che può saltare fuori da un momento all'altro, al punto che aumentano le pulsazioni e batte forte il cuore. E quando ti avvicini capisci che l'angelo custode di un altro s'è ormai allontanato. Ma nel profondo sai che non c'è nessuno. E a volte c'è un odore, c'è un odore. . . e ora, come melma torbida quei compagni ti scivoleranno sotto i piedi. Scendere di nuovo per le scale, farsi strada attraverso la schiera. Un giorno, illuminato appena, appariranno sul viso della mia amata.

Ci entri a malapena, nell'uniforme da scolaro. Da maschietto. Da dieci rubli. Nuova che luccica, e poi basta darle una stirata. Le faccio un cenno di assenso col capo. Voglio coprirmi con lei, tirare su il bavero fino agli occhi. Mi sento come se provassi un vestito. Sui suoi colori puoi contare. Sembra che abbia fatto una smorfia, ma continuo a guardare. Ora si può abbassare lo sguardo. Quando tutto riusciva così perfetto penetravo il corso degli eventi in piena libertà, come in un bosco, entravo nelle questioni come un treno nelle stazioni. Guardavo semplicemente in basso, le scarpe. Una nube entra nel bosco e allora pare che nell'occhio ti sia entrato qualcosa di fastidioso. E ora sembra che io, con un aspetto tanto intelligente, osservi un essere grigio. Il giorno non ci pensava neppure a incominciare, ma io continuavo a passeggiare, facendo tanti giri, facendo tanto d'occhi. Giravo a ogni angolo e là beccavo sempre casini, carabinieri, cardinali, camposanti, calzatu-

⁷ Cognome derivato dalla parola *klass* [classe], ma anche dalla radice di *klassifikacija* [classificazione], come spiega l'autore [conversazione privata, febbraio 2005].

⁸ Cognome derivato dalla parola *selitra* [salnitro].

⁹ Qui l'autore gioca sulla parola *Bosjak*, povero della letteratura populista della fine del XIX secolo. Gli eroi dei primi romanzi e racconti di M. Gor'kij erano appunto i *bosjaki*, esponenti del proletariato urbano. Il termine deriva dall'aggettivo *bosoj* [scalzo].

¹⁰ Cognome derivato dalla stessa radice di *Blynskaja* (*byloe* [passato, ciò che fu]).

rifici, cadaveri, cammellivendoli, compratori, caldaisti, culturologi in erba. Quante possibilità c'erano. La possibilità c'era. E quelli pensavano tra sé e sé: ora vediamo cosa sai fare. Piccoletto e, diciamolo pure, paurosetto. Mi era tutto sfuggito. I genitori si facevano pensierosi durante una conversazione con un'amica, bastava dire una frase perché risuonasse, facendosi sempre più flebile, come un tintinnio di chiavi: non posso credere che lui, Mitja, Petja, sia lasciato in balia degli eventi. . . Fosse venuto da me, senza farsi notare, avesse dato un leggero colpo di tosse, che si capisse: sono qui. . . Di un bambino di due anni si dice: è ritardato. Di un beone: si è lasciato andare. Di un allenatore: è un sadico. Di una donna in nero: le è morto il marito. Di una donna in un negozio che se ne sta in disparte, impietrita: le hanno arrestato il figlio. Si può indovinare tutto ciò che si vuole. La gamma, naturalmente, è ampia. Ma i problemi degli universali, credo, si possono risolvere. Senza fare grossi errori. Chi di loro è senza peccato. I vezzeggiativi: non ho bevuto nemmeno un gocciolino, il mio tesoro; Dodik, ha vissuto una bella vita. E una mattina, senza fallo, come l'alba sulla tovaglia. Mio zio è un antisemita (così è giusto), o un antesemita, antelucem; ognuno nel profondo è antisemita.

Ricordo un compagno di classe. . . come avere i calcoli nei reni. Lo chiamavamo Bianco. Assomigliava a una scimmia, o meglio, una piccola scimmietta avrebbe potuto assomigliare a lui, se fosse stata di quel colore. Faceva un trucco: si stringeva il collo con le mani, senza respirare, e incominciava a diventare rosso. Sembrava che il rossore dovesse esplodere da un momento all'altro. Mi immagino molti cantanti con il suo viso. E a respirare a fondo si può, forse, diventare pallidi.

Quando penso al calcio, mi viene in mente Volodja Pinigin¹¹. Alto come un segnalibro, il naso con un tramezzo preciso, gli occhi in fosse profonde, come ritoccati dal trucco. Le sue lunghe gambe bianche sembravano un riflesso nell'acqua. Portava dei pantaloncini cortissimi di un colore da cucina, come gli sportivi degli anni '70. Sembrava che ti aspettasse sempre all'entrata di servizio del dispensario. Quando incominciava a parlare, il flusso delle sue parole si faceva sempre più lento; è stata notata una strana distanza tra i muscoli

della bocca: anche se quest'ultima era già aperta, la lingua cominciava appena a muoversi. Ma poi si levava un sussurro lieve, simile al ronzio di un'ape che, sembra, è già volata via, ma no, ritorna, dopo aver visitato il fiore più lontano. A volte lui si fermava, come se andasse a cozzare con le parole contro un oggetto invisibile: una casa costruita da poco, un fumiattolo o l'orologio di un campanile, o forse sempre contro lo stesso oggetto. Forse aveva i suoi sentieri tracciati, ma erano come il rumore degli alberi, si perdevano nell'erba sotto un'angolazione nuova. Quando all'improvviso si zittiva, da qualche parte compariva la sua piccola figura, e su di essa per qualche ragione si focalizzava tutta l'attenzione, come se non esistesse null'altro, un peluzzo restava sospeso in aria e veniva voglia di gettarglisi contro coi pugni alzati.

Ne hai fatte tante, oggi, di teste? Per qualche ragione si è soliti fare questa domanda a proposito di animali con le corna a un macellaio che torna a casa dal lavoro. Quando, in una giornata senza vento, siete leggermente irrigiditi dal gelo, alzate gli occhi, come se aveste perso il vostro posto sulla pagina, e senza che ve l'aspettiate vi verranno in mente parole d'amore pronunciate al di sopra di un orecchio, accanto a un cespuglio di caprifoglio, in un silenzio disperato, come l'ombra di una macchina roboante che passa, e dietro si lascia una nuvola di polvere.

Volodja non mi mostrava niente. Discorsi trapunti da dietro un tramezzo, il crepitare degli spaghetti in una padella. Si poteva distinguere qualcosa, tipo:

nel bosco rischiarato un canto suadente si sentiva
la voce di lemešev da chissà dove giungeva
un alito di vento portava parole un canarino al contrario
faceva eco a se stesso come da sotto una pietra
si diffondeva il rimbalzo regolare d'un pallone
accanto a un canto fondendosi come
come se in una gola sola
corressero bambini pennuti senza prestare attenzione a
nulla
o indietro rivolgersero i loro eserciti alla cornice
ognuno di essi non soltanto volodja pinigin
come non sapesse di trovarsi su un fondale limaccioso
un serpente correva in fretta fra le schiere di ragazzini
impietriti

¹¹ Cognome derivato dalla parola *pinigi*, tipo di stivale.

così poteva sembrare
 e se qualcuno li avesse osservati dal buco della serratura
 il rimbalzo del pallone sarebbe cessato per un attimo
 come il pianto mite
 di un cuculo e la sua estenuante conta dei giorni¹²
 un giorno mi capirno soltanto coloro che han potuto
 vedere e sentire in volo l'ululato soffocato d'una camera
 strettisi l'uno all'altro i bimbi avevan rivolto lo sguardo
 in terra
 in basso dove volodja sconfitto da un singhiozzo
 tremendo
 alzatosi a carponi strisciò come un morto esce dalla terra
 un altro mattino son passato tra luccichii grossolani
 quando due nomi ricordai Volodja e Vladika
 partecipavo al corteo e con lo sguardo scortavo
 i pionieri che portavano peonie al capo in una cornice
 funeraria

Žen'ka Klassen e suo fratello Serega Klassen. Un piccolo vecchietto dal viso giallognolo e quel perticone di suo fratello, più giovane di me di un anno, simile a un soldato tedesco sulla via della guerra. Brufoloso, butterato, la bocca al centro della testa. Sempre intento a mangiare una seconda porzione. Ci portavano da mangiare in piatti di nichel. La ragnatela della lampada a incandescenza tremolava nella pupilla. Per questa ragione ogni oggetto sembrava circondato da una striscia gialla, con un'ombra nera di buio negli occhi. Alle finestre fiorivano le calendule. Gli altri fiori, le petunie e le begonie, come rivoltate al contrario, stavano sulle piattebande tra le finestre. Ž. Klassen seduto su una sedia dipinta di blu ricopre di bava la sigaretta che ha in bocca. Suo fratello S. Klassen gli sta accanto, con il petto affossato e ansimante, e la bocca butta fuori gas. Verruche ed eruzioni cutanee gli coprono il viso. Ogni ventisei secondi, il tempo che il sangue impiega per fare un giro completo del corpo fino alle arterie più recondite, sul suo viso compaiono i segni di una nuova malattia: la scarlattina ha l'aspetto di una nana con una bottiglia, il cui fondo è alzato verso il soffitto, con tagli di piaghe al posto degli occhi; morbillo e colite, o forse morbillo e pollite che ai polli ha portato il mangime su cuscini, sui cuscini funebri di dita trasparenti come

uva, ciondolando, le scarpe lasciate immobili per terra, ognuna per suo conto, si fermeranno, come se non sia più mangime, ma si dovesse tramutare in un mare di decessi e spumeggia nero il vino nelle vene; è mangime, ma dietro al naso arriva l'Olandese, dal suo corpo spira freddo e il calore del respiro cade ogni notte come una bianca incursione aerea sulle vie di amsterdam.

Slava Herber¹³ e suo fratello Serega Herber. Gemelli. Slava è un pastorello che dorme fino al mattino sul prato, e suo fratello è il cane pastore, che lo dimentica lì a ogni sesta luna. Una donna si alza dal letto, prende la testa di Slava, la culla. Slava si strappa dalla sua presa e sgattaiola fra le gambe delle sedie viennesi, e quelle gambe diventano sempre più smilze... Slava è finito nell'ortica. Tutto era silenzioso. L'ortica era alta e in superficie coperta di cielo, di cielo soltanto, in cui non c'era nemmeno un puntino per fissarci lo sguardo, e c'era tanta aria che, sembrava, presto si sarebbe soffocati. Si avvicinano i visi di questi gemelli, ma uno dei due rimane immobile e l'altro si toglie un ciuffo di capelli dalla fronte. Mi sembrava di stare di fronte a due icone e una guarda l'altra di sbieco. Lo sguardo vellutato del santo cade dall'icona su chiunque le stia davanti, su qualunque oggetto nel corridoio più lontano e buio, sotto la scala di qualunque androne, la sua ombra si stende sul fondo delle tombe. Perché Slava aveva Serega? Perché entrambi erano graditi a Dio. Slava e Serega, Serega e Slava. Be', direte, e a noi che ce ne importa: Slava, Serega, Serega, Slava? A chi serve la vostra somiglianza? E a quanti figliocci aveva dato un nome il Reverendo che battezzava? E a quanti confidenti? La prima parola che ha detto Slava è stata: mamma. E Serega ha aggiunto: amen.

Tregub¹⁴ stava lottando con la dodicesima febbre. Sebbene gli mancassero due dita era furbo come Kome. In seguito se la sarebbe addirittura tatuata sulla spalla sinistra. Tregub soffriva di apnea notturna, fino a che l'Angelo non lo sfiorò. Fino a che non gli sfasciarono un polmone. Quando lo rivoltarono videro che aveva le dimensioni di un campetto da pallavolo, come scrivono sui manuali.

¹³ In russo *Gerber*, dalla radice della parola *gerbarij* [erbolario], o dalla parola *gerb* [stemma]. L'autore accetta entrambe le varianti [conversazione privata, febbraio 2005].

¹⁴ Dall'unione delle parole *tri* e *guby* [tre labbra].

¹² La superstizione russa crede che dal canto del cuculo sia possibile stabilire quanto tempo durerà ancora la vita di chi lo sente.

Giunse Vinogradov con un bastoncino da sci aguzzo che aveva preso a me. Sul bastoncino erano infilzate delle vite perforate. Vinogradov era il capitano, il reazionario osservante, l'eccezionale uccisore, l'eccezionale storpiatore, figlio del terremoto e del lampo, parente della morte e amico per la pelle del Glorioso Diabolus dell'Inferno. Aveva una camicia gialla addosso, con il colletto sbottonato, qui e là si vedevano chiazze marroncine, e un cappotto nero fino alle ginocchia, anch'esso sbottonato, di pannolano. Biondino, più basso della media, ma più alto di me. Occhi castani, pupille minuscole. E ora per pranzo mi ha proposto tre piatti di carne. Primo: carne di ebreo, secondo: carne di turco, terzo: carne di luterano. Mangia e ridi, bevi e goditela. Aveva ucciso, forse, Klara Zerkal'¹⁵, avevo visto la tomba al cimitero. Aveva tre omicidi sulla coscienza, questo lo so per certo, e forse anche altri tre... Dormiva in un profondo burrone copiosamente intriso di lerciume. Ero stato là sotto soltanto una volta. Tutto incomincia a bagnarsi al sole, il calore liscia le foglie degli alberi. Questo si nota dal viadotto che passa su un lato del burrone. Sull'altro lato, oltre l'argine, lungo il quale corre la strada, al di sopra del fiume marcio e stagnante ci sono degli arbusti ciechi, molti arbusti, e lappole che imputridiscono. Sembra che cada continuamente una pioggia cieca, che sotto ai tetti anneriti dalla pioggia di una casa di legno, nelle sue misere stanze abbiano preso dimora delle formiche. Hanno certamente messo anche del granito, la strada è schiacciata da una melma grigia, si può vedere fino al pioppo e al camino nero. Non andare più in là. Meglio restare sulla strada e nascondere il corpo, quel corpo che ha fatto scorta d'aria come una palla lacerata da un morso, come un ramo sottile conficcato nella terra accanto a una gamba che non è la tua. Non andare laggiù, guarda, nell'erba dei galli inaridiscono o mandano scintillii turchini con il segno di una lingua verde, si avvicinano o scavalcano qualcosa, lucenti al loro interno di grasso con gomme da masticare o verruche. Non andare laggiù perché gli assassini stanno seduti sugli assassinati, trattenendo il respiro, e, se un vetro baluginerà, passa accanto alla "bottegrafia", non fargli del bene e dileguati, spranga l'udito, tirati su un po' più a destra, guarda, li hanno derubati e ora li trascinano con gli uncini sotto un sole funebre fino alle ultime ca-

se convergenti e nauseabonde, a ogni passo piegando gli angoli sotto il ventre dello sciogliersi zoppo del ghiaccio che corre sul fiume schiacciando centinaia di coccodrilli e, in venuzze zeppe di cromo di froci defunti, penetra con un canto.

Ed ecco che siete entrati in una "fotografia", dove vi hanno fatti sedere su una sedia traballante a sottomessi al volere del fotografo, avete girato il mento un po' più a sinistra, dopo di che il viso sarà alla luce, anche questo ha influito in qualche modo, questo sarà poi stampato sulla foto di un documento, come un cucchiaino di idrocarburo e poi una o due delle sei fototessere disposte come loto si potranno ritagliare ed esaminare fino al disgusto, quel volto vetusto e ossuto, informe e conforme alla foto, ma non per molto, perché si dà per cinque anni, e che ti fa riconoscere nella folla, ma, dal punto di vista di un unisessuale: sì, è lui, con una camicia addosso, che farà la sua figura, ma su di lui per ora corre soltanto uno scarafaggio.

Quando m'incontrai con uno e ci mettemmo a discutere di quando arrivai per la prima volta e della nostra vita precedente, temo di ripetermi, di ripetere la sua metà spensierata di racconto, ma mi disse, guardando la luna macchiata di sangue e slacciando con difficoltà il bottone del colletto: è stato tanto tempo fa, così tanto che sembra non sia mai avvenuto.

II

Mio zio di terzo grado (da parte di madre) lavorava alla Čeka. Una volta, mentre portava i polacchi in Polacchia, sulla banchina gli regalarono un'armonica a bocca a due ance di fabbricazione tedesca. Ora è sul mio tavolo, gli spazi delle ance sono storti e i fori si sono riempiti di polvere che non mi decido a togliere. Ogni tanto la suono ed essa emette due o tre suoni, prende una nota o due. Viene fuori qualcosa che ricorda *Sul Danubio blu* o *I segreti del bosco di Vienna*.

Un giorno, di mattina, nella camera dove vivevano Java e il suo vicino entrarono due persone. Picchiarono il vicino che era ubriaco e aveva un gran mal di testa, dopo di che cominciarono a vendere i suoi libri, due dei quali se li comprò Java. Ora sono sulla mia mensola. Tommazo Gamrelidže e Vjač.Vs. Ivanov (*La lin-*

¹⁵ Il cognome *Zerkal'* deriva dalla parola *zerkalo* [specchio].

gua indoeuropea e gli indoeuropei) con la prefazione del defunto Roman Jakobson.

Mio nonno materno era un ufficiale, più precisamente un maggiore che aveva combattuto al fronte a Volchov. Per qualche tempo aveva vissuto con la nonna nella città di Sovetskaja Gavan', dopo di che si trasferirono più vicino a noi. Lui morì nel 1963, a 47 anni, quella mattina mia zia, che faceva la terza superiore, era andata con la classe al teatro che si trovava lontano dal paese dove vivevamo.

Esistono persone che chiamano se stesse Denis Aleksandrovič o Vladimir Grigor'evič, ma questo è, come si dice, un "secondo nome". Nello stesso modo evidentemente Tanečka Volosova, che assomiglia a una pecora canuta o al Ghiozzo Saggio, dice: "io sono bilingue".

La tomba del mio bisnonno da parte di mamma è andata perduta. Già nel 1970 non la trovavano più, l'avevano tirata via. Ancor'oggi si possono vedere delle tavolette nere su cui è scritto a lettere gialle: "la tomba verrà demolita il 9 maggio c.a."

L'anima dell'uomo è in grado di immaginare oggetti inesistenti. L'ossessione degli stessi vi aggiunge tratti chimerici.

Tre miei avi, Stepan Nikiforovič, Aleksandr Vasil'evič Kljušin, e zio Vitja, sono morti lo stesso giorno: il 6 gennaio. Mi pare che si chiami la "Notte prima di Natale"¹⁶. Quello stesso giorno è nato uno dei miei due zii, quello che assomiglia di più a una scimmia, daltonico, con grandi orecchie a sventola. Tutti però in anni diversi.

Stamattina Nikolaj Zajkov ha visto un uomo che cadeva fuori dal filobus mentre questo transitava a forte velocità sul ponte. Si è rotto qualcosa. Kolja indossava una giacca rossa di seconda mano che aveva comprato l'estate scorsa a S. Pietroburgo. Gli pare che dia troppo nell'occhio, anche se si è già scolorita un po'. Nikolaj è nato nella città di Kamen'-na-Obi, dove il noto cosmonauta Kondratjuk ha costruito un montacarichi di sole schegge. Nella stessa città è nato il regista Pyr'ev, che ha diretto il film *La porcaia e il pastore*, in cui l'attrice Ce-

likovskaja fa da balia a dei porcellini come fossero figli suoi. Nikolaj si è sposato poco tempo fa e mi ha mostrato l'anello. Pare che nella sua famiglia sia successo qualcosa di molto grave.

Veniamin Aleksevič, il mio bisnonno, era un funzionario di basso rango. Già negli anni Venti prima di salire sui tram di allora, faceva passare avanti le donne, i vecchi e i bambini, cosicché gli toccava stare sul predellino.

La nostra città si chiama Akack, accanto si trova Šumersk¹⁷, ma la si può chiamare anche Gdańsk o Lbiščensk, non c'è una gran differenza.

Una volta andavamo anche alla stazione termale di Tschaltubo o sul lago Balaton. Una volta eravamo capaci di ballare "ti-ta dri-ta Margherita".

La mamma ha detto che oggi sono passati 9 giorni dal mio compleanno.

Mi è venuta la curiosità di sapere chi vive nelle gigantesche case rosse e verdi costruite una quarantina d'anni fa, nei cui muri sono inserite mattonelle quadrate di gesso che raffigurano piattini e striature rosse sotto le finestre. Poi mi è venuta la curiosità di sapere chi vive nelle case dipinte alla bene e meglio con scacchi viola, o gialli, o azzurrognoli. Queste case vengono per qualche ragione chiamate prefabbricati, anche se davanti non ci sono fabbriche, e spesso non si vede nemmeno il lavoro del fabbro. Case simili, verdi, azzurrognole, gialle, ma di una tonalità sola, non sono dello stesso tipo, ma sono le abitazioni del campus universitario. Tra parentesi i piattini non sono più grossi degli occhi del Cane della fiaba di H.C. Andersen.

Uno dei miei zii fuma le Prima, e un altro le Belomor¹⁸.

Quando bevono, al primo il naso diventa rosso e al secondo grigiastro.

Si racconta che nell'Italia del medioevo l'acqua sporca venisse gettata direttamente fuori dalla finestra.

¹⁷ Nomi tratti dalle radici di *akacija* [acacia] e *šum* [rumore].

¹⁸ Anche le Belomor sono sigarette, altrettanto non raffinate e forti, e con un lungo bocchino di cartone cavo per fumarle con i guanti.

¹⁶ Il calendario religioso ortodosso è ritardato, rispetto al nostro, di 13 giorni. Il Natale in Russia cade dunque il 7 gennaio.

Ora capisco perché non si può sostare nel vano della porta.

La mia bisnonna è morta due volte a 96 anni. La prima volta non riconosceva più chi le stava attorno, confondeva sua nipote Tanja, mia zia, con la nipote Vera, si lamentava del dolore, chiamava sua figlia Galja. Perse una bacinella intera di sangue durante un'emorragia interna. Dopo di che per due mesi se ne stette sdraiata sotto lenzuola sottili, secca come tabacco essiccato. Passai una notte al suo capezzale e nella camera accanto. Nelle notti d'agosto si tiravano le tende e non si sentivano più le voci dal cortile. Nella stanza, sulle pareti coperte di vernice ad acqua color cremisi con smussature piatte vicino al soffitto, c'erano mobili di mogano, due statuette su piedistalli che raffiguravano ginnaste in vestitini corti, con le gambe che quasi si staccavano da terra, e una teneva nella mano dietro la testa piegata appena all'indietro una pallina rosa di porcellana.

Sulla parete di fronte, nell'angolo in alto a destra era nascosta una raffigurazione della Gioconda, una riproduzione o una copia in legno; a volte le cadeva sopra la luce della grande finestra. Sotto la volta del soffitto era appeso un lampadario a forma di crisantemo o iris; tre steli erano girati verso destra. Nella grande cristalliera che occupava tutta la parete con porticine e ante in vetro c'erano piatti giapponesi e cinesi che raffiguravano le tre Grazie, ninfe e satiri, o meglio, solo ninfe. Accanto a essi erano esposti piatti e bicchieri della fabbrica Doulevaux. Quando si camminava sul tappeto non tintinnavano. Sotto i vetri c'erano anche una piccola brocca per il latte, un servizio per bere l'acqua curativa, la Narzan, prese di corrente verniciate con una vernice densa e sfavillante che ricordava un cielo cupo con il cerchietto d'oro fra i capelli. Nei cassetti inferiori con maniglie simili a quelle dei bauli c'erano la biancheria e i materassi di piume. Su un lato, in un comparto uguale a quello del vasellame, c'erano due scaffali di libri: le opere complete di Cervantes, Balzac, Theodore Dreiser, libri spediti in abbonamento. Nel corridoio si trovava il bagno, con la porta a soffietto, e aveva un odore di sapone, un odore che ora non si sente più. I tappeti erano stati intessuti da donne tartare: una si chiamava Venere. Erano ricoperti di ornamenti floreali in foggia di stelle, fiori di forme diverse, spirali che ri-

cordavano code di serpenti. Nella stanza attigua c'era un'ottomana coperta da un velo di seta rosata, un comò con tre piccole sveglie, una macchina da cucire a pedale. Nell'ingresso erano sistemate due poltrone con gli schienali ricurvi che scricchiolavano, non come quelle in sala, dove le poltrone erano quadrate. Da bambino non mi permettevano di toccare questi oggetti. Mi attirava in particolar modo la scatola del tè che riproduceva un tempio indù. Sulle sue pareti erano disegnati degli indiani che tiravano un elefante, donne col petto nudo e uomini simili a loro, coi baffi tirati in su e coi turbanti. Era arancione. Ora che abbiamo trasferito tutto questo in una casa di quelle coi muri esterni a scacchi e abbiamo disposto le cose nell'ordine di prima, io so che cosa c'è e in quale cassetto, e soltanto l'odore morto e il rumore delle tazze che si spaccano mi fanno sussultare e mi rendono teso. La figlia della mia bisnonna, zia Galja, morì dopo questo trasloco, tre anni dopo sua madre, non prima però di aver lasciato una scritta sul monumento: alla mia amata mammina. L'aveva aiutata l'amica Erra Nikolaevna. Zia Galja aveva terminato l'istituto nautico nel 1938, dapprima aveva lavorato come direttore di cantiere, poi come ingegnere capo, cioè aveva costruito i porti di Igarka¹⁹ e Dudinka²⁰. Due suoi fratelli erano morti in circostanze tragiche: il maggiore, Sergej, era finito sotto un treno, mentre il secondo, il minore, il figlio prediletto Erikson, era annegato. Il fratello di mezzo, Vladlen, era morto di tumore, mi pare al fegato o al pancreas. Galina Sergeevna era una donna di polso, un abile capo, una zitella un po' troppo corpulenta. Intorno ai 60 anni cadde più volte sul ghiaccio sottile, dopo di che sopravvisse ancora a due ictus; in quel periodo urlava con tutti. E poi cominciò la follia in seguito a un tumore al cervello. Dapprima ingrassò, ma poi cominciò a farsi esile, come un filo d'erba, e la pelle le si staccava a pezzi. In questo periodo mi chiamava ancora per nome, in seguito mi riconosceva ancora, ma poi prese a piangere sempre più spesso, distoglieva lo sguardo, fissava nel vuoto. Non andai a trovarla per circa due anni e alla fine mi recai soltanto sulla sua tomba. Della pinguedine di un tempo non rimaneva traccia. Sembrava che nella tomba giacesse sua madre

¹⁹ Città del nord sulle sponde del fiume Enisej, nel circondario di Krasnojarsk, a 163 km dal circolo polare artico.

²⁰ Città del circolo polare artico, sulla sponda del fiume Enisej.

buon'anima. La bocca le si era schiusa e i denti scintillavano al sole. Morì il primo di aprile. Doveva ben succedere una cosa del genere.

Zia Njura, la madre di Galina Sergeevna, fumò Belomor fino ai novant'anni, in casa e accanto allo Snežok²¹, la latteria, e portava i capelli raccolti in una crocchia, era secca, preparava da mangiare, lavava i piatti, faceva la governante a sua figlia. Era alta come un boscimane. Aveva l'abitudine di rompere le rilegature dei libri, soprattutto di George Sand. Lei e la figlia confusero a lungo Tichon Chrennikov²² con Chlebnikov. Non posso dire che ci sdegnassero, no, noi comunque non potevamo fare a meno di rispettarle.

Temo che tutto sia cominciato con la comparsa degli zingari. Bussarono al nostro appartamento. La porta era ancora rivestita di cuoio. Mentre una delle zingare attirava l'attenzione della vecchietta novantenne, l'altra, intrecciati l'indice e il medio, le fece una fattura e probabilmente anche una maledizione. Le zingare rubarono qualche oggettino d'oro, forse anche qualche effetto personale del defunto marito della vecchietta.

Svetlana Isakovna, ma facilmente anche Nelli Badi-kovna, sono caraimi. I caraimi sono una popolazione del Caucaso, la loro lingua rientra nel gruppo delle lingue cartavelliche. Può darsi che siano imparentate con i Kahnni²³.

Vitalij L'vovič Tonaevskij aveva due figli. Uno l'ho visto soltanto in fotografia, un ragazzo sui trentaquarant'anni, con dei begli occhi, quasi certamente azzurri (la fotografia è in bianco e nero). Forse una volta ho viaggiato con lui sullo stesso autobus. Il secondo figlio di Vitalij L'vovič è Aleša, un ragazzino adolescente, anch'egli sui trent'anni. È capace di dire: "ciao, come va?!?". Sa qualche parolaccia e distingue anche le Belomor dalle Prima, ma non come i miei zii. Di tutto il resto parla soltanto con sua madre che ho visto due o tre volte, o che forse non ho mai visto.

Recentemente nella nostra famiglia è comparsa Ija

Petrovna. Originaria di Kiev, all'università di Mosca danzava alle feste con M.S. Gorbačev che andava a trovare gli studenti di scienze, a volte anche con N. Drozdov, il conduttore della trasmissione *Nel mondo degli animali*. Ora lei ha i capelli grigi e ha quasi dimenticato di che colore li aveva una volta. Ma se beve Kagor il volto le si fa più giovane. Sta tutto il giorno in chiesa, va su e giù per cortili e boschetti in un abitino leggero di indiana, talvolta scalza. È alta, e sul naso ha un diaframma come un uccellino. Non le è estranea una certa logica furbesca, specialmente quando tormenta sua nuora, che è anche mia sorella Ira, con discorsi superficiali e timorati di Dio, obbligandola a digiunare o a rendere omaggio al marito. Ora tutt'e due hanno lo stesso cognome: Dračkova, con la "a".

In passato la gente veniva seppellita con pietose orchestre funebri. Ora vengono intonati canti funebri praticamente per tutti e i cantori fanno il coro.

Un tempo la chiesa dell'Ascensione era diversa. Era interamente ricoperta da piccole tavolette secche sistemate l'una accanto all'altra che ricordavano dei piccoli sentieri per i quali si poteva correre su, fino al cielo. Odorava di conifere, e allietava e rasserenava lo sguardo. I parrocchiani vi giungevano da ogni parte della città. Adesso a Natale e Pasqua la luce elettrica resta accesa tutta la notte, in fedele attesa della via crucis. Un cattolico si lamentava che una volta voleva pregare nella cattedrale di Aleksandr Nevskij, ma da qualche parte è sbucato fuori un uomo alto e magro con la barba nera, i capelli arruffati e un occhio leggermente guercio e l'ha cacciato via. Probabilmente era Žuravel', il corvo di qui, o il custode della chiesa, o lo stalliere anziano.

Nella nostra città hanno costruito il circo a 40 passi dalla chiesa summenzionata. Oggi c'è in programma lo spettacolo *Gli elefanti allegri*. (Ricordarsi di scrivere della gita con zio Vladik).

Saša Pioaov, figlio del sacerdote²⁴ ha fondato il gruppo Heavy metal Le tonache di pelle.

Quando non avevo ancora 14 anni e mi sono spun-

²¹ Negozio di prodotti alimentari di Novosibirsk all'angolo della ulica Dostoevskogo e Krasnyj prospekt.

²² T. Chrennikov: compositore sovietico.

²³ Kahnni: il nome della popolazione deriva dalla parola Kahn, kahnato. Popolazione inventata o di cui ho realmente sentito parlare.

²⁴ I sacerdoti ortodossi possono avere famiglia, se sposati prima di prendere i voti.

tati dei brufoli sulla fronte, ho realizzato con orrore che si stavano disponendo per formare il segno della Bestia.

Quando a mia zia si ribaltò il passeggino e le si rovesciò addosso, anche il bambino cadde nella neve. Mia z. restò impietrita dalla paura per alcuni istanti, durante i quali vide delle figure umane che lentamente le passavano accanto.

[V. Ivaniv, *Gorod Vinograd*, Moskva 2003, pp. 4–16.

Traduzione dal russo di Massimo Maurizio]

www.esamizdat.it

Accadde a Lampadeforia

Svetoslav Minkov

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 421-424 ◇

APRITE un qualsiasi atlante e cercate il paese di Lampadeforia. Oddio, perderete solo il vostro tempo, perché Lampadeforia non è riportata da nessuna carta geografica.

E tuttavia Lampadeforia esiste. E non solo esiste, ma è perfino popolata da uomini in tutto simili a quelli che abitano altri paesi civili. I lampadeforiesi conoscono Spencer e Beethoven, l'aereo, la radio, il calcio e il tango. E come noi abitano in alti edifici di cemento, vanno al cinema, pagano le tasse, si sposano, fanno a botte, si moltiplicano secondo la regola comune dell'etica civile: in una parola, i lampadeforiesi sono splendide persone.

Se tanto tempo fa l'umanista inglese Tommaso Moro, nella sua *Utopia*, ha saputo creare il modello perfetto di uno stato ideale, anche noi adesso proporremo come esempio per gli altri paesi lo stato di Lampadeforia, dove non c'è crisi e sono tutti felici, in un inaudito stato di benessere. D'altronde, un tempo la crisi imperversava anche lì; ma grazie ai rimedi ingegnosi escogitati dal governo di Lampadeforia, quel paese sull'orlo del tracollo si è trasformato in un vero paradiso terrestre.

Ma cominciamo il nostro racconto da quei giorni lontani in cui Lampadeforia era alla vigilia di un'immane catastrofe economica. Allora, sapete, la situazione all'interno del paese era più che disastrosa. Ogni giorno chiudeva un negozio, ogni tre una fabbrica. La disoccupazione aveva assunto proporzioni così enormi che gli stessi ministri, a lungo andare, rischiavano di rimanere senza lavoro. Sembra sia stata quest'ultima possibilità a spingere i governanti lampadeforiesi a riflettere più seriamente sul proprio futuro, e, pertanto, a escogitare nuovi mezzi per la salvezza del popolo. Dopo lunghe sedute e instancabili veglie in parlamento, uno dei ministri di Lampadeforia, che passava per un uomo saggio, saltò dalla sedia, battè il pugno sul tavolo verde delle riunioni e gridò, con la voce esultante di Archimede: "Eureka!".

Il giorno dopo, per le strade della capitale di

Lampadeforia era affisso il seguente manifesto:

Lampadeforiesi! La crisi mondiale si diffonde, come una terribile pestilenza, sull'intero globo terrestre. Non ha risparmiato neanche la nostra bella terra, che ha vissuto giorni di dure prove. Le casse di ferro della tesoreria di stato, ormai vuote, sembrano monumenti funebri del nostro benessere di una volta. Molti di voi, rimasti senza lavoro, soffrono la fame, e lo stato è impossibilitato ad accorrere in loro aiuto. Ma che tutto ciò non conduca nessuno alla disperazione! Nel tragico momento attuale la patria ha bisogno di uomini dotati di imperturbabile autocontrollo e di fede incrollabile in un radioso avvenire. Cittadini disoccupati di Lampadeforia! Alzate la testa con orgoglio, e volgete lo sguardo sugli sterminati patrii campi, l'unico bene che vi è rimasto. Andate tutti lì, e, finché dura la crisi, nutritevi a sazietà della succulenta erba, con l'eroica consapevolezza di compiere una grande impresa patriottica. Le generazioni future si ricorderanno di voi con le lacrime agli occhi, e i vostri nomi risplenderanno, scritti in lettere d'oro, nella storia gloriosa del nostro popolo. Che Dio vi protegga, e addolcisca con più vitamine l'erba che pascolerete. Amen!

Bodil III
Re di Lampadeforia

"Urrà!", gridarono con gioia i lampadeforiesi disoccupati, e lanciarono in alto i loro cappelli. "Viva il nostro amato sovrano Bodil III! Viva i nostri saggi governanti! Viva Lampadeforia!".

Presto in tutti gli angoli del regno di Lampadeforia furono innalzate delle tribune, e su tutte le tribune, come su pulpiti di chiesa, salirono eminenti oratori vegetariani che cominciarono a glorificare la loro dottrina e a dimostrare che il cibo vegetale nobilita l'uomo e allunga la sua vita sulla terra di interi decenni. Soprattutto sull'erba di Lampadeforia gli oratori esprimevano le opinioni migliori. La paragonavano per le sue qualità nutritive ora alla carne di quaglia, ora alle uova di qualche inesistente razza di gallina.

Ovviamente tutti questi brillanti discorsi degli apostoli dell'idea vegetariana si perdevano nell'aria senza fare grande effetto, perché i lampadeforiesi, anche senza bisogno di ciò, possedevano sentimenti ben sviluppati di amor patrio e dovere civile. Le parole toccanti del manifesto, rivolte a loro, erano state più che sufficienti per spingerli a cibarsi non solo di erba, ma anche di car-

di. I lampadeforiesi disoccupati si diressero con musiche e canti e in file ordinate verso gli estesi campi patrii, che verdeggiavano allettanti, in lontananza, davanti ai loro occhi annebbiati dalla fame. Il caldo sole primaverile li guardava allegramente, dall'alto del suo trono celeste, e li inondava con i suoi raggi. Gli alberi fioriti scuotevano i rami sulle loro teste, e li ricoprivano dei loro fiori bianchi e rosa. Nell'aria limpida cinguettavano gaiamente innumerevoli passerotti e rondinelle. L'intera natura si rallegrava, e glorificava quella crociata dei cittadini lampadeforiesi disoccupati, partiti per liberare la propria patria dalla barbara invasione della crisi.

E quando i campi e le valli furono pieni di gente, e l'erba verde iniziò a scricchiolare tra i denti dei lampadeforiesi affamati, ecco apparire all'orizzonte una visione premonitrice: tutt'a un tratto, inaspettatamente, le nuvole bianche si lacerarono, e assunsero chiaramente i contorni di gigantesche pecore, e il fantasmagorico gregge si incamminò lentamente verso l'ardente sfera solare.

*

Nessuno sa dire per quali vie misteriose e inspiegabili si fosse realizzata la celeste visione. L'unica verità inconfutabile è che, un bel giorno, i lampadeforiesi disoccupati videro sorgere il sole sotto le spoglie di pecore. Può darsi che la loro metamorfosi fosse dovuta a qualche proprietà segreta dell'erba che pascolavano, oppure ciò avvenne semplicemente perché viviamo nell'era delle potenzialità illimitate. In ogni caso, un fatto resta pur sempre un fatto, e se iniziamo ad analizzarlo ed esaminarlo, diventeremo come quei cani che a volte amano girarsi a rincorrere la propria coda senza riuscire ad afferrarla.

Per cui, beviamoci pure questa storia incredibile, e, atteggiandoci a persone che non si stupiscono di niente, proseguiamo con assoluto sangue freddo il racconto dei successivi sviluppi della vicenda.

Quando la notizia della trasfigurazione dei cittadini disoccupati giunse all'orecchio dei ministri di Lampadeforia, essi furono paralizzati da una gioiosa emozione, e rimasero a lungo a bocca aperta, senza parlare. Infine uno di loro, proprio quello che era stato illuminato dalla felice idea di mandare i lampadeforiesi al pascolo,

rientrò in sé e disse con le lacrime agli occhi: "L'avevo previsto fin dall'inizio!"

Queste sue parole ebbero sugli altri ministri l'effetto dell'ammoniaca. Ad uno ad uno gli emozionati uomini di stato si riebbero dal loro stato letargico e presero a sussurrare, con tono profetico: "Per la nostra amata patria si preparano giorni di straordinario sviluppo economico!"

Quindi tutti i ministri abbandonarono il Parlamento, e si precipitarono a palazzo reale per comunicare al re la lieta novella che una parte dei suoi sudditi si era trasformata in animali erbivori. Ma Sua Maestà Bodil III, che si fregiava del titolo del più appassionato entomologo del mondo, accolse la notizia con assoluta indifferenza, dato che in quel momento la sua regale attenzione era tutta concentrata su un vermetto appena giunto dall'Arcipelago Malese, il quale doveva occupare una posizione di rilievo nella ricca collezione regale di insetti.

"Decorateli di una medaglia al merito civile!", disse distrattamente, fissando il vermetto.

"Ma, Vostra Maestà", osò dire, con un sorriso cerimonioso, il primo ministro, "in una situazione del genere una tale decorazione è, per così dire, inopportuna, poiché si dà il caso che una pecora non possa essere decorata con una medaglia".

"Allora attaccate loro un campanello al collo!", sbottò rabbiosamente il re, che cominciava a perdere il filo dei suoi lavori scientifici. "Sì, attaccate loro un campanello al collo, e lasciatemi in pace!"

"Sissignore, Vostra Maestà!", risposero all'unisono tutti i ministri, e, inchinatisi profondamente, uscirono in punta di piedi dallo studio del Re infastidito.

Alcune ore dopo i governanti di Lampadeforia, con le loro imponenti Mercedes, volarono verso gli accampamenti dei lampadeforiesi transustanziati, per assistere con i propri occhi al miracolo.

Come c'era da aspettarsi i ministri rimasero sbalorditi davanti alla visione che si aprì ai loro occhi. Tra i prati verdi camminavano lente centinaia di mansuete pecore, che brucavano voracemente l'erba rigogliosa, e di tanto in tanto belavano dalla soddisfazione. In effetti non erano pecore nel pieno senso della parola, ma piuttosto una sorta di animali mitologici, con corpo di pecora e testa umana. Alcuni di loro avevano barba e baffi, altri

avevano i volti rasati, altri ancora portavano gli occhiali. Si sarebbe detto che la maga Circe in persona avesse toccato con la sua bacchetta magica quelle che fino a poco tempo prima erano persone, per giocare con la loro esistenza terrena, e lasciare un'altra allegra leggenda da tramandare nei secoli circa le sue arti subdole.

Quando videro le automobili lussuose le strane creature capirono di essere state onorate della visita di personalità altolocate, quindi smisero di pascolare e si leccarono accuratamente le labbra, con le lingue divenute verdi. Poi si rassettarono i velli ricciuti e si precipitarono in disordine verso la lunga strada tortuosa, per andare incontro ai preziosi ospiti. Sulla strada, dove già si trovava il gruppetto dei ministri lampadeforiesi, alzarono la coda in segno di omaggio e belarono all'unisono: "Bee! Benvenuti!".

A un saluto così cordiale non poteva che rispondere il Primo ministro in persona. Si fece avanti, un po' arrossito per l'imbarazzo, per rassicurarsi si diede un pizzicotto sul pomo d'Adamo, come un cantante che si controlli le corde vocali nel momento fatale prima dell'inizio del concerto, e parlò a voce così alta come può parlare solo un Primo Ministro in un caso del genere:

"Gloriosi cittadini di Lampadeforia! Le mie parole sono incapaci di esprimere l'infinita gratitudine del Governo lampadeforiese, che si inchina con ammirazione davanti alla vostra inaudita impresa! Nel vostro umile e devoto zelo di essere degni figli della terra che vi ha generato, siete divenuti irricognoscibili, avete perso le umane sembianze, avete disprezzato da veri saggi la vanità della vita, permeati dalla consapevolezza dell'esistenza di qualcosa di più sacrosanto del vostro benessere personale. E in verità, cosa sono i piaceri terreni e le delizie, cosa sono le brevi gioie, in confronto all'inestinquibile splendore di quella grandezza che fa risplendere sul vostro capo l'aureola dell'immortalità? Avete rinnegato voi stessi per la prosperità della patria, e questo vostro sacrificio vi ha reso eroi immortali di un'epopea. Cari fratelli! A nome del Governo lampadeforiese, sono particolarmente felice di potervi salutare nelle vostre nuove sembianze e di potervi consegnare, a nome di Sua Maestà il re Bodil III, come segno del vostro alto valore civile, un campanello di rame, il cui squillo pastorale romperà dolcemente il silenzio della vostra idilliaca solitudine nella natura. Siate sempre così, tenaci e indefessi

nella vostra attività di erbivori, affinché possiamo portare a termine, con i comuni sforzi, le prossime iniziative economiche del paese, che sconfiggeranno la crisi". Urrà!

"Bee! Meee! Bee! Fino all'ultimo minuto della nostra esistenza lavoreremo instancabilmente per il benessere della nostra amata patria!", risposero fieramente i lampadeforiesi stregati.

*

Alcuni mesi dopo, Lampadeforia poteva a buon diritto essere considerata una terra promessa. La crisi era stata afferrata per le orecchie e gettata fuori dai confini del paese. Le fabbriche ricoperte di ragnatele riaprivano; le cinghie di trasmissione ammuffite ricominciarono a schioccare come un tempo attorno alle ruote d'acciaio delle macchine, ormai rimesse in moto, le cui leve ripresero la ginnastica dimenticata. Non c'era più disoccupazione! Dappertutto regnava l'agiatazza e i negozi erano pieni di persone. Il cambio monetario era così favorevole che perfino i falsari non riuscivano a mettere in circolazione abbastanza banconote. Tutti mangiavano caviale nero e se ne andavano all'altro mondo su lussuosi carri funebri. Una folle smania di scialacquare aveva pervaso tutta Lampadeforia.

*

Dapprima il Signore non riusciva a capire come avesse potuto realizzarsi senza spargimento di sangue l'idea dell'eguaglianza sociale, e questo in un paese con appena due o tre socialdemocratici. Ma in seguito tutto gli divenne chiaro.

Era una tranquilla serata estiva, lassù nell'immensità del Cosmo. Nonno Sabaoth¹ se ne stava seduto, in pigiama, nella sua residenza sull'asteroide Cerere, e giocava a scacchi col Diavolo. A un tratto, proprio quando stava per arroccare, il Diavolo sorrise maliziosamente e disse:

"Nonno Sabaoth, lo sai che tutti i paesi del mondo fanno a gara per comprare tessuti e formaggi da Lampadeforia? Ti dico che quel paese affonderà nell'oro. Su, apri anche lì una succursale del Paradiso, magari ti torneranno meglio i conti".

¹ Molto comune è l'uso, nelle novelle popolari, di forme come "djado Gospod" [nonno Signore].

“Ah, è così che stanno le cose!”, disse il vecchio dalla barba bianca, muovendo prudentemente un pedone.

“Proprio così”, rispose il Diavolo, e saltò con il suo cavallo verso il re avversario.

“Sai, i ministri di Lampadeforia hanno risolto brillantemente il problema della crisi. Hanno mandato i cittadini disoccupati al pascolo, e, quando poi si sono trasformati in pecore, hanno cominciato a mungerli e a tosarli. Dalla lana ricavano tessuti, e dal latte formaggio. Che ne dici? Una trovata d’ingegno, vero? Io stesso non avrei saputo fare di meglio, eh?”

“Ah, gioventù, gioventù!”, sospirò Nonno Sabaoth, e

tese la mano tremante verso la scacchiera, per portare la regina bianca verso l’alfiere nero.

“Beato te che sei ancora in salute, e puoi andartene in giro qua e là a vedere che accade nel mondo! Io invece sono paralizzato, e me ne sto sempre seduto su questa sedia a rotelle! È vita, questa?”

“Scacco matto!” esultò Satana, e un sorriso bilioso illuminò il suo volto oscuro.

Il Signore si afferrò con rabbia la lunga barba ed esclamò: “Ma tu guarda che furbacchione, che sei stato! Proprio come se fossi anche tu di Lampadeforia!”

[S. Minkov, “Tova se sluči v Lampadeforija”, *Antologija na bŭlgarskata Literatura-izbrani tekstove i harakteristiki*, a cura di S. Elevation, Sofia 1977, pp. 480–485. Traduzione dal bulgaro di Roberto Adinolfi]

Intermezzo

Michajlo Kocjubyns'kyj

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-2, pp. 425-432 ◇

Michajlo Kocjubyns'kyj e la poetica del frammento

di Lorenzo Pompeo

Michajlo Kocjubyns'kyj nasce a Vynnycja nel 1864 da una modesta famiglia (il padre era un impiegato comunale) e trascorre la sua giovinezza in Podolia, dove consegue il diploma di maestro. Nel 1881 entra nel seminario di Kam'janec'-Podil's'kyj, ma viene presto espulso per il suo temperamento indisciplinato. Al 1890 risale il suo primo viaggio in Galizia, dove stringe contatti e collaborazioni con riviste di Leopoli. Due anni dopo, in qualità di membro di una commissione per la lotta contro la fillossera, ha occasione di visitare la Moldavia e la Crimea. Nel 1897 abbandona l'impiego statale e diventa redattore della rivista Volyn stampata a Žytomir, ma l'anno successivo è costretto a tornare all'impiego statale come ufficiale statistico a Černihiv, mansione che occuperà fino al 1911, quando avrà la possibilità di abbandonarla per dedicarsi completamente alla sua creazione letteraria.

Gli ultimi anni della sua breve esistenza furono afflitti dalla tubercolosi. Per curarsi da questo male venne in Italia prima nel 1909, poi nel 1910 e infine l'anno successivo. In uno di questi soggiorni italiani visitò Capri (all'isola dedicò anche un suo breve schizzo) e qui incontrò Gor'kij (che aveva conosciuto in occasione della rivoluzione del 1905). Nel 1912 si recò nei Carpazi, per conoscere meglio i costumi e con le tradizioni degli Huculi (vi aveva ambientato uno dei suoi più celebri lavori, *Le ombre degli avi dimenticati*, che aveva scritto l'anno prima), conosciuti grazie alle ricerche e agli studi dell'etnografo Volodymyr Hnatjuk, col quale lo scrittore ucraino corrispondeva. L'anno successivo si ricoverò a Kyjiv e morì a Černihiv.

La sua creazione letteraria, che copre circa un ventennio, dal 1892 al 1913, è un corpus costituito prevalentemente da prose brevi e anche le sue opere più "voluminose", come il citato *Le ombre degli avi dimenticati* oppure *Fata morgana*, romanzo breve scritto e pubblicato in più fasi, prevale lo stile laconico del racconto breve, del frammento.

Lo stile dello scrittore ucraino è personalissimo. La sua prosa, che si nutre di una impetuosa vena lirica, lascerà un'impronta importante nella letteratura ucraina. Kocjubyns'kyj stesso chiamava

spesso le sue opere "abbozzi", "acquerelli" o "schizzi", per sottolineare quel carattere di incompiutezza e indefinitezza, che dall'altra parte gli poteva offrire il massimo grado di libertà. Assecondando l'impeto della sua vena lirica, lo scrittore ucraino può stravolgere la punteggiatura fino al limite consentito alla prosa, accostare piani temporali distanti lungo il binario del monologo a volte concitato a volte lirico del protagonista. La "poetica del frammento", nel quale la prosa poteva raggiungere il suo massimo grado di tensione, alla quale senza dubbio appartiene lo scrittore ucraino, potrebbe essere ricollegata ad autori italiani dell'epoca, come Slataper, Jahier e Boine, che Luperini comprende nella definizione "frammentismo espressionista"¹. I critici ucraini spendono spesso il termine "impressionismo" per definire la prosa di Kocjubyns'kyj, anche perché la vena lirica che vi scorre è in definitiva più "placida" rispetto ai menzionati scrittori italiani, tuttavia le forze, le contraddizioni che deformano le "belle lettere" portandole quasi fino all'esplosione (l'affermazione delle avanguardie storiche è alle porte) sono le medesime. Nella storia della letteratura ucraina la prosa di Kocjubyns'kyj segna una svolta fondamentale. Il suo stile è talmente personale e originale che con lui la prosa ucraina si scrolla di dosso ogni possibile "epigonismo" o complesso di inferiorità rispetto a modelli e stili d'importazione.



Dedicato ai campi di Kononivka

Personaggi:
La mia stanchezza
I campi, in giugno
Il sole
Tre cani bianchi da pastore
Il cuculo
Le allodole
La mano ferrea della città
Il dolore umano

MI, rimase da fare le valige... Questa incombenza era uno di quegli innumerevoli "devi!" che mi avevano già tanto stancato e che non mi lasciavano dormire. Non importa se questo "devi!" è piccolo o grande

¹ R. Luperini, *Novecento*, Torino 1991, pp. 197-217.

– la cosa importante è che ogni volta esige la mia attenzione, tanto che non non sono io a dirigerlo, ma è lui a dirigere me. E alla fine diventi schiavo di questa idra. Potersene liberare una buona volta, dimenticare, riposare! Sono stanco.

Perché la vita viene incontro a me, come l'onda va incontro alla riva, senza interruzione e senza pietà, non solo la mia vita, ma anche l'altrui. E poi come faccio a sapere dove finisce la mia vita e dove comincia quella degli altri? Io sento che l'esistenza degli altri entra in quella mia, come l'aria dalle porte e dalle finestre, come l'acqua degli affluenti nel fiume. Io non posso schivare la gente, non posso rimanere solo! Lo confesso: invidio i pianeti. Essi hanno le proprie orbite e niente gli si oppone sul loro cammino. Io, invece, sul mio cammino, dappertutto incontro sempre l'uomo.

Così, tu ti metti sul mio cammino e credi di avere su di me dei diritti. Tu sei dappertutto. Sei tu a rivestire la terra di pietra e di ferro, sei tu che attraverso le finestre degli edifici – migliaia di bocche nere – esali un eterno fetore. Sei tu che sferzi il sacro silenzio della terra con il frastuono delle fabbriche, con il fragore delle ruote, tu imbratti l'aria con la polvere e col fumo, tu urli come una belva per il dolore, per la gioia e per la rabbia. Dappertutto incontro il tuo sguardo; i tuoi occhi, curiosi, avidi mi penetrano e tu stessa, trasformando forme e colori, rimani impresso nella mia pupilla. Ma io non posso non sfiorarti... non posso essere solo... Tu non solo mi cammini accanto, ma penetri nel mio intimo, getti nel mio cuore, come se fosse un tuo rifugio, i tuoi tormenti e i tuoi dolori, le speranze tue infrante e la tua disperazione. La tua crudeltà e i tuoi istinti bestiali. Tutto il terrore, tutta la lordura della tua esistenza. Ma che cosa t'importa, perché mi tormenti? Tu vuoi essere il mio signore, tu vuoi rapirmi... le mani, il cervello, la libertà e il cuore... Vuoi dissanguarmi, vuoi succhiare tutto il mio sangue come un vampiro. Sì, è questo che tu stai facendo. Io non vivo così come voglio, ma come tu mi ordini coi tuoi innumerevoli "è necessario", nei tuoi infiniti "devi".

Mi sono stancato!

Gli uomini mi hanno stancato. Sono stufo di essere una locanda, dove eternamente si accalcano queste creature chiosose, affaccendate e sporche.

Aprite le finestre! Cambiate l'aria nella mia stanza!

Buttate via, insieme alla spazzatura, anche coloro che sporcano!

Che entrino nella mia dimora la pulizia e la quiete!

Chi mi darà la delizia di essere solo? La morte? Il sonno? Quanto li ho attesi!

Ma quando il bellissimo fratello della morte venne a rapirmi, anche allora gli uomini mi hanno teso insidie. Essi hanno intrecciata la loro esistenza con la mia in una rete chimerica, sforzandosi di riempire le mie orecchie e il mio cuore di quello di cui essi stessi erano pieni... Senti, ma senti! Porti anche qui i tuoi tormenti? La tua sozzura? Il mio cuore non ne può più. Esso ne è colmo. Lasciami in pace... .

Così m'accadeva di notte.

Di giorno poi sussultavo sentendo dietro di me l'ombra di un uomo, e ascoltavo con ribrezzo i torrenti ruggerenti della vita umana che mi si precipitavano contro come cavalli selvaggi, da tutte le vie della città.

* * *

Il treno volava, carico di clamore umano. Sembrava che alle mie spalle la città stendesse sulla campagna la sua mano ferrea, che non mi abbandonasse ancora. Mi irritava l'incertezza che sentivo dentro di me: avrebbe steso la mano le sue ferree dita? Mi avrebbe lasciato? Sarei riuscito a liberarmi da questo tormento per entrare nello spazio verde, spopolato di uomini? Si sarebbero chiusi gli spazi dietro di me, lasciando che quella mano ferrea battesse invano le sue nocche ossute? E avrei colto infine intorno a me e in me il silenzio?

Ma quando tutto divenne semplice e percettibile, io non udii il silenzio: lo frantumavano voci estranee, parole misere e inutili come schegge di legno e festuche di paglia nei torrenti a primavera... .

...Una signora di mia conoscenza, malata di cuore per quindici anni... trach-tarach-tach... trach-tarach-tach... La nostra Divisione si trovava allora... trach-tarach-tach... Lei dove va? Biglietti, prego... trach-tarach-tach... trach-tarach-tach... .

Un caos verde mi girava intorno, afferrava le ruote della vettura, mentre il cielo ampio, dove gli occhi affondavano come in mare, cercava invano un punto di appoggio.

Infine, giungemmo a casa. Le bianche pareti dell'edificio mi fecero tornare in me. Appena la vettura en-

trò nell'ampio cortile, un cuculo fece udire la sua voce. Allora, improvvisamente, sentii una grande calma.

Il cuculo aveva riempiuto tutto il cortile e, nascosto tra gli alberi, si inabissò nei profondi spazi azzurri. Regnava un tale silenzio, che mi vergognavo dei battiti del mio cuore.

* * *

Dieci camere nere, immerse nel buio fino alle finestre, assediavano la mia camera. Chiudo la porta, timoroso che la luce della lampada non sfugga attraverso le fessure. Ecco, sono rimasto solo: intorno nemmeno un'anima, tutto è silenzio, deserto. Nondimeno io sento qualcosa, là, dietro il muro, che mi infastidisce. Cosa c'è di là?

Sento la durezza e la forma dei mobili affogati nell'oscurità profonda, il pavimento scricchiola sotto il loro peso. Allora, volete restare al vostro posto a riposare tranquillamente! Io non voglio rivolgere a voi il mio pensiero, preferisco riposare. Spegnerò la lampada e sarò sommerso dalla profonda oscurità. Forse anche io tornerò allora a essere un mobile inanimato, che non sente nulla nel "nulla". Sarebbe bello trasformarsi in "nulla", in una muta e immobile quiete. Tuttavia di là, dietro la parete, c'è qualcosa. So che se andassi nella camera buia e accendessi un cerino, tutto salterebbe al proprio posto, le sedie, i divani le finestre e perfino gli stucchi. Chissà, forse il mio occhio avrebbe appena il tempo di afferrare l'immagine delle figure, pallide, inespresse come quelle dipinte sugli arazzi, di tutti coloro che hanno lasciato il loro volto negli specchi, o sparso le loro voci per le fessure e gli angoli, di coloro che hanno impresso la loro forma nelle soffici imbottiture di crine dei mobili o trascinato le loro ombre per le pareti. Chissà che cosa avviene là dove l'uomo non può vedere...

Ma che sciocchezze! Tu bramavi il silenzio, la solitudine, ed eccoli qui! Scuoti la testa? Non credi alla solitudine?

Dovrei forse sapere qualcosa? Potrei sapere... Potrei mai essere e sicuro che la porta non si apra... così un pochino, con un leggero cigolio? Dall'oscurità misteriosa, così profonda e sconfinata, comincerà a entrare la gente... tutta quella che ha depresso nel mio cuore, come in un nascondiglio, le sue speranze, le sue ire, i suoi

tormenti, anche la sue felina e sanguinaria crudeltà; tutti quelli che io non posso non sfiorare e che mi hanno stancato...

Ecco, io già li vedo. Oh! quanti siete... Il vostro sangue è colato per il piccolo foro prodotto dalla pallottola di un soldato, ah, siete voi... preparati secchi che avvolti in sacchi bianchi, dondolaste nell'aria appesi a una corda e poi foste gettati in fosse mal coperte, alla mercé di cani famelici... Voi mi guardate con aria di rimprovero – avete ragione. Lessi una volta che avevano impiccati dodici uomini... tutti e dodici... e io sbadigliai. Un'altra volta, mentre ascoltavo di una serie di sacchi i bianchi, mangiavo una prugna matura e gustavo intanto un sapore piacevole e dolce. Vedete, non ne arrossisco nemmeno, il mio viso è bianco come il vostro. Il terrore mi ha ghiacciato il sangue. Non ho più nemmeno una goccia di sangue caldo. Passate! Io sono stanco.

E gli uomini passano, uno dietro l'altro, così, senza fine: nemici e amici, intimi e lontani, e tutti gridano nelle mie orecchie il grido della loro vita e della loro morte e tutti lasciano nella mia anima un'impronta del loro passaggio, sempre. Mi tapperò le orecchie, chiuderò la mia anima e griderò: "Qui non si entra!"

... Apro gli occhi e improvvisamente scorgo attraverso le finestre il cielo immenso e i rami di betulla. Il cuculo fa sentire il suo verso, batte col martelletto la grande campana cristallina

Fa: "Cu-cù! cu-cù!", seminando il silenzio sulle erbe... Il cortile verde mi appare all'improvviso e inghiotte la mia camera, salto giù dal letto per gridare dalla finestra al cuculo: "cu-cù... Cu-cù... Buon giorno!..".

Oh, che abbondanza di cielo, di sole e di allegra verzura! Corro in cortile. Là tintinnano le catene e abbaiano i cani rabbiosamente. Grossi cani bianchi da pastore, simili a orsi, balzano sulle zampe posteriori scuotendo il lungo pelo arruffato. Mi avvicino a uno di essi: Allora, che cos'hai?.. Come ti chiami?.. Su, basta, Overko... Non sente, non vede. Gli occhi rossi, la fronte ampia e le bianche zampe villose. Tutto balza, si dimena la rabbia dentata, ma non può liberarsi dalle profonde fauci e fa soltanto sobbalzare quell'ammasso di lana. "Allora, che hai, Overko? Perché i tuoi occhi rossi ardono e fondono in quel fuoco odio e terrore? Non ti sono nemico

e nemmeno ti temo. Tu potresti soltanto addentarmi una parte del mio corpo, insanguinarmi i polpacci... Ma che sciocchezze! "Zitto, cane, va a caccia!". Ah, capisco: è la catena... Forse tu sei irato più contro di essa che contro di me... È per colpa della catena che le tue zampe anteriori sono costrette a battere l'aria; è lei che ti stringe alla gola e stronca la tua focosa rabbia. Aspetta un momento: ti metterò subito in libertà. Che cosa mi farai allora? Su da bravo, tranquillo, non dimenarti fino a quando non ti avrò tolto la catena... e ora via! Ma dove vai? dove vai? Ah! ah! Che stupido cane! Gli occhi socchiusi, la testa da un lato, si precipita avanti alla cieca. Strappa l'erba con le unghie, la lancia lontano e dietro di lui volano i peli della sua schiena. Ebbene, e di me, ti sei dimenticata?

Ora gira... gira... ancora una volta... così. Oh, che nobile cagna! La libertà ti è più cara della collera soddisfatta.

Intanto si presentano Pava – una femmina imponente – e il suo secondo figlio, il terribile Trepov. Mentre Overko è impulsivo e si scaglia contro tutto alla cieca, quasi avesse eternamente dinanzi agli occhi rossi una nebbia rosea. Trepov invece è un cane serio, assennato, con molta serietà, si direbbe quasi con ponderazione pianterà le sue forti zampe sul vostro petto, ma conservando molta dignità. Perfino quando se ne sta tranquillamente sdraiato a cercarsi le pulci sul ventre roseo, drizza le orecchie mozze, e pensa colla fronte spaziosa e con la lingua umida dignitosamente a penzoloni fuori dalle fauci zannute.

* * *

I miei giorni trascorrono ora nella steppa, nella valle inondata di grano verde. Sentieri interminabili nascosti, intimi, quasi riservati alla gente del luogo che mi conducono per i campi, e insieme ai campi rotolano pure le verdi ondate, sciabordando fino ai limiti del cielo.

Ora io possiedo un mondo tutto per me. È come una conchiglia di madreperla: sono rinserrate le due valve, l'una è verde, l'altra è azzurrina e hanno rinchiuso come una perla il sole. E io vi vago dentro alla ricerca della tranquillità. Cammino. Instancabile dietro di me vola una nuvola di minutissimi moscerini. Potrei essere un pianeta in movimento assieme ai suoi satelliti. Le ritmiche ali nere della cornacchia hanno tagliato in due il

cielo azzurro. Il cielo è diventato più azzurro, le ali, più nere.

Sul cielo, il sole... sui campi, io. E nessun altro. Cammino. Passo la mano sul pelo quasi ermellino dell'orzo, sulla seta delle spighe. Il vento colpisce le mie orecchie con brani di suoni arruffati col rumore. Così ardente, così insostenibile da far ribollire l'avena dall'argentea chioma. Vado oltre e ribollono. Il lino scorre dolcemente come un fiume azzurro. Dolcemente, quasi sommerso, esso s'avvia verso le sponde verdi. Viene voglia di sedersi su una barca e di navigare. Là l'orzo ondeggia e tesse, tesse delle reste sottili di verde mussolina. Proseguo. Continua a tessere. La mussolina ondeggia.

I sentieri serpeggiano per il folto grano e l'occhio non li cerca nemmeno; è il piede che li scopre. I fiordalisi guardano il cielo. Volevano essere come il cielo i fiordalisi e come il cielo son diventati. Poi viene il frumento. La sua spiga, dura, senza arista, batte sulle mani, mentre lo stelo guizza sotto i miei piedi. Proseguo. Sempre frumento, frumento. Quando terminerà? Corro col vento come un branco di volpi che fa rilucere al sole il dorso ondulato. E io cammino sempre, solo sulla terra come il sole nel cielo e sono così lieto che fra noi non cada l'ombra di un terzo.

Questo mare di spighe finisce, attraverso di me, là, all'infinito.

Finalmente mi fermo. La bianca spuma del grano saraceno, odorosa, leggera, come fosse montata dalle ali delle api, mi trattiene. Proprio sotto i piedi s'è venuta a posare un'arpa sonora e ora vibra su tutte le corde. Mi fermo e ascolto.

Ho le orecchie piene del meraviglioso rumore del campo, di quel fruscio di seta, di quell'ininterrotto travasarsi del grano, simile all'acqua fluente, e anche gli occhi miei sono pieni di splendore solare: ogni stelo trae da esso lo splendore e lo rende riflesso.

Tutte improvvisamente si spegne, muore. Sussulto: cos'è? Donde viene? Un'ombra? Qualcuno? No, una nuvoletta soltanto. Un attimo di dolore oscuro – ma ecco: un sorriso a destra destra, un sorriso a sinistra – e il campo dorato batte le ali fino a raggiungere l'azzurro cielo, come se stesse per spiccare il volo. Allora si erge innanzi a me la sua immensità, la sua forza, calda, viva. invincibile: avena, grano, orzo – tutti si con riversati in un'onda potente che sommerge e imprigiona. Una

forza giovanile vibra e prorompe dalle vene di ogni stelo; nei succhi gorgoglia la speranza, l'ardente desiderio della fecondità.

Soltanto ora ho scorto il villaggio: un misero mucchio di tetti di paglia, appena visibile. Lo abbracciano e lo opprimono delle verdi braccia che si sono protese fin sotto le stesse case. Si è impigliato nel campo, il villaggio, come un moscerino nella ragnatela. Che significano per una tale potenza quelle casupole? Niente! Le verdi onde si chiuderanno sopra le case e le inghiottiranno. Che cosa può significare per esse l'uomo? Nulla!

Eccolo. È uscito sul campo un minutissimo puntino bianco e vi s'è affogato. Grida? Canta? Si dimena? La muta anarchia degli spazi ha inghiottito tutto e non v'è nulla di nuovo. Perfino le impronte dell'uomo sono state spianate e coperte: il campo ha nascosto i sentieri e le vie; esso rotola e rimesta soltanto le verdi onde sciabordando ai limiti del cielo.

E su tutto domina un ritmico, sommesso, pacato rumore, sicuro di sé come il polso dell'eternità; un rumore simile a quello delle ali dei mulini a vento, che nereggiano sui campi: le ali indifferenti disegnano ininterrottamente nell'aria, come se dicessero: "così sarà eternamente... così sarà eternamente... *in saecula saeculorum...* *in saecula saeculorum...*".

* * *

Rientrai tardi a casa, tutto pervaso di profumi campestri, fresco come un fiorellino di prato. Nelle pieghe del mio vestito portavo l'odore dei campi, come il biblico Esaù. Silenzioso, solo, mi sedetti sui gradini della casa vuota a guardare come la notte costruiva. Essa collocava leggere colonne, le intrecciava a una rete d'ombre, metteva insieme e sollevava in alto mura incerte e tremule e quando tutto si solidificava e si oscurava vi stendeva sopra la volta di stelle.

Ora posso dormire tranquillo: i tuoi forti muri si ergono tra me e tutto il mondo Buona notte a voi, campi. E anche a te, cuculo. Lo so che domani volerà da me, in casa, insieme col sole mattutino, il tuo contralto femminile: "cu-cu!.. cu-cu!..". E subito il tuo saluto mi metterà di buon umore, mio caro amico.

Trepov! Overko! Pava! Quattro dita in bocca: il selvaggio fischio della steppa. Accorrono come tre orsi

bianchi. Forse mi dilaneranno o forse accoglieranno il mio invito nei campi.

Ah, ah! Quell'Overko ne fa una delle sue: salta come uno stupido vitello e volge di sbieco il suo occhio rosso. Trepov porta con fare altero la sua pelliccia, piantando le zampe in terra come fossero delle bianche colonne. Drizza sempre le orecchie mozze.

Pava avanza con dignità, dondolando melanconicamente il suo deretano e se ne rimane indietro. Cammino e vedo il leggere dondolio dei tre dorsi villosi, morbidi, lanosi, forti come quelli delle belve.

Sembra che riesca poco gradito ai cani, oggi, il sole troppo cocente che li riduce a macchie luccicanti mentre io, invece, seno pieno di benevolenza per il sole e gli vado incontro, faccia a faccia

Voltargli, le spalle? Iddio me ne liberi! Quale ingratitudine! Sono proprio felice di potermi incontrare con te, o sole, qui nello spazio dove nessuno offuscherà il tuo volto. Gli grido: "sole, io ti sono riconoscente! Tu hai gettato nella mia anima una dorata seminagione. chissà quali ne saranno i frutti. Delle fiamme, forse?".

Tu mi sei caro. Io ti bevo, sole; mi disseto alla tua calda bevanda risanatrice, bevo come un bimbo il latte dai seni materni, ugualmente caldi e cari. Perfino quando tu bruci, di buon grado lascio colare in me la tua bevanda infocata e me n'inebrio

Ti amo, perché... ascolta:

Sono venuto al mondo dall'oscurità dell'"ignoto". Il primo mio respiro e il primo mio movimento sono avvenuti nel buio del grembo materno e il buio ancora ora domina su di me. Tutte le notti, metà della mia vita, esso si erge fra me e te. I tuoi servi – le nubi, i monti, le carceri – ti nascondono a me e tutti e tre sappiamo bene che inevitabilmente verrà il tempo in cui io mi dissolverò in esso, per sempre, come il sale nell'acqua. Tu, o sole, sei soltanto un ospite nella mia vita, un ospite bramato e anche quando t'allontani, io mi attacco a te. Rapisco l'ultimo tuo raggio nelle nuvole e prolungo te nel fuoco, nella lampada, nei fuochi di artificio; ti raccolgo dai fiori, dal sorriso del bambino, dagli occhi dell'amata. Quando ti spegni e fuggi via da me, io creo la tua immagine, do a essa il nome "ideale" e ti nascondo nel mio cuore. Quell'"ideale" illumina il mio cammino.

Guardati, dunque, o sole, e abbronzati la mia anima come hai abbronzato il mio corpo, affinché essa diventi inattaccabile per il pungiglione della zanzara... (Mi accorgo che mi rivolgo al sole come un essere vivente. Sia forse questo un indizio ch'io avverto già la mancanza della compagnia umana).

Camminiamo attraverso i campi, i tre bianchi cani da pastore e io. Un sommesso sussurro fluisce innanzi a noi, il respiro delle giovani spighe si raccoglie in un vapore azzurrino. Da un lato la quaglia fa sentire il suo verso, risuona nel grano, l'argentea corda del grillo. L'aria trema per il caldo afoso e lontano danzano i pioppi nella bruma argentea. Tutto è spazioso, bello, tranquillo.

I cani si sentono soffocare. Si sono distesi sul confine del campo come tre mucchi di lana e hanno la lingua penzoloni, respirano affannosamente, emettendo un corto sibilo. Io mi siedo accanto. Solo il nostro respiro e il silenzio.

Il tempo si è fermato o scorre ancora? È già ora di andare?

Ci alziamo pigramente e pigramente muoviamo un piede dopo l'altro riportando a casa la nostra tranquillità. Camminiamo lungo un nero maggese. Il soffice campo arato, pregno di pace e di speranza ci alita sul viso. Lo saluto. Riposati tranquilla al sole, o terra, tu sei stanca al pari di me. Anch'io ho lasciato la mia anima sotto il maggese nero...

* * *

Mai, prima d'ora, ho avvertito così chiaramente, come qui il mio legame con la terra. Nelle città la terra, ricoperta di pietra e di ferro, rimane inaccessibile. Qui io me la sono trovata vicina. Nelle fresche mattinate, per primo, io risveglio l'acqua del pozzo ancora assonnata. Quando il secchio vuoto guazza in fondo al pezzo contro il suo grembo, l'acqua, svegliata di soprassalto, risuona cupamente riversandosi dentro di esso pigramente. Poi, iridescente, tremola al sole. Io la bevo, fresca, gelida, ancora presa dal sonno e poi me la getto sul viso.

Dopo, il latte. La bianca e odorosa bevanda spumeggia nel bicchiere e, accostandomela alle labbra, sento fluire in me, tutto il prato, quel prato su cui ancora

ieri sciamavano violacee farfalle di fiori, soffici come i riccioli di un bimbo.

Lo bevo io, l'essenza di quel prato!

E poi viene il pane, quel pane nero, casareccio, alla contadinesca, che odora così gradevolmente. Esso mi è caro e intimo, come una creatura cresciuta sotto i miei occhi. Eccolo là, che ancora corre per i campi come una lanuta fiera selvaggia coll'ondulato suo dorso. Al margine del campo di grano si ergono, come trappole, i molini a vento e già preparano i denti per tritarlo e ridurlo a bianca farina. Vedo tutto, e i miei rapporti con la terra sono semplici, diretti.

Qui io mi sento ricco, anche se non possiedo nulla, perché, al disopra di ogni programma e di ogni partito, la terra appartiene a me. Essa è mia! Io la contengo tutta in me, grande, lussureggiante e già creata com'è. Là, io la creo di nuovo e allora mi sembra di vantare su di essa ancor maggiori diritti.

Quando tu studi la terra col viso rivolto al cielo e tendi l'orecchio alla quiete dei campi, rotta da tanti suoni, allora ti accorgi che v'è in essa qualcosa che non è terrena, ma celeste.

Come se qualcuno perforasse il cielo e ne piallasse il metallo, facendone ricadere soltanto suoni minutissimi e staccati. I campi rumoreggiano intorno, impedendoci di udire. Caccio via da me le voci campestri e allora, ecco, ricadono su di me, a mo' di pioggia, le voci celesti. le riconosco: sono le allodole, sono esse che, invisibili, gettano dal cielo la loro canzone argentea e penetrante, sul campo, quella loro canzone metallica e capricciosa, che l'orecchio cerca, pur senza riuscirvi, di cogliere nelle sue modulazioni.

Forse canta? Ride? O è forse angosciata dal pianto?

Ma non sarebbe meglio, sedere in silenzio e socchiudere gli occhi? Faccio così: mi siedo. Intorno a me ora è buio; soltanto i suoni, acuti, penetranti, lampeggiano e, simili a tanti pallini da caccia, delle risate si versano su di una assicella metallica. Voglio afferrarle, imprimerle nella memoria, ma invano. Ecco, ecco mi sembra... tiù-i, tiù-i, ti-i... No, non è così. Triin-tich-tich... No, non ci assomiglia.

Sono curioso di sapere come facciano le allodole a cantare così. Beccano l'oro del sole? Toccano i suoi raggi sonori come corde? O seminano la canzone su di uno staccio fitto, inondandone i campi? Riapro gli

occhi. Ora sono sicuro che è questa seminazione da cui è scaturita l'argentea rete dell'avena, l'orzo dalle lunghe reste che si piega e riluccica come sciabola, da essa è scaturita anche l'acqua fluente del frumento.

Si versa dall'alto, si versa il canto... esprime esso l'anima da minuscoli campanelli, pialla assicelle argentee, perfora l'acciaio, piange, vocia e semina risate dal suo staccio fitto. Eccolo: un suono splendente si è strappato, è caduto fra i campi.

Ormai non lo posso più ascoltare. Quel canto ha in se qualcosa di velenoso, risveglia desideri ardenti, più ascolti e più lo vorresti ascoltare. Più cerchi di afferrarlo, e meno ti riesce.

Ora corro per il campo e per ore e ore ascolto come cantano i cori e come suonano, tutte le orchestre celesti.

Di notte svegliandomi, mi siedo sul letto e ascolto intento qualcosa che perfora il mio cervello, solletica il mio cuore, qualcosa di inafferrabile che vibra al mio orecchio.

Tiù-i, tiù-i, tii-i. No, non è, così!

Sono proprio curioso di sapere come fa.

Infine sono riuscito a vederlo: un uccellino grigio, tutto simile a una piccola zolla di terra, si tiene sospeso sul campo quasi a fior di terra. Celere il ritmo, batte le ali, e con frequenza, faticosamente tira in alto, dalla terra fino al cielo, una corda invisibile che vibra e risuona. Poi, terminato il suo lavoro, l'uccellino ricade silenziosamente giù, e tira una seconda corda dal cielo sulla terra. Unisce il cielo alla terra con una arpa sonora e su quelle corde suona la sinfonia dei campi.

È meraviglioso.

* * *

Così sono volati i giorni del mio "intermezzo", in solitudine, in silenzio e in purezza. Ero benedetto fra il sole dorato e la terra verde, e benedetta era la tranquillità della mia anima. Da sotto l'antica pagina della mia vita ha fatto capolino una pagina nuova, candida o io vorrei sapere che cosa vi scriverò sopra.

Tremerò più dinanzi all'ombra di un uomo? Mi spaventerà ancora il pensiero che il dolore umano si nasconde a insidiarmi?

Se si avvererà un tale miracolo, sarà merito vostro, e verdi campi dal serico fruscio, sarà tuo merito, o cucu-

lo. Il tuo melanconico "cu-cu" è stato come la lagrima lungo il salice piangente che ha lavato la mia stanchezza.

Ci incontrammo in un campo, infine, io e l'uomo, e rimanemmo un minuto in silenzio: era un contadino come gli altri. Non so che cosa egli abbia visto in me ma, attraverso lui, io scorsi all'improvviso un mucchio di tetti neri di paglia, oppressi dai campi, un nugolo di ragazze avvolte dalla polvere, che rientravano dal lavoro servile, ragazze sporche, non belle, dai seni flosci e dai dorsi ossuti... gruppi di pallide donne in giacchettini neri e stracciati, piegate sulla canapa come ombre... sciami di bambini mescolati ai cani affamati... Tutto questo scorsi allora, come se mai l'avessi notato prima. Quell'uomo rappresentava per me la bacchetta che dal morto silenzio richiama improvvisamente tutta una tempesta di suoni.

Non sono fuggito; al contrario ho intavolato con lui una conversazione, come se fossimo stati amici di vecchia data.

Parlava di cose spaventose per me, benché fosse il suo discorso così semplice, calmo, come la canzone che l'allodola getta sul campo; e io ascoltandolo, sentivo in me qualcosa tremare.

Ah! Dolore umano, tu dunque cerchi di afferrarmi? E io non fuggo!

Parla, parla...

Che dire? Di tutto quel mare verde, il contadino possiede soltanto una goccia: meno dura è la vita per colui che ha avuta casa visitata dalla sventura, per colui che ha avuti strangolati i suoi bambini dalla malattia. Il Signore ha avuto pietà di lui... Ma nella sua casa, invece vi sono cinque bocche, cinque mulini a vento – in quelle macine bisogna gettare qualcosa.

"Avere cinque bambini affamati... e la malattia non se li porta via!"

Parla, parla...

Inermi gli uomini dei campi volevano impossessarsi della terra. Ora l'hanno: chi la morde umida, e chi la scava in Siberia...

Lui meno male, se l'è cavata bene: ha ammazzato per un anno i pidocchi in carcere e ora, una volta alla settimana il capo della polizia rurale lo schiaffeggia.

"Una volta alla settimana regolarmente, un uomo viene preso a schiaffi!"

Parla, parla!..

La domenica la gente va in chiesa; lui va dal capo della polizia. Ma ancor più ti umilia il contegno dei tuoi. Ormai hai timore di parlare: un tuo vecchio amico e compagno di fede, forse di nascosto, ti vende. Tu dici una parola, la offri come un pezzo del tuo cuore ed egli la getta ai cani.

“L'amico più intimo è pronto a tradirti”.

Parla, parla!..

Cammini fra gli uomini come fra i lupi. Una cosa sola: guardati! Dappertutto orecchie tese, dappertutto mani avidi. Il povero ruba al povero la camicia stesa sulla siepe, il vicino al vicino, il padre al figlio.

“Fra gli uomini vai... come fra i lupi!”.

Parla, parla!..

La miseria e l'acquavite divorano gli uomini ed essi stessi nella tenebra si divorano l'un l'altro. Come fa a risplendere ancora per noi il sole senza spegnersi? Come possiamo vivere? Parla, parla!..

Arroventa con la tua collera la volta celeste! Coprila con le nuvole del tuo dolore, che si scatenino lampi e tuoni! Illumina il cielo e la terra, spegni questo sole e riaccendine un altro nel cielo!

Parla, parla!..

* * *

La città ha disteso di nuove la sua mano ferrea sui campi verdi. Io, rassegnato, mi sono lasciato prendere e, ancora una volta, l'ultimo istante ho respirato la tranquillità dei campi e l'azzurra e sonnolenza degli spazi lontani.

Addio campi! Rotolate il vostro rumorio sui dorsi dorati dal sole. Forse esso sarà utile a qualcuno come già lo è stato a me. E tu, e cuculo dalla cima del salice, anche tu hai accordato la mia anima. Le sue corde, percosse dalle dita grossolane, si erano indebolite e allentate, ma ora sono di nuove tese. Ascoltate. Ecco! già tintinnano... Addio! Io vado fra la gente. L'anima è pronta, le corde sono tese, accordate: l'anima già suona.

Novembre 1908

[M. Kocjubyns'kyj, “Intermezzo”, Idem, *Tvory v čotyr'och tomach*, Kyjiv 1984, II, pp. 316-340. Traduzione dall'ucraino di Lorenzo Pompeo]

L'ingombrante soldato Švejk

Patrik Ouředník

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-2, pp. 433-436 ◇

Il presente articolo è stato letto in occasione della visita dell'autore all'università degli studi di Pisa, il 29 ottobre del 2003.



SIMPATICO furbacchione per alcuni, individuo assolutamente immorale per altri, il buon soldato Švejk, apparso nella letteratura ceca all'indomani della Grande guerra, sarebbe divenuto a poco a poco il simbolo della "resistenza passiva", che individua nel cinismo civico l'unica risorsa degli "oppressi".

In sostanza sono due i romanzi ai quali quasi esclusivamente attinge l'immaginario collettivo ceco: il *Processo* di Franz Kafka e il *Buon soldato Švejk* di Jaroslav Hašek. Ed è facile immaginare, come ha fatto una volta Angelo Maria Ripellino, sviluppando un'immagine del filosofo ceco Karel Kosík, un incontro fortuito tra Josef K., il piccolo funzionario, e Josef Švejk, il ladro di cani. I due personaggi sono nati nello stesso tempo, e dividono, oltre al luogo di nascita, la specifica assurdità che ha caratterizzato l'inizio del ventesimo secolo in un impero in declino. Ripellino li fa incontrare sul Ponte Carlo, l'uno accompagnato da due sagome agghindate in redingote e cilindro, l'altro da due sentinelle claudicanti, baionetta in canna: i due si vedono, si osservano, ma non si parlano¹. Questo incontro silenzioso fornisce immediatamente al lettore il doppio emblema della visione nazionale della "cechità": l'espiazione e lo scherzo. I cechi amano osservarsi come vittime della Storia; essi amano ugualmente prendersi gioco di essa.

Un secondo punto in comune collega i due racconti: il loro aspetto sconcertante, sconvolgente, imbarazzante, la moltitudine di interpretazioni che l'uno e l'altro hanno potuto provocare.

La storia, perfettamente lineare, del *Buon soldato Švejk* è costituita, seguendo in questo i precetti del feuilleton popolare, da avventure e aneddoti, ripetitivi e più

o meno prevedibili, del soldato Josef Švejk, che, benché all'inizio riformato per "idiozia congenita", si vede di nuovo richiamato alle armi, all'inizio della Grande guerra, sotto le bandiere dell'armata imperiale austro-ungarica. Il primo capitolo dà il tono a tutta l'opera: vi si vede Švejk recarsi, su una sedia a rotelle, sofferente di sciatica, e nondimeno urlante il suo zelo ed il suo bellicismo, alla caserma per dichiararsi volontario: ma questa astuzia – se di astuzia si tratta – non gli evita di venire arruolato. Il meccanismo della narrazione si mette allora in mostra, limpido e disperatamente efficace: nel prendere metodicamente alla lettera gli ordini dai suoi superiori e nell'eseguirli con una premura sconcertante, nel manifestare sistematicamente il suo assenso alle peggiori stupidaggini dell'apparato burocratico, Švejk giunge a neutralizzare ogni potere alienante servendosi contro di esso delle sue proprie armi. La sua sottomissione e la sua docilità a ogni prova gli permettono, in qualche modo, di invalidare il suo destino. Fin qui, tutti concordano.

Quello che, in compenso, è lontano dal mettere d'accordo lettori e critici, è il "carattere" dell'eroe, nel senso morale del termine, e, pertanto, la *morale* che si potrebbe trarre dall'opera. Si tratta di un cretino, di un semplice scaltro, di un volpone, di un pagliaccio, di un saggio? L'autore stesso non ha fornito nessuna chiave di lettura, e tutto porta a credere che egli fosse lontano dall'immaginare quale posto il suo personaggio avrebbe ben presto occupato nell'immaginario collettivo. Il che potrebbe, a conti fatti, fornirci una specie di chiave di lettura, ambigua come il personaggio stesso.

Tuttavia Josef Švejk non è nato con la Grande guerra: la sua prima apparizione è datata 1911, e il suo ruolo si limita in quel caso a quello dell'"idiota del battaglione" che serve l'armata austro-ungarica con zelo e lealtà. Ma è solo dopo l'esperienza della guerra che Hašek, riprendendo il suo personaggio, ne farà il simbolo, per

¹ A.M. Ripellino, *Praga magica*, Torino 1973, p. 295.

gli uni, del buon senso plebeo di fronte al mostro militare, mentre per gli altri resterà solo una personificazione della furbizia e del cinismo. Vi sono in effetti due modi apparentemente contraddittori per interpretare il *Buon soldato Švejk*: un modo “nobile” che vede in questo anti-eroe un ibrido tra Till Eulenspiegel e Sancho Panza, che, grazie a un’arma decisamente moderna e davvero terribile – vale a dire l’assurdità – giunge a sfuggire al dominio che ogni potere tenta di esercitare sull’individuo. Vi è poi un’altra ottica, che presenta Švejk come l’incarnazione di un innato nichilismo, di un cinismo assoluto. Questa seconda ottica offre peraltro materiale per speculazioni supplementari: è questo l’atteggiamento innocente di un perfetto cretino, di una sorta di creatura vegetale priva di una reale consistenza umana (la qual cosa sottintenderebbe che l’autore ha qui ritratto una satira feroce del comportamento dei cechi di fronte all’impero austro-ungarico e, indirettamente, del loro “carattere nazionale”, un quadro corrosivo dell’*Homo bohemicus*, della sua apatia sorniona, del suo pragmatismo popolare), o si tratta proprio di una sorta di abile furbizia (la qual cosa ci porterebbe a considerare Švejk come l’emissario di quell’ironia atavica preservata lungo i tanti secoli di assoggettamento e, dunque, come un personaggio tutto sommato positivo, con l’idea che di fronte al potere tutto è permesso, che il fine giustifica i mezzi)? Perché, giustamente, Švejk non lesina sui mezzi per assicurarsi il suo benessere, e approfitta della minima occasione per procurarsi il massimo di comfort – e cioè tranquillità, sonno e nutrimento – anche se deve ottenerlo a spese dei suoi compagni di sventura. Certo, a guisa di un re Ubu, Švejk non manca mai di lucidità quando si tratta di condannare la stupidità degli altri. Ma, sempre in questa ottica ubuesca, è allo stesso tempo, in forma meno grandiosa, un personaggio di una bassezza straordinaria. La differenza tra i due personaggi è che il secondo ama, apparentemente, ricevere gli ordini, anche se solo per prendersene gioco. Un punto in comune lo si potrebbe trovare nella frase di Jarry in cui afferma che – la citazione è approssimativa – “Ubu non fa affatto dello spirito, ma afferma le sue idiozie con tutta l’autorità di un idiota”. Un ulteriore punto in comune potrebbe essere l’apparenza decisamente poco umana dei due eroi; donde, salto facile a farsi, la tentazione di considerare Švejk come un og-

getto, un semplice catalizzatore che non fa che rivelare l’assurdità del mondo². Ma Švejk è troppo impelagato, per i suoi riferimenti, nel suo contesto storico e sociale, troppo ansioso di fare le sue denunce, troppo vivo per non essere vero³.

Ciononostante, l’antinomia tra l’interpretazione “nobile” e l’interpretazione “nichilista” rimane in vigore settant’anni più tardi, e si riflette perfino nei dizionari francesi: se l’*Histoire de la littérature européenne* della casa editrice Hachette presenta il personaggio di Švejk come un discendente della stirpe degli eroi picareschi, dei quali “Švejk possiede un’innocenza da cui non si separerà mai”⁴, il *Grand Larousse universel* parla di un “buffone cinico e sempre soddisfatto”⁵.

Non è cosa priva d’interesse constatare che questo dibattito sulla “vera personalità” di Švejk è stato per lungo tempo appannaggio dei soli cechi e che esso sia stato importato in occidente solo molto tardi. Prima della seconda guerra mondiale nessuno, tranne i cechi stessi, pareva vedere il *Buon soldato Švejk* se non come una magistrale denuncia dell’assurdità della guerra. I partigiani cechi dell’interpretazione “nobile” d’altronde hanno attinto in parte materiale per i loro argomenti nell’accoglienza di cui il libro aveva beneficiato all’estero e principalmente – date le relazioni culturali particolarmente forti all’epoca tra Praga e Parigi – in Francia. Così, nel 1935, tre anni dopo la prima traduzione francese, Hanuš Jelínek, autore di una *Storia della letteratura ceca* redatta in francese, scriveva, in uno slancio patriottico rivelatore dell’epoca:

In effetti, la notorietà acquisita da Švejk, [rischia] di falsare l’opinione del lettore straniero sul carattere stesso del ceco, di cui egli potrebbe sembrare l’espressione veritiera. [...] Fortunatamente, non lo si è considerato dovunque allo stesso modo. In Francia, ad esempio, la traduzione di questo romanzo [...] è stata compresa non come un’opera di carattere nazionale, ma come la manifestazione di un pacifismo convinto. Ed è tanto meglio così...⁶.

² Ottica proposta da Petr Král nel suo “Chvéik, l’ange de l’absurde”, *Critique*, 1988, 483–484. La filologa Daniela Hodrová, autore di numerosi studi filologici e letterari, parla successivamente di “Švejk, l’ingenuo” (1982), “Švejk, l’uomo-macchina” (1988) e “Švejk, il mostro” (1994).

³ All’opposto di queste interpretazioni, il filosofo Karel Kosík parla, al contrario, di una delle ultime incarnazioni dell’umano in un mondo disumanizzato, dove la provocazione e l’humour nero impediscono la reificazione dell’uomo.

⁴ *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*. Paris 1992.

⁵ Si veda l’edizione *Grand Larousse universel*, Paris 1994.

⁶ H. Jelínek, *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos jours*, Paris 1935.

Vi è senza dubbio una doppia ragione per cui il lettore francese ha visto, e continua a vedere, nel *Buon soldato Švejk* prima di tutto un'opera antimilitarista. In primo luogo, si può indicare la circostanza che le particolarità molto pronunciate del linguaggio del personaggio d'origine⁷ – la lingua popolare perfettamente padroneggiata, aneddoti a ripetizione, ma anche “saggezza popolare” in tutta la sua vacuità, interminabili discorsi da osteria – si attenuano (si sarebbe tentati di dire inevitabilmente) a beneficio del “messaggio”, che a volte esiste probabilmente solo nell'immaginazione del lettore francese, che considera sistematicamente la buffoneria dei discorsi come appartenente alla sfera mitica. In secondo luogo bisogna tener conto anche di un approccio fondamentalmente differente all'opera letteraria a secondo che ci si sostituisca al lettore francese o al lettore ceco. Come nota Martin Hybler a proposito dell'accoglienza spesso diametralmente opposta, in Francia e in Boemia, dei libri di Kundera, la verità dell'opera comincia, agli occhi del lettore francese, proprio laddove se ne fa astrazione. Tutto funziona diversamente per l'intellettuale ceco, erede del romanticismo nazionalista, e di un'identità nazionale interamente basata sulla verità della lingua. Per lui, “un'analisi letteraria è impensabile [...] se non ci si pone la domanda della verità, della verità dell'opera, ma allo stesso tempo della verità dell'autore”⁸.

Da questo punto di vista, ciò che è valido per Kundera, lo è doppiamente per Hašek: da ciò deriva l'imbarazzo che non cessa di suscitare, nel proprio paese, il buon soldato Švejk, personaggio senza passato, che viene da nessuna parte e da ogni luogo, e il cui discorso, intrinsecamente egoista, si nutre di illogicità e ambivalenze. Ciò che si chiama, in Francia, “la derisione ceca” sarebbe allora l'emanazione di quello che il saggista Pavel Švanda chiama “l'illusione plebea”⁹, un misto di diffidenza e indifferenza di fronte a tutto ciò che sfugge alla più semplice espressione vitale. Nel suo articolo, Švanda, facendo del personaggio di Hašek il simbolo di questa “réduction tchèque”, mette in parallelo Švejk e

Edvard Beneš, il presidente della Repubblica nel 1938, che rifiutò l'idea stessa di una possibile difesa del territorio da parte dell'esercito cecoslovacco, nonostante questo fosse potentemente equipaggiato. Dal punto di vista di Švejk, ogni attività che minaccia l'integrità e l'esercizio delle funzioni biologiche è assurda; dal punto di vista di Beneš, il sacrificio di vite umane, che avrebbe compromesso il fondamento biologico dell'organismo nazionale, sarebbe stato del tutto inconcepibile.

Švejk, per i cechi, non rappresenta, in effetti, un'opera letteraria. Si tratta invece più di un album di famiglia che si conserva con cura in fondo al cassetto, ma che non si mostra volentieri alla presenza di estranei, se non dopo averlo censurato. A dispetto della mancanza di una dimensione psicologica e del deficit di vissuto, Švejk è paradossalmente recepito più come un personaggio storico che letterario, un lontano membro di famiglia che ha lasciato dietro di sé un ricordo eclatante, ma malgrado tutto un po' vergognoso o, al contrario, una sconfessione mista a fierezza. Lo si ammira, ma non lo si ama. E noi riprendiamo volentieri, nei nostri slanci masochisti, una delle più riuscite tra le numerose sentenze del Buon soldato Švejk: “Siamo tutti cechi, ma è meglio tenercelo per noi”.

È probabilmente questa discutibile ambiguità – sia essa il frutto di un ragionamento pragmatico o l'espressione innocente di uno spirito semplice – che ha indotto, nel 1943, Bertolt Brecht, allora esiliato a New York, a immaginare un seguito alle *Avventure del buon soldato Švejk*¹⁰. Lo si ritrova allora errante davanti a Stalingrado, sperduto nella neve, travestito, per precauzione, da soldato tedesco. Ma sotto la penna di Brecht, Švejk diventa prigioniero del proprio sistema di difesa, del gioco equivoco del mimetismo: per restare sé stesso, egli diventa il suo contrario; volendo assicurarsi la sopravvivenza, egli rischia di perire insieme al regime nazista con il quale ha voluto giocare “a chi è il più furbo”.

Tranne qualche rara eccezione, la critica ceca non ha mai spinto la dialettica così lontano.

La difesa elaborata da Švejk contro il potere militare è stata sfruttata, in un primo tempo, nel suo universo d'origine, l'esercito. I soldati di leva si dilettavano nella lettura del *Buon soldato Švejk* alla fine degli anni '20, e diverse espressioni del personaggio sono diventate mol-

⁷ Vedere a questo proposito l'articolo di J. Jedlička, “De Chvëik et du chvëikisme”, *Liber* [supplemento degli *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 1995, 108].

⁸ M. Hybler: “Milan Kundera ou les grandes trahisons”, *Liber* [supplemento degli *Actes de la Recherches en Sciences sociales*, 1993, 100].

⁹ P. Švanda, “La réduction tchèque”, *Přítomnost*, 1995, 5.

¹⁰ B. Brecht, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, Torino 1961.

to popolari. In particolare il modo di dire che Švejk usava invariabilmente nel rivolgersi ai superiori – “Faccio rispettosamente notare che...” – ha conosciuto le sue ore di gloria. Giudicando il libro sovversivo, l'esercito non ha fatto altro che vietarne la lettura “durante il servizio militare”. Loro malgrado, sono stati proprio i graduati a creare una tra le espressioni sempre vive della lingua ceca, come “fare lo Švejk”, accusa realmente lanciata contro alcuni soldati (peraltro inutilmente, dal momento che il sistema švejkiano è militarmente indistruttibile). Insieme ad altre questa locuzione si ritrova poi negli anni '30, in ambiente studentesco – prima che esse si diffondano definitivamente in tutta la società.

Logicamente il riferimento a Švejk è divenuto fondamentale durante l'occupazione nazista: non si trattava forse una volta di più di sopravvivere, possibilmente senza danni, a un meccanismo oppressivo? Un seguito delle *Avventure del buon soldato Švejk durante la Grande guerra*, il cui autore – o più probabilmente gli autori – sono rimasti anonimi, circolava sottobanco nel 1944-45, con il titolo *Il leale cittadino Josef Švejk nel Protettorato di Boemia e Moravia*¹¹.

Ma l'assurdità trionfante di Švejk ha senza dubbio trovato la sua fioritura più completa con l'avvento del regime comunista. Per i nuovi dirigenti si trattava allora, di un libro molto scomodo. Per parecchi anni il testo è stato ignorato, rimanendo assente dalle biblioteche e dalle librerie. La prima riedizione “comunista” è data del 1955, episodio che va collegato alla pubblicazione in Unione sovietica, dove Hašek diventa un eroe per aver abbandonato, a suo tempo, le file delle Legioni cecoslovacche per unirsi all'Armata rossa. Da quel momento in poi la critica ceca fu dunque costretta ad accettare lo scomodo personaggio: essa lo farà nella maniera più elementare, facendo entrare il suo autore nei libri scolastici come un classico della letteratura “del realismo socialista”, omettendo ovviamente con cura di menzionare alcuni racconti satirici che Hašek aveva tratto appunto dall'esperienza fatta nell'Armata rossa.

In un primo tempo, il personaggio resiste assai bene a questo tentativo di recupero: nuove locuzioni sorgono nella lingua popolare e i termini “švejkismus” e “švejkování” fanno la loro apparizione per designare un preciso comportamento cosciente di fronte alle istitu-

zioni, che, per conto loro, svolgono il ruolo che gli compete fornendo la materia stessa perché quei racconti espletino la propria vocazione: svelare l'illusione, mettere a nudo la menzogna e l'ipocrisia. Ma, nell'uso sempre più frequente dell'atteggiamento chiamato “švejkismus” come dell'unico atteggiamento sociale immaginabile contro il totalitarismo comunista, il sistema si sterilizzerà progressivamente da solo. Ed è questa sterilizzazione di una tecnica di resistenza che perde la sua efficacia nel momento in cui diviene collettiva (e arriva perfino a consolidare, nelle sue conseguenze a lungo termine, il potere che pretende di combattere), che offre allo scrittore Vladimír Vokolek il punto di partenza dell'ultima incarnazione letteraria di Švejk, in un racconto dal titolo *Così parlò Švejk*, scritto nel 1960, ripreso all'inizio degli anni Ottanta, e pubblicato solo quindici anni più tardi¹².

In quest'ultima reincarnazione Švejk, divenuto guardiano del monumento alla gloria di Stalin, si sente investito degli ideali della Nuova era (ricollegandosi così anche in certa misura alla sua prima apparizione precedente alla Grande guerra), e non intende più restare lontano dalla marcia della Storia. Questa tardiva rivolta contro sé stesso, contro l'immagine che gli è stata attribuita nello schema dell'identità nazionale si rivelerà presto suicida: la negazione di ogni valore, di cui egli è stato fin qui l'incarnazione, e l'adesione a un regime basato proprio su quella negazione, di cui fa prova nella sua nuova vita, si confondono nella stessa sterilità. Cosa che permette al narratore quella risposta disincantata alla domanda “Che cosa resta dove più nulla resta?”. “Ma Švejk, è ovvio”.

[P. Ouředník, “L'encombrant soldat Chvčík”, *Traces de 14* – 18. *Actes du colloque international de Carcassonne*, Carcassonne 1998 (<http://www.imprimerie-d3.com/actesducolloque/frame325127.html>). Traduzione dal francese e dal ceco di M. Tria]

www.esamizdat.it

¹² V. Vokolek, *Tak pravil Švejk*, Praha 1995.

¹¹ Pubblicato dalle edizioni Karel Synek, Praha 1948.



<i>Angelo Maria Ripellino e il teatro ceco</i>	439-445	Alena Wildová Tosi
<i>Quattro scritti sul teatro e la poesia</i>	447-451 (a cura di Alena Wildová Tosi)	Angelo Maria Ripellino
<i>Дело Почтамтской улицы / L'affare di via Počtamtškaja</i>	453-467 (cura e introduzione di Simone Guagnelli)	Georgij Ivanov
<i>Valeriano Magni e i sassoni a Praga (1631-1632)</i>	469-474	Alessandro Catalano

Angelo Maria Ripellino e il teatro ceco

Alena Wildová Tosi

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 439–445 ◇

SUL teatro ceco Ripellino non ha scritto un libro paragonabile a *Il trucco e l'anima*: ma forse sarebbe meglio dire che non ha fatto in tempo a scriverlo, a organizzarlo in volume. Il teatro ceco era infatti per lui un amore di lunga data, il primo amore teatrale slavo. Risale alle fervide stagioni subito dopo la guerra, quando a Praga si potevano ancora vedere, al teatro di Vinohrady, le riprese di celebri spettacoli diretti dal creatore della regia ceca moderna, Jaroslav Kvapil¹, e allo stesso tempo seguire il lavoro dei tre principali registi d'avanguardia, Jiří Frejka, Jindřich Honzl e Emil František Burian. Honzl metteva in scena al Teatro Nazionale *Dalla vita degli insetti* dei fratelli Čapek, Frejka rappresentava al Municipale *Che guaio l'ingegno* di Griboedov, E.F. Burian riproponeva al D 46 e poi al D 47 e al D 48 alcuni dei suoi migliori spettacoli d'anteguerra e ne allestiva di nuovi. In quel periodo Ripellino (che aveva ottenuto una delle prime borse di studio per la Cecoslovacchia) aveva la possibilità di assistere, ad esempio, alla messa in scena di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, alla quale Burian impose il titolo autobiografico di *Il sogno di un prigioniero* (1945), alla *Commedia popolare anticoceca Esther* (1946), oppure alla ripresa di *Amore dispetto e morte, spettacolo con canti e balli sui testi di poesia popolare* (prima rappresentazione 1936, ripresa 1946). Vi assistette veramente?, viene da domandarsi². Ad alcu-

ni certamente sì, e non solo perché li menziona in un articolo su l'Unità del 1948; erano spettacoli di cui in tutta Praga si discuteva e non poteva certo lasciarsi sfuggire proprio Ripellino, il quale anni dopo, in *Storie del bosco boemo*, avrebbe confessato: “sono più vago di teatro che non è la capra di sale”³. Questa passione si intrecciava inoltre con l'interesse dello studioso, che già in quel suo primo reportage teatrale seppe cogliere con esattezza il significato del teatro per i cechi: “Oggi ancora, come nell'Ottocento, intorno alle ribalte più importanti si accentra la vita culturale, letteraria, artistica”⁴. Parallelamente rimase attratto anche dal teatro delle marionette, un genere che vantava in Cecoslovacchia una lunga tradizione e sorprendenti sviluppi moderni. Il suo primo saggio teatrale, “Il teatro di marionette nel romanticismo boemo”⁵, rivela un tratto che successivamente avrebbe caratterizzato più d'una ricerca ripelliniana: l'interesse per un fenomeno considerato minore, per un genere “povero”, per autori snobbati dalla critica ufficiale. C'è già un legame con l'avanguardia poetistica ceca degli anni Venti e Trenta (la quale recuperava volentieri simili autori e generi) e, d'altra parte, il primo manifestarsi in Ripellino di una curiosità per manichini e marionette, automi e biomeccaniche che più tardi ne avrebbe fatto uno specialista del settore⁶,

¹ Le riprese delle regie di Shakespeare, *Troilus and Cressida* (prima rappresentazione 1921), Šrámek, *Město nad řekou* (1931) e F. Langer, *Periferie* (1925), ebbero luogo tra maggio e dicembre del 1947 al Teatro Municipale di Vinohrady, mentre *La luna sul fiume* fu allestita sul palcoscenico di Komorní divadlo, succursale “da camera” del Municipale.

² Ripellino stesso avrebbe ricordato di aver visto al Teatro Nazionale *Lo zampognaro di Strakonice* di Tyl con la regia di Frejka (si veda in questo numero di eSamizdat il suo testo su Tyl). Va tenuto anche presente che, secondo l'uso dei teatri stabili cechi, vari spettacoli rimanevano in repertorio con numerose repliche anche nelle stagioni successive, alternandosi con le novità: uno spettacolo della stagione 1945–1946 o 1947 poteva quindi essere visto anche successivamente. Per quanto riguarda Frejka, la sua messa in scena della citata commedia di Griboedov (1947) ha avuto 73 repliche, *Santa Giovanna* di G. B. Shaw (1948) è arrivata a 117 repliche, *Il sogno di una notte di mezzestate* di Shakespeare (1947) a 125 repliche. Si veda a questo proposito J. Černý e L. Kopáčová, “Soupis repertoáru Městských divadel pražských”, *Padesát let Městských divadel*

pražských, Praha 1958, pp. 130–17. Per quanto riguarda le regie di Burian: *Romeo a Julie, sen jednoho vězně* è stato rappresentato, al D46 e D47, 46 volte, *Láska, vzdor a smrt* 59 volte, *Staročeská lidová komedie Esther* 27 volte, e così via. Si veda a questo proposito E.F. Burian, “15 let práce D34–D48”, *Umělecký měsíčník D48*, 1948, 10, pp. 402–403.

³ A.M. Ripellino, *Storie del bosco boemo. Quattro capricci*. Torino 1975, p. 113.

⁴ Idem, “Intorno alle ribalte si accentra la vita culturale cecoslovacca”, *L'Unità*, 31.3.1948, p. 3. Per una bibliografia dettagliata si vedano *Angelo M. Ripellino (1923–1978). Bibliografia*, a cura di C.G. De Michelis, Roma 1983, e *Angelo Maria Ripellino. Bibliografia*, a cura di A. Pane, eSamizdat, 2004 (II), 2, pp. 251–274; si veda anche la terza sezione, “Biografie e memorie. Boemisti/slavisti”, di A. Wildová Tosi, *Bibliografia delle traduzioni e studi italiani sulla Cecoslovacchia e la Repubblica Ceca (1978–2003)*, Roma 2005, in stampa.

⁵ *Convivium*, 1949, 1, pp. 122–134.

⁶ A partire dal II volume Ripellino è stato uno dei redattori dell'*Enciclopedia dello spettacolo*; a partire dal III volume vi figura come

lo avrebbe portato a studiare l'opera di Mejerchol'd e si sarebbe riflessa anche nelle pagine di *Praga magica*.

Va ricordato qui un fatto meno noto, ossia che Ripellino conosceva molto bene il teatro ceco dell'Ottocento, al quale dedicò tra il 1951 e il 1960 numerose lezioni tenute nell'ambito del suo corso libero di Filologia slava. Lo possono testimoniare i titoli dei suoi corsi comunicati al rettorato dell'Università di Roma, che riguardano *tutti* il teatro in Boemia⁷. Per tre anni, nel 1951, nel 1955 e nel 1957 l'argomento fu proprio "Il teatro ceco dell'Ottocento", nel 1960 "Il teatro ceco moderno". Il registro delle lezioni tenute tra il 7 febbraio e il 12 maggio del 1955 testimonia la vastità e la profondità degli interessi di Ripellino in questo campo. Gli argomenti spaziano dal teatro popolare del Barocco (con *La commedia di Santa Dorotea*, *Salička*, *La commedia di Honzčíek*, *La commedia sulla guerra turca*) alla rinascita del teatro in lingua ceca a Praga nella famosa Bouda, fino alle commedie di Václav Kliment Klicpera e di Josef Kajetán Tyl (di Tyl vengono lette alcune scene tratte da *Lo zampognaro di Strakonice*, mentre a Klicpera Ripellino sarebbe ritornato nell'anno accademico 1965–1966 con un corso monografico). Altre lezioni sono dedicate al Teatro Provvisorio e alla fondazione del Teatro Nazionale, a testi teatrali di Stroupežnický e di Jirásek (con lettura di brani da *La lanterna*), e all'opera dei fratelli Mrštík (con la lettura di scene da *Maryša*). Per Ripellino, però, il teatro, più che i testi, era quello che poi ne sarebbe derivato sul palcoscenico: contava soprattutto come realizzazione scenica. Il tema delle lezioni seguenti verteva infatti sulla generazione degli attori realistici e sui primi tentativi di regia con Šubert e Šmaha, sul rinnovamento del teatro ceco nel segno dell'impressionismo agli inizi del Novecento con il regista Jaroslav Kvapil e, ancora, sui grandi attori del Teatro Nazionale Eduard Vojan e Hana Kvapilová. Le ultime lezioni di quell'anno (per un totale di 24) furono infine dedicate alle regie espressionistiche di K.H. Hilar al Teatro municipale di Praga-Vinohrady, regie che appartengono ormai all'era moderna del teatro ceco.

redattore per il teatro slavo, ugrofinnico, romeno, per la sezione "Teatro di burattini e marionette" e per le cinematografie slave.

⁷ Roma, Archivio dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Un libero docente aveva l'obbligo di fare in un quinquennio almeno un corso libero; è probabile che in alcuni anni accademici Ripellino non lo abbia tenuto. La libera docenza gli fu confermata il 16 maggio del 1957.

Del periodo dei "corsi liberi" di Ripellino oggi rimane la traduzione di *Lo zampognaro di Strakonice ovvero La sagra delle streghe* di Tyl, uscita nel 1958⁸. Di questa fiaba drammatica Ripellino parlò nel 1955 in una trasmissione culturale per il terzo programma della radio italiana, di cui si è conservato il testo dattiloscritto nell'archivio custodito da Ela Ripellino Hlochová. A dispetto degli storici dello spettacolo cechi di ispirazione nazionalistica, Ripellino vi traccia una linea di collegamento tra questa e altre simili *báchorky* ceche e gli *Zauberstücke* viennesi di Raimund o di Nestroy, e nota come esse "attraverso questo modello si appropriano elementi della commedia dell'arte e del Gozzi". Ricordando poi di aver visto nel 1949 *Lo zampognaro di Strakonice* al Teatro Nazionale con l'indimenticabile interpretazione di Ladislav Pešek nella parte di Vocílka, Ripellino conclude con una punta di divertita malizia: "In quella rappresentazione, diretta da Jiří Frejka, un regista d'avanguardia scomparso nel 1952, ci piacque anche la scena fantasmagorica della tresca notturna delle fate intorno al patibolo. Non so davvero come se la siano cavata in seguito nel rendere queste fantasie irreali i santoni del realismo"⁹.

Se tra le opere di Ripellino manca un volume complessivo sul teatro ceco, i momenti salienti di questo teatro possono essere in buona parte ricostruiti attraverso altre voci della sua bibliografia. I soggiorni praguesi nella seconda metà degli anni Quaranta sono stati senz'altro fondamentali per i capitoli sul teatro d'avanguardia nella sua *Storia della poesia ceca contemporanea*¹⁰ e, più tardi, per le voci dedicate al regista E.F. Burian, ai fratelli Čapek, alla farsa, al teatro sperimentale e alle marionette ceche nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, e anche per le voci su Frejka, Kvapil e Drda nella seconda

⁸ J.K. Tyl, "Lo zampognaro di Strakonice ovvero La sagra delle streghe", presentazione di D. Valeri, *Fiabe teatrali, I classici del teatro*, III, Torino 1958, pp. 263–313. Esistevano probabilmente altre traduzioni: chi scrive ha visto anni fa, tra le mani di Ripellino, il manoscritto della traduzione di *La lanterna* di Alois Jirásek e *I giuochi con il diavolo* di Jan Drda; difficile dire se fosse completa o comprendesse solo ampi brani destinati ad esempio a illustrare le lezioni.

⁹ "Cento anni dalla morte del drammaturgo ceco Tyl", trasmesso il 18 settembre 1955. Nella stessa puntata di questo programma (Rassegna slava) Ripellino ha presentato anche delle brevi "Notizie sul teatro sovietico" e un testo "Sul poeta boemo Hrubin". Tra le carte di Ripellino si è conservato inoltre un testo dedicato a *Loupežník* di Karel Čapek, trasmesso nell'ambito della stessa Rassegna slava il 30 settembre 1955.

¹⁰ A.M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma 1950 (Roma 1981²).

appendice all'*Enciclopedia Italiana* (1958). Se è nota la capacità evocativa di Ripellino, che fa rivivere le mesinscena del passato in base alla lettura di testimonianze dei contemporanei, ci sembra che fu proprio la visione diretta di alcuni spettacoli a ispirare sia le pagine di *Praga magica* sui drammi dei fratelli Čapek o su Voskovec e Werich¹¹, sia la sua nota alla traduzione italiana di *R.U.R.* e *L'affare Makropulos* di Karel Čapek¹².

Negli anni Sessanta Ripellino può vivere di nuovo il teatro e il cabaret praghese durante i suoi soggiorni a Praga, ed è ancora un teatro come quello che egli ama: pieno di fermenti, di trovate sceniche, intelligente e dissacrante, legato alle correnti dell'Europa occidentale, ma autonomo nelle scelte. Ne sono testimonianza i due reportages culturali che appaiono in quegli anni su L'Europa letteraria¹³. Scrive Ripellino:

Al Teatro 'Sulla Ringhiera' si replica con immenso successo la commedia di Václav Havel *Una festa all'aperto*, in cui le frasi fasulle, le sigle, gli slogan, i quiproquo, le 'acutezze' della burocrazia servono di pretesto per una serie di esilaranti bisticci e di trucchi verbali, che sfiorano la clownerie beckettiana (1964).

Quando infatti Enzensberger, in visita anch'egli a Praga, "si sbraccia a parlare di Brecht [...] i cechi gli rispondono: Beckett". Sia questo "Mosaico praghese" che l'articolo precedente, dal sintomatico titolo "È l'ora della Cecoslovacchia – Fogli di diario praghese" (1963) testimoniano una vera e propria frenesia di documentarsi per rendere poi partecipe il lettore italiano di quel che stava succedendo nella cultura cecoslovacca, ancora una volta identificata con l'ambito dello spettacolo: al Teatro dell'esercito si poteva vedere un'efficacissima messinscena de *La guerra con le salamandre* che Pavel Kohout aveva tratto dal romanzo di Karel Čapek; alla Ringhiera veniva proposto un *Re Ubu* attualizzato; al

Teatro Nazionale Otomar Krejča metteva in scena *Romeo e Giulietta* con la scenografia di Josef Svoboda, e così via. L'interesse di Ripellino era rivolto in modo particolare verso quelle forme ibride tra teatro e cabaret che in quelli anni erano un po' la specialità delle scene praghese (ma che egli seguiva con passione anche in Italia)¹⁴. Egli informa quindi il lettore dell'invenzione dei "text-appeals", lo porta con sé a vedere al teatro Semafor la coppia di autori-cantanti-attori Suchý e Šlitr (che egli considera eredi di Voskovec e Werich), a scoprire le magie del Teatro nero di Srnec o della Lanterna magica di Radok, ad assistere alle serate nel "caffè poetico" Viola, e poi ancora alla Ringhiera, per ammirare il mimo Ladislav Fialka. Ripellino fu tra i primi a rendersi conto del logorìo e del vuoto delle parole in un sistema totalitario. Si legga il capitoletto "Nonsense, fonetismo, demistificazione" del "Mosaico praghese":

caduto lo stalinismo [...] si vide anche come il dissiparsi degli slogan, che imbottivano l'esistenza quotidiana, avesse lasciato un terribile vuoto semantico. Il linguaggio stesso si offrì, umiliato, agli artisti per una serie di esperimenti. Si fece in tutti imperiosa la necessità di smontare e sminuzzare le frasi, di bistrattarle in una sorta di operazione castigo, di palesare con giuochi combinatori quanta nullità avesse espresso il loro sonante sussiego. Si apriva alle lettere ceche il limbo del nonsense.

Nel suo valore semantico, e anche nel modo in cui viene detta, nel suo legame con la musica, la parola diventa la protagonista di molte annotazioni e appunti inediti di Ripellino sul teatro ceco. Vedremo di darne conto seguendo una per una le cartelle conservate nel suo archivio¹⁵.

I. LA PAROLA, LA VOCE, LA MUSICA

Nell'archivio di Ripellino si trova una cartella di 14 fogli manoscritti con annotazioni tratte da *Dějiny českého divadla*¹⁶. A prima vista sembrerebbe che tali

¹¹ Idem, *Praga magica*, Torino 1973, pp. 55–57, 131–135, 180–186 e passim.

¹² Si veda K. Čapek, *R.U.R. L'affare Makropulos*, traduzione di Giuseppe Mariano, Torino 1971, pp. 173–183.

¹³ A.M. Ripellino, "È l'ora della Cecoslovacchia. Fogli di diario praghese", *L'Europa letteraria*, 1963, 22–24, pp. 172–184 (ora in Idem, *I fatti di Praga*, a cura di A. Pane e A. Fo, Milano 1988, pp. 21–41); Idem, "Mosaico praghese: maggio '64", *L'Europa letteraria*, 1964, 29, pp. 71–82. Si veda anche Idem, "Le luci della città", nel supplemento *Aspetti della cultura cecoslovacca di Mondo operaio*, 1968 (XXI) 10, pp. V–XII, e Idem, "Per la mostra antologica di Josef Svoboda", *Il dramma*, 1969 (XLV) 8, p. 52. Sulla chiusura del Teatro Alla Porta si veda l'articolo Idem, "Lacrime tra gli applausi", *L'Espresso*, 2.7.1973 (ora in Idem, *I fatti di Praga*, op. cit., pp. 134–138), e Idem, "A Praga messo alla porta il teatro 'Za branou'", *Il dramma*, 1972 (XLVIII), 6, pp. 28–31.

¹⁴ Le critiche teatrali su *L'Espresso* sono ora raccolte in Idem, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* ("L'Espresso" 1969–77), a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, prefazione di A. Lombardo, introduzione di A. Fo, Roma 1989.

¹⁵ Per archivio Ripellino si intende un insieme di carte manoscritte o dattiloscritte (e anche di fotocopie di articoli altrui, utilizzate per la stesura di lavori di argomento boemistico, sia pubblicati che rimasti allo stato di appunti), custodito nella casa di Ripellino a Roma. Nel caso specifico si tratta delle carte dedicate al teatro ceco. Colgo l'occasione per ringraziare Ela Ripellino che mi ha permesso di fotocopiare questo materiale e di utilizzarlo.

¹⁶ Le prime otto pagine contengono appunti di Ripellino tratti da *Dějiny českého divadla*, I, Praha 1968, da lui stesso numerati (1–22), mentre manca la numerazione delle pagine. Le successive sei pagine sono state

annotazioni potessero servire per la recensione del primo volume di questa *Storia del teatro ceco* (sembrano confermarlo il titolo ceco posto in alto del primo foglio e, in basso, l'indicazione "Articolo", messa tra parentesi), che Ripellino infatti pubblicò nel 1969¹⁷. In quella recensione Ripellino parla di "superbo e monumentale primo volume", si sofferma sulla presenza della commedia dell'arte in area boema, sulla farsa medievale *L'Unguentario* (menzionandone le connessioni linguistiche con il *Bravo soldato Švejk* di Hašek) e sul teatro ceco del Barocco, in particolare quello popolare, di cui ricorda le rappresentazioni moderne proposte da E.F. Burian. Ma vorrebbe parlare di "cento altre curiosità", e anche "degli interessi teatrali del grande Comenio e delle sue vignette di argomento scenico nel libro *Orbis pictus*, che forniscono una vivace sintesi degli spettacoli della seconda metà del Seicento". Lo sguardo di Ripellino, come sempre, spazia oltre i confini strettamente delimitati del tema prefisso, accendendo la curiosità del lettore.

Rispetto al contenuto di quell'articolo le pagine degli appunti nell'archivio sono più dettagliate e riguardano un periodo più lungo, tanto da far pensare che si tratti di materiale destinato a un'elaborazione successiva per un saggio di più ampio respiro. Vi troviamo tra l'altro riferimenti precisi alla gestualità e alla dizione degli attori del Teatro Nazionale di Praga (Kohout, Vydra, Pešek, la Dostálová e altri) e all'interpretazione di famosi attori comici come Vlasta Burian e Ferenc Futurista, i quali "si muovevano tra l'operetta e il cabaret ed erano maestri dell'improvvisazione". L'attenzione dello studioso si concentra soprattutto sulla presenza della musica in testi teatrali: annota quindi i dati sull'origine e le tappe principali del teatro musicale in Boemia dal Barocco al melodramma e registra dati sulle canzoni e osservazioni sul rapporto voce-musica. Qui Ripellino aveva avuto senz'altro a disposizione il V volume dell'opera con le relative registrazioni sui dischi¹⁸. Per rendersi meglio

forse aggiunte in un secondo tempo, manca l'inizio e, verso la fine, la scrittura diventa più frettolosa.

¹⁷ La recensione uscì con il titolo "È uscito il primo dei cinque volumi della *Storia del teatro cecoslovacco*", *Il dramma*, 1969 (XLV), 6, pp. 8-9.

¹⁸ Gli appunti seguono l'ordine dei dischi contenuti nel V volume di *Dějiny českého divadla. V. Soubor zvukových dokumentů*, Praha 1971, sui quali si trovano brani musicali e vocali del medioevo e del barocco nell'interpretazione di artisti moderni, nonché le voci autentiche di famosi attori del Novecento: Eduard Mošna (circa 1905), Ferenc Futurista (1929-

conto del carattere di questi suoi appunti, trascriviamo a titolo di esempio l'annotazione 19, dove Ripellino nel finale sbotta in un personale giudizio liberatorio, a tutte maiuscole:

melodr.[amma] – trilogia di Vrchlický con mus.[ica] di Fibich: *Námluvy Pelopovy* (2. II. 1890), *Smír Tantalův* (2. VI. 1891), *Smrt Hippodamie* (8. XI. 1891) – culmine del t.[eatro] borgh.[ese] ceco nella ricerca di un teatro monumentale. Drammi incentrati sull'eroe e sui suoi monologhi. ES., monologo di Pelope del 1° a.[tto]. Pelops arriva sotto le mura di Pisa [sic] e sente la notizia che per volere di re Oinoma[os] chi ne pretende la figlia deve misurarsi col re, chi perde è ucciso e la testa sulle mura – resistette a lungo in scena. Ancora nel 1905 al ND Florentin Steinsberg *Námluvy* e 1911 tutta la tril.[ogia] in una sera Jar.[oslav] Kvapil – 1911 pure il monologo detto da Marie Laudová-Hořicová – nel 1929 con accomp.[agnamento] di pf – dalla Laudová (1869-1931), erede della scuola decl.[amatoria] del Prozat. div., che badava alla comprensib.[ilità] della parola in grandi spazi, interprete di parti salottiere francesi – Attacca subito forte. Dizione non deformata da dialettismi né da espression.[ismo], vocali aperte, articol.[azione] aperta della r – ricorda Otylie Sklenářová-Malá. E infl.[uenza] di Jakub Seifert nell'accento alla fine della parola. Con essi lavorò al ND e ne subì l'influsso nel '90 – PAUROSА ENFASИ¹⁹.

La consapevolezza del carattere labile, transitorio, votato al nulla delle pur grandi *performance* teatrali (e quindi quasi una confessione disperata di non poter rendere, a posteriori, quei magici momenti) emerge sulla penultima pagina di questo gruppo di note dopo la menzione dei nomi di Eduard Kohout e Václav Vydra, in parole sgomentate annotate alla rinfusa: "voci deserte, svuotate, spettrali. cava fantomatica il grammofono pigolío di topi". E a margine della nota su Vlasta Burian sfugge un'altra malinconica osservazione: "storia fonica, com'è poca cosa – e come tremano pigolando le vecchie vocine".

II. LA STORIA

Altre 49 pagine manoscritte dell'archivio contengono annotazioni tratte principalmente da un testo di Miro-

1930), Vlasta Burian (1928), Marie Hübnerová (1920), Leopolda Dostálová (1929), Eduard Kohout (1926), Václav Vydra (1941), Ladislav Pešek (1942), Voskovec e Werich (1929-1936).

¹⁹ L'annotazione 19 è basata su uno dei testi che accompagnano i dischi: L. Kłosová, "Zvuková dokumentace českého činoherního divadla v letech 1848-1918", *Dějiny českého divadla*, V, op. cit., p. 17. Nella trascrizione degli appunti di Ripellino, qui e altrove, le parentesi quadre indicano un'integrazione di AWT, mentre le parentesi di Ripellino (che usava di solito le quadre) vengono rese con le tonde; le sottolineature di Ripellino sono riportate in corsivo. Forniamo qui la traduzione dei titoli citati da Ripellino (*Námluvy Pelopovy* = Il corteggiamento di Pelope, *Smír Tantalův* = La conciliazione di Tantalò, *Smrt Hippodamie* = La morte di Ippodamia) e lo scioglimento delle abbreviazioni (ND = Národní divadlo, Teatro Nazionale; pf = pianoforte; Prozat. div. = Prozatímní divadlo, Teatro Provisorio, precedente il Teatro Nazionale di Praga).

slav Rutte sul regista K.H. Hilar²⁰. Gli appunti sono piuttosto dettagliati (tenendo conto che il testo di Rutte è di circa 150 pagine a stampa), soprattutto nelle parti riguardanti i metodi “dittatoriali” di Hilar e la sua collaborazione con gli scenografi d’avanguardia, mentre un’attenzione minore viene dedicata alle lotte del regista per imporre la propria visione teatrale, agli intrighi dell’ambiente teatrale, agli aspetti burocratici. Da notare che gli appunti sono in italiano, ma spesso vengono inframmezzati da citazioni nella lingua originale, a volte anche con l’indicazione della pagina del testo di Rutte: in questi casi i brani sembrano destinati a essere successivamente tradotti e inseriti come citazione in un testo definitivo. In ceco sono lasciate inoltre alcune espressioni di carattere tecnico, o difficilmente traducibili perché ancorate alla cultura d’origine. In altri casi è solamente la fretta che spinge lo studioso a non curarsi di tradurre: sono appunti intesi solo per un uso personale. Si può citare come esempio l’annotazione tratta dal saggio di Rutte relativa al quadro “Predatori” della rappresentazione čapkiana di *Scene dalla vita degli insetti*: “nel quadro Kořistníci: grottesco, in cui le voci sono inaridite dall’avidità e crudeltà, dove il dialogo è scricchio e ronzio, dove il chrobák diventa grosso borghese con buřinka e dove i gesti degli attori ricordano gambe e kusadla di insetti”²¹. Gli appunti diventano minuziosi, i brani, le frasi, le parole in ceco più frequenti là dove Ripellino è attratto da come Rutte descrive l’architettura scenica, l’impiego delle scale e del palcoscenico girevole, le voci degli attori, l’uso delle luci: copia brani su come Hilar vuole far “dipingere la luce”, come sogna di ottenere una “luce nera”, prende note dettagliate delle realizzazioni, dei successi e delle sconfitte del regista.

III. L’AVANGUARDIA

Un fascicolo di una trentina di fogli contiene excerpta dettagliati dal volume di Antonín Dvořák, *Trojice nejodvážnějších*, dedicato ai tre registi più coraggiosi

dell’avanguardia ceca, ovvero E.F. Burian, J. Honzl e J. Frejka, e alcuni altri appunti sul periodo tra le due guerre, così ricco di nuove realizzazioni sceniche. Anche in questo caso si tratta di materiale ancora grezzo, di annotazioni che documentano la prima fase preparatoria per un lavoro più ampio. Ripellino si informa con minuziosità sulle innovazioni che rivoluzionarono la percezione dello spazio scenico e la recitazione, prende nota, registra citazioni da usare in futuro. I nomi di Honzl e di Frejka, in particolare, sono legati anche agli inizi del Teatro Liberato: ma furono soprattutto i due personaggi che erano stati l’anima di questa scena, Jiří Voskovec e Jan Werich (talmente popolari da essere noti in Cecoslovacchia con la sigla di V+W), a catturare l’attenzione di Ripellino per un lungo periodo, come dimostrano un corso universitario e una voluminosa cartella.

Il materiale relativo al Teatro Liberato di Voskovec e Werich si trova in una fase di elaborazione più avanzata rispetto ad altri appunti. La cartella comprende 343 pagine e porta già un titolo: *Storia di due clowns*. Rappresenta la parte più corposa e relativamente più nota del lascito inedito ripelliniano sul teatro: Ela Ripellino ne ha pubblicato vari brani²², Dania Amici Burato ha elaborato la sua tesi di laurea e redatto un articolo in proposito²³. Ripellino prende subito la misura di V+W nell’abbozzo dell’“Introduzione”: “Storia di due clowns che a buon diritto potrebbero stare accanto a Pat e Patachon, Laurel e Hardy. Autori drammatici, attori, cantanti, ballerini. Raro esempio di due clowns che erano insieme scrittori”. L’attenzione si concentra poi sui trucchi della loro scrittura teatrale, con brani tradotti che portano titoli descrittivi: “Esempio di dialogo assurdo in *Robin Hood*”, “Nel finale di *Nebe na zemi* il consueto giuoco al teatro”, “In *Rub a lic* dialogo assurdo tra Krev e Mlíko sul rognone cucinato con scaltrezza di buongustai, dialogo di affamati”²⁴.

La *Storia di due clowns*, che ripercorre tutta l’attività

²⁰ M. Rutte, “K.H. Hilar. Člověk a dílo”, *K.H. Hilar. Čtvrt století české činohry*, a cura di Idem e altri, Praha 1936. Le pagine degli appunti sono numerate 1–49 dallo stesso Ripellino; la pagina 26 è saltata. I fogli 1–20 sono come sempre di formato A 4, i rimanenti sono più piccoli. Della stessa cartella, collocate dopo la pagina 49, fanno parte tre pagine dattiloscritte contenenti un elenco delle regie di Hilar (riscontrabile nello stesso volume di Rutte).

²¹ Kořistníci = predatori; chrobák = scarabeo stercorario; buřinka = bombetta; kusadla = fauci.

²² A.M. Ripellino, “Storia inedita di due clowns”, *Nuova Rivista Europea*, 1981 (V), 22, pp. 79–88.

²³ D. Amici Burato, *A.M. Ripellino, Storia di due clowns. Il Teatro Liberato* [Tesi di laurea], Venezia 1984. Si veda anche A.M. Ripellino, “Storia di due clowns”, *Těchne*, 1992, 4, pp. 9–19 (nota e cura del materiale ripelliniano di D. Amici Burato.) Le citazioni sono tratte da questo articolo.

²⁴ *Nebe na zemi* = Il cielo in terra; *Rub a lic* = Il dritto e il rovescio; Krev a Mlíko: Krev = Sangue, Mlíko = Latte, ma l’espressione “krev a mlíko” viene usata per indicare la bella carnagione sana di una ragazza.

di Voskovec e Werich, è collegata tematicamente alle lezioni sul Teatro Liberato tenute nell'anno accademico 1974–75, di cui si è conservata la registrazione trascritta su 136 pagine ciclostilate²⁵. Ripellino parte dalla “preistoria” del Teatro Liberato, offrendo informazioni sul poetismo e sul repertorio di quel periodo, sui registi che vi operarono e sulle connessioni con l'avanguardia europea. Segue quindi l'attività dei due attori-clowns dal loro primo spettacolo, la *Vest Pocket Revue*, attraverso successi e insuccessi e il crescente impegno politico antifascista fino al momento dell'inevitabile emigrazione di fronte alla minaccia dell'occupazione hitleriana. Pur dedicando varie lezioni alla biografia di Voskovec, Werich e del loro musicista d'elezione Jaroslav Ježek, al ruolo dello scenografo e caricaturista Adolf Hoffmeister, ai giudizi su V+W espressi ad esempio da Mejerchol'd o da Jakobson, per Ripellino il nesso tra la parola, la voce e la musica sta ancora una volta in primo piano. Dedicando quindi un ampio spazio (da pagina 45 a pagina 80 della dispensa *Il Teatro Liberato*) alla traduzione delle canzoni, delle quali spiega i riferimenti culturali sottili: la “Tragedia del *vodník*” viene quindi collegata alle leggende sull'omino delle acque²⁶ e la canzone sul Golem alla *kramářská píseň*, “la canzone da rivendugliolo”; la “Ballata della brocca” offre il riferimento alla prima opera in lingua ceca di Miča, *Dell'origine di Jaroměřice*, per “Il boia e il pazzo” trova un collegamento con i testi brechtiani, “La nonnina Mary” offre lo spunto per parlare del gusto per l'esotismo western e Karl May tra le giovani generazioni; e ancora, “Il mondo azzurro scuro” viene collegato alla *Rhapsody in blue* di Gershwin, la “Canzone del sindaco” alle marionette popolari, la canzone “La bisnonna della mia bisnonna” fa menzionare il *Labirinto* comeniano e il libro sugli spettri “di un famoso delizioso etnografo dell'Ottocento, Čeněk Zíbrt”. Le maschere e i dialoghi dei due autori-attori costituiscono poi il secondo polo di queste lezioni, e qui l'attenzione si concentra sul gusto della parodia, sulla predilezione per l'umorismo studentesco, sull'importanza crescente

della satira politica negli spettacoli di V+W, ma anche sul loro “umore non oggettuale, asemantico che era secondo molti, e soprattutto Roman Jakobson, l'elemento più importante della loro opera”²⁷.

IV. I LUOGHI²⁸

Il corpus degli appunti conservati nell'archivio di Ripellino può far pensare che egli si stesse accingendo a scrivere un *Trucco e l'anima* per il teatro ceco (con appena un sottotitolo mutato in “I maestri della regia nel teatro ceco del Novecento”), un libro imperniato sui grandi nomi della regia teatrale praghese. A cominciare quindi dall'iniziatore Kvapil, il primo che afferma la funzione artistica del regista, quello che svecchia il palcoscenico, che apre alle nuove correnti invitando a Praga il Teatro d'arte moscovita; attraverso il grande Hilar, il regista-despota, il manovratore degli attori-marionette; fino ai tre registi rivoluzionari dell'avanguardia ceca tra le due guerre, Frejka, Honzl e Burián, di cui Ripellino poté ancora cogliere gli ultimi anni creativi. Un libro ripelliniano forse in due volumi: uno dedicato a Voskovec e Werich, alla “storia dei due clowns”, un altro ai maestri della regia e alle figure dei grandi interpreti.

Esaminando l'ultimo fascicolo di questo archivio, ci si convince che questo ipotetico secondo volume di Ripellino sul teatro ceco avrebbe però avuto caratteristiche almeno in parte diverse da *Il trucco e l'anima* sul teatro russo: il teatro vi sarebbe stato trattato come luogo fisico e spazio scenico. Lo fa pensare il carattere e la dovizia di altro materiale raccolto, tra il quale si trovano fotocopie complete di due articoli sul teatro degli Schwarzenberg a Krumlov, un intero libro fotocopiato sullo scultore Matyáš Braun e il castello Kuks e un opuscolo ancora

²⁵ La riproduzione in ciclostile è stata fatta nell'allora Istituto di Filologia slava dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Si cita da questa dispensa.

²⁶ Su questa figura nel folklore, nella pittura e nella letteratura ceche si veda A.M. Ripellino, “L'omino delle acque”, *La fiera letteraria*, 1952 (VII) 41, p. 4 (ristampato successivamente come prefazione in F. Langer, *Leggende praguesi*, Roma 1981, pp. 5–10). In quest'articolo del 1952 Ripellino cita già Voskovec e Werich.

²⁷ Ripellino allude qui a “Dopis Romana Jakobsona Jiřimu Voskovcovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy” [1937]. Il testo è stato tradotto in italiano due volte: da C. Graziadei, R. Jakobson, “Lettera a Jiří Voskovec e Jan Werich sulla noesi e sulla semantica della facezia”, Idem, *Poetica e poesia*, a cura di R. Picchio, Torino 1985, pp. 117–123, e da D. Amici Burato, R. Jakobson, “Lettera di Roman Jakobson a Jiří Voskovec e Jan Werich sulla noetica e la semantica della švanda”, traduzione, note e bibliografia di D. Amici Burato, *Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell'Università degli studi di Firenze*, 1991, 2, pp. 5–16 (preceduto da Idem, “Un saggio in forma di lettera di Roman Jakobson”, pp. 1–5).

²⁸ Va inoltre sottolineato che tra i libri cechi di Ripellino (passati dopo la sua morte all'allora Istituto di filologia slava dell'Università di Roma) sono presenti alcune centinaia di volumi e opuscoli sul teatro.

su Kuks²⁹. Tra gli appunti manoscritti tratti da queste fonti appaiono parole e frasi che indicano già un'elaborazione in atto, idee in attesa di un grado di scrittura successivo. Queste 33 pagine³⁰ parlano di luoghi teatrali, intesi sia come spazi carichi di drammaticità (il Kuks del conte Špork, la sala delle maschere del castello di Krumlov), sia come spazi destinati alla recitazione vera e propria, come il teatro barocco sempre nel castello di Krumlov, un teatro tuttora perfettamente conservato anche per quanto riguarda le quinte e i macchinari di scena. “Balli, luminarie, notti veneziane, l'opera italiana allietavano Kuks, residenza del conte František Antonín Špork, agli inizi del Settecento”, scrive Ripellino in una delle possibili aperture di questo testo rimasto incompiuto sul teatro ceco³¹. Le sculture barocche delle virtù e dei vizi di Matyáš Braun, le gigantesche statue degli eremiti nel bosco vicino al castello agiscono nelle pagine di Ripellino come dei veri e propri attori:

Garinus, mezzo selvaggio, viluppo nodoso di muscoli, esce dal cupo buco di una spelunca scavata in un enorme macigno e si guarda intorno con paura ferina che contrasta con l'enormità del corpo. La destra tiene la lunga barba cadente e la sinistra cerca appoggio. Ha strisciato tutta la vita per terra. E ora è scoperto da cani da caccia.

E più avanti:

Anche Onofrius, muscoloso con giuoco di ossa, tendini, muscoli, striscia. C'è un'enorme forza nel suo torace di gigante senza estasi. Ha il volto deturpato per il naso infranto. Le rocce uniscono le figure con la natura in questo teatro barocco.

E alla fine ancora appunti su altre gigantesche statue:

Non certo Gartenzwerge per un orticello di periferia. Chlebnikov voleva scolpite sulle Ande le teste di Hiawatha e di Burljuk. Qualcosa di simile nelle enormi figure scalpellate da Braun a Kuks.

Altre pagine sono cosparse di formulazioni caratteristiche della scrittura di Ripellino, di abbozzi di idee, di intuizioni che si possono immaginare già inserite in un testo definitivo. C'è l'ossessione provocata dalla lettera K che emerge con reminiscenze dei diari e dei racconti

di Kafka, e con rapide citazioni di pittori il cui cognome inizia con la K in questo incipit della pagina 1:

Se c'è un mondo pieno di corrieri che portano vari messaggi, qualcuno certo corre da Kuks a Krumlov. (K. I, 18 mar.) - Sebbene, come K. dice, la vita non basti per una cavalcata sino al prossimo villaggio (Racc. 245), andremo da K. a K. Klamm, Kubin (dei cui disegni è infatuato Lino Capolicchio)

lettere sparse sul paesaggio come in quadri di Klee

Incongruo legame tra due teatri: uno biblico, uno arlecchinesco³².

Il legame dinamico tra i due luoghi avvicina le raffigurazioni scultoree di Braun a Kuks e la pittura illusiva di Lederer nella sala di Krumlov; il brano citato prosegue infatti con cancellazioni, aggiunte, inserimenti e allusioni:

Něřtisi [a margine: M.B. Braun 1719]: Lstivost: con mascherina [qui inserimento: Questa Lstivost è nel gusto della Allamoderi, di quella mondanità astratta e galante, della preziosità salottiera dell'“alamodováni” del Seicento – con certa poesia malinc.[onico]-salottiera, del Seicento, lo Sborníček Anny Vitanovské (1631): ling.[uaggio] pieno di prezios.[ismi] vocaboli ital.[iani] e forensi, da salotto –] figura affascinante con occhi vuoti e una sorta di veneziano tricorno –

Ciclo di virtù e Difetti, incarnati da maschere, da donne con attributi simbolici

L'Impostura può avere in testa una trappola per topi. Nelle mani – seppie che emettono inchiostro e si fanno invisibili nell'acqua.

La mela sul viso obliterato in Magritte³³.

Altrove viene evocata l'immagine grafica della lettera K, ed è minacciosa, ossessiva:

Se in questo momento tu mi guardassi, mi vedresti di spalle, come un viandante di Friedrich, intento a scrutare nella lontananza il castello di Kuks. Quanti nomi di castelli in Boemia (Kuks, Konopiště, Krumlov) feriscono con la misteriosità della loro iniziale, con quella K, che è uncino di forca, strumento di tortura.

Infine, alcune righe isolate, dal titolo di “Teatro arlecchinesco” sembrano racchiudere un po' anche il senso di queste pagine di Ripellino sul teatro:

Mondo labile, féérique, jeux de miroirs, che polverizzano l'immagine e ispirano il dubbio sulla nostra identità, jeux optiques fondati su prospettive accelerate, anamorfosi, volte fittizie, cambiamenti a vista.

²⁹ J. Port, “Schwarzenberské zámecké divadlo na Krumlově”, *Ročenka Vlastivědné společnosti jihočeské za rok 1929*, České Budějovice 1930, pp. 26–44; J. Hilmera, “Zámecké divadlo v Českém Krumlově”, *Zprávy památkové péče*, 1958 (XVIII), pp. 71–95; J. Neumann – J. Prošek, *Matyáš Braun – Kuks*, Praha 1959; O.J. Blažíček e altri, *Kuks a Betlem*, Praha 1952.

³⁰ Di queste una ventina è di mezzo formato; le pagine sono talvolta riempite solo in parte e una è strappata.

³¹ Più avanti, un altro possibile incipit è stato cancellato: “Sono andato a trovare il conte Špork nella sua residenza di Kuks sull'Elba”.

³² Il “teatro biblico” allude alle gigantesche statue di S. Giovanni Battista, di Maria Maddalena, della Natività, di Cristo e la Samaritana nel cosiddetto Bosco nuovo (chiamato anche Betlem) vicino a Kuks, mentre il “teatro arlecchinesco” si riferisce agli affreschi della Sala delle maschere a Krumlov, dove tra i 125 personaggi raffigurati vi sono 17 figure appartenenti alla commedia dell'arte italiana e francese.

³³ La menzione dello *Sborníček Anny Vitanovské* e del concetto di “alamodováni” permette di datare questi appunti successivamente all'edizione critica dello *Sborníček in Smutní kavaleři o lásce, Z české milostné poezie 17. století*, a cura di Z. Tichá, con un'introduzione di J. Hrabák, Praha 1968.

Quattro scritti sul teatro e la poesia

Angelo Maria Ripellino

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 447-451 ◇

Un appunto a matita di Ela Ripellino sul margine superiore destro della prima pagina ci informa che il primo dei testi presentati (di tre pagine e mezza dattiloscritte, prive di segni diacritici, forse a causa delle limitazioni della macchina da scrivere utilizzata) fu trasmesso il 30 settembre del 1955. Nei testi che seguono, sull'anniversario di Tyl e sul poeta Hrubín - trasmessi, secondo un ritaglio di giornale spillato sulla prima pagina, il 18 settembre dello stesso anno - i nomi cechi vengono trascritti secondo la pronuncia italiana, a volte con l'indicazione dell'accento: Irgi, Ládislav Pěsek, Votzilka, Scvanda, Hrubin (mentre gli umlaut tedeschi sono segnati con l'usuale pennarello nero di Ripellino). L'indicazione della pronuncia fa pensare che il testo non sia stato letto dall'autore, bensì da un parlante italiano, probabilmente uno speaker della radio. Per mano di Ripellino sono stati apportati vari inserimenti, correzioni e sono stati aggiunti i numeri di pagina.

Riproduciamo qui gli originali, correggendo i rari errori di battitura. Nell'intento di rispettare lo stile dell'autore, gli interventi redazionali sono stati limitati al minimo indispensabile: attualizzazione dei nomi citati e uso di corsivi, virgolette e parentesi.

I quattro testi vengono pubblicati su questo numero di eSamizdat grazie alla gentilezza della signora Ela Ripellino, che qui ringraziamo per la sua disponibilità.

Alena Wildová Tosi



KAREL ČAPEK, *LOUPEŽNÍK*

Nei mesi scorsi a Praga il Národní divadlo [Teatro Nazionale] ha ripreso con grande successo e la casa editrice Orbis ha ristampato la prima commedia di Karel Čapek *Loupežník* [Il brigante], che era ormai quasi del tutto dimenticata. Il regista Vojta Novák l'aveva messa in scena per la prima volta nello stesso teatro all'inizio del 1920.

Scarsi legami uniscono questa commedia col resto della produzione drammatica di Karel Čapek, che è noto nel mondo soprattutto come autore di *R.U.R.*, di *Věc Makropulos* [L'affare Makropulos], di *Ze života hmyzu* [La vita degli insetti], di *Matka* [La madre]. Nel clima e nello stile le scene del *Loupežník* riflettono un ma-

linconico e sensuoso lirismo che scomparve ben presto dalle pagine di Čapek, spazzato da violente raffiche d'ironia e di pessimismo. La commedia partecipa infatti di quella corrente letteraria ceca che fu detta "vitalismo" e trovò la sua maggiore espressione nella raccolta di versi *Splav* [L'argine] e nel dramma *Léto* [L'estate] del poeta Fráňa Šrámek. Con una sorta di "fauvisme" letterario, con festosi colori, i "vitalisti" esaltavano la gioia dei semplici sentimenti umani, della vita libera, delle esperienze terrestri, lottando contro le convenzioni e i pregiudizi sociali.

Čapek compose la prima versione di questa commedia a Parigi nel 1911, ispirato dalla nostalgia della terra nativa e dal ricordo della giovinezza, e la rifece, con più matura esperienza, subito dopo la guerra. La trama è delle più semplici. D'estate un Brigante, simbolo della giovinezza, approfittando dell'assenza del vecchio Professore, penetra nella sua villa e ne adesca la figlia Mimi. Il Guardaboschi, anche lui innamorato, spara sul Brigante e lo ferisce alla testa. Ma, dopo breve tempo, il Brigante riappare bendato, e in una scena notturna Mimi gli confessa di amarlo. Tornando dalla città all'insaputa, il Professore li sorprende nel bosco e ingaggia una lotta disperata, perché Mimi non fugga col Brigante, rinnovando l'esempio dell'altra figlia Lola, che è fuggita anche lei con un estraneo. Invano egli ha fatto coprire le finestre di inferriate, invano ha innalzato pesanti cancelli attorno alla villa: la giovinezza viene a insidiare il suo vecchio mondo. In sua presenza il Brigante si è rinchiuso con Mimi dentro la villa-fortezza e gli impedisce di entrare. Al professore non resta che porre l'assedio, aiutato da gente del luogo; il Brigante resiste a lungo, finché una folla di boscaioli e soldati non lo costringe a scappare.

La sostanza della commedia è dunque allegorica, e Čapek pensava infatti di mutare il Brigante in uno spavaldo conquistatore americano o in un primitivo nume della giovinezza. Costui entra nell'azione come un fo-

restiero sconosciuto, e tale resta sino alla fine, così che gli altri si domandano se egli sia un commediante di circo o un giovane principe a caccia o un ulano. Il carattere simbolico del lavoro è accentuato anche dal fatto che molti personaggi sono astrazioni personificate e non hanno nemmeno un nome proprio.

La commedia s'impenna tutta sul contrasto fra il Brigante e il Professore, cioè fra la giovinezza avventurosa che vuole trasformare il mondo e la tradizione pedante, gelosa delle sue prerogative. A difendere le convenzioni, il buon senso, i luoghi comuni stanno qui, accanto al Professore, l'irioso Guardaboschi e il grasso proprietario Prologo, che introduce il Brigante, accusandolo di aver turbato la sua pace e il suo ordine.

Come spesso accade in Čapek, tu non sai però a chi siano rivolte le preferenze dell'autore, se egli parteggia per l'irruente giovinezza o per l'equilibrio della tradizione. Il Brigante, che incarna l'eroica insofferenza e la cupidigia degli anni giovanili, è alla fine sconfitto: a nulla gli giova il coraggio di valutare i fenomeni senza ipocrisie, di chiamare ogni cosa col suo vero nome. Čapek dimostra così che la gioia e l'orgoglio della giovinezza impetuosa debbono capitolare dinanzi all'esperienza e alla misura dei vecchi. Di battuta in battuta l'ebbrezza dei sogni giovanili si va tramutando in risveglio e in amaro congedo, in malinconica testimonianza sull'inevitabile sconfitta della giovinezza. È il primo accenno al motivo che diverrà dominante nella drammaturgia di Čapek: le riforme ripetono i vecchi errori e, nonostante i suoi difetti, il mondo in cui viviamo, l'ordine esistente è ancora il migliore.

Tutto ciò spiega perché la figura del Professore non appaia in una luce negativa, anzi sia a tratti più efficace di quella del Brigante. Anche se è stato prigioniero delle grette consuetudini e incapace di percepire il fascino della giovinezza, egli si è illuso di dare alla propria famiglia tutta la sua protezione e il suo affetto. E ora la serenità patriarcale del suo ambiente già incrinata dalla fuga della prima figlia, è sconvolta dall'assalto del Brigante, nel quale egli scorge una forza maligna e diabolica. All'amore impulsivo e predace di questo giovane intruso il Professore contrappone l'immagine di un amore senza eroismi, fondato sulla modestia e sulla minuta dedizione quotidiana. "La giovinezza è un errore, la giovinezza è immorale", egli esclama, e alla fine il ritorno della fi-

glia Lola, affranta e delusa con un bimbo in braccio, lo conforta nella convinzione che il suo mondo sia quello vero.

L'azione si svolge in un'atmosfera silvestre, ai limiti d'un villaggio della Boemia nord-orientale, in quella luce estiva che è così tipica per le pagine dei "vitalisti" e in specie di Šrámek. Intervengono nella trama voci d'uccelli e una zingara che s'esprime in uno dei dialetti degli zingari slovacchi; e il lungo dialogo d'amore fra il Brigante e Mimi nel secondo atto è scritto in versi che non hanno perduta la loro melodiosa freschezza. Su un piano caricaturale sono rese invece alcune figurette marginali, il sindaco, il maestro, il fabbro e altri villici che s'esortano a vicenda e non trovano il modo per scacciare dalla villa il Brigante. Fra le figure secondarie spicca Fanka, la serva del Professore, che difende con tutte le forze le vecchie consuetudini, in cui vede la sua unica ragione di vivere ed è perciò la più accanita, la più spietata verso il Brigante. Ma quando, alla fine, il Caporale le chiede: "Dunque, perché volevate ammazzare il Brigante?", Fanka, svelando un'inattesa malinconia, gli dice: "Non lo so! Forse perché non sono più giovane e perché ho avuto, compassione...". E il Caporale: "Di che cosa?". E Fanka: "Della mia perduta giovinezza".



CENTO ANNI DALLA MORTE DEL DRAMMATURGO CECO TYL

Il teatro ceco celebra quest'anno il centesimo anniversario della morte di Josef Kajetán Tyl, il maggiore drammaturgo del risorgimento boemo. Per il carattere fantastico, per la presenza di personaggi soprannaturali, per il senso del meraviglioso e per il linguaggio comico, la sua opera è analoga a quella d'un Raimund o d'un Nestroy: le sue fiabe drammatiche (in ceco *báchorky*) si ricollegano allo *Zauberstück* viennese e attraverso questo modello si appropriano elementi della commedia dell'arte e del Gozzi.

Nelle storie ceche non trovereste parola dei legami che uniscono il teatro praghese dell'età Biedermeier alla *Volkskomödie* viennese. Ma non ci lasceremo impressionare: anche se ciò dispiace agli storici dello spettacolo ceco, diremo che, pur coi suoi temi nazionali, con la sua sostanza villereccia, col suo moraleggiare di tipico stampo boemo, la drammaturgia ceca del primo

Ottocento si sviluppa nello spirito della commedia di Vienna. Quel genere era allora così noto a Praga che persino le porcellane ne attingevano tipi e argomenti: ricordiamo un “bisquit” praghese di quegli anni raffigurante Nestroy nella parte di Willibald nella sua farsa *Die schlimmen Buben in der Schule*.

Tyl ebbe una vita misera e tormentata. Nato nel 1808 a Kutná Hora, una cittadina ricca di memorie medievali, abbandonò gli studi di filosofia, per dedicarsi al teatro, che doveva per lui diventare, com'egli disse, “un serpente del paradiso”. L'incertezza del mestiere d'attore lo convinse a indossare come furiere la bianca marsina a coda di rondine, le verdi mostrine del ventottesimo reggimento imperiale. I superiori gli lasciavano tempo libero per redigere riviste letterarie, preparare balli e rappresentazioni, permettendogli persino di recitare sotto altro nome: “Ein famoser Dichter, ein tüchtiger Theatermann”, dicevano di lui, orgogliosi di avere al reggimento una simile curiosità.

A Praga in quegli anni il teatro era in prevalenza tedesco, e le rappresentazioni ceche, spregiate dalla borghesia, si svolgevano in locali adattati alla meglio, con mezzi di fortuna. Tyl organizzò recite di filodrammatici cechi nel refettorio d'un vecchio convento e, quando il Teatro degli Stati incluse nel suo programma delle recite pomeridiane in ceco, egli fu chiamato a dirigerle, con l'impegno di scrivere due commedie e di tradurle sei all'anno. Ma nel 1851, col crescere della reazione politica, bersagliato da intrighi e da critiche malevole, fu costretto a lasciare Praga e iniziò la spinosa via crucis dell'attore girovago nelle tristi condizioni della provincia boema. Furono anni di sofferenze e di privazioni. Indebitato sino ai capelli, stanco e insoddisfatto, egli ammalò e si spense nel 1856 durante una tappa a Plzeň.

Per il teatro ceco la figura di Tyl ha assunto un valore eroico e quasi leggendario come quella di Bogusławski per il teatro polacco. Della sua ampia produzione citeremo d'un fiato alcuni titoli, come *La donna testarda*, *Il diavolo in terra*, *La ninfa dei boschi*, *La figlia dell'incendiario*, *Il bellimbusto di Praga*, *La madre del reggimento*, per fermarci su una fiaba drammatica che è forse la sua migliore, *Lo zampognaro di Strakonice*, del 1847¹.

La critica suole affermare che nel teatro di prosa ceco questa fiaba, intercalata di canti, ha un posto simile a quello che occupa nel teatro musicale *La sposa venduta* di Smetana. Il lavoro di Tyl riprende il motivo della zampogna magica, allora diffuso nei canti, nelle favole, nel folclore dell'Europa centrale. Già nel XVII secolo si narrava di musicisti che avevano rapporti col diavolo e il romanticismo moltiplicò le storie di sonatori stregoni.

Nella fiaba di Tyl lo zampognaro Švanda, desideroso di arricchire, lascia il villaggio natio e se ne va per il mondo. Sua madre, la ninfa dei boschi Rosava, fornisce di un magico potere la zampogna, perché con la musica il figlio possa trovare fortuna. Lo zampognaro giunge nel paese favoloso di Maomettania, dove vive la principessa Zulika, eternamente triste. E qui incappa nell'ex-studente Pantaleone Vocílka, un furbo avventuriero che si fa assumere come segretario. Con la sua zampogna incantata Švanda riesce a rallegrare la malinconica Zulika, e Zulika si innamora di lui. Ma Alamir, fidanzato terribile della principessa, fa gettare Švanda in prigione. Con l'aiuto della madre Rosava, lo zampognaro fugge dal carcere. Dopo altre vicende, la notte di san Giovanni, egli si mette a cercare in un prato la radice dell'amore, e le fate silvestri lo attirano nel loro cerchio danzante, spingendolo verso la forca. Ma interviene a salvarlo la fidanzata Dorotka, che con Kalafuna, un altro musicante del villaggio natio, è andata anche lei per il mondo, a cercare l'amato. Švanda getta alle ortiche la zampogna che lo ha condotto a così grandi pericoli e ritorna alla sua vita modesta, maledicendo gli incantesimi e il denaro.

Diremo subito con tutta franchezza che della morale di questa fiaba ci importa poco. Oggi i critici cechi (se critici possono esser chiamati) si affannano a trovare nelle scene di Tyl profondi significati simbolici e anticipazioni di certe formule correnti nell'attuale propaganda di quei paesi. Ebbene, che cosa di più li entusiasma nella fiaba di cui stiamo parlando? L'affermazione in essa implicita che si sta meglio a casa propria, nel proprio nidiotto, che il mondo è pieno di insidie, che il lavoro val più degli incantesimi. E su questo filo, facendo di Maomettania addirittura un esecrabile paese capitalistico, riducono l'opera di Tyl a un gretto pro-

¹ I titoli originali delle opere citate sono *Tvrdohlavá žena*, *Jiřtkovo vidění*, *Lesní panna*, *Paličova dcera*, *Pražský flamendr*, *Paní Mariánka*, *matka pluku*, *Strakonický dudák*. È interessante notare che Ripellino non cita i

drammi storici di Tyl, tanto apprezzati proprio negli anni Cinquanta, e neppure la nota *Fidlovačka*.

clama di provincialismo. Chi s'allontana dal focolare, perde la purezza e scivola verso la rovina; solo nelle tradizioni l'anima popolare resta intatta. Ce n'è da farli esultare!

E frattanto trascurano ciò che più conta in questa fiaba: il giuoco teatrale, il burlesco, la fantasia delle trovate. A parer nostro, essa è ancor viva, non per le sue paroline morali, né per la scialba figura di Švanda, né per la noiosa Dorotka, campione di purezza, ma per le scene bizzarre di Maomettania, per quelle soprannaturali e per l'impagabile personaggio di Vocílka.

C'è chi vorrebbe, ahimè, presentare la variopinta Maomettania in chiave realistica e non s'accorge che si tratta d'un paese immaginario, di un Oriente fantasioso e convenzionale, simile a quello del Gozzi o, per restare nel nostro tempo, del *Ladro di Bagdad* di Douglas Fairbanks. La principessa Zulika ricorda analoghe figure del Gozzi; e suo padre, il grasso sovrano Alenoros, balbuziente babbeo, ha un'aria di famiglia col ridicolo zar de *La pulce* dello scrittore russo Zamjatin.

Vocílka è di questa fiaba il personaggio più divertente: ha i tratti di Brighella, il linguaggio pronto e furbecco dei servi della commedia dell'arte. Non a caso egli infiora il suo dire di parole italiane. L'immagine che noi abbiamo di Vocílka è legata indissolubilmente a quella del suo migliore interprete Ladislav Pešek. Quest'attore, che vedemmo nelle vesti di Vocílka nel 1949 al Teatro Nazionale di Praga, stilizzava ridevolmente il suo personaggio, ne improvvisava la caricatura, giocando con la propria parte: era un malandrino tutto piroette, cadenze leziose, giravolte, un furbacchione raffinato che univa i lazzi della commedia all'improvviso coi gesti della pantomima.

In quella rappresentazione, diretta da Jiří Frejka, un regista d'avanguardia scomparso nel 1952, ci piacque anche la scena fantasmagorica della tresca notturna delle fate intorno al patibolo. Non so davvero come se la siano cavata in seguito nel rendere queste fantasie irreali i santoni del realismo.



NOTIZIE SUL TEATRO SOVIETICO

L'Istituto di storia delle arti dell'Accademia delle Scienze sovietica e la Società teatrale russa hanno costituito una commissione per lo studio dell'opera di

Vsevolod Mejerchol'd. Ne fanno parte, tra gli altri, il regista Ochlopkov, l'attore Il'inskij, che fu tra i suoi più fedeli seguaci, lo scrittore Erenburg, i critici Markov, Rostockij, Volkov, biografo del regista. Ha così il crisma ufficiale quel processo di riabilitazione che noi annunziammo in una nostra rassegna dello scorso gennaio.

Frattanto nelle riviste sovietiche si discute, cosa sino a ieri impossibile, della validità del "sistema" di Stanislavskij, specialmente se applicato con l'ottuso fanatismo con cui lo usarono gli epigoni negli anni passati. Parecchi registi sovietici (e slavi) ritornano allo stile delle avanguardie, e per molti la parola d'ordine è "Indietro al 1920", cioè allo Sturm und Drang del teatro sovietico. Con sempre più frequenza si leggono nei periodici articoli che accusano le scene russe di non aver un "volto", cioè uno stile individuale e distinguibile. Uscendo dal grigiore amorfo e uniforme del realismo staliniano, i singoli teatri vanno riacquistando lentamente un proprio profilo. Un ritorno agli splendidi esperimenti dei primi anni dopo la Rivoluzione porterà alla rinascita dello spettacolo russo. Se ne hanno già i primi segni.

In Russia e negli altri paesi slavi s'è ormai riconosciuta la necessità di non involgarire più meccanicamente la lezione di Stanislavskij, sempre citato a casaccio, di rivalutare la funzione del regista e degli esperimenti innovatori e di ridare valore allo stile e alla forma. Così le riviste slave brulicano oggi di nomi fino a ieri condannati e scherniti; figure come Mejerchol'd, Tairov, il regista espressionista ceco Hilar, che ieri erano considerate pericolosi fantasmi di perdizione, oggi sono di nuovo "complesse personalità". Gli errori di ieri vengono archiviati sotto la voce "dannoso dogmatismo". Ed è triste pensare che molti di quelli che sino a ieri rovesciavano cascate di insulti sui cosiddetti "formalisti", oggi si sono improvvisamente convertiti come per magia in ardenti difensori della forma.



SUL POETA BOEMO HRUBÍN

Parlando di poesia ceca contemporanea, finiamo sempre con l'assumere il tono di inguaribili lodatori del tempo passato. E non certo perché il nostro gusto sia inaridito o per rancore verso le cose nuove, ma

per l'assoluta povertà della giovane poesia, che presenta versucci sparuti e sclerotici, deboli tentativi senza colore. Ci siamo perciò rallegrati nel ricevere da Praga una raccolta in cui un poeta d'una generazione ormai matura, František Hrubín, ha riunito il meglio dei suoi libri precedenti.

Nato nel 1910, Hrubín esordì nel Trenta, cioè in uno dei periodi più luminosi della storia della poesia ceca: un periodo in cui la cultura verbale dei lirici boemi aveva raggiunto una straordinaria sagacia e sottigliezza e il panorama letterario s'animava del sincronismo di molteplici scuole e tendenze. Gli ascoltatori vorranno crederci, se diremo che in quel periodo fiorirono in Boemia poeti degni di stare per altezza e rilievo accanto a un Esenin, a un Blok, a un Pasternak.

Ma questi valori autentici, e gli stessi nomi d'un Hałas, d'un Hora, d'un Holan negli anni scorsi furono gettati nell'oblio dagli sproloqui di critici-inquisitori, che in ogni opera viva, in ogni vera poesia vedevano, stralunati, lo spettro del formalismo. Ed è certo un gran passo avanti che si possano ripubblicare raccolte di vecchi versi e che poeti come Hrubín, il quale fu a lungo in disgrazia negli anni passati, tornino in piena luce.

Quest'antologia, va subito aggiunto, dà di necessità più spicco a certe prolisse cantate e composizioni retoriche come *Pane e acciaio*, *La notte di Giobbe*, *Il fiume della ricordanza*, nate negli anni della occupazione nazistica, trascurando o limitando le liriche a carattere metafisico e religioso che sono, senza alcun dubbio, le più felici di Hrubín. I ritmi politici, le tirate sociali, su cui punta tutte le sue carte l'odierna critica, sono la parte caduca di questo poeta e non rappresentano che un documento dei tempi più tetri della nazione boema, un proclama di fede nella futura rinascita sullo sfondo goyesco dell'apocalissi bellica.

Il migliore Hrubín è, a nostro parere, nelle raccolte *Il mantello delle api*, *La Terra-Parca*, *Le cicale*, *Sventolio d'ali* e soprattutto nelle più recenti *L'immensa vita bella* e *Hirošima*. Sin dall'inizio egli si rivelò lirico di inebriante dolcezza vocale e di quieta estasi, intento a fermare nel verso come in un delicato pastello il paesaggio assorto della regione che siede in grembo al fiume Sázava, dove si svolse la sua infanzia. I personaggi costanti della poesia di Hrubín furono sin dai primi volumi i poveri e i vagabondi, e la stessa natura dei suoi paesaggi univa alla

bellezza musicale il pudore della povertà.

L'invenzione lirica di questo poeta oscilla sempre tra due sfere diverse e distanti come due poli, tra il "peso della terra" e l'arcano dell'infinito. Se da un lato egli esalta l'argilla natia, i legami delle stirpi, la comunione patriarcale tra vivi e morti e la continuità della vita che fluisce ininterrotta dai padri ai figli, dall'altro respinge le tentazioni della terra, per dissolversi nello spazio dell'universo, e le sue pagine si riempiono allora di immagini di ali. Questo contrasto ancor più s'accentua nella raccolta *L'immensa vita bella*, punto di confluenza di tutti i vecchi motivi, articolati però in uno spirito di delusione e di smarrimento. Nelle architetture cosmiche e nella pulsazione misteriosa dell'universo Hrubín ascolta note di sfiducia e di perdizione. In *Hirošima* poi lo scenario degli spazi astrali gli si presenta sconvolto dal disastro atomico. Istanti di rovina e di sgretolamento, tremiti di terrore e di angoscia squassano l'universo, e lo schianto investe anche i più lontani pianeti. Nelle sbigottite visioni stellari s'incastano frantumi di vita misera della periferia. Questa mescolanza di metafisica e di immaginoso realismo è l'apporto più valido di Hrubín alla moderna poesia ceca².

www.esamizdat.it

² I titoli originali dei testi citati sono *Chléb s oceli*, *Jobova noc*, *Řeka nezapomnění*, *Země sudička*, *Cikády*, *Mávnutí křídel*, *Nesmírný krásný život*, *Hirošima*. Il titolo di *Včelí plást* [Il favo delle api] Ripellino lo ha letto come se fosse stato munito di tutti i segni diacritici (plášť) e per questo traduce erroneamente "mantello". Nella sua *Storia della poesia ceca contemporanea*, del 1950, dalla quale sono riprese alcune frasi per il testo di questa trasmissione, il titolo in italiano è invece corretto.

Дело Почтамтской улицы

L'affare di via Počtamskaja

Georgij Ivanov

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 453–467 ◇

Quel pasticciaccio brutto di via Počtamskaja

di Simone Guagnelli

La voluminosa corrispondenza (1953–1958) fra il poeta russo emigrato Georgij Ivanov (1894–1958) e il suo connazionale Roman Gul' (1896–1986), storico e critico della letteratura, nonché redattore della rivista dell'emigrazione russa a New York, *Novyj žurnal*, ha goduto di una tradizione particolarmente sfortunata.

I due si erano conosciuti casualmente nel 1922 a Berlino, presentati dal poeta Nikolaj Ocuip, ma non si erano frequentati. Si erano incontrati qualche volta a Parigi nel corso del 1946, durante alcune serate letterarie dell'emigrazione russa nella capitale francese. Ma ancora una volta non erano andati oltre una semplice e occasionale frequentazione. Il loro rapporto epistolare, che Gul' in seguito definì "perepiska čerez okean" [corrispondenza attraverso l'oceano], ebbe inizio nel maggio del 1953, quando Ivanov (che aveva già iniziato a pubblicare i suoi "diari poetici" su *Novyj žurnal* e che si era scambiato qualche lettera con M.M. Karpovič, redattore capo della rivista newyorkese), dopo aver letto una recensione positiva di Gul' ai suoi *Peterburgskie zimy*, aveva deciso di ringraziarlo. Ben presto la corrispondenza si era fatta continua e intensa, fino ad assumere un carattere estremamente confidenziale e amichevole, e solo la morte di Ivanov, avvenuta nell'agosto del 1958, avrebbe posto fine a questo rapporto.

Nel 1980, dando alle stampe la corrispondenza, Gul' scriveva che "v moem archive – 62 pis'ma G. Ivanova i 47 kopij moich otvetov"¹ e offriva al pubblico sei delle prime e nove delle seconde. A. Ar'ev, pubblicando nel 1999 nove lettere di Ivanov a Gul', curate però da Grigorij Poljak, sottolineava, *en passant*, che "75 pisem Georgija Ivanova chranjatsja v archive izdatel'stva Serebrjanyj vek"², aggiungendo inoltre che Poljak, figura fondamentale

di quella casa editrice, aveva cominciato a preparare un'edizione integrale delle lettere ma che la morte di Poljak, nel 1998, aveva impedito di portare a termine quell'immane lavoro.

Il progetto faceva in realtà parte di un altro ancora più ambizioso, risalente al 1979, quando Poljak, come racconta lui stesso³, preparando l'uscita del primo numero dell'almanacco *Čast' reči*, si era rivolto a Gul' proponendogli di pubblicare una parte del suo archivio. Gul' si era detto disponibile e aveva consegnato a Poljak un grosso plico di materiali contenenti ricordi sul periodo prerivoluzionario e alcune lettere di vari scrittori indirizzate allo stesso Gul'. L'unica richiesta era stata che Poljak mettesse in ordine la corrispondenza e che, prima di pubblicare i materiali, glieli facesse ricontrollare per eliminare eventuali passaggi indelicati nei confronti di terzi. Fatto questo considerevole lavoro, Poljak, come da accordo, lo aveva portato, insieme al primo numero di *Čast' reči*, a Gul'. Ma a quel punto era accaduto qualcosa di inaspettato: vedendo infatti che all'almanacco avrebbe partecipato anche l'odiata Nina Berberova, Gul' si era sdegnosamente rifiutato di far pubblicare i propri materiali. Dopo la sua morte, un certo numero di carte private di Gul' passarono a Ju.D. Kaškarov⁴, nuovo redattore di *Novyj žurnal*, mentre la parte più consistente dell'archivio finì all'università di Yale, dov'è tuttora conservata⁵.

Il lavoro iniziato da Poljak, seppure in fasi diverse e solo parzialmente, è stato quindi pubblicato. Una prima volta nel 1994⁶, la seconda volta l'anno successivo, insieme ad altre lettere di vari corrispondenti indirizzate a Gul'⁷, e infine, dopo la sua morte, sono

¹ "Nel mio archivio ci sono 62 lettere di G. Ivanov e 47 copie delle mie risposte", R. Gul', "Perepiska čerez okean Georgija Ivanova i Romana Gulja", *Novyj žurnal*, 1980, 140, p. 182.

² "75 lettere di Georgij Ivanov sono conservate nell'archivio della casa editrice Serebrjanyj vek", A. Ar'ev, "Vlast' reči", *Zvezda*, 1999, 3, p. 136.

³ G. Poljak, "Pis'ma pisatelej k R. Gulju", *Novyj žurnal*, 1995, 200, p. 297.

⁴ È sulla base di questo materiale che Poljak aveva pubblicato le lettere di scrittori a Roman Gul' presenti in Ivi, pp. 296–310.

⁵ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library [Beinecke], GEN MSS 90. Correspondence between Roman Gul and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva. Roman Gul Paper, boxes 6 [folders 129–34], 10 [folders 239–242], 19 [folders 449–50], 20 [folders 489–90].

⁶ G. Ivanov, "Dva pis'ma k Romanu Gulju", *Zvezda*, 1994, 11, pp. 133–137.

⁷ G. Poljak, "Pis'ma pisatelej", op. cit., pp. 301–305.

state pubblicate da Ar'ev altre 9 lettere⁸. Nella redazione di Zvezda ci sono più di una decina di lettere trascritte da Poljak, le quali però, come testimonia Ar'ev, non sono state pubblicate anche per l'eccessivo numero di lacune interpretative.

Vrijad li ego [Poljaka] proekt osuščestvitsja v bližajšem buduščem. Daže v tech pis'mach, čto publikator [Poljak] prislal Zvezdu, ostavalis' suščestvennye lakuny, neverno pročitannye ili vovse neudobočitaemye mesta (i segodnja ne vse oni vosstanovleny)⁹.

Ar'ev ipotizza anche che proprio la difficoltà interpretativa abbia indotto Gul' a pubblicare in vita, seppur più volte, sempre le stesse (poche) lettere. Questa considerazione, legittima, non è però certo l'unica osservazione che si può fare al lavoro di Gul' in qualità di curatore della propria corrispondenza con Ivanov. Oltre ad aver pubblicato una parte molto limitata della corrispondenza, lo ha fatto infatti operando tagli all'interno delle lettere scelte. Del resto Gul' era stato sufficientemente onesto da avvisare il lettore: “V nekotoryh pis'mach (ego i moich) koe-čto ja opuskaju (rezkosti), otzvyvy o žyvych ešče ljudjach”¹⁰.

La parte dell'archivio di Gul' che conserva la sua corrispondenza con Ivanov e con la Odoevceva e che ho avuto modo di consultare e studiare¹¹, contiene in realtà 72 lettere di Ivanov a Gul', 62 lettere di Gul' (44 a Ivanov, 13 alla Odoevceva e 5 a entrambi), 49 lettere della Odoevceva (46 a Gul', una a Ol'ga Andreevna, moglie di Gul', una a entrambi e una a Michail Michajlovič Karpovič) e una lettera di Mark Aldanov alla Odoevceva. Va detto inoltre che, tra le lettere inviate a Gul' da Irina Odoevceva, ce ne sono alcune evidentemente dettate dal poeta stesso e che quindi gli appartengono di diritto (senza contare le innumerevoli volte in cui all'interno delle lettere della Odoevceva compaiono righe scritte dal marito).

Uno dei probabili motivi che indussero Gul' a una scelta limitata della sua corrispondenza con Georgij Ivanov è da ricercare quindi nella oggettiva difficoltà interpretativa che la lettura di quelle lettere indubbiamente comporta. Non va dimenticato infatti che furono scritte durante l'ultimo periodo della vita di Ivanov, quando la malattia e la vecchiaia rendevano lo scrivere sempre più faticoso

e la grafia quasi illeggibile. Particolarmente pungente, in questo senso, è la seguente lamentela ironica di Gul':

*Nu, vot končaju, šlju Vam plamennyj privet i uprekaju Vas v neblagorodstve charaktera, nesravnimym s moim blagorodstvom: ja pišu Vam vseгда na pišmaš, čto sozdaet illuziju “legkogo čtenija”, a Vy mne takim neponjatnym počerkom, rukoj, čto čitaeš', kak Kritiku čistogo razuma*¹².

Anche le undici lettere curate da Poljak, cosa confermata, come abbiamo visto, anche da Ar'ev, risentono di una certa difficoltà di lettura e presentano diverse lacune, interpretazioni sbagliate e passaggi non compresi.

Nonostante questo i meriti di Poljak rispetto alla pubblicazione di nuove lettere restano più che apprezzabili: in particolare a lui si deve l'individuazione di un testo a sé stante all'interno della corrispondenza Ivanov-Gul'. In questo testo, ormai noto col titolo di *Delo Počtamtskoj ulicy* [L'affare di via Počtamtskaja], viene descritto un macabro omicidio avvenuto nella primavera del 1923 a Pietroburgo (in realtà allora già Pietrogrado) e che avrebbe visto il coinvolgimento diretto di un altro famoso poeta dell'emigrazione russa, Georgij Adamovič. Il caso in seguito sarebbe stato insabbiato per intervento diretto della Čeka.

Questo racconto è stato pubblicato due volte nel 1997¹³ a cura di Poljak stesso, che nella breve postfazione lasciava al lettore l'onere di scegliere se quella “detektivno-memuarnaja novella” rappresentasse un apocrifo o una testimonianza autentica. Il testo proposto da Poljak si presenta in una forma unitaria ed è accompagnato dagli estratti di due lettere di Ivanov a Gul' dai quali si ricavano diverse informazioni interessanti. Gul' avrebbe infatti dovuto conservare il testo fino alla morte di Ivanov per poi decidere autonomamente se pubblicarlo o meno. L'autore lasciava quelle memorie unicamente per testimoniare la propria innocenza rispetto ai fatti narrati e non come vendetta personale, ancorché postuma, in seguito alla rottura della sua quarantacinquennale amicizia con Adamovič¹⁴. Anzi, quella rottura non sarebbe da attribuire a motivi politici, come si è sempre supposto, ma la vera causa della loro

⁸ G. Ivanov, “Devjat' pisem k Romanu Gulju”, *Zvezda*, 1999, 3, pp. 138–158. Le nove lettere sono reperibili anche all'indirizzo web <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/3/ivan.html>.

⁹ “Difficilmente il suo [di Poljak] progetto si realizzerà in tempi brevi. Persino in quelle lettere che il curatore ha inviato a Zvezda ci sono lacune considerevoli, interpretazioni infedeli o passaggi non compresi (tuttora non tutti sono stati ricostruiti)”. A. Ar'ev, “Vlast'”, op. cit., p. 137.

¹⁰ “In alcune lettere (sue e mie) tralascio qualcosa (espressioni brusche), riferimenti a persone ancora vive”, R. Gul', “Perepiska čerez okean”, op. cit. p. 182.

¹¹ Si veda, anche per la trascrizione completa dell'epistolario, S. Guagnelli, *Georgij Ivanov, Irina Odoevceva, Roman Gul': l'epistolario completo conservato alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University* [tesi di dottorato], Roma 2005.

¹² “Finisco, Le invio un caloroso saluto e Le rimprovero una certa ignobiltà del carattere, incomparabile con la mia nobiltà: io Le scrivo sempre a macchina, il che crea l'illusione di una ‘lettura facile’, mentre Lei mi scrive a mano, con una grafia così incomprensibile che sembra di leggere la *Critica della ragion pura*”, Gul' a Ivanov, 2 novembre 1957, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 19, folder 450.

¹³ G. Ivanov, “Delo Počtamtskoj ulicy”, *Korolevskij žurnal*, 1997, 3, ripubblicato in *Mitin žurnal*, 1997, 55, pp. 212–218. Ne esiste anche una versione elettronica sul sito di Vavilon: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/ivanov.html>. Per i raffronti con la mia redazione mi riferirò in seguito a quest'ultima versione.

¹⁴ Per il contrastato rapporto tra Ivanov e Adamovič e per la loro corrispondenza, si veda O.A. Korostelev, “Epizod sorokapjatiletnej družby-vraždy: Pis'ma G. Adamoviča Irine Odoevcevoj i Georgiju Ivanovu (1955–1958)”, *Minuščee: Istoričeskij almanach*, 1994, 21, pp. 391–501.

lite sarebbe da ricercare proprio nella condanna morale di Ivanov rispetto all'omicidio di via Počtamskaja, il che avrebbe semmai portato Adamovič a esasperare le accuse di filonazismo rivolte all'ex amico. L'assoluta buona fede di Ivanov, infine, sarebbe confermata dal fatto che all'epoca della corrispondenza con Gul', la sua amicizia con Adamovič stava vivendo un ritorno di fiamma.

Poljak, pur non entrando nel merito della veridicità del testo, lo accostava ai *Peterburgskie zimy*, libro scandaloso di Ivanov a metà strada tra produzione memorialistica e invenzione pura, e nel contempo si stupiva del fatto che Gul' non avesse mai pubblicato questa "literaturnaja sensacija" contravvenendo così alle ultime volontà del suo amico e corrispondente.

La moglie di Poljak, Alevtina Ivanova-Poljaka, ha di recente raccontato la fatica sua e del marito durante il lavoro sulle lettere di Ivanov, accompagnato dal sempre maggiore coinvolgimento e partecipazione di tutta una serie di esperti e amici:

Nikto nikogda ne rassifrovyyval pisem Georgija Ivanova, možet byt' potomu, čto počerk u nego byl užasnyj. Letom 1996 goda ja okazalas' bez raboty, vremeni svobodnogo bylo mnogo, i ja popytalas' pročest' pis'ma... Mnogie slova, osobenno imena, ja ne mogla rassifrovat'. Griša [Poljak] prekrasno znal parižskij period ruskoj literatury, i rassifrovat' imena emu bylo ne trudno. Vse, kto okazivalis' rjodom, byli vovlečeny v process rassifrovki. Ko mne priechala iz Moskvy podrugja, istorik i archivist Evgenija Dutlova. Ona putešestvovala po N'ju Jorku i Amerike s pis'mami v rukach, postojanno razdumyvaja nad nerassifrovannymi slovami¹⁵.

La Poljaka ricorda anche la scoperta, fra le carte di Ivanov, del *Delo* e i problemi legati alla struttura del testo:

Sredi pisem okazalsja nastojaščij detektiv, gde Ivanov opisывal ubijstvo, v kotorom prinimal učastie ego drug poet Georgij Adamovič. Kogda vse stranički byli pročítany, ich nužno bylo složít' v nužnom porjadke. Ivanov posylal Gul'ju po dve stranički v raznyh pis'mach i prosil opublikovat' posle ego smerti. Iz pisem Georgija Ivanova ja, kažetsja, ponjala, počemu eto bylo važno dlja nego: očen' bespokojšsja, čto ego imja mogut svjazat' s ubijstvom, i on vojdet v istoriju s zapjatannym mundírom. Stranički nikak ne skladyvalis'. Ja sdalas'. Griša neskol'ko dnej smotrel na nich i dumal. Nakonec, oni složilis' u nego v edinstvenno vernuju posledovatel'nost'¹⁶.

Tornerò tra breve a occuparmi del problema della struttura del testo originale di Ivanov, ora è sufficiente rimarcare la complessità della questione e il dubbio, quasi amletico, che attanagliò Poljak al momento di decidere se pubblicare o meno il racconto. È ancora la signora Poljak a restituirci l'atmosfera che portò alla scelta finale:

Publikovat' ili ne publikovat'? Ved' Gul' imel pis'ma Georgija Ivanova i nikogda ich ne publikoval. Pis'ma mogli oporočit' Adamoviča, vozmožno, čto i nevinovno. A esli vse eto plod literaturnogo voobraženija? Ja posovetovala Griše opublikovat', no ne navjazivat' nikakogo mnjenja čitatelju – pust' sami porazmysljat'¹⁷.

Abbiamo dunque visto una serie di questioni particolari che riguardano il testo che in questa sede viene presentato in una trascrizione fatta dall'originale e per la prima volta in traduzione italiana. L'esigenza di avvalersi della fonte e non delle precedenti edizioni del testo è giustificata, come si potrà verificare, da due considerazioni principali. La prima è che anche le versioni già note, del resto identiche, presentano quelle imprecisioni e lacune cui più volte, con Ar'ev, si è fatto riferimento. In particolare, nella versione curata da Poljak, vengono sfumati gli elementi sessuali e in genere l'ambientazione omosessuale di tutta la prima parte. Sono stati inoltre espunti tutti i passaggi, per quanto brevi, extraletterari e consistenti in brevi commenti o rimandi ad altre opere, in particolare al romanzo di Ivanov *Tretij Rim* [La terza Roma]. La seconda considerazione investe direttamente la struttura del testo. Infatti quello che ci è giunto a stampa si presenta come un racconto unitario e organizzato, le due parti di cui è composto sono rimescolate secondo criteri diversi da quelli voluti dall'autore. Il primo frammento del *Delo Počtamskoj ulicy* è costituito da sette pagine¹⁸ non datate; la busta che conteneva il frammento porta sul timbro postale la data del 28 febbraio 1956. Il racconto era verosimilmente accompagnato da una lettera, anch'essa non datata, e conservata altrove nell'archivio di Yale¹⁹. In questa lettera infatti si legge: "No čtoby Vas razvleč' posylaju vmesto *Ballady o Počtamskoj ulicy*,

gij Adamovič. Una volta lette tutte le pagine era necessario dare loro un ordine. Ivanov aveva inviato a Gul' un paio di pagine in lettere diverse e gli aveva chiesto di pubblicarle dopo la sua morte. Dalle lettere di Ivanov credo di aver capito perché questo fosse importante per lui: era molto preoccupato che il suo nome potesse essere collegato con l'omicidio e che lui potesse entrare nella storia con l'uniforme macchiata. Non si riusciva in nessun modo a mettere in ordine le pagine. Io rinunciai. Griša rimase alcuni giorni a riflettere su di esse. Alla fine le sistemò nell'unica sequenza possibile", Ibidem.

¹⁷ "Pubblicare o non pubblicare? Gul' aveva le lettere di Ivanov ma non le aveva mai pubblicate. Le lettere avrebbero potuto diffamare Adamovič che poteva anche essere innocente. E se fosse stato tutto frutto dell'immaginazione letteraria? Consigliai a Griša di pubblicarle, ma di non offrire nessuna opinione al lettore – che ci rifletta da solo", Ibidem.

¹⁸ Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 6, folder 131.

¹⁹ Ivi, folder 133. La lettera è stata pubblicata in G. Ivanov, "Devjat' pisem", op. cit., pp. 155–156.

¹⁵ "Nessuno è mai riuscito a decifrare le lettere di Georgij Ivanov, forse perché aveva una grafia orrenda. Durante l'estate del 1996 ero rimasta senza lavoro, di tempo libero ne avevo molto, e mi sono sforzata di leggere le lettere... Molte parole, soprattutto nomi, non ero in grado di decifrarle. Griša [Poljak] conosceva perfettamente il periodo parigino della letteratura russa e per lui non era difficile decifrare i nomi. Chiunque capitava da noi veniva attirato nel processo di decifrazione. Era venuta a trovarmi una mia amica di Mosca, lo storico e archivist Evgenija Dutlova. Lei se ne andava in giro per New York e l'America con le lettere in mano pensando continuamente alle parole non ancora decifrate", A. Ivanova-Poljaka, "O Grigorii Poljake", *Ierusalimskij bibliofil*, 2003, 2, <http://www.il4u.org.il/almanach/1/2-7.html>.

¹⁶ "Tra le lettere saltò fuori un autentico racconto giallo, dove Ivanov descriveva un omicidio al quale aveva preso parte il suo amico poeta Geor-

načalo romana-fel'etona na etu zachvatyvajuščuju temu"²⁰. Ivanov proseguiva poi avvisando che: "Etot sposob – samyj ispolnimyj – budu Vam reguljarno posylat' 'prodolženie'. I, imejte v vidu, ni kapli *Dichtung*'a net. Vse eto protokol-dokument"²¹. Questa prima parte si limitava a descrivere l'appartamento a via Počtamskaja dove Ivanov e Adamovič coabitavano per un certo periodo e l'ambiente omosessuale che circondava la casa. Solo nel finale, oltretutto in modo estremamente vago e stringato, si faceva riferimento a un omicidio. Insomma, nonostante il riferimento ad alcuni personaggi reali (se stesso, Adamovič, la zia Belej), il frammento somigliava poco a un documento ed era lontanissimo dal costituire un "verbale". La cosa era evidente per lo stesso autore che infatti, poco prima di spedire il secondo frammento, probabilmente per sincerarsi di essere creduto, scriveva all'amico:

Ja požalel potom, poslav Vam načalo Počtamskoj. Vot počemu: vspominaja načalo Počtamskoj, odnositel'no nevinnoe, ja vzjal legkij ton vrode 'gde slov najdu, čtob opisat' progulku'. Meždu tem vse dal' nejšee – nepoddel'nyj užas"²².

Difatti Gul' si affretterà subito a confortare e assicurare il proprio corrispondente:

I vot dochožu do "nepredel'nogo užasa". Verju. No teper' už prjamo prošu, čitatel'ski prošu – napišite Christa radi že! Zaintrigovali – na smert'. Choču čtob byl imenno užas. Poka est' dušnyj smrad, no net nepoddel'nogo užasa. Dajte že, graf, ego. Ja verju, čto on byl. Vy pišete ob etom očen' uverenno"²³.

Il secondo frammento verrà in effetti inviato alcuni giorni dopo. Pur non essendo datato, la busta che lo accompagna porta il timbro postale del 13 aprile del 1956. Anch'esso è costituito da sette pagine²⁴ che descrivono l'omicidio con la fattiva partecipazione di Adamovič. Come nella prima parte, l'autore prometteva un seguito, ma, stando ai documenti noti, Ivanov non avrebbe invece spedito ulteriori brani e il "romanzo" sarebbe rimasto incompiuto.

Se Poljak si è dimostrato imparziale rispetto all'autenticità del documento, meno cautela ha manifestato Ar'ev scrivendo le note alle nove lettere di Ivanov a Gul' curate da Poljak. Ricordando la passione di Ivanov per i polizieschi²⁵, Ar'ev ha convincentemente individuato nel "documento" non solo uno stile alquanto romanzesco e l'utilizzo di procedimenti tipici della letteratura di massa in generale e dei romanzi gialli in particolare, ma soprattutto la coincidenza con il soggetto di un'altra prosa memorialistica dello stesso Ivanov. Infatti nel 1933 Ivanov aveva pubblicato un racconto nel quale, rievocando la figura di un altro personaggio reale, il poeta Aleksandr Tinjakov²⁶, narra una vicenda macabra molto simile a quella del *Delo*. In entrambi i racconti è presente un cadavere smembrato in una valigia e la testa mozzata di un uomo con la barba in un'altra. Ar'ev poneva correttamente fine alla discussione sull'autenticità dei fatti narrati affermando, con giusta ironia, che la storia dell'omicidio che avrebbe visto il coinvolgimento di Adamovič, da qualsiasi punto di vista la si osservi, si presenta sempre "con la barba"²⁷.

Ma come è nata realmente l'idea di scrivere il *Delo Počtamskoj ulicy*? Perché, pur ammettendo in via teorica la veridicità di quanto narrato, Ivanov sente il bisogno di discolarsi a più di trent'anni da quell'episodio? Stando alle lettere conservate a Yale, il progetto del racconto avrebbe preso forma nel 1955 dopo la lettura di un articolo

²⁵ Il dato è più volte confermato dallo stesso Ivanov nella corrispondenza con Gul': "Da vot pros'ba, kotoraja možet byt' pokažetsja Vam dikoj. U Vas [v Amerike], sud'ja po policejskim romanam, est' mnogo lavoček, gde razgorevsie negriťjanki ili aktrisy spuskajut svoi garderoby i gde možno kupit' za neskol'ko dollarov voskošnoe (dlinnoe t.e. večernoje damskoe) plat'e" ["Ho una richiesta che forse Le sembrerà selvaggia. Da voi [in America], a giudicare dai romanzi polizieschi, ci sono molti negozietti dove delle abbronzate negrette o attrici svendono il proprio guardaroba e dove è possibile comprare per pochi dollari un abito elegante – di quelli lunghi, cioè da sera, per donne–"], Ivanov a Gul', 23 settembre 1957, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I box 6 folder 132.

²⁶ G. Ivanov, "Aleksandr Ivanov", *Segodnja*, 1933, 22 (ripubblicato in Idem, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, III, Moskva 1994, pp. 391–399). Aleksandr Ivanovič Tinjakov (1886–1934), tipico rappresentante di quella categoria di "poeti maledetti" della Russia di inizio '900. Usava spesso lo pseudonimo di "Odinokij" [Solitario]. Poeta ambiguo e cinico, è probabile un suo legame con la Čeka; esiste anche l'ipotesi che sia stato uno dei responsabili dell'arresto di Gumilev. Dal 1926 divenne un mendicante. Poeticamente vicino a Brjusov, fu autore di tre raccolte di versi: *Navis nigra* (1912), *Treugol'nik* [Triangolo, 1922] e *Ego sum qui sum* (1924). Per maggiori dettagli sulla sua vita e per la lettura di molte sue poesie si rimanda ad A.I. Tinjakov (Odinokij), *Stichotvorenija*, podgotovka teksta, vstupitel'naja stat'ja i kommentarii N.A. Bogomolova, Tomsk–Moskva 2002². La sua influenza su Ivanov è enorme: esistono elementi che indicano come Ivanov abbia costruito il proprio mito di poeta maledetto orientandosi coscientemente sulla figura di Tinjakov. E.V. Vitkovskij ha scritto che l'ultimo Georgij Ivanov ricorda una mostruosa caricatura di Tinjakov, E.V. Vitkovskij, "Žizn', kotoraja mne snilas'", G. Ivanov, *Polnoe sobranie*, op. cit., I, p. 36.

²⁷ Idem, "Devjat' pisem", op. cit., p. 156, nota 5.

²⁰ "Ma per svagarLa Le invio invece della *Ballata su via Počtamskaja*, l'inizio di un romanzo-feuilleton su questo avvincente tema", Ivi, p. 155.

²¹ "Nel modo più completo Le invierò regolarmente il 'seguito'. E, lo tenga presente, non c'è nemmeno una goccia di *Dichtung*. Si tratta di un documento, di un verbale", Ibidem.

²² "Mi sono pentito di averLe spedito l'inizio della *Počtamskaja*. Ecco perché: ricordandomi dei primi tempi della *Počtamskaja*, relativamente innocenti, ho preso un tono leggero, del tipo 'come descrivere la passeggiata?'. Nel frattempo il seguito sarà *autentico terrore*", Ivanov a Gul', 2 aprile 1956, G. Ivanov, "Delo", op. cit., <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/ivanov.html>.

²³ "Veniamo al 'terrore infinito'. Ci credo. Ma ora Glielo chiedo direttamente, Glielo chiedo come lettore: scriva, per amore di Cristo! Mi ha intrigato da morire. Voglio che ci sia proprio il *terrore*. Finora c'è un fetore asfissiante, ma nessun autentico terrore. Me lo dia, conte. Credo al fatto che ci sia stato, a questo proposito scrive in modo molto convincente", Gul' a Ivanov, 8 aprile 1956, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 19, folder 450.

²⁴ Ivi, box 6, folder 131.

lo di Gul' su Ivanov²⁸. In realtà l'articolo aveva soddisfatto Ivanov ("Skazano to, čto mne chotelos', skazano tak, kak mne chotelos'")²⁹, che, se non aveva collaborato direttamente alla stesura³⁰, ne aveva almeno incoraggiato la scrittura ("Och, požalujsta, napišite stat'ju obo mne")³¹. Era rimasto però sconcertato da un unico passaggio, quello in cui Gul', sistematizzando tematicamente l'opera di Ivanov, aveva assegnato un posto di rilievo al tema dell'omicidio:

Poslednej konkretnej temoj, často zvučašcej v orkestre ivanovskoj poezii, javljaetsja tema ubijstva. K nej Georgij Ivanov vozvrščaetsja črezvyčajno naprjaženno, kak k gallucinacii, pričem inogda daže datiruet ee godom uchoda iz Rossii. "Černaja krov' iz otkrytych žil / I angel, kak ptica, kryl'ja složil. // Eto bylo na slabom vesennem l'du / V devjat'sot dvadcatom godu"³².

Evidentemente il vedere accostato alla propria opera il tema dell'omicidio, il sentirsi attribuire addirittura un'ossessione per l'argomento con tanto di citazione di versi, portò Ivanov a replicare al suo corrispondente con una certa energia:

Razvožu rukami, chlopaju glazami. Nu, gde skažite na milost' i kogda? I otkuda Vy, dorogaja duška, eto vzjali? Krome odnaždy obronennoho – "Segodnja menja ubili, zavtra tebja ubjut" slovo ubijstvo, kak i glagol ubivat' mnoj, kažetsja, voobšče nikogda v stichach ne upotrebljalos'. A čto kasaetsja daže datirovannoj "černoj krovii iz otkrytych žil", tak eto, meždu pročim, ljubovnoe. O samoubijstve ot vlyublennosti (v stichach, a ne na samom dele, kak Majakovskij). Razve Vy ne ponjali – "Tak davno, čto zabyła ty?"³³ Ili Vam kazalos', čto tut uprek současnice mokrogo dela zabyvšej, kak ona pomogala mne taščit' po skol'zkomu l'du mertvoe telo v prorub'?"³⁴

È subito dopo questo passaggio che Ivanov, per la prima volta, fa riferimento al *Delo Počtamtskoj ulicy*, e proprio, come vedremo, per dichiarare la propria estraneità ai fatti, per svelare finalmente la matrice di un complotto ordito nei suoi confronti, per strappare la ragnatela di bugie e pettegolezzi infondati che da troppo tempo lo circondavano:

Ja šuču, no tema ob ubijstve v moej biografii menja dejstvitel'no načinaet bespokoit'. Kak Vy pravil'no izvolili zametit' "Kak my dolgo budem s nim vmeste – Bog znaet...". I schodit' v mogilu ubicej ne chočetsja, znaete. Nikogda nikogo ne ubival. Čem čem, a etim ne grešen. Ne tol'ko v žizni, no daže v stichach, tem bolee v mysljach. Obožaju strašnye sny, no k sožaleniju nikogda ne vižu ni ubijstvu, ni kaznej. Tak čto prošu – ver'te na slovo – ne ubivaju i ne galjuciniruju ubijstvami. Konečno, znaju otkuda veter duet. Bez menja menja ženili. I Russkaja mat' byla v etoj klevete očen' dejatel'noj posažennoj mater'ju. Esli Vas vsja eta istorija interesuet napišu Vam sovršenno konfidencial'no raz'jasnenie s nepreložnym dokazatel'stvom moego neučastija v etom, dejstvitel'no imevšem mesto v fevrale 1923 g. (četyre mesjaca posle moego ot'ezda) mokrom dele³⁵.

Il riferimento alla "russkaja mat'", protagonista dell'episodio che era stato altresì evocato nell'articolo di Gul', rimanda ovviamente alla presunta "congiura del silenzio"³⁶ che avrebbe investito il racconto di Ivanov *Raspad atoma* [La disintegrazione dell'atomo, 1938]³⁷ in seguito alla lettera anonima, giunta a Pavel Miljukov, curatore di *Poslednie novosti*, da parte appunto di una non meglio identificata "madre russa" che, dato il contenuto "pornografico", si raccomandava, in nome di tutte le migliori tradizioni dell'opinione

²⁸ R. Gul', "Georgij Ivanov", *Novyj žurnal*, 1955, 42, pp. 110–126.

²⁹ "Viene detto ciò che volevo, viene detto come volevo", Ivanov (la lettera è dettata alla moglie) a Gul', 20 ottobre 1955, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 10, folder 239.

³⁰ Non mancano peraltro elementi a suffragio di questa ipotesi. Si veda a questo proposito S. Guagnelli, *Georgij Ivanov*, op. cit., pp. 213–215.

³¹ "Per favore, scriva un articolo su di me", Ivanov a Gul', 10 marzo 1955, R. Gul', "Perepiska čerez okean", op. cit. p. 187.

³² "L'ultimo tema concreto che risuona nell'orchestra della poesia di Ivanov è il tema dell'omicidio. Ad esso Georgij Ivanov ritorna con estrema intensità, come a un'allucinazione, e nello stesso tempo a volte lo data come l'anno della sua partenza dalla Russia. 'Del sangue nero dalle vene aperte / e l'angelo, come un uccello, ripiegò le ali. // Questo avvenne sul fragile ghiaccio primaverile / nell'anno novecentoventi'", R. Gul', "Georgij Ivanov", op. cit. (ripubblicato in *Russkoe zarubež'e*, 1993, 1, p. 234).

³³ I versi citati da Gul' appartengono infatti a una poesia pubblicata per la prima volta nel 1928 sul numero 6 della rivista *Zveno* che termina in questo modo: "Daj mne ruku, inaçe ja upadu – / Tak skol'zko na etom l'du. // Nad širokoj Nevoj dogoral zakat. / Cepeneli dvorcy, černeli mosty – // Eto bylo tysjaču let nazad, / Tak davno, čto zabyła ty" ["Dammi la mano, altrimenti cadrò, – / come è facile scivolare sul ghiaccio. // Sull'ampia Neva si spegneva il tramonto / Agghiacciavano i palazzi, si annerivano i ponti – // È una cosa di mille anni fa, / così lontana che l'hai dimenticata"].

³⁴ "Allargo le braccia, mi stropiccio gli occhi. Ma mi dica, per gentilezza, dove e quando? E da dove Lei, carissimo, l'ha dedotto? In poesia, tranne una volta in cui ho buttato là "Oggi mi hanno ucciso, domani ti uccideranno", la parola omicidio, così come il verbo uccidere, non viene

da me utilizzata nel modo più assoluto. Per quanto riguarda la poesia, anche un po' datata, del "sangue nero dalle vene aperte", non è altro che d'amore. Sul suicidio per amore (in poesia, e non nella vita reale, come Majakovskij). Possibile che non abbia capito quel 'così lontana che l'hai dimenticata'? O ha davvero pensato che fosse un rimprovero alla complice di un affare losco la quale aveva dimenticato di avermi aiutato a trascinare per il ghiaccio scivoloso un cadavere verso il foro?", Ivanov (la lettera è dettata alla moglie) a Gul', 20 ottobre 1955, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 10, folder 239.

³⁵ "Scherzo, ma il tema dell'omicidio nella mia biografia comincia effettivamente a preoccuparmi. Come Lei ha avuto la compiacenza di notare: 'Quanto ancora a lungo staremo insieme a lui lo sa solo Dio...'. E di scendere nella tomba da assassino, sa, non ho voglia. Non ho mai ucciso nessuno. Ne ho tante di colpe, ma non questa. Non solo nella vita, ma persino nei versi, tanto meno nei pensieri. Adoro gli incubi, ma purtroppo non sogno mai né omicidi, né condanne a morte. Così la prego di credermi sulla parola che non uccido e non ho allucinazioni che riguardano omicidi. Ovviamente so da dove soffia il vento. Mi hanno sposato senza di me. E la 'madre russa' è stata in questa calunnia una madrina di nozze molto efficace. Se Le interessa tutta questa storia, Le scriverò in modo assolutamente confidenziale i chiarimenti con l'indubbia dimostrazione della mia estraneità a quell'affare losco che ebbe effettivamente luogo nel febbraio del 1923 (quattro mesi dopo la mia partenza)", Ibidem.

³⁶ A questo riguardo si veda S. Guagnelli, "Il cattivo maestro e la congiura del silenzio: appunti e testimonianze su *Raspad atoma* di Georgij Ivanov", eSamizdat, 2004 (II), 2, pp. 205–210.

³⁷ Per la traduzione italiana di questo racconto si veda G. Ivanov, "La disintegrazione dell'atomo", eSamizdat, 2004 (II), 2, pp. 205–223.

pubblica russa, di non dare nessuna risonanza al racconto. Pochi giorni dopo, peraltro, il 25 ottobre 1955, Ivanov svelerà a Gul' l'identità della donna individuandola nella moglie del dottor Manuchin³⁸. Questa lettera era peraltro nota, essendo stata pubblicata dal destinatario³⁹, ma priva delle ultime due pagine all'interno delle quali è appunto inserita la rivelazione. Nel passaggio successivo, anch'esso espunto da Gul', c'è una frase con cui Ivanov, citando testimoni in favore della sua estraneità ai fatti, rischia in realtà di compromettere la veridicità stessa della storia:

“Ubijstvo staruchi” proizošlo v konce fevralja 1923 god – Vaš že pokornyj sluga uechal zagranicu v oktjabre 1922. Zdravstvujuščij M.V. Dobužinskij vstretiv menja na nikolaevskom mostu v den' ot'ezda provožal vmeste s akterom Ščerbakov iz posadki na parochod. Pri slučae sprosrite ego m.b. pomnit⁴⁰.

La mancanza di cautela di Ivanov in questo passaggio non consiste tanto nel riferirsi all'“omicidio di una vecchia”, mentre nel *Delo*, come abbiamo visto, a essere assassinato è un uomo di mezza età con tanto di barba (sarebbe stata del resto una contraddizione davvero troppo grossolana), quanto nel fatto che, utilizzando quell'espressione antonomastica, rimanda ovviamente ai due classici antecedenti letterari in cui viene uccisa una vecchia, ovvero alla *Pikovaja dama* [La dama di picche] e al *Prestuplenie i nakazanie* [Delitto e castigo]. Si palesa e si specifica così il probabile substrato letterario del *Delo*. Del resto anche il tema del vizio del gioco che, come un demone, stravolge nel racconto ivanoviano la mente di Adamovič, è in modo sin troppo palese ripreso sia dal racconto di Puškin, sia dall'opera complessiva di Dostoevskij. Mentre però l'ascendenza puškiniana in Ivanov è sostanzialmente nota e studiata⁴¹, il problema dell'influenza dell'autore di *Delitto e castigo*

e del *Giocatore* sull'opera e la strategia letteraria di Georgij Ivanov è un campo praticamente ancora tutto da investigare e che potrebbe invece portare a risvolti interessanti. Infatti Ivanov, come testimoniano fonti diverse, in particolare negli ultimi anni di vita, dichiara più volte un suo particolare rapporto, contraddittorio, con Dostoevskij. Ad esempio scrivendo alla Berberova, nel dicembre del 1951, ammette di averlo sempre ritenuto superiore a tutto ciò che è stato scritto, ma di non esserne più tanto convinto, di averlo riletto tutto e di averlo trovato, nonostante la genialità, falso e marcio⁴². A Gul', in una lettera del 29 luglio 1955, confessa: “Ja vseгда *govorju*, čto mirozdanie *sočinil* bezdarnyj Dostoevskij”⁴³.

Un'altra costante dell'ultimo periodo di Ivanov è data dalle sue rassicurazioni sul fatto che aveva diversi progetti in prosa da portare avanti. Nel 1951 aveva già annunciato alla Berberova quella che considerava la sua ultima parola in letteratura, ovvero il libro, che non ci è giunto in nessuna forma, *Žizn', kotoraja mne snilas'* [La vita che ho sognato]:

Io “Tiro le somme” con la gente e con me stesso senza splendore e senza malvagità, persino senza spirito di osservazione e senza vivacità e così via. Io scrivo, più precisamente trascivo “a memoria” il mio vero atteggiamento verso le persone e gli avvenimenti, atteggiamento che è sempre stato diverso “nel fondo” rispetto a quello in superficie, e forse si è riflesso soltanto nelle poesie, ma non sempre⁴⁴.

Questo progetto compare, più volte e praticamente da subito, anche nella corrispondenza con Gul'. Quest'ultimo infatti aveva fatto presente all'amico che, pur avendo apprezzato il “libro di memorie” *Peterburgskie zimy*, era rimasto perplesso dalla quantità di errori e inesattezze⁴⁵. Ivanov si era giustificato in modo piuttosto ambiguo: se da una parte infatti si rammaricava di non aver potuto fare un'accurata revisione delle bozze, dall'altra sembrava sminuire la cosa, tanto da lanciare l'idea di un nuovo libro di memorie, *Parižskie zimy* [Gli inverni di Parigi]: “*bez prežnej 'igry pena' zato ser'eznej i bez togo legkomyslija, kotoroe [Peterburgskie] Zimy portit*”⁴⁶. Alla fine di maggio del 1953 Ivanov scriveva un'altra lettera nella quale rassicurava Gul' sul fatto di stare lavorando alla *Žizn'*,

⁴² Si veda N. Berberova, *Il corsivo è mio*, traduzione di P. Deotto, Milano 1993³, p. 539.

⁴³ “Io dico sempre che l'universo è stato composto da un Dostoevskij senza talento”, R. Gul', “Perepiska čerez okean”, op. cit., pp. 190. Gul' interpreta “čuvstvuj” invece di “govorju” e “sozdal” in luogo di “sočinil”.

⁴⁴ N. Berberova, *Il corsivo*, op. cit., p. 449.

⁴⁵ Si veda la lettera di Gul' a Ivanov del 17 maggio 1953 pubblicata in R. Gul', “Perepiska čerez okean”, op. cit., pp. 193–194.

⁴⁶ “Senza il precedente ‘gioco di penna’, ma in modo serio e senza quella superficialità che rende spiacevoli gli *Inverni [di Pietrobrutgo]*”, Ivanov a Gul', lettera non datata, ma presumibilmente scritta tra il 17 e il 25 maggio 1953, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I box 6 folder 129.

³⁸ “*Ruskaja mat' eto žena doktora Manuchina*”, Ivanov a Gul', 25 ottobre 1955, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 6, folder 130. Dovrebbe quindi trattarsi della moglie di Ivan Ivanovič Manuchin (1882–1958), medico russo emigrato a Parigi nel 1921.

³⁹ R. Gul', “Perepiska čerez okean”, op. cit., pp. 192–193.

⁴⁰ “L'omicidio della vecchia” avvenne alla fine di febbraio del 1923 – il sottoscritto è invece emigrato nell'ottobre del 1922. Il buon M.V. Dobužinskij, incontrandomi sul ponte Nikolaevskij il giorno della partenza, mi aveva accompagnato, insieme all'attore Ščerbakov, all'imbarco sul battello. Se le capita provi a chiederglielo, forse se lo ricorda”, Ivanov a Gul', 25 ottobre 1955, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 6, folder 130. In realtà il passaggio citato non è, nonostante “il taglio” di Gul', inedito. Era infatti presente nelle note curate da Ar'ev (in G. Ivanov, “Devjat' pisem”, op. cit., p. 157, nota 10), il quale però non sapeva dire da quale lettera provenisse in quanto Poljak gli aveva fornito solo il brano senza altre indicazioni. Ar'ev afferma inoltre che diverse fonti (Terapiano, Chodasevič) confermerebbero le voci sull'implicazione di (almeno) Adamovič nel delitto.

⁴¹ A questo proposito si vedano A.V. Truškina, “A.S. Puškin v emigrantskoj lirike Georgija Ivanova”, *Sibir'*, 1994, 5, pp. 148–150 e E.G. Nikolaeva, “Puškin v tvorčestve G. Ivanova”, *Puškinskij sbornik*, Moskva 1999, pp. 54–62.

kotoraja mne snilas' e promettendogli che gliel'avrebbe spedita presto. Gul' avrebbe poi atteso invano che ciò si avverasse, leggendo invece di nuove assicurazioni, cambiamenti di titoli (*Illjuzy i legendy* [Le illusioni e le leggende]), nuovi progetti (*Bobok*, un lavoro, sempre di natura memorialistica sull'emigrazione), vari articoli e recensioni, tutti puntualmente disattesi. L'unico, o quasi, componimento in prosa che Ivanov spedirà a Gul' sarà alla fine appunto il *Delo Počtamskoj ulicy*, che, forse, in qualche modo si intreccia con altri progetti come la *Žizn', kotoraja mne snilas'* o come quello sull'emigrazione che reca, già nel titolo (*Bobok*), un'evidente e inequivocabile ascendenza dostoevskijana (*Bobok* del resto è stato per gli ultimi anni una vera ossessione di Ivanov). A Vladimir Markov, altro suo importante corrispondente di quel periodo, scriveva infatti:

Ja želaju očen' napisat' na starosti let nečto, očen' suščestvennoe dlja sebja prozovj vrode *Atoma*. Vse delaju zameťki, daže na ulice, daže vo sne. No "sodrogajus" pri mysli sest' za delo, čtob vyšla knižka: golosa načinaet bolet' pri odnoj mysli. M.b. tak i ne napišu iz za etogo stracha. Adski nužen mne *Bobok* Dostoevskogo i predstav'te niktvo v celom Pariže ne možet mne dostat' ili perepisat' na mašinke⁴⁷.

Anche Gul', in almeno tre circostanze, era stato messo al corrente di questo progetto, anche se in modo molto più stringato. Una prima volta nel settembre del '57 ("Nu vot chotel by napisat' stat'ju ob emigracii. Vynošu 'v ume' i zaglavie est' prekrasnoe: *Bobok*")⁴⁸, poi nel marzo del '58 ("*Bobok, kstati nazvanie togo čto ja teper' pišu*")⁴⁹ e, infine, nell'aprile dello stesso anno ("*strastno choču napisat' knigu. [...] Novyj Bobok, kak byla Novaja Eloiza*")⁵⁰.

Tornando alla lettera del 20 ottobre 1955, quella in cui per la prima volta Ivanov accennava all'affare di via Počtamskaja, resta da dire che Gul', non solo presterà fede al racconto, ma arriverà addirittura a confermare, almeno implicitamente, l'episodio, ri-

cordandosi di averne ascoltato un accenno da parte di Konstantin Fedin:

I vot sečas ja rasskažu Vam, kak eto vse "ja uslyšal". Ne pomnju točno, kogda priechal v pervyj raz zagranicu Kostja Fedin, godu kažešsja v 25-m, a m.b. v 26. I kak-to govorja o ceche poetov (k vam ko vsem on odnosilsja – ne sočuvstvenno – kak k literaturnomu tečeniju) on skazal – "a znaeš", vot esli b u nas slučilsja pereverton – to oni by prišli naverch" – ja sprosil, "kto oni?" – "da vot vse oni – parnascy..." Kostja – realist, i emu vse eto čuždo i on Vašego tečenija storonilsja, vraždoval s nim vnutrenno. I dalee on mne rasskazyvaet: "a znaeš", kakaja s nimi vyšla istorija? Ved' kogda oni pereechali granicu v kvartire Adamoviča našli trup matrosa. Podnjalos' delo. V literaturnych krugach zagovorili. Izvestno bylo, čto vlasti hoteli ich vernut', pred"javiv t.e. to, čto nado. No potom vlasti rešili delo zamjat'". Ja sprašivaju: "počemu že?". "Da naverno ne hoteli skandala – vse-taki pisateli, poety Sovetskoj Rossii vyechali i vdrug na ves' mir edakij skandal. Poetomu, kak govorili, delo i rešili 'zamjat' do jasnosti'. I zamjali". Vot čto ja slyšal ot Kosti⁵¹.

A questa lettera Ivanov replicava, è proprio il caso di dire, "alzando la posta", ovvero formulando a Gul' l'esplicita richiesta di conservare la storia che gli scriverà e confutando alcune imprecisioni nel racconto di Fedin:

Poka ne pozdno ja chotel by doverit' v dejstvitel'no chorošie-družeskie vernye ruki malen'kuju rukopis', izlagajuščuju nekie fakty. Ja, konečno, pomirilsja s Adamovičem i vse takoe no součastnikom ubijstva "vchodit' v istoriju" ne ochota. Esli Vy na eto soglasny – ja choču vručit' Vam neskol'ko straniček. Dlja pročtenija Vami i s pros'boj postupit' s nimi, kak Vy najdete pravil'no, kogda ja pomru. No, konečno, esli eto Vas kak nibud' svjažet ili otjagotit skážite otkrovenno. Drugich "verných ruk" u menja net. Vse, čto peredaval Vam Fedin i ego dogadki počemu delo bylo zamjato – gluposti. Nikakogo matrosa i voobščee romantiki ne bylo. Bylo mokroe delo s cel'ju grabeža. Prekrasčeno ono bylo po prikazaniju Čeka. Ugolovnyj rozysk vse rasseryv – i soobščiv svedenija gazetam – zamolčal po prikazu ottuda. A počemu vmešalsja Čeka – tomu, esli želaete, "osledujut punkty"⁵².

⁵¹ "Ora Le racconterò come 'avevo sentito' tutto questo. Non ricordo con precisione quando Kostja Fedin era emigrato la prima volta, forse nel '25 o nel '26. Parlando della Gilda dei poeti (verso di voi come corrente letteraria non nutriva troppa simpatia) disse: 'se da noi ci fosse un ribaltamento della situazione, loro andrebbero al comando', io ho chiesto 'chi sono loro?', 'ma sì, tutti loro, i parnassiani...'. Kostja è un realista, e a queste cose è estraneo, evitava la Sua corrente letteraria, le si opponeva interiormente. E poi mi fa: 'e lo sai in che tipo di storia sono rimasti coinvolti? Dopo che emigrarono, nell'appartamento di Adamovič venne ritrovato il cadavere di un marinaio. Si sollevò un caso. Nei circoli letterari se ne cominciò a parlare. Si sapeva che le autorità volevano farli tornare e avevano già espletato le formalità necessarie. Ma poi le autorità avevano deciso di insabbiare il caso'. Io gli domando 'e perché?'. 'Ma perché probabilmente non volevano uno scandalo, erano dopotutto degli scrittori, poeti della Russia sovietica che erano emigrati, e all'improvviso un tale scandalo si sarebbe risaputo in tutto il mondo. Per questo, come si diceva allora, avevano deciso di 'insabbiare il caso lucidamente'. E lo insabbiarono. Ecco ciò che ho sentito da Kostja', Gul' a Ivanov, 28 ottobre 1955, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I box 19 folder 449.

⁵² "Prima che sia tardi vorrei affidare a mani veramente buone, amiche e fidate un piccolo manoscritto che riferisce alcuni fatti. Con Adamovič ho fatto pace e tutto il resto, ma non ho voglia di 'entrare nella storia' come complice di un omicidio. Se Lei è d'accordo, voglio affidarLe

⁴⁷ "Spero molto di scrivere in vecchiaia qualcosa di molto essenziale per me, una prosa sul genere dell'*Atomo*. Raccolgo continuamente appunti, persino per strada, persino mentre sogno. Ma 'tremo' al pensiero di mettermi seduto a scrivere per far uscire il libro: la testa comincia a farmi male a questo solo pensiero. Forse non riuscirò a scrivere per colpa di questa paura. Ho bisogno in modo infernale del *Bobok* di Dostoevskij e figuratevi che nessuno in tutta Parigi può farmelo avere o trascrivermelo a macchina", Ivanov a Markov, senza data ma recante sulla busta il timbro del 28 febbraio 1958, pubblicata in G. Ivanov – I. Odoevceva, *Briefe an Vladimir Markov, 1955–1958*, Köln-Weimar-Wien 1994, pp. 88–92 (la citazione è a p. 91).

⁴⁸ "Vorrei scrivere un articolo sull'emigrazione. L'ho in mente e c'è già un titolo meraviglioso: *Bobok*", Ivanov a Gul', 23 settembre 1957, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 6, folder 132.

⁴⁹ "*Bobok*, a proposito, è il titolo di ciò che sto scrivendo ora", Ivanov a Gul', 1 marzo 1958, Ibidem.

⁵⁰ "Voglio ardentemente scrivere il libro [...] *Il nuovo Bobok*, come c'è stata *La nuova Eloisa*", Ivanov a Gul', lettera senza data ma presumibilmente scritta tra il 12 e il 21 aprile 1958, Ivi, Series I, box 6, folder 133.

Nonostante il consenso di Gul' e le sue rassicurazioni di massima discrezione e affidabilità, per lunghi mesi Ivanov non parlerà più del *Delo*, tanto che nel gennaio del 1956, cercando di spronare l'amico a realizzare su carta almeno uno dei tanti progetti promessi, Gul' tornerà sull'affare di via Počtamskaja, o meglio riferirà di un ulteriore testimone dei fatti, un loro comune, ma anonimo, conoscente che, proprio a proposito del passaggio dell'articolo di Gul' in cui si faceva riferimento al tema dell'omicidio, si era voluto confidare con lui:

*V častnosti, ob etom mne vdrug stal govorit' ne očen' davno odin naš obščij znakomyj – govoril po povodu stat'i – i vdrug govorit, "a skážite, vy slychali?". Ja vylupil glaza – govorju "nikogda i ničego". "Nu, togda eto udivitel'no – Vy ved' popali v cel' – neskol'kimi strokami". "Kakimi" govorju? "Da vot takimi". Ja govorju, "ach da čto Vy, eto že govorili kakuju-to čuš' sovsem pro drugogo Žorža". A on govorit – "net prostite, eto imenno eta Žorža". Ja vylupil glaza i skazal čto "ničego podobnogo ne znaju, i ne slychal". Vidite. A vot Vam by sledovalo by – napisat' poemu ili lučše balladu Prestuplenie i nakazanie – ili tam – Prestuplenie bez nakazanja – eto už kak chotite. No vot kak Raskol'nikov podnimaetsja po lestnice – da esli by eto Vy rasskazali svoimi stichami [...] vot polučilos' by bol'šoe monumental'nejšee proizvedenie. Podumajte!*⁵³

Tra febbraio e aprile dello stesso anno Ivanov spedirà finalmente i due brani che compongono il *Delo Počtamskoj ulicy*, ma poi non proseguirà, lascerà il racconto incompiuto, senza dare nessuna spiegazione sul perché la Čeka avrebbe insabbiato il caso; solo dopo una precisa richiesta di Gul' ("Kstati, a Počtamskaja ulica tak i ostalas' neokončenoj, i eto očen' žal'... My strastno ždem ne prodolženija, a okončanja, ostanovilis' Vy na jaščike, sdannom na

alcune pagine. Perché Lei le legga e con la richiesta di farne, quando morirò, quello che riterrà opportuno. Ma è chiaro che se questo La obbliga in qualche modo o La disturba me lo dica apertamente. Altre 'mani fidate' non ne ho. Tutto ciò che Le ha raccontato Fedin e le sue supposizioni sul perché il caso venne insabbiato sono stupidaggini. Non c'è stato nessun marinaio e in generale niente di romantico. C'è stato un affare losco a scopo di furto. È stato posto sotto silenzio per ordine della Čeka. Quando la polizia investigativa scoprì tutto, e pur avendo già comunicato la notizia ai giornali, tacque per ordine venuto da lì. Sul perché la Čeka si sia immischiata, se lo desiderate, seguiranno delle note", Ivanov Gul', 14 novembre 1955, Ivi, Series I, box 6, folder 130.

⁵³ "In particolare, non molto tempo fa un nostro conoscente comune mi si è messo all'improvviso a parlare di questo - parlava a proposito dell'articolo - e all'improvviso dice: 'Mi dica, ha saputo?'. Ho strabuzzato gli occhi - dico 'mai e niente'. 'Ma allora è sorprendente - ci ha preso in pieno con alcuni versi'. 'Quali?', dico. 'Questi'. Io dico che Lei si riferiva a una qualche sciocchezza a proposito di un altro Žorž. Ma lui dice 'no, mi scusi, è proprio questo Žorž'. Ho strabuzzato gli occhi e ho detto che non ero a conoscenza di niente del genere, e di non aver mai sentito nulla. Lo vede. Dovrebbe proprio scrivere un poema o ancora meglio una ballata dal titolo *Delitto e castigo* - oppure *Delitto senza castigo*, come vuole. Ecco che Raskol'nikov sale le scale - se solo Lei lo raccontasse in versi [...] verrebbe fuori una grande opera monumentale. Ci pensi", Gul' a Ivanov, 21 gennaio 1956, Ivi, Series I, box 19, folder 450.

vokzale v bagaž")⁵⁴, Ivanov ammetterà di essere insoddisfatto della riuscita ("Vo vsjakom slučae legkomyslennye zapisi o 'dele na Počtamskoj 20' v takom vide kak oni pisalis' Vam 'buduščemu istoriku literatury' [...] ostavljat' nel'zja")⁵⁵ e chiederà a Gul' di trascrivere a macchina quanto fino a quel momento esistente e di spedirglielo indietro affinché potesse apportare modifiche e miglioramenti. Questa volta Gul' si rifiuterà di farlo per assoluta mancanza di tempo e nella loro corrispondenza non si parlerà più del *Delo Počtamskoj ulicy*.

Si è visto dunque come i materiali inediti presentati in questa sede, tutti provenienti dall'archivio di Gul' conservato a Yale, siano di grande utilità per fare definitivamente luce su genesi, attendibilità e struttura di questo breve e incompiuto testo del 1956. Ivanov, non certo nuovo a scandali⁵⁶, aveva probabilmente l'idea di lasciare dopo di sé materiale sufficiente per creare caos e scompiglio nella già travagliata vita culturale dell'emigrazione russa. Quasi sicuramente nei pressi di via Počtamskaja c'era effettivamente stato un qualche delitto efferato, e nella Pietrogrado dei primi anni Venti dovevano essere sicuramente circolate voci che ne attribuivano la responsabilità all'ambiente frequentato da Georgij Ivanov e Georgij Adamovič, se non direttamente a loro stessi. Un articolo di Gul' del 1955 diviene poi il pretesto per confezionare un documento, essenzialmente mendace, allo scopo di ridar vita a quelle lontane voci e realizzare una beffa *post mortem* nei confronti di un amico-nemico, e che rivela in realtà un fragile tessuto letterario ricavato sia dai procedimenti tipici della letteratura di massa, seppur ammiccanti a modelli letterari alti (Puškin, Dostoevskij), sia dal guardaroba artistico, in realtà un po' logoro, dell'autore stesso (le "memorie" su Aleksandr Tinjakov)⁵⁷. Anche l'ultimo miste-

⁵⁴ "A proposito, via Počtamskaja è rimasta incompiuta, ed è un gran peccato... Aspettiamo con ansia non il seguito, ma la fine, si è fermato alla cassa rotta dentro la valigia alla stazione", Gul' a Ivanov, 10 febbraio 1957, Ibidem.

⁵⁵ "In ogni caso non è possibile lasciare a un futuro storico della letteratura [...] quel superficiale appunto sull'affare di via Počtamskaja' così come l'ho scritto per Lei", Ivanov a Gul', 27 agosto 1957, G. Ivanov, "Dva pis'ma", op. cit., p. 136.

⁵⁶ Il più famoso resta quello legato all'articolo che Ivanov scrisse nel 1930 in occasione dei 25 anni di attività poetica di Chodasevič (G. Ivanov, "K jubileju V.F. Chodaseviča", Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., pp. 526–530) e nel quale quest'ultimo veniva pesantemente (e infondatamente) accusato di connivenza con il potere bolscevico. Per di più Ivanov non aveva firmato l'articolo col suo nome ma con quello di un altro poeta russo emigrato a Varsavia, A. Kondrat'ev, il quale ovviamente aveva protestato e si era indignato. Su questo episodio e sui rapporti fra Ivanov e Chodasevič si veda N.A. Bogomolov, "Georgij Ivanov i Vladislav Chodasevič", *Russkaja literatura*, 1990, 3, pp. 48–57.

⁵⁷ L'importanza e l'influenza di Tinjakov su Ivanov è confermata da un altro brano di una lettera di Ivanov "censurata" da Gul', e riferito a *Raspad atoma*: "Zaimstvoval' že ja mnogie 'obrazy' – mertva devočka i pr. – u bess-

ro che apparentemente rimarrebbe, ovvero perché Gul' non abbia pubblicato effettivamente quel materiale, trova una naturale risposta nell'archivio di quest'ultimo. La lettura della corrispondenza che Gul' si scambiò, dopo la morte di Ivanov, con Irina Odoevceva attestano una ultimissima volontà del poeta, che, forse per un improvviso scrupolo di coscienza prima di morire, o, come la testimonianza della moglie lascerebbe presupporre, per un sincero ravvedimento dovuto al comportamento di Adamovič, il quale era corso al capezzale di Ivanov morente, decide all'ultimo istante che quelle carte debbano essere distrutte:

Posylaju Vam svoi stinchi posvjaščennye Adamoviču. On okazalsja nastojaščim drugom i očen' podderžal menja. On priezžal proščat'sja s Georgijem Vladimirovičem i Georgij Vladimirovič posle etogo svidani-ja soveršenno izmenil k nemu otnošenje. On prosil Vas uničtožit' vse, čto on Vam pisal o "dele na Počtamtskoj". Vse, isključaja bumagi svi-detel'stvujuščej, čto Georgij Vladimirovič pokinul Peterburg v avguste 22-go goda⁵⁸.

Non risultano repliche di Gul' a questo proposito, né esiste sufficiente chiarezza nemmeno su quei documenti che, secondo la Odoevceva, avrebbero dovuto attestare la partenza di Ivanov da Pietrogrado nell'agosto del 1922⁵⁹. La Odoevceva ripeterà almeno in un'altra circostanza la richiesta a Gul' di distruggere il *Delo* ("Neožidannaja pros'ba – prišlite mne požalujsta *Delo na Počtamtskoj*. Mne chočetsja perečest' – ved' eto pisal Žorž. Pe-

mertnogo Aleksandra Ivanoviča Tinjakova-Odinokogo) ["Ho fatto mie' molte "immagini" - la bambina morta e altro - dell'immortale Aleksandr Ivanovič Tinjakov-Odinokij"], Ivanov a Gul', 29 luglio 1955, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 6, folder 130.

⁵⁸ "Le invio i miei versi dedicati ad Adamovič. Si è rivelato un vero amico e mi ha molto sostenuta. È venuto a porgere i suoi estremi saluti a Georgij Vladimirovič [Ivanov] e Georgij Vladimirovič dopo questo incontro aveva completamente cambiato opinione verso di lui. Le ha chiesto di distruggere tutto ciò che Le ha scritto a proposito 'dell'affare sulla Počtamtskaja'. Tutto, a esclusione dei documenti che testimoniano che Georgij Vladimirovič aveva abbandonato Pietroburgo nell'agosto del 1922", Odoevceva a Gul', 6 ottobre 1958, Beinecke, GEN MSS 90, Roman Gul Paper, Series I, box 10, folder 240.

⁵⁹ A meno che la Odoevceva non si riferisca a quel "documento" che Ar'ev, senza segnalare però provenienza e locazione, cita in G. Ivanov, "Devjat' pisem", op. cit., p. 156, nota 9: "Podtverždaju, čto Georgij Ivanov, živšij v moej kvartire v 1921–1922 gg., uechal iz Petrograda za grani-ku osen'ju 1922 g. Ja lično s M.V. Dobužinskim prisustvoval pri ego ot'ezde na parochode iz Petrograda. 7/1 1953 G. Adamovič" ["Confermo che Georgij Ivanov, il quale ha vissuto nel mio appartamento tra il 1921 e il 1922, è partito da Pietrogrado per l'estero nell'autunno del 1922. Sono stato personalmente presente, assieme a M.V. Dobužinskij, al momento della partenza del suo battello da Pietrogrado. 7 gennaio 1953 G. Adamovič"]. Questo peraltro confermerebbe in parte quanto dichiarato a Gul' da Ivanov nella lettera del 25 ottobre 1955 a proposito di possibili testimoni della sua partenza, anche se lì era presente l'attore Ščerbakov, qui Adamovič stesso. Inoltre la data della partenza di Ivanov indicata qui (autunno 1922) coincide (lì era ottobre 1922), ma non con quella indicata dalla Odoevceva (agosto 1922).

rečtu i sama sožgu")⁶⁰, ma, o per qualche motivo la sua richiesta non venne esaudita, oppure, ma è poco probabile, esistevano anche altre parti o versioni del testo che Gul' avrebbe in effetti distrutto. I manoscritti però, come si sa, "non bruciano" e, comunque siano andate le cose, anche la Odoevceva, nelle sue "memorie", utilizzerà molti "ricordi" appartenuti al marito.



Дело Почтамтской улицы⁶¹

Почтамтская 20, богатый буржуазный дом стиля 90 годов. Напротив – окна⁶² в окна двора Фредерикса, министра двора. Чопорно-аристократическая улица, начинающаяся с Иса[а]киевской площади и здесь кончающаяся⁶³, упираясь в казармы Л.Г. Конного полка.

Квартира № 2, в бельэтаже – петербургский⁶⁴ пьедатер [В].С. Бел[л]ей⁶⁵ и ее покойного мужа (миллионера – ко[ксо]-обжигательные заводы) Н.Н. Бел[л]ей. В адресной⁶⁶ книге у них еще два, основных, адреса: "Петер[бург]⁶⁷ – зимняя резиденция" и "Петергоф [-] летняя резиденция". Там лакеи конюшни⁶⁸ и – в те времена! – три автомобиля. Здесь же "уголок" [-] три комнаты на пятом этаже, точно такая же квартира под челядь.

Вот План⁶⁹:

Квартира маленькая, комнаты очень большие. Отделана и обставлена с хамской роскошью. Двери и окна карельской березы и красного дерева с бронзой. Фальшивые ренессансы. Люстры из ананасов и граций, разные ониксовые ундины и серебряные коты в натуральную величину.

⁶⁰ "Ho una richiesta insolita – mi invii per favore l'*Affare sulla Počtamtskaja*. Voglio leggerlo – l'ha scritto Žorž. Lo leggerò e lo brucerò io stessa", Odoevceva a Gul', 17 ottobre 1959, Ivi, Series I, box 10, folder 241.

⁶¹ Per la trascrizione si sono scelti i seguenti criteri: in corsivo, tra parentesi quadre precedute da un asterisco, vengono trascritte le letture omesse da Poljak o da lui interpretate diversamente; tra le parentesi unciniate ("<" e ">") si segnalano le interpretazioni incerte; tra parentesi quadre semplici viene integrato correttamente il testo originale.

⁶² Cancellato: "двор".

⁶³ Poljak trascrive: "кончалась".

⁶⁴ Poljak trascrive: "петербургская".

⁶⁵ In realtà è scritto: "Н.С. Беллей".

⁶⁶ In realtà è scritto: "адресной".

⁶⁷ In realtà è scritto: "Петергоф".

⁶⁸ Poljak trascrive: "конюшня".

⁶⁹ Si veda la figura 1.

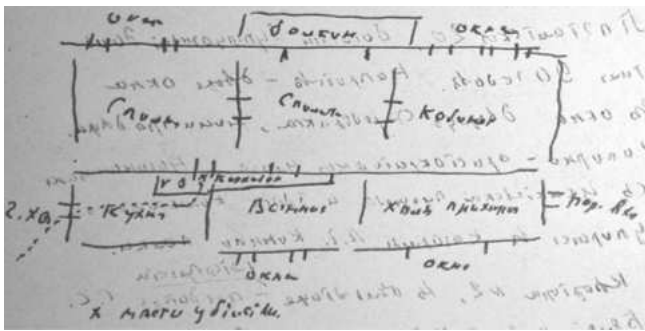


Fig. 1. Febbraio 1956, disegno originale di Georgij Ivanov

В 1921 году весной, собираясь жениться, я искал квартиру. Нашел было подходящую⁷⁰ – в “Доме искусств” – б[ывшей] особняке⁷¹ Елисеевых. Точнее б[ывшую] Елисеевскую баню с предбанником[.] Баня Елисеевых не уступала в “роскоши” квартире Бел[л]ей. Предбанник во вкусе [“]1001 ночи[”]. Помпейский уголок, особо. К тому же в самой бане красовался мраморный⁷² “Поцелуй” Родена. Просвещенный сынок – приобрел в Париже. Родители, за неприличием сюжета, установили его в бане.

Но тут подвернулась Почтам[т]ская – тетка Бел[л]ей, отбывая за границу[.] оставила пьедатер племяннику Адамовичу, а тот предложил мне ее поделить. Я, в свою очередь, уступил свою баню Гумилеву⁷³. Там его осенью того же года и арестовали.

Адамович, обосновавшись⁷⁴, засел на своей половине – спальня-столовая-салон. Эстетически-педерастический.

Если⁷⁵ бы описать этот салон[.] была бы особая баллада. Но к делу. Все шло хорошо, пока главным “другом дома” был *[некто К.] Медведский⁷⁶, в недавнем прошлом лейб-гусар, а теперь опальный, разжалованный за превышение власти комендант Гороховой 2. Молодой человек, лет 23[.] сын редактора “Вечернего времени”. Ангельски-невинная наружность.

Прелестно пел, подыгрыв⁷⁷ очень музыкально. С элегической грустью вспоминал иногда прошлое: “Эх Сашка и Петя – чудные были ребята – на глупом деле влипли⁷⁸ на Марсовом поле – член⁷⁹ откусили”. Но в июне или в июле 1922 года (я хлопотал уже об отъезде – Одоевцева была уже за границей) Медведский⁸⁰ отошел в тень. Его затмил новый друг Андрей фон Цурмюлен. Сын важного генерала, мичман гвардейского экипажа. Он был уже посажен на барку с другими морскими офицерами – барку отвозили, обычно, на буксире в море – потом по ней давался⁸¹ залп и она тонула. В последнюю минуту на барку явился могущественный кронштадтский расстрельщик (не помню то ли Федоров, то ли Федорчук)[.] Увидел Цурмюлена – и снял его с барки: *coup de foudre*. Свирепый расстрельщик оказался нежнейшей⁸² души жопником. Дальше все пошло как в стихах Горенского: о замерзающем мальчике и доброй старушке – которая

Приютила, обогрела.

Напоила коньяком[.]

Уложила спать в постельку

И сама потом легла[.]

Видно добрая старушка

Прямо ангелом была.

Цурмюлен не дал полного счастья сентиментальному Федорчуку. Из Кронштадта – где его постоянно держала “понтонная работа”⁸³ – он писал Адамовичу[.] который⁸⁴ очень интимно “дружился”⁸⁵ с обоими – “Андрей со мною жесток, постоянно я из-за него плачу. Он нарочно говорит по-французски[.] что[бы] я не понимала[.] и когда я подаю ему одеваться[.] бьет меня носками по лицу”[.] и подписывая⁸⁶ “*[Ваша несчастная] фон Цурмулина”[.] Федорчук

⁷⁷ Poljak trascrive: “подыгрывал”.

⁷⁸ Poljak trascrive: “но глупым детям влепили”.

⁷⁹ Poljak trascrive: “длань откусили”.

⁸⁰ Poljak trascrive: “Медведовский”.

⁸¹ Poljak trascrive: “давали”.

⁸² Poljak trascrive: “неустрасимой”.

⁸³ Poljak trascrive: “понтонная работа”.

⁸⁴ Cancellato: “с которым”.

⁸⁵ Poljak trascrive: “дружил”.

⁸⁶ Poljak trascrive: “подписывается”.

⁷⁰ Poljak trascrive: “необходимую”.

⁷¹ Cancellato: “квар”.

⁷² Cancellato: “подлинный”.

⁷³ Poljak trascrive: “Гумилевым”.

⁷⁴ Poljak trascrive: “обосновался”.

⁷⁵ Qui in realtà Poljak fa seguire l’inizio del secondo frammento spedito solo successivamente da Ivanov.

⁷⁶ Poljak trascrive: “Медведовский”.

он считал своей девической фамилией. Вот почему – когда вскоре после отъезда Адамовича за границу уголовный розыск раскрыл убийство **[u]* переарестовал правых и виноватых **[(об этом дальше)]* – Чека, вмешалась, изъяла это дело из ведения уголовного розыска и замаяла его.

**[(продолжение следует)]*

В конце августа 1922 г. Одоевцева уехала за границу. Я жил на отлете: командировка от Адриана Пиотровского (сына Ф.Ф.Зелинского⁸⁷) – паспорт, визы, место на пароходе, поез[д]ка в Москву. В жизни Почтамтской почти не участвовал. Она стала очень оживленной и многолюдной – проходные казармы. А фон Цурмюлен играл первую роль. Одну из наших комнат отдали “под жильца” спекулянта Васеньку (описан в “Третьем Риме”)[,] очень польщенного[,], что попал в блестящее общество. В числе новых друзей оказались Лохвицкий-Скалон, сын Мирры⁸⁸ и некто Б.Ф. Шульц, мой однокашник, б[ывший] гвард[ейский] офицер, теперь скрывшийся⁸⁹ от призыва, голодный, несчастный. Он был первым красавчиком в классе, теперь с горя готовым “на все”. Анонимный племянник своего дяд[и] появился может быть при мне, я не помню. Имени его я так и не узнал. “Страшный человек” называл его Адамович.

Новая компания бурно играла в карты и пьянствовала. До этого Ад[амович] не пил ничего и не держал колоды в руках. Теперь стал завсегдатаем клубов. (Клуб имени тов. Урицкого. Клуб Коминтерна. Пролетарский клуб имени тов. Зиновьева – швейцар в ливрее, весь в медалях, высаживает гостей. Лихачи с электрическими фонариками на оглоблях. Зала баккара. Зала шмен де фер. Рулеточная зала. <грешны>, девки, педерасты. НЭП в разгаре). Часто играли и очень крупно и на Почтамтской. [“Очень весело стало жить”] повторял Ада-

мович. [“Как жаль, что ты уезжаешь”]. [“А ты не уедешь, ведь собирался?”]. [“Не знаю. Может быть. Вряд ли. Мне и так хорошо”]. Однажды он вдребезги проигрался – где взять денег. Отдать было необходимо до зарезу – нравы были крутые, полубандитские – не отдашь[,], могут избить до полусмерти, а то и плеснуть кислотой. Он был в панике. [“Да продай теткин у спальню”] (за нее предлагали что-то очень большие деньги какой-то скоробогач)[.]. [“Что ты! А если тетя узнает – как я ей посмотрю в глаза! Никак я не сделаю”⁹⁰ этого”]. И как-то выкрутился, ничего не тронув в квартире.

Когда, после отъезда Адамовича за границу, недели две спустя, на кв[артир]у № 2 нагрязнул уголовный розыск переарестовать всех ее обитателей – Шульца, Васеньку, прислугу Марианну – обстановка была целиком вывезена.[.] Одной из эмигрантских забот Адамовича стала сложнейшая паутина “писем из Петербурга”[.] сообщавших[,], что на Почтамтской все в сохранности, ковры выбиваются, бронза чистится, статуя каррарского мрамора переставлена на лето в тень, чтобы мрамор не пожелтел. Тетка верила, напоминала – “напиши чтобы проветривали”⁹¹ пуховые подушки. . .”[.] Канитель эта кончилась сама собой спустя несколько лет: тетке внушили, что переписываться запрещено и чего доброго, верных людей, хранящих ее квартиру, могут за переписку арестовать, тогда и пуховые подушки пострадают. . .

В “Красной газете” начала марта 1923 г. можно отыскать заметку приблизительно такого содержания: “На льду реки Мойки против б[ывшей] протестантской кирхи, рядом с прорубью обнаружена шкатулка накл[адного] серебра фирмы Фраже с инициалами В.Б. В шкатулке, завернутая в наволочку с теми же инициалами[,], оказалась отрубленная голова мужчины средних лет с большой черной бородой”.

С этой заметкой Адамович впервые познакомился в редакции “Всемирной литературы”.

⁸⁷ Professore dell’università di Pietroburgo.

⁸⁸ Mirra Aleksandrovna Lochvickaja (1869–1905), poetessa che ebbe una certa popolarità sul finire del XIX secolo.

⁸⁹ Poljak trascrive: “скрывавшийся”.

⁹⁰ Poljak trascrive: “объясню”.

⁹¹ Poljak trascrive: “проветрили”.

Кассир, платя ему гонорар – протянул *[ему] только что вышедший №: [“Георгий Викторович, ужаси-то какие и совсем рядом с Вами – вот прочтите – голова, прорубь...”].

Что ответил Адамович, не знаю. Прорубь он сам предварительно нашел. Но мельхиоровую шкатулку с инициалами тетки – В.Б. – Вера Беллей[,] бросил неудачно – мимо проруби налево. Место было действительно рядом: налево[,] за угол от Почтамтской 20[,] Б[ольшая] Морская кончается⁹² под острым углом, сливаясь с набережной Мойки. Прорубь была как раз наискосок особняка[,] облицованного розовым гранитом – особняка Набоковых, описанного в воспоминаниях Сирина[.]

Труп был найден несколько дней спустя в багажном отделении Николаевск[ого] вокзала. Вскоре обнаружился и маклак татарин, которому “неизвестный гражданин небольшого роста” продал пальто[,] костюм*[, *ботинки*] и шапку убитого. Продавец был Адамович.

Труп рубили на куски в ванне, роскошной, белой *[ванне][,] на львиных лапах[,] в *[роскошной ванной комнате] кв. 2 по Почтамтской 20[.] Клеенка и корзинка были заранее припасены[,] но упаковали плохо – в багажном отделении обратили внимание на проступившуюся⁹³ сквозь корзинку кровь. Стенки ванной комнаты[,] разрисованные кувшинками на лазурном фоне[,] забрызганы кровью, белоснежный кафельный пол залит[,] как на бойне. Кругом креслица, тумбочки, шкафчики [–] буржуазный уют конца XIX века.

Роли были распределены – один рубил, другой хлопотал с корзинкой, Адамовичу как слабосильному дали замывать кровь. “Страшный человек” – племянник убитого[,] свирепо командовал: [“Быстрее – А это что? – Поворачивайтесь”].

И несчастный Ад[амович] в одних подштанниках, на коленках, хлопал по полу окровавленной тряпкой и выжимал ее в ведро, пока другие рубили и впихивали в корзину. Голову

решено было бросить в прорубь, чтобы трудней было доискаться[,] кто убитый. Для упаковки головы подошел “как раз” дорожный погребец накладного серебра. Голова лежала потом в погребце сутки. Погребец был с ключиком. Ад[амович] закрыл на ключик и поставил пока на прежнее место в столовой лжеренессанс и с люстрой из ананасов.

Убили часа в 3 дня. “Работали” рубя, упаковывая⁹⁴, замывая[,] торопясь, “нервничая”. Главари-племянник[,] богохульствуя и похабствуя[,] орал на всех: жильцу спекулянту Васеньк[е] заранее сказали[,] чтобы до 7 вечера не возвращался. Но к 7 он обязательно явится. Ад[амович] заикнулся, что если Васенька явится[,] когда еще не все будет “убрано” – он выйдет⁹⁵ и уведет его куда-нибудь. [“Дудки”[,] ответил племянник. [“Явится не вовремя – и его топором. Пойдут две корзины в Омск ‘Осторожно. Стекло’[,] и дело с концом и колечко – наше будет”]. На пухлом мизинце Васенька носил “брильянт четыре карата чистейше[й] воды” *[(*см. Третий Рим*)].

Васенька на свое счастье запоздал. Все было в порядке – все блестело. Явилась и Марианна – стала накрывать на стол вед[жву]дский столовый сервиз м-м Беллей. Друзья – “участники в деле”[,] пять человек [–] заперлись в комнате Адамовича. Главный лихо располот тряпичный пояс, снятый с голого мертвого *[тела] дяди с большой черной бородой. Из пояса посыпалась⁹⁶ валюта: покойник собирался удирать в Польшу и доверился об этом и о поясе – племяннику.

*[(*продолжение следует*)]



L'AFFARE DI VIA POČTAMTSKAJA

Via Počtamskaja numero 20, una ricca casa borghese in stile anni Novanta. Di fronte, con le finestre rivolte le une verso le altre, c'è il palazzo di Frederiks, ministro della corte. Una via aristocratica e elegante che parte

⁹⁴ Poljak trascrive: “упаковывали”.

⁹⁵ Poljak trascrive: “увидит”.

⁹⁶ Poljak trascrive: “высыпалась”.

⁹² Cancellato: “слива ясь кончалась”.

⁹³ Poljak trascrive: “проступившую”.

dalla piazza di Sant'Isacco e che termina qui, interrotta dalle caserme del reggimento L.N. Konnyj.

L'appartamento numero due, al primo piano, c'era il pied-à-terre di V.S. Bellej e del suo defunto marito (un milionario proprietario di impianti per la produzione di carbon coke) N.N. Bellej. Nello stradario ci sono ancora i loro due indirizzi principali: "Pietroburgo – residenza invernale" e "Petergof – residenza estiva". Là avevano gli stallieri e – in quei tempi! – tre automobili. Qui invece solo "un angoletto", tre stanze al quarto piano, proprio sotto l'appartamento della servitù.

Ecco una pianta dell'appartamento⁹⁷:

L'appartamento era piccolo, le stanze molto grandi. Era costruito e arredato con una ricercatezza priva di gusto. Le porte e le finestre erano fatte di betulla della Carelia e di legno rosso con bronzi in stile finto rinascimentale. Lampadari a forma di ananas e di Grazie, ondine di onice e gatti d'argento a grandezza naturale.

Nella primavera del 1921, avendo deciso di sposarmi, stavo cercando un appartamento. Ne avevo trovato uno che faceva al caso mio, nella Casa delle arti presso la ex villa degli Eliseev. Più precisamente l'ex sauna con spogliatoio degli Eliseev. La sauna, in quanto a "ricercatezza", non era da meno dell'appartamento dei Bellej. Lo spogliatoio era arredato secondo il gusto delle *Mille e una notte*. Un angoletto pompeiano, separato. Inoltre nella sauna faceva bella mostra di sé una scultura in marmo che raffigurava il *Bacio* di Rodin. Il figlio, che aveva ricevuto una certa istruzione, lo aveva acquistato a Parigi. I genitori, visto il soggetto sconveniente, lo avevano relegato in bagno.

L'occasione di trasferirmi in via Počtamtškaja mi era invece capitata per caso: la zia Bellej, dovendo partire per l'estero, aveva lasciato il pied-à-terre a suo nipote, Adamovič, il quale mi aveva offerto di dividerlo con lui. Io, a mia volta, avevo lasciato la mia sauna a Gumilev. Là, nell'autunno dello stesso anno, lo arrestarono.

Adamovič, stabilendosi nell'appartamento, si era preso la sua metà: un salone di stile a metà strada tra l'estetico e il pederasta, una camera da letto e una camera da pranzo.

Per descrivere questo salone ci sarebbe bisogno di una ballata. Ma veniamo al sodo. Tutto andò bene finché il principale "ospite della casa" rimase un certo K. Med-

vedskij, fino a poco tempo fa usaro di corte, ma ora caduto in disgrazia e degradato, per abuso di potere, a comandante alla Goročovaja 2. Un giovane dall'aspetto angelico e innocente di circa ventitré anni, figlio del redattore di *Večernoe vremja*. Cantava molto bene, e sapeva ben accompagnarsi con la musica. Con elegiaca tristezza ogni tanto pensava al passato:

Ah, Saška e Pet'ka
che ragazzi straordinari,
in che stupido guaio si cacciarono al Campo di Marte,
morsero via un membro.

Ma nel giugno o nel luglio del 1922 (io mi stavo già dando da fare per la partenza – l'Odoevceva era già all'estero) Medvedskij sparì. Era stato soppiantato da un nuovo amico, Andrej von Curmjulen. Figlio di un importante generale, sottotenente dell'equipaggio delle guardie. Era già salito sul barcone con altri ufficiali – il barcone di solito veniva portato in mare da un rimorchiatore – e lì dentro, in seguito, veniva sparata una salva e il barcone affondava. All'ultimo istante sul barcone comparve un poderoso fucilatore di Kronštadt (non mi ricordo se fosse un Fedorov o un Fedorčuk). Non appena vide Curmjulen lo portò via dal barcone: *coup de foudre*. Il feroce fucilatore si rivelò essere un culattone dall'animo dolcissimo. In seguito tutto andò come nei versi di Gorenskij a proposito del ragazzo congelato e della buona vecchietta la quale

Lo ospitò, lo riscaldò.
Lo riempì poi di cognac,
lo infilò dentro al suo letto
e lei stessa poi ci andò.
La vecchietta oltre che buona
Era proprio un angioletto.

Curmjulen non riusciva a rendere pienamente felice il sentimentale Fedorčuk. Da Kronštadt – dove era tenuto continuamente occupato dal "lavoro sul ponte" – scriveva ad Adamovič, il quale era diventato intimo "amico" di entrambi: "Andrej è crudele con me, piango sempre a causa sua. Parla di proposito in francese affinché io, povera stupida, non capisca, e quando gli porgo i vestiti mi colpisce sul viso con i calzini", e si firmava "La Sua infelice von Curmjulina". Considerava Fedorčuk il suo cognome da nubile. Ecco perché, subito dopo la partenza di Adamovič per l'estero, quando la polizia investigativa scoprì l'omicidio, arrestò innocenti e colpevoli (di questo più in là) – la Čeka si immischiò, tolse

⁹⁷ Si veda la figura 1.

il caso dalle competenze della polizia investigativa e se ne appropriò.

(Continua)

Alla fine di agosto del 1922 l'Odoevceva era partita definitivamente per l'estero. Io facevo una vita poco socievole: svolgevo delle missioni per conto Adrian Piotrovskij (il figlio di F.F. Zelinskij) – il passaporto, i visti, una prenotazione sul battello, un viaggio a Mosca. Non prendevo parte alla vita di via Počtamskaja che era diventata vivace e affollata – una specie di caserma. Una delle nostre camere era stata venduta allo “speculatore Vasen'ka” (descritto nella *Terza Roma*), molto lusingato dal fatto di essere capitato nella bella società. Fra i nuovi amici della casa figuravano Lochvickij-Skalon, figlio della poetessa Mirra e un certo B.F. Šul'c, mio compagno di studi, ex ufficiale di guardia, ora sparito dall'esercito, affamato, caduto in disgrazia. All'epoca era il più bello della classe, mentre ora, a causa del dolore, è disposto “a tutto”. L'anonimo nipote comparve forse mentre io ero presente, non me lo ricordo. Comunque sia non ho mai saputo il suo nome. “Un uomo strano” lo definiva Adamovič.

La nuova compagnia si dava continuamente alle carte e all'ubriachezza. Fino a quel momento Adamovič non aveva mai bevuto nemmeno un goccio né aveva mai tenuto in mano un mazzo di carte. Ora era diventato un assiduo frequentatore di locali (il locale intitolato al compagno Urickij, il locale del Komintern, il locale dei proletari intitolato al compagno Zinov'ev: un portiere in livrea, tutto decorato di medaglie, accoglie gli ospiti. Gli autisti, lasciando accesi i fanali, sono sempre pronti ad andar via. La sala del baccarà. La sala dello chemin de fer. La sala della roulette. Ragazze di malaffare e pederasti. Eravamo nel pieno della Nep). Spesso giocavano, e di brutto, anche a via Počtamskaja. “Vivere è diventato molto bello”, ripeteva Adamovič. “Che peccato che tu sia in partenza”.

“E tu non parti? Sembrava di sì”.

“Non lo so. Forse. Forse no. Sto bene anche così”.

Una volta perse tutto al gioco. Dove poteva trovare i soldi? Sistemare il debito era assolutamente necessario: le usanze erano implacabili, mezzo banditesche, se non pagavi il debito rischiavi grosso, persino che ti versassero dell'acido addosso. Era nel panico.

“Dai, vendi la camera da letto di tua zia” (uno dei

nuovi ricchi dell'epoca gli aveva effettivamente offerto una grossa somma).

“Ma che dici! Se mia zia lo venisse a sapere non potrei più guardarla negli occhi! Non lo farò mai”.

In qualche modo se la cavò, senza dover rinunciare a nulla nell'appartamento.

Quando, dopo la partenza di Adamovič per l'estero, circa due settimane dopo, nell'appartamento numero 2 sopraggiunse la polizia investigativa per arrestare tutti i suoi abitanti – Šul'c, Vasen'ka, la domestica Mariana – l'arredamento fu interamente portato via. Una delle occupazioni di Adamovič in emigrazione divenne la complicatissima ragnatela di “lettere da Pietroburgo” che informavano che alla Počtamskaja tutto era a posto, i tappeti venivano sbattuti, i bronzi puliti, le statue di marmo di Carrara in estate venivano spostate all'ombra affinché il marmo non si ingiallisse. La zia ci credeva, si raccomandava “scrivi di far prendere aria ai cuscini di piuma”... Questa situazione ebbe termine dopo qualche anno: alla zia dissero che scrivere lettere era proibito e che le persone fidate che badavano all'appartamento avrebbero potuto essere arrestate per via della corrispondenza, e a quel punto anche i cuscini di piume ne avrebbero risentito. . .

Sulla Krasnaja gazeta dei primi di marzo del 1923 c'è un articoletto più o meno del seguente tenore: “Sotto al manto di ghiaccio del fiume Mojka, di fronte alla ex chiesa protestante, di fianco a un foro è stata ritrovata un scrigno d'argento della marca Fragette con le iniziali B.V. Nello scrigno, sotto un doppio fondo sul quale erano incise le stesse iniziali, è stata ritrovata la testa mozzata di un uomo di mezza età con una folta barba nera”⁹⁸. Di questo articoletto Adamovič venne a sapere per la prima volta nella redazione di Vsemirna-ja literatura. Il cassiere, mentre gli pagava l'onorario, gli allungò il numero appena uscito: “Georgij Viktorovič, che cosa orribile e proprio vicino a casa Sua – ecco legga, la testa, il foro. . .”.

Cosa rispose Adamovič lo ignoro. Il foro era stato lui stesso a trovarlo. Lo scrigno di argentone con le iniziali della zia – B.V. – Vera Bellej, lo aveva gettato senza le dovute cautele: proprio alla sinistra del foro. Era dav-

⁹⁸ Ar'ev (G. Ivanov, “Devjat' pisem”, op. cit., p. 156, nota 7) sostiene di aver verificato i numeri di febbraio e marzo del 1923 della Krasnaja gazeta ma di non aver trovato nessun trafiletto del genere.

vero vicino: sulla sinistra, a due passi dal numero 20 di via Počtamskaja, la Bol'saja morskaja termina ad angolo acuto, confluendo nel lungofiume della Mojka. Il foro era proprio in posizione diagonale rispetto al villino, rivestito di granito rosa, dei Nabokov descritto nelle memorie di Sirin.

Il cadavere venne ritrovato qualche giorno dopo nel reparto bagagli della stazione Nikolaevskij. Presto fu rintracciato anche il rigattiere tartaro al quale “uno sconosciuto di altezza media” aveva venduto il soprabito, il vestito, le scarpe e il cappello della vittima. Quel venditore era Adamovič.

Il cadavere era stato fatto a pezzi nella vasca, nella bianca e lussuosa vasca da bagno con le zampe di leone, nella lussuosa stanza da bagno dell'appartamento numero 2 di via Počtamskaja 20. L'incerata e la cesta erano state procurate in anticipo, ma, al momento di impacchettare, qualcosa era andato storto: nel reparto bagagli notarono che dalla cesta usciva del sangue. Le pareti della stanza da bagno, con raffigurazioni di ninfee su uno sfondo azzurro, erano completamente sporche di sangue, il candido pavimento di ambrogette era sudicio come quello di un mattatoio. Intorno c'erano una poltroncina, dei comodini, degli scaffali: l'agio borghese della fine del XIX secolo.

I ruoli erano stati così suddivisi: uno faceva a pezzi il corpo, un altro si dava da fare con la cesta, ad Adamovič, ritenuto un debole, era stata assegnato il compito di ripulire il sangue. “L'uomo strano”, il nipote dell'ucciso, impartiva ordini con una certa crudeltà: “Più veloce. E questo cos'è? Giratelo”.

Lo sfortunato Adamovič, con indosso soltanto dei mutandoni, si muoveva inginocchiato in quella pozza sul pavimento con un cencio tutto insanguinato che strizzava dentro a un secchio, mentre gli altri tagliavano

i pezzi e li ficcavano dentro la cesta. Era stato deciso di gettare la testa nel foro per rendere l'identificazione più difficile. Per nascondere la testa avevano pensato che facesse al caso loro “proprio” il cofano argentato. La testa rimase nel cofano per un giorno intero. Il cofano aveva una sua chiave. Adamovič lo aveva chiuso a chiave e inizialmente lo aveva rimesso nel posto precedente, nella camera da pranzo in stile finto-rinascimentale con i lampadari a forma di ananas.

L'omicidio era avvenuto verso le tre del pomeriggio. Il loro “lavoro” si era svolto tagliando, impacchettando, pulendo, il tutto in fretta e “nervosamente”. Il nipote capobanda bestemmiando e imprecaando, urlava contro tutti: a Vasen'ka, l'inquilino speculatore, avevano detto di non tornare prima delle sette. Ma alle sette sarebbe senz'altro arrivato. Adamovič fece presente che se Vasen'ka fosse arrivato quando non era ancora tutto ordine, lo avrebbe portato via da qualche parte.

“Un corno!”, rispose il nipote. “Se torna prima c'è la scure pronta anche per lui. Saranno allora due le ceste a partire per Omsk con la scritta ‘Vetro. Attenzione’, e l'affare sarà fatto, l'anellino sarà nostro”.

Vasen'ka portava al mignolo paffuto “un brillante di quattro carati più puro dell'acqua” (vedi *La terza Roma*).

Vasen'ka per sua fortuna tardò. Tutto era in ordine e splendeva. Arrivò anche Marianna. Prese ad apparecchiare il tavolo con il servizio in porcellana di marca Vedžvud di madame Bellej. Gli amici, i cinque “partecipanti all'affare” si chiusero nella camera di Adamovič. Il capo scucì con maestria la cenciosa cintura sfilata dal cadavere nudo dello zio dalla folta barba. Dalla cintura uscirono delle banconote: il defunto si stava accingendo a svignarsela in Polonia e si era confidato col nipote a proposito di questo progetto e della cintura.

(Continua)

Valeriano Magni e i sassoni a Praga (1631–1632)

Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 469–474 ◇

NONOSTANTE la presa di Praga da parte dell'esercito dell'elettore di Sassonia rappresenti un momento importante della lotta confessionale del Seicento centroeuropeo, in uno dei momenti nevralgici della guerra dei Trent'anni, non si può certo dire che la bibliografia dedicata agli unici mesi in cui i protestanti cechi, costretti all'emigrazione nel corso degli anni Venti, hanno potuto fare ritorno nelle proprie case, sia comparabile all'importanza dell'avvenimento¹.

La storia è piuttosto nota: il 17 settembre del 1631, la disastrosa sconfitta dell'esercito imperiale a Breitenfeld aveva lasciato campo libero agli eserciti svedese e sassone e quest'ultimo, dopo aver occupato buona parte della Boemia, il 15 novembre aveva fatto ingresso a Praga, dove sarebbe rimasto padrone della città fino al 25 maggio dell'anno successivo. Al seguito dei sassoni c'erano molti nobili cechi, protagonisti dell'insurrezione del 1618–1620 e vittime delle successive repressioni, che avrebbero finalmente avuto l'opportunità di deporre le teste dei propri parenti che, macabramente, dondolavano su una delle torri del ponte Carlo da dieci anni.

Spesso è stato rimarcato che tutte le più importanti personalità politiche, militari e religiose (a cominciare dall'arcivescovo) avevano abbandonato la città, ma scarsa attenzione è stata dedicata a chi in città, nonostante i pericoli che questa scelta implicava, aveva deciso di rimanere. Anche se tra i (non molti) religiosi rimasti a Praga è già stato notato il ruolo svolto dai cappuccini nella difesa delle posizioni dei cattolici², molto meno

conosciute sono le iniziative intraprese nei primi mesi dell'occupazione sassone da una delle figure centrali della controriforma centroeuropea, il celebre polemist Valeriano Magni (1586–1661). Pur trattandosi di una delle figure più originali tra i numerosi religiosi-politici attivi nei territori degli Asburgo, e non solo per il suo ruolo avuto nelle controversie con i gesuiti e nell'apporto sostanziale dato alla controriforma in Boemia a fianco dell'arcivescovo Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667), non si è del resto ancora trovato uno storico disposto a occuparsi in modo più dettagliato di questa figura e dei numerosissimi materiali di Magni conservati in diversi archivi europei³.

Che la caduta di Praga nel 1631 abbia rappresentato, per i vincitori di dieci anni prima, il momento culminante di quella fase di insicurezza e preoccupazione che sarebbero scomparse soltanto con l'eliminazione di Wallenstein nel 1634 è cosa piuttosto nota. Meno comprensibile è invece a prima vista la decisione di Magni di restare a Praga, alla quale in realtà non è estranea una lunga fase di tensione con i "politici boemi" e con la Congregazione de Propaganda fide. All'irruento cappuccino non era poi forse del tutto nemmeno estranea una certa voglia di martirio, come ammetteva lo stes-

¹ K.J. Erben ha pubblicato il brano riguardante la presa di Praga da parte dei sassoni tratto dalle "memorie" della Città vecchia ("Sasové v Praze léta 1631", *Časopis českého musea*, 1853, pp. 499–525, 710–727); J. Čelakovský e A. Rezek hanno presentato altri materiali inediti (J. Čelakovský, "Návrat emigrace české", *Osvěta*, 1872 (II), pp. 702–716, 746–752, 805–822, 911–926; 1873 (III), 114–123, 172–183, 249–259; A. Rezek, *Dějiny saského vpádu do Čech*, Praha 1889) e nuovi materiali d'archivio sono stati pubblicati in *Documenta bohemia bellum tricennale illustrantia*, V, Praha 1977, pp. 56–90.

² Particolarmente interessante è un articolo di F. Tischer, che dedica note-

vole spazio all'operato dei cappuccini e pubblica, pur dedicandogli pochissimo spazio, la lettera scritta da Magni al senato della Città vecchia l'11 novembre del 1631, F. Tischer, "Kostely, kláštery a duchovní správa katolická za vpádu saského v Praze 1631–1632", *Časopis katolického duchovenstva*, 1936, pp. 440–454 (la lettera di Magni è alle pp. 453–454).

³ Su Magni si vedano almeno il volume di S. Sousedík, *Valerián Magni. 1586–1661. Kapitola z kulturních dějin Čech 17. století*, Praha 1983 (poi tradotto anche in tedesco), e i numerosi lavori di J. Cygan, in particolare il catalogo delle sue opere manoscritte e a stampa, "Opera Valeriani Magni velut manuscripta tradita aut typis impressa", *Collectanea Franciscana*, 1972 (XLII), 1/2, pp. 119–178; 3/4, pp. 309–352, e l'edizione della sua prima "biografia", composta subito dopo la sua morte, *Valerianus Magni (1586–1661). Vita prima, operum recensio et bibliographia*, a cura di J. Cygan, Romae 1989. Molte informazioni sull'attività politica e diplomatica di Magni (nonché ulteriori indicazioni bibliografiche) sono contenute anche in A. Catalano, *La Boemia e la riconquista delle coscienze. Ernst Adalbert von Harrach e la Controriforma in Europa centrale (1620–1667)*, Roma 2005.

so Magni in una lettera inviata alla Congregazione l'8 novembre 1631:

Nelle patenti della missione che ho ricevuto da cotesta Sacra Congregazione mi viene comandato che debba anonciare in questo afflittissimo Regno il Sacro Evangelio conforme alla dottrina Cattolica etiam cum effusione sanguinis et con la morte, se sia di bisogno. Quale bisogno riconosco grande in questo accidente, nel quale habbiamo, quasi inermi, alle porte della città esercito nemico, comandato in parte da ribelli banditi, parte da heretici cacciati singolarmente anco per mia opera. Riconosco dico la necessità di restar fra questi novelli Cattolici non ostante qualsivoglia evidentissimo pericolo della vita, quando non fosse con altro buon effetto, che di mostrare et a novelli Cattolici et a nemici della nostra Santa Fede, che ho tanto per vera la dottrina Cattolica, che ambisco il martirio per confirmazione di quella, dove né pur uno de' tanti Predicanti heretici da noi incarcerati ha potuto sostenere il digiuno in pane, et acqua, per lo che hanno in pubblici pulpiti abiurato quella dottrina per la quale hora fremono con le armi in mano. Protesto adonque in virtù della presente, che senza necessità che mi costringa con mille rifiutate commodità di partire agiatamente, sciens, et volens mi espongo al sudetto evidente pericolo non per altro effetto, che per pagar infiniti obli, quali ho con Dio et per confirmare con la morte quella dottrina, che al mondo propone la Santa Sede Apostolica Romana, non ritrovando io fuori di quella altro che confusioni, et schiochezze, et in quelli che la professano discerno evidentemente segni del inhabitante Spirito Santo in loro, del quale Iddio a me ancora ne facci larga copia.

Suplico per ciò cotesta Sacra Congregazione habbi per raccomandato nelle communi orationi me et questi afflittissimi Cattolici, con che a V.E. faccio humilissima riverenza. Praga a dì 8. novembre 1631.

Sua Eminenza mai volse partire ma quasi da tutti fu spinto con mille considerationi. Partì adonque heri sera doppo la fuga di tutti li Officiali del regno et quasi di tutto questo Capitolo, restandovi un solo Canonico. Ma Sua Eminenza resta nel Regno 10 lege vicino a Praga⁴.

Magni in quel momento rappresentava una figura ben nota nelle corti di tutt'Europa e la sua decisione aveva indubbiamente un forte significato politico. Il 13 dicembre 1631 il cappuccino Basilio d'Aire (Basilius van Ariën, 1595–1664), altro interessante cappuccino, che (pur avendo avuto a Praga un ruolo fondamentale come stretto collaboratore del cardinale Ernst Adalbert von Harrach) resta per la storiografia praticamente uno sconosciuto⁵, scriveva al segretario della congregazione Francesco Ingoli⁶:

⁴ APF [Roma, Archivio storico della Congregazione de Propaganda fide], SOCG [Scritture originali riferite nelle Congregazioni generali], 72, ff. 184–185.

⁵ Per una valutazione della sua opera si veda A. Catalano, "Die Funktion der italienischen Sprache während des Episkopats Erzbischofs Ernst Adalbert von Harrachs und die Rolle des Kapuziners Basilius von Aire", *Kirchliche Praxis, Sprache und nationale Identität. Vom spätmittelalterlichen Böhmen bis zur Ersten Tschechoslowakischen Republik* [Veröffentlichungen des Collegium Carolinum], a cura di J. Bahlcke, München 2005, in stampa.

⁶ Ingoli, vero e proprio organizzatore e motore della congregazione, era particolarmente legato a Magni, come si può vedere da una sua lettera scritta a Basilio il 13 dicembre 1632: "sto in gran pensiero della persona del padre Valeriano nostro in coteste male congiunture di Germania, piaccia

è più ch'un mese che dal P. Valeriano non hebbi lettera alcuna et quello che a lui scrissi, tutte sono tornate indietro. Però il signor Cardinale d'Harrach n'ha ricevuta una da lui delli 17 passato (che fu doi giorni doppo, che fu presa la sudetta città dalla gente di Sassonia) dal tenore della quale si vede, che'l Padre sudetto, sì come egli era restato nella città per sostenuto de' Cattolici, così s'esponeva senza risparmio ad ogni pericolo, non solo per mantenere saldi nella fede Cattolica li Cittadini, ma anche per convertire gli altri, perché quell'istesso giorno egli era andato a trovar li capi dell'essercito nemico, cioè il Colonnello Generale Harnhem et il Conte della Torre, allegando la sua commissione apostolica offerendosi a far loro vedere qual fosse la vera fede, et a convincerne i loro Predicanti & fu da costoro accolto con humanità per all'hora; però non sappiamo quello poi sia successo; è vero che non si ode che usino crudeltà alcuna nelle persone; né possono usarla, manco impedire l'essercitio libero et pubblico a' Cattolici, senza violar il patto, con cui la città a loro si arrese. Ho visto una lettera d'un Religioso o Canonico Premostratense che sta in Praga, era delli 26 passato, dove narrava qualmente un soldato heretico per dispetto volse sparar la bombarda contro una imagine di Santa Elisabeth, tentò quel disgraziato di dar fuoco per due volte senza effetto, alla terza prese fuoco, ma con effecto diverso di quello egli bramasse, et fu che l'ordegno li portò via tutta una mano, et il naso, restando il misero schernito da suoi, a quali mentre lo dissuadevano di non far quell'impietà non haveva voluto dar orecchio⁷.

Una delle testimonianze più significative dell'operato di Magni in questo periodo ci viene da una lettera manoscritta, fortunatamente ritrovata nell'archivio dell'arcivescovato praghese e spedita da Magni sotto falso nome il 3 dicembre 1631, in cui il cappuccino ricapitola quanto avvenuto fino a quel momento dal giorno della partenza da Praga delle principali personalità. Il ruolo di Magni assume una particolare importanza proprio perché, nei patti della capitolazione della città, era stata lasciata ampia autonomia in fatto di religione. Fingendosi una terza persona ben informata dei fatti e appartenente all'entourage del cardinale Harrach, Magni indirizza la lettera, scritta però con la sua inconfondibile calligrafia e ripetutamente piegata in modo da poter essere nascosta, a un interlocutore fittizio. Trattandosi di uno di quei documenti che raramente capita di scoprire all'interno di materiali di tutt'altro tenore, varrà la pena riportarla per intero.

Carissimo Signor,

Ricevo l'ultima sua del dì 24 passato, alla quale rispondo con novo stile, che così richieggono le novità occorrenti.

A dì 10 passato di notte si ritirò il Duca di Fridland verso Pardubiz con due cornette del Terzcka, et 100 moschettieri del Wrangler; et il Marradas verso Thabor con tutta la soldatesca et tre canoncini, con quali s'accompagnò il resto de' fugitivi, in tanto che non restò pur un huomo che habbia titolo di servitù in guerra o in altro appresso S.M. Cesarea.

A dì 11 mattina venne un Trombetta del Hofkirchen con lettere del Arnem per il Duca di Fridland de' quali mando l'annessa copia.

al Signor Iddio di custodirlo", NA [Praga, Národní archiv], APA [Archiv pražského arcibiskupství], 2132, 1631 XII 13.

⁷ APF, SOCG, 74, f. 45.

Il giorno istesso habito consilio le tre città mandarono con il trombetta sudetto gli proprij Trombetti con Ambasciatori per render la città al nemico, quale credevasi vicino a mezza lega, ma non ne ritrovando né pur vestigio due leghe lontani ritornarono gli nostri a Praga.

Quel istesso giorno mi fu detto che il P. Magno scrisse una lettera alle tre città della quale me ne fu dato copia quale mando acclusa.

A dì 12 doppo pranzo furon mandate le lettere del Arnemb al Duca di Fridland.

A dì 15 mattina venne un Trombetta del Arnem ricercando che la città si rendesse, et ricevesse pacificamente un picciol presidio, dando due hore di tempo a risolversi. Le città puoco doppo mezzo giorno incontrarono avanti la porta di Strahof l'Arnemb che era con 15 cornette, et tredici bandiere colà, dove pattuirono come dall'inclusa copia vedrà. Ma non entrarono che nel imbrunir della sera, il tutto seguì senza minimo strepito.

Quella sera istessa il Conte della Torre visitò la Principessa di Lobkowitz con molte offerte, et ottenne una salvaguardia de' soldati, credo 7, quali soli stanno nel castello, il quale resta chiuso fuori dalla porta della scala, guardato da 4 nostri portinari.

A dì 16 mi trovai alla predica di S. Tomaso dove viddi il P. Magno. Predicò anco un altro Capuccino alla Matckaboscka. Fuori di questi niuno predicò in Città picciola, né anco facilmente in altre città.

A dì 17 fu dal Conte della Torre il P. Magno al quale, diede copia di quella che havea scritto alle città, et gli parlò in conformità di quella, et ne riportò parole di complimento. Non so se sia vero almeno esso Padre me lo ha raccontato, anzi aggiunge di haverle donato un esemplare d'un certo libro da lui ultimamente stampato.

A dì 18 solamente furono sottoscritte le annesse condizioni della resa di Praga.

A dì 20 la sera entrò il Duca Elettore di Sassonia con 10 cornette, et più cavaglieri, et alloggiò nella casa delli Liechtenstain.

A dì 21 venne un Trombetta del Duca di Fridland all'Arnemb, il quale però non era in Praga, et ritornò a dì 23.

A dì 27 entrarono 8 pezetti dell'Elettore con 50 carri, carichi in parte di munitione di guerra, et furono collocati nel giardino all'incontro della casa di Leoni.

A dì 27 si disarmarono questi cittadini.

Il giorno istesso il Cercatore de' Capuccini ricercò la elemosina dall'Elettore, et le fu decretato un pane, mezza mesa di vino, per ogni Frate ogni giorno, oltre la cervosa, et tanti corpi; mi dice quel P. Guardiano che sono 13 Frati, et che è vero che ricevono tal elemosina.

A dì 26 un tal Predicante salì nel pulpito della chiesa de' Paolini, ma non vi fu il consenso né del Arnem, né del Duca, a' quali ciò dispiaque et fu ordinato che officiassero la loro chiesa, né più vi venne il Predicante.

A dì 30 furon levati dal arsenale del castello 4 pezetti et condotti (così dicono) a Brandais, quali già tempo fa furon donati dall'Elettore di Sassonia a S.M.

A dì 30 un tal Predicante entrò de facto et predicò nel Tain, promulgando che doppo pranzo si leveriano le teste che stanno sopra la Torre del ponte per interarle; et li tenero come martiri, et Patroni di questo Regno, de' quali però altri furon cattolici altri lutherani, alcuno ussita, nec non qualmente calvinista. Io accorsi per vedere la processione, et trovai chiuso il ponte; pur passai l'acqua, et ho poi inteso il tutto. Li più vicini parenti ascesero, et ciascuno ripose la testa del defunto parente in una scatola, quali tutte collocate nel feretro, coperte con un veluto sotto imprestito dalli cittadini con processione di 60 predicanti cantando in lingua volgare precedendo un croce, et seguendo da 20 cavaglieri; tra' quali il de Rupa furon portati al Tain et fatta la oratione funebre supra quelle parole Hi sunt qui venerunt ex magna tribulatione, furono quelle sacre reliquie depositate nella sacrestia.

A dì 1 Decembre fu fatto il resto delle sollemnità funebri.

A dì 1 ritornò l'Arneimb, dicesi dal abocamento con il Fridland a Kau-

nitz, ancora non si sa il concluso, ma si divulga che non vi sia speranza di pace.

A dì 28 cornette del proprio regimento con che venne il Elettore partirono per il Waisenperg, dicono alcuni per trattenersi in Ilava.

Quel giorno istesso entrarono 30 fanti sotto cinque bandiere vecchie.

Questo è quanto in sostanza posso dire, resta che V.S. sia informata qualmente questo Elettore sin al presente pare altro non facci che dar quartiere a suoi soldati; il Castello sta intatto. Egli con l'Arnemb amministrano buona giustitia, si mostrano a Capucini singolarmente ben affetti. Il Guardiano mi dice che ogni giorno sono invitati da questi ministri dell'Elettore con molta humanità.

Ma gli emigranti, et altri Boemi si sono posti in possesso delle loro case, et signorie dove hanno potuto. Le case de' fugitivi quasi tutte sono o svaligate, o consumate a puoco a puoco. Quella del di Bilina, et Terzcka che si custodiscono. Niuna più che quella del Fridland; credo anche quella del Burgravio. La del Cardinale fu prima in potere di un tal Capitano, ma hebbe il P. Magno ricorso all'Arneimb che subito lo levò.

Ma havendo quelli di casa ricercato una salva guardia di 4 soldati, quelli facevano peggio, là onde 8 giorni fa intendo che sia stato cacciato. Una carrozza del Cardinale, con cavallo, vino e sei sono iti per altra via. Ma più danno però hanno fatto quelli di casa: restano 200 emeri di vino, alcune cose mangiative, et tutto quello che si riserva in altri cantoni fuori di casa. La libreria sta intiera. Un villano disperato s'appiccò nel strallo inferiore sopra una carrozza vicino ad un calesso, per lo che il carnefice s'ha preso il tutto.

Suetz è tutto ruinato, mi dicono che la famiglia sia minuita, ma di puoco, et da due giorni in qua.

Il P. Magno quando vegga che non potrà sperare gli desiati incontri facilmente troverà modo di partire; ma è stata divina providenza che sia restato. Partivano tutti li Capucini anco gli Predicatori. La casa del seminario saria tutta stata svaligiata. Hora il tutto è riposto in luoco sicuro, intendo che vuole ricuperare il Tain; fa animo ad altri Regolari, et lo veggio sempre allegro. Il Sufraganeo è guarito; il Decano non compare; non vi è pur un Prelato, tutto il Regno occupato da soldati.

Questo è tutto quello che posso dirle; nel certo vedrò che la casa di V.S. sia difesa al meglio che si potrà, et eseguito quanto ella desidera, ma puoco si può fare di bene. Credevo che V.S. fosse più liberale di qualche avviso; saluto tutti et V.S. potrà comunicare questa a gli amici, alle orationi de' quali mi raccomando lasciando molti particolari per la viva voce se viveremo. Di Praga a dì 3. Decembre 1631.

A V.S.

Fratello et servo

V.S. mi dia nova dove sta il Signor Cardinale. Venne un suo lachai più giorni sono il quale mi disse che era ito a Niclaspurgh. Le facci per parte mia riverenza.

V.S. dica a Sua Eminenza che il Conte della Torre s'ha tolto Dobrezechowitz da lui già havuto dalli passati direttori. L'hospitale non ha soldati in casa⁸.

Questa singolare lettera di Magni, che dimostra anche l'ironia e la capacità di dissimulazione del cappuccino, può risultare oggi difficile da comprendere, data la quantità di messaggi cifrati che contiene, ma rappresenta un'originale testimonianza delle prime, ancora relativamente tranquille, settimane di presenza dei sassoni a Praga, che non andrebbe sottovalutata. A giudicare da

⁸ NA, APA, 2630, 4007, 1631 XII 3.

un'altra lettera di Basilio a Ingoli, nonostante la difficoltà di far uscire le lettere da Praga Magni era in effetti riuscito, almeno in questa prima fase, ad aggiornare più o meno regolarmente i suoi interlocutori:

Ecco che mi capita l'inclusa del P. Valeriano; mi pare ch'egli accenni in principio di essere men libero di scrivere che per l'inanzi; né mi piace che scriva con carta così grossa; però poiché il Guardiano di Praga ha scritto a Budweitz che stanno bene, et che tre de' nostri predicano tuttavia, credo che se'l Padre fosse custodito, l'haverebbe scritto il sudetto P. Alesio. Il Colonnello suo fratello mi dice che ha spedito a V.E. per ordine una comodità al P. Valeriano per uscire di Praga. Io mi rimetto; ma non vorrei che per affetto naturale, o interesse egli tentasse il Padre, benché credo che sia di bronzo ad uscire con poco garbo et anzi con discapito di reputatione et poco buon esempio del mondo. Egli no'l fara per mio parere⁹.

Dopo le prime settimane, in cui Magni riusciva ad aggiornare regolarmente sugli avvenimenti, nel periodo successivo lo scambio di informazioni si era fatto sempre più difficile e il 3 gennaio 1632 Basilio scriveva a Ingoli:

Accuso la sua delli 13 passato. Non trascurarei di scrivere li successi del P. Valeriano se ne sapessi; ma sono più che tre settimane, che da lui, né di lui, nulla ricevo, né odo. L'ultima, che s'ebbe da lui, fu delli 11 passato, dove che avvisò, come havendo egli con lettere et ambasciate ha provocato il presunto Amministratore del Tain (è una chiesa principale) et di Boemia in consesso 60 Praedicanium ad una disputa pubblica, conforme alla lettera a coteste tre città, del che anco ne ha scritto all'Elettore et Conte della Torre, consultavano quello dovessero fare¹⁰.

Nel periodo successivo la comunicazione si sarebbe infine interrotta del tutto e il 17 gennaio 1632 Basilio manifestava parecchia inquietudine per la direzione presa dagli avvenimenti:

Pax Christi. Sono cinque settimane, che del povero P. Valeriano non habbiamo, né possiamo haver nuova alcuna certa; il commercio di lettere essendo più pericoloso, che difficile, perché per ogni minima letterina, che scoprino quei, che tengono Praga, trattano molto male gli authori, et ricevitori, siché, per non mettere i Frati a rischio, conviene sospendere onninamente la penna, et starsi cheto cheto. Però so, ch'el Padre, volendolo, puotria uscire da Praga, perché il Duca di Mechelburg gli offerisce il modo et passaporto con ogni sigurtà, secondo ch'egli stesso m'ha detto, pochi giorni sono. Il signor Cardinale d'Harrach lo vorrebbe fuori, ma non mi posso persuadere, che il Padre l'accetterà, se non in caso, che gli venisse comandato, o che vedesse, che la sua presenza in Praga a nulla giovasse; all'hora credo, che l'accetterebbe per giovare altrove. Apparenza di martirio non si vede, più tosto il pericolo d'essere assassinato senza frutto né edificatione della canaglia. Né credo, che gli sia concessa libertà più di conversare né confortare li Cattolici, il che stando, ut quod perditio hominis alias utilis in multis.

⁹ Ivi, 1631 XII 20. Gli sforzi fatti da molti per la liberazione di Magni sono testimoniati anche da un'altra lettera di Basilio: "il Colonnello Magno ha preso partito prima di valersi del Duca per liberar il P. Valeriano, d'informarsi della mente d'esso Padre; così mi piace", Ivi, 1631 XII 27.

¹⁰ APE, SOCG, 74, f. 46.

Monsignore mio, pare sia venuto all'agonia ultima la fede cattolica non dico in Boemia solo, ma in tutta quanta la Germania, se senza induggiar Iddio non interpone miracoli¹¹.

Nel frattempo Magni stesso era perfettamente consapevole del fatto che, mentre Praga era ormai totalmente nelle mani dei "ribelli cechi", i suoi margini di manovra si assottigliavano sempre di più e il 5 febbraio 1632 aveva deciso di lasciare la città¹². Pochi giorni dopo (il 15 febbraio) Basilio poteva scrivere a Ingoli che

poiché il P. Valeriano si trova in persona in questa città, uscito fuori di Praga ad istanza & et per maggiore bene, io lascio a lui di dar raguaglio di se medesimo [...] Monsignore Illustrissimo perdoni al Padre, l'Imperatore l'ha impedito et altri; per l'ordinario seguente farà relatione perfetta¹³.

Solo il 21 febbraio però Magni sarebbe riuscito a trovare il tempo di scrivere a Ingoli:

Ecco frà Valeriano ancora vivo in Vienna. Dovevo dar parte alla Sacra Congregazione, di quanto è seguito, ma per non dar relatione imperfetta, essendo io per altro occupatissimo non scrissi con l'ordinario passato, sperando puoter suplir con questo, ma hieri apunto il signor Conte Massimiliano di Waltstain mi apotò lettere del Duca di Fridland, che mi prega a venir immediate da lui in Znaimb, là onde dommani partirò, indi poi passerò a Niclospurg per commissione del Eminentissimo signor Cardinale d'Harrach et poi ritornerò in Vienna per servir a Sua Eminenza nel viaggio che dispone per Roma, havendo in oltre la necessità di passar in cotesta corte più offitij di servitio pubblico della mia missione con la viva voce. Vedrà però di mandar l'accennata relatione prima della mia partenza¹⁴.

Solo tre settimane dopo (il 13 marzo) Magni sarebbe però riuscito a trovare il tempo di inviare la sua relazione, accompagnata con una dettagliata spiegazione delle motivazioni della sua partenza¹⁵:

¹¹ Ivi, f. 47.

¹² Il 9 febbraio 1632 il suo segretario Flaminio Rossi scriveva ad Harrach che "hiersera alle sette arrivò qua il P. Magno", NA, APA, 2003, 1632 II 9; Basilio lo stesso giorno "ecco venuto ex tempore il P. Valeriano, mi parve hier sera, vedendolo ex improvviso, che m'abbagliasse, però è egli istesso et non alius", Ivi, 2132, 1632 II 9.

¹³ APE, SOCG, 74, f. 52. Si veda anche la lettera del 28 febbraio "accuso la di V.S. Reverendissima delli 7 cadente; già havrà saputo dell'uscita del P. Valeriano da Praga, per provvedere a' bisognosi, che vi stanno rinchiusi; peroché attende qua a far collecte di limosine pecuniarie per rimettere in Praga, come che senza quelle le povere Monache, Parochi et scuole ci vanno in estermínio; già ha truovato somma ragionevole [...] Il padre Valeriano non ha potuto finire la relatione che haveva cominciato di metter giù delle cose della sua Missione, perché fu in fretta chiamato dal Fridlant a Znam per cose importanti; l'aspetto per tutta questa settimana. Andando costà il Cardinale d'Harrach esso P. Valeriano è intencionato d'andarvi con esso lui, dicendo S.E. che ha bisogno di lui; ma in questo particolare V.S. tenga per nulla quello che io dico, perché essi medesimi aetatem habent", Ivi, f. 53.

¹⁴ Ivi, f. 44.

¹⁵ Data la situazione, uno dei rischi principali era che abbandonare la città equivallesse a una "perdita di reputazione", come in più lettere aveva pre-

Dall'annessa intenderà V.E. le ragioni per le quali io restai in Praga, et con qual successo io mi habbi affaticato insino alli 2 di Febraro. Mi resta di significarle le ragioni della mia partenza. Fui ricercato da quelli Senati delle città di Praga a volere prender l'occasione di trattare con S.M. Cesarea et con il signor Duca di Mechelburg alcuni particolari convenienti la salute di quella povera et afflitta città, et in specie privar S.M. di qual si voglia sinistra informazione da alcuni data contra quelli cittadini, forse per coprire l'errore altrui, servendovi che nel ricuperar la città non sijno da nostri soldati trattati come rebelli.

A questa istanza s'aggionse la necessita estrema che havevamo dal danaro per mantenere gli Uffiziali di Sua Eminenza, li Parrochi, le schuole et monasterij di Monache, quale danaro in Praga era impossibile di haverlo; per ciò pensai partire, con tener la porta aperta per il mio ritorno, quando quello fosse giudicato necessario, ma vedendo che il Pseudo Amministratore del Tain apriva tutte le schuole della contena invitando pubblicamente tutta la gioventù di quelle città, non pensavo piu al partire, ma subito instituij le necessarie cose, et io divisavo di legger pubblicamente controversie, ma ecco che mentre mi accingo a questa impresa, arriva in Praga il giovine Conte Terzcka, et mi dice havere in mandatis di cavarmi di Boemia così da S.M. Cesarea, come dal signor Duca di Mechelburgo, là onde io giudicai bene, che il sudetto ne trattasse con il Arneim, che commanda all'esercito di Sassonia, et finalmente accettai di servir ut supra agli cittadini, trovar il danaro cotanto necessario, e vedere se il mio uscir di Boemia havesse nel animo o di S.M. Cesarea o del duca di Mechelburg qualche altro motivo rispetto al bene publico, con che havendo lasciato dal canto mio il tutto ben ordinato, et sufficiente provisione de danari contanti, uscij di Praga a dì 2 Febraro, et penso avviarme verso Roma con l'Eminentissimo signor Cardinale d'Harrach quando parta a quella volta per trattar a viva voce più cose concernenti questa mia Missione di Boemia, che per me va troppo in longo. Là onde riserbandome alla viva voce o pure ad altre mie, quando non riesca di partir a cotesta volta faccio fine a questa¹⁶.

La lunga relazione latina di Magni, che andrebbe pubblicata interamente e tradotta in ceco (con questa nota informativa è proprio su questa possibilità che vorremmo richiamare l'attenzione), si è conservata in forma manoscritta (la grafia è quella di Basilio d'Aire) nell'archivio della Congregazione¹⁷, e in diverse copie a stampa. Quattro anni dopo, infatti, Magni, in una fase di nuovi contrasti con i gesuiti e di rapporti tesi con la Congregazione, avrebbe deciso di pubblicarla (datandola "Nicolspurgij 1. Martij 1632" e dedicandola a Vladislao IV, re di Polonia)¹⁸. Nell'archivio della congregazione si è conservato anche un *Compendio della*

Relatione del padre Valeriano circa la missione di Boemia ricevuta di Aprile 1632 che riportiamo, a conclusione di questo breve excursus, per intero:

Compendio breve della longa relatione del Padre Valeriano da Milano Capuccino de successi della sua missione dopo la presa di Praga l'anno 1632

Prima, resasi a patti la Città di Praga al Duca di Sassonia alli 15 novembre 1632 dopo la partita di tutti li Uffiziali dell'Imperatore, del signor Cardinale di Harrach (per consiglio de più prudenti) e di quasi tutti gli ecclesiastici, eccetto li Capuccini e li Padri Barnabiti, et in specie il P. Florido Cremona mandato colà dalla sacra Congregazione de Propaganda fide. Nelle cose spirituali fu dagl'heretici fatto Amministratore in tutto il Regno di Boemia uno per nome Samuele Teologo della confessione augustana, il qual trasferitosi in Praga con 70 predicanti, e cacciati li Padri Gesuiti dall'università Carolina in essa prese, e constitui la sua habitazione.

2° Poco dopo affisse lettere patenti ne luoghi publici invitando la gioventù Boema alle scuole et alle lettioni, che si farebbono in detta Università di tutte le professioni, et in specie di Teologia.

3° Li tre ordini detti sub utraque specie, dopo haver fatte diverse innovationi nelle cose politiche, cominciarono a molestar gli ecclesiastici, et a tentar d'occupar le chiese, gl'archivij, e beni ecclesiastici.

4° Li soldati si diedero a spogliar li Sacerdoti, e condurli captivi, percuoterli, farli patire di mangiare, e di dormire, e con altre molestie, et opprobij travagliarli, e fuori della città di Praga molti ne uccisero, mentre cercavano colla fuga salvarsi.

5° Molti della Plebe, et alcuni de' Nobili ritornarono al vomito ripigliando l'antiche heresie, soli li Padri Capuccini abbondanti d'ogni cosa in tante miserie furono rispettati, et honorati dalli medesimi heretici, li quali lodando il loro istituto, e dicendo esser conformi al Vangelo, li favorivano, et ad intercessione loro, et in particolare del Padre Valeriano hanno lasciati di far molti mali alla città, et a' cittadini.

6° Il Padre Valeriano per aiutar per quanto si poteva li Cattolici, e mantenerli in fede prima pose l'orationi delle 40 hore; dopo scorse tutta la città, essortandoli ad esser costanti nella religion Cattolica, scrisse lettere al Senato nel medesimo sentimento, il qual li rispose, che starebbono fermi sin alla morte: diede un memoriale al Duca di Sassonia, nel qual accusando gl'heretici, che contro li patti s'avanzavano in pregiudizio delle chiese, e della religion Cattolica cavò buoni ordini, colli quali si fermò la loro furia. Istitui scuole publiche ponendo lettori di tutte le professioni, et in particolare di teologia de' suoi Padri Capuccini, et invitando la gioventù alle lettioni: ultimamente vedendo, che molti frequentavano li conventicoli degl'heretici, si risolve il Padre si provocar a publica disputa di religione il detto Amministratore colli suoi 70 predicanti, colle conditioni, e patti, che sarebbero d'accordo e ciò fece in voce, e con lettere, tanto con detto Amministratore, quanto col Conte della Torre, e col Duca di Sassonia, ma li fu risposto dall'Amministratore, che in questi frangenti non voleva accettar l'invito, acciò non succedesse qualche rumore, over tumulto; che già sapeva dalli libri del Padre Valeriano stampati la sua mente, e che queste dispute erano inutili, come si vidde nel colloquio di Ratisbona. Si penetrò poi, che la vera causa, per la qual l'Amministratore, e li suoi predicanti non accettarono la disputa, fu la prohibitione, che ebbero dagli stati sub utraque.

7° Questa provocatione a publica disputa di Religione non è stata di poco frutto perche la nostra fede acquistò reputatione, et honore presso gl'heretici, che non cessavano di manavigliarsi, che li Cattolici in stato così pericoloso senz'armi, et aiuto havessero tant'ardire, e tanta confidenza nella verità della loro fede. Di più molti si trattenero dal frequentar li conventicoli degl'heretici, essendosi osservato che de' Nobili pochissimi hanno pervaricato, e de' Senatori niuno ha lasciata la religion Cattolica.

annunciato Basilio ad Harrach: "dubito che ci voglia qualche real titolo per far uscire il Padre Valeriano in maniera ch'egli non vi lasci della riputatione, il che non vorrei", NA, APA, 2132, 1632 I 20.

¹⁶ APE, SOCG, 215, ff. 241 e 246.

¹⁷ Ivi, ff. 226–239.

¹⁸ *Epistola ad Eminentissimum et Reverendissimum Dn. Antonium Barberinum Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinalem, Sacrae Congregationis de fide propaganda Praefectum. Scripta ab Admodum Rev. Patre Valeriano Magno Mediolanensi Ordinis Minor. Sancti Francisci nuncupatorum Capuccinorum ejusdem Sac. Cong. per Boemiam Missionario Apostolico. In qua Narratur status fidei Catholicae in Civitate Pragensi, quo tempore occupabatur a Duce Saxoniae Sac. Romani Imperii Electore. Kal. Februarij Anno Domini 1636.*

8° *Et ultimo. In tutti questi travagli, e tribulationi della Chiesa di Boemia hanno faticato, et aiutato con evidente pericolo della vita il Padre Florio Cremona Bernabita, et il Dottor Gulielmo Vom Acher Vicegerente del Vicario Generale, e desidera il Padre Valeriano, che con lettere di lodi, e commendationi siano questi due soggetti honorati dalla Sacra Congregazione. Si può riferire il numero 17 della relatione, et il 18 spettanti allo stato della Metropolitana di Praga*¹⁹.

www.esamizdat.it

¹⁹ Ivi, ff. 223–224.



- | | | |
|---|---------|---------------------|
| P. Ouředník, <i>Europeana. Breve storia del XX secolo</i> , traduzione di E. Paul, Duepunti edizioni, Palermo 2005 | 481-482 | Alessandro Catalano |
| “Avventure, amicizie e amori di un eterno adolescente”. | 482-485 | Marina Sorina |
| E.V. Limonov, <i>Eddy-baby ti amo</i> , traduzione di M. Falcucci, Salani Editore, Milano 2005; | | |
| Idem, <i>Libro dell'acqua</i> , traduzione di M. Caramitti, ALET, Padova 2004 | | |
| M. Viewegh, <i>Il caso dell'infedele Klára</i> , traduzione di A. Catalano, Instar libri, Torino 2005 | 485-486 | Marzia Cikada |
| M. Viewegh, <i>Il caso dell'infedele Klára</i> , traduzione di A. Catalano, Instar libri, Torino 2005 | 486-488 | Massimo Tria |
| “Dall’Impero del male alla Repubblica della banane del male. La storia della Russia attraverso <i>Omon Ra</i> , <i>Babylon</i> e <i>Il nono sogno di Vera Pavlovna</i> di Viktor Pelevin” | 488-491 | Michele Tosolini |
| L. Ulickaja, <i>Le bugie delle donne</i> , traduzione di M. Gallenzi, Frassinelli, Milano 2005 | 491-492 | Giulia Marcucci |
| P. Vilikovský, <i>È sempre verde...</i> , traduzione di A. Mura, Edizioni Anfora, Milano 2004 | 492-494 | Tiziana D’Amico |
| G. Herling-Grudziński, <i>La notte bianca dell'amore</i> , traduzione di V. Verdiani, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004 | 494-497 | Alessandro Ajres |

G. Herling-Grudziński, <i>La notte bianca dell'amore</i> , traduzione di V. Verdiani, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004	497-500	Alessandro Amenta
E. Tonev, <i>Hombre</i> , traduzione di S. Ilkova, Fbe edizioni, Milano 2004	500-501	Lorenzo Pompeo
D. Hodrova, <i>Visioni di Praga</i> , traduzione e note di L. Fiorica, fotografie di J. Reich, Forum Editrice, Udine 2005	501-503	Massimo Tria
M. Meša Selimović, <i>La fortezza</i> , traduzione di V. Stanić, prefazione di P. Matvejević, Besa Editrice, Nardò (Le) 2004	503-505	Alessandra Andolfo
L. Vaculík, <i>Con i cavalli in Moravia. Viaggio al Praděd</i> , traduzione di Ch. Baratella, Santi Quaranta, Treviso 2004	505-506	Alessandro Catalano
E. Boč'orišvili, <i>Pioggia sottile</i> , a cura di A. Lena Corritore, Voland, Roma 2002	506-508	Claudia Olivieri
J. Pilch, <i>Sotto l'ala dell'Angelo Forte</i> , traduzione di L. Pompeo, Fazi editore, Roma 2005	508-509	Lorenzo Pompeo
S. Basara, <i>Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce</i> , traduzione di M.R. Leto, Edizioni Anfora, Milano 2005	509-511	Alessandra Andolfo
S. Basara, <i>Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce</i> , traduzione di M.R. Leto, Edizioni Anfora, Milano 2005	511-512	Lorenzo Pompeo
N. Lugovskaja, <i>Il diario di Nina</i> , traduzione di E. Dundovich, cura e postfazione di E. Kostioukovitch, Frassinelli, Milano 2004	512-513	Giulia Bottero
N. Lugovskaja, <i>Il diario di Nina</i> , traduzione di E. Dundovich, cura e postfazione di E. Kostioukovitch, Frassinelli, Milano 2004	514-515	Ilaria Remonato
V. Stanić, <i>L'isola di pietra</i> , prefazione di P. Matvejević, postfazione di M. Lecomte, AIEP editore, San Marino 2000	515-516	Alessandra Andolfo
D. Danilov, <i>Černyj i Zelenyj</i> , Krasnyj Matros, Sankt Peterburg 2004	516-518	Laura Piccolo

<i>Pagina Zero. Letterature di frontiera</i> , 2004, 5 [Fascicolo monografico dedicato all'esilio]; 2005, 6 [Fascicolo monografico dedicato agli scrittori migranti]	518–520	Alessandra Andolfo
R. Kapuściński, <i>Taccuino d'appunti</i> , traduzione e cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2004	520–522	Alessandro Ajres
“Dallo <i>dvor</i> della nuovissima poesia russa”. <i>La nuovissima poesia russa</i> , a cura di Mauro Martini, traduzioni di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005; B. Ryžij, <i>Stinchi</i> , Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2003; <i>Stichi v Peterburge. XXI vek. Poetičeskaja antologija</i> , a cura di L. Zubova, V. Kuricyn, Platforma, Sankt-Peterburg 2005	522–528	Marco Sabbatini
<i>La nuovissima poesia russa</i> , a cura di Mauro Martini, traduzioni di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005	528–530	Simone Guagnelli
<i>Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei</i> , cura e traduzioni di A. Parente, Mimesis, Milano 2005	530–531	Alessandro Catalano
E. Švarc <i>San Pietroburgo e l'oscurità soave</i> , traduzione di P. Galvagni, Edizioni del Leone, Venezia 2005	531–533	Marco Sabbatini
E. Švarc <i>San Pietroburgo e l'oscurità soave</i> , traduzione di P. Galvagni, Edizioni del Leone, Venezia 2005	533–534	Alessandra Carbone

<p>“Quell’insostenibile estetica del romanzo...”.</p> <p>F. Ricard legge <i>Lo scherzo di Milan Kundera</i>, traduzione di M. Rizzante, Metauro edizioni, Pesaro 2003;</p> <p>K. Chvatik, <i>Il mondo romanzesco di Milan Kundera</i>, traduzione di S. Zagrado, postfazione di M. Rizzante, in appendice quattro dialoghi di M. Kundera, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004;</p> <p>M.Kundera, <i>Il sipario</i>, traduzione di M. Rizzante, Adelphi edizioni, Milano 2005</p>	534-537	Alessandro Catalano
<p>Ch. Shmeruk, <i>Breve storia della letteratura yiddish</i>, traduzione e cura di L. Quercioli Mincer, Voland, Roma 2003</p>	537-539	Alessandro Ajres
<p>J. Czapski, <i>La morte indifferente. Proust nel gulag</i>, L’ancora del Mediterraneo, Napoli 2005</p>	539-541	Alessandro Amenta
<p>J. Czapski, <i>La morte indifferente. Proust nel gulag</i>, L’ancora del Mediterraneo, Napoli 2005</p>	541	Lorenzo Pompeo
<p>S. Aleksievič, <i>Incantati dalla morte. Romanzo documentario</i>, traduzione di S. Rapetti, Edizioni e/o, Roma 2005</p>	542-543	Giulia Bottero
<p>F. Visani, <i>La satira in Unione sovietica (1970-1990)</i>, L’Harmattan Italia, Torino 2004</p>	543-545	Marco Sabbatini
<p>“Considerazioni ad marginem”.</p> <p>V. Mirimanov, <i>Imperativ stilja</i>, RGGU, Moskva 2004</p>	545-548	Massimo Maurizio
<p>I.Ju. Svetlikova, <i>Istoki russkogo formalizma. Tradicija psychologizma i formal’naja škola</i>, Novoe Literaturnoe Obozrenie – Kafedra slavistiki universiteta Chel’singi, Moskva 2005</p>	548-551	Massimo Maurizio
<p>S. Garzonio, <i>La poesia russa del XVIII secolo. Saggio introduttivo</i>, Tipografia editrice pisana, Pisa 2003</p>	551-553	Simone Guagnelli

O.M. Somov, <i>Gajdamak (un fatto piccolorusso)</i> , traduzione, postfazione e appendice di C. Olivieri, Terzo millennio editore, Caltanissetta 2004	553-555	Sergio Mazzanti
<i>Literaturnye ob"edinenija Moskvyy i Peterburga 1890-1917 godov. Slovar'</i> , a cura di Manfred Šruba, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2004	555	Massimo Maurizio
<i>Slovník italských spisovatelů</i> , a cura di J. Pelán, Libri, Praha 2004	555-556	Jiří Špička
<i>Warszawa 1944 – i 63 giorni dell'insurrezione</i> , a cura di K. Jaworska, BLU edizioni, Torino 2005	556-558	Alessandro Ajres
<i>Il discorso sulla lingua sotto i regimi autoritari</i> , a cura di P. Sériot e A. Tabouret-Keller, [Cahiers de l'ILSL 17], Losanne 2004	558-560	E. Simonato e I. Kokochkina
I. Dvizova, <i>Čerez žizneopisanie k jazyku (Dalla biografia alla lingua)</i> , Alinea, Firenze 2005	560-561	Ettore Cardelli
G. Judina, A. Veneziano, <i>I partigiani della luna piena. I poeti del rock in Russia</i> , I libri della frontiera, Salerno-Milano 2000	561-565	Sergio Mazzanti
Glosse storiche e letterarie IV	565-571	Alessandro Catalano

Recensioni

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 481-571 ◇

P. Ouředník, *Europeana. Breve storia del XX secolo*, traduzione di E. Paul, Duepunti edizioni, Palermo 2005.

La storia è quella che conosciamo, che abbiamo letto sui libri di storia e sui giornali, Patrik Ouředník ce la racconta però in un modo in cui non l'avremmo mai voluta sentire... Già a partire dalle prime pagine è irritante, ma malinconico allo stesso tempo, il mondo in cui ci trascina uno degli autori più significativi della contemporanea letteratura ceca: in 150 pagine davanti ai nostri occhi scorre la stralunata storia del XX secolo, compressa e deformata in modo da risultare quasi irriconoscibile. Lo sguardo "liberatore" di Ouředník, autore di un libro godibilissimo nella lettura e allo stesso tempo inquietante nella paradossalità della sua logica rovesciata, restituisce valore al gioco linguistico e alla capacità della letteratura (nei pochissimi casi in cui questo avviene) di sorprendere e mettere in gioco se stessa.

Per certi aspetti *Europeana* è il primo libro che è andato davvero oltre il postmodernismo: in questo caso non si tratta infatti più di generi narrativi, di prestiti intertestuali e di commistione di segmenti culturali diversi, ma è la funzione stessa della letteratura a essere aggredita. A partire dal suo primo elemento costitutivo: la lingua. La voce narrante, che potrebbe essere allo stesso modo quella di un extraterrestre, come quella di uno storico impazzito, ma anche di un "buon selvaggio" o di un personaggio letterario, cancella infatti all'improvviso la storia che abbiamo conosciuto fino a questo momento e, ai nessi casuali che hanno portato agli avvenimenti più significativi del XX secolo e alle implicazioni morali che quegli stessi eventi portano con sé, sostituisce un nuovo, aberrante, ordine gerarchico.

Europeana, che in forma ridotta abbiamo presentato al pubblico italiano sulle pagine di questa stessa rivista con largo anticipo rispetto alla sua pubblicazione in volume (*eSamizdat*, 2004/1, pp. 99-111), è un libro

di quelli che capita sempre più raramente di leggere ed è stato pubblicato, in una traduzione godibile e precisa (a parte alcune, limitatissime, scelte linguistiche che possono essere fatte rientrare nel novero dei vezzi editoriali), dall'interessante e coraggiosa casa editrice palermitana Due punti (<http://www.duepuntiedizioni.it/>), che in tempi molto rapidi ha saputo, grazie all'originalità delle proprie scelte editoriali, profilarsi come una promettente speranza del panorama culturale italiano.

Questa "breve storia del XX secolo" (come recita il sottotitolo) è raccontata da Ouředník attraverso il filtro straniante di un osservatore "esterno" che vede gli avvenimenti, li descrive, ma sembra non riconoscerli: il suo sguardo è infatti attratto più dalla combinazione di luoghi comune e aneddoti che dall'importanza storica degli avvenimenti stessi. È come se in un batter d'occhio la complessa storia politica, economica, sociale e culturale del XX secolo fosse stata trasportata sulle pagine della cronaca di un giornale di terz'ordine. E improvvisamente la nostra memoria entra in un corto circuito senza uscita: riconosciamo gli episodi narrati, ci stupiamo della loro tragica stupidità, e paradossalmente solo allora ne percepiamo fino in fondo la mostruosità. Attraverso questo specchio deformato guerra, positivismo, corruzione dei costumi, scoperta dei contraccettivi e del reggisenone, sette religiose, mode, psicoanalisi, eugenetica, genocidi, camere a gas, scientology, la bambola Barbie, nazismo, comunismo, e i mille altri slogan del XX secolo che ancora risuonano nelle nostre orecchie, sono resi ancora più folli dall'apparenza "storica" del romanzo (ulteriormente accentuata dai titoletti a margine dei paragrafi, che avvicinano anche tipograficamente il libro a un manuale liceale, se non addirittura a una cronaca medievale).

E tutto acquista in questo montaggio accelerato di volti, destini ed episodi una patina di follia, si tratti di guerra ("certi storici preferivano la Seconda Guerra Mondiale alla prima e dicevano che la prima era stata

nazionale e patriottica mentre la seconda era stata una guerra di civiltà. E che durante la prima la gente aveva combattuto per idee meschine che appartenevano già al passato mentre durante la seconda si difendeva l'idea stessa dell'uomo", p. 139), di emancipazione sessuale ("nel XX secolo il sesso ha acquisito una grande importanza in Europa e a poco a poco è diventato importante più della religione e quasi quanto il denaro e tutti volevano accoppiarsi in modi diversi perché il desiderio restasse intatto e gli uomini si cospargevano il membro di cocaina per prolungare l'erezione", p. 62), o del senso stesso della storia ("e gli psicanalisti dicevano che la storia interrotta era come un coito interrotto nel quale il compimento non è la conseguenza naturale di un atto spontaneo ma un modo di eliminare la frustrazione", p. 110).

In un momento in cui sono letteratura e pubblicistica, se non addirittura le chiacchiere da salotto televisivo, a ricostruire la storia del Novecento, *Europeana* offre una lettura diversa, che per molti aspetti rinuncia proprio a una delle caratteristiche più importanti del nostro approccio nei confronti del passato: l'interpretazione. E, senza interpretazione, la storia del Novecento è vittima a tal punto degli stereotipi che potrebbe davvero non aver mai avuto luogo: "l'avaria dei sistemi informatici contro la quale i cittadini erano stati messi in guardia dagli specialisti fu chiamata MILLENIUM BUG. Avrebbe potuto prodursi il 31/12/99 a mezzanotte quando i contatori elettronici sarebbero passati all'01/01/00 e c'era pericolo che i sistemi elettronici indentificassero l'anno 2000 come se fosse il 1900 e come se il XX secolo e l'attentato contro l'erede al trono d'Austria non ci fossero mai stati" (p. 20).

E in fondo come non riflettere sulle parole conclusive del volume? È proprio dietro all'apparente inutilità del "fare storia" ("ma molti non conoscevano questa teoria e continuavano a fare storia come se niente fosse", p. 150), che è nascosta la chiave per comprendere il nostro rapporto con il passato. La conoscenza degli avvenimenti narrati, infatti, attiva, proprio perché certi accostamenti vanno al nucleo dell'assurdità delle cose, la partecipazione emotiva del lettore, che spesso ha con quei fatti un rapporto conflittuale. In questo modo resta costantemente vittima, suo malgrado, di una persistente sensazione di spaesamento, aggravata dalla

vuotezza del linguaggio "pseudoscientifico" del testo. Il cinismo di questa "storia senza virgole" (eccellente la resa dello stile difficilmente riproducibile dell'originale) tritura pagina dopo pagina cliché nazionalistici, ideologici e religiosi del secolo scorso, lasciando dietro di sé un vuoto cosparso di malinconia.

In un momento in cui la parola Europa ha inflazionato il vocabolario quotidiano, *Europeana*, libro che andrebbe letto e discusso come pochi altri libri recenti, offre della storia del nostro continente un'interpretazione caustica e quasi blasfema. Privi di interpretazione, gli avvenimenti e le idee raccontate si tramutano infatti in simulacri, in veri e propri fantasmi, che sembrano tristemente confermare la triste verità che, nonostante l'apparente originalità, la nostra storia passata è stata spesso di una banalità e ripetitività disarmanti. . .

Alessandro Catalano

"Avventure, amicizie e amori di un eterno adolescente"

E.V. Limonov, *Eddy-baby ti amo*, traduzione di M. Falcucci, Salani Editore, Milano 2005;

E.V. Limonov, *Libro dell'acqua*, traduzione di M. Caramitti, ALET, Padova 2004.

Da quest'anno possiamo finalmente affermare che Eduard Limonov non è più uno sconosciuto in Italia. Decenni di ritardo sono stati recuperati nel giro di pochi anni. Della sua esistenza si sono accorti prima i giornalisti, che hanno dedicato vari articoli alle sue attività politiche, e ora anche l'editoria. Siamo ancora ben lontani dal poter leggere in italiano tutta l'opera di Limonov, che include decine di romanzi e centinaia di racconti, eppure i tre libri presenti sul mercato nazionale rappresentano bene i diversi periodi della sua cospicua produzione. Il primo dei tre romanzi che hanno segnato la scoperta dell'autore russo, *Diario di un fallito*, è stato recensito da Milly Berrone (*eSamizdat* 2004, 2, pp. 297-299), pertanto ci soffermiamo sui due libri restanti.

L'ultimo a essere pubblicato in Italia e il primo dei due libri a essere scritto è composto in un periodo di relativa calma, quando Limonov, già affermatosi come scrittore grazie al successo non facile di *Eto ja, Edička*, [Sono io, Edička, 1976], si trasferisce in Francia e ri-

volge lo sguardo al suo passato remoto. Nell'arco degli anni Ottanta crea una trilogia che descrive passo-passo la cronistoria della sua crescita, seguendo la tradizionale tripartizione tolstoiana: dell'adolescenza sceglie due giorni, il 7 e 8 novembre del 1958 (*Podrostok Savenko* [L'adolescente Savenko, 1983]), della gioventù un mese, l'agosto del 1967 (*Molodoj negodijaj* [Un giovane farabutto, 1986]), mentre l'infanzia dura di più e include gli anni dal 1947 al 1950 (*U nas byla velikaja epoha*, [Abbiamo avuto una grande epoca, 1988]). In questi libri, parlando di sé, dei suoi amici, della città di Char'kov e in particolare della vita di quartiere, Limonov crea un affresco ricco di dettagli, d'informazioni, d'annotazioni quasi antropologiche, che fissano su carta i modi di dire, i soprannomi, i vestiti e le pietanze che si consumavano in quegli anni in quell'angolo di Unione sovietica. Come afferma l'autore, "nei libri di questa trilogia è importante non tanto il protagonista stesso quanto il suo ambiente, il tempo, l'epoca". Della trilogia possiamo ora leggere in italiano la parte dedicata all'adolescenza, tradotta da Matteo Falcucci per i tipi di Salani Editore con il titolo trasformato in *Eddy-baby ti amo*.

L'intera azione del libro si svolge nel giro di due giornate particolarmente intense, ma grazie alle continue digressioni e alla precisione realistica delle descrizioni ci restituisce una vivida e completa immagine della vita quotidiana di un sobborgo operaio come lo era, ed è ancora oggi, Saltovka. A distanza di trentacinque anni dagli eventi narrati, l'autore s'immedesima con se stesso quindicenne, un ragazzino che, per magia, acquista la capacità di parlarci, superando la distanza spazio-temporale, confidandoci tutti i suoi problemi. Primo su tutti: la mancanza di denaro che serve per portare a una festiccioia la sua ragazza del momento. Questo è in realtà l'unico movente del protagonista, ma la ricerca del denaro presuppone sottili conversazioni diplomatiche con gli amici più abbienti, furti immaginati o realizzati, un amaro rancore verso i genitori, e infine un'improvvisata partecipazione a un concorso di poesia in piazza. Strada facendo, spostandosi da un punto vendita di alcolici all'altro, il ragazzino-narratore ci presenta i personaggi che incontra: nel loro mondo, le amicizie nascono dalle risse, dalle fughe, dai furti, per poi forgiarsi nella comune resistenza ai poliziotti e alla

massa grigia degli operai, soprannominati "la tribù dei caproni", a cui i giovani teppisti cercano di non assomigliare. Per distinguersi basta indossare un giubbotto giallo o passare una notte in gattabuia. In questo mondo saldamente gerarchico, dove ogni casa, ogni strada, ogni quartiere, sono rigidamente marcati, diventa ribellione anche il semplice atto di spostarsi dai quartieri di periferia in centro, e bastano poche fermate di tram per approdare in un mondo totalmente diverso.

Il mondo del dopoguerra sovietico, apparentemente basato sull'uguaglianza, è attraversato invece da una rete invisibile di demarcazioni sociali, che lega le persone e coordina l'interazione fra i gruppi. Il merito di Limonov sta proprio nel saper cogliere e riprodurre questo spirito. Scopriamo, ad esempio, che i ragazzi di Saltovka sono figli di operai, che il loro futuro è quello di sgobbare in fabbrica per pochi soldi e abitare in baracche condivise, mentre i loro coetanei che vivono al di là dello stagno sono figli di contadini che guadagnano bene coltivando gli ortaggi da vendere al mercato e hanno una casa con giardino. I due gruppi si rispettano, ma si tengono a distanza, mentre i ragazzi di due quartieri proletari ugualmente disagiati, Tjurenka e Ivanovka, mal si sopportano. Nel creare queste frontiere invisibili sono tanti i fattori che contano: l'etnia, l'estrazione sociale, l'alloggio occupato, la marca di sigarette fumate.

Ogni zona ha le proprie regole, i propri codici di comportamento, il proprio linguaggio. In traduzione è pressoché impossibile riprodurre questo slang, questo misto colorito e particolare di russo e ucraino, che già nei quartieri centrali della città non sarebbe compreso. Se Pasolini, da buon lungimirante, completava i suoi romanzi sui ragazzi di strada con un vocabolario dello slang romano, Limonov sceglie di spiegare l'origine e il significato di alcune parole gergali direttamente nel testo, in linea con il suo ruolo di guida, sempre pronta a spiegarci che cosa si nasconde dietro i singoli elementi della realtà riprodotta (siano essi oggetti, persone o modi di dire). Se i quartieri confinanti sono percepiti come nemici o neutrali, tutti gli spazi esterni (sia i quartieri centrali, "puliti" della città, che le zone "comuni", come la stazione centrale o il teatro) sono mitizzati, al pari delle città lontane come Vladivostok o Tallinn. Un ucraino che viene dal centro non è percepito come un uomo di Saltovka, così come non sono percepiti come

uomini gli azeri che trafficano al mercato rionale.

Saltovka è in sostanza un villaggio inglobato dalla città in rapida espansione, e del villaggio conserva la visione comunitaria del mondo, basata sulla dicotomia noi/loro. A questo strato arcaico si sovrappone nel romanzo lo sguardo di un bambino solitario, perso fra libri e mappe, un bambino tenace che ricopia a mano i resoconti delle esplorazioni esotiche, sognando di evadere da quel mondo. Questi sogni sembrano futili a lui stesso, quando, all'età di undici anni, viene preso a botte da un coetaneo, ma, in futuro, i suoi compagni di classe rimarranno ad abitare a Saltovka, al massimo trasferendosi dalle baracche di compensato ai palazzoni di cemento, mentre il nostro autore ne farà di strada... Ancora oggi al mercatino di libri usati di Char'kov si trova qualche personaggio che afferma di aver conosciuto Edička, di aver bevuto e vissuto a suo fianco; e intanto ha tra le mani uno degli ultimi bestseller di Limonov e cerca di vendervelo a caro prezzo. Questa duplicità di rozzezza e lirismo, dovuta all'essere "occhialuto" e "deboluccio" in mezzo a teppisti con il pugno o il coltello sempre pronto, lascia un segno su tutta la produzione migliore di Limonov, che risulta convincente proprio perché non è mai solo brutale: per quanto tenti di mettere la violenza al centro del testo, l'autore non può infatti fare a meno dei brani lirici. Così, in *Eddy-baby* troviamo ad esempio la descrizione di una festa di Pasqua passata a casa di un amico, un ricordo solare e felice di ospitalità contadina e di interazione con degli sconosciuti. Con loro si mangia, si beve, si balla senza pudori, e la descrizione di questa allegria richiama alla memoria la famosa danza di Nataša in *Guerra e pace*. Poco dopo segue però una brutalissima descrizione di violenza di gruppo, a cui lo stesso Eddy partecipa con entusiasmo. Il lettore, cullato dalla successione abbastanza omogenea di bevute, ricordi d'infanzia, arrabbiate con gli adulti e cotte per le coetanee, resta colpito da questa improvvisa esplosione violenta, dove le persone vengono ridotte in brandelli di carne tiepida per il capriccio di un capobanda assettato di avventure. Il passaggio potrebbe essere interpretato come un espediente inserito da Limonov per scioccare il lettore, se non fosse probabile che tali situazioni avvenissero davvero in quella città. I racconti di combattimenti a sangue fra quartieri rivali appartengono infatti alla memoria stori-

ca di chi è stato giovane a Char'kov fino almeno agli anni Sessanta. Nel non escludere dalla narrazione questo episodio l'autore resta dunque fedele all'obbligo di cronista oggettivo che si è assunto.

Il *Libro dell'acqua*, tradotto da Mario Caramitti per Alet Edizioni, appartiene a un periodo completamente diverso dell'opera dell'autore. Limonov si trova in prigione, come detenuto comune, ma con carta e penna in pugno. I suoi sostenitori sono fuori attendendo di ricevere una nuova porzione di manoscritto e gli editori sono pronti a pubblicare tutto quello che produrrà. Limonov coglie l'occasione di questa tregua per riordinare la propria memoria, ovvero gli aspetti che fino a quel momento non erano stati sfruttati. Come sempre, Limonov trova una struttura e poi riempie le caselle: in questo caso, sceglie un tema (l'acqua in tutte le sue forme) e sforna il *Libro dell'acqua*. Pozze, saune, piogge, laghi, fontane, fiumi, mari, oceani, offrono un vasto repertorio di storie nelle quali l'acqua a volte è solo un pretesto ("lo so che bisogna scrivere dell'Atlantico, ora ci arrivo") per raccontare un aneddoto, una storia romantica o infame, per lodare o compromettere una persona, e, in ultima analisi, per fornire ulteriore materiale ai futuri studiosi della vita di Limonov. Non per caso spesso si rivolge al lettore con osservazioni che dovrebbero ricollegare un certo episodio narrato con un altro episodio menzionato nei suoi libri precedenti.

Privato della possibilità reale di spostarsi, Limonov viaggia ora con la mente, passando in rassegna città e continenti, da Char'kov a New York, dal Dnestr al Tevere, dal Mediterraneo al Pacifico. L'autore non lascia le briglie alla fantasia: anche in questo caso lui ha solo vissuto, con l'impegno di farlo sempre intensamente, e ora il semplice racconto dei suoi trascorsi basta per catturare l'attenzione del lettore. Non a caso la casa editrice ha inserito il libro nella collana *autografie* e nella copertina fa un uso massiccio di immagini d'archivio e dei volantini del partito, che fanno pensare a un strampalato album di famiglia. Peccato che fra la "Preghiera del Nazionalbolscevic" e i brani tratti dalla scheda di lettura, l'editore si lasci sfuggire un errore grave nella biografia dell'autore, quando veniamo informati che Limonov sarebbe nato in Ucraina, mentre lui stesso nel libro dice che "grazie al cielo almeno non ci sono nato, a Char'kov". Sorprende anche la traduzione di uno

degli slogan del Partito nazionalbolscevico, dove *ubljudok* [bastardo], diventa “puttana”, cambiando completamente il senso dello slogan. In ogni caso, non c'è dubbio che proprio per l'esuberanza di stimoli questa copertina piacerà a Limonov.

“Se vuoi fare l'eccentrico, bisogna andare fino in fondo”, dichiara infatti nel *Libro dell'acqua*. Una volta esaurito il repertorio delle eccentricità quotidiane (sesso, droga e crimini vari), Limonov arriva alla voglia di agire e influire direttamente sugli eventi tramite la politica. Raccontandoci varie facezie del passato non perde l'occasione di menzionare il suo partito e di sfoggiare le amicizie con i potenti o presunti tali, si tratti di guerriglieri serbi o di nostalgici della Repubblica sovietica di Transdnestr.

La politica viene infilata nelle pieghe della narrazione come la pubblicità in una rivista rispettabile, annacquandone la densità; ma è il Limonov degli ultimi decenni. Si porta pazienza, si saltano le pagine e si va a vedere dove lo porterà il suo cuore ribelle. . .

Eddy-baby ti amo descrive il punto di partenza di questo lungo tragitto, *Il libro dell'acqua* ne traccia il seguito non lineare. Man mano che l'esperienza si accumula, l'elaborazione letteraria si assottiglia, per diventare infine quasi superflua. Esaurita la memoria, Limonov s'immerge nelle acque del “qui e ora”, preferendo sempre più l'azione alla descrizione della stessa. Ciò che lo mantiene nel novero degli scrittori contemporanei più prolifici sono l'inesauribile narcisismo e la necessità di guadagnarsi da vivere, ma il suo contributo alla storia della letteratura russa moderna è in ogni caso indiscutibile. E per il lettore italiano questo contributo è ancora tutto da scoprire e da gustare.

Marina Sorina

M. Viewegh, *Il caso dell'infedele Klára*, traduzione di A. Catalano, Instar libri, Torino 2005.

“Posto che noi sentiamo l'altro così come egli sente se stesso, noi dovremmo odiarlo se lui trova se stesso odioso” (Nietzsche).

Viene difficile chiudere un libro come *Il caso dell'infedele Klára* e non lasciarsi andare alla tentazione di una citazione, tanto ne è zeppo sin dalle prime pagine. C'è

in Viewegh un gusto particolare per il richiamo, l'appello ad altre voci, il farsi forza con il già detto. Ci scorrono davanti Kundera, Greene, Brousek, Fowles, Salinger e non a caso forse, proprio quello di cui lo stesso autore viene declamato erede è il primo della lista. Aggiungiamoci poi una fila di cantanti, poeti appena sfumati, riviste di dubbio gusto femminile. Il fardello è allora quasi completo e la vera infedeltà viene a galla.

Cosa leggiamo quando leggiamo *Il caso dell'infedele Klára*? Un libro che parla della gelosia, nella sua più classica e triangolare architettura. Lui, lei e l'altro. Solo che l'Altro è un investigatore che dovrebbe spiare Lei ma che poi la protegge dallo svelamento delle sue infedeltà per amore di Lui per poi, però, amarla al posto di Lui, meritando il necessario castigo. Un romanzo nel romanzo, dove lo sguardo dei due uomini si confonde e di quello di Lei non rimane che un colore verde e poco d'altro, come se fosse impossibile incarnare sul serio il desiderio.

Una storia sulla gelosia quindi? Gelosia come rispetto delle regole che sanciscono l'esclusività del sentimento amoroso e dilaniano di atroci sofferenze chiunque ne sia colpito, che si tratti di un semplice uomo tra gli uomini o, come nella storia proposta, un noto scrittore come Norbert Černý? Se così fosse la linearità del racconto, la semplicità delle parole, non renderebbe merito ai tanto decantati dolori di un uomo, al suo amore tradito, alla disperazione che lo porta a passare dalla penna alla pistola. Gli intrecci che l'autore cerca di “sporcare” con qualche vaga pennellata di sesso orientale sono invece troppo nitidi davanti all'occhio del lettore per renderli maliziosi, non c'è traccia di sospetto che vi sia altro da dire per tutte le 183 pagine del libro, tanto più che iniziamo la lettura proprio sapendo già la fine di tutto, vivendola come un tranquillo percorso a ritroso.

Inoltrarsi nella trama risulta facile e Viewegh, già autore in patria ceca di best seller come *Quei favolosi anni da cani*, sa condurre con maestria la lettura a suo piacimento, scegliendo la velocità da dare agli eventi. La chiarezza del suo intreccio e la schiettezza del suo lessico (merito anche della traduzione) ci porta però a vivere per questi suoi personaggi una annoiata compassione che ci lascia a fine pasto insoddisfatti, con le labbra asciutte e una punta di appetito. Il pranzo a cui ci ha condotto non ci appesantisce ma neppure riem-

pie, come se si aspettasse ancora una portata, che sul menù non è segnata, ma noi sappiamo di dover aspettare. Quindi capita di chiudere il libro e di sentirsi come prima di averlo aperto ma con in più la sensazione di aver aperto un breviario, un libro che continuamente chiama in aiuto altri, come se non fosse in grado di bastare a se stesso. Ma è proprio in questa fitta rete di richiami e citazioni, nel vedere lo scrittore incedere lento sulle orme degli altri che si intravede infine la portata nascosta, il gusto che mancava. Dimostrato tutto un mondo di eterne menzogne, l'autore strizza l'occhio a un genuino bisogno di autenticità. Trasuda da tutto il romanzo un senso della verità che, spogliato finalmente delle bugie come contorno necessario si mostra nella sua più pura essenza di contraddizione aperta.

La verità veste il personaggio di Rút, seconda moglie dell'investigatore protagonista e che con lui vive un rapporto di sincerità imbarazzante, discorrendo insieme dei reciproci tradimenti con la naturalezza delle cose semplici e che con lo stesso divide una esperienza di sesso a tre riuscendo a non risultare smaccatamente provocatoria ma anzi rendendola piacevolmente scontata, quasi familiare. Rút, come la verità, sfugge alla morale, la sua figura la si ritrova delicatamente adagiata in una illusione di perfezione talmente alta da farsi intoccabile, indicibile, vera. Alla fine sarà l'unica a restare indomata e viva mentre i due protagonisti maschili si scioglieranno al fuoco delle loro stesse invenzioni, per morte da arma da fuoco l'uno e per follia amorosa l'altro, entrambi sacrificati per preservare la verità. La loro fine è monito ad una condotta che sia capace di districarsi nel complesso gioco di specchi intessuto dalle stesse bugie, necessarie a mantenerne le regole da cui si viene ammoniti. La storia del gatto che si morde la coda. Nessuno sembra potersi dire innocente e cercare l'autentico diventa una missione con l'odore dell'impossibile.

Che cosa faremo, in fine, noi tutti con Klára? La lasceremo riposare nel fondo delle nostre coscienze, spiacevole fino a divenire adorabile o piuttosto adorata per il gusto di renderci spiacevolmente umani.

Marzia Cikada



Vi è mai capitato di vedere un film in cui la parte più intrigante ed esteticamente più riuscita fosse... un episodio tratto da un altro film? Un inserto rubato a un'altra storia e infilato per montaggio nella trama principale? O di fare un viaggio in cui una deviazione occasionale superasse per interesse la meta agognata? Tipo: vado in auto a Roma e mi perdo dalle parti di San Galgano (direte: facile, non c'è confronto...). O di partecipare a una conferenza in cui l'episodio più succoso fosse la citazione di un passaggio preso in prestito da un altro autore? Tipo: un politico che cita il discorso di un suo avversario o che chiama in causa, che so io, Pascal o Socrate? (Direte: facile, non c'era confronto...). Andate a teatro: entra un personaggio secondario e vi rapisce con un aneddoto di tre minuti che vi porterete nel cuore con più gioia che la *pièce* intera.

O per finire, avete mai letto un romanzo in cui un breve racconto fatto da un personaggio superasse per concisione, tensione e fascino narrativi tutto il testo che gli sta "intorno"? Intendo: fino *quasi* a usurpare l'attenzione del lettore, a rubare la scena alla cornice del testo in cui si trova? È un procedimento nient'affatto nuovo e in certi casi (come in questo scaltro romanzo di Michal Viewegh) riesce ad avere un paradossale doppio effetto di "lumeggiamento": mettere in *ombra* il contesto di cui dovrebbe essere solo un misero spezzone occasionale, ma anche gettare *luce* sul racconto-padre, quello all'interno del quale è stato, per volontà del narratore in vena di scherzi, partorito, aperto, chiuso e gettato via.

Beh, a me è appena successo con questo curioso e "piacevolmente" irritante *Il caso dell'infedele Klára*. A un certo punto uno dei protagonisti, Norbert Černý, che di mestiere fa lo "scrittore famoso", declama a una lettura pubblica un suo raccontino su un caso di gelosia morbosa, dal titolo "La sauna". Ebbene, questo tipico "racconto nel racconto" è pressoché perfetto. Si snoda per una decina di pagine, non ha fronzoli, ha un crescendo scaltro e un personaggio che da solo regge il gioco; in più ha un finale aperto ed è chiaramente autoironico. Al quadrato. Sì, perché lo "scrittore famoso" Norbert con questa sua operina prende in giro se stesso, quarantenne fobicamente geloso della giovane studentessa che ama e che fa pedinare, ma allo stesso tempo lo stesso Michal Viewegh prende in fondo a pernacchie se stesso; è questa sua infatti una parodia smitizzante del-

l'autore di successo che funziona doppiamente, in una *mise en abyme* efficace quanto primitiva.

Perché, ci si chiede, questo gioco spudorato e aperto sui cliché dell'autore "commerciale"? Viewegh è senza dubbio un autore di successo. Viewegh è, almeno in patria, un autore famoso. Viewegh è un autore tradotto in "dodici lingue", come dice una delle sue ipostasi autobiografiche, mentre si masturba al telefono. Ergo: Viewegh è un autore commerciale? Il suo è un caso strano: riesce a essere leggibile e "non-impegnativo" pur usando dei procedimenti non proprio elementari. Questo *Caso dell'infedele Klára* non è una semplice vicenda di pedinamenti e di adulteri, veri o sospettati: è una struttura postmoderna costruita su una storia di genere. Potremmo esagerare e semplificare rozzamente: è un testo di "sperimentazione" scritto attorno a una storia di corna. Viewegh cita, menziona, si riferisce ai classici (Salinger, Graham Greene, Kundera, Coleridge... Stephen King) o a se stesso, si prende in giro e ci prende per il naso. Accenna perfino un paio di colpi da saccette teorico: "sarebbe stupido se l'autore cercasse di convincere il lettore che i suoi personaggi sono realmente esistiti" (p. 3), o ancora: "la paradossalità del comportamento dei personaggi è una delle grandi scoperte del romanzo" (p. 85).

E il resto del libro di cui stiamo parlando? Sembra diviso in due: prima e dopo "La sauna" (come a dire prima e dopo la "purificazione" dalle scorie letterarie). Un libro "di genere". Un giallo poliziesco? Se vogliamo un inseguimento perpetrato di nascosto alle spalle di uno scrittore, Viewegh stesso, che si pedina per vedere quanto seriamente riesce a prendersi in giro. Un tentativo simpatico di *meta*-narrazione che, purtroppo però si inceppa a *metà*. Un paio di personaggi che si ribellano alla figura dello scrittore... o uno scrittore che si ribella alla sua figura di "cosiddetto scrittore famoso"?

Michal Viewegh è uno dei pochi scrittori cechi tradotti quasi in contemporanea (prima da Mondadori: chi non l'ha letto vada a recuperare *Quei favolosi anni da cani*) ora da Instar libri. È una figura anche troppo presente e conosciuta in patria, che, al di là di un indiscutibile valore di narratore ironico e brillante, ha attirato l'attenzione della scena artistica per le sue polemiche senza peli sulla lingua con i critici letterari o per le presenze sui mezzi di comunicazione. Oltre a ro-

manzi e racconti Viewegh è autore di parodie e considerazioni filosofiche e letterarie (leggasi "feuilleton"), che fanno sempre un po' di sociologico, senza mai diventare pesanti trattati scientifici. Qualcuno in patria gliene ha fatto una colpa, come è una "colpa" che dai tuoi libri traggano tre film di successo, o delitto ancor più grave, che i tuoi libri vendano e siano letti pur non portando la firma di Kundera o Hrabal. Ma, e qualcuno se n'è accorto, dietro la superficie di un Viewegh abile e facile affabulatore c'è anche un tentativo di conciliazione fra istanze letterarie alte e il legittimo desiderio di essere letti.

Dire dunque che questo *Il caso dell'infedele Klára* sia semplicemente il suo tentativo di fare un giallo è riduttivo. Sì, è vero: c'è un detective privato, c'è il sospetto di un'infedeltà, ci sono appostamenti, bugie, considerazioni peregrine che fanno tanto cliché della detective story. Ma il "classico" disilluso investigatore cinquantenne, le "classiche" emancipate donne praghesi e le "classiche" figure dell'intellettuale avanti con l'età e della sua giovane fiamma non si inscrivono poi in una trama "classica". Che Viewegh flirti con il postmoderno non è una novità, che (come si è scritto sopra) faccia di citazione e plagio due compagni di viaggio con cui ci accompagna volentieri a braccetto non è neanche questo un segreto. Qui la capacità di intessere una trama che esige il "classico" scioglimento va di pari passo con il suo tentativo (riuscito a metà) di nascondere e poi far emergere un di più, che elevi il suo libro dalla media. Viewegh ci riesce in parte, non solo perché il lettore di oggi (soprattutto quello ceco, per noi il discorso è un po' diverso) lo conosce già e ha imparato a giocare con le sue creazioni, ma anche perché forse anche lui a un certo punto si stanca dei suoi giochi al gatto e al topo col lettore e decide di mettere le carte in tavola. Gli rimane un ultimo colpo di coda, da postmoderno metanarrativo autoreferenziale (il che non va inteso come una critica): al lettore rimane un dubbio di fondo, per non esser riuscito a capire se si tratta di alta letteratura, che si camuffa da scorrevole testo di genere, o di una detective story, che prova timidamente a farsi teoria del romanzo.

Consigliamo in ogni caso di decidere da soli, smontando il libro e rimontandolo secondo la ricetta seguente: leggete il racconto *La sauna* (pp. 67-78). Se vi piace (e vi piacerà) cominciate dall'inizio. Poi salpate "puri-

ficati” e senza pregiudizi: il giro di boa è a pagina 97. Buon viaggio. . .

Massimo Tria

“Dall’Impero del male alla Repubblica della banane del male. La storia della Russia attraverso *Omon Ra*, *Babylon* e *Il nono sogno di Vera Pavlovna* di Viktor Pelevin”.

Lo stile è quello di Sergey Shnurov, che da Mtv intona le canzoni dei Leningrad. Più fedeli alla montatura 80s, sopraggiunta in Russia con dieci anni di ritardo, gli occhiali da sole di Viktor Pelevin favoriscono un autore dagli atteggiamenti pubblici *anti-pop*. Eppure Pelevin è considerato il cronista indiscusso del trapasso dell’Urss alla Russia d’oggi. Tutta la sua produzione letteraria parla del viaggio della sua nazione dalla vigilia della rivoluzione all’Unione sovietica, dalla perestrojka al successivo colpo di stato, alla successiva democratizzazione, all’era Putin.

Il suo primo romanzo sembra consacrarlo proprio a cantore della Russia e dei suoi cambiamenti, *Omon Ra* è tanto l’ultimo romanzo sovietico, quanto abbastanza distante dalla storia sovietica per poterla raccontare da un punto di vista esterno e disincantato. Dall’avventura spaziale di Omon ai viaggi acidi e catodici della “generazione pepsi”, la produzione peleviniana ricorda il grande affresco gogoliano dipinto nelle peregrinazioni del protagonista delle *Anime morte* di Gogol’, Čičikov. Tuttavia “le cronache pelevinane - afferma Mauro Martini - non si limitano alla satira grottesca dell’esistente” (M. Martini, *L’utopia spodestata*, Torino 2005, p. 74). Il racconto della Russia non si limita alla semplice messa a nudo dell’insensatezza del progetto dell’Urss, dei peccatucci della rivoluzione o degli effetti collaterali della perestrojka; Pelevin analizza le realtà con il distacco ascetico di chi conosce o intuisce il disegno di fondo. Oltre il piano diegetico, di indubbia soddisfazione per il lettore, la considerazione peleviniana si rivolge a un principio che muove la storia; in proposito la *Dialettica del periodo di transizione da nessun luogo a nessun luogo* [V. Pelevin, *DPP(NN). Dialektika Perechodnogo Perioda (iz Niotkuda v Nikuda)*, Moskva 2003 (tr. it. *La freccia gialla*, Milano 2005)], “dà piena ed esauriente formulazione a un caposaldo di ogni immaginazione che si

voglia coerentemente progressiva con un punto d’inizio e una conclusione predeterminata” (M. Martini, *L’utopia spodestata*, op. cit., p. 74). La costruzione letteraria de *Il mignolo di Buddha* [V. Pelevin, *Čapàev i Pustotà*, 1996 (tr. it. *Il mignolo di Buddha*, Milano, 2001)] lavora incessantemente sullo scambio temporale e geografico, da un manicomio moscovita degli anni Novanta ai primi anni della rivoluzione russa. Le vicende in *Babylon* [V. Pelevin, *Generation π*, 1999 (tr. it. *Babylon*, Milano 2000)] e *Omon Ra* [V. Pelevin, *Omon Ra*, 1992 (tr. it. *Omon Ra*, Milano 1999)] prendono vita dal passaggio dei protagonisti da uno stato di coscienza a un altro e nella narrazione la metafora del viaggio di coscienza frantuma ogni identità predefinita, come quello spaziale e temporale spezza ogni legge lineare di realtà.

L’IMPERO DEL MALE: LA RUSSIA SOVIETICA E IL LATO OSCURO DELLA LUNA

Omon Ra è l’ultimo romanzo scritto nell’Unione sovietica. La caduta dell’Urss trova nelle righe di questo libro una motivazione storica e una giustificazione al crollo del suo sistema sociale. Omon Krizomazov - il protagonista - sogna di andare sulla luna. L’Unione sovietica sogna di andare sulla luna. Sono gli anni della guerra fredda, in cui la Russia trova nelle canzoni popolari e militaresche i propri Pink Floyd, negli eroi del socialismo le sue star hollywoodiane, e nella luna l’obiettivo per vincere gli Usa nella corsa alla tecnologia.

La convinzione alla base del progetto sovietico è il movimento dialettico del Tutto. La necessità di questi aspetti dinamici porterà il comunismo a trionfare. La guerra con gli Stati Uniti si misura in tecnologia e proprio lo sbarco sovietico sulla luna per conquistarne il lato oscuro determinerà la vittoria del socialismo sul capitalismo, innescando una rivoluzione comunista non soltanto “internazionale”, ma “interplanetaria”. Il primo passo è inviare un cosmonauta sulla luna, come già hanno fatto gli americani piantando la loro bandiera sul lato visibile. L’Urss, per mano di Omon Krizomazov, installerà sul *Dark side of the moon* un’antenna che propagherà un segnale radio nello spazio: Lenin. Urss. Pace.

Il sogno di Omon Krizomazov fanciullo, la luna, rimarrà sempre una meta effimera. Sul triciclo lunare ritroverà se stesso bambino che con la sua bicicletta esplo-

rava un mondo fatto di foreste, spiagge e falò. Il bambino che diceva di voler diventare da grande un astronauta, diceva semplicemente di voler diventare grande. L'Unione sovietica si rivolge alla luna, sperando nella rivoluzione cosmica, ma con questo dice soprattutto di voler velocizzare la vittoria dialettica del socialismo marxista. Nel romanzo viene spiegata la teoria marxista delle cinque lune: "la terra aveva cinque lune, ed è per questo che il simbolo della nostra nazione ha cinque punte. La caduta di ciascuna luna si accompagnò a rivolgimenti e catastrofi sociali [...] Le grandi catastrofi non influenzano il livello di sviluppo delle forze produttive [...] ma favoriscono la formazione dei presupposti soggettivi della rivoluzione. La caduta della luna attuale, la luna numero cinque, ultima superstite, deve portare alla vittoria assoluta del comunismo in tutto il sistema solare" (V. Pelevin, *Omon Ra*, op. cit., pp. 80-81). In virtù di questa teoria il sogno sovietico della luna è l'avvento (quasi messianico) della rivoluzione cosmica e il raggiungimento della luna è considerato la strada per lo scopo rivoluzionario, in attesa del compimento della profezia.

La teoria della "rivoluzione in un solo paese", imperante dopo gli anni '50, sembra scansata da una filosofia più autentica che rivaluta la dialettica marxiana, recuperando così una versione dinamica della storia sociale. La persuasione di ciò è il *leitmotiv* del romanzo, e, sebbene Pelevin non consideri la coscienza umana come prodotto della realtà (sociale), la dialettica viene considerata una delle vie reali per la produzione della realtà.

La critica di costume passa in secondo piano rispetto all'esigenza peleviniana di esprimere una concezione ben più costruttiva. L'ironia dell'autore mostra come la Russia sovietica inseguiva il mito dell'automatismo tecnologico - immagine tecnica del movimento dialettico della realtà sociale - perdendosi nell'arretratezza della tecnologia spaziale *made in Urss*. Il modulo lunare su cui Omon esplora la "falda Lenin" della luna, oltre ad avere problemi di energia elettrica, manca completamente di retromarcia, essendo costruito sul modello delle vecchie biciclette sovietiche. La concezione del progresso dialettico viene così tradita e la critica alla staticità del modello sociale investe non già l'occidente, ma la letargica transizione in cui la storia dell'Urss si è arenata. Il dito accusatore di Pelevin si scaglia sull'impotenza del

sistema sovietico e sulla risibilità del suo progetto (sociale in primis). La dialettica del progetto dell'Urss è fatta di parole pronunciate da chi ha i piedi immobili completamente coperti dal fango.

L'ODORE DELLA PERESTROJKA

I cambiamenti dell'Unione sovietica dell'epoca della perestrojka vengono descritti nel racconto "Il nono sogno di Vera Pavlovna" [contenuto in V. Pelevin, *Problema vervolka v srednej polose*, 1994 (tr. it. *Un problema di lupi mannari nella Russia centrale*, Milano, 2000)]. La struttura di questa breve composizione riflette la struttura dei romanzi più complessi di Viktor Pelevin. L'autore affronta tematiche a lui care: gli epocali cambiamenti della sua nazione, qui, investono la microsituazione lavorativa di un'addetta alla pulizia dei gabinetti pubblici. La perestrojka irrompe nella vita di Vera Pavlovna in molteplici vie. Tutte le mutazioni, dall'ambiente esterno, all'individualità della protagonista, ai rapporti interpersonali sono lo specchio di quelle nazionali. La ridefinizione politica del paese nell'epoca di Gorbačëv e le riforme economico-sociali nei gabinetti pubblici di via Tverskaja si manifestano simultaneamente in molteplici direzioni: "i clienti cominciarono a starsene seduti sulla tazza più a lungo, rimandando il momento di separarsi dalla nuova audacia che trovavano nei brandelli del giornale" (Ivi, p. 47); "Vera apprese che ormai lavorava in una cooperativa. I suoi compiti rimasero più o meno quelli di prima, ma ogni cosa intorno a lei cambiò vistosamente" (Ivi, p. 53). La perestrojka porta alla direzione dei servizi pubblici un nuovo padrone (la società che gestisce tutte le latrine di Mosca), carta igienica fruscante, un nuovo ripostiglio, saponette, cassette per asciugamani, tende all'entrata e un quadro sulla parete all'ingresso. A Vera Pavlovna vengono assegnati un aumento di cento rubli al mese e una nuova divisa da lavoro.

La vicenda acquista un tratto grottesco: le monete nei piattini che tintinnano vengono paragonate a escrementi. Il grande vento di innovazione, che inarrestabile porterà in seguito a mutare i gabinetti pubblici in un negozio di articoli usati, è tanto una presa di coscienza per Vera, quanto la consapevolezza di uno sprofondare della realtà. La perestrojka cambia la realtà, cambia l'individualità di Vera - tutto il racconto si gioca sulla

rappresentazione quasi solipsistica della realtà da parte di un individuo - e cambiano i rapporti interpersonali con clienti e colleghe di lavoro. Il vento nuovo che soffia in Russia sembra portare con sé l'odore che mai prima Vera aveva sentito nei gabinetti pubblici: "tutto si sarebbe rivelato meraviglioso se non fosse per una stranezza - all'inizio la si notava a stento, sembrava quasi un'allucinazione" (Ivi, p. 58). Il fetore di gabinetto che Vera sente si protrae, aumentando, anche quando alle latrine si sostituisce il negozio. Tutto piano piano sembra, agli occhi di Vera, trasformarsi in merda, i vestiti dei clienti, i prodotti del negozio, la stessa Tverskaja diventa un "fetido torrente marrone scuro, che sciabordava già contro le finestre dei secondi e terzi piani" (Ivi, p. 67).

Il lento trasformarsi del tutto in escrementi rispecchia il lento impazzire di Vera - un punto di riferimento possibile potrebbe essere ancora una volta Gogol', o il protagonista del *Sosia* di Dostoevskij Goljadkin - ma anche la sua graduale presa di coscienza del cambiamento. Il racconto sposta l'attenzione del lettore verso un ambiente sempre più ampio, il gabinetto pubblico, via Tverskaja, Mosca, la Russia (Ivi, pp. 67-70). Pelevin descrive una sorta di fenomenologia delle mutazioni psichiche della protagonista che ci permettono di non trovare più distinzione tra la realtà e la realtà rappresentata di Vera. Tutto assume le tinte fecali di chi, come si legge dalle prime pagine, conosce il mistero dell'esistenza.

Il tema della realtà e della sua rappresentazione individuale rinvia tanto al tema della coscienza (caro a Pelevin), quanto alle tematiche del cambiamento. La dialettica tra realtà sociale e coscienza individuale acquista così un valore privilegiato, "siamo noi a creare il mondo circostante e chi troviamo in una latrina per la nostra stessa anima" (Ivi, pp. 58-59). L'odore viene quindi considerato un'esteriorizzazione dell'anima individuale e significativo è che tutte le modificazioni della realtà sociale successive all'avvento della puzza non eliminino ma accrescano questa esperienza olfattiva, rendendola materiale. Una volta faccia a faccia con il mistero dell'esistenza l'incognita urlata da Vera Pavlovna richiama a una necessità pratica. *Che fare?*, Viktor Pelevin richiama Černyševskij, ma al lettore sembra più indirizzato verso Lenin.

I SIMULACRI DELL'INCONSCIO COLLETTIVO

La situazione russa [raccontata in *Babylon* è quella di uno stato non dislocato, senza una sua collocazione politica, culturale e sociale precisa. La situazione politica prevede che ci siano tre candidati al trono della nuova democrazia: un candidato orale, uno anale e un candidato dislocatorio. Quest'ultimo è necessario data l'impossibilità russa di avere una situazione di bipolarismo all'americana. Dall'America si copia tutto, ma la Russia non è pronta ai modelli di vita, ai consumi, ai marchi e al linguaggio pubblicitario occidentale. Il passaggio dal socialismo (l'individuo è zero, il collettivo è tutto) al libero mercato (l'immagine è zero, la sete è tutto) stravolge la vita del protagonista Vavilen Tatarskij, che, lanciato nel mercato libero, è un *copyrighter* (V. Pelevin, *Generation π*, op. cit., p. 132). Il suo compito è quello di codificare i prodotti americani, tradurre le marche, imporre i consumi del capitalismo, far accettare i modelli di vita occidentali al popolo russo. Il romanzo si snoda attorno all'idea che la Russia post-comunista appena entrata nell'economia di mercato, non possa uscire dal capitalismo primitivo. Il lavoro di *copyrighter* di Vavilen si tramuterà nel suo opposto; dalla propaganda per le masse alla necessità di "fottere il cervello del committente". La critica ai nuovi personaggi che popolano la Russia in *Babylon* si sposta dalla schiera borghese della classe media (attaccata e spietatamente analizzata nel *Mignolo di Buddha*), alla nuova classe media dei "futuri putiniani" (imprenditori, criminali, agenti per la sicurezza dello stato), idealisti improvvisati del post-socialismo (si veda l'analisi di *Dialettica del periodo di transizione da nessun luogo a nessun luogo* proposta da M. Martini, *L'utopia spodestata*, op. cit. pp. 72-78).

La considerazione di Pelevin richiama alla riconciliazione con la Grande via e l'alienazione dell'uomo assoggettato dalla realtà occidentale. Il compito del protagonista si fa etico; in un tempo fisico immobile e innanzi alla stagnazione della realtà, Vavilen Tatarskij elabora nuovi *concept* pubblicitari filtrando non solo il linguaggio occidentale, ma riposizionando significati nei nuovi slogan. Vavilen viaggia in un tempo interiore in cammino verso passati gloriosi cui sottrarre i simulacri. In questo, si crea una nuova coscienza sociale nella quale, sotto le serrate leggi del *marketing*, si ripone l'identità culturale del paese, attaccato dalla feroce logica occidentale

del profitto.

Michele Tosolini

L. Ulickaja, *Le bugie delle donne*, traduzione di M. Gallenzi, Frassinelli, Milano 2005.

Dopo *Veselye pochorony* [Funeral Party, Milano 2004] Frassinelli pubblica tempestivamente un'altra *povest'* di L. Ulickaja: *Le bugie delle donne*, suddivisa in sei parti accomunate dalla figura di Ženja, circondata, in luoghi e momenti differenti della propria vita, da una variopinta galleria di personaggi.

La prima di tali storie, *Diana*, si apre con uno dei temi più gettonati della letteratura russa femminile contemporanea, ovvero il tema dell'aborto naturale e della perdita di un figlio poco dopo la sua nascita a causa di malattie incurabili. Irine, infatti, la prima di una lunga serie di personaggi femminili presenti nella *povest'*, racconta a Ženja la propria tragica esperienza di "madre-martire" che ha sopportato la morte di addirittura quattro figli. Il fatto che in un secondo momento Ženja scopra di essere stata ingannata, in quanto le parole della confidente non corrispondono alla verità, determina il suo atteggiamento di sospetto nei riguardi dei racconti delle narratrici successive.

In *Il fratellino Jura* Ženja si dimostra pertanto reticente verso le parole di Nadja, una bambina di dieci anni che con i suoi aneddoti conquista un uditorio di coetanei maschi. Tuttavia, il sospetto che Nadja stia dicendo una frottola dopo l'altra è smentito dalla madre, la quale conferma a Ženja la veridicità dei fatti raccontati. Unica eccezione: la presenza di un misterioso fratello, da cui deriva il titolo di questo secondo episodio.

A proposito di titoli, emblematico è quello della terza storia, ovvero *Fine del soggetto*, con il quale l'Autrice sembra voler porre uno spartiacque tra la prima parte (dominata da temi che rischiano di cadere nella banalità, anche per il modo in cui vengono trattati, senza quel tratto tipico dello stile di Ulickaja che è l'ironia) e la seconda, indubbiamente più accattivante. *Fine del soggetto*, dove si avverte, in particolare, l'eredità di *Sonečka* [Sonja, Roma 1997], è l'ultima delle brevi storie in cui il rapporto "verità-bugia" è costruito sullo scambio a due tra Ženja e un'altra persona. Centrali sono

qui le confessioni della tredicenne Ljalja riguardo la sua storia d'amore con un pittore quarantenne. L'indagatrice Ženja, rivolgendosi direttamente all'uomo, scoprirà di essersi trovata nuovamente al centro delle fantasie del suo interlocutore.

In *Un fenomeno naturale* la bugia viene alla luce in modo "naturale" e non per una intenzionale volontà demistificatrice da parte di Ženja. Anna Veniaminovna, un'anziana professoressa nata prima della rivoluzione, declama alla diciottenne Maša versi scritti dai grandi nomi della poesia russa del secolo d'argento, facendoli passare per propri. La ragazza riconosce l'"inganno" solo quando, dopo aver recitato in pubblico alcune poesie e averle presentate come testi scritti dall'anziana signora, Ženja ne rivela l'autentica paternità.

In *Un caso fortunato* l'eroina principale di *Le bugie delle donne* si cala nei panni di intervistatrice di prostitute russe in Svizzera con l'obiettivo di scrivere la sceneggiatura per un documentario su tale argomento. La descrizione dello stile di vita di queste ragazze e i rimandi espliciti dell'Autrice alla sfera cinematografica (si veda, ad esempio, il commento di Ženja relativo al fatto che le intervistate raccontano la medesima storia sul loro passato: "è probabile che tutte abbiano letto lo stesso libro o guardato qualche film che le ha impressionate", p. 111) rendono immediata l'associazione con il film di P. Todorov *Interdevočka* [La ragazza internazionale, 1989] basato sul tragico destino di Tanja, "cenerentola-prostituta" della provincia russa che decide di sposare uno dei suoi clienti, un ingegnere, e di seguirlo in Svezia, dove il sogno della "felicità borghese" si rivelerà fallace.

Il legame con l'arte cinematografica si manifesta anche nella storia conclusiva *L'arte di vivere*, dove Ulickaja ricorre frequentemente – come a voler imitare il movimento di una macchina da presa – al passaggio rapido e inatteso dal punto di vista esterno a quello interno, evidenziato tramite il corsivo. Tale procedimento, se affiancato all'affermazione esplicita "*In una sequenza rapida come in un film [...] sbucò un'Audi rossa [...] e andò a sbattere sulla fiancata destra dell'utilitaria*" (p. 153), riflette pienamente la tendenza generale della prosa contemporanea, questa volta senza distinzione di genere, a interagire con l'arte cinematografica, "a riprodurre una sorta di 'evidenza visiva' dell'espedito

linguistico” (G. Denissova, “L’arte appartiene al popolo: alcune tendenze stilistiche della prosa russa contemporanea”, *Russica Romana*, 2004, pp.71–74). È interessante notare che il rapporto tra la letteratura e le arti visive in questo caso specifico è duplice: la letteratura imita i procedimenti del cinema, il cinema attinge dalla nostra *povest’* il soggetto per la creazione di un film televisivo dallo stesso titolo, con la voce dell’autrice come voce fuori campo e trasmesso dal canale *Kul’tura* (<http://www.tvkultura.ru/news.html?id=32578&cid=100>).

In *L’arte di vivere*, Ženja, per la descrizione della quale sorge il sospetto che Ulickaja non riesca a fare a meno di ricorrere ai tratti del più stucchevole familismo patriarcale (il marito le attribuisce sarcasticamente il soprannome di “Madre Teresa russa”, p. 137), rischia di perdere la vita a causa di un incedente automobilistico, il che determina la sua trasformazione in “donna-invalida” (altro stereotipo della prosa scritta da donne): il suo corpo e il suo volto ricordano oramai solo vagamente la Ženja di prima. A salvarla sono i comportamenti non previsti: quello della conoscente di vecchia data, Lilja, che parlandole al telefono alcuni mesi dopo l’incidente continua a comportarsi come se non fosse accaduto niente, e quello di Sereža, l’aiutante della casa editrice, che non cessa di portare gli incassi il primo di ogni mese. Con questi due episodi la donna esce dal mutismo e dall’apatia in cui si era rinchiusa dopo l’incidente, accetta di essere operata, volta pagina e riprende a vivere.

Man mano che si procede nella narrazione, il rapporto tra la menzogna e la sua demistificazione tende a perdere il carattere di tema centrale (notare, tra l’altro, che il titolo in lingua di partenza della *povest’*, *Skvoznaja linija*, ovvero *Una linea ricorrente*, non contiene tale parola): i confini tra la verità e la finzione nelle storie raccontate si fanno confusi fino a cadere in secondo piano. Centrale diviene invece l’evoluzione del carattere del personaggio principale sullo sfondo dei mutamenti della società russa a cavallo tra gli anni ’80 e gli anni ’90.

Dopo essersi affermata con la propria fertile e poliedrica vena artistica nel novero degli autori/autrici di maggior talento del panorama letterario contemporaneo, Ulickaja conferma con questa *povest’* soprattutto la propria maestria stilistica, il che lascia supporre che la scrittrice abbia tutte le carte in regola per tenta-

re anche nuove strade tematiche, sulla cui ricchezza di prospettive per il futuro non possiamo nutrire dubbi.

Giulia Marcucci

P. Vilikovský, *È sempre verde...*, traduzione di A. Mura, Edizioni Anfora, Milano 2004.

Da poco meno di un anno si trova nelle librerie italiane (o almeno in alcune) un piccolo libro dalla copertina colorata, pubblicato da una casa editrice milanese, le Edizioni Anfora: *È sempre verde...* dello scrittore slovacco Pavel Vilikovský, tradotto da Alessandra Mura, 140 pagine di lettura, più una breve introduzione a cura della traduttrice, che in poche pagine fornisce al lettore italiano le indicazioni essenziali sull’autore, sul libro che si accinge a leggere e sul paese di provenienza; pagine essenziali perché di letteratura slovacca poco si sa in Italia, e ancora meno di questo scrittore.

Prima ancora di inoltrarsi nell’analisi del libro, va sottolineato il merito della traduttrice e, come indicato anche nei ringraziamenti, di Eva Rosebaumová (lettrice di lingua slovacca all’Università “La Sapienza” di Roma) per essere finalmente riuscite a raggiungere il “grande pubblico” (tra le casi editrici di livello nazionale soltanto Sellerio, nel 1989, ha infatti pubblicato due opere di un autore di media importanza, L’udo Zúbek). In passato erano già apparse alcune traduzioni di poesia contemporanea slovacca su riviste letterarie (E. Rozbaumová, R. Duranti, “Bratislava Blues. Poesia slovacca contemporanea”, *Linea d’ombra*, 1994, 97, pp. 55–57) e ancora prima due fugaci raccolte di poesie, rispettivamente di Miroslav Válek e Milan Rúfus (due dei maggiori rappresentanti della poesia slovacca della seconda metà del ’900), pubblicate da due case editrici napoletane (M. Válek, *L’inquietudine*, Napoli 1983; M. Rúfus, *Poesie*, Napoli 1984), e successivamente i racconti di Dušan Mitana (*Patagonia e altri racconti*, Latina 1999), libri peraltro quasi subito scomparsi. Forse solo comete, schegge, sassi gettati nell’acqua in attesa di vedere quanti cerchi avrebbero fatto: pochi, viene da dire, se è stato necessario aspettare fino al 2004 per avere un romanzo slovacco nelle librerie a diffusione nazionale (il libro è distribuito da Feltrinelli).

E va subito detto che la scelta di *È sempre verde...*

ci appare particolarmente felice. Una ex-spia dell'impero austro-ungarico racconta le proprie esperienze a un aspirante agente segreto attraversando mezzo secolo di storia dell'Europa centrale. Un romanzo di spionaggio, dunque. Ma non solo, perché già nella succinta trama compare un altro genere, quello del romanzo di formazione: l'agente fuori servizio è prodigo di consigli e osservazioni su come si deve svolgere questo delicato lavoro, oltre che di particolari sulle avventure vissute.

Consigli, osservazioni, avventure, considerazioni, ricordi: la narrazione è composta unicamente da questo, e si rovescia come l'acqua di un bicchiere rovesciato, senza una meta precisa, senza confini. Il narratore divaga, interrompe il racconto, passa da un ricordo all'altro, ignorando, confondendo il suo ascoltatore (i suoi ascoltatori, quello del romanzo e il lettore). Un monologo a tratti interrotto da domande alle quali non sempre vengono date risposte, spesso ribattute con fastidio e insulti più o meno velati, o del tutto snobbate. Un ascoltatore denigrato, di cui veniamo a conoscenza solo dei difetti fisici (le orecchie, il naso) e delle carenze intellettive e scolastiche (non conosce né l'inglese né il latino). Il critico Vladimír Macura ha osservato che questo narratore ricorda *Insulti al pubblico* di Peter Handke ("Agenta Munchhasena prírody a skúsenosti", *Slovenské Pohľady*, 1989, 9, pp. 41–47); o forse sarebbe più appropriato scrivere che "gioca a ricordarlo".

Ed ecco una delle chiavi di lettura di queste 140 pagine: il gioco. L'autore, attraverso questo suo narratore egocentrico, stereotipo di se stesso, gioca con il lettore e con la letteratura. Gioca con i generi, quello dello spionaggio innanzitutto, quello di formazione (con il colpo di scena finale), e, a guardar bene, tocca anche quello della memorialistica con il suo narratore dai ricordi grotteschi, irreali di una vita fuori dal quotidiano.

Gioca, Vilikovský, gioca con tutto e con tutti: con la letteratura, i suoi generi, il rapporto autore-narratore-lettore.

E non si ferma qui. Così come gioca con la letteratura, prende per il naso la storia e soprattutto i miti. In spettacolari pagine Vilikovský mette in scena la migliore parodia, il miglior smantellamento della mistificatoria propaganda nazionalistica che caratterizza la cultura slovacca (ma non solo) dal "risveglio nazionale" ottocentesco al comunismo, e oltre. Memorabili i

commenti su svizzeri e romeni, impareggiabili quelli su slovacchi e cechi. Le pagine riguardanti la Slovacchia traboccano di citazioni, rimandi ininterrotti a testi e autori divenuti culto della nazione e della letteratura slovacca. Giustamente la Mura ha preferito limitarsi alle note indispensabili per il lettore italiano, senza aggiungere spiegazioni che avrebbero comunque difficilmente aiutato a capire i rimandi, a volte sottili a volte smaccati, dei quali Vilikovský ha intarsiato il romanzo.

A una lettura più attenta appare inoltre un'ulteriore chiave interpretativa, un ulteriore livello di indagine dell'autore. Il richiamo a Handke non si esaurisce infatti nel violento rapporto narratore-ascoltatore-pubblico. Come Handke, Vilikovský, con il suo gioco della parola, denuncia la lingua e la parola come falsità, impossibilità di comunicare, di contenere ed esprimere la verità. Una lingua, scrive la Mura nell'introduzione, che "usa tutti i registri possibili e tutti i linguaggi possibili" (p. 10), ma che non si limita a rispecchiare la mistificazione della letteratura o dei miti, affrontando quella del contatto umano che è dietro la parola. Una sfiducia nella capacità stessa dell'uomo di comunicare, e quindi stringere rapporti umani, perché, se "il cannocchiale della solitudine deforma e fa sembrare vicino chi è lontano", allo stesso tempo allontana chi è vicino, marchiando il fratello come Caino (p. 119). In un mondo dove chiunque sia vicino è un possibile Caino, non c'è posto per la vita quotidiana, per qualunque forma di spontaneità. Al posto dell'empatia, domina l'apatia, non vi è alcuna possibilità per la sensibilità e l'umanità, la vita diventa "solo un aspetto" (p. 67), e non il più importante, di questa realtà.

Il sorriso e la risata profonda per l'assurdo si vanno sfumando di amarezza al pensare che questo gustoso romanzo è, appunto, una parodia e che quindi nasce da una realtà concreta. Questo libro viene pubblicato nel 1989, ma non è un prodotto di quel decennio. Nello stesso anno Vilikovský pubblica, assieme a *È sempre verde...*, anche *Eskalácia citu* [Crescendo del sentimento], in parte già pubblicato su alcune riviste letterarie negli anni '70, e *Kôň na poschodí, slepec na Vrábľoch* [Il cavallo sul piano, il cieco a Vráble], scritto dopo la pubblicazione di *Prvá veta spánku* [La prima frase del sonno], nel 1983. Vilikovský durante il periodo della cosiddetta "normalizzazione", a seguito dell'invasione della Ce-

coslovacchia del 1968, ha sempre pubblicato poco, ma non ha mai smesso di scrivere. Ed è in quel periodo che scrive *È sempre verde*. . . . Se prendiamo in considerazione che *Kôň na poschodí, slepec na Vrábloch* contiene la novella *Extrémna osamelost* [Solitudine estrema], che racconta di un matricidio, appare evidente anche solo dai titoli che emozioni estreme e solitudine siano temi centrali della produzione di Vilikovský. Temi come la fisicità e il corpo, la lingua quale strumento di pensiero e comunicazione, la necessaria consapevolezza della realtà umana e sociale, vengono affrontati, analizzati senza alcun eccesso di patetismo, ma anzi sondati con un occhio disincantato, ironico e sarcastico, un occhio che osserva situazioni spesso estreme, interessato più alla lingua con cui vengono poste le domande che alle risposte; un occhio formatosi nella cultura degli anni '60, nella "sensibilità" di quel periodo storico-culturale, quando uno degli aspetti più evidenti era la ricerca dell'uomo, di una "educazione sentimentale" verso l'altro (*Educazione sentimentale a marzo* è peraltro il titolo del primo libro di Vilikovský, pubblicato nel 1965). E per capire quale catastrofico presente sia poi subentrato bisogna osservare che l'occhio ha dovuto sostituire gli strumenti di indagine, "dal microscopio al cannocchiale, ma questo cannocchiale è necessario ribaltarlo ancora affinché questa mostruosità la si possa in un modo o nell'altro vedere nel suo insieme" (V. Mikula, "Krajnost' ou k miernosti, obscénost' ou za lepšiu budúcnost'", *Slovenské Pohl'ady*, 1989, 9, pp. 41-47). Di ciascuna lettura Vilikovský fornisce sempre la chiave nel testo, indizi sapientemente sparsi come si addice al miglior romanzo di spionaggio, basta saperli cercare.

È sempre verde. . . è un romanzo affascinante in ciascuno dei suoi livelli compositivi, che mantiene il proprio carattere anche nella traduzione, pur con le "inevitabili perdite" (p. 11) di cui il lettore è avvertito nell'introduzione: "chi potrebbe affermare di conoscere la letteratura slovacca? Ben pochi immagino. Come in pochi saprebbero citare il nome di almeno un paio di autori di quel giovane paese europeo", scrive Luca Sebastiani nella sua recensione al libro apparsa su www.caffeeuropa.it. Capire quale opera possa incontrare, se non il consenso, almeno la curiosità del pubblico è cosa ardua, ancora di più se proviene da una letteratura sconosciuta, che desta poco interesse nell'ambito culturale italiano. In una tale

situazione di vuoto scegliere chi e cosa tradurre è molto difficile, perché è necessario un testo di ottimo valore letterario che permetta di illustrare la maturità del paese di origine, oltre che dell'autore stesso, ma contemporaneamente in grado di coinvolgere il lettore nelle cui mani il libro è "capitato". E, a nostro parere, *È sempre verde*. . . ci riesce egregiamente.

Tiziana D'Amico

G. Herling-Grudziński, *La notte bianca dell'amore*, traduzione di V. Verdiani, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004.

Quando si analizza l'opera ultima di uno scrittore, o semplicemente se ne affronta la lettura, la definizione di "testamento artistico" è sempre dietro l'angolo, pronta all'uso. Ancora una volta, anche per *La notte bianca dell'amore* di Gustaw Herling essa si rivelerebbe però fuorviante, tanto per il lettore quanto per il critico. In questo "romanzo teatrale" ci sono, è ovvio, temi cari ad Herling, ma ci sono anche molti spunti innovatori, quasi delle partenze per nuovi lidi letterari.

Dopo una carriera artistica di oltre cinquant'anni, Herling affronta per la prima volta la stesura di un romanzo. Un'avventura inconsueta rispetto al suo *Mondo a parte* sui gulag sovietici, al *Diario scritto di notte*, ai racconti, anche quelli piuttosto lunghi come *Requiem per il campanaro*. La cornice del romanzo, come suggerisce il sottotitolo, voluto dall'autore stesso, "romanzo teatrale", rappresenta un'ulteriore novità nell'opera di Herling. Nella postfazione, curata da Marta Herling, "Conversazione con Włodzimierz Bolecki" (tratta da G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000), egli confessa al critico che lo intervista di amare molto il teatro, di averci lavorato come fabbricante di marionette durante la seconda guerra mondiale, di esserne stato colpevolmente lontano per troppo tempo. *La notte bianca dell'amore* è quindi anche il tentativo di riallacciare il filo con questa sua passione.

Questo rinnovato slancio di Herling verso il teatro sorprende quasi quanto il debito che egli confessa nei confronti di Pirandello: "è un romanzo sulla vita di persone che sono in qualche modo alla ricerca di un autore. Per me Pirandello è stato un grande scrittore dell'am-

biguità [...] Dunque, sebbene non sia mai citato, lo spirito di Pirandello pervade tutto il romanzo”.

Poco prima, Herling aveva detto di aver girato lungamente intorno a due questioni: *Le notti bianche* di Dostoevskij e l'analisi critica dell'opera di Čechov. Esse lo avrebbero spinto a una scrittura di getto del testo, come non gli accadeva più dai tempi di *Un mondo a parte*. Va fatto notare, a questo punto, che l'interesse di Herling per Čechov e Pirandello trova corrispondenza nelle pagine del suo *Diario*, ma solo in maniera contenuta, mentre egli si cimenta con Dostoevskij fin dalle sue prime opere, sebbene le *Notti bianche* non sembrino coinvolgerlo particolarmente prima della stesura di questo romanzo.

L'impressione è quindi che l'autore abbia voluto sfruttare l'impeto della passione teatrale ritrovata e della stima indiscussa per questi tre grandi artisti, ma anche che egli abbia piegato questi sentimenti verso uno dei suoi temi preferiti: quello della mescolanza irrisolta tra reale e irreale. Il punto di partenza, si potrebbe dire, è nuovo e in questo *La notte bianca dell'amore* si differenzia dalle altre opere di Herling, ma il punto d'arrivo o il tentativo di trovare un punto d'arrivo è una delle caratteristiche consuete alla sua poetica. Del resto, quale luogo meglio del teatro incarna il confine tra reale e irreale, ma anche la mescolanza tra i due stati? Nel romanzo tutto ha valenze molteplici, tutto può essere interpretato in modo diverso; esso rappresenta una rivolta “rispetto a un'interpretazione della vita concepita con categorie univoche. La vita è un mistero”. La vita è un sogno; la vita è teatro insomma.

Se, fino alla scrittura della *Notte bianca dell'amore*, Herling cerca il punto di congiunzione tra reale e irreale nel sogno, quando al suo limitare due realtà convivono, ora pare ricercarla nel teatro. Il luogo ideale per scandagliare questa tematica, ancora una volta, come già in *Ritratto veneziano*, è la città lagunare. Essa ha sempre rappresentato per lo scrittore polacco ciò che è e non è, ciò che sta in bilico sul limitare come prova della realtà del sogno e crea così una realtà alternativa a quella quotidiana. La città in laguna è quella *Venezia salva* di Simone Weil che Herling ha ben presente: “sì, noi sogniamo. Gli uomini d'azione e d'avventura sono dei sognatori; preferiscono il sogno alla realtà. Ma con le armi essi costringono gli altri a sognare i loro sogni.

Il vincitore vive il proprio sogno, il vinto vive i sogni altrui”. Tutto ciò che nell'uomo va distrutto, secondo Simone Weil, è sogno; la forza è sogno. Herling, dal canto suo, accetta la presenza del sogno nella realtà e quindi una realtà seconda, altra; accetta la realtà così come la intende lui e con essa anche il rischio del male. Proprio *Ritratto veneziano* è il racconto in cui egli si apre al lettore circa i suoi scopi di artista: la descrizione della mescolanza tra reale e irreale, con la preferenza accordata al primo dei due termini come scelta di campo perché non sia il “sogno della forza” di Simone Weil a imporsi, e quindi la descrizione della mescolanza continua tra bene e male che ne scaturisce.

Venezia come città del sogno, dunque, ma anche come città del teatro, delle maschere. Nella *Notte bianca dell'amore* la protagonista, Ursula, accompagnando il suo compagno e fratello a Venezia per un'operazione che potrebbe salvargli la vista si immerge nel segreto della Città: “una città composta di elementi diversi, quasi indipendenti gli uni dagli altri e desiderosi di fondersi in un tutto unico. Era proprio questo desiderio di unità, destinato a restare inappagato, che distingueva Venezia dalle altre città famose e le conferiva il suo carattere particolare”. Le ricerche sui volti di Venezia occupano molte pagine del romanzo; infine, in accordo con Hugo von Hoffmannstahl, per Ursula “la maschera era da tempo la quintessenza di Venezia”. Questo passaggio da Venezia come città del sogno a Venezia come città del teatro è indicativo di un'azione di ricerca a più ampio raggio da parte dell'autore. Sogno e teatro rappresentano entrambi la duplice natura della realtà, che è e non è quella che sembra, ma l'artificio del sogno non permette all'Herling-scrittore quel che gli consente l'utilizzo di una cornice teatrale. Nei suoi vari racconti, egli si sofferma spesso a descrivere lo stato tra sogno e veglia come quello della realtà “vera”. Narrativamente, questo viene tradotto in un continuo gioco col lettore tra fatti accaduti davvero, fatti passare per tali o assolutamente inventati rispetto a uno schema precedente, di modo che al lettore resti il dubbio sulla realtà cui credere.

Nella *Notte bianca dell'amore* tutto è palese frutto della fantasia e per la prima volta dopo molto tempo, altra novità, Herling non si identifica nella voce narrante. Egli non ha bisogno di far credere al lettore di assiste-

re a qualcosa che è accaduto davvero, per poi sviarlo e abbandonarlo col dubbio sull'effettiva realtà dei fatti e del mondo: la materia che maneggia dall'inizio, quella teatrale, pare fatta apposta. Luca Kleban, il protagonista maschile del romanzo, fa fortuna in ambito teatrale modificando il finale delle *Notti bianche* di Dostoevskij, creando uno scarto rispetto all'opera di Dostoevskij e dunque una nuova realtà rispetto a quella precedente. Il teatro amplifica e modifica la sua inclinazione verso la sorella Ursula, che condivide con lui la passione per il palcoscenico e diverrà la sua compagna di vita: anche in questo caso il teatro fa sì che sia la condizione dell'irrealtà, addirittura sotto forma di rapporto amoroso fratello-sorella, a imporsi. Grande amico di Luca e Ursula, colui che li ospita a Venezia, è Tonino Tonini, "il più celebre Arlecchino della storia del teatro, il magico servitore di due padroni della commedia di Goldoni". Anch'egli incarna la lotta infinita tra reale e irreale. In quarant'anni non ha voluto interpretare altro che la parte di Arlecchino, col rischio di cessare di essere un personaggio della scena e diventare un personaggio reale: "lui sì che aveva veramente diritto allo slogan di carnevale: la vita è teatro, il teatro è vita".

La materia teatrale maneggiata da Herling non è solo quella dei personaggi e degli avvenimenti, che possono lasciar trasparire l'esistenza di un'altra realtà. Essa comprende anche la struttura teatrale dell'opera. Come detto, dopo molto tempo Herling non ne descrive in prima persona le vicende: le voci sono quelle di un narratore anonimo e di Luca, che è intenzionato a scrivere la propria autobiografia. L'alternanza tra le voci crea nel libro, quanto creerebbe in un'eventuale rappresentazione scenica, un effetto di avvicinamento-allontanamento molto prossimo alla sensazione di vivere qualcosa di più o meno reale. Nel momento in cui Luca rimane cieco in seguito al fallimento dell'operazione che dovrebbe salvarlo, la voce anonima rimane l'unica a narrare l'epilogo, o meglio i due epiloghi preceduti da questo motto: "la fine? Dio solo sa qual è la vera fine. Talvolta la ignora lui stesso".

L'epilogo è parte conclusiva tipica dell'atto teatrale; di solito, nelle opere in prosa non si annuncia la conclusione di una storia. In questo caso, vanno rimarcate alcune peculiarità: i protagonisti sono ancora in vita, Luca sarebbe ancora nelle condizioni di scrivere di pro-

prio pugno il finale dell'autobiografia progettata, ma il narratore anonimo rimane unica voce delle vicende; gli epiloghi sono due. Stella Cervasio, sulla Repubblica del 15 gennaio 2005, giudica il doppio finale "alla maniera di Calvino". La sua osservazione è corretta, laddove tenta di riportare sul piano della letteratura quel che Herling vorrebbe indicare come passaggio teatrale: "nel momento in cui i protagonisti muoiono, entro sulla scena e racconto agli spettatori come si è svolto l'epilogo della loro vita. La struttura del racconto è, nelle mie intenzioni, quella di un'opera teatrale", egli dice a Bolecki. Tuttavia la sua voce, identificabile con quella anonima del narratore in terza persona, rimane la sola e scalza quella di Luca ben prima che i protagonisti muoiano. I due epiloghi, infatti, seguono il responso che il professore dà a Luca sulla sua cecità e la scena di abbracci e baci tra lui e Ursula come tra due amanti ritrovati. Herling potrebbe aver voluto sbarazzarsi della voce di Luca per non creare eccessive sovrapposizioni nell'ipotesi, o nell'immagine, di una rappresentazione scenica comprendente la difficoltà di due finali diversi. Oppure, come suggerisce indirettamente Stella Cervasio, potrebbe essere tornato ai suoi canoni letterari tradizionali. Non "alla maniera di Calvino", però, ma in quella di Herling, in tutto e per tutto.

Il doppio epilogo è molto difficile da rendere in teatro, poiché presuppone che lo spettatore ritorni in momenti diversi allo stesso punto di partenza; il doppio epilogo, d'altro canto, è molto frequentato da Herling nei suoi racconti. In questo caso, la differenza è che i due finali sono frutto di fantasia inequivoca; altre volte le versioni ufficiali dei fatti narrati, la morte di Caravaggio o Barabba per fare un esempio, contrastano con quelle rese dall'autore. Qui e là si creano delle differenze cui il lettore è libero di credere o meno, l'importante è che gli arrivi il messaggio della complessità della realtà. Nella *Notte bianca dell'amore* Luca muore, nel primo epilogo, convinto di essere stato lasciato solo e allontanato da Ursula, mettendo in dubbio la sincerità del loro rapporto. Anche Ursula scopre lentamente un'"altra verità" sulla loro relazione, ma non può evitare di sussurrare tra sé e sé: "Dio, come l'ho amato" prima di morire. Nel secondo epilogo, invece, i due si suicidano insieme. Il secondo finale contrasta nettamente col primo e forse anche col tono generale del romanzo, perennemente in

bilico tra una condizione e l'altra e, quindi, anche tra quella amorosa e fraterna. L'impressione, piuttosto, è che Herling abbia voluto ancora una volta evitare l'univocità delle spiegazioni. Per lui, anche in punto di morte tutto si risolve nel perenne contrasto tra reale e irreale e dunque nella vita che procede.

Un altro argomento toccato assai di rado da Herling nei suoi racconti, altresì presente in questo romanzo in maniera cospicua, è quello del sentimento amoroso. Come nel caso dell'universo teatrale, ci troviamo al cospetto di una novità affrontata secondo un taglio consueto. Nel romanzo, l'amore rafforza l'immagine che Herling tende a trasmettere della realtà. Luca e Ursula sono davvero presi tra la realtà e l'irrealtà del loro sentimento, la possibilità e l'impossibilità stessa che esso sia. Luca e Ursula sono fratello e sorella (ma lo sono davvero?) e oscillano tra la pienezza che può offrire l'unione con un parente così stretto e l'ammissibilità della loro relazione. Il teatro, il luogo della possibilità, li mette e li tiene assieme per tutta la vita. Del resto, da piccola, Ursula è innamorata di Bogdan e l'ombra di questa passione troncata dalla scomparsa improvvisa del ragazzo si trascinerà perenne su di lei; Luca, che ha visto annegare Bogdan senza aiutarlo, essendo accecato dalla gelosia, non dà dal canto suo la sensazione di essere innamorato di Ursula: se ne invaghisce da bambino, quando si sente in diritto di pretenderla poiché al mondo non gli è rimasto nessun altro. Su di loro grava il dubbio di ogni coppia, con l'aggravante di un terribile peso supportato all'origine. Ogni filo d'aria sembra davvero metterli nella condizione di essere-non essere. Herling si sofferma anche sulla condizione amorosa di Tonino Tonini, irrisolta a causa della sua bisessualità.

Tutti gli elementi presenti nel romanzo, insomma, convergono verso la tematica della realtà come mescolanza continua con l'irrealtà. L'interesse per l'alternarsi e il sovrapporsi di bene e male, quello, Herling l'aveva già fissato nella testa del lettore con il *Ritratto veneziano*. È giusto far notare come il romanzo presenti inoltre evidenti tracce autobiografiche: ci sono tutti i paesi di Herling, la Polonia d'infanzia, adolescenza e prima gioventù, la Russia della prigionia, la Germania, l'Inghilterra del dopoguerra, l'Italia. Inoltre, parlando con Bolecki, Herling ricorda come andasse molto spesso a teatro a Londra con la prima moglie Krystyna Stoj-

nowska: e, guarda caso, Londra è la città in cui Luca fa fortuna come regista teatrale. Tracce autobiografiche sono presenti anche nel secondo epilogo, nel racconto dell'omaggio offerto a Luca dalla sua città natale e del suo ritorno in Polonia con Ursula. In conclusione ci sembra giusto notare anche l'eccellente traduzione di Vera Verdiani.

Alessandro Ajres



Prosatore, saggista, giornalista, critico letterario, nato a Kielce nel 1919, vissuto a Napoli dal 1955 fino alla sua morte, avvenuta nel 2000, Gustaw Herling-Grudziński è un intellettuale polacco di primo piano e uno dei pochi a godere di grande, e meritata, notorietà anche in Italia.

La notte bianca dell'amore è il suo unico romanzo, un testo ipnotico e ambiguo. Imperniato intorno a una salda struttura narrativa, ma con un finale volutamente aperto e possibilista, è scritto in uno stile rigoroso, smorzato, asciutto, senza sbavature. Il sottotitolo "romanzo teatrale" fornisce una importante, ma non esclusiva, chiave di lettura.

Si tratta innanzitutto di una raffinata riflessione sulla vita come teatro e sul teatro come vita, un racconto di come finzione e realtà convivano senza possibilità di una netta separazione che ne tracci con precisione confini e demarcazioni. Ma il teatro torna sia come ispirazione culturale e rappresentazione metatestuale (Čechov, Dostoevskij e, tra le righe, Pirandello), sia nel particolare impianto letterario e nella strategia compositiva. I capitoli che compongono il romanzo possono, infatti, essere intesi come atti di uno spettacolo che mette in scena un insieme complesso di dinamiche filosofiche e esistenziali di grande spessore. Tutto avviene nel nome della fuga da risposte precise e univoche, da semplificazioni e categorizzazioni, con continui scarti (di prospettiva, di narrazione, di conclusioni) che pongono continuamente in gioco la materia densa di cui è fatto il racconto. Un sentimento che parrebbe assoluto e incondizionato si rivela venato di ombre, un gioco di possesso, necessità, dominazione e sottomissione. Un ricordo (l'*autobiografia muta* del protagonista) che sembra tracciare un percorso personale – amoroso, familiare, lavorativo – apparente-

mente lineare, per dimostrarsi invece fonte di incertezza e indeterminatezza.

Il racconto si sviluppa, infatti, nel segno di una riuscita e voluta ambiguità, che trova apice in una chiusura esplicitamente sfuggente, equivoca: un doppio finale come metafora della scrittura che crea e disfa continuamente, plasma e decostruisce se stessa, la vita, il pensiero. Come il protagonista del romanzo – un regista teatrale – modifica, *corregge* e adatta i testi degli autori che mette in scena, anche lo scrittore manipola con cosciente intenzionalità la realtà del suo racconto. Scritto un anno prima della morte, questo romanzo è anche un testo sul tempo, sulla memoria, sulla vecchiaia, una resa dei conti col passato, non in chiave autobiografica, bensì come riflessione di ampio respiro.

Il primo atto/capitolo del romanzo, *Fratello e sorella*, introduce i due attori/protagonisti sulla scena, Luca Kleban, ottantacinquenne regista teatrale, e sua moglie, che è anche la sua sorellastra, Ursula. La prospettiva del racconto è quella dell'uomo che, ormai quasi cieco, nell'attesa di una definitiva e rischiosa operazione agli occhi, passa in rivista la sua vita. Invece di scrivere o rappresentare la sua biografia, opta per una scelta differente, la immagina, la racconta a se stesso, nella sua mente, nei suoi pensieri: "si svegliò deciso a impostare in modo completamente diverso l'autobiografia progettata in quegli ultimi tempi: non era necessario scriverla, bastava ricrearla – un capitolo dopo l'altro – e narrarla in silenzio con il soggetto alla terza persona" (p. 11). Figlio di un polacco russificato e di una russa che presto scappa senza più ritornare, vive la sua infanzia a Rybice, piccolo paesino vicino Siedlce, in Polonia. Il suo amore per il teatro nasce presto, e assume un valore molto personale, sulle opere di Čechov, lasciategli dalla madre con una dedica, ultimo gesto prima di scomparire per sempre. Il suo autore feticcio è compreso, interpretato, metabolizzato con notevole perspicacia: "la sommessa musicalità, la straordinaria semplicità, la malinconica riflessione sul tempo che passa, lo spirito evangelico avulso da qualsiasi religione, la vita vista 'in sogno' e nello stesso tempo con misurato realismo, spesso contrassegnata dalla sofferenza e dal dolore, il sorriso indulgente, l'ironia, motivata dal *qui* e dall'*oggi*, nei confronti della 'visione del nostro mondo tra duemila anni', l'incredibile leggerezza nel tratteggiare i rapporti umani, la sag-

gezza senza ombra di saccenteria..." (p. 23). Parole dirette all'autore russo, atto di devozione nei suoi confronti, ma ugualmente riferibili allo stesso Kleban, che ritrova in Čechov uno spirito affine, un compagno, una guida.

Altro amore della sua vita è la sorellastra Ursula, nata probabilmente dal rapporto del padre con una ebrea che, come la madre di Luca, abbandona la famiglia senza più tornare. Il sentimento del protagonista sboccia quando è ancora bambino, e perdura per tutta la vita, apparentemente privo di sensi di colpa, puro e illimitato. Ma capiamo ben presto come alla sua base vi sia piuttosto un senso di bisogno, di necessità e di possesso in una dimensione egocentrica. Luca è testimone e attore di un fatto che segnerà per sempre la vita dei due fratellastri: un giorno il giovane Bogdan, primo amore della ragazza, affoga nel fiume sulla cui riva i due avevano probabilmente fatto l'amore per la prima volta. Luca osserva la scena senza intervenire, uscendo dal nascondiglio dove era rimasto in attesa, solo quando Ursula accorre in soccorso del suo amato e rischia a sua volta di morire. In questo modo la salva e al contempo partecipa passivamente alla scomparsa dalla scena del suo rivale. Dal quel momento la sorellastra sarà solamente sua. Il racconto prosegue con le avventure dei due ragazzi a Grodno, dove alla fine emerge la reciproca attrazione e dove si trasformano da fratello e sorella in amanti e poi in marito e moglie. Poi a Londra, dove la carriera come regista prosegue sempre in salita, con il suo tocco personale, le sue scelte rischiose, il riconoscimento del pubblico e della critica. Ursula diviene la sua compagna silenziosa, la sua assistente, rimane nella sua ombra, con momenti di incomprensione e distanza emotiva, ma sempre uniti, fino alla vecchiaia, fino alla morte. Il capitolo si chiude quando i due anziani coniugi si preparano a partire per l'Italia, dove Luca verrà sottoposto a un delicato intervento chirurgico, ultimo tentativo di salvarne la vista.

Il secondo atto, *I volti di Venezia*, è imperniato non più sulla dimensione passata, ma su quella presente e vede uno scarto di prospettiva: a prendere la voce è adesso Ursula. Se nelle pagine precedenti Luca aveva imperniato il discorso intorno a se stesso e alla propria storia, ora lo sguardo della moglie e sorella si apre invece verso l'esterno, verso Venezia come *città inverosimile*, secon-

do la citazione di Thomas Mann, verso la sua atmosfera, il suo valore simbolico che la aiuta a comprendere se stessa e il mondo. Leggiamo qui una storia diversa, che integra e modifica quella di Luca, getta una nuova luce, mostra altre facce, altre possibili interpretazioni del rapporto dei due protagonisti. In un universo citazionale in cui la narrazione diventa metanarrazione, tra Borges, James, Tanner, Joyce, Hoffmannsthal, Ursula vive una sua Venezia che è anche una Venezia letteraria, un spazio metaforico, un luogo tra il reale e la finzione. Ursula si rivela essere incredibilmente profonda, sensibile, umana, attenta alle sfumature, in preda a dubbi, ripensamenti, una donna dal pensiero assai sottile, raffinato, penetrante. Entra in scena una strana figura, un amico attore che ha fatto della sua professione tutta la sua vita, identificandosi con il suo personaggio di Arlecchino goldoniano, servo di due padroni, simbolo della doppiezza, epitome della vita come teatro, recitazione. Mentre il marito attende l'operazione in compagnia di questo intrigante personaggio, Ursula si ritaglia uno spazio tutto suo, per le sue letture, le sue riflessioni. Molto toccante è la scena in cui si reca a vedere la *Tempesta* del Giorgione, e davanti a quella tela pensa al bambino che non ha mai avuto, a come sarebbe potuta essere la sua vita se il suo corso fosse stato diverso. Si intuisce che il suo rapporto con Luca è coperto di ombre. Se questi temi più di tutti che la moglie muoia prima di lui, lasciandolo da solo ad affrontare la vecchiaia, la morte, la sofferenza, Ursula è, al contrario, una figura forte, inaspettatamente autonoma: "non aveva paura della separazione: desiderava solo che lui la precedesse. Era certa di riuscire a fronteggiare la solitudine. La sua era una sofferenza diversa, una sofferenza che avrebbe spaventato Luca se lei gliel'avesse confessata. Lo aveva amato, malgrado qualche ombra passeggera durante il cammino. Ma certe volte si rendeva conto che il suo amore non era puro e incontestabile come quello di Luca" (p. 101). Entrano quindi in gioco anche i sensi di colpa verso il suo rapporto incestuoso, verso il marito-fratello, ma soprattutto vediamo ora che, sotto le apparenze di sottomissione e docilità, si nasconde una verità diversa, personale: forse il suo unico vero e mai dimenticato amore era stato infatti quel Bogdan morto annegato. Il capitolo termina con l'operazione di Luca che, invece di restituirgli la vista, lo rende completa-

mente cieco. Tolte le bende, esclama "una notte bianca a Venezia!", ma quella che vede non è la luce, bensì il vuoto.

Il romanzo si conclude con due epiloghi, due differenti possibilità di concludere la rappresentazione e calare il sipario. Nel primo, *Vivere in sogno*, Luca, ormai cieco, si allontana emotivamente dalla moglie, si rinchioda in un mondo tutto suo: "si scervellava per capire da cosa fosse dipeso il suo mutamento. Che in cuor suo, senza alcun motivo razionale, la considerasse responsabile dell'operazione fallita? O forse, guardandosi indietro alla fine della vita, si era reso conto che la loro unione, di fratello e sorella, era stata un'illusione d'amore e non vero amore?" (p. 117). Dopo la sua morte, anche Ursula ripensa al loro rapporto e ne trova una chiave di lettura diversa da quella che aveva avuto in precedenza: "frugando nella storia passata, analizzava elementi un tempo non presi in considerazione, rivoltando da cima a fondo tutta la vita trascorsa con Luca. E, sotto una copertura involontariamente falsata (e chissà, se non volutamente menzognera), scopriva la cosiddetta 'altra verità'" (p. 118). Una conclusione segnata dalla distanza, dalla riconsiderazione del senso e del valore di tutta la loro vita insieme, quella presentata in questo epilogo. Diversa è invece la seconda conclusione, proposta in *Sul tappeto mortuario*. I due coniugi compiono un suicidio di coppia, decidono di andarsene, di terminare insieme una vita condotta, seppure con qualche ombra, sempre a due, un tandem indissolubile anche nella morte. E sulla loro tomba si reca ogni domenica la loro domestica, Mary, che con i figli del cugino intona un canto sommesso, un inno alla vita e all'amore eterno: "nei giorni di bel tempo, quando l'angolo sotto gli olmi era deserto, si disponevano in cerchio attorno alla tomba, tenendosi per mano e cantando sottovoce. Che cosa cantavano? Nel canto infantile ricorreva un ritornello inglese: 'They remarried on the mortal carpet'. Mary li accompagnava con un ritornello in dialetto indù, probabilmente originario di una parte dell'India dove per le vedove vigeva ancora l'obbligo della concremazione. Come poi risultò, era più lungo della versione inglese: I defunti, uniti in nuovo matrimonio sul tappeto funebre, si amino nei secoli dei secoli. I vivi che li onorano danzando intorno al rogo finché non si consumi, continuino a vivere in nome di

un amore eterno, che la morte non può spezzare. In nome di un amore che apre la porta di una vita nuova e diversa” (p. 129).

Così si conclude questo libro intenso, che ha l'intenzione di seminare dubbi, di lasciare aperte le interpretazioni. Leggendo questo romanzo viene alla mente la teoria del sociologo Anthony Giddens, per il quale la produzione identitaria avviene mediante un procedimento narrativo in cui gli individui si costruiscono tramite il racconto della propria storia. Questo racconto è infatti contemporaneamente osservazione, riflessione e invenzione di sé attraverso la rilettura del proprio passato. Non intendiamo affermare che Gustaw Herling autoproduca una versione della propria vita nel testo, ma probabilmente è in quest'ottica che andrebbero comprese le dinamiche messe in atto dal protagonista del romanzo, soprattutto nel primo capitolo, nella sua *autobiografia muta*. La narrazione della propria vita sarebbe, dunque, non tanto una descrizione, una cronaca, quanto piuttosto una riscrittura, una creazione di sé che lascia aperto uno spiraglio verso la fantasia, il possibile, mescolando realtà e immaginazione, gli avvenimenti accaduti con quelli che sarebbero potuti accadere o che si sarebbe voluto che accadessero.

Luca Kleban sembra però andare un passo oltre Giddens. Nel romanzo trapela man mano la consapevolezza del protagonista del fatto che pensare alla propria vita significhi piuttosto ripensarla e dunque non tanto narrare dei fatti, quanto reinventarli: come Luca corregge le opere di Čechov e Dostoevskij che mette in scena, corregge anche il proprio passato e, in questo modo, ottiene di riviverlo secondo nuove possibilità, compiendo forse altre scelte. Da questo punto di vista la dinamica del protagonista del romanzo assomiglia al titolo dello scritto di Frederick Rolfe, il Baron Corvo, amato da Luca e Ursula, *Il desiderio e la ricerca del tutto*: un desiderio inappagato e inappagabile, una ricerca mai conclusa.

Il libro si chiude con uno stralcio dell'intervista o, sarebbe meglio dire, della conversazione, tra Gustaw Herling e il critico Włodzimierz Bolecki, in cui si ragiona sul significato e sul valore del romanzo. Vengono forniti particolari intriganti, suggerite interpretazioni, svelati sottotesti e influenze artistiche. Veniamo in particolare a sapere che *La notte bianca dell'amore* “avrebbe potuto intitolarsi *Le maschere*, ma non ho voluto perché – come

ho già detto – si ispira al fascino de *Le notti bianche*. La chiave di lettura è la frase di Ursula, secondo cui il capolavoro di Dostoevskij non corrisponde al vero, e ciò che egli descrive non è possibile nella vita” (p. 138). Questo possibile, alternativo titolo, richiama le idee di un altro importante sociologo, Erving Goffman, secondo il quale gli individui si comportano nella vita come attori e indossano una propria identità, una propria personalità come fosse una maschera, per rispondere alle aspettative del pubblico e ricercarne un'approvazione. Nel romanzo di Herling le persone sono però al contempo attori, registi e spettatori, tanto della loro vita quanto di quella altrui, e non ricercano un riconoscimento da parte degli altri, ma piuttosto agiscono, recitano in primo luogo per se stessi. Si creano e si inventano continuamente, manipolando la realtà e mescolandola con la fantasia. Il doppio epilogo, di grande e magistrale intensità, è sintomo di questo processo, in cui non è dato sapere in maniera definitiva come si sviluppa e, soprattutto, come si conclude la storia di ogni esistenza. Sono possibili diversi finali, diverse soluzioni, perché tanto nella letteratura quanto nella vita tutto è riscrivibile: “nulla in esso ha un significato univoco. Tutto, ripeto, ha nel romanzo molteplici valenze: l'amore, e il modo in cui lo vivono i protagonisti, le loro azioni, persino il fatto che sono fratello e sorella, marito e moglie” (p. 135).

Alessandro Amenta

E. Tonev, *Hombre*, traduzione di S. Ilkova, Fbe edizioni, Milano 2004.

Emil Tonev, giornalista, sceneggiatore e regista bulgaro, è l'autore di questa struggente ballata western-balcica dal perfetto stile cinematografico, in cui l'elemento “visuale” è sempre in primo piano e il ritmo della narrazione e dei dialoghi è veloce come i piani-sequenza dei film di Peckinpah (con qualche dovuto omaggio a Sergio Leone nei momenti cruciali della narrazione, come ad esempio nel duello finale).

Un uomo deve consegnare un sacco con dentro qualcosa di prezioso e pericoloso in un mercato di un piccolo centro in Bulgaria. Qualcosa però va storto e scoppia una rissa. I “feudatari del mercato” vogliono a tutti i costi la pelle del corriere, che si getta in una fuga precipitosa. Una misteriosa bionda lo salva facendolo salire

su un camion carico di carbone. Il protagonista sbarca così in una strana compagnia di sbandati, mosaico di varie "nazionalità" balcaniche: un ladro zingaro, uno storico serbo fuggito dalla guerra in Bosnia, un mussulmano bulgaro, un macedone, Yohan, leader del gruppo, e Hombre, un giovane idiota armato che scimmiotta i cow-boy. La bionda, dall'inconfondibile accento russo, è l'unica presenza femminile di questo gruppo sgangherato che vive secondo proprie regole al margine della società, in baracche provvisorie ai margini dei boschi.

La fabbricazione e la vendita del carbone sono le uniche attività con le quali il gruppo si sostenta. Il protagonista accetta le regole di questa sgangherata compagnia, ma non vi si integra e la sua presenza è l'elemento che turba i fragili equilibri della comunità. Tra i racconti, abbondantemente innaffiati da grappa bulgara, le partite a carte e il lavoro nel bosco, affiora quindi una tensione crescente.

Ma prima dell'annunciata resa dei conti, inevitabile come si deve in ogni dramma balcanico, c'è un romantico intermezzo: l'amore tra Nadia e Yohan. Lei, cuoca diplomata al ginnasio di Irkutsk, lo aveva notato nella mensa tra gli altri taglialegna bulgari. Lui, filosofo non laureato perché espulso dall'università, l'aveva conquistata con una semplice frase: "vieni con me in Bulgaria". Gli sposi erano stati costretti ad abitare insieme al padre di Yohan, che odia tutti i Russi. Nel corso dell'ennesima lite, Yohan dà una spinta al padre, che cade e muore. Lui finisce in carcere, Nadia scappa a Sofia, dove fa la prostituta, ma nove anni dopo Yohan la ritrova e la riprende con sé (anche se non la desidera più). In un orfanotrofio ritrovano anche il loro figlio, Hombre, che passava le giornate guardando film western. Proprio mentre il protagonista è sul punto di prendere il volo col suo angelo biondo, arrivano quattro "pistolieri" che vogliono la sua pelle per vendicare la bagarre del mercato. Lo trovano e stanno per fargli la festa, quando Hombre esce dalla baracca con la sua pistola, fredda tre gangster, ma viene ferito a morte dal quarto, che, pur malconco, riesce a darsela a gambe.

Il film western e la tragedia greca trovano nel crudele Balcano la loro perfetta sintesi. Tonev è uno scrittore di talento e ciò traspare qui e là anche in questo libro: chi volesse gettare un'occhiata alla nuova prosa bulgara, non se ne pentirà. In tutti i paesi una volta parte

dell'impero "real-socialista" lo stile "americano" sembra dilagare in ogni campo, dalla vita materiale all'arte e alla letteratura. Ma a ben vedere ciò ha poco a che fare con gli Stati Uniti d'America. Semmai con un certo mito dell'America, che non si sa più neanche dove collocare geograficamente...

Lorenzo Pompeo

D. Hodrova, *Visioni di Praga*, traduzione e note di L. Fiorica, fotografie di J. Reich, Forum Editrice, Udine 2005.

Aprite il libro in questione. Guardate la prima immagine: una donna (un angelo stanco?) si è accostata un istante a una tomba nel cimitero più grande di Praga e, colta da un sonno insano e traditore, si è pietrificata, quasi si fosse volta a guardare dove non doveva, quasi avesse scorto la bellezza terribile di una città riemersa. Prigioniera da sempre della muffa dei secoli, impossibilitata a proseguire il suo cammino da ebrea errante e da passante della storia, questo donna-angelo si risveglia, muove un passo e inizia il *viaggio*, o dà il via all'*iniziazione*...

Che Praga sia un luogo che si offre con particolare vulnerabilità al vagabondaggio e al divagare letterario è cosa risaputa. A partire dall'imprescindibile *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino è quasi lapalissiano che a ogni angolo topografico della capitale boema siano legati una superficie visibile urbana, poi un sostrato invisibile di stratificazioni storico-letterarie e magari un ulteriore livello profondo, ipotetico, immaginabile e attraente per la sua stessa vaghezza, intessuto di leggende, supposizioni, cialtronerie ubriache passate per fatti storici, arditi link fra epoche e personaggi che forse son davvero passati di lì. Daniela Hodrová cerca la soglia coperta di licheni fra visibile e invisibile, prova a sfondare dolcemente quella botola che la (e ci) catapulta in un'altra Praga. Una Praga che non stia solo in un altro tempo, ma che sia intrappolata nella ragnatela di *tutti* i tempi insieme.

L'autrice, rappresentante della migliore tradizione della prosa ceca dotta, ha detto la sua sul macroargomento Praga in diverse occasioni, una di queste (l'originale ceco è del 1992) è legata al suo saggio-romanzo peripatetico *Město vidím...*, che vede ora la

sua traduzione e l'uscita sul mercato italiano per i tipi della Forum, col titolo "esplicativo" *Visioni di Praga*.

La Hodrová, prima di essere autrice letteraria, è studiosa di orientamento strutturalista e teorica che si occupa delle forme del romanzo. E si sente. Non aspettatevi una "storia" da questo libro. Non *limitatevi* a una storia. Non cercate una trama e i personaggi classici. O almeno non cercateli dove essi si trovano di solito nella letteratura "tradizionale": cioè in luoghi comuni letterari fatti di conglomerati di caratteri fittizi, parvenze psicologiche e luoghi più o meno strumentali a uno sviluppo narrativo. Nei suoi testi letterari la Hodrová semantizza un nucleo ricco e coerente di ispirazioni che fanno trasparire il momento teorico e riflessivo della sua attività: una concezione trasversale dei fatti storici, per la quale si possono intersecare sullo stesso piano eventi e personaggi lontani cronologicamente; la personificazione di certi simboli che emergono dalla narrazione, quasi per forza intrinseca di evocazione; l'utilizzo delle "location" reali della sua Praga a fini mitopoietici; il concetto di mascheramento della realtà e della sua tragicità intrinseca; il tutto si iscrive in un processo di autoconoscenza e di iniziazione dell'autrice-narratrice.

Ma cos'è questo *Visioni di Praga*: un romanzo aperto, un romanzo-dialogo, un romanzo teorico? Un po' di tutto ciò, e ancora una "guida turistica" che non suggeriremmo di usare al peggior nemico. O forse al contrario, la consiglieremmo a tutti coloro che non vogliono cadere nel cliché di Praga, pittoresca città-mordide-fuggi, e preferiscono precipitare nel fossato dell'incertezza e nei trucchi scenografici di un'esplorazione dove le mappe sono quadridimensionali (c'è anche la coordinata tempo) e le fermate hanno il servizio del "teletrasporto letterario" (incontrerete scrittori-guida e sedicenti tali).

E se non volete cadere nel cliché... dovete usarli davvero tutti. Forse questa è la chiave di volta della passeggiata enigmatica lungo la quale ci conduce l'autrice. Ma ciò vale tanto più se siamo stanchi del cancro turistico della normalizzazione urbana. Seguendo la Hodrová si scoprono angoli nuovi e vecchi segreti di Pulcinella, cose tanto risapute che le abbiamo dimenticate: Kafka ha davvero soggiornato nella famosa stradina degli alchimisti, la Viuzza d'Oro? E in quella stradina c'è mai stato un alchimista che sia uno? Si è realmente verificato

l'evento epocale passato alla storia come la "Rivoluzione di velluto" o era tutta una recita per vendere souvenir storiografici e godere di nuove, cocenti delusioni?

Visioni di Praga, si diceva... E, come da titolo, appunto di visioni si tratta: non sono semplicemente un aiuto figurativo, un'appendice superflua, ma diventano pressoché indispensabili le foto che della amata Praga ha scattato il fotografo Jan Reich e che nella versione italiana ritroviamo inframmezzate al testo. Una ventina abbondante di scatti, o piuttosto di ritratti immobili di una città deserta. Ché di labili visioni si tratta: di un labirintico immaginare-inventare, di un amoroso e tormentato slalom fra le concrezioni di secoli di storia ed esseri umani-*revenant*.

Ma le visioni della Hodrová non sono mai, volentieri, nitide: più che chiare rappresentazioni e descrizioni topografiche le sue pagine sono agglomerati di parvenze, di fantasmi, di ex-cose o forse di "cose ex"; monumenti, vie, cimiteri, eventi storici che *avevano* un nome, ora ne hanno un altro. Cose che cambiano e che spariscono. Erano rivoluzione, sono diventate inganno; erano sinagoghe ebraiche, ora sono vuoti di memoria; erano immagine di un luogo, ora sono crateri della visione; erano siti archeologici, ora sono vuoti di storia. Un fantasma di città questa sua Praga, dove si aggira un doppio dell'autrice alla ricerca di punti fermi; purtroppo essa troverà solo trabocchetti, *coulisse*, sipari, tende che nascondono le vere essenze. Praga si cela sotto un velo (quello della Veronica forse), sotto più drappi e coperture che ce ne fanno sfuggire il senso e il colore.

Parafrasando Kundera: "Praha je jinde", Praga è altrove. In questo pellegrinaggio smarrito la città di santi ostinati, geni ubriachi e di re pazzi è "in un altro tempo", vive di connessioni temporali, di quegli agganci e lacci di tempo che la Hodrová ama, e che ci fanno baluginare davanti personaggi catapultati fin dalle profonde segrete della storia boema.

La *profondità* è un altro tema portante, un perno strutturale che raddoppia l'inafferrabilità di una capitale di spettacoli "doppi". Se *dietro* una facciata, dietro un *forse*-avvenimento si cela un sipario e un'altra mezza verità, anche *sotto* c'è un altrove: meandro sotterraneo ininterrotto, canalizzazione dei ricordi e delle esperienze, Praga si nasconde nelle fogne, negli scavi, nelle cantine della memoria. L'autrice e il suo doppio la seguono

anche là, novelli turisti-parvenze che si nutrono avidi di profezie mal avverate e di stragi di santi. Ma c'è anche il *sopra*, la visione dall'alto, la profezia lungimirante e la vertigine di chi guarda dalla orrenda torre della televisione, falsa dominante a amanita pronta a essere conquistata dai neonati neri rampicanti che ci hanno incollato.

Vero è che a tratti ci perdiamo in fumisterie alchimistiche dalle quali la nostra accompagnatrice si fa incantare volentieri, o siamo costretti a seguire degli sfoggi storico-topografici compiaciuti anzi che no.

Ma tant'è, questa quasi-storia che la Hodrová ci ha voluto raccontare, questo abbozzo di viaggio incompiuto, questo romanzo autobiografico in germe è un salto nel vuoto, e la sua vita è come una sceneggiatura *in fieri*, un *tableau vivant* in cui siamo costretti a inquadrarci, per diventare pezzi di pietra appisolati come la statua della prima foto, volenti o nolenti.

Massimo Tria

M. Meša Selimović, *La fortezza*, traduzione di V. Stanić, prefazione di P. Matvejević, Besa Editrice, Nardò (Le) 2004.

A distanza di trentacinque anni dalla sua pubblicazione in Jugoslavia, esce in Italia *Tvrđava* [La fortezza], una delle prove più significative lasciateci dallo scrittore bosniaco Mehmed "Meša" Selimović, dopo *Derviš i Smrt – Il derviscio e la morte* (1966), considerato il suo capolavoro.

Ambientato nel XVIII secolo, ai tempi delle guerre turco-russe, narra il rimpatrio dal fronte – con un incipit che riverbera l'atmosfera di *Migrizioni* di Crnjanski – e il ritorno alla vita di Ahmet Šabo, giovane insegnante, che dopo otto anni di Russia spesi per chissà quale avvenire, credendo di "andare verso la gloria, verso la luce" (p.15), torna nella nativa Sarajevo. Il rientro è prostrante: la famiglia sterminata dalla peste, la città funestata dai briganti, dalla miseria e dalle malattie, mentre vecchi e nuovi potenti arricchitisi con la guerra si trovano a decidere le sorti del prossimo. Ahmet si accontenta di essere vivo, scivola in una sorta di tranquilla apatia, ma al tempo stesso non sembra più disposto a concedere nulla all'avvilente realtà degli uomini, a una umanità tanto poco umana; i ricordi di guerra lo tormentano,

ed egli vi si sottrae rifugiandosi nella contemplazione della natura, dell'acqua che scorre, lontano da tutto e da tutti. Poi una notte, tra le ceneri della casa paterna, incontra Tijana, una giovane cristiana, ed è la salvezza: per la prima volta Ahmet riesce a sciogliere il nodo doloroso che si porta appresso e a condividere con qualcuno il racconto dell'orrore vissuto. La reazione piena di pietas della ragazza sorprende Ahmet e riaccende, oltre al sentimento d'amore, anche la speranza. Da quel momento i due diventano reciproco ricovero, territorio franco da dove difendersi dalle insidie di un mondo difficile e troppo spesso meschino. Le ristrettezze economiche non turbano la felicità coniugale, nemmeno quando Ahmet perde il proprio lavoro di scrivano presso la bottega di Mula Ibrahim, ex commilitone salvato dalla furia delle acque del Dnestr, per non essersi piegato alle logiche clientelari dei signorotti della *baščaršija* (dal nome della moschea Baščaršija Džamija, dove si trova il principale mercato di Sarajevo), che lo allestavano con il miraggio di un lavoro migliore, in cambio però della dignità. L'aver osato levare la propria voce, l'aver rivendicato il proprio punto di vista in pubblico, diventano per Ahmet una dannazione, un marchio dal quale sembra impossibile liberarsi, se non a prezzo del compromesso. Si ritrova ancor più in disgrazia, ai margini, ultimo tra gli ultimi, affrontando il tutto con consapevole sopportazione, senza che questa diventi rassegnazione; in lui non c'è odio, né sentimento di vendetta. Stringe amicizia con Mahmut Neretljak, truffaldino dal cuore d'oro, sempre alla ricerca della grande occasione che gli rivoluzioni la vita, della grande idea che lo porti nell'empireo dei grossi commercianti. Tra i due e Tijana nasce un tacito patto di mutua assistenza del tutto commovente. Il senso della giustizia e della libertà di Šabo, lo porteranno fatalmente a prendere le parti di Ramiz, coetaneo sovversivo nel quale il protagonista si riflette e che lo compensa di quell'impulso all'azione che in lui difetta. Per difenderlo, giungerà a uno strano sodalizio con il ricco Šehaga – con il quale si spingerà fino all'esotica Venezia – e il suo scherano Osman Vuk che, sulle prime a sua insaputa, ordiranno un piano per la liberazione di Ramiz che è anche una sfida alla fortezza, simbolo di un potere che non ammette opposizione. Quella stessa fortezza da cui partiranno nuovi soldati per combattere un'altra sciagurata

guerra. Nel succedersi degli eventi, Ahmet viene spinto da circostanze da lui indipendenti ad agire in maniera tale da far quasi vacillare i suoi saldi principi, ma il suo cuore limpido – inespugnabile fortezza – riuscirà a conservarsi tale e a scongiurare ogni pericolo, anche dopo lo sfiancante duello psicologico ingaggiato con il *serdar* (capo di distretto) Avdaga, esecutore fedele di una giustizia che però non agisce sulla base della neutralità, ma sulla presunzione di colpa di ciascun individuo.

La fortezza si pone rispetto a *Il Derviscio e la morte* in una linea di continuità segnata dal medesimo clima spirituale e tematico, che li rende vicini e complementari. L'Ahmet della *Fortezza* è stato concepito come doppio e contrario dell'Ahmed del *Derviscio*, ne è il lato luminoso, quello che rifiuta l'odio e la vendetta per percorrere la via della sopportazione, della compassione e dell'amore, senza risultare per questo patetico o naïf e conservando la capacità introspettiva del protagonista del *Derviscio*. Fatta esperienza del dolore del mondo, dei suoi deserti, visto come la guerra possa trasformare gli uomini in esseri bestiali, prima ha un ripiegamento in se stesso, poi si apre alla vita, nonostante tutto, e anche il suo sguardo sugli altri si fa più profondo e sì, misericordioso, perché dietro al comportamento più abietto, non può non vedere la dolente miseria della condizione umana, di individui tormentati dalla paura. La fede non è sconfitta, come non lo sono la fiducia nella giustizia, la risoluta affermazione della libertà individuale, "ridotta, ma assoluta e profonda" (P. Palvestra, 1983) e la speranza nel futuro, malgrado sia accompagnata dal timore, perché gli uomini sembrano non voler imparare nulla dalla propria storia, che inesorabilmente si ripete.

L'eroe della *Fortezza*, questo "passero folle" (p. 87) nel suo ostinato anticonformismo, attraversa la stessa fase di travaglio interiore dello sceicco della *tekija* Ahmed Nurudin, ma giunge a una conclusione diametralmente opposta: "L'amore è più forte di tutto" (p. 404). L'amore che fa dimenticare la guerra, l'ingiustizia, le umiliazioni, che rende incapaci di odiare, di pensare alla vendetta. Che ricompensa di tutto, che riconcilia con la vita. Così forte per sé da sperarlo possibile anche per gli altri, oltre ogni apparenza, per salvarsi insieme: "Ho visto la morte dell'uomo potente, lo ha ucciso la tristezza, ho visto forse un assassino [ma nell'originale è *ubistvo*, assassinio] da lontano, ho visto l'odio del genere uma-

no, ma pensavo, come un folle, soltanto a una cosa: il suo ultimo pensiero è stato la vendetta o l'amore? Come se da questo dipendesse tutta la mia vita. Ho deciso per l'amore. È meno veritiero e meno probabile, ma è più nobile. E più bello: così tutto ha più senso. Sia la morte. Sia la vita." (pp. 404-405).

È come se Selimović, dopo il prolungato sforzo compiuto nel portare a termine il processo creativo che diede alla luce il *Derviscio* (ricordiamo che l'opera, ispirata al tragica esecuzione del fratello dell'autore nel 1944, ebbe un periodo di incubazione ventennale), prenda ora un respiro diverso, in qualche modo più quieto. Dopo che "tardiva è apparsa la tenerezza", come si legge nelle pagine conclusive del *Derviscio*, pur sapendo "che l'uomo è sempre in perdita" (versetto del Corano con cui si apre e si chiude *Derviš i Smrt*), lo scrittore sembra schiudersi a un tempo nuovo, un tempo dove a vincere non sia la tristezza. Sarà casuale, ma il secondo capitolo della *Fortezza* si intitola: Tristezza e Sorriso. Certo sarebbe un errore che Selimović non perdonerebbe, se si confondesse la biografia con la realtà autonoma dell'opera letteraria, tuttavia non si può non richiamarsi alla sua concezione del romanzo, secondo la quale tutto in esso è personale.

Ciò che colpisce nell'accostarsi a *La fortezza* è il suo valore universale. Se la Bosnia di Selimović è diventata nel *Derviscio* "un luogo del nostro destino" (Costantini, 1983), la conferma è in questa prova letteraria di altissimo impegno civile, in cui, accanto all'energica condanna dell'arrogante chimera del potere, fortissimo si leva il monito contro la guerra, tanto più incisivo oggi, dopo la guerra nei Balcani, mentre altre guerre accompagnano questo tempo.

Una narrazione densa, condotta con mirabile controllo stilistico, punteggiata di aforismi (laddove nel *Derviscio* vi erano i versetti del Corano), che contribuiscono a fissare nel lettore un'impressione di assoluto, di un qualcosa che parli direttamente alla coscienza e al cuore di ognuno: "l'ascoltatore è la levatrice nel difficile parto della parola. Oppure qualcosa di ancora più importante. Se l'altro desidera comprendere" (p. 25).

Un'opera importante, che ha atteso molto prima di poter essere apprezzata finalmente, è il caso di dirlo, anche in italiano. Certo, alcuni refusi potrebbero male indirizzare il lettore su alcuni dettagli geografici, così

come alcune “sviste” nelle scelte sinonimiche potrebbero generare qualche equivoco (fa un certo effetto leggere che dei musulmani stiano uscendo dalla messa, p. 66), ma nell’insieme di un lavoro così impegnativo, in cui davvero si sente “la certosina pazienza” (come scrive Predrag Matvejević nella prefazione) della traduttrice-scrittrice, sono cose che vanno lasciate sullo sfondo. Il trattamento delle rime negli inserti poetici è questione annosa, che meriterebbe un discorso a parte, ma non è questo che preme dire. Quello che preme dire è che il gusto dell’originale c’è. Il fascino del romanzo arriva ed esercita il proprio potere di attrazione sul lettore. Un potere che si auspica sia quanto mai vasto, perché questo, parafrasando Matvejević, è un libro vero. Di più. È un libro necessario.

Alessandra Andolfo

L. Vaculík, *Con i cavalli in Moravia. Viaggio al Praděd*, traduzione di Ch. Baratella, Santi Quaranta, Treviso 2004.

Trent’anni dopo il surreale *Le cavie*, tradotto per Garzanti da Serena Vitale (Milano 1974), torna nelle librerie italiane uno dei più noti protagonisti della letteratura ceca degli anni Sessanta, Ludvík Vaculík (1926). Già molto conosciuto come giornalista, Vaculík ha conosciuto una grande popolarità con il romanzo *Sekyra* [La scure], pubblicato nel 1966 e subito diventato, accanto allo *Scherzo* di Milan Kundera, uno dei principali simboli della liberalizzazione in campo culturale e della rivisitazione critica della recente storia cecoslovacca. La sua intensa attività giornalistica, in gran parte legata al famoso settimanale Literární noviny, è poi culminata nel celebre “Manifesto delle 2000 parole”, una delle più lucide rivendicazioni della Primavera di Praga.

Negli anni del dissenso è stato il direttore della casa editrice samizdat Petlice (per i 391 volumi pubblicati si veda <http://www.ludvikvaculik.cz/index.php?pid=2&sid=17>) e uno dei “fondatori” di quella letteratura autobiografica che un ruolo così importante avrebbe avuto nei decenni successivi, soprattutto con il monumentale “diario” *Český snář* [Il libro dei sogni boemo], in cui, con apparente sincerità, viene messa in scena senza peli sulla lingua la vita privata dei protagonisti del

dissenso ceco (varrà la pena aggiungere che è stata ripubblicata a suo tempo anche la raccolta di commenti organizzata in samizdat dallo stesso Vaculík, *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*, Praha 1991).

Da accese discussioni sui giornali, ma in realtà da un sostanziale disinteresse da parte degli addetti ai lavori, sono stati accolti i suoi ultimi libri, pubblicati tra il 1993 (*Jak se dělá chlapec* [Come si fa un bambino]), e il 2002 (*Loučení k panně* [Addio alla vergine]), caratterizzati dal grande spazio che lo scrittore ceco dedica ai propri rapporti personali, al suo ego straripante e alle tematiche sessuali. Sembra così essersi definitivamente confermata l’idea che più che un vero e proprio scrittore Vaculík sia sempre stato un giornalista particolarmente dotato (la stagione migliore del settimanale culturale Literární noviny deve del resto molto alla sua penna battagliera).

Un posto particolare all’interno della sua produzione è occupato dal curioso reportage di viaggio *Cesta na Praděd*, iniziato alla fine degli anni Sessanta e pubblicato in ceco soltanto nel 2001, e ora messo a disposizione del lettore italiano dalla casa editrice di Treviso Santi Quaranta, non nuova alla pubblicazione di testi di autori slavi in Italia del tutto sconosciuti (www.santi Quaranta.com). Pur se in una traduzione non sempre scorrevole, che in diversi punti presenta asperità che avrebbero meritato un’ulteriore revisione, il lettore delle *Cavie* può ora leggere un altro Vaculík, molto diverso anche dai provocatori romanzi che lo hanno reso famoso.

Questo curioso *Con i cavalli in Moravia* è infatti un romanzo nostalgico, a partire dall’idea stessa dei due protagonisti di raggiungere a cavallo (siamo nel 1966!) il simbolico monte Praděd, al confine con la Polonia. E si tratta di una nostalgia “lenta”: in questa narrazione d’altri tempi la lentezza dello spostamento del carro e dei cavalieri su strade non più fatte per gli animali è infatti caratterizzato da banali discussioni che servono spesso solo a passare il tempo. E il tempo di quest’avvicinamento alle proprie radici è fatto di piccole cose, spesso banali incidenti di percorso, interrotte soltanto dalle frequenti citazioni dei libri neri, grazie ai quali il giornalista curioso, protagonista del viaggio, ricostruisce una topografia dei delitti più efferati avvenuti nelle regioni attraversate, scoprendo così tante piccole “sto-

rie” locali ormai dimenticate e aprendo interessanti finestre su un macabro passato di torture e nefandezze (“ormai ciò appartiene al passato, ma ora è come fosse ancora presente”, p. 70).

Retto sul rapporto conflittuale tra un distratto direttore di scuola e un giornalista dagli evidenti tratti autobiografici (nonché dalle ingenue osservazioni dei ragazzi che accompagnano la loro impresa), nel libro compare a un certo punto anche l’immancabile nota erotica (in questo caso a dire il vero piuttosto gratuita) di tutti i libri di Vaculík, quando il giornalista inizia (anche se solo nella sua fantasia) a fare ogni notte ritorno su un cavallo al galoppo a Kutná hora, dove lo aspetta la donna intravista tra la folla che si era accalata attorno alla strampalata comitiva, che diventerà poi la protagonista delle sue fantasie erotiche.

Nonostante il sostanziale fiasco delle proiezioni dei film sui cavalli che avrebbero dovuto sponsorizzare il viaggio, la comitiva riesce a proseguire nel suo tragitto, accompagnata da quel conservatorismo battagliero che ha sempre caratterizzato l’orizzonte intellettuale di Vaculík: “sono convinto, inoltre, che nell’allontanarsi dalla cultura del cavallo l’umanità abbia grossolanamente intaccato il sottile intreccio della propria anima, corrompendo ancor di più la sua natura” (p. 94). Grazie all’evidente antipatia dell’autore nei confronti della vita moderna e veloce, a tratti condita da stereotipi e banalità che piaceranno agli amanti dei sospiri per i bei tempi antichi, la comitiva riscopre, ognuno a modo suo, la dimensione avventurosa del viaggio, fosse anche quello più banale: “un viaggio, infatti, non è sempre esattamente ciò che incontriamo, ma sono anche le illusioni che in esso viviamo” (p. 217).

Anche in questo libro, in certi momenti irritante nella sua lentezza, Vaculík conferma la sua capacità di saper cogliere schegge banali della vita che lo circonda e di rielaborarle criticamente. Un romanzo non è però un *feuilleton* da giornale (genere in cui l’autore si è spesso dimostrato un maestro) e col passare delle pagine il moralismo dell’autore stanca, alla fine paradossalmente proprio per lo scarso spettro che offre di quelle illusioni che pure in questo viaggio vorrebbe vivere. . .

Alessandro Catalano

E. Boč’orišvili, *Pioggia sottile*, a cura di A. Lena Corritore, Voland, Roma 2002.

“A una donna si rompe la collana e le perle schizzarono in ogni direzione. Tutti si lanciarono a raccoglierle. Si mise a piovigginare”. E la *pioggia sottile* del titolo scandisce, silenziosa e leggera, il ritmo narrativo, eccezion fatta, forse, per le intense albe insonni attese con trepidazione dal Nonno. Opalescente e ticchettante come una collana di perle, coglie di sorpresa gli “ultimi principi” rimasti a Suchumi, in Georgia, quando, salendo a bordo di una nave italiana, si accingono a emigrare, a disperdersi, a *schizzare*, come pioggia, o una collana rotta, *in ogni direzione*. È il 25 febbraio 1921 (il giorno dell’annessione all’Unione sovietica) e la nobiltà che emigra si lascia alle spalle un’epoca intera, mentre la nazione si dissolve sotto il peso degli eventi incalzanti.

Scritto in russo, a esclusione del titolo e di alcune significative eccezioni in georgiano, il racconto breve *Žužuna c’vima* ripercorre, ancora una volta, ascesa e progressivo sgretolamento dell’Unione sovietica, fornendoci una versione non russocentrica su avvenimenti capitali ancora freschi nella memoria collettiva e documentando, tra intimità familiare e storia, una realtà distante e distinta da quella ampiamente mediatizzata della Russia. Non è forse un caso allora che a scrivere, distaccatamente autobiografica, sia proprio una giornalista, Elena Boč’orišvili (nata a Batumi, ma residente in Canada), la cui testimonianza è raccolta dal traduttore, Andrea Lena Corritore, nella postfazione.

Quello della citazione è il primo dei due trapassi epocali dell’opera: nelle ultime pagine, con riferimenti diretti (Gorbačev) e indiretti (Černobyl), concluderà la sua parabola anche l’era sovietica, l’era di uno stato percepito come estraneo e lontano, e non solo geograficamente, lungo tutta la narrazione. E tuttavia, la patria mostrataci dalla Boč’orišvili, non è quella dei radicali rivolgimenti politici o sociali. In primo piano spicca la “quotidianità storica” di una famiglia, la nobile e autentica stirpe Aresidze, le cui vicende fissano i momenti salienti della Georgia del XX secolo, sempre uguale a sé stessa, nonostante i mutamenti (è pre-sovietica, sovietica e quindi post-sovietica).

Sebbene non manchi qualche accenno a una remota Parigi, l’azione è sospesa tra Tbilisi, la capitale, dove in

un appartamento chrusceviano abitano Padre, Madre e Figlio, e Suchumi, una provincia “vaga” (alla stazione il nome della città è scolpito scorrettamente, p. 18), dove gli Arešidze vivevano prima della rivoluzione del 1917 e dove il Nonno ritorna dopo l’arresto politico nel 1936. Pochi i personaggi, osservati per tre generazioni: dal Nonno, Giorgi Arešidze, e Margarit’a, nasce il Padre, dall’unione con la Madre verrà inaspettatamente alla luce il Figlio; Lali è frutto del matrimonio cui la sboccata Seconda moglie costringe il Nonno, mentre la Terza moglie sarà la giovane e mite compagna della sua vecchiaia. A sublimare il racconto in epopea, un’epopea certo semplice e domestica, è inizialmente proprio l’assenza dei nomi, appresi solo *in itinere*, mentre gli interpreti sono individuati e collocati dal loro grado di parentela (le uniche a eludere il paradigma sono Margarit’a e Lali, complementari l’una all’altra e dalla ipnotica femminilità).

Se a cominciare dall’onomastica, astratta e quindi universale, i confini della vita familiare vengono trascesi, si dilatano, dal particolare al generale, a simbolo e metafora della Georgia intera, a sottolineare questa assolutezza, il fatto storico è sempre affiancato dal caso domestico. Per tutta la narrazione – e lo nota già il curatore – la storia ufficiale, macroscopica e collettiva e quella riservata e privata, si attorcigliano, interferiscono, si amplificano a vicenda senza reciproca soluzione di continuità (il Figlio compie gli anni il giorno dell’annessione della Georgia, la Madre diventa sterile “a causa” della morte di Stalin, Lali improvvisa un twist in occasione delle pompose festività per il 1° maggio).

Significativamente, entrambi i piani (ma sarebbe meglio dire un “doppio fondo”) vengono scardinati cronologicamente con continui strappi e raggrinzamenti, che dimostrano, afferma il traduttore, tutta l’“insensatezza della storia” (p. 86), intrinsecamente schizoide. Destini individuali e accadimenti storici si rincorrono ininterrottamente, infrangendo tutte le barriere narrative e temporali, tra facce, pensieri, uomini, caratteri, emozioni. Un flusso di coscienza, insomma, in cui parole e azioni per lo più scaturiscono le une dalle altre, concatenate da rapporti di casualità. Particolari e dettagli sono distribuiti lungo tutto il racconto con un avanzare espositivo placido e rarefatto: la fisionomia di ciascun personaggio, la sua vicenda e la sua interiorità, appaiono in

continuo divenire, al pari, in ultima analisi, della Storia stessa. Mi sembra proprio questo un merito dell’opera: il rallentamento delle dinamiche percettive, che ne amplia, ancora, i limiti spaziali e cronologici. Un artificio cui contribuiscono le costanti reiterazioni: l’autrice torna spesso a un frangente, riportandolo dalla bocca (e dunque dal punto di vista) di differenti interpreti (come nel caso della nave affondata, di cui parlano il Nonno, il Figlio e Melor, ognuno con una verità personale); similmente, alcune frasi ricorrono ciclicamente, conferendo all’opera una cadenzata struttura musicale (concetto peraltro esplicitato nella postfazione: il curatore cita un’intervista alla scrittrice, per la quale “tutto si ripete”, p. 85). Architettura e armonia del testo risultano così sorprendentemente intatte: ogni evento appena abbozzato trova un circostanziato compimento, ogni microtrama si chiude con esatta circolarità (la propria morte, annunciata dal Padre all’inizio, è “improvvisa” e speculare a quella nell’epilogo dell’Unione sovietica, p. 69).

In una prosa dove più importante del caso è la fasciazione della parola, il fulcro è il Figlio, che determina i rapporti generazionali e testuali tra i protagonisti (e in *Pioggia sottile* coincidono). Chiaramente *alter ego* dell’autrice, “parla di sé sempre in terza persona” e, a tratti, è apertamente l’io narrante (passaggi indicati tipograficamente con un carattere distanziato, p. 12). Fin da bambino, esattamente come lei (p. 83), è ossessionato dalle parole, ricorda ed è in grado di ripetere alla lettera quanto sentito (il nonno teme che i comunisti possano farne “una spia o un buffone” p. 17) e comincia a scrivere *terapeuticamente*, perché le frasi smettano di ronzargli in capo, infastidendolo come api: “una volta messe sulla carta, non gli risuonavano più in testa. [...] Le parole rimaste sul fondo morivano” (p. 19). Pagine dunque che scremano solo l’essenziale, asciutte, concise, le stesse della Boč’orišvili, secondo la quale è “una forma di rispetto verso il lettore, esporre gli eventi nella maniera più semplice possibile”, (ma “lo stile scarno – avverte il curatore – è anche frutto della sua esperienza di giornalista”, p. 81). Un misurato uso della parola che nel racconto è assieme codice comunicativo e messaggio, radicalmente e significativamente opposto com’è alla retorica ridondante o vuota di Brežnev o Gorbačev.

Tale sostanzialità stilistica non va tuttavia a discapito della pienezza narrativa: lo sfondo storico viene dipinto

per intero a pennellate decise, i protagonisti – ritratti a tutto tondo, come Margarit'a, le cui evanescenze magiche (p. 19), ritengo la rendano la figura più affascinante e riuscita (già il nome la imparenta, del resto, alla più celebre strega della letteratura russa). O come la Madre, nata a Žitomir in Ucraina, che consente una digressione da un canto su un'ulteriore realtà nazionale dell'ex Unione sovietica, dall'altro, su un'"altra" diversità rispetto ai russi (è un'ebrea, "un sangue diverso", pp. 9 e 77), complementare alla nobiltà degli Arešidze.

La tecnica della contrapposizione, resa in primo luogo sotto forma di artificio linguistico, è comunque latente in diverse zone del testo: tra personaggi antitetici, gli Arešidze e i Melor (il capo del Kgb rivela al Nonno "antichi segreti" non con le parole, ma con la loro assenza, p. 57); tra il russo e il georgiano, utilizzato prevalentemente come "lessico familiare" (le conversazioni tra il Nonno e il Padre). La contrastività linguistica attualizza inoltre una certa "meridionalità", fatta di una geografia di diffidenza, pregiudizi e pettegolezzi (che in Georgia "fanno fuori la gente più in fretta di un'epidemia", p. 12 e 53), ma soprattutto di alterità rispetto alla Russia (è il mestiere di C'op'e, chirurgo plastico *ante litteram*, rimodellare "i nasi all'insù come quelli dei russi", p. 15). E di una prosa in buona sostanza meridionale, assonnata e assolata, mi sembra parli Andrea Lena, ricordando il "realismo magico" del colombiano García Marquez, il cui ascendente è confermato dalla scrittrice (e, sebbene a tutt'altro livello artistico, è impossibile non cogliere alcune suggestioni de *La casa degli spiriti* della Allende, che col medesimo intrecciarsi di micro e macro storia, attraversa insieme ai Trueba l'ultimo secolo di tumultuosa vita cilena).

Ma l'opera "meridionale" che più riaffiora durante la lettura è forse *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. E non solo perché, per una curiosa coincidenza, anche in *Pioggia sottile* compare, nello stemma familiare, un felino, quello del poema georgiano *L'uomo dalla pelle di leopardo*. Le analogie più profonde riguardano ben altro. La promiscuità tra principi e iene predatrici (i Melor, "sgherri da generazioni" o la Seconda moglie, con Lali) sancisce, nell'epilogo di entrambe le opere, il tracollo, *perché nulla cambi*, di un'epoca, sopravvissute alla quale, le imponenti figure di Fabrizio di Salina e Giorgi Arešidze ("un bell'uomo, alto, con l'anello al mignolo",

pp. 9 e 15) si stagliano solitarie ed eterne.

Claudia Olivieri

J. Pilch, *Sotto l'ala dell'Angelo Forte*, traduzione di G. Kowalski e L. Pompeo, Fazi editore, Roma 2005.

L'autore di questo romanzo, tra i maggiori scrittori contemporanei polacchi, con all'attivo oltre una decina di romanzi, nasce nel 1952 a Wisła, una piccola cittadina della Slesia orientale, in una comunità protestante (circostanza che tornerà spesso nei suoi romanzi). Nel 2001 ottiene con questo romanzo il premio Nike, il più prestigioso premio letterario polacco che gli aprirà le porte della scena letteraria internazionale (il romanzo è stato già tradotto in francese, spagnolo, tedesco, russo).

Il protagonista di *Sotto l'ala dell'Angelo Forte* è Juruś, uno scrittore affermato (le ispirazioni autobiografiche sono scoperte) e il libro è la confessione-diario dei suoi frequenti soggiorni presso il reparto degli alcolisti cronici. Juruś, nei suoi ripetuti soggiorni ospedalieri, ha l'abitudine di mettere generosamente la sua raffinata penna a servizio degli altri alcolizzati, costretti dal programma di recupero a tenere un "diario dei sentimenti". Così la biografia del protagonista, la sua vita, la sua scrittura e quella degli altri personaggi si incrociano e si contaminano in un'atmosfera sospesa tra la realtà, il delirio (alcolico e non) e la creazione letteraria, tra la vita e la morte, condita da frequenti digressioni nel campo della "filosofia etilica", materia che l'autore dimostra di conoscere a perfezione.

I personaggi che popolano la clinica, dal dottore-filosofo Grenada al terapeuta Mosè alias "io, l'Alcool", che conduce le sedute di autocoscienza, è società silenziosa di ribelli, perdenti, alcolizzati, malati, persone sole, una galleria di personaggi strambi. Don Giovanni Ziobro è un barbiere che non riesce a tenere il passo con un mondo ormai dominato da visagisti e stilisti e dove il suo meticoloso artigianato è inutile. Non gli resta quindi che preparare l'alcool denaturato seguendo una raffinata ricetta, preparata con la sua proverbiale precisione. Colombo lo Scopritore non ammetterà mai la sua disfatta, passerà con la traduzione francese del Nuovo testamento sotto il braccio non capacitandosi del motivo della sua permanenza nel reparto. È perfettamente

in grado di risolvere qualsivoglia dilemma filosofico, ma il razionalismo e il pessimismo pragmatico crolleranno in un attimo a seguito degli attacchi epilettici. Simone il Buono è un giovane volenteroso studente di ingegneria che nei suoi deliri alcolici è preda di strambe visioni mistiche.

Tutti questi personaggi sono maschere grottesche che vivono al margine di una società ormai irrimediabilmente cambiata, che si è scrollata di dosso il grigiore real-socialista, ma che non riesce a offrire risposte convincenti a quelli che, come Juruś, continuano a ricercare le ragioni della propria esistenza nella "filosofia etilica". Questa galleria di maschere, con le loro manie, le loro ossessioni e i loro deliri, accompagnano Juruś verso l'ultima stazione del suo calvario alcolico in un festoso carnevale, se non fosse per l'apparizione di Alberta-Ala, colei la quale, al termine di un lungo e faticoso cammino (in un certo senso il romanzo potrebbe essere considerato una lunga seduta di psicoterapia) nei ricordi di una vita intera, riesce a deviare il corso degli eventi verso la salvezza.

Lorenzo Pompeo

S. Basara, *Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce*, traduzione di M.R. Leto, Edizioni Anfora, Milano 2005.

Cosa accomuna Emile Cioran, Nadia Comaneci, re Aleksandar I Karadorđević, Leonardo da Vinci, Iosif V. Džugašvili, Ilona Staller, Tzvetan Todorov, Carmelo Bene, Nikos Kazantzakis, Cesare Battisti, Silvio Berlusconi e Slobodan Milošević?

Compaiono tutti, e sono solo alcuni, nell'"Elenco segreto dei membri dei Ciclisti Evangelici gruppo Sud-Est", ovvero, fanno tutti parte della setta dei Ciclisti Evangelici Rosacroce, antichissima confraternita derivante da un'associazione di fabbri di Antiochia, responsabile, a suo tempo, della costruzione della torre di Babele, i cui membri si ritengono essere i legittimi sudditi di Bisanzio e che, come i loro artigiani predecessori, hanno lo scopo ultimo di creare una città totale, una torre rovesciata sotterranea, il Grande manicomio, capace di accogliere venti milioni di malati mentali, dove poter mettere in atto la risoluzione, benedetta dal Gran maestro, di sistematizzare il male, di portarlo al

parossismo, di modo che esso, essendo limitato, arrivi a distruggere se stesso; forti dell'insegnamento del Salvatore, essi sono pronti a immergersi senza tema, in ogni luogo e in ogni tempo, nell'assurdo umano e nel maligno, convinti che "affinché Babilonia sia definitivamente distrutta, essa dev'esser prima costruita" (dal "Proclama dei Ciclisti Evangelici Rosacroce Urbi et orbi", p. 174).

Gli affiliati possono essere indiscriminatamente sia vivi che morti, perché anche da defunti non cessano di portare avanti il proprio compito, anzi, la loro vera attività inizia proprio dopo il trapasso, quando acquisiscono, liberi da categorie spazio-temporali, la capacità di vedere interamente un determinato periodo di tempo nella sua interezza, vale a dire ciò che è stato, è e sarà, contemporaneamente: "prevedono le intenzioni dei soggetti storici, e confrontandole con gli scopi della Provvidenza, trasferiscono sui confratelli temporaneamente vivi il dovere di pianificare ciò che succederà nel passato" (p. 123). Il tutto è possibile perché, a causa dell'atavica impazienza umana, si è verificata un'accelerazione della storia, che alcuni studiosi ritengono sia dell'ordine di circa ventiquattro anni, sette mesi e venti giorni. Ecco dunque spiegato, ad esempio, come sia stato possibile per i Ciclisti Evangelici pianificare l'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando ben quattordici anni dopo che il fatto era già avvenuto. I Piccoli Fratelli sono sempre in numero pari, proprio perché a ogni mentore trapassato corrisponde un confratello vivo. Le adunanze avvengono esclusivamente in sogno e all'interno della Grande Cattedrale. La bicicletta, indispensabile medium per il raggiungimento dell'estasi mistica dei Ciclisti, non solo è la sintesi della natura maschile e femminile (quest'ultima riconoscibile, è ovvio, nel modello da donna), ma è la rappresentazione simbolica della spinta verticale verso Dio: vista dall'alto appare come una croce. Inoltre non dà nell'occhio.

Nel 1347 subiscono la loro prima persecuzione e il rogo dell'Inquisizione e nel loro peregrinare attraverso le storie e la storia, si troveranno a dover fronteggiare ogni sorta di agguati, da quelli letterari di Sherlock Holmes, per il quale diventeranno una specie di ossessione, a Sigmund Freud, che cercherà invano di ricondurli entro gli schemi della sua inadeguata indagine psicanalitica, banalizzandoli (mentre Jung citerà l'ordine dei Rosa-

croce nientemeno che nel suo *Wandlungen und Symbole der Libido*); ma i più pericolosi saranno gli appartenenti al *Traumeinsatz*, reparto creato sotto il Terzo Reich, che con le loro incursioni oniriche, riusciranno persino a lesionare la Grande Cattedrale. I Ciclisti Evangelici però proseguiranno, e ciò fino ai giorni nostri, con la loro opera di guastatori della storia, volgendo, con interventi impercettibili, il corso degli eventi nella “direzione contraria a quella prefissata dall’alterigia umana” (p. 98).

Attraverso un esilarante *pastiche* che alterna documenti storici, manoscritti, apocrifi (“e falsi?” – come recita la quarta di copertina), carteggi, progetti architettonici e poesie, l’ambasciatore di Serbia e Montenegro a Cipro, già alto funzionario del partito cristiano-democratico serbo, Svetislav Basara, *enfant terrible* della nuova letteratura serba, maestro dell’assurdo dagli echi beckettiani, ci regala un’opera che oscilla tra il romanzo e il saggio storico-filosofico. Basara non è nuovo a questo tipo di operazione, è famoso per i suoi romanzi nei quali ricorre spesso il tema dell’assurdo politico e della cospirazione, ma qui pare divertirsi particolarmente, come dimostrano le sue frequenti incursioni nel testo, ora comparando come anonimo redattore, ora come bibliografo e commentatore cifrato, o ricorrendo all’auto-citazione, senza negarsi neppure il gusto di coinvolgere illustri colleghi postmodernisti (come avrà reagito David Albahari vedendosi attribuire la traduzione dall’inglese del *Discorso tenuto all’Assemblea annuale dell’Associazione degli Orologiai conservatori d’Europa*, da Çulaba Çulabi?); e non sarà sempre lui quel re Carlo il Brutto, che nell’apocrifo *La storia del mio regno*, come *deus ex machina*, detta al fido maggiordomo Grosman non solo la propria storia e quella dei Velocipedisti, ma preconizza la storia del mondo e tesse le trame dei destini umani (e della narrazione)? Carlo il Brutto ordina che nascano Arthur Conan Doyle, Jurgis Baltrušaitis, Afanasji Ermolaev e Sigmund Freud, dispone che sopraggiungano il rinascimento, il barocco, l’illuminismo, il razionalismo; il feudalesimo, il capitalismo, il socialismo e la fine di essi, perché la storia non è altro che un continuo “sbriciolamento del già posseduto”, domandandosi poi se tutto questo, oltre che un ispirato capriccio, non sia solo un sogno, riconoscendo peraltro che i positivisti “hanno ragione quando affermano che io sono una

banalissima mistificazione” (p. 26).

L’autore introduce una quantità strabiliante di riferimenti culturali diversi; mescola Antico testamento, Tolomeo, Kant, Buddha e Einstein, teologia ortodossa, “teologia del ciclismo” e Sant’Agostino; Niccolò Cusano e la Serbia, cabala, marxismo e poesia, psicanalisi e Dostoevskij, anarchismo e New Wave (e molto altro ancora), in una narrazione pirotecnica sottoposta a continui rovesciamenti, condotta sempre sul filo di una ironia dai sentori sulfurei.

Stalin risulta essere uno dei più promettenti seguaci della setta, che però ha tradito il compito affidatogli dai Gran Maestri, credendo possibile “la Città terrestre” che invece doveva distruggere, sedotto dall’antico sogno dell’autosufficienza umana, di “una vita senza Dio e senza responsabilità escatologiche” (p. 175), finendo per trasformarsi in un idolo crudele.

Stalin come Baal, innalzato ai vertici della gerarchia dalla “feccia”, da coloro che in ogni tempo sanno benissimo che il Vitello d’Oro è una patacca, ma sono disposti ad adorarlo ugualmente, per i loro “piccoli, quotidiani interessi spiccioli”, per soddisfare il loro bisogno di “denunciare, distruggere, uccidere” (p. 176). Francesco Ferdinando andava eliminato per impedire l’espansione dell’impero d’Occidente, “perché l’espansione dell’impero d’Occidente avrebbe esteso anche la razionalità, e con la razionalità anche l’insensibilità e l’ottusità che l’accompagnano” (p. 124).

Basara è polemico e velenoso nei confronti dell’occidente e dei suoi fantasmi. La sua cinica satira dei sistemi totalitari non risparmia la democrazia. Gustosissimo l’elogio critico della Russia, tagliente e vivida la visione della Serbia e del suo popolo: “dislocati come un’ernia tra l’Occidente e l’Oriente – sono incline a ritenere che la nostra missione storica sia proprio il ruolo di collante – non siamo mai stati e non diventeremo mai né uomini dell’Occidente né dell’Oriente”; “Noi serbi, per primeggiare nell’avventatezza, ci siamo attaccati a una specie ancora più limitata di patria: il luogo nel quale siamo nati, la strada, il quartiere, il villaggio” (p. 171).

Non si sottrae nemmeno alla trattazione della dissoluzione della Jugoslavia, ma naturalmente lo fa *basarianamente*, comparando un articolo dedicato all’anniversario del collasso del sistema energetico con la fine del paese.

Nella sezione intitolata “Analisi dell’orientamento ideologico della rivista ‘Vidici’ e del Giornale ‘Student’” (periodici giovanili, realmente circolanti in epoca titina, attaccati dai vertici del partito tra il ’79 e l’80 per la loro critica radicale nei confronti del sistema), richiamandosi a una serie di speculazioni che vanno da Cartesio a Hitler, espone la “teoria dello Specchio” (sistema politico-sociale), con le due tipologie umane antagoniste dei “Ragazzi”/Tecnologi (funzionari, scienziati, filosofi, artisti) e delle “Persone”/Ciclisti, variante del Superuomo nietzschiano, che finalmente rivelano la loro natura di esseri al di sopra della legge e della morale, semplicemente perché a essi non servono; che non rispettano le regole del gioco dato che a loro, potendo tutto, tutto è concesso: “come i *barbari* distruggono tutto quel che incontrano, così anche le Persone distruggono assolutamente tutto quel che esiste” (p. 204). Distruggono lo Specchio, vale a dire la società, l’umanitarismo, i Ragazzi, la democrazia, la scienza, ogni sistema, ogni istituzione, la verità e la bellezza. Ma a tratti diventa estremamente labile il confine tra Persone e Ragazzi e ci si domanda quali siano gli uni e quali gli altri, chi siano davvero le “scimmie gerarchiche”. Basara tende sempre la trappola del ribaltamento e quando sembra di aver trovato la chiave, irriverente, ecco che liquida il tutto definendolo una “metabrodaglia” di ideologie eterogenee.

Controverso, graffiante, paradossale, complesso e nel contempo divertente, questo romanzo, molto ben tradotto da Maria Rita Leto, amatissimo in patria, tanto da essere stato eletto in un sondaggio uno dei dieci migliori romanzi della letteratura serba, riserva al lettore continue sorprese, talvolta disorientandolo al punto da fargli prendere in considerazione persino l’ipotesi che in realtà non si stia parlando di niente. Provocazione calcolata, si direbbe, per condurlo in un gioco letterario dove non si ha paura, anzi si prevede la contraddizione e si ricerca il nonsense, poiché è il mondo stesso a essere contraddittorio e incongruo, perché “In un modo o nell’altro, l’uomo nel mondo è un essere assurdo” (p. 175).

Alessandra Andolfo



L’autore, notissimo non solo in patria, ma anche in Francia, dove sono state tradotti cinque suoi romanzi negli ultimi sette anni [*Le miroir fêlé* (ed. or.: *Napuklo ogledalo*, 1986) pubblicato nel 2005, *Phénomènes* (ed. or.: *Fenomeni*, 1989), nel 2004, *Histoires en disparition* (ed. or.: *Price u nestajanju*, 1982), nel 2001, *Le pays maudit* (ed. or.: *Ukleta zemlja*, 1995), del 1998 e infine *De bello civili*, (ed. or.: 1993) nel 1996], approda in Italia grazie a una piccola e giovane casa editrice dopo qualche anno di “purgatorio” nelle antologie (il suo bellissimo racconto “Festicciola fatale” era infatti apparso nell’antologia *Casablanca serba*, Milano 2003).

Svetislav Basara, ambasciatore della Serbia e Montenegro a Cipro, è uno degli scrittori serbi più prolifici (la sua opera conta oltre venti volumi). Nato a Bajina Bašta nel 1953, è considerato giustamente, e non solo in patria, uno dei talenti più autentici della letteratura serba degli ultimi due decenni (del suo primo romanzo *Kinesko pismo* pubblicato nel 1985 è uscita l’anno scorso la traduzione inglese presso la Dalkey Archive Press). La traduzione di *Fama o biciklistima*, libro del 1988, rappresenta una vera e propria sfida, per due motivi: a giudicare dall’anno di pubblicazione, il libro appartiene a un’epoca ormai remota e per di più esiste una difficoltà oggettiva nel rendere in un’altra lingua la prosa dell’autore, così ricca di giochi di parole e di allusioni a una realtà lontana sia dal punto di vista cronologico che geografico (in un articolo apparso nel 2002 sulla letteratura serba dell’ultimo decennio, Pedrag Brajović ammoniva che “la massa di allusioni ad avvenimenti concreti, a idee e personalità, rende la prosa di Basara quasi incomprensibile al lettore non serbo”, P. Brajović, “La letteratura politicizzata”, in: *Cinque letterature oggi. Atti del convegno internazionale*, a cura di A. Cosentino, Udine 2002, p. 254). L’ottimo lavoro della traduttrice Maria Rita Leto, rende invece con precisione, ma anche con fedeltà allo spirito, quella corrosiva ironia e quella passione per il paradosso e l’assurdo che rappresenta la cifra stilistica dell’autore.

Il libro è un collage di testimonianze storiche apocriefe sulla presunta setta dei Ciclisti Rosacroce, che esisterebbe fin dai tempi della Torre di Babele. L’autore ripercorre la storia svelando il suo “lato oscuro” sulla sella di una bicicletta dai tempi del regno di Carlo il Brutto, passando per il tenebroso medioevo, con gli immancabili ro-

ghi di presunti “eretici” e la Santa inquisizione, saltando al XIX secolo, con le argute deduzioni di Sherlock Holmes, fino a giungere al secolo successivo, attraverso la corrispondenza apocrifia di Sigmund Freud. Nel Novecento si scatena la vena surreale e visionaria dell'autore. Il complotto della setta ormai minaccia l'ordine mondiale. Le teorie di un certo Kowalsky, poeta, narratore e saggista, nonché membro della setta, giungono all'orecchio di Stalin. Da questo momento il complotto assume dimensioni planetarie e ogni ipotesi sul futuro diventa possibile e culmina in una visione apocalittica illustrata con precisione nel saggio “Follia dell'architettura – architettura della follia”, premessa teorica del progetto del grande manicomio: “l'ospedale è concepito come uno stato e tutti i suoi cittadini sono solo potenzialmente pazzi [...] L'ideologia ufficiale dello stato è la psicoanalisi”.

L'assurdo politico e intellettuale del totalitarismo rappresenta il bersaglio preferito di Basara e la lettura di questo libro può essere considerato un utile esercizio di “decostruzione” di tutte le utopie che hanno segnato il Novecento. Vale infine la pena di segnalare una breve appendice con le bellissime poesie scritte da Jozef Kowalsky nel corso del suo misterioso e importante viaggio tra Mosca, i Balcani e l'Anatolia per giungere a quella Babilonia dove si presume fosse stata fondata la misteriosa setta.

Con *Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce* Basara dimostra di meritare un posto sulla scena letteraria mondiale all'ombra di grandi maestri come Borges e Beckett, anche se tra i suoi maestri dobbiamo menzionare anche un grande serbo, come Borislav Pekić, autore di quel meraviglioso Vangelo apocrifio che è *Il tempo dei miracoli*, recentemente edito da Fanucci.

Lorenzo Pompeo

N. Lugovskaja, *Il diario di Nina*, traduzione di E. Dundovich, cura e postfazione di E. Kostioukovich, Frassinelli, Milano 2004.

Il genere letterario “privato” come squarcio sulla vita quotidiana in un regime totalitario ha sempre richiamato alla memoria la Shoah e le dolorose testimonianze di due giovani donne, Anna Frank e Etti Hillesum, che

questo quotidiano – stretto tra le pastoie di una macchina assolutistica che presto le avrebbe schiacciate – ce lo hanno raccontato attraverso le osservazioni minute dei loro diari. In quelle pagine, tra le più semplici annotazioni su una vita che comunque scorreva, divenendo quotidiano pur nell'assoluto stravolgimento delle sue coordinate, balenavano la lucidità d'approccio delle due giovani ebreo rispetto ai fatti sconcertanti che la storia andava dispiegando, la precocità di alcune analisi e riflessioni sulla situazione politica dell'epoca. Proprio in virtù della prospettiva assolutamente personale, interiore e domestica che caratterizzava queste osservazioni esse acquisivano un valore universale, che consisteva nella capacità del singolo individuo di cogliere perfettamente l'orrore universale di una violenza estesa a milioni di persone.

Oggi, con la scoperta del diario di Nina Lugovskaja, un altro nome si aggiunge alla rosa delle sconcertanti testimonianze che ci rivelano dall'interno l'esistenza in una realtà totalitaria. Questo raro documento ha innanzitutto il pregio di illuminare vividamente la Russia del terrore staliniano, il cui quotidiano, grazie alla dedizione, alla costanza e anche alla prolissità con cui la giovane Nina tiene il suo diario, ci viene mostrato in tutti i suoi dettagli, dalle occupazioni domestiche a quelle scolastiche, dall'uso del tempo libero agli impegni sociali, dal rapporto con i familiari a quello con i compagni e i professori. Tuttavia, oltre all'indubitabile valore del diario come diretta testimonianza storica sulla Russia degli anni Trenta, le parole di Nina si caricano di un altro ben più ampio significato: proprio come per Anna Frank o Etti Hillesum, le annotazioni piuttosto usuali per un inquieto animo adolescenziale ascendono a tratti a una dimensione superiore e diventano delle osservazioni lucide e spietate sulla realtà dittatoriale stalinista, incredibili per il loro approccio critico al grande inganno del “radioso avvenire”.

La storia stessa del ritrovamento del diario è singolare e ci dimostra quanto le appassionate dichiarazioni dell'adolescente Nina fossero intollerabili per le istituzioni. L'archeologa del gulag Irina Osipova, che dalla fine degli anni Ottanta lavora negli archivi del Kgb per trovare casi di resistenza all'interno dei campi di detenzione, si imbatte nel fascicolo di Sergej Fedorovič Rybin-Lugovskoj, il padre di Nina, arrestato nel 1929 in

quanto ex-socialista rivoluzionario e detenuto nei lager sino alla fine degli anni Cinquanta. Tra gli atti dell'arresto e della detenzione, la studiosa ritrova casualmente il diario della figlia minore Nina, considerato materiale incriminante e pieno di passi "compromettenti", sottolineati dal giudice istruttore. La Osipova, conscia della rarità di un documento simile – poiché diari e lettere degli arrestati venivano generalmente distrutti dalla polizia – e del suo valore intrinseco come testimonianza e atto d'accusa, decide di trascriverlo e pubblicarlo.

Veniamo così a conoscenza del complesso e profondo mondo interiore di una ragazzina degli anni Trenta, sola e incredula di fronte a un mondo che le fa orrore per la sua meschinità e la sua ipocrisia. Nell'introduzione al libro, Vittorio Strada traccia una netta linea di confine tra i diari sovietici scritti in realtà per far conoscere alle autorità le proprie qualità di cittadino modello, e quelli tenuti invece da persone ostili al regime, che mantenevano intatta la loro autonomia interiore e usavano la scrittura come arma privata per condurre la propria battaglia personale di resistenza. L'eccezionalità del diario di Nina consiste proprio nell'appartenere a questo secondo emisfero, nonostante la giovane età dell'autrice: pur essendo nata già in epoca post-rivoluzionaria e dunque bombardata dalla propaganda sin da piccola, Nina mantiene una libertà intellettuale stupefacente. Quando inizia a scrivere il diario, nel 1932, ha solo tredici anni, eppure già manifesta dei turbamenti wertheriani incompatibili con l'ottimismo ufficiale: "in generale, vivere è maledettamente brutto. Di nuovo la malinconia mi assale, la resurrezione di un attimo è già passata [...] Perché non posso avvelenarmi? A volte ne avrei voglia". Ma soprattutto riesce a leggere gli avvenimenti che la circondano, da quelli storici più rilevanti a quelli minuti che caratterizzano la vita di tutti i giorni, ignorando la patina ideologico-propagandistica di cui erano ammantati: "oggi ci hanno costretti a marciare per le strade, cosa che mi ha fatto arrabbiare da morire e ancora di più mi ha irritato la situazione di impotenza in cui mi trovo. Mentre camminavo sul suolo fangoso e freddo, nella luce umida e fioca di questa giornata autunnale, e battevamo i piedi congelati nelle soste, insultavo fra me e me il potere sovietico con tutte le sue invenzioni, i vanti di cui si pregia di fronte agli stranieri eccetera, e facevo smorfie di disgusto per i canti

stonati e disordinati che siamo costretti a fare"; o ancora parlando dell'arresto del padre di una sua compagna di scuola: "ora l'hanno strappato a Ira, hanno distrutto la loro felicità [...] anche noi vivevamo bene prima dell'arresto di papà, ma... poi, come dal cielo, siamo caduti in un vortice di privazioni e di tensione [...] Oh, farabutti! Mascalzoni! [...] Ieri Ju. I. [si tratta di una sua insegnante] ha fatto una lezione al mio gruppo su Lenin e ha parlato, naturalmente, della nostra 'edificazione'. Come mi faceva male sentire queste menzogne spudorate sulle labbra di una donna che io stimo, quasi venero".

L'acuta intelligenza e lo sdegno di Nina vengono riservati a moltissimi aspetti del tormentato presente in cui vive: sotto la falce impietosa dei suoi commenti cadono una dopo l'altra le iniquità del regime, dall'onnipotenza della polizia all'inflazione vertiginosa, alle code e alla fame diffusa, dalla carestia in Ucraina alla questione contadina, dal delirio di onnipotenza dei burocrati e dei funzionari alla completa omertà di fronte agli insuccessi del paese. Oltre alle tirate di questo genere che costellano il diario, tenuto sino al 1937 – momento in cui Nina verrà arrestata insieme alla madre e alle sorelle – a prorompere dalle pagine del libro è un'inesauribile sete di libertà. Lungo il percorso di crescita personale che si snoda negli anni e che noi osserviamo giorno dopo giorno seguendo il processo di maturazione emotiva e intellettuale di una giovane donna profonda e tormentata, rimane saldo e incrollabile l'anelito alla piena espressione del proprio io, la rabbia di fronte a ogni tipo di costrizione. Tra le insicurezze e le manie suicide di una ragazza che si sente brutta e non amata, tra le velleità artistico-letterarie di un'aspirante scrittrice e i commenti lievi sui ragazzi o sulle compagne invidiate, rimane pura questa tensione interiore, questo turbamento e quest'ansia centrifuga, che porta Nina a identificare nella natura un'antitesi alla costrizione, uno spazio incontaminato e neutro dove poter assaporare la tanto sognata libertà. Nina non diventerà mai scrittrice e, sopravvissuta al lager, – da cui uscirà solo nel 1942 – affiderà alla pittura l'espressione di quel ricco mondo interiore che abbiamo visto sbocciare nelle pagine del suo diario.

Giulia Bottero



Il volume presenta in traduzione italiana i quaderni di Nina Lugovskaja (1918–1993), riscoperti negli archivi di stato e “miracolosamente” arrivati sino a noi da un passato in cui dominava una sistematica falsificazione della conoscenza (si veda l’edizione originale *Dnevnik Niny Lugovskoj*, Moskva, 2004). Nina, adolescente nella Mosca degli anni Trenta, teneva un diario intimo che oggi rappresenta una singolare testimonianza della vita quotidiana all’epoca di Stalin (1932–1937). I contenuti del manoscritto si trasformeranno in capi di accusa, in una condanna a un lungo periodo di gulag presso il campo di Kolyma (la sentenza verrà revocata solo nel 1963), in cui saranno rinchiusi anche la madre, insegnante, e le due sorelle maggiori. La famiglia era già da tempo nel mirino della polizia politica sovietica a causa di alcune (presunte) attività sovversive del padre Sergej Rybin, costretto al confino.

La peculiarità dell’opera è legata all’intreccio continuo di due piani nella scrittura, quello della “storia” – la testimonianza del terrore staliniano dall’interno, nei suoi aspetti più minuti e quindi paradossali – e quello della confessione autobiografica, di una profonda, lucida autoanalisi che spesso va ben oltre la semplice cronaca del quotidiano. La frequente sovrapposizione di questi due livelli del racconto rivela una sensibilità molto sviluppata nell’autrice, la capacità di “sentire” intensamente quanto le accadeva intorno, senza che il suo mondo interiore diventasse una “campana di vetro” asettica e rassicurante. Il clima di paura, sospetto, controllo poliziesco, repressione, emerge negli episodi più innocenti e in apparenza insignificanti della vita scolastica, suscitando nella ragazza allo stesso tempo reazioni di rabbia, sdegno e sgomento (si veda l’episodio dell’“interrogatorio” dal preside, pp. 268–269). Infatti, nonostante il rischio, nel diario non mancano svariate allusioni e invettive contro Stalin o i bolscevichi, spesso ritratti a tinte fosche: “perfino le scuole – il mondo dei bambini, che dovrebbe essere quello meno toccato dalla pesante influenza del potere dei lavoratori – non ne sono immuni. I bolscevichi in parte hanno ragione. Sono crudeli e barbari nella loro ferocia, ma dal loro punto di vista hanno ragione. In effetti, se non spaventassero i bambini sin dal principio, il loro potere se

lo sognerebbero. Ci stanno educando per essere schiavi docili, distruggendo inesorabilmente ogni spirito di protesta. Ogni indizio di atteggiamento critico verso la realtà, ogni accenno alla libertà e all’indipendenza, è punito severamente. E i bolscevichi raggiungono il loro scopo. Hanno ucciso per sempre quello spirito di protesta che mormorava sordo nel profondo, nell’animo di tanti. E in coloro in cui gridava forte e aperto, in costoro l’hanno così schiacciato che non si solleverà mai più” (p. 267).

Fra i meandri della narrazione affiorano inoltre gli echi della massiccia retorica trionfalistica del regime in occasione di determinati avvenimenti sbandierati come “collettivi”, ad esempio la sfortunata impresa dell’Ossoaviachim (pp. 116–117) e il salvataggio della nave Čeljuskin (pp. 144–146) nel 1934. La partecipazione emotiva di Nina, che in alcuni casi condivide con slancio l’entusiasmo circostante, non si discosta mai dal rispetto per la singola vita umana, da una profonda costernazione nel vederla calpestata, da uno spirito critico sorprendente per l’età e soprattutto per la situazione in cui viveva. Sulla repressione seguita all’assassinio di Kirov scrive parole dure e inequivocabili: “è difficile credere che nel Ventesimo secolo ci sia un angolo d’Europa dove i barbari medievali sono riusciti a stabilirsi; dove idee primitive convivono in maniera singolare con la scienza, l’arte e la cultura. Prima ancora dell’inizio dell’indagine, prima di sapere di che organizzazione di trattava, più di cento ex Guardie Bianche sono state uccise solo perché, in quanto tali, per loro sfortuna si trovavano in territorio sovietico” (p. 248).

Nel diario si parla anche della tragica carestia in Ucraina, seguita alla collettivizzazione forzata, aprendo spiragli sull’orrore strisciante, su quanto trapelava fra la gente comune al di là del silenzio imposto dall’alto: “strane cose accadono in Russia. Fame, cannibalismo. . . La gente che arriva dalla provincia racconta molti fatti. Narrano che non fanno in tempo a raccogliere i cadaveri nelle strade, che le città di provincia sono piene di affamati, di contadini laceri. Ovunque orribili ruberie e banditismo. E l’Ucraina? La fertile, vasta Ucraina. . . Che cosa ne è stato? Nessuno la riconosce più. È steppa morta e silenziosa [. . .] Qua e là si intravedono villaggi morti, vuoti. Tutti gli uomini sono scappati. Caparbiamente e senza sosta i fuggiaschi affluiscono nelle grandi

città. Più di una volta li hanno cacciati indietro, interi lunghi convogli condannarti a morte sicura” (pp. 85–86).

L'ingiustizia, i soprusi e la sofferenza legati alle vicende del padre, al suo vagabondare angoscioso da fuggiasco tra Mosca e il confino, si mescolano inestricabilmente alle emozioni della ragazza, al suo rapporto difficile e controverso con la figura paterna.

Sul piano intimo, la scrittura di Nina si fa espressione di diversi stati d'animo individuali (paura, angoscia, gioia, passione), di sentimenti e desideri reconditi. La confessione procede a tutto campo, esplicitando anche gli aspetti più scomodi e contraddittori, come il suo sentirsi brutta e snobbata a causa dello strabismo, l'attrazione per i ragazzi, le speranze d'amore per il futuro. Ciò che colpisce è l'alto livello di consapevolezza della ragazza, il suo approccio alla realtà ricco di sfaccettature, che a tratti sembra avere poco in comune con l'estremismo adolescenziale; in ogni pagina si respira, inoltre, un intenso bisogno di autonomia di pensiero e libertà di parola.

Talvolta nel racconto in prima persona compaiono considerazioni di carattere metaletterario, in cui l'autrice appare conscia non solo della potenziale natura finzionale del testo, ma anche della sua importanza come documento di vita vissuta, in grado di fissare sulla carta le immagini e i ricordi più cari. Da un lato Nina si chiede come la valuteranno immaginari lettori, ai quali talvolta si rivolge persino direttamente (“non ridete, per favore”, p. 72), dall'altro parla a più riprese del suo sogno segreto di diventare scrittrice, e del timore di non averne il talento. Si tratta di un'aspirazione che rimarrà inappagata nella sua vita, segnata a fondo dall'esperienza del gulag; la scrittura del diario, a ogni modo, appare indubbiamente ricca di fascino letterario, capace di cogliere le sfumature delle persone e delle situazioni. Accanto a sensazioni tipicamente adolescenziali e a una vivace ridda di amici, figure ed eventi significativi, il *trait d'union* del testo è l'analisi costante dei caratteri, delle scelte e dei valori di fondo, in una continua ricerca di se stessi che apre interrogativi di ampia portata. Ci sfilano sotto gli occhi l'inquietudine e l'insoddisfazione quotidiane, la scuola vissuta a tratti come prigione monotona e opprimente, il desiderio di crescere, di sentirsi libera, l'amore per la letteratura e le arti: “avevo solo vo-

glia di ridere e di divertirmi, finalmente un po' di tregua da me stessa, dalla mia secolare solitudine” (p. 242).

Fra le righe, sempre in limine fra consapevolezza e desiderio celato, emerge inoltre un profondo anelito verso la bellezza, in tutte le sue manifestazioni. L'analisi interiore appare quindi la chiave emotiva e interpretativa dell'intero manoscritto, trasformato nell'edizione italiana in un'opera interessante anche per i ricchi e puntuali apparati critici (la prefazione di V. Strada, l'introduzione di N. Perova, la cura e la postfazione di E. Kostiukovič), che offrono informazioni preziose e documentate sia sull'autrice, sia sul testo, allo scopo di collocarlo meglio nel clima storico-culturale del periodo. Le note, in particolare, rappresentano delle aperture su oggetti, nomi ed eventi del periodo e contribuiscono a rievocarlo vividamente, completando le qualità descrittive della prosa.

Un altro dettaglio interessante è costituito dalle sottolineature dal dossier Kgb, mantenute nella traduzione, che ci permettono, con una curiosa operazione retrospettiva, di leggere il testo attraverso i loro occhi. Soffermandosi su questi brani del diario si tocca ancor più il coraggio e l'autonomia spirituale di Nina, e allo stesso tempo l'insensatezza, la spaventosa involuzione di un potere che divorava i suoi stessi figli, cancellando ogni minimo spazio di critica, ogni spiraglio di umanità.

Ilaria Remonato

V. Stanić, *L'isola di pietra*, prefazione di P. Matvejević, postfazione di M. Lecomte, AIEP editore, San Marino 2000.

Un piccolo riquadro in copertina condensa tutto ciò che *L'isola di pietra* è per Vesna Stanić: la memoria, la nostalgia, gli affetti, ma anche il dolore, la ferita aperta. È un disegno della stessa Stanić che, nata a Zagabria, formatasi come attrice presso l'Accademia teatrale di Belle arti, collaboratrice per la radiotelevisione di Zagabria, autrice di testi di prosa e poesia, di articoli per quotidiani e mensili, trasferitasi a Roma verso la fine degli anni settanta, dove tuttora vive e lavora, in questo suo percorso esistenziale condotto su binari paralleli, non ha mai tralasciato l'interesse per la pittura. Un

disegno fatto di bianco e di blu, che ora trascolora nell'azzurro del cielo, ora illividisce nelle nubi all'orizzonte e sull'albero nodoso piegato dal vento, fino a tingersi di nero alle radici, nei contorni dei rami e della pietra bianca del tratto di costa sul quale il fusto si staglia. Sono i colori amati dell'infanzia, del ricordo ("La roccia bianca specchiata nel mare blu cobalto, stranamente è stata sempre la corda alla quale attaccarsi per salvarmi dalla perdita e dallo sradicamento", *Pagina Zero*, 2005, 6, p. 33), ma in questi suoi racconti che si annodano come fili uno all'altro andando a costituire, come direbbe Dubravka Ugrešić, il suo personale "museo della memoria", l'ombra scura gettata sulla "pietra" candida è quella di Goli Otok [Isola Calva], il gulag jugoslavo, come ricorda Predrag Matvejević nella prefazione, dove il padre dell'autrice, combattente della resistenza antifascista e fervente comunista, fu rinchiuso, perché ingiustamente sospettato di essersi schierato con la linea politica dell'Unione sovietica, anziché con quella titina, nel momento di massimo scontro tra Tito e Stalin, e che si concluse con l'espulsione della Jugoslavia dal Cominform.

L'isola di pietra è la testimonianza di una famiglia come tante, dolorosamente attraversata dalla storia, descritta con gli occhi di una bambina che, con la progressione delle pagine, si fa adulta e con lei il suo sguardo. È il suo *Lessico familiare* a rendere straordinari i propri privatissimi eroi: nonno Tassotti, il Grande Nenad, zia Vera, lo zio Sioux, Koko, Eugen, Katica, papà Milan, mamma Franciska, insieme a un variopinto corollario di volti, animali e oggetti che accendono un racconto che si snoda tra gli ultimi echi dell'impero austro-ungarico, la seconda guerra mondiale e l'intensa pagina della resistenza, la nascita della seconda Jugoslavia e il sogno che l'accompagnava, bruscamente interrotto dalla tragica vicenda paterna e definitivamente infranto, nell'ultima pagina del libro, dalle immagini televisive dei carri armati che invadono la Slavonia.

La scrittura impressionista di Vesna Stanić sceglie di comunicarsi nella lingua del paese di adozione, l'italiano. Una scelta difficile, determinata anche dal timore del confronto con la lingua madre, non per ragioni stilistiche, afferma la scrittrice, ma di riflesso, per timore di perdere la lingua che si è scelto tenacemente e appassionatamente di abitare. Si ha però la sensazione che in

questa opzione ci sia anche una sorta di delicato pudore, per non cedere del tutto se stessi, per mantenere nell'intimo una parte di segreto, con il suo cuore di suoni antichi.

Una scrittura fatta di odori, sapori e soprattutto colori, e a noi che leggiamo resta l'immagine di un lillà che non c'è più, di arance che rotolano sul letto e sul pavimento, di un maglione azzurro, di una coperta messicana, ricordo di un amore che ha sfidato il tempo e le avversità, simbolo di un'idea di libertà.

Alessandra Andolfo

D. Danilov, *Černyj i zelenyj*, Krasnyj Matros, Sankt-Peterburg 2004.

Dopo *Volšebnaja Strana* [Il paese incantato] di Michail Belozor, la casa editrice piombo-petroburghese Krasnyj Matros guarda di nuovo a Mosca, pubblicando il sesto libro dei membri del gruppo *Osumassėdševsie bezumcy* [i folli impazziti]. Si tratta di una raccolta di prose dello scrittore Dmitrij Danilov (Mosca 1969) riunite sotto il titolo *Černyj i zelenyj* [Nero e verde], nomi e colori dei principali tè che condurranno Dmitrij, o il suo io-narrante, attraverso piccole avventure di un delicato viaggio esistenziale.

A metà degli anni Novanta, perso il lavoro di giornalista, lo scrittore ha cercato di barcamenarsi nelle maniere più impensabili: inizialmente impegnato a scrivere articoli di notte presso l'agenzia giornalistica Postfactum, rappresentante poi di cartoline d'auguri sino a reinventarsi venditore di tè. L'inedita professione lo porterà a continue spedizioni, tra partenze e ritorni nel territorio moscovita e in quello del Podmoskov'e, la serie di cittadine e centri abitati, più o meno grandi, che si estende, oltre la città, a partire dall'estremità dei rami della metropolitana. Ogni giorno Dmitrij batte quest'ideale tutta russa "via del tè" tra i frammenti di una nuova epica del quotidiano, in un microcosmo lontano dalla caotica vita della capitale. Treni e stazioni si succedono pagina dopo pagina, divenendo il punto di "fermentazione" delle fragranze e delle storie che ruotano intorno alle colorate e leggere bustine di tè: lo spazio narrativo si trasforma allora in un "elogio" della bevanda tra sapori, fragranze, abitudini dei diversi popoli,

mode del momento, tra foglie, polveri, grani, marche, modalità di preparazione.

Il rapimento estatico dello straniante e variopinto bouquet di aromi e colori è troppo eccezionale per essere vissuto a lungo. Il protagonista sente di non poter percorrere per sempre la via del tè, proprio perché smetterebbe di amarla: “me ne stavo lì a guardare i campi e si fece chiara la comprensione che era l’ultimo viaggio, che era tempo di farla finita col commercio del tè, non perché mi avesse stufato del tutto, no, si sarebbe potuto e ancora, ma non avevo voglia di attendere il momento in cui sarebbe sorto l’odio verso questo lavoro e verso di me, che questo lavoro lo facevo, e che era tempo di finirla”. Inizia allora un cosciente conto alla rovescia attraverso le ultime tappe di un viaggio che ha qualcosa di “stra-ordinario” nell’ordinario.

Esploratore dello spazio e del tempo del post-perestrojka, capace di unire al piccolo commercio all’ingrosso una nuova forma di *stranničestvo* [pellegrinaggio], l’avventura individuale di Dmitrij è lo specchio della situazione nella quale si è venuta a trovare la maggior parte dei cittadini dell’ex Urss sul principio degli anni Novanta: la quasi inconsistenza dei beni commercializzati da Dmitrij suggerisce la fragilità economica di un’intera generazione che si è dovuta ridisegnare in un nuovo modello politico-economico. Attraverso la descrizione di questi paesaggi periferici e marginali, lo scrittore riesce a evocare questo spaccato storico e sociale dello scorso decennio.

Dietro il lieto filtro della viva curiosità dell’io-narrante, si cela una realtà silenziosa e assente: il mondo nel quale Dmitrij porta l’aroma del tè sembra abitato da “anime morte”. Il vivido sguardo del viaggiatore si scontra contro l’immobilismo del mondo che lo circonda, vittima, forse, di un antico sortilegio: “gli dei crearono Mosca e la regione di Mosca ridenti, affabili e giudiziose, con un pizzico di follia, appositamente perché qui fosse bello, ma non troppo, e con un leggero sapore di miseria e di pazzia e perché qui fosse un po’ enigmatico e perché ogni persona che vive qui, sulla base di una registrazione permanente, oppure venuto temporaneamente per qualche sua faccenda, potesse rimanere di stucco per qualche minuto oppure ora, standosene immobile in una storta baracchetta, nell’edificio dell’amministrazione regionale o alla stazione ferrovia-

ria di Lobnja, senza pensare a nulla, e notare una qualche cosa per la quale i capelli si drizzino sulla testa e che poi non si possa dimenticare mai più fino alla stessa morte”.

Nel percorrere quest’anello d’oro dei tannini, nonostante i pochi chilometri di distanza, tra clienti radi o, addirittura inesistenti, i viaggi del mercante del tè assumono carattere di distanze epiche mosse dall’invisibile movimento degli astri: “una settimana andai a Nord, la seguente a Est, poi a Sud e la quarta settimana a Ovest. In un mese si era completato un giro intero in senso orario, e in questo c’era una qualche piacevole cosmologia pagana”. I mesi si fanno epoca e i chilometri del Podmoskov’ e sembrano estendersi per il globo dando ai viaggi interregionali di Dmitrij, forse anche a causa del suo sangue per metà spagnolo, il gusto delle lunghe rotte di antichi esploratori. Le perlustrazioni di questi continenti dimenticati porta comunque dei risultati e alla soddisfazione che invade il navigatore, non tanto per quel che di nuovo scopre, quanto per il piacere di viaggiare: “una volta vagai a lungo e senza senso per Kolomna alla ricerca degli acquirenti del tè, qualcosa ho venduto, ma proprio poco, giusto per coprire il costo del viaggio, giunsi alla stazione ferroviaria Golutvin (si è proprio a Kolomna ma la stazione si chiama così), rimasi seduto a lungo in attesa dell’*električka*, arrivò l’*električka* da Rjazan’, viaggiai a lungo fino alla stazione di Vichino, e avevo quella stanca e piacevole sensazione di un grande viaggio che, sebbene non avesse portato dei risultati visibili, aveva avuto dei risultati invisibili, alcuni di poco conto, ma degli importanti mutamenti erano occorsi nell’anima e grazie per questo alla città di Kolomna, zona centrale della regione di Mosca”. L’odissea del tè si conclude tra gli schizzi di alcune cittadine della regione di Mosca, dei piccoli capolavori della parola che si fa ancora più espressionistica: i colori pervadono ogni campo della linea descrittiva animando di vita, almeno per le pagine del libro, questo mondo in bianco e nero rimasto ai confini della capitale.

La prosa di Danilov è leggera e delicata, il tono pacato, lento, sereno. Nessuna idiosincrasia, nessun *épatage* postmoderno, le frasi si susseguono nella loro semplicità, per raccontare una storia. La parola è frutto di un’attenta osservazione che va oltre l’assenza e il vuoto: lì dove nessuno vedrebbe qualcosa da raccontare, una

stazione abbandonata, una via ripudiata di una Russia lontana, l'occhio dell'autore riesce a rintracciare la sua storia, poiché questi luoghi deserti meritano di essere raccontati anche solo per il fatto di essere "bocconi di superficie della terra". Il ritmo della narrazione non procede a velocità costante: a volte si tratta di un tempo cinematografico non interrotto da punti, dove le virgole si susseguono ricostruendo l'accumulazione degli oggetti osservati. In altri momenti lo sguardo si fa fotografico e le frasi si tramutano in brevi flash tradotti sulla carta in sintagmi spezzati, periodi brevi a volte composti da un unico sostantivo. Nel libro non sono quasi inclusi dialoghi eppure questi sono evocati attraverso una precisa tecnica narrativa che fa degli incontri e delle parole scambiate da Dmitrij con i suoi interlocutori, una partitura da coro, delle voci sparse e confuse all'interno dello stesso paesaggio: "la venditrice. È evidentemente merceologo, lei è in generale tutto quello che c'è di locale. Sì ricordo, noi da voi abbiamo ordinato, è possibile il prezzo sui libri, guarda, fa degli appunti sul blocco degli ordini, mi mostri le cartoline, sì, le sue cartoline sono belle, allora ne prendo ecco queste dieci e queste quindici, di più adesso non si può fare, è sempre estate, ma vanno via bene, vicini all'autunno ne prendiamo ancora, di più, certamente, torni, sì, certamente, tornerò grazie a lei, grazie a lei, arrivederci, arrivederci".

Giunti all'ultima pagina, si chiude il libro e si guarda alla copertina, forse inizialmente ignorata nell'urgenza di scoprire il significato della metonimica segnaletica appesa sulla strada in bianco e nero. Solo allora, tra "il nero e il verde", s'intravede la figura di un uomo, l'autore, di spalle, lontano, su una strada fuori città dal selciato irregolare, e con lui, nella pesante busta bianca e nello zaino, le sue bustine di tè e di storie. . .

Laura Piccolo

Pagina Zero. Letterature di frontiera, 2004, 5 [Fascicolo monografico dedicato all'esilio]; 2005, 6 [Fascicolo monografico dedicato agli scrittori migranti].

Pagina Zero è stata fondata nell'ottobre del 2002 in quella terra bellissima che è il Friuli, inizialmente come rivista elettronica (www.rivistapaginazero.net), poi il suo cammino di diffusione è proseguito, a partire dall'aprile del 2003, in versione cartacea. Forse anche il

fattore ambientale ha inciso sulla vocazione "di frontiera" del quadrimestrale, dato che il Friuli è esso stesso zona di confine, con una sua propria letteratura di frontiera. Il giovane direttore, Mauro Daltin (1976), collabora con le pagine culturali del settimanale udinese Il nuovo Fvg, con il Touring club italiano, con alcune case editrici e scrive, oltre ad articoli, anche racconti. La nutrita redazione vanta, tra gli altri, i nomi di Predrag Matvejević e di Melita Richter Malabotto. Nonostante le dimensioni contenute della pubblicazione (articolata in cinque sezioni, "Editoriale", "Saggi", "Forum", "Interviste", "Poesia"), le sue, a quanto pare, indeclinabili sessantaquattro pagine (che sia un'indicazione programmatica?), offrono un gran numero di contributi di qualità, spesso firmati dalle voci più note della letteratura contemporanea di area balcanica e non. La rivista si rivolge infatti a tutte le letterature di frontiera, benché nei numeri 5 e 6 l'attenzione si focalizzi quasi interamente sui Balcani.

Il quinto numero della rivista, dedicato al tema dell'esilio, si apre infatti con un vibrante omaggio al ponte di Mostar, finalmente riconsegnato, il 23 luglio 2005, a dodici anni dalla sua barbara distruzione, alla popolazione bosniaca e al mondo. Al *Novo stari most* [il Nuovo vecchio ponte], così oggi si chiama quello che è rimasto uno dei simboli più indelebili nella memoria collettiva del conflitto nell'ex Jugoslavia, sono dedicati l'editoriale di Mauro Daltin e il saggio della sociologa Melita Richter Malabotto, ma di riferimenti e richiami a ponti è disseminata tutta la rivista, nelle eloquenti e dolenti immagini in bianco e nero che la attraversano e nei versi che la accompagnano; in forma di citazione o di suggestione; ponti nella storia, nella letteratura, ponti come luogo del ricordo, collante per l'anima di chi è costretto o ha scelto di vivere tra due sponde, due paesi, due culture, due lingue. Ponti come metafora esistenziale, e diventa pressoché impossibile nello scorrere queste pagine, non ricordare il breve racconto del 1963 che Ivo Andrić dedicò a *I ponti*, questi testimoni muti di "tutto ciò che questa nostra vita esprime" (dalla traduzione di D. Badnjević Orazi, 1995), "poiché tutto è passaggio", la tensione verso l'altra parte, *altrove* o *altro* che sia, la speranza che essi possano ancora essere percepiti "come eterno e mai soddisfatto desiderio dell'uomo di collegare, pacificare e unire insieme tutto ciò che appare

davanti al nostro spirito, perché non ci siano divisioni, contrasti, distacchi...”.

Nei “Saggi”, Predrag Matvejević, con il suo “I Balcani”, ci offre una sintesi critica e altresì partecipe della realtà di un territorio in cui le contraddizioni sono indissolubilmente legate a esso, il primo fattore di cui bisogna tenere conto prima di affrontare qualsiasi sforzo interpretativo.

Il “Forum”, che prende avvio proprio con questo numero, qui curato da Angelo Floramo, con i contributi di Predrag Finčič (“Il Blues dei Rifugiati”) e Giacomo Scotti (“Nuovi ponti oltre le nere barricate”), ci parla di esilio e Jugoslavia, del sogno di un’idea e del valore della parola, attraverso una sorta di “rapsodia balkanica” (dal titolo dell’introduzione di Floramo a p. 21), che stimola immediatamente la riflessione (e la discussione), esordendo con le parole “si dice che il secolo breve sia iniziato a Sarajevo, nel 1914, con un attentato, e sia finito a Belgrado, nel 1999, con un bombardamento. Nel mezzo c’è tutto il Novecento” (p. 21).

Tre le “Interviste” c’è una curiosa “autointervista” del ricercatore e poeta sloveno Aleš Debeljak che propone una meditazione sulla Slovenia e l’Europa, e, pur esecrando il nazionalismo, insiste sulla difesa delle specificità.

Angelo Floramo dialoga poi con lo scrittore Goran Petrović, una delle figure di punta nel panorama della nuova letteratura serba, partendo da *69 cassette*, il primo romanzo di Petrović a essere stato tradotto in italiano (si veda la recensione su eSamizdat, 2004/1, pp. 294–295), per sviluppare poi una serie di considerazioni su Belgrado e la Serbia (che lo scrittore paragona a una ghiandola, “apparentemente poco importante, ma certamente non è una parte del corpo che potrebbe venire amputata senza sopportarne conseguenze”, p. 48) e sull’“anomalia balcanica” (p. 48), condizione legata all’incapacità di avere un presente, appannaggio invece di un passato mitico e mitizzato (e del futuro).

Con l’intervista condotta da Mauro Daltin a Moni Ovadia, “L’esaltazione dell’esilio” (p. 49), riappare la tematica centrale dell’esilio, ma in una prospettiva ancora diversa. Ovadia, partendo dal *Levitico*, dove si specifica che “la terra è del Signore, non dell’uomo”, giunge a considerare l’esilio “un dono, non una punizione”, naturale condizione dell’essere umano. Nella fragilità

degli esiliati vede la possibilità dell’introspezione, della spiritualità; nella mancanza di una terra, nel venir meno del possesso, la chiave contro i localismi e i nazionalismi, la spinta verso la fratellanza e l’universalismo. Interrogato sulla delicata questione della perdita di contatto con la lingua madre, risponde che agli esiliati “non manca la lingua”, la portano con sé, assumendo inoltre come valore aggiunto la lingua del paese di accoglienza, per concludere che ci si può sentire parte di più lingue e culture in quanto “si abita una lingua, non una terra” (p. 50).

Nel fascicolo si discute anche del ruolo degli intellettuali ebraici durante le dittature e rispetto alle ideologie antisemite, della nuova generazione di scrittori, della convivenza fra popoli e di Israele, e si chiude, nell’ultima sezione dedicata alla poesia, con i versi di Moshe Dor (*In mancanza di una patria e In questi ultimi tempi gente morta*), nella traduzione di Shay Shir e Vittorio Biagini, intervallati dalle memorie del primo viaggio in Israele di Elisa Biagini, poetessa (la sua raccolta più recente è *l’Ospite*, Torino 2004) e traduttrice dall’inglese, che firma: “Israele di semi e di sabbia. Nel cuore della fine, da dove veniamo” (p. 55).

Il sesto numero della rivista esplora la realtà degli scrittori migranti, per scelta o per necessità (ulteriore sviluppo del tema dell’esilio affrontato nel numero precedente), ponendo l’accento sul rapporto che essi hanno con la lingua d’origine e con quella della cultura di adozione. In questo numero viene privilegiato il dialogo; la sezione più corposa della rivista è infatti quella riservata al forum, questa volta curato da Melita Richter, con gli interventi di Vesna Stanić, Marija Mitrović, Barbara Serdakowski, Mihai Mircea Butcovan, cioè quattro autori provenienti “dall’area che fino a poco tempo fa usava essere denominata l’Est e centro-Europa” (dall’introduzione di M. Richter, p. 23), che vivono da tempo in Italia e che rispondono al quesito posto dalla curatrice, “come si vive la migrazione linguistica?”, offrendo al lettore, senza reticenze, la propria esperienza. Per Barbara Serdakowski, originaria della Polonia, cresciuta in Marocco, emigrata in Canada e attualmente residente a Firenze, il distacco fra lei e una sola lingua è avvenuto tanto precocemente da non credere di “poter riuscire ad avere legami così esclusivi con una sola lingua” (p. 24), tanto è vero che nella sua produzione

poetica compresa tra il 1992 e il 2004 le lingue si sono succedute di volta in volta seguendo l'ispirazione del momento, utilizzando ciò che al momento esplicava al meglio il proprio sentire, spesso servendosi di più lingue contemporaneamente (italiano, inglese, francese e polacco). Marija Mitrović invece, nata a Belgrado, professore di letteratura serba e croata presso l'università di Trieste, asserisce di non essere mai riuscita a esprimere in italiano ciò che pensa nella propria lingua, perché "in lingua italiana non dovevo mai esprimere a nessuno i miei sentimenti più intimi; non ho comunicato con dei bambini; non ho nessuno in famiglia con cui dovrei parlare in italiano" (pp. 24-25); il suo italiano "appartiene solo al campo professionale, esterno, ufficiale" (p. 25).

"Cielo, perché non si può di due lingue farne una sola?" (p. 26), si chiede accoratamente Vesna Stanić, nata a Zagabria, da trent'anni in Italia, autrice di racconti brevi e di poesie, che "sente" l'italiano quanto il croato, tanto da aver scelto di scrivere proprio in italiano la sua prima opera narrativa (*L'isola di pietra*), eppure costretta talvolta a sentirsi straniera nel paese, parafrasando, della lingua sua/non-sua, perché così, nonostante tutto, "gli altri" ancora la vedono.

Infine, Mihai Mircea Butcovan, operatore sociale e scrittore, in Italia, dove si è laureato, dal 1991, testimonia di un percorso in cui i bilanci oscillano tra amarezza e conquista, con la consapevolezza del necessario tributo di perdita che a essa si accompagna. Quanto al rapporto con la scrittura, l'autore afferma che l'esperienza migratoria acuisce il bisogno di scrivere e anche nel suo caso la scelta è ricaduta sull'italiano: "sogno in italiano, spero in italiano, penso in italiano, dunque scrivo in italiano. Da adulto scrivo nella lingua della mia età, comunque nella lingua del presente e di quello che immagino come futuro. Consapevole del mio passato e delle mie emozioni che *erau* ("erano" in romeno), sono e saranno" (p. 36).

Nella sezione "Saggi" la scrittrice Erica Johnson Debeljak ci parla della sua vita divisa tra la natia America e la Slovenia, dove ha scelto di vivere per ragioni sentimentali, confrontando la sua esperienza e il suo rapporto con la lingua acquisita, con quella dei suoi bambini bilingui. Barbara Ronca, laureanda con una tesi sul *Tema del conflitto balcanico negli scrittori emigrati in Italia*

dal 1990, ripropone poi l'oggetto della sua ricerca nel bell'articolo "Désir d'exister: gli scrittori migranti dei Balcani" (p. 15).

Angelo Floramo conduce entrambe le interviste che vanno a comporre l'omonima sezione, dando la parola a due scrittori molto apprezzati sia in Italia che all'estero: Natasha Radojčić e Péter Zilahy. La Radojčić (nata a Belgrado nel 1966, da dove è partita nel 1989, attualmente risiede a New York), attraverso le figure di Halid e Sasha, protagonisti dei due romanzi tradotti in italiano, *Tornando a casa* e *Domicilio sconosciuto* (entrambi pubblicati da Adelphi), tratteggia i suoi Balcani facendone emergere l'"essenza emozionale" (p. 46), la dualità amore-morte.

L'eclettico Zilahy, ungherese, poeta, pittore, fotografo, documentarista ed editore, ci racconta *Ablak-Zsiráf* (in Italia tradotto con il titolo *L'ultima finestra giraffa*), il suo primo libro in prosa, divertente sillabario, definito da Floramo "una specie di *baedeker* fantastico", che mescola i ricordi d'infanzia di un autore nato nel 1970 all'epopea balcanica, Jugoslavia compresa, tentando ancora una volta di rispondere all'eterno quesito "che cosa sono i Balcani?".

La sezione di poesia, che va a chiudere il numero, è dedicata ai versi del compianto poeta di Sarajevo Izet Sarajlić, uno dei maggiori poeti di area balcanica del Novecento, ed è composta da una scelta di undici componimenti che abbracciano un arco temporale compreso tra il 1964 e il 2001, introdotti da un brano di Sinan Gudžević, poeta, traduttore e filologo, amico di Sarajlić (nonché recentemente suo traduttore in italiano), letto dallo stesso autore durante il Festival internazionale di poesia di Sarajevo e che narra di un particolare viaggio in macchina verso Manfredonia intrapreso in compagnia del poeta bosniaco, lasciandoci un inedito, commosso ricordo del grande "signor Senzaterra" (p. 56) e del suo rapporto con l'Italia.

Alessandra Andolfo

R. Kapuściński, *Taccuino d'appunti*, traduzione e cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2004.

Grazie a un bel volume dell'editrice Forum, corredato dalle splendide fotografie tematiche di Josef Kou-

delka e Josef Sudek, il lettore italiano ha finalmente la possibilità di conoscere l'anima poetica di Ryszard Kapuściński. Quella di cui pochi sospettavano l'esistenza, forse solo i più attenti esaminatori del suo stile, visto che le opere tradotte in italiano finora lo imprigionavano quasi indissolubilmente nel ruolo di reporter. E del resto: quali ambiti letterari sembrerebbero più distanti tra loro, se non quello giornalistico e quello poetico?

Forum compie un'operazione in controtendenza, dunque: prova a liberare Kapuściński dall'immagine di reporter e osservatore consolidatasi in Italia intorno alla sua figura. La casa editrice, poi premiata dal conferimento all'autore del premio Napoli, si fa carico di questo rischio alcuni mesi prima che i giornali di tutto il mondo incomincino ad annoverarlo tra i candidati al premio Nobel. I giurati di Stoccolma, si dice, vorrebbero aprire a nuovi generi letterari, tra i quali il reportage giornalistico.

Se i meriti di chi ha creduto in questa raccolta vanno oltre la semplice ricerca della completezza biografica di un autore tanto importante, allora, è per aver colto il legame profondo tra i versi e la prosa di Kapuściński. Tale legame, nella prefazione intitolata *Professione: reporter. Vocazione: poeta*, Silvano De Fanti lo dimostra brillantemente. Postulando innanzitutto che Kapuściński abbia superato i confini tra reportage e creazione artistica, dando vita a un originale genere letterario nel tentativo di coltivare il campo vuoto situato tra giornalismo e letteratura: "inserendo all'interno degli eventi descritti se stesso come protagonista, con uno stile ritmato e cadenzato da frasi brevi, l'autore autorizza il lettore ad affrontare il testo come si affronta un romanzo-verità". L'utilizzo della metafora, la capacità di "umanizzare" la cronaca attraverso i tratti dell'animo e del fisico dei piccoli personaggi descritti, lo sguardo dal basso verso la storia ne fanno un narratore abile a controllare vari mezzi e generi stilistici. Il suo racconto, infine, assume un'aura poetica: "è una poesia che zampilla dall'attrito fra la descrizione realistica di un comportamento o di uno stato d'animo tanto naturali in chi li esprime quanto estranei al nostro sentire, e la nostra fruizione estetica". I reportage di Kapuściński si rivelano così dei testi "totali", un incrocio di generi in cui lo stile giornalistico diviene letteratura e poesia in una continua mescolanza. Da qui è derivata, con tutta probabilità, la sua ne-

cessità di dedicarsi all'animo umano attraverso il mezzo poetico, pur senza abbandonare la densità espressiva e la capacità di sintesi che lo contraddistinguono. La "poetica del frammento" come inevitabile conseguenza della sua scrittura, ma anche come unico mezzo per star dietro a una realtà in continuo movimento e contraddizione. Al 1986 risale la pubblicazione del volumetto di poesie *Notes*, al 1990 il primo volume di *Lapidarium*, raccolta di aforismi e appunti di viaggio. Tra il 1995 e il 2002 usciranno altri quattro volumi dei *Lapidaria*. L'edizione Forum mette assieme, con testo originale a piè di pagina, non soltanto l'intera produzione di *Notes*, ma anche della seconda raccolta poetica di Kapuściński, *Appunti nuovi*. Quest'ultima non era mai stata proposta integralmente neanche ai lettori polacchi e quindi, in questo suo *Taccuino d'appunti*, è racchiusa tutta la produzione in versi dell'autore.

In *Notes* pesa in maniera tangibile il clima cupo degli anni successivi al colpo di stato militare (1981). Scrive De Fanti: "credo che l'apice, il fulcro centrale della poetica di *Notes*, anche per la sua forma metrica solenne ordinata in endecasillabi, stia nella poesia *Siamo in ansiosa attesa del tuo arrivo...*". L'entità che tutti attendono ("Siamo in ansiosa attesa del tuo arrivo / già prepariamo il cibo e le bevande / la stanza è linda i vetri come specchi / rami d'abete e fiori sull'ingresso") è la libertà. Il problema del rapporto col potere si presenta anche in *La lingua*: "Però sii prudente / questo edificio è molto scivoloso / un passo avventato e sei fuori / è un'arte per pochi". La natura è talvolta il regno della speranza, della vita che continua di fronte alla barbarie come in *Ecologia*: "E quando ci impantaneremo nelle carreggiate della strada polacca / ossia / quando saremo ben impantanati nelle sabbie della storia / e nemmeno se spronati a staffilate i cavalli dei nostri sogni / riusciranno a fare un solo passo / tu non maledire né il cielo né la terra / non condannare né il mondo né il destino / guarda / un uccello vola / il bosco stormisce / vagano sul sentiero lo scarabeo il coleottero e la coccinella / la vita continua / esistiamo".

Altre volte essa è osservata nella sua espressione assasina, come in *Quando si progettano i modi di uccidere*: "Eppure si tornerà ai metodi più semplici / (alla faccia dei seguaci dell'elettronica / convinti che esista solo la loro dea) / e si userà il manganello / – un ramo

nodoso". La natura come ciclo continuo di vita-morte investe l'essere umano, che finisce per non finire. *Lo yogin Ramamurti* si fa seppellire nella fossa per questo, per sopravvivere; una volta uscitone, una volta toccato l'assoluto, una volta risorto è pur sempre un miserabile e allora: "Torno nella fossa / dice / soltanto nella morte / c'è la vita". Chi sopravviverà certamente, secondo Kapuściński, sono gli artisti: "Sopravviverà chi ha creato un proprio mondo / Dio esiste perché ha creato il proprio mondo / Omero esiste perché ha creato il proprio mondo, / E Michelangelo, e Mozart. / Raffaello ha creato molti personaggi – vivono tutti" (*Sopravviverà chi ha creato un proprio mondo...*). In arte, egli sembra richiamare all'etica soprattutto la letteratura: "Trovare una parola pura / che non abbia denigrato / non abbia denunciato / non abbia preso parte alla caccia alle streghe / non abbia detto che il nero è bianco" (*Trovare la parola giusta...*). La parola pura è l'unica arma contro il potere, ma anche l'unica arma da offrire a tutti i poveri del mondo di cui Kapuściński porta il lamento sempre con sé.

Proprio il dubbio sulla parola, strumento che Kapuściński vuole opporre a una realtà che si rivela sempre più drammatica, alimenta la prima poesia di *Appunti nuovi*, ossia: *Forse le cose più grandi...*: "Forse le cose più grandi / si esprimono con il silenzio? / Come il cosmo? / La parola / è apparenza?". L'elogio del silenzio si fa avanti anche altrove, come in *Questo silenzio...*: "Questo silenzio / all'apparenza totale / come il bianco – assoluto / è invece ricolmo di voci"; o in: *È là...*: "Ascolta attentamente la voce che è in te / non sopraffarla / con le tue parole". L'autore si sofferma sulla fantasia che cerca l'espressione adatta, sulle parole che ancora non sono divenute "fiamme coagulate"; ma ormai egli sembra rassegnato a non poter investire il verbo di un valore morale. Egli conserva il desiderio della creatività, ma la sua poetica si fa più pessimista. Dio si rivela una grande passività in *Dio guarda tace*: "Dio guarda tace / permette che pensiamo in nome suo / che parliamo in nome suo / è una grande passività solo / una forma possibile della nostra fantasia"; l'uomo moderno è indistinguibile (*L'uomo...*): "L'uomo / che cammina per strada / aspetta alla fermata / sta in fila / è nascosto nella sua indistinguibilità / non sappiamo / se sia lui / o qualcun altro / o / quale / chi". La morte finisce per rappresen-

tare "la perfezione sotto ogni aspetto", sebbene in essa stia pur sempre la vita: "Ti scopri / smentendo te stesso / esisti / negando l'esistenza" (*Scoperte*).

Un'ultima annotazione sul regno naturale che popola i versi di Kapuściński. Nei suoi vari elementi, esso è simbolo del continuo ciclo vita-morte, metafora dell'autore, fonte stessa di poesia come ne *Il macaone*. Al componimento è premesso un pensiero di Edward Stachura: "Tutto è poesia". Questo "tutto", per Kapuściński, è rappresentato dal macaone, dalla cutrettola di montagna, dal blastofago distruttore dei pini: tutto ciò che è natura e non già un tutto esteso a ogni ambito. Questa presenza di animali, foglie, piante, questa loro marcata importanza all'interno di un universo poetico richiama da vicino Wisława Szymborska.

Alessandro Ajres

"Dallo *dvor* della nuovissima poesia russa"

La nuovissima poesia russa, a cura di Mauro Martini, traduzioni di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005;

B. Ryžij, *Stichi*, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2003;

Stichi v Peterburge. XXI vek. Poetičeskaja antologija, a cura di L. Zubova, V. Kuricyn, Platforma, Sankt-Peterburg 2005.

Stanno lì, che non chiamano, timidi e giudiziosi, aspettano il loro turno, eventuale, di giudizio. Sul tavolo intarsiato del soggiorno mi fissano di rimando, accatastati senza ordine: ne leggo i fautori partendo dal basso: Venedikt Lifšic, Vjačeslav Ivanov, Sergej Kulle, Michail Krasil'nikov, Sergej Stratanovskij, letteralmente schiacciati nelle loro sottili dimensioni dal più corposo Boris Ryžij e dal massiccio volume *Stichi v Peterburge. XXI vek*, ovvero la più recente delle antologie di poesia russa, fresca di tipografia, profumata di colla e ormai pronta per la diffusione al pubblico dei lettori. Libri di poesia russa. Poesia moderna, contemporanea e nuova, nuovissima. Già, "nuovissima"! Mi suggerisce l'ultimo piccolino libretto, riposto in cima, così noto nella sua veste elegante e classicissima di Einaudi. Non è facile prenderci confidenza, s'intitola: *La nuovissima poesia russa*. Dopo averlo sfogliato la prima volta in birreria, ero stato attraversato da una sensazione negativa, poi

fattasi dominante. E non era per scetticismo, diffidenza o per i pre-giudizi inoculati dalle altrui recensioni. Era una idiosincrasia fulminante tra quel titolo, quell'edizione e quei poeti. Sì, un'avversione verso l'ignoto stampato sul noto. Non perché mi aspettassi una buona parola tra tante strofe e nomi sconosciuti – una buona parola o un verso consolatorio si rimediano sempre, soprattutto quando mancano le aspettative – ma per il fatto che dopo le storiche versioni di eccelsi poeti russi, curate da Ripellino, Colucci o quella achmatoviana di Riccio, dalla collezione di poesia Einaudi era lecito attendersi qualcosa di “classico”, o meglio di classificabile, riconoscibile, neutralizzabile, oltre che “nuovissimo”. Ma pensandoci bene sarebbe paradossale; siamo nel 2005, nell'attualità di un mito decaduto della poesia russa. Non era lecito aspettarselo, come non è lecita quella mia avversione senza aver letto attentamente. . . Infatti pur avendolo letto e riletto, mi chiedo che bisogno c'era di trascinarlo fin quassù questo libro di nuovissima poesia russa. Forse per fargli respirare un po' di quell'aria fumosa e umida con cui i poeti nei secoli si sono riempiti la gola, nelle nottate di soliloquio o nelle serate con i compagni di ventura, nei salotti dell'aristocrazia pietroburghese, nelle torri e nelle mansarde, in qualche bettola, caffè, o in una frugale *kommunalka* di Leningrado.

Dalla finestra entra la stessa luce chiara della notte insonne, in basso, sul cortile si fa invece più opaca, scrostata, come al solito, dal degrado umano: è la natura grigiognola dello *dvor* [cortile] che stabilisce in me lo stato d'animo adatto. Ripreso in mano il piccolo volume leggo sulla copertina bianca l'elenco dei privilegiati da Mauro Martini: Dmitrij Bannikov (1969–2003), Igor' Davletšin (1967–2002), Marianna Gejde (1980), Marina Gol'denberg (1978), Ol'ga Grebennikova (1971), Aleksandra Močalova (1977). . . niente! Sì, mi pare. . . Marianna Gejde, e Ol'ga Grebennikova da Fergana, ma in generale l'eco di quei nomi tenta di ingannare la memoria attraverso tanti forse. Poi, ecco finalmente Boris Ryžij, traslitterato Ryžyj (1974–2001), questo lo riconosco, Andrej Sen-Sen'kov (1968), anche, Dar'ja Suchovej (1977), figura nota, ma che non mi sono mai affrettato a leggere, e infine Alina Vituchnovskaja (1975), la dark militante nel movimento politico di Limonov. Dieci nomi di cui ne mastico a stento la metà

(per mia negligenza e ignoranza, su questo non si discute). Una sola pietroburghese, Dar'ja Suchovej, rappresentativa non tanto della poesia in quanto tale, ma sulla poesia in quanto *habitat* culturale e virtuale. Sfogliando le brevi note biografiche che anticipano le raccolte dei singoli autori leggo tanta provincia: Boris Ryžij da Ekaterinburg, Dmitrij Bannikov da Perm', Igor' Davletšin da Kemerovo, Marina Gol'denberg da Zlatoust, Ol'ga Grebennikova da Petropavlovsk-Kamčatskij, Aleksandra Močalova da Kirov (Vjatka), Andrej Sen-Sen'kov da Dušambe, che è tra i moscoviti acquisiti, e si affianca alle due autentiche capitoline: la *limonovka* Alina Vituchnovskaja (1975) e la baby della pleiade einaudiana, M. Gejde (1980), la quale per la cronaca ora vive a Preslavl'-Zaleskij.

All'interno dell'antologia M. Gejde è relegata all'ultimo posto. Mi colpisce questo fatto, perché rispetto alla copertina, all'interno non c'è più traccia dell'ordine alfabetico, sconvolto da un altro principio “ordinante”, che non è certo biografico, non è geografico, forse è gerarchico, cioè decrescente per notorietà o per quantità della scrittura, magari è estetico, va “per simpatie”, o è misteriosamente editoriale. . . Resto nel dubbio. Ma è poi così fondamentale? Di fronte all'ignoto tutto acquisisce un senso che va oltre il suo valore.

Questa riflessione porta a convincermi che per un giudizio più obiettivo sarebbe stato più utile non avere affatto memoria di quei nomi. Cerco allora di saltare di netto l'introduzione e le brevi biografie che introducono le varie raccolte: la curiosità si sposta diretta alle poesie. Leggo ignorando i nomi. Testo originale a fronte. Decadenza e neoromanticismo più di quanto potessi immaginare, dosi di neoavanguardia consistenti, ma nella norma; insiste il grottesco, magari accanto al gotico, meno il *nonsense* puro e divertente: forme metriche sin troppo regolari, anche se diluite spesso in strofe molto prosastiche, ma la rima è onnipresente, non conosce declino, anzi si fa più irregolare e quindi ricca. Versi liberi? Meno di quanto credessi! Proprio se vogliamo continuare con queste limitanti velleità classificatorie, per tagliare la testa al toro, direi che la traccia del postmodernismo è intuibile, ma non scontata.

Rispetto all'antologia curata di recente da Paolo Galvagni, intitolata *La nuova poesia russa* (Milano 2003), qui colgo decisamente meno innovazione stilisti-

ca. Costituiscono parzialmente eccezione il “polilogo-poliglotta” di Dar’ja Suchovej (pp. 153–161), le poesie del pediatra Andrej Sen’-Senkov e del dee-jay Igor’ Davletšin. Marianna Gejde merita un discorso a parte, poiché nella sua poesia c’è una elaborazione metrico-sintattica più complessa, soprattutto rispetto alle altre figure femminili, ma anche lei ripete stilemi di una poesia già nota. E penso a Elena Švarc. Per il resto molta ortodossia, frutto anche dei testi selezionati in base a un più o meno conscio principio di traducibilità, con cui si tende per natura a escludere ciò che non sembra restituibile, in quanto troppo astruso o legato al significante.

Anche il lessico più che innovativo è spesso semplicemente infarcito con qualche anglicismo, tecnicismo e nominalismo: leggo, ad esempio, di “un istupidito Winnie Pooh” (Vituchnovskaja, p. 61), del “nuovo film di Spielberg dedicato al tennis” (Sen-Sen’kov, p. 177), l’incipit “Zum Beispiel” (Suchovej, p. 153) e così via, ma almeno in questo senso si riconoscono elementi di attualità del discorso capaci di legittimare la denominazione di “nuovissima poesia”, aldilà del suo significato cronologico. Nell’introduzione M. Martini indica come limite cronologico per i poeti scelti l’anno di nascita 1966, senza porre limiti all’anno di pubblicazione dei testi.

Visto che non ho potuto sottrarmi dall’associazione testo-poeta mi addentro alla scoperta di coloro che avevo sin qui ignorato: voglio cavallerescamente partire dalla scrittura femminile, che è il dato probabilmente più nuovo e significativo in questo genere di antologie di poesia russa. Le donne superano gli uomini in fatto di presenze. Sei a quattro. E le sei presenze femminili sono rappresentative di una poesia più variegata e dinamica rispetto a quella maschile. Resto impressionato da Alina Vituchnovskaja (1975), non tanto per le prevedibili descrizioni lugubri e per le metafore gotiche in quanto tali, di quell’attrazione *dark*, e talvolta *pulp*, hanno in realtà solo il principio, poiché emerge la lettura profonda di un io lirico violentato nella condizione (dis)umana della Russia post-sovietica. Restano così impressi versi non solo di rara sofferenza, di rabbia filtrata dalla disillusione, ma anche di autentico dubbio esistenziale: “Ja otrod’e bezver’ja. Ja trezvennik pravd. / Dar-movym ateizmom ja izdavna syt. / Ja besstydnno somni-

tel’no čuvstvujju jav’. / I ona mne v otvet takže čestno molčit” (1995) [Non credo dalla nascita. Sono allergico alle verità. / Sono sazio da tempo del gratuito ateismo. / Senza vergogna percepisco la realtà dubbiosamente. / E anch’essa onestamente mi risponde tacendo”] (p. 39).

La traduzione di V. Ferraro, qui, come in altre simili situazioni, non aderisce all’economia del verso originale, se non nelle pause. L’eufonia è appesantita con i suffissi avverbiali e l’uso del gerundio in luogo di rima. Tanto sulle sue versioni, e non mi riferisco solo ai testi di Vituchnovskaja, ma anche di B. Ryžij, A. Močalova e O. Grebennikova, quanto su quelle prodotte da Mauro Martini (traduttore dei restanti poeti) sento di dover sospendere qualsiasi tipo di giudizio lapidario e tanto meno lapidatore. Molte poesie sono realmente complesse dal punto di vista metrico-sintattico e con le loro relative astrusaggini semantiche rendono arduo il compito di traduzione. Vero è, che accanto a molti passaggi azzeccati ce ne sono alcuni “infedeli”, molti che meriterebbero una traduzione più fruibile per il lettore italiano, sempre se c’era l’intento di semplificare, sia chiaro.

Per molti aspetti antitetica a Vituchnovskaja è la figura e la poesia di Ol’ga Grebennikova (1971), la quale appartiene non tanto alla provincia, quanto al vicino estero della lingua letteraria russa. Il suo ambiente culturale di riferimento è in Uzbekistan, nella “scuola di Fergana”, gruppo di poeti che tra l’altro aveva in Mauro Martini un grande estimatore (alcune poesie della scuola di Fergana sono state tradotte da Paolo Galvagni). La scrittura in versi sciolti di Ol’ga Grebennikova è prettamente femminile, mistica e raffinata, con richiami al lessico cristiano e a immagini pittoriche degli elementi della natura. In questo aspetto è rintracciabile una analogia con Aleksandra Močalova (1977), nella quale il carattere figurativo dei paesaggi è più sviluppato e direi dominante. Attraverso i suoi testi torna infatti in auge la tradizione del poeta-pittore, con quadri descrittivi dettagliati come in *Natura morta con limone* (p. 99), ma anche di motivi fiabeschi, come nell’*Omino di vetro* (p. 111).

Tradotta da Mauro Martini è invece Marina Gol’denberg (1978), che nei suoi componimenti monostrofici appare come la voce più acerba tra quelle selezionate: voce sofferta, fragile, ma indomita. Di altro genere è la figura di Dar’ja Suchovej (1977), molto atti-

va negli ambienti letterari pietroburghesi e in Internet, dove si presenta come una sorta di voce catalizzatrice le attenzioni dei giovani praticanti la poesia, come un motore della cultura letteraria giovanile. E in questo senso è certamente ammirevole. Anche se la scelta del curatore mette in luce un grande eclettismo stilistico dell'autrice, i suoi testi appaiono davvero poco decifrabili e tanto ermetici da dare la paradossale impressione di una prolissità effimera.

Resta da scoprire l'estro dell'ultima e più giovane figura femminile: Marianna Gejde (1980). Ho già accennato all'elaborata sintassi dei suoi componimenti, alla quale corrisponde la complessità di motivi dai tratti visionari, la cui natura onirica è tanto ricorrente da rendere la deformazione del reale l'elemento dominante della sua poetica. La personalità allucinata dell'autrice non oscura certo la sua impronta filosofica, evidente in diverse poesie. Per M. Gejde frequente è l'uso della metafora-metamorfosi e anche per questo motivo ho azzardato l'accostamento con la poesia di Elena Švarc.

Spostando l'attenzione sulle figure maschili, colpisce l'uso ricco delle citazioni nella scrittura di Andrej Sen-Sen'kov (1968), uno dei più talentuosi tra gli autori presenti nella raccolta, che attraverso lo sfoggio erudito dell'epigrafe costruisce delle risposte poetiche brevi, concettuali, tese anche all'assurdo. Come I. Davletšin, A. Sen-Sen'kov utilizza anche un procedimento di associazione e composizione libera di termini nella costruzione delle metafore, come da esempio ne "l'involucro della pastiglia-biblioteca" (p. 189); risaltano all'occhio le strofe non allineate (a scalare o rientrate), che in qualche maniera lo riportano a certa poesia avanguardista *underground*, a quella "nuova" per intenderci: e penso ai Ijanozovcy, ai concettualisti, ai Chelenukty o a Sergej Stratanovskij.

In Dmitrij Bannikov (1969–2003) dalla regione di Perm' è manifesta invece una vena di neoromanticismo e soprattutto di metafisica della provincia russa. Il richiamo a immagini bucoliche o di una natura dalle immense dimensioni si mescola con il grigiore degli spazi urbani che animano la vita sugli Urali. La sensazione della mancanza, l'appello a Dio e alla malinconica memoria degli addii sono i motivi di una poesia di cui sembra essersi perso il gusto – forse nella percezione ultra e post-moderna del centro moscovita-pietroburghese –

ma che è viva, e direi ancora giustificabile, allorché si attinge a queste aree laterali della geografia letteraria russa. Passando a Igor' Davletšin (1967–2002), risalta subito una inquietante analogia biografica: prima di Bannikov, morto per lo stesso destino avverso nel 2003, I. Davletšin ha perso la vita in un incidente stradale. Molto attivo negli ambienti musicali e culturali dell'area siberiana, I. Davletšin colpisce per il suo stile-fiume, una sorta di flusso della parola, con costruzioni ipotattiche che senza soluzione di continuità conducono sino alla fine dei componimenti. Spesso ci si perde nelle associazioni libere che tolgono respiro alla logicità delle discorsi, in cui si inseriscono dialoghi, ricordi e lampi di immagine, come in uno stadio di allucinazione intermittente; in questo si riconosce il tentativo di distinguersi del poeta e direi che ben gli riesce.

Capovolgendo l'ordine della raccolta, ho riservato le attenzioni finali a Boris Ryžij (1974–2001), tanto per mantenerlo sulla cresta dell'onda, come è giusto che sia. Si tratta, infatti, del giovane poeta russo più in voga negli ultimi tre anni. E mi riferisco alle attenzioni riservategli in patria e soprattutto all'estero, conseguentemente alla sua morte. Ma a questo punto l'analogia si fa più che inquietante: delle quattro giovani voci maschili presenti nella raccolta, tre sono già tragicamente scomparse. Questa aura di poeti-maledetti è diffusa in particolare proprio con Boris Ryžij, il promettente poeta-geologo di Ekaterinburg, impiccatosi nel 2001, all'età di ventisette anni. Aldilà dei retroscena biografici, che come spesso accade fungono da cassa di risonanza, le dodici poesie di Ryžij, la più cospicua raccolta dell'antologia, confermano la qualità della sua scrittura, che si presenta meno introversa e più fruibile rispetto alle altre già citate. Le sue poesie narrano di quotidiani stati di depressione, di sborneie, di irriverenza, solitudine e non tanto celatamente proprio di un istinto suicida. L'io lirico domina nel tessuto della poesia tanto da irrompere nominalmente e in modo autoreferenziale, come nell'*Ode* (p. 11): “non è niente, / è solo Boris Ryžij ubriaco, il primo poeta della città”; in maniera più consistente e angosciante l'io lirico s'inserisce nella *Poesia bestemmia*: “Da eto ty! Nebritij i chudoj. / Tut, v zerkale, s porezannoj guboj. / Izderyannyj, no vse-taki prekrasnyj, nadmennij i veselyj B.B.P., / Bezkusicej što sčel by, naprimer, / porezat' veny britvoj bezopasnoj”

[Magro, con la barba lunga. Sei tu! / Lo specchio di fronte, un labbro rotto, / i nervi a pezzi, ma sempre il bello, / l'altero e allegro Boris B. Ryžij", / che cosa priva di gusto sarebbe, ora, / tagliarsi le vene con un innocuo rasoio] (p. 19).

Rispetto agli altri autori selezionati, il cui materiale poetico sembra eccessivamente mobile, inafferrabile, a volte inconsistente, Boris Ryžij sembra l'unico che meriti la definizione di poeta "affermato", con uno stile poetico attuale, anche se legato al modernismo più che al "post".

In cima alla pila di libri che s'innalza dal tavolo, ora lo sguardo cade inevitabilmente sul volume di Boris Ryžij, *Stichi*. È l'occasione buona per un riscontro diretto tra ciò che sin qui ho trovato tradotto in italiano e ciò che appartiene nella sua quasi completezza all'autore. Nell'ampia raccolta uscita postuma nel 2003 sono riunite per la prima volta gran parte delle poesie di B. Ryžij, molte delle quali ancora inedite, composte tra il 1993 e il 2001. Nel primo capitolo, in cui sono riuniti i testi giovanili del 1993-1995, è già evidente l'impronta pessimistica e tragica del poeta. Nonostante una certa ingenuità giustificata dall'età, le forme poetiche sono già definite nella loro veste classicheggiante, concisa e piuttosto sobria. A partire dai capitoli successivi, divisi per anni, 1996, 1997, 1998 interviene invece una evoluzione nei temi e nelle forme, che porta alla fase più matura e prolifica della poesia di B. Ryžij. Sempre più presente e netta è l'atmosfera pietroburghese e i suoi rimandi letterari, atmosfera che il poeta è riuscito a far propria e su cui ha improntato molti dei suoi stati d'animo. Lo stile si mantiene semplice e ricco di situazioni quotidiane, di descrizioni in cui l'autore non si sottrae dall'uso di colloquialismi e di irriverenti allusioni. La scrittura di B. Ryžij sa essere anche sofisticata, soprattutto quando esalta una sorta di metafisica della memoria, in cui i ricordi accanto alle malinconiche impressioni di un passato spesso appena accaduto appaiono come i veri protagonisti dei versi. Nell'ultima parte della raccolta, a partire dal 1999 sino al biennio finale 2000-2001, è evidente una fase discendente, sempre più depressiva, in cui interviene una sorta di ripetitività stilistica e tematica, e la sofferenza interiore, talvolta ossessiva, lascia sempre meno spazio ai momenti di luce di una poesia che esprime l'intensità drammatica del vissuto. In fin

dei conti da questa raccolta non ricavo una idea molto diversa da quella formatasi con la selezione di testi per l'Einaudi. A questo punto sembra di aver detto tutto.

Ripongo le poesie di Ryžij sul tavolo. È ora di uscire. C'è una serata di poesia da non perdere: guarda caso, si esibiscono i giovani. Appuntamento al Borej-Art, alle ore 19. La città chiama, con i suoi incontri inattesi che si diluiscono nell'oltretempo delle notti bianche. Salto su una *maršrutka*. Borej-Art è un caffè situato in un seminterrato sul Litejnyj prospekt, quasi all'incrocio con il Nevskij. È uno dei punti di incontro dell'*underground* artistico e letterario di Pietroburgo, di quello odierno e ancor più di quello passato: non è certo un ritrovo giovanile come Puškinskaja-10 o come il Platforma, locale di recente apertura. Al Borej-Art ricordo in passato di aver fatto conoscenza con Boris Dyšlenko, autore di fantascienza, con il pittore-poeta Gavril'čik che esprimeva la sua arte primitivista e di aver consumato con Sergej Stratanovskij il caffè più sovietico della mia vita, al costo di tre rubli. Oltre alle serate di poesia e di musica, capita di imbattersi in originali mostre di pittura, scultura e fotografia. Stravaganti e rari libricini, introvabili altrove, si trovano nella piccola libreria, inclusa nel locale e raggiungibile attraverso una sorta di basso cunicolo. Occhio alla testa!

Non ho preso ancora coscienza del fatto che non arriverò mai in tempo all'appuntamento. Il centro della città è impazzito, come accade sempre più spesso in questo periodo, con fiumi di folla che si accalcano sulle vie, all'incrocio delle quali si confonde il rimbombo delle casse tuonanti i suoni tecno, rap, rock, jazz e funky di giovani gruppi musicali: nonostante la lista, il rumore della *popojka* [sbornia collettiva] sembra il più connotante. Non resta che addentrarsi a piedi, sui marciapiedi sconnessi e vetrati con cocci di bottiglia, tra le grida euforiche e dissonanti del Nevskij già ubriaco. Ufficialmente la festa si chiama "Alye parusa" e coincide con quella che per noi sarebbe la festa della maturità (*vypusknoj večer*). Migliaia di giovani si congedano così dalle fatiche scolastiche.

Quando arrivo al Borej-Art sembrano dissolti anche i fumi della serata di poesia. Occasione persa. Ma devo rintracciare la giovane poetessa Alla Gorbunova e i suoi amici. Ha un libro per me. Con un sms mi indirizza nelle vicinanze, sempre sul Litejnyj. Li trovo. Sono una

dozzina, radunati lontano dalla folla, nel silenzio in un cortile insolitamente verde e anonimo. Alla Gorbunova si avvicina, mi saluta e mi presenta agli altri. Che non si presentano tutti, impegnati nelle loro discussioni e nel passamano di birra. Ma riconosco alcuni volti della giovane poesia: tra cui Dar'ja Suchovej e Aleksandr Skidan. Poi ricevo il libro. Anche questo lo riconosco: ce l'ho già, è quello che profuma di colla fresca e giace sul tavolo sotto le poesie Boris Ryžij.

Stichi v Peterburge. XXI vek. Poetičeskaja antologija, mi era stato recapitato qualche giorno prima dalla curatrice Ljudmila Zubova. Ma non posso certo rifiutare, anzi, comincio a sfogliare l'indice. Il numero di poeti appare subito molto consistente, è degno di una grande antologia. Come spiegano i curatori nella breve introduzione sono settanta gli autori selezionati, di cui si riportano i testi usciti nel quinquennio di passaggio tra i due secoli e i due millenni: 1999–2004. Platforma, che sembra voglia accogliere l'eredità dell'affermato editore moscovita Ogi, ricrea così a Pietroburgo il binomio tra locale letterario e editoria. Era già accaduto, con un breve e circoscritto successo, alla Puškinskaja-10 e al Borej-Art. L'esperimento di Platforma per ora sembra stia riuscendo, ma siamo solo agli inizi. In programma dovrebbe esserci in un futuro prossimo una simile antologia anche per i poeti moscoviti, sempre curata da Kuricyn e forse anche da Zubova. Guarda caso, stavolta le capitali culturali della Russia imitano la provincia in fatto di antologie e non viceversa. E mi riferisco alla riflessione di Mauro Martini nell'introduzione della raccolta Einaudi, quando cita la *Nestoličnaja literatura. Poezija i prosa regionov Rossii* [La letteratura al di fuori delle capitali. Poesia e prosa delle regioni della Russia, 2001], edita da Novoe literaturnoe obozrenie, come esempio di affermazione autonoma di una letteratura diversa da Mosca e Pietroburgo.

In questa antologia pietroburghese non noto un tentativo di rigerarchizzazione, anzi la selezione appare piuttosto democratica e per questo espone il fianco a varie critiche. Leggo nomi più o meno giovani e noti, emersi dall'*underground* leningradese, di quella che abbiamo nominato con Galvagni "nuova" poesia: mi riferisco ad autori come Tamara Bukovskaja, Boris Grebenščikov, Michail Eremin, Arkadij Dragomoščenko, Nikolaj Kononov, Viktor Krivulin, Oleg Ochapkin, Va-

silij Filippov, Aleksandr Mironov, Sergej Stratanovskij, Elena Švarc, lo stesso Aleksandr Skidan, ora seduto su una panchina e così via. Ma tra questi, senza alcun timore reverenziale, si accomodano i rappresentanti di quella che con Mauro Martini abbiamo invece nominato "nuovissima" poesia russa, cioè poeti giovanissimi, e cito giusto un paio di coloro che secondo me sono di maggiore talento: Timofej Životovskij e Alla Gorbunova. Per il resto, vedo molta nuovissima grafomania. Di Dar'ja Suchovej nemmeno l'ombra. E questo lascia riflettere. L'unica pietroburghese presente nella raccolta Einaudi non è presente nella più grande raccolta pietroburghese di poesie dell'ultimo decennio. Paradossi "da antologia". Vero è che la critica non ha risparmiato i curatori Zubova e Kuricyn per le scelte dei testi e soprattutto per aver escluso alcuni autori, rendendo quindi fallito l'obiettivo di dare spazio e rappresentatività a tutte le voci poetiche della città. Mancano, oltre a D. Suchovej, giovani interessanti come F. Kirindas, i poeti della scuola di A. Kušner, e lo stesso Aleksandr Kušner, che sembra non abbia accettato il confronto con il variegato "popolo" della poesia pietroburghese.

Mentre sfoglio l'antologia, accanto a me siede un ragazzo di nome Bagdat Tumalaev, giornalista di professione e aspirante poeta del Dagestan, che pubblica solo su internet. Parlo con lui di Boris Ryžij e rimane letteralmente esterrefatto quando gli dico che è stato tradotto in Italia. Si affretta a darmi le sue coordinate e le sue poesie, magari spera di essere toccato dalla stessa sorte. Poi faccio conoscenza con l'ambiziosa poetessa Svetlana Bodrunova, molto attiva in internet e presente anche nell'antologia pietroburghese; viene dalla Bielorussia e da qualche anno studia in città. Voci di provincia che cercano ascolto in città. Ripenso così alle parole di Mauro Martini nell'introduzione alla sua antologia, quando distingue provincia e capitali, "grafomani locali e giovani speranze" per poi ridurli al massimo grado di parificazione e degerarchizzazione, grazie a internet, il (non)luogo virtuale che rende tutto visibile e accessibile e permette di "scavalcare il circuito editoriale cartaceo". Ma qui, ora, in questo *dvor* della vecchia Pietroburgo, tutti questi aspetti che si mi si dipanano dinnanzi e poi mi siedono accanto, per un attimo svaniscono, reintegrati nella normalità del presente. Ora ho la possibilità di sottrarmi alle tecnologie della comunicazione poeti-

ca, per riassaporare il fascino dell'antica lettura dal vivo, il confronto diretto e non mediato da editoria e stampa virtuale. . . Fin quando il gruppo non si disgrega. Se ne vanno Skidan e Suchovej. Mentre A. Gorbunova a fatica nasconde l'entusiasmo del giudizio espresso su di lei da Elena Švarc, ma quando pronuncio quel nome, mi si presenta di fronte il volto sfatto di una ragazza che mostra infastidita la sua indifferenza. Ci presentiamo, lei è di Mosca, è venuta a esibirsi al Borej-Art. Riesco finalmente a capire il suo nome, biascicato con la sigaretta in bocca. "Marianna Gejde. – Piacere". Mi regala alcuni fogli con su le sue poesie appena lette. Poi aggiunge: "tanto dimenticherai subito il mio nome. . .".

Marco Sabbatini

La nuovissima poesia russa, a cura di M. Martini, traduzione di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005.

"Caro Giulio, già sento levarsi come trombe sdegnose le voci di accigliati censori". . . Così cominciava, con una lettera all'editore Giulio Einaudi, la premessa a *Nuovi poeti sovietici* (1961) da parte del loro curatore e traduttore, Angelo Maria Ripellino. La missiva proseguiva a mo' di giustificazione dei probabili rimbrotti, praticamente inevitabili in un lavoro antologico, per la scelta assolutamente parziale e arbitraria di autori e testi. Il tempo ha poi dato in sostanza ragione alla selezione operata da Ripellino e molti di quei poeti sono stati consegnati alla storia come parte integrante del canone poetico russo della seconda metà del Novecento. Un rischio a cui Ripellino in quell'occasione, per convenzione editoriale e non per sua scelta, era stato sottratto risiedeva invece nella valutazione del lavoro del traduttore. Del resto, anche in quel caso, ne sarebbe uscito vincitore, perché, da finissimo traduttore e poeta, era in grado di rendere la versione italiana in certi casi persino più bella dell'originale.

Oggi le cose sono cambiate e il codice editoriale impone, forse giustamente, che una poesia tradotta sia accompagnata dal testo a fronte. La scelta di autori e testi è diventata quasi l'ultima preoccupazione che il curatore di un'antologia poetica debba prendere in considerazione. L'esercito degli "inflexibili sacerdoti" (cioè i recensori, in un'altra caustica definizione di Ripellino)

ha di conseguenza ingrandito l'armamentario a propria disposizione.

La recente e prematura scomparsa di Mauro Martini gli ha impedito di difendere le sue scelte da tutti e due i tipi di attacchi (la selezione dei poeti e le scelte, anzi gli errori – diciamolo subito, a scanso di equivoci – di traduzione) verso la sua ultima fatica, *La nuovissima poesia russa*. Le due antologie, quella di Ripellino e quella di Martini, hanno molto in comune: l'editore che le ha pubblicate, innanzi tutto; il tristissimo destino dei due curatori; la scelta dei titoli (quello di Martini, anzi, sembra proprio, se non rendere omaggio, almeno strizzare l'occhio al lavoro del suo predecessore); azzarderei, infine, la personalità e lo spessore dei due slavisti. Perché al di là di meriti e simpatie che ciascuno di noi può accordare più all'uno che all'altro, per entrambi (e forse per pochissimi altri) è davvero calzante la definizione di slavisti (e non "solo" di russisti, boemisti piuttosto che polonisti, o, ancora, di studiosi di letteratura, storici, traduttori piuttosto che osservatori culturali). La cultura dei paesi slavi era il loro pane quotidiano e all'interno di ciascuna delle tante culture slave si muovevano con disinvoltura e apportando idee che, per quanto discutibili, risultavano sempre fondate e originali, e, soprattutto, generatrici di altre idee, magari opposte. A entrambi, inoltre, non faceva davvero difetto una certa ironia, quella capacità di saper prendere con la giusta dose di "leggerezza" i fischi e gli applausi che si accompagnano alle scelte coraggiose.

L'antologia curata da Martini presenta le poesie di dieci giovanissimi poeti (6 donne e 4 uomini di età compresa fra i 25 e i 37 anni), quasi tutti sconosciuti anche ai più attenti conoscitori nostrani della sempre mutabile e vivace situazione poetica russa. Alle poesie di ciascun autore viene premessa una breve nota informativa che diviene brevissima nel caso di Marina Gol'denberg, della quale sappiamo soltanto che: "nasce nel 1978 a Zlatoust. Pubblica sulla rivista Ural'skaja nov'. Attualmente studia all'istituto culturale Gor'kij" (p. 115). Qualcosa di più veniamo a sapere di Boris Ryžij (morto suicida nel 2001 a soli 27 anni), sicuramente il poeta più noto e, forse, il migliore del gruppo, il quale, molto ben tradotto da Valeria Ferraro, è pienamente consapevole del proprio destino biografico-poetico sulla scia esplicita di Esenin e Ma-

jakovskij (“Una nave smaltata, / l’oblò, il comodino, il letto – / vivere è difficile e scomodo, / però è comodo morire. / Sto disteso e penso: forse / queste stesse lenzuola bianche / ieri hanno avvolto colui che oggi / se ne è andato all’altro mondo. / Il rubinetto gocciola piano. / La vita, scarmigliata come una puttana, / appare da una nebbia / e vede il letto, il comodino... / Io cerco di sollevarmi un po’, / voglio guardarla negli occhi. / Guardarla, mettermi a piangere, / e non morire mai”, p. 9). Sufficientemente nutrite sono anche le informazioni relative ad Alina Vituchnovskaja (soprattutto per la sua militanza nel partito nazionalbolscevico di Eduard Limonov) la quale sa accompagnare il proprio verso, fatto spesso di immagini forti e violente, a molte reminiscenze classiche (qua e là mi è parso di scorgere Achmatova, Mandel’stam, Georgij Ivanov, e persino Nadson). Tra tutti i poeti presenti, l’unico a essere già stato tradotto in precedenza in italiano è Andrej Sen-Sen’kov (da Paolo Galvagni nell’antologia *La nuova poesia russa*, Milano 2003 e da Massimo Maurizio su *eSamizdat* 2004/2, pp. 13–15) che è anche il più vecchio e il più sperimentatore.

Degli altri, sui quali non mi soffermerò (anche perché, con più competenza di me, lo fa in questo stesso numero Marco Sabbatini), resta da dire che la loro presenza è ampiamente giustificata sia dal titolo dell’antologia, sia dall’introduzione del curatore. Del titolo in parte si è già detto in relazione al precedente ripellino; andrà aggiunto che ovviamente richiama anche quello usato da Galvagni e che dall’uno e dall’altro si distacca per l’uso del superlativo, che qui, come non mai, risponde pienamente all’attività di consigliere editoriale che Martini andava svolgendo negli ultimi tempi con particolare competenza, ovvero, come mi scrisse in un email del 10 novembre 2003, “senza la presunzione di trovare a ogni passo un capolavoro, ma semplicemente per rendere conto delle tendenze in atto”. “Nuovissima” sta quindi per qualcosa di tendenzialmente presente ma da verificare in futuro negli ulteriori sviluppi generali della poesia russa e in quelle particolari degli autori presentati.

Anche l’introduzione scritta da Martini è orientata verso il riconoscimento degli ambiti poetici attualmente in vigore in Russia e che vengono riassunti con le due categorie, in parte dipendenti l’una dall’altra, di

“internet” e “decentramento”. Questo non per esaltare acriticamente tutto ciò che è nuovo e si avvale di moderne tecniche di diffusione, ma semplicemente per non sottovalutare ciò che la “rivoluzione della rete globale” ha portato (e prima o poi, piaccia o no, porterà anche da noi) con sé anche nel campo culturale e letterario e che per una volta vede la Russia sicuramente all’avanguardia.

Poi certo, resta il problema degli errori di traduzione, più gravi che numerosi, “introdotti” da Martini, sui quali però, anche nel caso in cui l’autore potesse ancora difendersi, non sarebbe giusto insistere più di tanto. Poco senso avrebbe anche elencarli o magari difenderli rintracciando le possibili cause (la fretta? La malattia? L’umanissimo errare?). Più utile sarebbe forse riflettere che mentre nel campo della prosa russa sta crescendo un’ottima scuola italiana di giovani traduttori (Laura Salmon, Mario Caramitti, Marco Dinelli, Catia Renna, Andrea Lena Corritore, solo per citarne, in ordine sparso, alcuni) lo stesso, dopo la morte di Ripellino, Poggioli e Colucci, non può dirsi per la poesia. Non è solo perché la traduzione di versi è particolarmente malpagata e difficile, ma forse anche perché l’errore è più evidente e, direi, fatale per il destino di chi lo compie. Per questo sempre più spesso assistiamo a traduzioni quasi perfette dal punto di vista della lettera, ma noiose, prive di brio, infedeli in un senso forse ancora più profondo. Si prenda, a puro titolo di esempio, la poesia di Lev Rubinštejn “Mama myla ramu” che nella più volte citata antologia curata da Galvagni viene inappuntabilmente tradotta “La mamma lavava il telaio della finestra” ma che, proprio per questo, oltre ovviamente alla concisa struttura allitterativa, perde tutta l’immediatezza e la riconoscibilità dell’originale (l’abecedario di sovietica memoria).

Meno rischiosa, da questo punto di vista, è la scelta con cui è costruita un’altra recente raccolta di versi russi, quella *Poesia russa* curata da Stefano Garzonio e Guido Carpi di cui pochi fortunati hanno potuto godere acquistandola nelle edizioni della biblioteca di Repubblica. E che è un’antologia, più che della poesia russa dalle origini ai nostri giorni, delle traduzioni in italiano della medesima. Il risultato finale, arricchito peraltro da testi introduttivi originali dei due curatori, è sicuramente di grande livello. Personalmente, pur essendo io

uno di quei fortunati, mi duole però che la distribuzione sia ancora una volta del tipo *carpe diem*, e che, oltre all'assenza del mio amato Georgij Ivanov, manchi quel capolavoro di traduzione rappresentato dalle *Confessioni di un malandrino* di Esenin nella versione di Renato Poggioli, che Angelo Branduardi ha magistralmente messo in musica nel 1975.

Simone Guagnelli

Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei, cura e traduzioni di A. Parente, Mimesis, Milano 2005.

Per introdurre un ipotetico seminario su “come non fare un'antologia”, un ottimo esempio potrebbe essere offerto dal recente volume curato da Antonio Parente, già autore di un'altra antologia dal titolo altrettanto criptico, *Quando il sole è fissato con i chiodi. Poeti finlandesi contemporanei* (Milano 2002). L'antologia di poeti cechi “contemporanei” *Sembra che qui la chiamassero neve* racchiude in poco più di duecento pagine delle microantologie poetiche di sette poeti cechi (con il testo originale a fronte) ed è corredata, oltre che da delle brevi schede di mezza pagina sui singoli autori presentati, da diciassette righe di prefazione (p. 7) e sei di ringraziamenti (p. 8).

A giudicare dal tono della prefazione, la problematicità delle scelte effettuate (anche volendo sorvolare sul problema di ciò che è o non è “contemporaneo”) sembra ben chiara al curatore stesso, che afferma che i poeti presentati “sembrerebbero [...] rappresentare meglio le diverse linee di sviluppo della poesia ceca contemporanea” e che, “se si volesse trovare un punto comune alla maggior parte dei poeti di quest'antologia, si potrebbe far riferimento a come molti di loro abbiano pubblicato, durante il regime comunista, in edizioni *samizdat*, stampa clandestina e dissidente vietata dal regime”. In questo modo compaiono l'uno accanto all'altro protagonisti della generazione dei tardi anni Cinquanta, accanto a poeti degli anni Sessanta e della normalizzazione. Tra il più vecchio (Karel Šiktanc, nato nel 1928) e il più giovane (Jáchym Topol, nato nel 1962) intercorrono quasi 35 anni. Basterebbe questo dato per illustrare quanto aleatorio sia il criterio scelto dal curatore

di un volume nel quale, peraltro (e viene realmente da chiedersi perché), non ha trovato posto nemmeno una poetessa. . .

Pur senza voler necessariamente mettere a confronto l'antologia italiana con quelle ben più ricche e curate (anche se a loro volta problematiche) offerte di recente al pubblico francese (*Anthologie de la poésie tchèque contemporaine*, a cura di P. Král, Paris 2002) e russo (*Iz veka v vek. Češskaja poezija: Stichotvorenija*, a cura di S.N. Glovjuk e D. Dobiáš, Moskva 2005), non si può non sottolineare quanto deludente sia il risultato finale di *Sembra che qui la chiamassero neve* (il titolo è ovviamente tratto da un verso di una poesia, in questo caso di P. Kabeš). Presenti con un numero variabile di poesie (dalle sei alle undici, a seconda della lunghezza), gli autori scelti dal curatore non soltanto non sono ascrivibili a correnti poetiche contigue, ma rischiano anche di offrire un quadro falsato dell'evoluzione della recente poesia ceca. Senza nulla togliere all'influenza del surrealismo ceco, quanto meno bizzarra è infatti la decisione di presentare su un panorama che comprende soli sette poeti, ben tre autori che, in forma più o meno marcata, si richiamano (o si sono richiamati) ai principi estetici del surrealismo più tradizionale (Petr Král, Milan Nápravník, Pavel Řezníček). E ancora più stupefacente è, dato il criterio scelto dal curatore, l'assenza dei due poeti forse più “occultati” (ma anche più significativi) degli anni della normalizzazione, Ivan Wernisch e Zbyněk Hejda.

Un certo imbarazzo suscitano anche i medaglioni degli autori, che non soltanto non tengono conto delle precedenti pubblicazioni italiane (si vedano ad esempio le due “antologie” pubblicate sulla rivista *Si scrive*, 1995, pp. 254–307; e 1997, pp. 202–235), ma sono anche caratterizzati da lacune inspiegabili. Per rendersene conto basta prendere in analisi il primo e l'ultimo degli autori tradotti: la bibliografia di Topol si ferma inspiegabilmente al 1995 (p. 189) e quella di Michal Ajvaz (esclusi i versi pubblicati su una discutibile antologia del 2002) addirittura al 1993 (p. 9). Piuttosto inspiegabili sono anche le scelte di dedicare al solo Karel Šiktanc ben 70 pagine del volume (pp. 119–187) e di tradurre in certi casi versi tratti da una sola raccolta (quasi tutte le poesie di Petr Král sono ad esempio tratte dalla raccolta *Per l'angelo*, del 2000, e solo le ultime due

dalla raccolta *Vecchio nuovo continente*, del 1997; tutte le poesie di Řezníček, tranne, una sono tratte da due raccolte del 2001–2002). L'impressione generale è quella di una scelta fatta non solo seguendo i propri gusti (e fin qui non ci sarebbe niente di male), ma anche in modo frammentario e casuale.

A un lettore italiano attento a quanto accade in campo poetico nell'Europa centrale non resta quindi che prendere con una certa cautela in mano l'antologia pubblicata dalla casa editrice Mimesis, che pure pubblica per la prima volta delle scelte cospicue dell'opera di alcuni poeti, e per un panorama più completo rivolgersi, per il momento, alla più equilibrata antologia francese. Alla luce di quanto detto viene infine da chiedersi se la speranza del curatore di poter presto presentare anche il punto di vista femminile della poesia ceca (p. 7) sia, se la realizzazione sarà la stessa, più una promessa o una minaccia. . .

Alessandro Catalano

E. Švarc, *San Pietroburgo e l'oscurità soave*, traduzione di P. Galvagni, Edizioni del Leone, Venezia 2005.

San Pietroburgo e l'oscurità soave è la prima raccolta di poesie tradotte in italiano di Elena Švarc, autrice russa già conosciuta all'estero, soprattutto in America, a partire dagli anni '80. I versi presenti in questo libro provengono da varie raccolte della stessa Švarc, e vanno dai primi anni '70 di *Una carrozzella, dimenticata accanto a un negozio*, fino al recente *Quaderno romano*, raccolta di versi italiani, composti dalla poetessa durante un lungo soggiorno in Italia nel 2001.

A un primo sguardo la *San Pietroburgo* del titolo della raccolta sembra essere una presenza sostanzialmente fittizia, poiché, dal nostro particolare punto di vista di lettori italiani, rimaniamo colpiti dall'incredibile quantità di riferimenti a città come Roma, Venezia, Bologna: ne "La vergine che cavalca Venezia, e io sulla sua spalla", prima della descrizione visionaria di questa cavalcata nel fondo del mare, il lettore è rassicurato da un breve schizzo della magica città lagunare: "I magazzini ai bordi, le Alpi in lontananza / E mi sono immedesima nella pioggia. . . / nei tuoi palazzi slavati dalla peregrinazione". Dopodiché Venezia non è più Vene-

zia, ma si trasforma in vari esseri marini, tutti più o meno verdi, iridescenti e squamosi: fedele al carattere proteiforme delle sue poesie, ove "tutto si trasforma in tutto" La Švarc trasfigura la città e ne fa, nell'ordine, un cocodrillo ammuffito, un cavallo marino – tritone bagnato –, un prezioso mollusco intagliato e un dragone dalle squame dorate che si tuffa nell'oscurità verde del mare. Per domare tale bestia superba c'è bisogno di una vergine purissima, la seconda protagonista di questa favola – o visione – in versi, che incarna la tensione mistica e religiosa che nelle opere di questa poetessa è costante fonte di ispirazione e di ricerca. La Vergine, su cui "hanno gettato tutti i peccati" deve compiere un sacrificio e dopo aver domato il suo multiforme destriero – la Venezia imbizzarrita – precipita nel fondo del mare. Lì i peccati sembrano fare effetto, lei si gonfia "come un vampiro nella bara", e da giovane fanciulla "diviene vecchia all'improvviso", e porta "il cimitero russo / sul palmo della mano". Ad accompagnarla in questa singolare catabasi c'è la poetessa che come un "piccolo nodo", raccolti tutti i suoi peccati per il viaggio, sta appesa sulla sua spalla: "forse ho fornicato, ho mentito, ho ucciso? / i peccati, come gabbiani, sono giunti da ogni dove / [...] / sì, ho fatto tutto questo. Il fondo, divampando, mi vola incontro". Che l'io poetico dell'autrice assomigli qui, appollaiato sulla spalla della vergine, e prima ancora, pioggia penetrante, alla scimmietta di cui parla l'Achmadulina nella sua "favola sulla pioggia", è solo una coincidenza, o forse no: a una strana *skazka* assomiglia anche questa poesia, che ci regala un'incredibile quantità di immagini pittoresche, di strane metamorfosi visionarie così simili allo stile achmadulliniano.

Venezia ritorna in "La neve a Venezia", dove la Švarc si stupisce della "esile mano" dell'inverno italiano, dove l'acqua rimane sempre e inesorabilmente acqua, poiché ingoia il ghiaccio che qui è caduco e sparuto, rispetto a quello massiccio della *sua* Venezia, San Pietroburgo.

Il viaggio ideale della Švarc attraverso alcuni importanti luoghi simbolici italiani passa da Bologna, dove l'autrice dedica versi vibranti alla Pietà di Nicolò dell'Arca, gruppo scultoreo della fine del XVI secolo, raffigurante un gruppo di personaggi sacri in adorazione del corpo di Gesù depresso. Qui il tono della poesia non è né visionario né giocoso, come spesso accade nei ver-

si della Švarc, ma si sente tutta la tensione spirituale di un'autrice che ha fatto del desiderio di "consolare Dio" il nucleo intimo e più vero della sua opera, dai versi di "Lavinija" e del "David danzante" fino a quelli più recenti. I versi qui diventano solenni, a esprimere tutta la compassione per Maria, stordita dal dolore davanti al Figlio morto. E, per farlo, Švarc usa, non sappiamo quanto consapevolmente, parole care all' Achmatova di *Requiem*: Maria infatti "stringe le mani" in sofferente contemplazione, ed è una figura femminile dall'umanissimo dolore, mentre "ulula come una bestia ferita" perché le hanno ucciso chi contava più della sua stessa vita. Qui Gerusalemme è come la Mosca degli anni '30, quando il muro del pianto erano le mura rosse del Cremlino, e le madri e le mogli erano ridotte a urlare davanti a enormi chiavistelli impassibili come le donne degli *strel'cy*.

Da Bologna a Roma, in cui si racconta del fianco rotondo e violetto del Pantheon, circondato da banchetti di "mulatti" (sic!), e dell'indifferenza di Roma "per tutto ciò che Roma non è". Segue una poesia sull'atmosfera inquietante del giardino di villa Medici, sorto in corrispondenza delle mura Aureliane, là dove i Goti infransero le difese di Roma, dando inizio all'eccidio. Di chi è lo spirito che anima di scricchiolii (i famosi *zvuki i stuki*...) questo posto? "Ferdinando, Attila, Gogol' [...] chiunque fosse questo spirito tenace / un'inezia infestante o un principe / l'ultima notte s'è congedato".

In realtà questi versi solo in apparenza sono "italiani", ed è vero che, per citare Paolo Ruffilli, curatore dell'edizione di questo libro, "c'è tutta la santa madre Russia" in queste poesie: la vergine che cavalca Venezia porta sul palmo di mano il cimitero russo dell'isola di S. Michele, e spesso le atmosfere di Venezia ricordano San Pietroburgo; nei versi bolognesi abbiamo visto come affiori il ricordo di Mosca, e persino nel "Quaderno Romano", ne "Il giardino di villa Medici", troviamo una "statua di dea romana / simile a una colcosiana".

Nelle altre poesie S. Pietroburgo va e viene, sfondo intermittente per peregrinazioni e suggestioni dell'anima: intuiamo che la "carrozzella dimenticata accanto a un negozio" si trova sulla Prospettiva Nevskij, poiché in quale altro posto, "la madre sprofondata nel luccichio di un negozio", un bimbo appena nato può scomparire nell'aria? "Dissolversi nella notte / come un pezzetto di

zucchero?". Sempre a Pietroburgo, quella visionaria di Gogol', Dostoevskij, Belyj, ritorna il motivo dell'occultismo, caro alla poesia di Švarc: esso compare infatti già nella "Ballata sulla seduta spiritica con l'ombra di Aleksandr Puškin" e poi nella "conversazione con Cagliostro". Qui si tratta invece di una "conversazione" con l'abate Avvakum, che personaggi pittoreschi interrogano sulla sorte dei propri cari. Ed è sul Litejnyj Prospekt dei vecchi palazzi signorili modern style che ci immaginiamo la *kommunal'ka* di "La Pietroburgo spagnola", piccolo poema sulla tragicomica convivenza di tre vecchietti, un musulmano sufito, un ebreo e un cristiano ortodosso, uniti, tra mille battibecchi, dalla "buona Vera", cioè dalla Fede. A essi si aggiungerà un bambino muto di nome Buddha, cosicché nel poemetto viene raggiunta la piena "ispanicità" di Pietroburgo, così come la intende la Švarc: come si legge nel breve preambolo al poemetto, infatti, la Spagna fu l'unico luogo in cui a lungo, nel medioevo, convissero pacificamente tre religioni diversissime eppure molto simili: l'islam, il cristianesimo e il giudaismo; ora è a Pietroburgo che possiamo trovare insieme chiese ortodosse e moschee, sinagoghe e persino un tempio buddista. La *kommunal'ka* di Vera è un microcosmo fecondo e autosufficiente ai tempi della seconda guerra mondiale, in cui si prega, si fa penitenza e si plasma... il Golem! Lo Homunculus è qui un tesserino fedele che al momento opportuno corre sul tetto del palazzo per deviare le bombe e gettarle nel mare, cosicché i terribili bombardamenti, fosse per le preghiere, o per il più pragmatico accorgimento dell'ebreo David, nemmeno sfiorano mai la casa dei tre vecchietti. Ma dopo la guerra la vita è dura, e "Vera / si ammala". Quando si spegne definitivamente Jusuf, David e Vlasij la accompagnano al cimitero di Smolenskoe; qui, al calar del sole, non ci sono né diavoli né spiritelli malvagi, ma volgari ladri e assassini, che "li accerchiarono lesti e compatti / e li fanno fuori / col tirapugni, il cappio e il coltello". Fine efferata e così poco poetica per delle anime tanto attaccate alla fede; ma questo è il destino dei martiri, che così "non si separarono da Vera anche sulla terra".

L'esperimento forse più originale dell'intera raccolta è però quello del "Vangelo aereo", che la stessa autrice definisce come una "buona novella" tracciata "da quattro creature dell'aria, chi col pungiglione, chi con l'ala".

Il vangelo secondo l'ape, secondo il cedro, secondo un angelo, e secondo l'aria.

L'ape è una creatura libera e briosa della “mesta Giudea”, attirata dai profumi sontuosi dei fiori, che un giorno sente un profumo dolcissimo, paradisiaco, “come in un giardino di rose dopo la tempesta”, il profumo di Gesù. (altrove si dice che “l'odore di Dio/somiglia all'acre odore della corrente elettrica”). L'ape lo trova e vuole pungerlo: *vokrug ja stala vit'sja, ishcha, kuda by vpit'sja* [cominciai a girargli accanto / cercando dove pungerlo], ove lo stesso articolarsi di suoni e ritmo riproduce il ronzare allegro di un'apetta golosa.

L'ape è la Švarc, che trova un modo semplice e immediato per esprimere il desiderio tutto fisico di “nutrirsi di Dio”, di sentirlo. Ma non è così facile toccare la vita eterna: “la via a essa passa per la sorda notte”. Se hai la fortuna di stare vicino a Dio mentre muore, puoi pungerlo dritto al cuore, e stare con lui in paradiso.

Il cedro è l'albero da cui viene ricavata la croce di Cristo. La grafica della poesia qui è verticale. Il ritmo è secco come il legno, le parole feriscono come i colpi d'ascia che abatterono il povero cedro: “Gli appesero Dio, vivo”. Il cedro soffriva, cercava di stringersi, di spremere la sua ultima linfa per dargli un po' di conforto. Esso assomiglia molto all'albero della vita che troviamo spesso nei mosaici bizantini: il rigoglioso albero verde vicino al quale scorre l'acqua nel Paradiso Terrestre, è il cedro che risorse, anche lui, grazie al sacrificio divino.

Segue l'episodio dell'angelo: di solito gli angeli della Švarc sono creature bellissime e vivaci come bambini, come l'ape. Questo volava allegro fra Creta e Cipro quando d'improvviso giunse un'ombra. Lo sappiamo tutti: è la famosa, terribile notte delle tre del pomeriggio, è la notte della morte di Dio in cui la terra si squarcia, le tenebre penetrano ovunque, e l'aria si riempie di demoni. Nessuno però, prima dell'angelo cipriota, ci aveva ancora rivelato che “nel mare urlò il sale”.

È qui che il climax giunge al suo massimo, perché poi il “vangelo secondo l'aria” coglie l'ultimo respiro di Gesù e lo restituisce al mondo, alle sue creature, agli uomini: “il suo respiro si mescolò all'aria / il vento lo disseminò per il mondo / scoprirai che nei polmoni è entrata almeno una piccolezza / quando d'improvviso il corpo, per nulla sarà preso dal tremore”. L'aria sa che “Dio è nell'uomo” e conclude così la sua buona novella.

Il misticismo prepotente, ma a volte anche ironico e sdrammatizzato di questa poetessa, si alterna in questa raccolta a favole visionarie e a immagini e situazioni apparentemente familiari e innocue, in realtà cariche spesso di mille significati nascosti: in effetti “Sciopero degli elettricisti” non parla di una delle tante manifestazioni romane alle quali siamo abituati, e “Discussione nel parco” non è solo una poesia su una scaramuccia fra amici, ma cela presenze superiori per le quali “l'aria è come carta assorbente / qualcosa vuole trasparire / dal luccichio, dal tremolio”. Così, da particolari prosaici, rassicuranti (le “fettine secche di formaggio... la bottiglia di birra forte) può sbucare tutto un mondo fantastico, fatto di fede, fantasia e piccole superstizioni, un mondo dove, per citare ancora Ruffilli, “anche i gesti quotidiani più consueti si trasformano in momenti di intensa drammaticità”.

Alessandra Carbone



Esce in traduzione italiana la prima raccolta di poesie di Elena Švarc. Il piccolo volume include diciotto componimenti con il testo originale a fronte; i primi undici, ordinati cronologicamente vanno da *Koljaska zabytaja u magazina* [Una carrozzella dimenticata davanti a un negozio, 1971], sino a *Počemu ne vse vidjat angelov* [Perché non tutti vedono gli angeli, 1996] e sono rappresentativi delle principali tematiche affrontate da Elena Švarc nel suo sviluppo poetico dalla gioventù sino alla maturità dell'epoca post-sovietica. In questa prima parte della raccolta, particolarmente significativo è il testo visionario e autobiografico *Deva verchom na Venecii i ja u nee na pleče* [La vergine sopra Venezia, e io sulla sua spalla, 1979], poesia molto cara all'autrice, che Galvagni riesce a restituire bene nella traduzione italiana, nonostante il testo presenti delle difficoltà oggettive, sia dal punto di vista della resa ritmica, che del significato.

Come suggerisce il titolo, molto Pietroburghese e oscura è l'atmosfera della poesia *Mertvyčh bol'se* [Sono più i morti, 1989], in cui è manifesto il gusto gotico dell'autrice. Testo caratteristico per la sua teatralità è *Ssora v parke* [La discussione al parco, 1985], anche se sarebbe stato più corretto tradurlo con “Litigio” al parco. Per il resto appare evidente il continuo rimandarsi di sogni e alchimie metrico-stilistiche tipiche della poesia di E.

Švarc. Più evidente è il richiamo mistico nella seconda parte della raccolta, dedicata ai “Versi italiani”, con *P’eta Nikolo del’ Arka v bolonskoj cerkvi Marija della vita* [La pietà di Nicolò dell’Arca nella chiesa bolognese di Maria della vita], in cui la poetessa narra le coincidenze di strani incontri reali confusi a visioni in una chiesa sotto una nevosa Bologna. Sempre dal periodo di residenza in Italia del 2001, a Roma (“Quaderno romano”), sono riportati i testi *U Panteona* [Accanto al Pantheon], *Sad villy Mediči* [Il giardino di Villa Medici] e *Zabastovka elektrikov* [Sciopero degli elettricisti]. In queste tre poesie recenti, sembra più esplicito il procedimento con cui l’autrice costruisce il suo universo poetico: attraverso il suo sguardo visionario deforma luoghi e penetra situazioni alterando i simboli dello spazio urbano e mitico di Roma, accanto ai quali si stagliano mondi paralleli.

Semplicemente intriso di malinconia si presenta invece l’ultimo testo del ciclo, il componimento dedicato a Venezia: *Sneg v Venecii* [La neve a Venezia]. Chiudono la raccolta due brani dai caratteristici “Piccoli poemi”: *O tom kto rjadom* [Su colui che è accanto, 1981] dagli *Appunti dell’Unicorno* e il testo emblematico *Preryvistaja povest’ o kommunal’noj kvartire* [Racconto frammentario su un appartamento in coabitazione, 1996], dove la poetessa trasferisce il carattere eclettico e “multiculturale” della sua personalità, in una sorta di ecumenismo postmoderno.

Nonostante l’imponente produzione di Elena Švarc, queste poche poesie appaiono sufficienti per rintracciare buona parte dello stile e dei motivi caratterizzanti l’autrice. Bisogna dar merito al traduttore Paolo Galvagni, anche del fatto che si tratti della prima raccolta pubblicata in Italia dedicata totalmente all’opera di una poetessa, per altro già tradotta e diffusa nelle principali lingue europee. A onor di cronaca, nel luglio del 2005, allo Europe Festival 2005 svoltosi a Fermo, Elena Švarc è stata premiata per la sua raccolta di poesie *San Pietroburgo e l’oscurità soave* nell’ambito del Premio europeo per la poesia. Al conferimento erano presenti l’autrice e il traduttore Paolo Galvagni, premiato per le versioni dal russo.

Marco Sabbatini

“Quell’insostenibile estetica del romanzo...”

F. Ricard legge *Lo scherzo di Milan Kundera*, traduzione di M. Rizzante, Metauro edizioni, Pesaro 2003;

K. Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, traduzione di S. Zagrado, postfazione di M. Rizzante, in appendice quattro dialoghi di M. Kundera, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004;

M. Kundera, *Il sipario*, traduzione di M. Rizzante, Adelphi edizioni, Milano 2005.

Nel suo ultimo testo, intitolato emblematicamente *Il sipario*, Milan Kundera torna a interrogarsi su una domanda che lo assilla da tempo: che cos’è il romanzo? Secondo l’autore ceco “il romanzo non è secondo me un ‘genere letterario’, un ramo fra i rami di un unico albero. È impossibile capire il romanzo se gli si nega una sua specifica Musa, se non lo si considera un’arte *sui generis*, un’arte autonoma. Il romanzo ha una sua genesi [...] ha una sua storia scandita da specifici periodi [...] ha una sua morale [...] ha un suo specifico rapporto con l’io’ dell’autore [...] ha un suo tempo di creazione [...] si apre al mondo al di là dei confini della sua lingua nazionale” (pp. 73-74). Tornando, dopo *L’arte del romanzo e I testamenti traditi*, al suo tema preferito di riflessione, Kundera abbassa quindi il sipario sul suo ultimo testo con un’altra appassionata difesa del romanzo e dei valori culturali europei il suo personale tritico “teorico”.

La forza della parola autoriale è spesso illuminante (si pensi a certi passaggi su Kafka), ma quando si rivela “l’unica” analisi di un’opera, di un autore e/o di un genere, rischia di portare a visioni appassionate e militanti, ma anche univoche e, talvolta, fuorvianti. Lo stesso Kundera del resto sembra, tramite Gombrowicz, voler ribadire la volontà di continuare “ad analizzare i propri testi ‘quanto potrà e finché potrà’, poiché uno scrittore incapace di parlare dei propri libri non è uno ‘scrittore completo’” (p. 90).

Recensendo il numero 20 della rivista Riga (del 2002), integralmente dedicato a Kundera (“Nell’Europa degli spot”, *L’Indice*, 2003, 2, p. 13), avevo sottolineato che in Italia, a dispetto delle tante traduzioni, la ricezione dell’opera di Milan Kundera è sempre stata, a par-

tire dal grande successo di pubblico in parte provocato da una trasmissione televisiva, frammentaria e casuale. A quel primo tentativo di colmare una grave lacuna e di presentare, oltre ad alcuni testi inediti, una raccolta di recensioni e articoli a lui dedicati da scrittori affini (Paz, Arrabal, Rushdie, Fuentes, Roth, Ionesco, Updike, McEwan, Calvino, Scarpetta), hanno fatto ora seguito, oltre al nuovo volume dello stesso Kundera, altre interessanti iniziative editoriali, organizzate dall'infaticabile Massimo Rizzante, che permettono di riaffrontare l'affascinante problema di uno scrittore che riflette in modo così frequente e stimolante sulla sua opera.

Nell'interessante collana "Piccola Biblioteca del Romanzo" della casa editrice Metauro è stata pubblicata una "lettura" dello *Scherzo* di François Ricard, che risulta fortemente segnata dalla concezione del romanzo propagata in più occasioni dallo stesso Kundera. Nonostante qualche imprecisione (in Cecoslovacchia, nel 1965, data in cui il libro era stato concluso, lo svelamento dei crimini dello stalinismo non era ad esempio affatto così banale come l'autore sembra pensare), la lettura del saggio di Ricard offre molti spunti interessanti (al limite ci si può chiedere se esista davvero in Italia una classe intellettuale disposta a spendere 7 euro e mezzo per acquistare un saggio scritto come postfazione a un'edizione francese del romanzo).

In modo relativamente simile a un volume precedente della stessa collana, *Mauro Martini legge il dottor Živago di Boris Pasternak* (si veda la recensione in *eSamizdat*, 2004/3, pp. 252-254), lo studioso francese cerca di uscire dal cliché dell'interpretazione del romanzo come "gesto d'opposizione ideologica e politica" (p. 8) per analizzarlo invece su basi "estetiche" (e così scongiurare il rischio di "scambiare ciò che è accidentale per ciò che è sostanziale", p. 10). Rifiutata l'etichetta di romanzo impegnato e filosofico, l'autore (in accordo con Kundera) interpreta *Lo scherzo* soprattutto come un "romanzo d'amore" (p. 30), ma ovviamente stiamo parlando di un amore "devastato", ovvero come un "romanzo della delusione amorosa" (p. 31). La chiave di lettura scelta da Ricard è infatti proprio quella in realtà già offerta dalle parole del protagonista principale del romanzo, Ludvík Jahn, del "mondo devastato" in cui vivono i protagonisti (p. 14): in questo mondo, che esteriormente è indistinguibile da quello reale, tutto non è altro

che "una pallida copia" (p. 21) del mondo reale (se non addirittura una "trappola"), e tutto è ormai succube di un generale "disordine semiotico" (p. 23). La storia "mette in scena ormai solo pagliacciate di cattivo gusto, piene di smorfie, inutili gesticolazioni e sberleffi senza capo né coda" (p. 22), ma, malgrado tutto, prosegue. Il significato delle cose ha subito una "deviazione a favore di un altro significato completamente diverso, se non contrario, che si appropria dell'apparenza e la trasforma in impostura" (p. 23).

In questo contesto, la narrazione da parte di quattro io diversi, che frantuma la percezione della storia in una serie continua di punti di vista molteplici e di evidenti contraddizioni, è lo strumento che meglio di ogni altro permette di cogliere gli effetti di questa "infinita e imprevedibile variazione del senso" (p. 25). La storia raccontata resta così alla fine "per sempre molteplice e cangiante, inafferrabile se non attraverso il cambiamento e la pluralità" (p. 28). E l'amore, cercato pure con forza da tutti i protagonisti, si trasforma sempre in qualcos'altro, cedendo sempre il proprio posto a ignoranza, vendetta, odio e accecamento. Qualunque forma di felicità è impossibile, fosse pure solo quella data dalla coscienza della propria incapacità di porre rimedio al disordine semiotico di cui si è ostaggi. Non a caso la bellezza (o quanto ne è rimasto) è tristemente legata a povertà, solitudine e abbandono, e cioè a quelle "povere macerie che restano una volta che la devastazione si è compiuta" (p. 44). La bellezza quindi, una volta che qualsivoglia forma di trascendenza è stata sostituita da parodie e imposture, "non si dà che nella sospensione del senso" e non può quindi, come ben dimostrano alcune delle scene più simboliche del romanzo, che "restare per sempre velata" (p. 45).

Rispetto al citato libro di Martini sorprende la struttura tutto sommato tradizionale del saggio e la scarsità di rimandi ad altri romanzi di Kundera che pure avrebbero offerto all'autore interessanti materiali comparativi. Per certi versi, nonostante tutti i tentativi di porre fine alla diffusa lettura "politica" del romanzo, Ricard, facendo sua la polemica che Kundera conduce da anni nei confronti del piccolo contesto nazionale, amputa una parte importante dello "sfondo culturale" sul quale *Lo scherzo* è stato scritto e che avrebbe forse meritato spazio maggiore nell'interpretazione complessiva.

I rischi a cui va incontro il critico nel momento in cui si dimostra troppo succube alle opinioni dell'autore emergono in modo piuttosto chiaro mettendo a confronto il testo di Ricard con il capitolo dedicato allo *Scherzo* del ben più solido volume di Květoslav Chvatík, finalmente messo a disposizione del lettore italiano grazie all'agile collana Labirinti del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'università di Trento (<http://www.lett.unitn.it/DIP-SFS/collana/labirint.htm>). Molti anni dopo la pubblicazione dell'originale è stato infatti finalmente tradotto in italiano il volume critico più acuto ed equilibrato sull'opera romanzesca di Milan Kundera: le versioni tedesca (*Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera*), ceca (*Svět románů Milana Kundery*) e francese (*Le Monde romanesque de Milan Kundera*) risalgono infatti al lontano 1994. Anche l'edizione italiana, pure arricchita da alcuni dialoghi di Kundera, si ferma ovviamente all'inizio degli anni Novanta ed è un peccato che non sia venuto in mente all'autore e al curatore di tradurre, almeno in appendice, anche le recensioni che Chvatík ha regolarmente pubblicato (in ceco) di tutti i successivi libri di Kundera.

Inquadrati da due lunghe riflessioni sulla "crisi della narrazione e possibilità di una storia" (pp. 9-30) e sulla concezione kunderiana del romanzo (pp. 163-189), si snodano i singoli capitoli del volume, quasi sempre dedicati a un singolo libro di Kundera. L'approccio di Chvatík, a sua volta erede della ricca tradizione dello strutturalismo ceco, è complesso e può in certe pagine anche spaventare i non addetti ai lavori, ma fornisce un quadro interpretativo molto più ricco di tante analisi frettolose lette negli ultimi anni. Esemplificando in modo molto chiaro la terminologia tratta dalla narrazione e dalla tematologia strutturale che poi verrà utilizzata nell'analisi delle singole opere, Chvatík rimarca giustamente come spesso, nell'analisi dei romanzi di Kundera, ci si sia "limitati all'osservazione isolata delle singole opere, senza tenere conto delle loro correlazioni semantiche e artistiche" (p. 19).

Dopo aver brevemente ripercorso la formazione del Kundera prosatore e il suo rifiuto del "tradizionale lirismo ceco", Chvatík passa ad analizzare la struttura dei singoli racconti e individua nella "leggerezza della narrazione" e nel loro "aspetto aneddótico, ludico e ameno"

le caratteristiche basilari di *Amori ridicoli* (qui, giustamente, il critico si rifiuta di seguire l'autore nell'interpretazione "romanzesca" del libro). Nel quarto capitolo del volume (intitolato "Lo scherzo dell'innocenza e lo scherzo della storia", pp. 65-82) il critico ceco affronta, ma con profondità ben maggiore sia sul piano strutturale che tematico, lo stesso romanzo analizzato da Ricard. La "metafora dei contraddittori atteggiamenti esistenziali nel 'mondo devastato' dello stalinismo" (p. 75) è qui solo una delle chiavi interpretative (assieme alla sconfitta della razionalità moderna, al corto circuito del sistema comunicativo, al rapporto tra uomo e storia) che, sulla base di un'analisi esauriente delle strutture e dei motivi che "compongono" il libro, danno luogo alla "triste bellezza" del romanzo (p. 82).

Senza rinunciare a tesi provocatorie e anche polemiche rispetto a tante dichiarazioni di Kundera stesso (ad esempio per quanto riguarda il passato personale dell'autore come ipotetica base della *Vita è altrove* o le polemiche suscitate dall'*Insostenibile leggerezza dell'essere*), Chvatík mette bene in evidenza i legami della riflessione di Kundera sul romanzo (e quindi anche il modo in cui molti dei suoi romanzi sono costruiti) con la tradizione avanguardistica e strutturalista ceca e la coerenza interna dei motivi e dei temi presenti in più opere. Studiando come l'autore utilizza in contesti diversi temi, motivi, strategie, maschere e tempi della narrazione, senza per questo rinunciare a cenni alla biografia e al sistema culturale in cui sono nati i singoli testi, il critico ceco offre un'interpretazione quantomai accurata delle singole opere, di cui dovrà da ora in poi tener conto chiunque si voglia avvicinare ai testi di Kundera.

Analizzando, nell'ultimo capitolo del volume, la poetica kunderiana del romanzo europeo, Chvatík nota acutamente che "una teoria del romanzo è raramente 'imparziale'; ciò significa che il punto di partenza della sua argomentazione è di norma un determinato tipo di romanzo, eventualmente una determinata fase del suo sviluppo" (p. 165). In quest'ottica, una difesa splendida e appassionata, ma allo stesso tempo parziale e "militante", della propria concezione del romanzo (che Chvatík definisce "una personale poetica della creazione", p. 168) è offerta dall'ultimo libro di Kundera, *Il sipario*.

Già a proposito dell'*Arte del romanzo* Chvatík aveva del resto notato che il volume gettava "uno sguar-

do molto personale sull'evoluzione del romanzo europeo, uno sguardo consapevolmente parziale, determinato dall'orientamento artistico dell'autore" (p. 173). Kundera ha poi approfondito la sua analisi nei *Testamenti traditi* e anche nel più recente volume ripropone molti dei temi a lui più cari, primi fra tutti quello della funzione conoscitiva come unica "morale" del romanzo e dell'autonomia (e quindi dell'intraducibilità cinematografica) della forma romanzesca.

I temi tipici delle riflessioni di Kundera (il kitsch, la presenza ossessiva della burocrazia, le ambiguità della storia, l'importanza del comico, il terrorismo del piccolo contesto letterario) sono qui presentate all'interno di una fitta conversazione con altri romanzieri (è peraltro sorprendente quanto il panorama degli autori citati sia rimasto simile nei vent'anni passati dalla pubblicazione dell'*Arte del romanzo*): il motto che si ripete più volte nelle pagine del *Sipario* è quindi la volontà di "andare all'anima delle cose", che per Flaubert, e dopo di lui per tutti i "veri" romanzieri, costituirebbe l'essenza dell'indagine romanzesca.

Se dubbia è la tesi che siano gli scrittori i migliori lettori dei loro colleghi, che pure aleggia in molte pagine del libro, opinabili sono anche molte altre convinzioni dello scrittore, come ad esempio che "le Waterloo dei piccoli e anche dei grandi scrittori meritano soltanto l'oblio" (p. 29). Come se non fossero stati a volte dei romanzi non riusciti a nascondere improvvise e inattese svolte nella storia dell'arte... Anche le tesi più provocatorie sono però inserite in un discorso più complesso che in parte le attenua, e del resto per Kundera la provocazione ha sempre rappresentato una delle forme preferite di espressione.

La capacità di andare controcorrente in quest'ultimo libro significa anche ribadire l'importanza di una cultura (e dei suoi monumenti) ormai scomparsa: "l'Europa dei Tempi moderni non esiste più. L'Europa nella quale viviamo non cerca più la sua identità nello specchio della filosofia e delle arti" (p. 174). E quella di Kundera è un'Europa che non deve la sua forza soltanto alla oggi tanto proclamata diversità culturale, ma anche alla ricchezza artistica: "tutte le arti europee, ciascuna a suo tempo, presero così il volo, trasformandosi nella loro storia. Questo fu il grande miracolo dell'Europa: non già la sua arte, ma la sua arte tramutata in storia" (p.

183).

Il sipario è quindi, in ultima analisi, un libro di amori (soprattutto letterari) e di delusioni (causate dall'oblio a cui quegli amori sono sottoposti) e quella di Kundera è probabilmente l'unica difesa possibile della particolare capacità di "strappare il sipario" che alcuni romanzi hanno. E il libro non può quindi che concludersi con la preoccupazione dell'autore che pensa "con angoscia al giorno in cui l'arte cesserà di cercare il mai detto e, docile, si rimetterà al servizio della vita collettiva, che esigerà da lei che abbellisca la ripetizione e aiuti l'individuo a confondersi, felice e in pace, con l'unità dell'essere. La storia dell'arte, infatti, è caduca. Il balbettio dell'arte è eterno" (p. 183).

Alessandro Catalano

Ch. Shmeruk, *Breve storia della letteratura yiddish*, traduzione e cura di L. Quercioli Mincer, Voland, Roma 2003.

A Chone Shmeruk, senz'altro uno dei maggiori studiosi di lingua e cultura yiddish e di ebraismo polacco del XX secolo, e alla casa editrice Voland va il merito di aver aggiunto un altro tassello alla conoscenza della letteratura yiddish in Italia. Molti anni dopo la traduzione dell'opera del francese Jean Baumgarten: *Lo yiddish* (La Giuntina, Firenze 1992) e molti anni dopo la morte dello stesso Shmeruk, avvenuta nel 1996, il lettore italiano ha modo così di rinfrescare le proprie conoscenze in merito e osservare l'avanzamento degli studi scientifici.

In proposito non c'è molto di che essere allegri, per la verità, come Laura Quercioli Mincer lamenta nella postfazione "Perché yiddish". Certo, cosa impensabile fino a qualche tempo orsono, lo yiddish viene attualmente insegnato presso l'Università di Torino, Bologna, Trieste e Venezia; mentre l'università "La Sapienza" di Roma può vantare il primo corso in lingua in Italia. Marisa Romano e Daniela Mantovan Kromer hanno ideato e redigono una rivista di informazioni e riflessioni sullo yiddish nel nostro paese diffusa via internet, *Der ployderzak* (per riceverla, basta mandare una mail all'indirizzo: yiddish.italia@libero.it). In confronto all'immobilismo precedente questi movimenti sono positivi e di buon auspicio, il merito è da riconoscere a chi li ha fortemente voluti, ma nel quadro di una vasta

politica culturale essi rimangono quasi impercettibili e non permettono certo di illudersi. I problemi sono svariati: nessuno degli insegnamenti nominati gode della stabilità e dell'influenza di una cattedra universitaria, le traduzioni in italiano di autori yiddish passano ancora troppo spesso dalle relative versioni inglesi, un'affermazione a livello internazionale degli studi yiddish moderni italiani non è ancora avvenuta e, del resto, nel nostro paese manca l'unità di vedute circa una questione centrale come quella della traslitterazione dello yiddish (attualmente vige la trascrizione suggerita anche dalla Rassegna Mensile di Israel, la maggiore rivista di studi ebraici in Italia, ma esiste una nuova proposta comparsa dalla rivista Ployderzak, 2002/3).

Il libro di Chone Shmeruk, traduzione del polacco di *Historia literatury jidysz. Zarys* (Wrocław-Warszawa-Kraków 1992) può rivelarsi il pretesto per la soluzione di alcune questioni inerenti lo studio della cultura yiddish in Italia; soprattutto, però, esso rappresenta il tentativo di definire la letteratura yiddish secondo date e periodi precisi, e al loro interno di segnalarne i fatti più importanti e gli scrittori più capaci. Il suo autore, che è stato lungamente professore di Storia ebraica e di Lingua e letteratura yiddish all'università ebraica di Gerusalemme, ha affrontato questo percorso in alcune lezioni tenute a Varsavia, di cui il volume rende conto. Del resto, come scrive Laura Quercioli Mincer nella postfazione "protagonista occulta di queste pagine è la città di Varsavia". Shmeruk introduce così la prima edizione polacca del testo: "sono commosso di essere ritornato a Varsavia, la mia città natale, e di essere di nuovo nell'Università dove ho iniziato i miei studi nel 1938". Egli rammenta come sul suo libretto universitario ci fosse un timbro con la scritta: "lato dispari", che significava essere obbligatoriamente assegnato nel ghetto ebraico di banchi a sinistra dell'aula, o come "eroi con i pugni di ferro" attaccassero nell'oscurità gli studenti ebrei. Tra il 1983 e il 1991 Shmeruk ha diretto il Centro per la storia e la cultura degli ebrei polacchi; mentre nel 1996 il suo contributo alla cultura polacca è stato ufficialmente riconosciuto con la *Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski* [Croce al merito della Rinascita della Polonia].

La letteratura yiddish è per definizione, al pari di quella polacca, una letteratura minore. Reintrodurre la letteratura yiddish all'interno di una cornice polac-

ca non è solo questione di "affinità di destino", inteso come secondarietà nell'universo culturale, ma significa rimetterla al posto che le spetta. Nel periodo fra i due conflitti mondiali in Polonia oltre l'80% degli ebrei (solo a Varsavia ne risiedevano 400.000) parla e legge in yiddish; esiste un'enorme rete di istituzioni scolastiche religiose in cui lo yiddish è lingua d'uso per l'insegnamento, così come esso viene insegnato in qualche scuola laica; un'enorme quantità di periodici viene stampata in yiddish; il teatro yiddish scrive alcune delle pagine più gloriose della sua storia. In Polonia, a quel tempo la letteratura yiddish costituisce un sistema completo, alla pari con le altre letterature nazionali europee. Del resto, una delle più grandi intuizioni di Shmeruk riguarda proprio il funzionamento polisemantico della cultura ebraica in Polonia fra le due guerre, il "trilinguismo della cultura ebraica moderna", in cui polacco, yiddish ed ebraico fanno ognuno riferimento a un sistema culturale a sé stante, con proprie istituzioni. "Un sistema il cui valore risiede proprio nella relazione mutuale e dinamica dei vari elementi", fa notare Laura Quercioli Mincer, e che testimonia il grado d'importanza e autonomia che tali elementi hanno raggiunto.

La questione del rapporto tra yiddish e ortodossia, con la sua ferma volontà di attenersi all'ebraico-aramaico della "lingua sacra", attraversa l'intero volume, dall'apparizione del primo documento in yiddish (1272) fino a oggi. "In maniera quasi paradossale – scrive Laura Quercioli Mincer – al giorno d'oggi lo yiddish deve il suo perdurare come lingua parlata in gran parte al mondo ultraortodosso, a quell'ambiente di osservanza chassidica che dello yiddish continua a servirsi spesso come un puro strumento di differenziazione e dissenso rispetto al resto del mondo ebraico in genere, e alla sua componente sionista in primo luogo". Si tratta in effetti di una completa riconcettualizzazione dello yiddishismo. Shmeruk, infatti, indica a lungo lo yiddish come lingua del popolo in contrasto con quella sacra: "con il tempo dunque lo yiddish riuscì a spezzare alcune resistenze riguardanti la sua funzione all'interno della società ebraica; fu però un processo molto lungo e non sempre coronato da successo".

Shmeruk osserva da vicino le tappe dell'affermazione dello yiddish come lingua letteraria e analizza le caratteristiche che lo compongono. "La letteratura yiddish

moderna è pertanto – apprendiamo – una letteratura che si esprime in una nuova variante linguistica, apparsa nei documenti scritti solamente intorno alla fine dell'Ottocento". Essa risulta dalla graduale assimilazione degli ebrei d'occidente, che parlano ormai le varie lingue locali, e dall'imposizione dei dialetti dello yiddish orientale in forma scritta oltre che parlata a fine Settecento. Shmeruk tratta ugualmente gli anni precedenti e successivi questa sorta di spartiacque. Agli inizi della letteratura yiddish fa notare su di essa gli influssi costanti della letteratura in lingua sacra e della letteratura tedesca; nel corso del Cinquecento risulta molto forte l'influenza della letteratura italiana e, dalla metà del Seicento, di quella olandese. Vigeva il divieto d'utilizzo delle norme sacre tradotte in yiddish e Shmeruk osserva: "l'opposizione ostinata alla diffusione in yiddish dei precetti d'importanza vitale sembra contraddire in maniera evidente il primo e principale desiderio di ogni rabbino: agevolare l'osservanza della legge stessa".

Dopo l'esame dei prestiti dalla letteratura tedesca, un intero capitolo viene dedicato agli adattamenti dalla letteratura italiana. Nel Cinquecento sorge nel nostro paese un'importante letteratura in yiddish, con due nuovi generi prima assolutamente ignoti: i racconti in prosa e gli adattamenti realizzati dagli ebrei ashkenaziti di romanzi italiani e più precisamente di componimenti cavallereschi. Tra questi ultimi *Bova d'Antona*, adattato da Elia Levita e noto in yiddish anche come *Bove Bukh*, e *Paris e Vienna (Paris un Viene)*. "A paragone con le trascrizioni dei testi tedeschi – scrive Shmeruk – gli adattamenti in yiddish dalla letteratura italiana rappresentano un importante esito letterario; i loro autori infatti si sono molto discostati dai modelli originali". Primo caso nella storia della lingua yiddish, in Italia si assiste alla rinuncia della lingua originaria a favore dell'idioma acquisito nel nuovo ambiente. Siamo all'inizio del Seicento.

In Germania lo yiddish non esce indenne dal propagarsi dell'*Haskala*, l'illuminismo ebraico diffusosi nella seconda metà del Settecento, che spinge per esprimersi definitivamente in tedesco. In questo momento incomincia il declino dello yiddish in Europa occidentale e, con esso, la nascita della variante linguistica dello yiddish orientale all'interno delle frontiere della Polonia antecedenti le spartizioni. Con Josef Perl di Tar-

нополь, scrittore dell'*Haskala*, Shmeruk prende ad analizzare più da vicino l'opera di singoli autori. Ai "classici" dello yiddish vengono dedicate molte pagine: Itzhok Leyb Perets, Mendele Moykher Sforim, Sholem Aleykhem. Il capitolo finale, o meglio la lezione finale, quella in cui Shmeruk si trova evidentemente più a suo agio, riguarda Itzhok (Isaac) Bashevis Singer. Lo studioso ne descrive la vita e le opere. Tra esse mette in luce un corpus autobiografico molto consistente, in cui distingue due tipi differenti: scritti a carattere direttamente memorialistico e romanzi. "Personalmente ritengo che i maggiori risultati artistici siano stati raggiunti da Singer nei suoi racconti brevi", aggiunge Shmeruk. Egli non dimentica i racconti per bambini di Singer, come non dimentica di lamentare la quantità eccessiva di traduzioni eseguite sulla versione inglese delle opere di Singer.

Un'ultima parola, doverosa, sulla preziosa bibliografia finale. In essa fa bella mostra di sé l'articolo "Isaac Bashevis Singer on Bruno Schulz" (*The Polish Review*, 1991) di Chone Shmeruk, per chi fosse stato contagiato dall'intensità del rapporto tra cultura yiddish e cultura polacca; mentre la parte bibliografica curata da Daniela Mantovan Kromer riguarda la letteratura yiddish pubblicata in lingua italiana, tra cui raccolte antologiche e memorialistica. Per ulteriori approfondimenti, Daniela Mantovan Kromer consiglia di consultare in particolare *L'Annuario di Docenti e Studiosi di Lingua Letteratura e Cultura Yiddish in Italia* a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici.

Alessandro Ajres

J. Czapski, *La morte indifferente. Proust nel gulag*, prefazione di È. de la Héronnière, postfazione di G. Herling, traduzione di M. Zemira Ciccimarra, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005.

Libretto assai breve, ma molto intenso, penetrante e ben curato quello proposto dalla raffinata casa editrice napoletana L'ancora del Mediterraneo, sempre attenta a scrittori di respiro europeo. *La morte indifferente* di Józef Czapski è una piccola perla, metafora del valore salvifico dell'arte che restituisce agli uomini la dignità negata e calpestata dalla guerra, una conversazione tra

popoli, letterature, idee, simbolo del superamento delle differenze in nome di un dialogo intellettuale di stampo squisitamente transnazionale. Lo stesso Czapski è un tipico esempio di questa fusione culturale: nato a Praga da una famiglia aristocratica polacca, vissuto a lungo tra San Pietroburgo, Cracovia e Parigi, pittore, scrittore e pubblicista in polacco e francese, è un umanista a tutto tondo dall'intelligenza sincretica che scavalca i rigidi confini tra discipline, estetiche e campi di sapere. Sincero pacifista, venne però arruolato al tempo della seconda guerra mondiale. Fu uno dei pochissimi – poco più di quattrocento – a scampare al massacro di Katyń, una delle pagine più tristi della storia russo-polacca, quando i sovietici uccisero circa quindicimila ufficiali polacchi, il fior fiore dell'intelligenza del paese, nascondendone poi i cadaveri e negandone a lungo la responsabilità.

Nell'inverno 1940-1941, rinchiuso nel campo di detenzione di Gрязowitz vicino Vologda, Czapski dette vita, insieme ad altri detenuti, a una serie di discussioni e conferenze come strumento per opporre la voce della cultura alla degradazione e all'annichilimento della prigionia: "la gioia di poter partecipare a un'impresa intellettuale in grado di dimostrarci che eravamo ancora capaci di pensare e reagire a realtà dello spirito che non avevano niente in comune con la nostra condizione di allora, trasfigurava ai nostri occhi quelle ore passate nel grande refettorio dell'ex convento, questa strana scuola clandestina dove rivivevamo un mondo che ci sembrava perduto per sempre" (p. 18). *La morte indifferente* è la trascrizione della lezione tenuta da Czapski sul significato di Proust e della sua opera nel contesto del Novecento europeo. La sua è una narrazione a mezza via tra ricordo personale, acuta analisi letteraria e atto di devozione verso un maestro senza uguali, da cui trapela la profonda sensibilità tanto artistica, quanto critica e umana dell'intellettuale polacco.

Al centro della sua esposizione è ovviamente *Alla ricerca del tempo perduto*, che Czapski aveva letto in originale e di cui aveva conosciuto in seguito la parziale e controversa traduzione fattane da Tadeusz Boy Żeleński prima della guerra. Impossibilitato a consultare biblioteche e libri, deve fare affidamento solo sulla memoria, sempre precisa e attenta, nonostante talvolta riporti piccoli errori nei dettagli, che non inficiano però il valore delle sue parole. Riportando una battuta di Rozanov,

afferma infatti lo scrittore che "non c'è niente di più facile che citare in maniera precisa, basta controllare nei libri. Ma è infinitamente più difficile assimilare una citazione a tal punto da farla propria e trasformarla dentro di sé" (p. 31).

Proprio questa metabolizzazione culturale è probabilmente la migliore chiave di lettura di questo testo, giacché leggiamo di Proust, ma allo stesso tempo del Proust vissuto e rivisitato da Czapski, e infine di Czapski stesso. Oggetto e soggetto di osservazione si illuminano a vicenda, e dalla lettura apprendiamo tanto dell'uno quanto dell'altro. Non è, infatti, solo una esposizione di considerazioni e riflessioni sullo scrittore francese, ma un dialogo tra autori, tra sensibilità artistiche, tra strategie letterarie, tra modalità di interpretazione e rappresentazione del mondo, affini eppure differenti. La narrazione prosegue fluida, sempre ammaliante, trascinate, mai accademica o noiosa, testimonianza della profonda ammirazione, del rispetto e della comprensione di una personalità unica nella cultura europea. Notevole è il linguaggio visuale, pittorico del racconto, che prosegue a pennellate decise che tracciano quadri chiari e vivaci, fanno affiorare immagini di grande densità artistica.

Czapski affascina con una descrizione che mescola aneddoti sulla vita di Proust alla trama della sua immensa opera, inquadrando il discorso con dati storici e cenni a personaggi come Tolstoj, Dostoevskij, Balzac, Degas, Bergson, Conrad, Corot, Pascal, Żeromski, in un continuo e inscindibile dialogo della cultura con la cultura. Dobbiamo avere chiaro lo scopo e la fruizione di questo testo, che era mirato a sollevare gli animi, a distrarre gli uditori, a trasportarli per qualche ora dalle fredde e squallide capanne in cui erano rinchiusi ai lussuosi salotti parigini, a tenere sempre accesa la fiamma della mente, dell'arte, della letteratura come unico modo per resistere alle dure condizioni di vita nel campo, per non perdere stimoli e capacità intellettuali: "e pensavo con emozione a Proust, nella sua camera surriscaldata dalle pareti di sughero, che si sarebbe assai stupito, e forse commosso, di sapere che a vent'anni dalla sua morte un gruppo di prigionieri polacchi, dopo una giornata intera trascorsa nella neve, al freddo, ascoltavano con vivo interesse la storia della duchessa di Guermantes, della morte di Bergotte, e tutto quello che riuscivo a ricorda-

re di questo mondo di preziose scoperte psicologiche e di bellezza letteraria” (p. 17). E Czapski riesce pienamente nel suo intento, coinvolgendo, intrigando, ispirando con le sue parole sempre vivaci, carnose, dense. Il valore ultimo di questa lezione è racchiuso in poche battute iniziali che, con tono conciso ma commovente, ne definiscono il senso: “questo scritto è solo un umile tributo di riconoscimento verso l’arte francese che durante quegli anni in Unione sovietica ci ha aiutati a vivere” (p. 18).

A inquadrare lo scritto di Czapski è una serie di interessanti materiali che mostrano grande attenzione verso la contestualizzazione della sua figura nel panorama europeo: note biografiche sullo scrittore e sui personaggi citati nel testo, una prefazione intrigante e chiara, e soprattutto uno scritto di Gustaw Herling, “Proust nel gulag”, apparso nell’edizione francese di un altro testo di Czapski, *Souvenirs de Starobielsk*, degno tributo a un personaggio dalla profonda umanità e dalla grande sensibilità artistica.

Alessandro Amenta



L’episodio al quale è legato questo breve e brillante saggio su Proust è legato alla permanenza dell’autore nel campo di Griazowietz, vicino Vologda, nel quale alcuni prigionieri polacchi avevano organizzato delle conferenze dedicate agli argomenti più disparati, preparate solo sulla base di ricordi e di dati mandati a memoria. Gli autori dovevano preventivamente sottoporre il testo della conferenza alle autorità del campo ed è in questo modo che è giunto a noi il testo di questa conferenza che Czapski aveva dedicato allo scrittore francese.

Nato a Praga nel 1896 da una famiglia aristocratica polacca, Czapski trascorse la sua infanzia nell’avito podere in Bielorussia, trasferendosi ben presto a San Pietroburgo, dove visse tra il 1909 e il 1916. Venne mobilitato nel febbraio del 1917, ma abbandonò dopo qualche mese l’esercito zarista. Quando la Polonia, nel 1918, ottenne l’indipendenza, Czapski andò a Varsavia e si iscrisse all’Accademia delle belle arti. Tra il 1924 e il 1932 soggiornò a Parigi, dove continuò a dipingere. Tornato in Polonia, alternò la pittura con la stesura di saggi e corrispondenze.

Lo scoppio della Seconda Guerra mondiale stravolge completamente la vita di Czapski, allora influente critico e affermato pittore, che aveva esposto a Parigi, dove era entrato in contatto con Matisse: nel 1939 raggiunge il suo reggimento a Cracovia e quasi subito viene fatto prigioniero dai sovietici, che hanno occupato i territori orientali dello stato polacco. Internato nel campo di Starobielsk, legato alla lugubre tragedia di Katyń, Czapski è uno dei pochi ufficiali dell’esercito polacco a scampare alle esecuzioni. Trascorre diciotto mesi nei campi di prigionia sovietici, esperienza che descriverà successivamente in due opere fondamentali, *Souvenirs de Starobielsk* e *Na nieludzkiej ziemi*. Viene liberato nel 1941 ed entra nel corpo d’armata del generale Anders (come anche Gustaw Herling-Grudzinski, che firma un breve saggio inserito in questo libro).

Ciò che più colpisce nel testo è la capacità dell’autore, parlando del capolavoro di Proust, di rievocare il clima e le atmosfere di un’epoca nella quale Czapski era nato e cresciuto e che era stata spazzata via da due guerre mondiali e una rivoluzione. Quando Czapski giunse a Parigi, nel ’24, Proust era morto da appena due anni. *La morte indifferente* non rappresenta quindi solo un omaggio a un autore amatissimo da parte di un critico acuto, ma anche la commemorazione di un mondo, di quell’Europa che aveva il suo epicentro culturale a Parigi. Gli anni del soggiorno parigino di Czapski e la città sono gli stessi che Czesław Miłosz rievoca nel suo saggio *Rodzinnna Europa*: la capitale francese era evidentemente un punto di riferimento imprescindibile per tutti gli intellettuali e gli artisti polacchi tra le due guerre.

Czapski, così come Miłosz, è stato uno dei maggiori testimoni della distruzione di quel mondo indissolubilmente legato al nome di Proust. La speranza è quella di poter leggere presto in italiano anche le altre importantissime opere di questo autore, che insieme ad altri già noti intellettuali polacchi (ai citati Gustaw Herling-Grudzinski e Czesław Miłosz aggiungerei almeno il nome di Aleksander Wat) ha avuto l’onere di essere prima vittima e poi testimone del crollo di un mondo travolto dai noti tragici eventi storici.

Lorenzo Pompeo

S. Aleksievič, *Incantati dalla morte. Romanzo documentario*, traduzione di S. Rapetti, Edizioni e/o, Roma 2005.

Con *Incantati dalla morte* un altro tassello si aggiunge alla cronaca storico-generazionale che la giornalista ucraino-bielorussa Svetlana Aleksievič compone ormai dal lontano 1983, ricorrendo sempre alla stessa forma letteraria: il “romanzo documentario” o romanzo di voci. È la stessa Aleksievič, in un’intervista, a spiegarci il perché di questa scelta: “ho cercato a lungo un genere che rispondesse alla mia visione del mondo. A come è strutturato il mio occhio, il mio orecchio... Mi sono messa alla prova. E ho scelto il genere delle voci umane: nei miei libri delle persone reali raccontano gli avvenimenti importanti della loro epoca, la guerra, Černobyl’, il crollo del grande impero. Tutti insieme depositano nella parola la storia del paese, la storia comune, e al contempo ognuno vi lascia anche la storia della propria piccola sorte personale [...] Ogni tre, quattro anni scrivo un libro, per il quale incontro, intervisto e registro dalle 500 alle 700 persone. La mia cronaca coinvolge decine di generazioni. Essa ha inizio con i ricordi delle persone che hanno visto la rivoluzione, che hanno superato la guerra, i lager staliniani, e arriva sino ai giorni nostri”.

Incantati dalla morte è la presenza più recente di questo affresco storico e quotidiano, poiché raccoglie le testimonianze di e su coloro che non hanno saputo adattarsi al nuovo mondo post-sovietico e al crollo rovinoso di una fede imposta per settant’anni, cercando piuttosto la morte. Il libro, che si basa sul dato reale dell’aumento vertiginoso dei suicidi nella Russia dei primi anni Novanta, echeggia dei racconti di chi al suicidio è sopravvissuto o di chi ha assistito inerme alla scomparsa di persone care. Per la maggior parte sono voci femminili a tratteggiare quest’amara topografia del disincanto e della disillusione, rinsaldando quella vicinanza e solidarietà che la scrittrice intrattiene con il mondo femminile, reso ancor più caro per il suo ruolo negletto in una storia con la S maiuscola, fatta ufficialmente da uomini e per uomini.

La morte come promessa di liberazione è l’unico elemento che accomuna le storie, altrimenti molto diverse l’una dall’altra, non legate dalla medesima esperienza

di vita, come era stato per i libri precedenti: “non un coro, come è stato altre volte, ma singole voci solitarie... Ognuna con un grido diverso... Ognuna con un suo segreto...”. I protagonisti di questo ennesimo, durissimo reportage letterario della Aleksievič ci raccontano infatti vissuti e disperazioni differenti, al cui interno solo l’approdo agognato alla morte diviene storia comune.

Ci imbattiamo così nella vicenda del rivoluzionario novantenne che ha sostituito l’amore per il partito, durato tutta una vita, a quello per la morte nel momento in cui il partito è caduto, rinnegato e vilipeso; la disperazione di chi si sente privato della propria ragione di vita in un mondo dedito solo al denaro ci rivela la terribile coesistenza di consapevolezza e fede: pur essendo a conoscenza dei meccanismi totalitari che vigevano in epoca sovietica – “le stesse persone sarebbero potute diventare carnefici o vittime, indifferentemente” – il rivoluzionario continua a credere, a edificare il socialismo giorno per giorno, perché ha un posto nel mondo, un fine cui anelare.

O la storia della donna cinquantenne, perfetta comunista, fervente devota di Lenin – “andavo a trovare Lenin, come si va in chiesa” – che assiste inorridita al riciclo postmoderno dei simboli sovietici, tessere di partito e medaglie in vendita a cinque dollari, che non riesce più a ritrovare la felicità che impregnava il suo mondo fatto di attesa nel domani, di fede, di sacrificio.

La vecchia campagnola che si è spezzata la schiena nei campi per niente, per l’inganno di chi “ha venduto il paese” e di chi ha promesso invano l’avvento della felicità. La donna che ha smesso di credere nel regime solo dopo esser stata ricoverata a forza in clinica psichiatrica o quella nata e cresciuta sino ai dodici anni nella zona, resa estranea al mondo, fiduciosa solo di Stalin, incapace di vivere senza filo spinato.

Il quadro è quello di una solitudine assoluta contro cui nulla possono la famiglia, le amicizie, gli amori, poiché si tratta dell’abbandono di una dimensione collettiva, di un mondo intero che si è inabissato lasciando il passo a un realtà ignota, regolata da altre leggi, da altri rapporti umani. Attraverso la voce disperata di queste persone che hanno ceduto allo schianto dell’impero sovietico e alla demistificazione della propria vita, la cui ferrea ragione viene rivelata loro d’improvviso in tutta la

sua falsità, la giornalista tenta di rispondere all'annosa domanda sul consenso delle masse, che è valida per ogni regime totalitario: "Ognuno di noi si pone la questione, e ci interroghiamo l'un l'altro: che cosa ci è capitato? [...] Chi siamo dunque? Chi? I figli di una grande illusione o le vittime di una psicopatia di massa?". Questa prospettiva rappresenta forse l'aspetto più interessante, da un punto di vista storico-antropologico, del libro.

In molte testimonianze infatti risuona il postulato teorico fondamentale, su cui la vita dura e grama di milioni di persone viene *basata* durante il regime: la fiducia in un futuro migliore per il quale combattere, soffrire, sopportare, che non è appannaggio solo dell'epoca staliniana, ma che caratterizza il mondo sovietico sin dai suoi primi vagiti post-rivoluzionari. La promessa di un "radioso avvenire" diviene un *mantra* con cui scongiurare gli orrori del presente, cui affidarsi per poter tollerare miseria, grigiore, degrado: "credevamo fermamente che il domani sarebbe stato meglio dell'oggi, e il dopodomani meglio del giorno prima" o ancora "A noi l'avevano promesso dopo la guerra: saremmo stati felici... Ho aspettato per tutta la vita la felicità, una vita migliore: l'ho aspettata da bambina, da ragazza e adesso che sono vecchia". La consapevolezza che con il crollo dell'Urss quest'attesa è tradita, sepolta, sia per chi ha creduto e partecipato attivamente alla vita "socialista", sia per chi l'ha subita passivamente, diviene lacerante scoperta di una menzogna completa, sui cui binari si sono dipanate vite intere.

L'invocazione della morte da parte di questi "deboli" che non hanno saputo reinventarsi è il grido di rabbia e sgomento delle "cavie" di un grandioso e aberrante esperimento: l'utopia demiurgica di riedificazione del mondo e dell'uomo alla luce di un principio astratto e assoluto. Di fronte a questa crudele verità la reazione degli intervistati è molteplice: c'è la generazione dei padri che hanno creduto, che vorrebbe riavere indietro la fede e la vita socialista, anche a costo di recitarla e rinchiudersi in uno spazio ristretto e inventato, come avviene ad esempio nel film *Good bye Lenin*; c'è la generazione dei figli che si scaglia invece con rabbia contro i padri, che non hanno mai avuto tempo per loro, che hanno pensato solo a "edificare, sacrificarsi"; c'è chi infine è solo confuso e sgomento di fronte alla nuova realtà.

Se queste testimonianze sono intessute da un filo comune, che le ricompatta al di là della morte in un discorso più globale sulla vita dopo il socialismo, sulla caduta dell'utopia e così via, alcune voci che la giornalista riporta sono invece avulse da questo contesto: racconti su giovani suicidi incompresi, ragazzi non amati da genitori crudeli, oppure affascinati morbosamente dalla morte. La presenza di questi racconti diluisce, a mio avviso, la compattezza semantica delle testimonianze relative allo smarrimento post-impero sovietico. Il discorso divaga ampliandosi in una retorica osservazione sul male e sulla disperazione dell'uomo moderno, rischiando di far perdere forza espressiva e pregnanza storico-documentaristica a un libro altrimenti significativo all'interno di quella ricerca "corale" sulla realtà sovietica, cui si è consacrata negli ultimi anni la Aleksievič.

Giulia Bottero

F. Visani, *La satira in Unione Sovietica (1970-1990)*, L'Harmattan Italia, Torino 2004.

Con questo lavoro di Federica Visani le barzellette sovietiche hanno trovato finalmente un serio riconoscimento anche in Italia. Se dire "satira" è forse troppo generico per il titolo del libro, dire "barzelletta" appare eccessivamente riduttivo, perché nel vivace e prezioso studio dell'autrice l'oggetto di analisi è l'*anekdot* sovietico, focalizzato nella sua epoca di maggiore maturità, ovvero gli anni Settanta e Ottanta, il cui valore va ben oltre il semplice fenomeno di cultura popolare. L'aneddotica, etimologicamente "ciò che è inedito", ha caratterizzato da sempre il folclore russo e gli altri contesti limitrofi, soprattutto del Caucaso e dei popoli nell'estremo nord e oriente, che per vicende storiche e decentralizzazione culturale hanno mantenuto vivissimo il rapporto con la narrazione orale e, appunto, con la satira. In epoca sovietica, la censura ha determinato involontariamente il prolungamento di questa tradizione sino alla fine del Novecento, tanto da rendere il genere estremamente fruibile non solo a livello dell'*underground* di massa, ma anche della letteratura non ufficiale. A tal proposito, l'autrice avrebbe potuto contestualizzare meglio il fenomeno dell'*anekdot* tra gli altri generi letterari conduttori di satira, senza marginalizzare l'altro evento sovietico di massa della canzone d'autore, o la poesia e i microrac-

conti di autori non ufficiali che operavano all'epoca nel *samizdat*.

È vero che l'aneddotica sovietica mantiene e contiene tutti i crismi della satira, con arguzie letterarie di antica data, con le facezie e la spigliatezza linguistica capaci di rappresentare il *byt* dell'*homo sovieticus*, e criticare senza peli sulla lingua le storture del sistema socio-politico. Pur puntando dritto sull'*anekdot*, senza addentrarsi a fondo nella definizione del rapporto tra i vari modi di fare satira, il libro offre tuttavia gli strumenti per condurre separatamente questa riflessione, grazie all'attenta e curata analisi formale e dei principali motivi che hanno caratterizzato "il boom" delle barzellette durante la "stagnazione".

Il primo capitolo, dal titolo "Zastoj e andergraund" [Stagnazione e underground], utilizza e spiega proprio i cliché che definiscono la cultura indipendente di massa nel ventennio di riferimento, cultura fattasi sempre più dinamica e propositiva in un contesto di stasi e incancrenimento della realtà sovietica. La scelta della periodizzazione è tanto fondamentale quanto felice, proprio perché a partire dagli anni Settanta le basi storiche e la coscienza popolare sono tali da poter condurre una critica *tout court* al sistema, e soprattutto esiste un retroscena di barzellette e aneddoti sovietici che permettono ormai citazioni, analogie, paragoni e sovrapposizioni; così, a esempio, gli attributi e i comportamenti nelle barzellette su Stalin calzano bene anche con il nome Brežnev.

Il secondo capitolo, intitolato "L'umorismo", ha il pregio di soffermarsi sui vari tipi di *humor* sovietico, etnico e in particolare degli ebrei. Il terzo capitolo, "E tu la sai l'ultima?", ha invece un impianto teorico e cerca di analizzare da vari punti di vista le barzellette come genere di narrazione e di arte popolare, facendo riferimento agli studi sul cronotopo di Michail Bachtin, fino a citare i contributi più recenti di Petrovskij, Berger e Kurganov.

Merito dell'autrice, oltre all'ampia e approfondita bibliografia, è anche quello di aver condotto in prima persona una ricerca diretta delle fonti a Mosca e Pietroburgo nel 2000, registrando le barzellette raccontate da persone di entrambi i sessi e di età compresa tra i 18 e 40 anni. Dopo aver minuziosamente passato in rassegna i come e i perché di questo genere di narrazione satirica,

sottolineando il valore comunicativo del fenomeno, nel breve e ricco sottocapitolo sul mito e l'antimito nella barzelletta (pp. 91-93), l'autrice chiarisce i meccanismi principali con cui si sono attuati processi di mitopoiesi, ma anche di demistificazione, di temi e personaggi caratterizzanti la cultura in Urss. A farne maggiormente le spese sono gli eroi sovietici e i capi di partito, l'*homo sovieticus* nella sua gamma di comportamenti peculiari, i problemi più impellenti della società (la questione abitativa, l'approvvigionamento di beni primari, le file, la burocrazia), la propaganda comunista, l'antisemitismo (*pjatyj punkt*), l'emigrazione, il rapporto tra arte, letteratura e potere. Una parola a parte viene spesa per l'*anekdot* e la repressione, con il fantasma del Kgb e il contesto delle carceri e dei lager che fungono spesso da elemento narrativo, ma che sono anche uno dei principali luoghi di origine della satira "antisovietica".

Il quarto capitolo è dedicato a "I meccanismi del comico", con una attenta analisi delle principali strutture ricorrenti su cui si costruiscono le barzellette. Anche in questo caso l'autrice non si esime dal portare esempi per mettere in luce i procedimenti linguistici di maggior uso. Non si parla solo di meccanismi del comico, ma anche di meccanismi dell'ambiguità, della contraddizione, dell'assurdo che fanno largo uso di espedienti retorici come la polisemia, i *calembour*, l'omonimia, la sinonimia, la paronomasia e la desementizzazione, solo per citarne alcuni.

Nel quinto capitolo, dal titolo "Le tipologie testuali", l'autrice mette in rilievo i vari tipi di testo, dialogico, narrativo, a indovinello come nel caso del celebre ciclo *Armjanskoe radio* [Radio Armenia], ma per certi aspetti appare ripetitivo di alcuni concetti teorici già espressi. Fondamentale risulta invece il sesto capitolo, dal titolo "I personaggi: la maschera", dove finalmente i principali eroi delle barzellette trovano il loro pieno riconoscimento e una distinta collocazione. Fin qui erano apparsi più come materiale di servizio. Dopo una puntualizzazione sul valore dei nomi e cognomi, che nella cultura letteraria russa sono frutto dell'invenzione di autori come Griboedov e Gogol', sino al moderno eroe Rabinovič, frutto invece della fantasia popolare, l'autrice si sofferma con delle digressioni teoriche sulla "riconoscibilità" dell'eroe e sul suo valore in rapporto allo *skaz* e alla tipizzazione linguistica, con tanto di rimandi a Propp,

Vinokur, Ejchenbaum, sino agli Šmelev. Si passa poi alla rassegna dei vari prototipi di personaggio, inventato (Čapaev), realmente esistito (Lenin, Stalin, Chruščev, Brežnev, Gorbačev...), cumulativo (Vovočka, Rabinovič) per citare quelli di maggiore frequenza. Tra i personaggi cumulativi (dalle caratteristiche anche opposte sciocco/arguto) le attenzioni maggiori sono rivolte a Vovočka, al quale si arriva a “cumulare” anche il personaggio Lenin. Non mancano poi le attenzioni per le peculiarità nazionali ed etniche di caucasici, tatarì, čukčì, ucraini, africani e infine i rimandi alla favolistica, con gli animali che la fanno da protagonista. La schiera appare davvero completa.

Il settimo e ultimo capitolo, dal titolo “Lingua sovietica e antilingua” si sofferma sugli elementi lessicali, etimologici e di costruzione della *novojaz* [nuova lingua] in Urss, di quel burocratese e di quei sovietismi in genere, sfruttati, spesso rivoltati, smontati e derisi all'interno delle barzellette, anche grazie all'intervento di altri registri linguistici del *mat* [volgarismi] e del *prostoreč'e* [colloquialismi]. D'accordo con l'autrice, che dimostra fino in fondo la sua tesi, si può affermare che l'antilingua sovietica si realizzi pienamente proprio nell'*anekdot*, la vera “babele delle varietà della lingua russa”.

Marco Sabbatini

“Considerazioni ad marginem”

V. Mirimanov, *Imperativ stilja*, RGGU, Moskva 2004.

Il libro dello storico dell'arte e culturologo Vil' Borisovič Mirimanov (1929–2004), specialista di arte primitiva, dell'Africa tropicale e dell'avanguardia europea, rappresenta un tentativo di sistematizzazione del ruolo dello stile nel corso di tutta la storia del mondo (dal paleolitico alla fine degli anni Novanta del XX secolo), esaminato come costante che identifica le diverse tappe di sviluppo dell'arte. Se il neolitico si distingue per l'assenza totale di stile, questo compare nell'arte etnica (tradizionale) come elemento caratterizzante di un'etnia, i membri della quale adottano uno stile unico, valido per tutte le espressioni artistiche. Lo studio si rivolge poi al periodo imperiale ellenico e romano (durante il quale emergono differenziazioni minime ma chiaramente riconoscibili all'interno dei singoli mo-

menti culturali), al rinascimento (quando la polifonia si fa più evidente, benché gli autori restino fedeli a modelli più generali, distintivi di ognuno dei “mosaici regionali”), per poi passare al XIX secolo, quando lo stile diventa identificativo di un dato contesto nazionale, e al secolo successivo, caratterizzato dall'universalità delle manifestazioni artistiche e di conseguenza dalla perdita della funzione aggregante (che rende cioè riconoscibili scuole o correnti) dello stile stesso.

Mirimanov distingue due tipi di stile, integrale (*integral'nyj stil'*) e locale (*lokal'nyj stil'*), identificando con questi termini rispettivamente un dato periodo e le manifestazioni concrete nelle varie zone: nel periodo preistorico i soggetti raffigurati erano l'uomo e gli animali, ma la realizzazione pratica di questi due elementi poteva variare a seconda dei gruppi di appartenenza (presenza o meno di piedi, di dettagli, ecc.). Partendo da questi presupposti, nei capitoli successivi (3–5) l'autore ripercorre alcune delle tappe fondamentali dell'evoluzione dell'arte attraverso il rapporto fra stile e soggetto, stile ed etnie e stile e lingua del mito. Lo studio affrontato nella prima parte del libro si estende anche ad altri aspetti dell'arte primitiva e antica, abbandonandosi a divagazioni di carattere più generale come, per esempio, la funzione del mito per la vitalità di una cultura e il ruolo che lo stesso ha come *trait d'union* nel passaggio da una cultura all'altra. Il mito non scompare, ma si modifica, a seconda delle necessità che ricopre per la civiltà nascente, diventando un “modo per la fissazione, l'accumulazione e la comunicazione di codici culturali, importantissimo, se non l'unico, lungo tutto l'arco del periodo preistorico” (p. 10).

Mirimanov si muove agilmente su diversi terreni, spiegando per esempio l'estetica rinascimentale anche tramite paralleli con l'arte di M. Duchamp; da questo si intuisce l'interesse dello studioso nei confronti delle avanguardie artistiche dell'ultimo secolo. La seconda parte del libro, più articolata, coraggiosa e meno “didattica”, è dedicata alla funzione dello stile nel contesto delle diverse correnti nel secolo appena trascorso. L'autore fa in particolare un excursus piuttosto ampio sulla situazione del XX secolo e del postmodernismo, che è, a mio avviso, la parte più riuscita del libro, in quanto suggerisce spunti di riflessione tutt'altro che banali. I circa cento anni che intercorrono fra le *Demoiselles*

d'Avignon (prima testimonianza concreta della modernità cubista) e la fase matura del postmodernismo sono oggetto non soltanto di analisi artistiche e critiche, ma anche di meditazioni sul senso del fare arte e del ruolo della stessa come specchio della società. In particolare viene sottolineato il contrasto tra l'arte dei regimi totalitari (sovietico e nazista) e l'astrattismo, che acquista in essi tratti politici e storiografici. Lo scandalo al Maneggio di Mosca nel 1962, per esempio, dettato da "divergenze stilistiche" (p. 115), mise a nudo la paura del regime chruščeviano, la sua debolezza e l'inconsistenza dell'ideologia che propugnava di fronte alla dimostrazione di libertà di cui erano espressione le opere esposte: "l'astrazione è libertà immediata. Non a caso, durante il periodo sovietico era consentito accennare all'arte astratta soltanto in chiave negativa. Gli organi di controllo nutrivano un timore particolare nei confronti di questa [forma d'arte]. Un tale timore irrazionale, come le altre fobie ideologiche (il timore della cibernetica, per esempio), indica l'inconsistenza dell'ideologia" (pp. 125-126).

Nell'ultimo capitolo viene preso in esame il periodo postmoderno come dimostrazione e conseguenza logica del crollo degli ideali politici e libertari che rappresentarono la base dei movimenti d'avanguardia fino agli anni '60. Da questo punto di vista, il postmodernismo è "il riflesso della complessità del mondo di cui non si sa nulla" (p. 150), una paura quindi tanto irrazionale come quella espressa dal potere di fronte a ciò che non comprendeva, ma con conseguenze ben più gravi. L'uomo della società postmoderna non propone più valori supremi, ma vive in un contesto di cui non ha coscienza, in un mondo che non riesce a capire e in cui si fa trascinare. In passato lui era il soggetto della storia, anche grazie al contributo della cultura di cui l'arte era somma espressione. Ora, alla fine del XX secolo diventa sempre più l'oggetto, in balia di qualche cosa di non meglio definito.

Alcuni degli aspetti paradigmatici del postmodernismo sono, secondo il critico, l'eclettismo, la grande democraticità delle espressioni, ma anche il nichilismo che spesso sfocia in cinismo, la mancanza di sistematicità (*Vnesistemnost*), la frammentarietà intenzionale e arbitraria (p. 155). Mirimanov presta attenzione anche a forme d'arte che si svilupparono nello stesso periodo

come, per esempio, il minimalismo, "incarnazione indistinta dell'obiettività e del collettivismo" (p. 148) e strumento per combattere l'etica annichilente e profondamente negativa del postmodernismo di matrice moscovita (concettualismo). Nelle ultime pagine l'autore abbozza una visione positivista del presente, sostenendo il recupero della centralità dell'uomo da parte dell'arte negli anni '90 che suggerisce il superamento del "picco di misantropia" (p. 179) caratteristico delle manifestazioni artistiche dei decenni precedenti.

Imperativ stilja mi ha suggerito una serie di considerazioni, per lo più riguardanti il contesto russo, a proposito del momento che stiamo vivendo. Nonostante la fine della fase postmodernista, le tracce lasciate da questa corrente siano ancora molto fresche, così come i postulati che le hanno permesso di dominare in quasi tutte le sfere intellettuali per circa un quarantennio in occidente e per un ventennio in Urss-Russia. La centralità dell'uomo è salita nuovamente alla ribalta nei campi della letteratura e dell'arte, questo è innegabile, ma in maniera sostanzialmente differente dal passato; la linea di congiungimento tra l'avanguardia storica e il concettualismo (o in un contesto più ampio, le avanguardie moderniste e il postmodernismo) può essere in questo senso prolungata fino alla generazione attuale, in un crescendo di spersonalizzazione e isolamento del singolo in un mondo che risulta sempre più enigmatico e incomprensibile.

In una lettera ad A. Blok del 1903, nel periodo cioè della massima fioritura della concezione teurgica e salvifica del simbolismo russo, A. Belyj proponeva una schematizzazione dell'evoluzione delle arti in ordine di "artisticità": sull'ultimo gradino egli poneva l'architettura, poi la scultura, la pittura, la poesia e infine la musica, la forma d'arte più alta e sublime (A. Belyj – A. Blok, *Perepiska, 1903-1919*, Moskva 2001, pp. 35-36). Due decenni dopo, il costruttivismo sovietico rovescerà questi assunti, proponendo l'architettura come punto di partenza necessario per qualsiasi creazione artistica. Il capovolgimento dei postulati d'inizio secolo rifletteva un profondo cambiamento nelle coscienze, un bisogno diffuso di punti fermi. Lo sviluppo delle avanguardie coincide quasi sempre con un momento di crisi. La loro fortuna dipende quindi da una frattura nella coscienza comune, una crepa nella visione del mondo fondante

fino a quel momento.

Le ricerche d'avanguardia e le sperimentazioni, ben presenti nella Russia prerivoluzionaria e nell'Urss degli anni '20, furono bruscamente interrotte dall'avvento del realismo socialista e riprese soltanto a metà degli anni '60 (con le poche fonti del passato di cui si disponeva) e, in maniera più decisa, alla fine del decennio successivo. La necessità di un terreno solido avvertita dai costruttivisti (in letteratura magistralmente testimoniata anche dal filone assurdisto e infantilista dello stesso periodo) viene portata avanti, sebbene con istanze completamente diverse, dal concettualismo (postmodernismo). Il crollo della bipolarità, del confronto univoco tra due superpotenze seguito al crollo del blocco sovietico (ma anche tra il singolo e la sua voglia di libertà e l'assolutismo, la mancanza di quella stessa libertà) ha messo in crisi le premesse ideologiche del movimento, ponendo anche fine all'atteggiamento ludico, cinico, spregiudicato nei confronti del "grande Moloch", tipico della corrente di cui si sta parlando.

Il postmodernismo ha messo in discussione tanto i valori delle epoche precedenti, quanto la loro estetica, presentandosi essenzialmente come movimento distruttivo e autodistruttivo. Questo risulta ancora più chiaro se si tiene conto dell'affermazione dell'impossibilità di fare arte originale all'interno di qualsivoglia contesto. In questo modo veniva negata anche la valenza della pratica postmodernista, considerata soltanto come aggregato di diverse influenze, come summa dell'esperienza precedente che, di conseguenza, si poneva come capitolo conclusivo della produzione intellettuale come la intendiamo oggi. Soltanto negli ultimi anni sono state pubblicate tre corpose antologie che raccolgono autori contemporanei: *Nestoličnaja literatura* [La letteratura fuori dalle capitali, poesia delle regioni della Russia, 2001], *Devjat' izmerenij* [Nove dimensioni, settanta poeti contemporanei, 2004] e *Osvoboždennyj Uliss* [Ulisse liberato, opere di autori russi che vivono all'estero, 2004], tutte per l'editore Novoe Literaturnoe Obozrenie e tutte curate da D. Kuz'min.

Se la scena culturale della Russia postsovietica ha dimostrato l'inattendibilità dell'affermazione postmodernista, che nega la validità di qualunque operazione culturale, non ha smentito invece la sfiducia nell'arte e nelle potenzialità dell'artista. La realtà con la quale l'autore

degli anni '90 si trova a misurarsi è molto meno univoca di quella precedente, in quanto non v'è un "nemico" contro il quale battersi, ma è una sfida con se stesso. L'arte (intendo con questo termine e in questo contesto qualunque operazione culturale) si trova a fare i conti con il tentativo, ma soprattutto la necessità, di autoaffermarsi, o meglio di auto-riaffermarsi ma soprattutto di giustificare la propria esistenza e di trovare un ruolo definito all'interno di una società mondializzata e frenetica, che da un lato presta sempre meno attenzione alle scienze umanistiche in generale, e dall'altro recepisce soltanto ciò che rappresenta un investimento (anche in termini di consenso) relativamente certo. Queste condizioni creano le premesse per un circolo vizioso che sta già decretando la fine di tante espressioni artistiche: se viene ufficializzato e accettato soltanto ciò che ottiene il riconoscimento del pubblico, si elimina a priori la validità delle nuove proposte che non trovano stimoli e mezzi per evolversi. La generazione giovane, eccezione fatta per pochi casi isolati, non può in questo modo farsi conoscere e andare oltre una ristrettissima schiera di estimatori. La fine della generazione che sta riscuotendo successo ora porterà con sé un tragico impoverimento della scena culturale. La situazione di stallo, che limita considerevolmente la possibilità di affermarsi di autori giovani e talentuosi, viene paragonata da critici e scrittori a quella del periodo del disgelo, in cui il samizdat era l'unico mezzo per far sentire la propria voce. C'è però una differenza sostanziale: allora l'occidente colto era pronto ad accogliere ciò che passava tra le maglie del controllo statale. Questo momento ha portato nei decenni precedenti alla diffusione di una gran quantità di "opere-spazzatura" che hanno ottenuto un certo riconoscimento soltanto grazie al fatto di essere state scritte come sovversive o dissidenti. Uno dei problemi della critica attuale è di ristabilire una giusta gerarchia, anche di tali opere, eccessivamente esaltate nei decenni passati. Mentre oggi, essendo venuto a mancare il rischio romantico della violazione di divieti antilibertari che accompagnava la diffusione di opere non approvate dal regime questo interesse è scemato; nuove proposte poetiche vengono accettate ben di rado, come anche ciò che non rientra in canoni estetici consolidati, ma vetusti.

La non volontà di cercare ed eventualmente di "consacrare" nuovi rappresentanti dell'intellettualità spin-

ge paradossalmente all'autoproclamazione e all'autocelebrazione del singolo con conseguenze nefaste per il processo culturale. La democratizzazione delle forme espressive, avvertita come necessità più che legittima negli anni '60 e '70, ha infatti portato all'estremizzazione di questo atteggiamento, e all'idea che chiunque possa diventare artista dall'oggi al domani. La possibilità di creare un'opera d'arte con tutti i linguaggi disponibili non significa che ognuno sia artista: ricordo l'esibizione di un giovane poeta al festival del verso libero di Mosca (edizione 2004), che dal palco non fece altro che strillare insulti e turpiloquio assolutamente gratuiti. Lo scandalo verbale non stupisce più nessuno, ma è curioso che un ragazzo si sentisse poeta per il fatto di aver scritto dei testi e che fosse pronto a presentarli come opere artistiche di fronte a un pubblico competente. La mancanza di strutture che incoraggino la nascita di movimenti artistici porta a un sostanziale disorientamento e quindi alla creazione di forme d'arte dilettantistiche, non però nel senso classico con cui il postmodernismo, o ancor prima il primitivismo, intendevano questo termine, ma nel senso di epigoniche e prive di interesse.

Se è vero che la situazione "post-postmodernista" restituisce alla figura dell'uomo un posto di primo piano, è altrettanto vero che egli non è più portatore di valori o anche solo di modelli nei quali riconoscersi. Per lo più, è l'artista stesso in cerca di un'identità definita. L'arte del XXI secolo inevitabilmente diventa egocentrica. Le basi teoriche del postmodernismo hanno portato all'inattualità delle scuole o delle correnti; il pittore, lo scrittore, il regista è solo e lavora soltanto per sé, senza una base solida che possa fungere da punto di riferimento valido. I motivi dell'opera di Kafka o Mandel'stam, di Eliot o Montale, ma anche di Erofeev o Charles Bukowski, per quanto pessimiste e sfiduciate fossero le loro poetiche, potevano essere avvertiti e condivisi dal lettore. Oggi nella maggioranza dei casi si legge, si osserva, si assiste passivamente alla trasposizione del diario personale dell'artista, confinato in se stesso e incapace di dare o ricevere aiuto dal pubblico, sempre più scarno e indifferente e, soprattutto, impegnato dai propri conflitti e alla ricerca di una via d'uscita, valida esclusivamente per sé.

Quest'anno a Mosca è stato chiuso il circolo Avtor-nik, sorto nel 1990 come punto di ritrovo di poeti e

scrittori nel panorama della Russia postsovietica. Esso non si poneva come momento di creazione di poetiche comuni, ma semplicemente come possibilità di aggregazione di esperienze poetiche autonome e diverse. La fine del circolo ha sancito l'inattualità per il pubblico odierno di progetti del genere, in quanto quasi nessuna delle "giovani leve" ha espresso il desiderio di farne parte. Tale situazione, soprattutto nel paese che fino a una decina d'anni fa si vantava di essere quello in cui si leggeva di più al mondo mi sembra il segno, grandemente significativo, di una tendenza presente in tutti i paesi "civilizzati". Il successo dell'arte e il bisogno reale della stessa sono inversamente proporzionali al benessere (o presunto tale) raggiunto. Questo sentimento porta a un mutamento di valori e di necessità, e quindi all'indebolimento dei bisogni spirituali in favore di quelli puramente materiali, come dimostra, in maniera inequivocabile, la situazione dei paesi come l'Italia, ma anche, ormai, come la Russia.

Massimo Maurizio

I. Ju. Svetlikova, *Istoki russkogo formalizma. Tradicija psihologizma i formal'naja škola*, Novoe Literaturnoe Obozrenie – Kafedra slavistiki universiteta Chel'sinki, Moskva 2005.

Il titolo, a prima vista contraddittorio, del libro della giovane studiosa pietroburghese Ilona Svetlikova è studiato per colpire: psicologismo e formalismo sono infatti due termini che in comune sembrano avere soltanto il suffisso. L'autrice parte proprio dall'idea classica del formalismo come corrente antipsicologica per scalfire l'idea di inconciliabilità di queste due scuole; in realtà va detto che è facile smentire l'assolutezza di quest'opposizione, come peraltro di ogni altra affermazione tanto perentoria. I. Svetlikova si ripropone di gettare una luce nuova sul contesto nel quale si è sviluppato il formalismo, creando dei legami fra i principali momenti della teoria formalista con le conquiste dello psicologismo europeo della seconda metà del XIX secolo e del primo decennio del secolo successivo.

Il formalismo si pone come prima manifestazione della critica letteraria vera e propria e, pur riconoscendo validità alla linguistica sorta qualche decennio prima (principalmente alla scuola di F. Fortunatov), non ve-

de tuttavia alcun “degno” predecessore nella sfera della critica letteraria. Le fiere dichiarazioni a proposito dell’indipendenza dal passato e della novità della proposta andavano di pari passo con affermazioni simili da parte dei futuristi, riconosciuti dagli inventori del metodo formale come ispiratori, ma soprattutto come coloro i quali anticiparono nella propria pratica poetica le teorie letterarie che poi essi avrebbero elaborato, ma, come nel caso del futurismo, anche per il formalismo ci sono dei “progenitori”.

I. Svetlikova ricostruisce il senso del termine “psicologismo” negli anni ’10, più ampio di quello che gli attribuiamo oggi: accanto all’accezione moderna, esso designava anche l’inserzione nella critica letteraria di quei tratti dell’opera che potessero gettare luce sulla componente spirituale e interiore dell’autore. Era contro questa posizione che si scagliavano i formalisti. Proprio i postulati dello psicologismo delle origini (seconda metà del XIX secolo) influirono però su una serie di elaborazioni teoriche che stanno alla base del metodo formale. In questo senso è possibile, secondo la Svetlikova, parlare di un’influenza delle teorie del primo sul secondo. Buona parte del lavoro della studiosa pietroburghese è dedicato a dimostrare l’esistenza di questi legami e l’adozione di procedimenti di analisi tipici dello psicologismo, anche e soprattutto a livello inconscio, da parte dei rappresentanti del formalismo. La scuola psicologica, principalmente di derivazione inglese e tedesca, riscosse un successo notevole in Russia a partire dall’inizio del XX secolo, rappresentando una delle correnti di forza del contesto culturale dell’epoca. In questo senso la scuola russa viene inquadrata come figlia del proprio tempo e riflesso necessario di quello stesso clima culturale europeizzato di cui negava la validità; di questo la Svetlikova tratta nel primo capitolo.

I nomi più significativi che cita a questo proposito sono quelli di J.F. Herbart, del suo allievo G.Th. Fechner e di A. von Humboldt. La psicologia matematica e la classificazione dei primi, vista come base necessaria per ogni speculazione intellettuale di carattere umanista, e lo studio della psicologia a partire dalla lingua (“organo di pensiero”) del secondo diedero il via a una feconda serie di continuatori, il più notevole dei quali in Russia fu A. Belyj, che da queste posizioni attinse l’idea del legame tra il metro di una poesia e le sensazioni

che suscita, utilizzando proprio il metodo classificatorio. Queste considerazioni, che per inciso diedero una spinta decisiva alla nascita di una scuola linguistica russa vera e propria, furono suggerite a Belyj dalla “società filosofica”, formatasi nel 1884 e alle riunioni della quale prendeva parte fra gli altri anche N. Bugaev, accanto a figure come quella F. Korš, grandemente stimato dai formalisti, e F. Fortunatov. La “società filosofica” era nata proprio come circolo di discussione delle idee dello psicologismo che allora furoreggiava in Europa.

I capitoli secondo e terzo tracciano una dettagliata genesi dei concetti di immagine (*obraz*) e straniamento (*ostranenie*), centrali per la scuola formale, ricollegandoli proprio alle conquiste teoriche dello psicologismo. L’immagine è, secondo la teoria di D. Hume dominante fino all’inizio del XX secolo, una “copia delle sensazioni elaborata dalla ratio e attraverso la quale si crea la capacità di pensiero”. Per i formalisti l’immagine è “il primo elemento della coscienza”, mentre il pensiero è senza immagini (“bezobraznyj”). Queste posizioni apparentemente lontane possono essere conciliate, secondo l’autrice, ricorrendo all’esperienza del futurismo. Già all’inizio del XX secolo la teoria del pensiero per immagini e l’inconsistenza dell’affermazione che ipotizzava l’unicità di questo tipo di procedimento mentale aveva suscitato un’accesa disputa. V. Šklovskij nello *Sbornik* [Raccolta] del gruppo del 1916 sosteneva che gli stessi poeti futuristi a volte non comprendono il senso delle proprie poesie, a causa del linguaggio usato ma anche e soprattutto della grande quantità di immagini che vi inseriscono. Secondo la Svetlikova la *zaum’* [la lingua transmentale elaborata dai futuristi] cela dietro la semantica e un contenuto fittizio la spiegazione della teoria dell’immagine avanzata dai formalisti e la conciliazione della stessa con le posizioni proposte dallo psicologismo.

Una teoria, di poco precedente all’elaborazione del metodo formale, ipotizza che la ricezione di due immagini implichi un’altra ricezione più complessa, in cui si sovrappongono molte rappresentazioni che non vengono avvertite dalla coscienza, ma che restano nella nostra mente. Queste ultime costituiscono gli anelli della catena che unisce le due immagini recepite coscientemente e spiega il loro legame anche quando sono, dal punto di vista logico, lontanissime fra loro. Di poco succes-

siva è la teoria delle macchie sonore (*zvukovye pjatna*) di Šklovskij, secondo la quale il poeta non ragiona soltanto per immagini ma anche per suoni che vengono poi fermati nella struttura concreta dei versi. L'autrice vede una discendenza dell'idea školvskiana dalla teoria precedente. Per la scienza della mente dell'epoca le immagini sono il punto di unione che intercorre fra la rappresentazione psicologica del materiale primario della coscienza e l'attività di pensiero. Questo passaggio, secondo la Svetlikova, funse da punto di partenza per l'elaborazione del metodo formalista.

Nel terzo capitolo, dedicato alla genesi della teoria dello straniamento, l'autrice ripercorre le tappe che hanno portato alla formazione di uno dei concetti cardine del metodo formale.

Appartiene a P.B. Shelley l'affermazione secondo la quale la poesia ha il potere di far apparire come inconsueti oggetti ben conosciuti in virtù dell'originalità della forma che utilizza (1821). In questo senso, secondo l'autore inglese, poeta è colui che è in grado di creare nuove associazioni, mentre l'uomo "comune" si limita a usare le vecchie.

Nel 1868 A. Bain identifica le leggi che regolano il pensiero: la legge di contiguità (*law of contiguity*), che risponde della capacità di ripetizione e che permette il formarsi di abitudini, e la legge di similarità (*law of similarity*) che consente di scoprire e classificare, di rintracciare cioè tratti comuni all'interno di insiemi di elementi non simili.

La Svetlikova cita anche Th. Ribot, che nel 1901 avanzò l'idea che alla base della creazione letteraria si trovasse il principio di dissociazione, cioè la violazione dello schema di ripetizione usuale fornito dall'esperienza che governa le azioni di tutti i giorni. Il risultato della dissociazione sarebbe, secondo questa visione, l'opera d'arte, un errore nel corso del normale andamento (associativo e ripetitivo) delle cose. L'autrice nota fra parentesi che i dizionari d'inizio secolo riportavano la parola *dissociacija* (dissociazione) come sinonimo di *ostranenie*.

Il sistema dualistico, di Ribot, figlio delle teorie di Bain, ritorna anche nell'esposizione del metodo di R. Jakobson: in *Zametki o proze poeta Pasternaka* [Note sulla prosa del poeta Pasternak] il critico distingue il sistema metaforico di Majakovskij da quello metonimico

di Pasternak, ricorrendo al dualismo dello psicologismo visto sopra, e identificandolo come scontro tra contiguità (*dissociacija*) e similarità. Questa dicotomia assume le caratteristiche per Jakobson di una delle possibili categorizzazioni della poetica in generale.

W. James nel 1911 notò che alcuni elementi verbali si evidenziano, risaltano nel caso in cui qualcuno pronunci ad alta voce il nome dell'ascoltatore o si fissi attentamente una parola qualunque in una pagina scritta. Il termine viene in questo modo messo a nudo (James usa questa parola, che preconizza il successivo *obnaženie priema* [la rivelazione dell'artificio]), acquistando caratteristiche nuove. Questo processo è possibile, secondo James, grazie al fatto che mutano i legami dell'oggetto e la natura delle associazioni dello stesso con gli elementi circostanti. Questo è il principio dello straniamento verbale (in russo, *slovesnoe ostranenie*), teoria, come anche quella della dissociazione, molto di moda negli anni '10 del XX secolo.

I due capitoli conclusivi prendono in esame le teorie di Ju. Tynjanov e di O. Brik e il loro legame con la scienza cognitiva. Fra il 1900 e il 1920 venne pubblicata l'opera di W. Wundt "Psicologia dei popoli" (*Völkerpsychologie*) in 10 volumi, in cui tra l'altro lo studioso tedesco afferma che il nome che designa un oggetto sia strettamente legato all'idea che il gruppo linguistico che usa la parola ha dell'oggetto stesso. La Svetlikova rintraccia in questo legame uno degli elementi ispiratori della teoria di Tynjanov, secondo la quale la semantica della parola poetica va esaminata nel contesto della poesia e in quello più ampio dell'opera di un dato autore. La studiosa piomboburghese sostiene inoltre che il critico formalista abbia attinto dall'arsenale terminologico dello psicologismo del tempo termini, fondamentali per la sua speculazione critica, quali *svetloe pole soznanija* [il campo luminoso della coscienza], *zatemnenie* [oscuramento], *vytesnenie* [repressione], *ostatki* [residui], *slijanie* [fusione], *soedinenie* [unione], *kolebanie zvukov* [oscillamento di suoni], tratto dagli studi di J.F. Herbart, o *stichovoj rjad* [serie poetica], calco evidente (la parola "serie" suona in russo piuttosto "inusuale per definire un verso", p. 117) su un'espressione originale di Herbart.

Il capitolo su O. Brik si discosta dal resto del libro per la mancanza dello schematismo che contraddistin-

gue le pagine precedenti. Come sottolinea l'autrice stessa nel primo capoverso di questo capitolo, il libro *Istoki russkogo formalizma* è stato l'evoluzione dell'idea di scrivere una biografia di Brik (p. 125). Alla luce di questa precisazione si comprende la diversità di esposizione e la concezione leggermente differente da quella del resto del libro. I. Svetlikova indugia volentieri su aspetti della personalità e della biografia dell'autore, ne sottolinea la genialità, ma anche l'incapacità di concretizzare le proprie intuizioni (si vedano pp. 137–138 e seguenti): Brik elaborava una grande quantità di teorie e idee, la messa in opera delle quali era però spesso delegata ai suoi "colleghi" formalisti. Dei due lavori che furono pubblicati durante la vita del critico (*Ritm i sintaksis* [Ritmo e sintassi] e *Zvukovye poutory* [Ripetizioni sonore]) la studiosa pietroburghese si sofferma sull'influenza che ebbero sul secondo le teorie di F. Paulhan e Ch.R. Richet che affermavano il ruolo precipuo dei giochi di parole e dei *calembour* per l'apprendimento di una lingua straniera, ma anche della lingua madre da parte dei bambini.

Similmente Brik sostiene la funzione indispensabile del suono come elemento per la composizione di opere in versi: il poeta si lascia guidare più che dal senso e dal logico svolgimento della trama, dalle sonorità che si creano man mano che l'opera acquista una forma definitiva. A partire da queste affermazioni, B. Ejchembaum, in *Kak sdelana "Šinel'" Gogolja* [Com'è fatto il "cappotto" di Gogol'], pubblicato due anni dopo il lavoro di Brik, avanza l'ipotesi che il pensiero di Gogol' e la sua tecnica compositiva *in toto* si basassero non tanto sullo svolgimento di una trama o di un'idea precedenti, quanto che fossero guidate dalle particolarissime sonorità dei giochi di parole e dei *calembour*.

Un appunto che potrebbe essere mosso all'autrice è che il gran numero di nozioni e movimenti viene presentato a volte senza un grande rigore formale, ma la lettura è piacevole e grandemente informativa. Anche a prescindere dall'interesse per il formalismo, questo libro può essere letto anche come compendio di storia dello psicologismo europeo a cavallo dei secoli XIX e XX. Il merito maggiore è sicuramente l'aver dimostrato in maniera abbastanza convincente la presenza del sostrato psicologico nel formalismo, ma anche l'aver ricostruito in maniera molto piacevole un mosaico dei movimenti

e l'ambiente intellettuale degli anni '10 e '20.

Massimo Maurizio

S. Garzonio, *La poesia russa del XVIII secolo. Saggio introduttivo*, Tipografia editrice pisana, Pisa 2003.

Offrire in appena 101 pagine (più 28 di note) uno sguardo rigoroso ed esaustivo sulla poesia del classicismo russo (con particolare riferimento agli aspetti poetici, metrici e di genere) è un intento di particolare complessità. C'è riuscito in questo libro Stefano Garzonio che, facendo leva sugli appunti delle sue lezioni tenute a Pisa tra il 2000 e il 2001, ma anche su una non comune passione per l'argomento trattato, realizza un testo che per sua stessa definizione "si costruisce su due piani": quello del manuale didattico, destinato agli studenti, e quello della ricognizione bibliografica, pensata specificamente per gli addetti ai lavori e per chiunque intenda approfondire tutti quegli aspetti che, pur nel ritmo incalzante e stringato della narrazione, vengono solo fatti presenti e molto schematicamente riassunti.

Nell'introduzione viene tracciata una ricostruzione storico-culturale del periodo in questione (il '700 russo) secondo uno schema tradizionale e ben consolidato: il passaggio da una seconda metà del Seicento, in cui la cultura russa si apre già a esperienze straniere (polacca e ucraina *in primis*) e in cui nasce una prima tradizione poetica scritta (legata al verso sillabico di Simeon Polockij), verso la prima metà del Settecento, dove si evidenziano nuovi e più coscienti orientamenti culturali che, conseguenza diretta delle riforme volute da Pietro il Grande, non assegnavano alla letteratura che un ruolo periferico, considerandola tuttavia come parte di un sistema che andava riorganizzato secondo criteri forzati di "progresso" e "occidentalizzazione". Ma all'interno di queste schematizzazioni note, Garzonio sa inserire elementi di riflessione e spunti che allargano il campo d'indagine.

Così, con giusto equilibrio fra quanto esplicitato nel testo e quanto rinviato in nota, si parte dalla distinzione operata nel 1961 da P.N. Berkov fra il concetto di *Russkoe prosvetitel'stvo* [Illuminismo russo] (inteso come movimento filosofico e politico tendente alla diffusione della cultura e delle scienze) e quello di *prosvetšenie*,

visto come parte integrante del primo di essi e come istanza ideologica della borghesia rivoluzionaria in lotta col sistema feudale. Vengono quindi evidenziate le prime due fasi culturali del *russkoe prosvetitel'stvo* (ovvero quella che vede la fioritura di scuole di cultura latineggiante e quella del periodo dell'“assolutismo illuminato” di Pietro) che a loro volta, in letteratura, corrispondono al barocco letterario russo e alla letteratura dell'epoca petrina (e che insieme rappresentano il cosiddetto “classicismo scolastico” o “preclassicismo”). È l'ingombrante lascito culturale petrino, o meglio la riflessione sulle nuove esigenze di carattere ideologico-letterario che le riforme di Pietro hanno attivato, a dare forma alla terza fase dell'illuminismo russo e che in letteratura ha un preciso, seppur ovviamente convenzionale, riferimento nel classicismo russo, inteso, non già come banale e sterile imitazione tardiva dei classici tramite il filtro culturale essenzialmente francese, bensì come creazione di un nuovo metodo artistico e di una nuova scuola letteraria che siano in grado di tenere il passo dello sconvolgente ribaltamento voluto da Pietro, ma nello stesso tempo fieri depositari della tradizione scrittoria russa (fino a quel momento di natura essenzialmente religioso-ortodossa).

Il pregio principale di questo libro, dunque, è quello di restituire al classicismo russo tutto il suo fascino, che proviene dalla sua intima natura sperimentale, dal suo interrogarsi su tutti gli aspetti (linguistici, tematici, formali, ideologici, ritmici e di genere) che costituiscono l'essenza della creazione poetica, dai suoi continui tentativi di teorizzazione (quasi mai supportata dalle concrete realizzazioni poetiche), dal suo muoversi per contrasti, polemiche, traduzioni, rifacimenti, assimilazioni. I suoi campioni, sia che venga loro dedicato uno specifico capitolo (come nel caso di Kantemir, Tredjakovskij, Lomonosov, Sumarokov, Deržavin, Radiščev), sia che vengano continuamente chiamati in causa nel corso dell'intera narrazione (Feofan Prokopovič, Cherskov, Petrov, Majkov, L'vov, Bogdanovič, Čulkov) sono tali proprio in virtù della loro dedizione alla causa: la creazione di una grande letteratura degna di una grande nazione europea. Il loro reciproco influenzarsi non è disgiunto quindi dal loro reciproco criticarsi (anche tramite le pagine delle prime riviste letterarie che sorgono proprio in questo secolo in Russia) e migliorarsi

in quella continua ricerca di una perfezione che sfugge ogni volta che sembra vicina alla sua realizzazione.

In quest'ottica appare molto meno paradossale la constatazione che il poema epico, che nella teoria del classicismo russo era considerato il genere più importante, trovi una sua prima realizzazione completa e soddisfacente solo nel 1779 con la *Rossijada* di Cherskov (ma nel libro viene dato il giusto peso anche ai vari tentativi precedenti e parziali di Kantemir, Tredjakovskij, Lomonosov), ovvero quando non solo cominciarono già a farsi sentire i primi germi del sentimentalismo e del preromanticismo, ma soprattutto quando già si erano avute eccellenti realizzazioni della sua negazione (e parodia), sotto forma di poema eroicomico (*Elisej, ili razdražennyj Vakch* [Elisej o il Bacco irritato, 1771] di Vasilij Majkov), e della sua antitesi, la novella in versi (*Dušen'ka*, o meglio la sua prima redazione, *Dušen'kiny pochoždenija* [Le avventure di Dušen'ka, 1778], di Ippolit Bogdanovič). Più sorprendente semmai è scoprire (o, se preferite, riscoprire) che è in questo secolo che, grazie a Lomonosov, prende corpo la teoria del poeta come vate, come voce del popolo, come incarnazione e coscienza dell'ideale nazionale. Ai nostri giorni di questa teoria si è fatta ormai una generalizzazione priva spesso di senso (in Russia un “poeta è più di un poeta”) banalizzando l'aspirazione reale e motivata di un secolo nevralgico e straordinario.

In conclusione il lavoro di Garzonio colma una grossa lacuna in questo settore di studi e costituisce un buon anello di congiunzione tra lo studio divulgativo (il manuale di storia della letteratura) e il lavoro specifico e approfondito verso cui il lettore più sensibile viene incoraggiato. Il metodo utilizzato, la divisione in capitoli tematici legati a uno o più specifici autori e il costante rimando a note più esaustive, non facilita la lettura, ma è in grado di focalizzare l'attenzione su una notevole quantità di questioni particolari che altrimenti avrebbero rischiato di restare completamente senza voce.

Un'ultimissima considerazione, questa volta in negativo, riguarda la distribuzione del libro, inevitabilmente limitata agli ambienti accademici (sempre più claustrofobici) e alla realtà editoriale pisana. Invece ci sarebbe un gran bisogno che questo tipo di letture, di livello divulgativo medio-alto e di nessun impat-

to commerciale, avessero il massimo grado di reperibilità. È tempo che il “sistema università” e nello specifico il “sistema slavistica italiana” ripensi in chiave di edizioni elettroniche le proprie pubblicazioni. Certo, bisognerebbe intendersi sul concetto di edizione elettronica di un testo. Il modello finora proposto dall’Ais, con la semplice riproposizione in versione elettronica di una rivista (Studi slavistici, <http://www3.unifi.it/fupriv/CMpro-v-p-68.html>) che anche solo come veste cartacea risulterebbe piuttosto superata, non lascia spazio a facili ottimismo.

Simone Guagnelli

O.M. Somov, *Gajdamak (un fatto piccolorusso)*, traduzione, postfazione e appendice di C. Olivieri, Terzo millennio editore, Caltanissetta 2004.

Spesso alcuni ottimi scrittori hanno la “sfortuna” di essere contemporanei dei grandi classici della letteratura e vengono spesso ingiustamente dimenticati: è questo indubbiamente il caso di Orest Michajlovič Somov, vissuto nella Russia d’inizio XIX secolo, un periodo di grandissimo rigoglio letterario, e ricordato spesso solo come precursore di Gogol’.

Viene oggi presentato al lettore italiano, grazie al lavoro di Claudia Olivieri, *Gajdamak (un fatto piccolorusso)*, un testo molto interessante e di solito trascurato dalla critica (tanto che non viene neanche citato nelle due pagine scarse dedicate all’autore in *Storia della civiltà letteraria russa*, I, Torino 1997, pp. 465–466).

Il racconto (il termine russo “byl’”, reso dalla traduttrice con “fatto”, racchiude anche il significato di “storia vera”) narra la cattura e la quasi immediata liberazione di Garkuša, semilegendario bandito nell’Ucraina del XVIII secolo, soprannominato Gajdamak, da cui il titolo dell’opera (la complessa etimologia del termine, spiegata nella nota 9 della postfazione, accomuna in realtà nel testo tutti i membri della sua banda). La capacità di Somov di descrivere in maniera viva ed efficace il folklore piccolorusso, che costituisce lo sfondo storico-culturale di questa e di altre sue opere, ha giustamente assicurato a questo scrittore un posto nella storia della letteratura, oscurando altri aspetti interessanti della sua opera.

Infatti, come mostra in maniera molto convincente la Olivieri nell’apparato critico del volume, già in questo breve racconto (meno di trenta pagine), scritto con una leggerezza di stile che ricorda quella di Puškin (si veda p. 40), si cela una straordinaria complessità strutturale e ricchezza di rimandi. Per quanto riguarda il paratesto, il rapporto tra le epigrafi ai quattro capitoli della novella, che si riferiscono alla storia ucraina del XVII secolo (definito dalla Olivieri “Passato 2”), e il tempo della vicenda, ambientata nel secolo successivo (“Passato 1”), allarga notevolmente l’arco cronologico della narrazione, altrimenti limitato a pochi giorni, proiettando inevitabilmente la vicenda nella contemporaneità politica del primo Ottocento, periodo di riscossa nazionale ucraina.

Non è certo un caso che esattamente al centro della novella (fine del secondo capitolo, il più lungo dei quattro), si trovi un episodio apparentemente slegato dal resto dell’opera, l’unico che non vede Garkuša come centro compositivo: la comparsa del suonatore cieco permette a Somov di inserire “epicamente” altri brani tratti dal folklore ucraino e soprattutto di introdurre in modo “criptato” il parallelo Chmel’nickij (eroe della storia ucraina del XVII secolo) – Garkuša – attuale situazione di sottomissione del popolo ucraino (si vedano pp. 69–70).

Uno degli elementi costitutivi del *Gajdamak* è sicuramente il gioco linguistico (difficilmente traducibile) tra il russo, in cui è scritto il racconto, e l’ucraino, presente in epigrafi, citazioni e regionalismi, che arricchiscono stilisticamente il testo. Somov utilizza al massimo le potenzialità del racconto breve che, come scrive la Olivieri “permette di approntare appena un personaggio, senza scandagliarne gli aspetti fisico-somatici e psicologici” (p. 55). Il *Gajdamak* viene tratteggiato quasi sempre in modo indiretto: appare da metà del primo capitolo, ma la sua vera identità viene svelata solo nel capitolo successivo; nel secondo e terzo capitolo è sempre centro e movente dell’azione, ma senza apparire direttamente, per poi tornare nell’ultimo capitolo, mostrando la sua grande capacità oratoria nell’episodio della sua fuga. Questo artificio retorico, che sarebbe stato utilizzato di lì a poco da Lermontov in *Un eroe del nostro tempo*, permette inoltre di conferire al personaggio principale un carattere quasi mitico, amplificandone lo spessore nar-

rativo nello spazio di poche pagine e creando una tensione straordinaria tra racconto e “racconto nel racconto”. Le dicerie popolari, nonché alcuni artifici narrativi come i rimandi ai cliché romantici (illustrati dalla Olivieri alle pp. 70–73), creano nel lettore un’aspettativa di un evento meraviglioso, che, in contrasto con quegli stessi cliché, non accade mai. La figura di Garkuša, a metà tra reale e immaginario, agisce soltanto attraverso la parola, il fantastico non interviene mai direttamente, ma è sempre confinato nei racconti dei personaggi: è infatti la parola il vero *deus ex machina* (p. 44) del *Gajdamak*, una parola dotata di una forza quasi magica, che diventa infatti l’autentico protagonista del racconto e che non può non farsi strumento politico di rivalse nazionale ucraina.

Le qualità della novella risultano ancora più evidenti dal confronto col romanzo (dallo stesso titolo), intrapreso da Somov e mai portato a termine (il lettore italiano ne trova un esauriente compendio nell’appendice del volume, pp. 125–146). Dalla cinquantina di pagine di quello che sarebbe dovuto essere un grande affresco dell’Ucraina del XVIII secolo (sette capitoli pubblicati a più riprese su diverse riviste), appare abbastanza evidente la difficoltà di organizzare in un vero e proprio romanzo il materiale del racconto. Il *Gajdamak* del romanzo, con la svolta moralistica da brigante buono (per lo più voluta dalla censura) e un gusto quasi Hollywoodiano per il colpo di scena, finisce per diventare un misto tra Robin Hood e James Bond, perdendo quell’interezza e verosimiglianza storica, che la novella aveva così efficacemente creato.

In questo volumetto (158 pagine di piccolo formato) l’apparato critico occupa molto più spazio della novella stessa (28 pagine, comprese le note). Il libretto soffre di una certa ambiguità irrisolta tra testo di lettura e saggio critico, evidenziata dalla prima pagina, nella quale (forse per una svista editoriale) appare la Olivieri come autrice del *Gajdamak*. Dopo una mezza pagina di ringraziamenti della curatrice/traduttrice (p. 3), il lettore si trova immediatamente davanti all’inizio della novella, introdotta solo dalla nota informativa sul risvolto della copertina. La Olivieri ha preferito rimandare ogni nota esplicativa all’apparato critico, senza quasi inserire rimandi espliciti, obbligando il lettore a ricercare tra postfazione, note e appendice spiegazioni sparse per tut-

to il volume. Bisogna aspettare, per esempio, decine di pagine per sapere che le 12 piccole note a fine testo sono scritte dallo stesso Somov.

Nella traduzione, nel complesso discreta, anche se a volte un po’ accademica, scelte traduttorie alquanto discutibili (con alcuni errori) si alternano ad altre indubbiamente felici ed efficaci; ne risente soprattutto la resa dello stile vario ma scorrevole di Somov, a volte sacrificato a quello a tratti un po’ disomogeneo e ridondante della Olivieri (riscontrabile anche nell’apparato critico), ad esempio negli accostamenti, non giustificati dall’originale, di parole desuete in italiano e linguaggio parlato, o negli immotivati cambiamenti della struttura dell’originale. Non è un caso che le parti migliori della traduzione siano quelle in cui è lo stesso Somov a utilizzare un linguaggio aulico.

Ma la parte più valida del volume è indubbiamente quella che viene chiamata un po’ impropriamente “postfazione”, che costituisce in realtà un lungo saggio critico (quasi 60 pagine, purtroppo senza alcuna suddivisione in paragrafi), di altissimo valore scientifico, dove la Olivieri dimostra di conoscere perfettamente l’arte di analizzare un testo letterario.

Dopo un *excursus* sulla fortuna della novella e un breve riassunto, vengono presentati gli strumenti critici utilizzati nel saggio e gli aspetti principali della novella. Grazie a un notevole bagaglio culturale e metodologico (Lotman, De Saussure, Bachtin, i formalisti, e così via), la Olivieri analizza la novella in quasi tutti i suoi aspetti, sviscerando ogni argomento fino ai minimi dettagli (grazie anche a un notevole lavoro d’archivio, ammirevole per una giovane studiosa). Risulta molto interessante, inoltre, il frequente confronto con le arti figurative, particolarmente importante in un testo che ha nella pittoricità un suo punto di forza.

La parte più debole dell’apparato critico è invece la struttura stessa del volume, che non aiuta il lettore nella fruizione del testo (anche se frutto sicuramente di una sofferta, ma ponderata scelta). Nonostante i problemi illustrati e qualche “scivolone” critico (come la lunga nota sulle *rusalki*, che ignora del tutto una lunga tradizione di studi scientifici, p. 92), il lavoro della Olivieri è davvero di gran pregio. L’unico rammarico è che sarebbe forse bastato un ulteriore piccolo sforzo per venire incontro al lettore e rendere un testo di grande valore ac-

cessibile anche ai “non addetti ai lavori” (tra le altre cose un gran numero di termini russi non vengono tradotti). A ogni modo il volume della Olivieri costituisce un riferimento imprescindibile per chiunque, non solo in Italia, voglia avvicinarsi alla figura di Orest Michajlovič Somov.

Sergio Mazzanti

Literaturnye ob''edinenija Moskvy i Peterburga 1890–1917 godov. Slovar', a cura di Manfred Šruba, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2004.

Il periodo del decadentismo e del secolo d'argento è uno dei più complessi e produttivi della storia della letteratura russa e continua ad attirare l'attenzione di studiosi e appassionati. Dopo la pubblicazione negli anni scorsi di una serie di indici bibliografici ed enciclopedie dedicati agli scrittori (per esempio *Russkie pisateli 1800–1917. Biografičeskij ukazatel'*), di antologie e storie della letteratura del periodo (*Literature and Art of the avant-garde Russia* e altri) la casa editrice Novoe Literaturnoe Obozrenie presenta un dizionario (così chiamato nel titolo) in cui sono raccolti e classificati 350 gruppi letterari di Mosca e Pietroburgo del periodo 1890–1917, di quel lasso di tempo, cioè, che unisce le prime manifestazioni del modernismo russo (decadentismo) alla rivoluzione. Utilizzo la parola “gruppi” nell'accezione più generale in quanto questa pubblicazione raccoglie ogni tipo di unione di scrittori: gruppi, gruppetti, saloni letterari, circoli, “pseudogruppi” (*pseudogrupperovki*), unioni dichiarate ma che mai esistettero in realtà (come la Società dei rappresentanti del Globo Terrestre di Chlebnikov), gruppi costituiti da una sola persona (!) e chi più ne ha più ne metta. Come viene chiarito nell'introduzione, la compilazione di questo strumento di consultazione ha richiesto 13 anni di lavoro di un'equipe costituita da studiosi russi e tedeschi che fanno capo all'università di Bochum.

L'unica pecca è l'aver tralasciato i gruppi della provincia, almeno i principali, ma effettivamente il materiale con cui hanno operato i compilatori è sconfinato, anche solo se limitato alle due capitali dell'epoca, dove peraltro si svolgeva la quasi totalità della vita letteraria e intellettuale.

Gli articoli che costituiscono il corpo del volume segnalano a seconda dei dati a disposizione, la data e il luogo di formazione di ogni gruppo, i vari membri, il profilo, gli scopi dell'attività, le date, le tappe e gli avvenimenti più importanti che ne segnarono la storia e anche l'atmosfera che vi regnava, affiancando nello stesso lavoro gruppi canonizzati dalla storia della letteratura (il cubo-futurismo, per esempio) ad altri, pressoché sconosciuti (*Voskresen'ja Mjajkotina* o *Trirema*, per esempio). Alla parte enciclopedica seguono alcuni dei manifesti e degli scritti più significativi dei rappresentanti della vita culturale dell'epoca (scritti teorici di futuristi, acmeisti, articoli polemici, e tanto altro). Chiudono il volume l'indice dei nomi e quello sistematico, utile per la consultazione, in quanto raccoglie le diverse categorie a seconda delle correnti cui si riferivano i raggruppamenti (acmeismo, futurismo, e così via), della sfera d'interesse nel quale operavano (poetica, storica, filosofica, e altre), degli orientamenti politici (marxisti, liberali, e così via), della condizione sociale dei membri (studenti, scrittori principianti, scrittori popolari) e della forma di organizzazione (saloni, circoli, redazioni di giornale, scrittori professionali e organizzazioni, e altri).

Massimo Maurizio

Slovník italských spisovatelů, a cura di J. Pelán, Libri, Praha 2004.

Nelle terre ceche, per secoli germanofile, fino a poco fa russofile e ora americanofile, la letteratura italiana si trova in una situazione di disperata emarginazione, mancando anche i più elementari strumenti di studio. A prescindere da alcuni brevi manuali degli anni Venti e Trenta, oggi inevitabilmente antiquati, il pubblico ceco ha potuto finora consultare soltanto lo *Slovník italských spisovatelů* [Dizionario degli autori italiani] di Josef Bukáček (Praha 1968) e la traduzione della *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis (Praha 1959). In questa situazione di sconforto arriva un nuovo dizionario redatto da alcuni italianisti e traduttori sotto la direzione di Jiří Pelán.

Che cosa offre questo “dizionario”, di 752 pagine e circa 1300 voci? Prima di tutto un lungo studio introduttivo di Pelán, il massimo esperto di letteratura italia-

na in Repubblica ceca (alcuni dei suoi testi più importanti sono stati pubblicati nel volume *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha 2000, in Italia è noto soprattutto per la sua introduzione alle *Opere scelte* di B. Hrabal). Questo studio, che conta pressoché cento pagine, risulta l'unica storia della letteratura italiana aggiornata redatta in ceco. Mentre l'analogo (ma più breve) studio introduttivo di Bukáček risultava incomprendibile e quasi illeggibile per l'accanita accumulazione di dati (quasi si trattasse di una voce enciclopedica), l'introduzione di Pelán è ben strutturata, ha uno "spirito" e trasmette informazioni veramente fondamentali.

Per quanto riguarda le singole voci, esse rispetto all'edizione del 1968 risultano ampliate e approfondite. Lo *Slovník italských spisovatelů* dispone di una vasta gamma di voci che non sono dedicate solo a scrittori, ma anche a termini letterari, a persone che non erano veri e propri scrittori (ad esempio Ciano), ad accademie letterarie, a critici e filologi, filosofi, linguisti e boemisti. Peccato che questa generosità non abbia abbracciato anche le riviste: ce ne sono solo una decina. Uno strumento utilissimo sono i rimandi alle traduzioni ceche delle opere trattate, aggiornate fino al 2004. Le voci sono dense e comprensibili, e vengono sempre riportate le date precise di nascita e di morte degli scrittori, non mancano voci su alcuni protagonisti della scena letteraria degli ultimi anni (Ammaniti, Culicchia, e così via). I dati sono precisi, affidabili, i titoli delle opere letterarie italiane e latine sono sistematicamente tradotti in ceco, le voci comprendono una bibliografia di base, altri titoli riguardanti problemi generali fanno parte dell'elenco bibliografico alla fine del libro. Tra parentesi quadre è riportata la pronuncia dei nomi degli autori. Grazie a questo apparato, piacevole anche per la veste editoriale, lo *Slovník italských spisovatelů* risulta pratico e utile.

Qualche lato problematico comunque c'è. Alla casa editrice Libri e al suo modello di dizionari di letteratura deve essere indirizzata l'obiezione che questo *Slovník italských spisovatelů* è poco "letterario". Le voci recano le biografie degli autori e l'elenco di opere, che però di regola non vengono descritte. Con questo procedimento l'autore risulta spesso appiattito, come se si fosse limitato a vivere e scrivere, senza che si comprenda il vero contenuto della sua opera e del rapporto tra vita e opera. Questo approccio disturba soprattutto nella

poesia: il lettore non può percepire l'importanza di alcuni capolavori del Novecento, quali ad esempio *Gli strumenti umani* di Sereni o *La camera da letto* di Bertolucci. Nella maggioranza dei casi il posto dell'autore nel sistema letterario e la gerarchia dell'importanza di informazioni vengono restituiti, comunque, all'interno dell'introduzione.

In questo caso si possono tralasciare le solite dispute sulla scelta delle voci che spesso riempiono le recensioni di opere enciclopediche. La vastità della scelta è sicuramente uno dei maggiori pregi dell'opera. Gli unici autori evidentemente omessi sono Francesco Biamonti e Dario Voltolini. Alcuni dubbi suscita anche la selezione dei poeti contemporanei: mancano alcuni personaggi che forse meriterebbero un cenno (Majorino, Insana). A eccezione di Valerio Magrelli è praticamente del tutto omessa la media e la giovane generazione dei poeti (Cesare Viviani, D'Elia) ed è passata sotto silenzio anche la produzione poetica dei prosatori contemporanei (Orengo).

In ogni caso queste obiezioni non svalutano il *Dizionario* nel suo insieme e bisogna ringraziare il gruppo degli autori che hanno messo a disposizione di un vasto pubblico uno strumento da tanto tempo atteso con ansia, colmando un vuoto che *cum tacebat, clamabat*, per dirla con Cicerone. Il lavoro è stato fatto con competenza e attenzione: la "missione" che questo *Slovník italských spisovatelů* dovrà svolgere, la svolgerà bene.

Jiří Špička

Warszawa 1944 – i 63 giorni dell'insurrezione, a cura di K. Jaworska, BLU edizioni, Torino 2005.

Una mostra dedicata al 60° anniversario dell'insurrezione di Varsavia, aperta all'inizio del dicembre 2004 e terminata il 20 marzo 2005 a Torino presso il Museo Diffuso della Resistenza, è l'avvenimento cui questo volume rende omaggio e testimonianza. Era difficile riprodurre su carta stampata il successo della mostra, gremita ogni giorno dei suoi 4 mesi di allestimento da scolaresche e curiosi, ma il tentativo non avrebbe potuto riuscire in modo migliore. Il volume propone gli stessi momenti di approfondimento, le stesse fotografie e ma-

nifesti, persino le ragioni e le difficoltà delle installazioni montate lungo il percorso della mostra.

Nell'impatto con l'allestimento sembrava, del resto, davvero di fare un salto indietro di 60 anni: all'ingresso del Museo campeggiava la riproduzione di una strada di Varsavia insorta, con tanto di trincee, primi piani di palazzi abbandonati, fori di proiettile e scritte di esortazione a resistere sui muri; mentre più avanti il visitatore si muoveva nella ricostruzione del sistema fognario della capitale polacca, in maniera simile a quella degli insorti di allora. Nel paragrafo dedicato al "Dietro le quinte", Guido Vaglio descrive pazientemente al lettore le installazioni montate all'interno del Museo e ne spiega le scelte; poco più avanti Saverio Santoliquido, direttore degli allestimenti scenici del Teatro Regio di Torino, si sofferma invece sulle difficoltà incontrate nell'operare. Alcune fotografie e schizzi aiutano a farsi un'idea della mole di lavoro svolta per ricreare all'interno del Museo l'atmosfera di Varsavia insorta.

Nella parte centrale del volume, così come in quella della mostra, lo spazio è dedicato alla stampa insurrezionale del tempo. Vengono riprodotte svariate pagine di giornale e alcuni passaggi in traduzione che confermano l'importanza di quelle testate illegali: "quello che succede possiamo saperlo solo dal Bollettino", scrive Wanda Przybylska nel suo diario di quei giorni, *Una parte del mio cuore* (Firenze 1963) con riferimento al Biuletyn Informacyjny. Il Biuletyn raggiunge infatti la tiratura di 28000 copie; nel periodo dell'insurrezione, a Varsavia si stampano oltre 135 fogli informativi tra ciclostilati e giornali. Anche nel testo, ampio risalto è riservato ai manifesti degli insorti e alle fotografie. Le didascalie che accompagnano le immagini, in particolare, catturano adesso l'attenzione del lettore; laddove quella del visitatore era coinvolta maggiormente nella scena che gli si parava davanti agli occhi. Si riscopre così, ad esempio, l'Istruzione per i comandanti delle case con meticolose osservazioni inerenti il modo per passare da una casa all'altra; si riscoprono in questo modo certi annunci apparsi sui fogli informativi: "In via Mokotowska 46/13 è stato aperto un ambulatorio per partorienti", "Venerdì 11 agosto al Conservatorio in una sala stracolma ha avuto luogo un concerto con la partecipazione di eccellenti artisti", "Cercasi grilletto con molla per una mitragliatrice MG34 [...] Rivolgersi alla sentinella di turno alla

barricata in via Długa angolo Kiliński, o eventualmente alla ragazza che distribuisce Walka". Dalle didascalie come dalle foto, emerge il contrasto tra la drammatica realtà della guerra e la voglia, la necessità di un ritorno alla vita di ogni giorno.

Così come il convegno del 10 marzo ha rappresentato il punto d'arrivo della mostra, gli interventi che aprono il volume ne rappresentano forse il punto più alto in termini di interesse scientifico e prestigio degli autori. Tra questi spicca la "Deposizione a verbale" di Władysław Bartoszewski, ospite d'onore alla tavola rotonda torinese. Deportato ad Auschwitz, rientrato a Varsavia in tempo per partecipare all'insurrezione, Bartoszewski si salverà e sarà protagonista di primo piano nella vita politica polacca: condannato a morte nel 1946, egli resta in carcere fino al 1954; viene incarcerato nuovamente nel 1981-1982 come consigliere di Solidarność; tra il 1995-1997 e poi di nuovo tra 2000-2001 è ministro degli esteri della Polonia. Il suo *Dni Walczącej Stolicy. Kronika Powstania Warszawskiego*, resoconto dei giorni della sollevazione di Varsavia ripubblicato un anno fa (Warszawa 2004), al pari di *1859 dni Warszawy* (Kraków 1974) non è stato ancora tradotto in italiano. La sua "Deposizione a verbale", estrapolata da *Na drodze do niepodległości* (Paris 1984), tratta dell'esperienza ad Auschwitz, della sua assegnazione a una stazione radio ricetrasmittente nei giorni dell'insurrezione, dell'incarico di redigere un bollettino insurrezionale. Recentemente, è comparso in Polonia un nuovo libro di Bartoszewski: *Warto być przyzwoitym* (Poznań 2005), accolto da un grande successo di critica e pubblico.

L'intervento di Bartoszewski è anticipato nel volume da quello di Giorgio Vaccarino, "L'insurrezione nella capitale", tratto da: *Storia della resistenza in Europa 1938-1945. I paesi dell'Europa centrale: Germania, Austria, Cecoslovacchia, Polonia* (Milano 1981). Giorno per giorno, Vaccarino segue gli avvenimenti dell'insurrezione. Ne inquadra le premesse a partire dal 27 luglio 1944, ne spiega le ragioni dell'esplosione il 1° agosto e del fallimento poco più di due mesi dopo. Egli si sofferma su vari episodi di resistenza, sullo sviluppo della rete fognaria come mezzo di comunicazione, trasporto e combattimento, sulla strategia militare dell'Armia Krajowa e l'attesa dei russi. Nel suo saggio "La Polonia dal 1939 al 1944", Alberto Turinetti di Priero si

concentra piuttosto sull'aspetto militare di quel periodo. Lo studioso parte dai rapporti sovietico-nazisti per approdare a quelli sovietico-polacchi, con riferimento anche alle fosse di Katyń, e alla resistenza di Varsavia. Nelle note curate dall'autore si tratta diffusamente delle armi utilizzate dai tedeschi nella riconquista della capitale: tra esse i "goliath", piccoli mezzi cingolati dotati di carica esplosiva da 50 o 75 kg, lunghi appena un metro e mezzo, filoguidati sino all'obiettivo e fatti esplodere. Una tabella esplicativa si sofferma sui rifornimenti alleati lanciati verso Varsavia, sulle missioni andate a buon fine e sul materiale accantonato dai rivoltosi oppure finito in mani tedesche.

Mieczysław Rasiej si occupa nel testo delle "Forze armate polacche in Occidente durante la seconda guerra mondiale" con dovizia di particolari. Vengono ricostruite le sorti di varie compagnie di combattenti polacchi inquadrati come fanti, fucilieri, paracadutisti, aviatori o marinai in Francia, in Gran Bretagna, in Nordafrica, in Unione sovietica, in Italia. Molto interessante risulta anche il breve saggio di Sabrina Riva, giovane studiosa impegnata sull'"Insurrezione di Varsavia: come ne vennero a conoscenza gli italiani". Nel nostro paese, i primi articoli riguardanti la sollevazione di Varsavia sono datati 20 agosto, ovvero quando i rivoltosi iniziano a subire pesanti perdite. A causa della censura, non si hanno notizie dei giorni precedenti in cui erano i tedeschi a essere tenuti sotto scacco. Si viene a sapere, tra l'altro, che al termine dell'insurrezione viene distribuito e pubblicato a Torino un opuscolo dal titolo: *Ribellione contro i Tedeschi – il dramma degli ultimi 63 giorni di Varsavia*. Ideato dagli uffici della propaganda tedesca, esso contiene un chiaro messaggio indirizzato ai partigiani piemontesi.

Per chi ha avuto la fortuna di assistere alla mostra nella sua esposizione e negli eventi a essa collegata, nel volume si fa sentire la mancanza dell'intervento che Marta Herling ha dedicato durante il convegno all'"Insurrezione di Varsavia in alcune pagine di Gustaw Herling-Grudziński". Un'esposizione che ha raccolto unanimi consensi, quanto quella di Władysław Bartoszewski. Un'altra assenza che si fa sentire nel testo è quella di una parte relativa alla cinematografia della sollevazione di Varsavia. In questo punto sta, probabilmente, l'unico collegamento mancato tra la mostra

e il suo volume. Nei giorni dell'allestimento, al Museo sono stati proiettati molti film sull'argomento: *I dannati di Varsavia* e *Paesaggio dopo la battaglia* di Andrzej Wajda, *Eroica* di Andrzej Munk, *Il Pianista* di Roman Polański e altri insieme ai cinegiornali tedeschi dell'epoca riguardanti la campagna di Polonia e la resistenza della Capitale.

Il volume è comunque un eccellente prodotto sia per chi abbia visitato la mostra, sia per chi non l'abbia fatto. Nell'uno come nell'altro caso, al pregio di ritrovare l'atmosfera, i documenti e le fotografie dell'esposizione si uniscono una serie di rilevanti interventi scientifici che lo collocano tra i migliori in Italia sull'argomento. La completezza degli aspetti che tratta glielo fa meritare senz'ombra di dubbio, insieme a due specifici caratteri positivi: la traduzione di alcune poesie sull'insurrezione di Varsavia mai affrontate prima e rese da Dario Prola, nonché l'insistenza sull'esiguità delle traduzioni italiane di testi inerenti quel preciso momento storico della Polonia e della sua capitale. Mancano all'appello non solo le opere di Bartoszewski, ma anche un capolavoro del genere come: *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* di Miron Białoszewski, apparso nel lontano 1970.

Alessandro Ajres

Il discorso sulla lingua sotto i regimi autoritari, a cura di P. Sériot e A. Tabouret-Keller, [Cahiers de l'ILSL 17], Losanne 2004.

Questa raccolta di articoli è il resoconto di un colloquio internazionale tenutosi a Louverain (Svizzera) dal 2 al 4 ottobre 2003. L'oggetto di studio potrebbe esser formulato nella seguente maniera: in qualsiasi società, nessuno stato e nessun regime può rimanere indifferente alla lingua. In diversi paesi i dittatori e i poteri autoritari sono intervenuti sulla lingua per codificarla, ripulirla, censurare certi usi e persino per promuovere nuove teorie linguistiche. Come dimostrano alcuni autori, i problemi trattati in questa raccolta restano però ancora attuali, e in questo modo la dimensione diacronica viene così arricchita di quella sincronica.

Il modo in cui viene attuata una politica linguistica è un problema che viene illustrato nella raccolta con esempi tratti da diversi paesi. Fra questi naturalmente

l'Urss, la Bielorussia, la Moldavia, la Germania e l'Italia. L'articolo di A. Goujon analizza, ad esempio, il caso della Bielorussia. In questo paese, una nuova politica linguistica, la "bielorussizzazione", è stata introdotta a metà degli anni '90 e il bilinguismo è stato approvato da un referendum nel 1995. L'autore precisa, da un lato, gli scopi della nuova politica, che si è ripromessa di "desovietizzare" e "nazionalizzare" il paese, mentre, dall'altro, esplora il problema del peso rispettivo del russo e del bielorusso.

A. Lenta dedica invece il suo articolo alla storia della lingua romena parlata nella Moldavia orientale, distinguendovi tre principali periodi (dal 1924 al 1940; dal 1940 al 1990; dopo il 1989), analizzando in modo particolareggiato l'uso dei termini "lingua moldava" e "lingua romena".

Il discorso sulla lingua dei dittatori richiama alla mente, in modo naturale, i regimi fascisti (si vedano gli articoli di Ch. Hutton, D. Savatovsky e di G. Klein). Il primo di essi esplora la teoria della diversità fisica e linguistica dell'umanità sotto i regimi autoritari, mettendo l'accento sulla maniera in cui veniva percepita nel contesto del nazional-socialismo e analizzando l'evoluzione e l'apparizione del termine "razza ariana". Da parte sua, D. Savatovsky descrive la *Lingua Tertii Imperii* del filologo tedesco V. Klemperer (1881–1960), libro che riuniva in sé le norme linguistiche prescritte dai nazisti per tutti i tipi di discorso, sia in ambito pubblico che privato. Le sue principali caratteristiche erano, tra le altre, l'uso smodato di certi suffissi e prefissi, la risemantizzazione del lessico ordinario, e così via. Nell'articolo di G. Klein si analizza infine il caso dell'Italia: in epoca fascista qui vengono infatti sviluppati diversi discorsi attorno ai problemi linguistici, le cui principali dimensioni erano l'italiano come lingua unitaria (la sua espansione può contribuire all'unificazione del popolo italiano in una nazione unita) e la "norma" linguistica e lo statuto dei dialetti.

L'Urss è al centro degli articoli di S. Moret, P. Sériot, E. Simonato e E. Velmezova. S. Moret consacra il suo testo all'esperanto e passa in rassegna gli argomenti formulati fra le due guerre in Urss e in Germania contro questa lingua artificiale. In ultima istanza il fallimento dell'esperanto dipese, secondo l'autore, dal fatto che questa lingua era percepita come lingua dell'altro, del

nemico. Oltre naturalmente a una congiuntura temporale: effettivamente la situazione era tutt'altro che propizia allo scopo principale dell'esperanto, quello di avvicinare i popoli e facilitare la comunicazione. Anche l'articolo di E. Simonato analizza il problema linguistico dell'Urss all'epoca di Stalin e in particolare la creazione degli alfabeti, dedicando particolare attenzione alla posta politica di questa misura. L'Urss degli anni 1920–1930 è il punto di partenza anche dell'articolo di P. Sériot, che esplora l'interazione fra la lingua e il potere. L'autore mette in luce gli sforzi che sono stati realizzati per passare dalla psicologia individuale a una "psicologia sociale", le diverse maniere in cui si è cercato di costruire la collettività come oggetto di discorso, per concentrarsi poi sulla nozione di "russo per i russofoni" e di "russo come seconda lingua madre". Per finire, l'autore mette l'accento sulla coesistenza di diverse concezioni del rapporto fra la lingua del gruppo e quella dell'individuo (da Marr a Stalin, da Volosinov a Danilov). La stessa problematica interessa anche E. Velmezova che analizza il punto di vista di Marr e di Stalin sulla semantica ideologica.

I saggi della raccolta non si limitano però ai paesi menzionati fin ora: M. Uzman affronta ad esempio il caso della Turchia. Sotto il regime di Atatürk, negli anni '30, una nuova teoria linguistica vede la luce, la cosiddetta *Teoria della Lingua-Sole*. M. Uzman mette innanzitutto in rilievo il significato politico di questa teoria nel suo contesto storico. Il suo scopo principale consisteva nel superare il sentimento di inferiorità rispetto all'occidente e dimostrare l'esistenza e la competenza dei turchi. L'articolo di M. Samara affronta invece un vasto periodo, che va dal '45 fino agli anni '90, in Albania. L'autore si interessa alla standardizzazione dell'albanese letterario, precisando le basi teoriche e filosofiche di questa politica, e il modo in cui veniva applicata di fatto. Una citazione la meritano anche gli articoli di P. Larcher sulla filologia dell'islam medioevale, di C. Rodriguez-Alcala sul guarani come lingua nazionale e di N. Tizgiri sulle lingue nelle costituzioni algerine.

Diversi problemi che attengono alla linguistica e alla politica vengono trattati nella raccolta da un punto di vista trasversale. A. Tabouret-Keller analizza ad esempio l'uso dell'espressione "lingua madre" in diverse lingue, ricostruendo l'evoluzione del termine dall'origine fino

agli usi attuali e notando come l'espressione figuri nel discorso sulla lingua tanto nei regimi autoritari quanto in quelli democratici. Nel suo articolo sui manuali scolastici in America del nord, J.-J. Courtine constata che il mondo dell'edizione scolastica è dominato da un sistema complesso di regole e norme discorsive, che hanno lo scopo di censurare gli usi linguistici "inappropriati" per dei determinati gruppi sociali. J. Joseph analizza, per finire, il problema sempre attuale del controllo delle menti, cercando di provare che noi tutti, ogni giorno, subiamo tentativi di manipolazione anche se non sempre li definiamo "dittatoriali".

Questa raccolta ci sembra essere particolarmente utile agli specialisti di lingua e cultura russa e slava, ma permette anche a tutti coloro che si interessano alla linguistica di conoscere i diversi punti di vista di specialisti di epoche e di aree geografiche diverse, mostrando nuove problematiche e nuove direzioni di ricerca.

Elena Simonato e Irina Kokochkina

I. Dvizova, *Čerez žizneopisanie k jazyku (Dalla biografia alla lingua)*, Alinea, Firenze 2005.

Vnimanie! Vnimanie! Al panorama dei manuali di lingua russa si affaccia una nuova opera destinata agli studenti di livello non elementare: *Čerez žizneopisanie k jazyku (Dalla biografia alla lingua)* di Irina Dvizova. Si tratta di un prodotto fresco, frutto dell'esperienza e della sensibilità sviluppate dall'autrice nel corso di anni di insegnamento e di rapporto diretto con gli studenti. Un manuale che ha il pregio di allontanarsi dai classici testi ed esempi *di servizio*, per far entrare lo studente nel mondo della lingua russa dalla *porta principale*: quella della cultura. Il volume, diviso in cinque parti, per un totale di undici lezioni, si evolve infatti attraverso la descrizione e l'analisi della vita e delle opere di cinque grandi autori e personaggi della cultura russa: da Lomonosov a Turgenev, passando per Puškin, Lermontov e Gogol'. In ogni capitolo troviamo una introduzione biografica all'autore seguita da approfondimenti sulla sua opera e da una serie di esercizi che portano lo studente a un lavoro creativo di interazione con il testo e non solo: si presentano infatti anche interessanti riferimenti e rimandi a siti internet (di musei, così come

dell'Università di Mosca) coi quali interagire per lo svolgimento degli esercizi, o dove trovare approfondimenti stimolanti. Gli esercizi non presentano solo una coerenza di tipo didattico legata al livello dei fruitori del testo, ma hanno anche e soprattutto il pregio di essere collegati contestualmente al testo che li precede: ad esempio il capitolo su Lomonosov, fondatore nel 1755 dell'Università di Mosca, vede svilupparsi l'eserciziario correlato attraverso un lessico strettamente legato al mondo dello studio, della formazione scientifica e culturale, e delle professioni a essa legate. Nel testo non mancano spunti divertenti come quello in cui si invita lo studente a valutare i risultati dell'esame di ammissione di Puškin al liceo. Indice, anche questo, dell'impegno dell'autrice nel cercare di creare un'opera viva e stimolante, capace di catturare l'attenzione dello studente.

Tra le altre caratteristiche degne di nota di questo manuale ci sono sicuramente i continui riferimenti al contesto storico-culturale in cui i cinque protagonisti dei testi del manuale hanno vissuto e creato i loro capolavori. Queste informazioni giungono regolari nei paragrafi, presenti in ogni capitolo, "Stranička iz istorii" (breve ma pertinente indicazione dei fatti storici più rilevanti dell'epoca) e "Portretnaja galereja" (una carrellata dei principali personaggi e rappresentanti del mondo della cultura russa). Ad arricchire l'interesse e la partecipazione del lettore si aggiungono regolari i paragrafi "Eto interesno znat'", in cui vengono presentati fatti e momenti salienti o interessanti della vita e dell'epoca del protagonista di ogni *urok*.

I temi più complessi legati alla grammatica, che emergono dalla lettura dei testi, vengono affrontati nei "Leksiko-grammatičeskie kommentarii i zadanija" in cui si invita il lettore a riflettere e, attraverso l'eserciziario, mettersi alla prova su aspetti importanti come la formazione delle parole, l'uso e il significato di suffissi e prefissi, le reggenze dei verbi, o i casi.

Per guidare il lettore nel difficile esercizio della lettura, scoglio quanto mai arduo nelle lingue ad accento mobile, e spesso trascurato nei manuali privi di supporti audio, l'autrice ha saggiamente optato per l'indicazione grafica dell'accento tonico in tutti i testi presenti nel volume (dai titoli dei paragrafi sino alle note a piè di pagina) agevolando e rendendo così notevolmente più sciolta la lettura, e donando al lettore una indubbia maggior

padronanza del testo.

Čerez žizneopisanie k jazyku è dunque un'opera che si distingue per la grande attenzione alle esigenze e a quelle che sono le difficoltà più tipiche dello studente di lingua russa, affrontandole con un linguaggio semplice e con brani di piacevole lettura. Anche per questo può rappresentare un volume destinato non solo a studenti, ma anche a tutti coloro che, dotati di una prima conoscenza della lingua, vogliono fare un salto indietro nel tempo per fare quattro passi con Puškin a Carskoe Selo, assistere alla prima assoluta de *Il revisore* di Gogol', o scoprire come facesse Turgenev a sottrarre, per leggerli di nascosto, i libri della biblioteca paterna, a cui (come scopriamo in uno dei tanti "Eto interesno znat'") gli era vietato l'accesso.

In chiusura del volume si segnalano il prezioso "Zanimatel'nyj kommentarij" (con utili e interessanti informazioni sulla riforma del calendario, i circoli letterari, gli almanacchi, la poesia e il folklore), la tabella sulla "Glagol'noe upravlenie" con indicate le reggenze dei verbi presenti nel testo, ognuno con il rispettivo rimanendo al capitolo di utilizzo, e l'utilissima "Chronologija" che abbraccia gli eventi principali che vanno dal 1711, anno della nascita di M.V. Lomonosov, al 1883, anno della morte di I.S. Turgenev, rispettivamente primo e ultimo protagonista di *Čerez žizneopisanie k jazyku*.

Ettore Cardelli

G. Judina, A. Veneziano, *I partigiani della luna piena. I poeti del rock in Russia*, I libri della frontiera, Salerno-Milano 2000.

Tra i fenomeni culturali che rimangono ai margini degli studi accademici della slavistica italiana c'è indubbiamente quello della musica leggera sovietica (tra i pochi esperimenti va ricordato quello di Liudmila Koutchera Bosi, *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo*, Polimetrica, Milano 2004, si veda la recensione di chi scrive in *eSamizdat*, 2005, 1, pp. 305–307). Non è dunque certo un caso che il volumetto *I partigiani della luna piena*, antologia di canzoni rock russe pubblicata ormai nel lontano 2000 da una piccola casa editrice, sia rimasto quasi del tutto sconosciuto anche al ristretto pubblico degli studiosi della Russia contemporanea.

Eppure proprio il rock a partire dagli anni '60 e '70 ebbe in Unione sovietica una funzione dirompente e paragonabile a quella della dissidenza letteraria, e forse anche maggiore, considerando la più facile diffusione tra i giovani; a cavallo tra la cultura ufficiale e quella non ufficiale dell'underground, il *rusckij rok* costituisce un riferimento fondamentale per la Russia di oggi, soprattutto per la generazione che ha oggi tra i 25 e i 55 anni (quella cioè che decide, e non solo in campo letterario, il futuro del paese).

Come segnalato nella prefazione, il libro costituisce la rielaborazione di un volume di una delle due coautrici, Galina Judina, "originariamente concepito come testo di studio della lingua russa per studenti stranieri" (p. 5), da cui bisogna partire per dare un giudizio su questa pubblicazione. La Judina in *Bošetunmaj* (Sankt Petersburg 1995), che porta come sottotitolo "Libro per studenti di lingua russa", utilizza le canzoni, con traduzioni e spiegazioni in inglese, come ottimo metodo di insegnamento. Essendo principalmente una filologa, l'autrice si rivolge a Andrej Burlaka, uno dei più importanti esperti di rock russo (tra i redattori di *Kto est' kto v sovetskom roke*, Moskva 1991), per corredare il volume di un breve *excursus* generale sulla storia del rock in Russia e di saggi introduttivi ai gruppi di cui vengono presentati alcuni testi. Nello strettissimo spazio di 6–7 pagine (di cui egli stesso si lamenta, *Bošetunmaj*, op. cit., p. 17) il critico fornisce la sua interpretazione di un fenomeno culturale estremamente complesso, partendo dalle origini (i lontani anni '50 e '60), attraversando gli anni '70, come periodo di formazione, per concludere con la maturità (anni '80); vengono affrontati, per forza di cose in maniera un po' sbrigativa, alcuni gruppi fondamentali degli anni '70, oggi quasi dimenticati (come i Kočevniki, i Sankt-Peterburg, gli Argonavty e, soprattutto, i Mify).

La ricostruzione di Burlaka, fondata su una lunga esperienza giornalistica, risulta indubbiamente efficace e coerente, anche se opinabile in alcuni punti. In particolare colpisce la brusca interruzione della trattazione con la fine degli anni '80: "all'inizio degli anni '90 la stragrande maggioranza dei gruppi di Mosca comincia a cantare in inglese, copiando accuratamente gli uni o gli altri stereotipi anglo-americani" (Ibidem). L'affermazione è non solo semplicistica, ma anche sostanzial-

mente falsa. Non è certo privo di fondamento sostenere, come è stato fatto da molti, tra cui I. Smirnov in *Vremja kolokol'čikov. Žizn' i smert' russkogo roka* [Il tempo dei campanelli. Vita e morte del rock russo, Moskva 1994], che il *russkij rok* sia morto con la commercializzazione imposta dalle leggi del mercato; non si può tuttavia dimenticare che un gran numero di dischi di grande pregio, dal punto di vista dei testi e ancor più da quello musicale, siano usciti dopo l'inizio degli anni '90 (tra gli esempi più tardi *Mir nomer nol'* dei DDT, del 1999, che ricorda, per piano compositivo e motivi poetici, il capolavoro dei Pink Floyd, *The wall*).

Nel pubblicare la sua rielaborazione del libro della Judina, probabilmente rendendosi conto dell'unilateralità dell'approccio di Burlaka, la Veneziano cerca di integrare il punto di vista del noto critico utilizzando altre pubblicazioni (ad esempio i tre libri indicati come "fonti bibliografiche" a pagina 15), tra cui un testo del "più importante critico e commentatore del rock sovietico" (p. 14), uscito in traduzione italiana quasi vent'anni fa (A. Troitsky, *Compagno Rock*, Milano 1987). Nonostante gli sforzi dell'autrice il risultato finale fatica tuttavia a raggiungere l'omogeneità e coerenza di un testo compiuto, costituendo piuttosto una specie di collage, con inevitabili ripetizioni e contraddizioni. Particolarmente insoddisfacenti i "saggi" (si veda ad esempio p. 6) che introducono i vari gruppi, per lo più traduzioni letterali di alcuni capoversi dell'originale, non molto coerentemente selezionati.

I partigiani della luna piena riproduce il testo russo di riferimento, "rinunciando a priori ai commenti lessicali e grammaticali" (p. 5), quasi in ogni suo aspetto, al punto di ripeterne gli errori, sia interpretativi che editoriali, e a volte amplificandoli (come nel caso del cofondatore dei Krematorij, Viktor Troegubov, ribattezzato in *Bošetunmaj* Tregubov e ulteriormente distorto dalla Veneziano in Trebugov); sebbene la Judina avesse ritenuto doveroso scusarsi con gli autori delle canzoni per aver creato, per motivi linguistici, "un proprio sistema di punteggiatura dei testi" (*Bošetunmaj*, op. cit., p. 6), nell'edizione italiana non viene ripristinata la struttura originaria delle canzoni. È mantenuta anche l'impostazione generale di Burlaka, assai scettico sul futuro del *russkij rok*, pur attenuandone il carattere categorico: qua e là, ad esempio, si accenna all'attuale attività

di alcuni gruppi, anche se, per la verità, non risulta ben chiaro a quale "attualità" si faccia riferimento, come nel caso dei Nautilus Pompilius, che continuerebbero "tuttora a esibirsi e a comporre canzoni di grande successo" (p. 75), sebbene si siano sciolti nel 1997 (tre anni prima della pubblicazione del libro).

Tranne in alcuni casi, la traduzione, estremamente difficile nel caso di componimenti poetici, è discreta, rivelando un buon senso ritmico della traduttrice e presentando alcune soluzioni interessanti. Tra le non molte innovazioni introdotte nel testo italiano apprezzabile è anche il tentativo di indicare le date delle canzoni, anche se non risulta molto chiaro il criterio di attribuzione (molte date sono dubbie e alcune evidentemente sbagliate).

Come appare logico dagli scopi specifici dell'opera di riferimento, la scelta dei testi risponde a un criterio prettamente linguistico, difficilmente adatto a "riprodurre tutte le sfumature del variegato spettro musicale rock degli anni '70-'80" (p. 6); anche se un'antologia non deve né può riprodurre "in percentuale" il peso degli esponenti principali di un fenomeno culturale e letterario, non si può comunque rinunciare, come fanno in parte la Judina e la Veneziano, a cercare di rispecchiarne le linee fondamentali di sviluppo. A ogni modo sarebbe ingenuo pretendere di condensare un fenomeno così vasto, complesso e sfaccettato come il rock russo, in 28 canzoni e una trentina di pagine di commento. Anche dal punto di vista cronologico l'antologia tradisce in parte le promesse, abbracciando solo gli anni dal 1983 al 1991 (solo una canzone dei Voskresenie si riferisce alla fine degli anni '70, probabilmente al 1979, pp. 50-53).

Nonostante tutti i limiti di un libro che si avventura in un lavoro per cui sarebbero stati necessari anni di esperienza, vale la pena di partire da questo primo tentativo pionieristico, per quanto un po' goffo e affrettato, per cominciare a parlare, come scrive la Veneziano, di "un fenomeno culturale che non ha avuto ancora in Occidente il giusto riconoscimento" (p. 6): le nove pagine dell'introduzione, anche così come sono, rappresentano il testo più valido sul rock russo scritto e pubblicato fino a oggi da un italiano. In attesa di lavori di maggior valore scientifico, tenderemo in questa sede di renderne più facile la lettura correggendo alcune lacune

e imprecisioni.

Abbastanza ben tratteggiata, come abbiamo visto parlando del saggio di Burlaka, è la “proto-storia” del *ruskij rok* (la penetrazione in Urss, i modelli occidentali, i mezzi di diffusione); l’unica assenza di rilievo è forse quella di Aleksandr Gradskij, che ebbe un ruolo importante, soprattutto “politicamente”, nella legalizzazione della musica underground, anche se le sue canzoni, spesso vicine alla canzone pop, difficilmente possono rientrare nel concetto di “rock” (si veda *Legendy russkogo roka*, Moskva 1999, pp. 8–25).

Risulta d’altronde estremamente difficile e probabilmente impossibile dare una definizione univoca di questo genere musicale, che diventa spesso e volentieri un modo di vivere: meglio allora limitarsi a un criterio “duttile”, considerando “rock” tutto ciò che in un determinato tempo e luogo viene percepito come tale, compresa la sua componente di alternativa alla musica (e non solo) ufficiale, dalla maggioranza dei suoi fautori e ascoltatori. Per quanto riguarda la formazione del *ruskij rok* dobbiamo aggiungere il contenuto poetico (in senso esteso) e la lingua russa, che a partire dagli anni ’70 ne diventano delle caratteristiche imprescindibili.

Seguendo questi criteri è possibile riconoscere come autentici fondatori del *ruskij rok* i Mašina vremeni di Andrej Makarevič, a Mosca, e gli Akvarium di Boris Grebenščikov (in arte BG), a Leningrado, molte delle cui canzoni non sarebbero oggi percepite come “rock”. Il largo spazio occupato dai Mašina nell’introduzione compensa in parte la mancanza di loro testi nell’antologia (in cui figurano invece i Voskresenie, che per molti versi ne costituiscono l’imitazione); a sua volta la quasi assenza degli Akvarium nell’introduzione (in cui tra l’altro, probabilmente per un errore di interpretazione del testo di Burlaka, si indica il 1979 come data del loro debutto) è recuperata con il lungo (relativamente) saggio introduttivo.

Vengono invece concesse solo poche righe al gruppo Zoopark e al suo cantante Michail “Majk” Naumenko (di soli due anni più giovane di Makarevič e BG, viene impropriamente nominato tra “le menti” della generazione successiva”, p. 11), la cui comparsa a Leningrado viene descritta da Troickij come un’autentica rivoluzione musicale (*Back in the USSR*, Moskva 1991, pp. 45–48): nella vita, nei testi delle sue canzoni e persino nel

nome d’arte (con il suo sapore occidentaleggiante), Majk incarnava più di ogni altro l’immagine del musicista rock, di cui condivideva i sogni e i vizi (ne avrebbe condiviso anche la tragica fine, trovato morto nel suo appartamento nell’agosto del 1991, stroncato fisicamente e moralmente dall’alcool e dagli stravolgimenti politici e culturali seguiti alla *perestrojka*).

Per molto tempo la stragrande maggioranza dei gruppi che avrebbero fatto la storia del rock in Russia provenivano da Leningrado e Mosca; a partire dalla metà degli anni ’70 assume sempre più importanza la città di Sverdlovsk (dopo la caduta dell’Urss tornata a chiamarsi Ekaterinburg), a tal punto che potremmo parlare di tre capitali del rock in Unione sovietica. Il personaggio fondamentale di questo nuovo centro del *ruskij rok* è indubbiamente Aleksandr Pantykin, geniale arrangiatore e straordinario pianista, che “potrebbe aspirare al ruolo di ‘padrino’ del rock di Sverdlovsk” (*Kto est’ kto v sovetskom roke*, op. cit., p. 112), non solo per aver fondato i Sonans, il primo importante gruppo rock della città (1975), ma anche per aver aiutato, come musicista e organizzatore, molti tra gli artisti che sarebbero in seguito diventati famosi (tra tutti i Nautilus Pompilius e Nastja Poleva). Il secondo e più celebre gruppo di Pantykin, gli Urfin Džjus (mai citato nel libro, come d’altronde il suo fondatore), le cui registrazioni oggi disponibili sono straordinariamente interessanti e originali, sarebbe stato forse il gruppo più valido di tutti gli anni ’80 e ’90, se non si fosse sciolto dopo appena quattro anni (1984) e tre album; tra le ragioni di una fine così prematura possiamo indicare la mancanza di un autentico cantante (la voce di Pantykin sarebbe andata bene solo per un gruppo di medio valore), l’accumulazione di troppi musicisti di grande livello, difficili da “fondere” insieme, e la fine dell’idillio creativo tra il fondatore e l’autore dei testi, Il’ja Kormil’cev (che avrebbe in seguito avuto un ruolo fondamentale nel successo dei Nautilus Pompilius).

Lo schema delle tre capitali è rispettato dalla struttura dell’antologia del volume, quasi perfettamente suddivisa in tre parti a seconda della provenienza dei gruppi (anche se a p. 15, Sverdlovsk viene chiamata “provincia”).

Paradossalmente (ma non troppo), è forse proprio l’intensificarsi, all’inizio degli anni ’80, della campagna

denigratoria contro il *rususkij rok* a dargli un nuovo impulso creativo, che contraddice in parte l'affermazione: "il declino del rock nel 1984 continua inesorabilmente tranne a Leningrado" (p. 12). Possiamo anzi considerare gli anni tra il 1982 e il 1985 come l'inizio di una nuova tappa fondamentale per l'underground musicale, di maggiore maturità e consapevolezza del proprio ruolo storico-culturale; è proprio in questo periodo che cominciano la loro attività, sparsi in varie città dell'Urss, quasi tutti i protagonisti della storia del rock dei successivi 15-20 anni.

Tra i "classici" del rock russo di questa seconda generazione solo alcuni sono ben illustrati sia nell'introduzione che nell'antologia (Kino, DDT, Nautilus Pompilius, Zvuki MU, Krematorij e Čaj-f), molti sono citati più o meno velocemente (Bašlačev, Alisa, Aguzarova, Televizor, Piknik, Nol', Aukcion), alcuni del tutto dimenticati (Sukačev, Arija, Graždanskaja Oborona, Korrozija Metalla, Va-Bank).

Fermo restando l'indubbio interesse di alcuni gruppi abbastanza rappresentati nel volume, come Strannye Igry, Centr, Vežlivyj Otkaz e Aprel'skij Marš (gli ultimi due sono addirittura tra i 10 gruppi antologizzati), la loro importanza rimane nel complesso marginale o limitata a un breve periodo. A questi, tra l'altro, non si possono non accostare altri gruppi di uguale o maggiore importanza, come Agata Kristi, Kalinov Most, Korol' i Šut, Mongol Šuudan, E.S.T., Nastja e altri.

Alcuni tra i generi musicali dimenticati dalla Judina e dalla Veneziano ebbero (e hanno tuttora) un'enorme importanza per moltissimi giovani nell'espressione del proprio rapporto col mondo, come l'hard rock, spesso con tendenze sataniste (o pseudo-sataniste, come nel caso delle canzoni semi-serie degli Arija), i cui maggiori esponenti sono probabilmente i Korrozija Metalla; la canzone comico-volgare, con un accentuato carattere osceno e largo uso del "mat", il linguaggio russo della parolaccia (da Aleksandr Laertskij ai più recenti Leningrad, oggi popolarissimi, ma spesso ai limiti del commerciale); e soprattutto il punk che, in particolare dopo la creazione da parte di Egor Letov dei Graždanskaja Oborona (1982), ebbe come centro geografico la Siberia (che potremmo considerare quasi una quarta capitale del *rususkij rok*).

L'introduzione de *I partigiani della luna piena* si in-

terrompe, in accordo con le concezioni di Burlaka, con la fine degli anni '80, scelta già opinabile nel 1995 (anno di pubblicazione di *Bošetunmaj*), ma assolutamente inopportuna in un testo del 2000. Si perdono così alcuni avvenimenti fondamentali degli anni '90, come la rifondazione degli Zvuki MU (metà anni '90), la copiosa produzione musicale di un gruppo importantissimo come i Va-Bank di Aleksandr Škljar (nato nel 1986, ma diventato famoso solo qualche anno dopo) e la nascita di altri come i Nogu Svelo, i Tequilajazzz e i Kovčeg di Ol'ga Aref'eva.

A partire dall'inizio degli anni '90, quando "le ultime, autentiche canzoni bruciano nel falò dorato dell'ultimo autunno" (p. 5), quell'"ultimo autunno" cantato nell'omonima canzone da Jurij Ševčuk (voce e anima dei DDT), il "rususkij rok" come fenomeno culturale forse muore effettivamente, dopo aver compiuto, come d'altronde anche la dissidenza letteraria, il suo ruolo storico. La tragica fine di tanti suoi protagonisti può ben rappresentare la fine di un'epoca: ricordiamo in particolare (oltre al già ricordato Majk) il suicidio di Aleksandr Bašlačev, che con le proprie canzoni, anche se più vicine forse alla musica dei bardi, rappresentò in un certo senso la coscienza del *rususkij rok*, e la morte di Viktor Coj, cantante dei Kino, in un incidente stradale (1990, si veda p. 25), che provocò un moto generale di commozione in tutto il paese.

Ma il rock, come espressione del disagio e della lotta contro le piccole e grandi difficoltà della vita, in Russia come dovunque, ha ancora un ruolo importante da svolgere. Alcuni eroi del rock sovietico, certamente, hanno in parte approfittato della notorietà acquisita per sfruttare le possibilità economiche del mercato discografico; è questo probabilmente il caso di Voskresenie e Mašina Vremeni (il cantante Andrej Makarevič è finito addirittura a fare il conduttore televisivo di una trasmissione di cucina!). Ma la maggior parte cerca nuove strade per esprimersi: nella ripetizione nostalgica di vecchie canzoni, cercando di recuperare lo spirito perduto (Čaj-f); nella tradizione popolare della migliore musica tradizionale (Sukačev, Škljar); nella religione, intesa in senso nazionalistico e spesso xenofobo (gli Alisa di Kinčev) o come principio morale di speranza per il futuro del mondo (DDT).

Non si può non essere d'accordo con la Veneziano

quando scrive che “i testi rock hanno un legame diretto con la tradizione poetica russa e ne raccolgono in qualche modo l’eredità musicale e poetica” (p. 9), ma non bastano certo le poche noticine che accompagnano alcune delle canzoni antologizzate per dimostrarlo. Se per molto tempo anche in Russia l’interesse per il *rus-skij rok* è rimasto appannaggio dei critici musicali, negli ultimi anni comincia a crescere l’attenzione anche nell’ambiente accademico per una produzione artistica che può a ben diritto entrare nella storia della letteratura: ne sono brillanti esempi alcuni studi molto interessanti sulla poesia-rock russa (si vedano ad esempio *Russkaja rok-poezija: Tekst i kontekst*, Tver’ 1998; E. Dajs, “Ruskij rok i krizis sovremennoj otečestvennoj kul’tury”, *Neva*, 2005, 1). Legandosi a questo tipo di studi, la slavistica italiana potrebbe dare il proprio contributo alla tradizione di studi sul *rus-skij rok*, fornendo un punto di vista esterno, immune dalle interpretazioni unilaterali in cui i critici russi finiscono spesso per incappare.

Sergio Mazzanti

Glosse storiche e letterarie IV,

1. J. Zabrana, *Toute une vie*, Edition établie, annotée et présentée par P. Ourednik, traduit du tchèque par M. Canavaggio et P. Ourednik, Éditions Allia, Paris 2005.

Lo stalinismo ha segnato profondamente tutta la società ceca, ma per alcuni, soprattutto se dotati di una “memoria formidabile” (p. 15), ha rappresentato un punto di non ritorno. Anche nel corso della Primavera di Praga, quando in giro non si vedevano che persone felici, c’era anche chi attorno a sé non vedeva che una macabra danza di morti (p. 20). Per una parte di quella generazione poche parole lapidarie potrebbero essere il motto non solo di questi libri, ma di tutta un’epoca: “la pace, per me, è impossibile. Non dopo quest’esperienza” (p. 12).

Pochi libri hanno offerto una visione così chiara della tristezza culturale e sociale degli anni dello stalinismo, e poi di nuovo della “normalizzazione” (il ritorno a una vita “normale” dopo la repressione forzata della Primavera di Praga), come il diario di uno dei traduttori cechi più conosciuti, Jan Zabrana (1931–1984). Que-

st’impietoso e rabbioso affresco di una vita marchiata fin dalla gioventù dalla condanna della madre (e poi anche del padre) a lunghi anni di prigionia (nel corso dei processi politici dell’inizio degli anni Cinquanta) è da qualche settimana, in forma drasticamente ridotta, a disposizione del lettore francese. E apparentemente potrebbe sembrare strana l’operazione di tradurre in un’altra lingua la decima parte di un diario di più di mille pagine (J. Zabrana: *Celý život. Výbor z deníků 1948–1984*, Praha 2001²), per di più così fortemente legato alla situazione culturale ceca. Però poi ci si ricorda che c’era un tempo in cui esistevano ancora editori italiani (Adelphi ed Einaudi) che, anche se in un’epoca ormai remota, queste operazioni le facevano...

L’intelligente montaggio dei testi, realizzato dallo scrittore Patrik Ouředník, funziona perfettamente anche in francese. Il curatore ha concentrato l’attenzione sul periodo della normalizzazione, ma anche in questa forma il testo lascia intuire come l’universo di Zabrana, come afferma lui stesso, abbia in realtà dolorosamente continuato a gravitare attorno agli anni Cinquanta (p. 52). In un mondo di atroce squallore, fatto di quelle delazioni e atteggiamenti “mafiosi”, che hanno contribuito a trasformare gli uomini in “bruti non pensanti” (p. 27), Zabrana cerca, con la forza della ragione, di combattere l’oblio che circonda tutti i crimini compiuti (la letteratura è del resto “la memoria dell’umanità”, p. 49) e di allontanare da sé la sgradevole sensazione di essere diventati in prima persona “complici” (p. 32) di quei crimini, ora eufemisticamente definiti “errori”.

La propria morte Zabrana la colloca nel profondo degli anni Cinquanta (p. 114): da allora il suo mondo si è pietrificato ed è stato schiacciato dall’abitudine e dal quieto lasciar vivere ricercato anche dai propri “compagni di strada”, perché in fondo è vero che dopo vent’anni “anche la merda diventa leggendaria” (p. 121). La consapevolezza di aver vissuto uno dei tanti “destini non-riciclabili” (p. 138) che hanno caratterizzato la recente storia ceca, si riflette anche sul piano professionale, quando tutte le ambizioni letterarie hanno ceduto il passo alla ricerca di un angolo in cui sopravvivere (“tutti sono finiti a fare i traduttori, io per primo”, p. 138), circondati dall’onnipresente letteratura sovietica, che per Zabrana altro non è che “una grossa, un’enorme merda” (p. 83) e da un mondo editoriale che ricorda da

vicino un lugubre “ballo di iene” (p. 75). Chiuso in questo mondo atroce (“io sono un prigioniero che non ha lasciato la sua prigione dopo l’apertura delle porte”, p. 151), Zábřana non può che urlare la sua rabbia sulle pagine del suo diario, che diventa così una sorta di “autoterapia”, di “diagnosi” del proprio stato intellettuale (p. 143).

E quest’“opera sospesa” di Zábřana resterà probabilmente a lungo una delle testimonianze più lucide di quella serie di tragici “errori” che ci si è abituati a chiamare ipocritamente “le conseguenze degli anni del culto della personalità”.

2. J. Wolker, *La ballata degli occhi del fochista*, traduzione di V. Dadone, La pulce – edizioni di passione, Senago (Mi) 2004;

La ballata del bambino non nato, traduzione di V. Dadone, La pulce – edizioni di passione, Senago (Mi) 2004.

Di tutt’altro tenore sono due curiose pubblicazioni, uscite nel 2004. A volte alcune iniziative editoriali non sono importanti tanto perché traghettano vero il lettore italiano opere letterarie di altri paesi mai tradotte o interpretazioni originali di testi già noti, ma anche perché ripropongono autori che in qualche modo delle traduzioni le avevano già avute, ma che i cambiamenti di orizzonti editoriali e ideologici avevano poi (e questo vale spesso anche per le culture di partenza), fatti nuovamente dimenticare.

La simpatica idea di presentare, in libretti dalla ricercata veste tipografica e con il testo originale a fronte, le ballate di Jirí Wolker (1900–1924), è di una piccola casa editrice della provincia di Milano (<http://www.edizionidipassione.it/homepage.htm>). Sono così tornate ora accessibili a quei pochi lettori che avranno la pazienza di ordinarle due delle più significative ballate di questo importante poeta ceco morto di tubercolosi a soli ventiquattro anni.

Wolker è sempre stato un autore sfortunato, prima trasformato in macchietta kitsch pseudosentimentale (l’avanguardia non a caso avrebbe lanciato lo slogan “Abbasso Wolker”) e poi ingessato, negli anni del realismo socialista, nella stretta marsina del fondatore della poesia “proletaria”. Si tratta invece di un poeta spesso non banale, che ha rielaborato in modo originale le

tendenze poetiche dibattute all’inizio degli anni Venti e ha segnato profondamente lo sviluppo della poesia ceca successiva. E Wolker dà il meglio di sé proprio nelle ballate, dove canta, con una visionarietà tutt’altro che banale, anche se a volte ingenua, i destini degli “umiliati e offesi” della sua epoca. A breve è prevista anche la pubblicazione di una terza ballata (*La ballata della donna, di dio e dell’uomo*).

3. *La cultura latina, italiana, francese nell’Europa centro-orientale*, a cura di G. Platania, Sette città, Viterbo 2004.

Le pubblicazioni del Centro Studi sull’età dei Sobieski e della Polonia Moderna, diretto da G. Platania, continuano a sorprendere per la frequenza e la qualità dei volumi pubblicati: ancora prima che potesse essere pubblicata la presente recensione è stato infatti pubblicato un nuovo (il decimo) volume della collana CESPOM (<http://www.settecitta.it/catalogo/schede/collane/cespom.html>), *L’Europa di Giovanni Sobieski. Cultura, politica, mercatura e società* (Viterbo 2005), integralmente dedicato ai “rapporti politici, economici e culturali tra l’Europa continentale e la Polonia di Giovanni Sobieski” (p. 9). Varrà la pena segnalare in quest’occasione almeno l’interessante intervento di Matteo Sanfilippo “Alcune note sul concetto di assolutismo nella storiografia europea” (pp. 475–503), che ripropone in Italia un tema estremamente dibattuto dalla storiografia recente (soprattutto tedesca) e che, se pubblicato in altra sede, avrebbe probabilmente suscitato maggiori discussioni.

Il volume *La cultura latina, italiana, francese nell’Europa centro-orientale*, il nono della collana, è il risultato di un colloquio internazionale tenutosi a Viterbo nell’autunno del 2003 ed è dedicato a un tema affascinante ma tutt’ora sottovalutato dalla ricerca: la diffusione delle culture romanze nell’aria europea centro-orientale. Escludendo un intervento dedicato al mito della Sicilia in due artisti novecenteschi, di cui si stenta a capire la funzione in questo contesto, il fulcro degli articoli pubblicati ruota attorno all’età moderna, cioè ai secoli nei quali il fenomeno ha assunto dimensioni di massa.

Il volume è introdotto da un’introduzione di Jean Bérenger alla “latinità” e alle riforme religiose in Ungheria, incentrata sulle lotte religiose cinquecentesche e sul-

le figure principali del clero cattolico, che un ruolo così importante ha avuto nella fondazione della cultura barocca ungherese in lingua latina. All'affascinante tema della lingua latina in Ungheria, vera a propria "lingua franca" dell'età moderna, ha dedicato il suo intelligente intervento, emblematicamente intitolato "*In Hungary even the small children all speak Latin... The spoken Latin in early modern Hungary - myths and reality*" (pp. 327–345), anche István György Tóth, uno dei maggiori conoscitori dei rapporti tra l'Italia e l'Ungheria in età moderna, purtroppo prematuramente scomparso poco dopo la pubblicazione di questo volume.

Se Raffaele Caldarelli nel suo intervento ha offerto una veloce ricapitolazione dei problemi legati all'uso del polacco e del latino nel XV e XVI secolo, più originale è stato il tentativo di Olivier Chaline di interpretare le trasformazioni topografiche delle città dell'Europa centrale ("*L'italianisation du paysage en Europe centrale à l'époque baroque. Aspects religieux*", pp. 51–70). Anche se esistono altri lavori (soprattutto in ceco) che sarebbero potuti essere utilizzati per dare maggiore precisione al testo, Chaline ha messo in evidenza con sufficiente chiarezza la progressiva affermazione di un modello di chiesa di ispirazione italiana, la diffusione di quelle repliche di "monti sacri" e di "case sante", costruite sul modello di quella di Loreto, che hanno avuto un ruolo così importante nella trasformazione del paesaggio delle città e delle campagne dell'Europa centrale, avvicinandolo a quello di impronta "romana".

Alla vicenda di Bona Sforza e alle complesse vicende finanziarie legate al pagamento della sua rendita ha dedicato il suo interessante intervento Francesca di Caprio, mentre Stefano Pifferi ha offerto una panoramica sulla presenza della "cricca italiana" nella Polonia del XVI e XVII secolo, e Maria Letizia Sileoni ha studiato le lettere italiane e latine inviate da Giovanni III Sobieski a Carlo Barberini, cardinale protettore del regno di Polonia. All'interno del principale campo d'indagine del volume, tradizionalmente ricoperto dalla Polonia, si è mosso anche l'intervento di Gaetano Platania, che, su una serie di esempi studiati in dettaglio e tornando a occuparsi di alcune delle sue figure preferite, ha affrontato il complesso problema dell'*itineraria studiorum* degli studenti polacchi tra Bologna e Roma tra Cinquecento e Seicento (pp. 159–212).

Qualche perplessità suscita il pur erudito e affascinante tentativo di Giovanni Pizzorusso e Matteo Sanfilippo di utilizzare la categoria storiografica dell'emigrazione come chiave per studiare la presenza degli italiani all'estero ("*Prime approssimazioni per lo studio dell'emigrazione italiana nell'Europa centro-orientale, secc. XVI–XVII*", pp. 259–297). Se un notevole lavoro di ricerca bibliografica ha indubbiamente permesso agli autori di ricostruire in modo molto più accurato rispetto ad altri tentativi simili l'entità e l'importanza della presenza italiana all'estero (come mercanti, militari, segretari, diplomatici, religiosi, medici, artisti e letterati), le perplessità restano legate alla necessità dell'applicazione di categorie interpretative così piene di implicazioni come ad esempio quella di "migrazioni europee" al caso degli italiani dell'età moderna. L'articolo costituisce comunque un'eccellente base di partenza e una buona rassegna bibliografica per chiunque intenderà in futuro avvicinarsi a un argomento che sembra finalmente sul punto di poter divenire popolare.

Se ben riuscito è il tentativo di Rita Mazzei di richiamare l'attenzione sull'importanza della scrittura degli uomini d'affari e del loro ruolo come "tramiti di riferimenti culturali" (p. 122), banali e scontate sono le costatazioni di J.M. Thiriet, già autore di diversi articoli sull'argomento, sulla diffusione dell'Italiano a Vienna (pp. 319–326). Renato Risaliti è invece tornato opportunamente ad affrontare la questione della diffusione della cultura italiana in Russia nel XVII e XVIII secolo, richiamando l'attenzione sull'importanza e la diffusione dei "fogli volanti", sulla traduzione (spesso tramite il polacco) di opere letterarie italiane e sulla fortuna di singoli artisti italiani, giungendo alla conclusione che "la cultura italiana in Russia nel corso del Settecento conquista in alcuni campi una netta prevalenza, in altri compete con la cultura francese o tedesca per il primo posto. In Russia accade quello che era già accaduto nei secoli precedenti in tanti altri paesi europei: la presenza massiccia di tanti intellettuali italiani che non trovando una prospettiva di sviluppo nelle loro aspettative nella loro patria cercano fortuna in Russia" (p. 257).

Il fatto che manchino studi analoghi dedicati alla parte centrale dell'Europa (e in particolare alla Boemia), dove il fenomeno era stato particolarmente vistoso nel Seicento, rappresenta forse l'unico difetto di *La cultura*

latina, italiana, francese nell'Europa centro-orientale (mi permetto di rimandare a questo proposito a A. Catalano, "Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti. La cultura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo", *eSamizdat*, 2004, 2, pp. 35-50), ma il volume ha comunque il grande merito di richiamare l'attenzione degli studiosi italiani su un fenomeno di cui spesso si parla, ma che resta ancora ben poco conosciuto. Da questo punto di vista piuttosto isolato è rimasto l'intervento di Jitka Radimská, che ha riproposto una rapida analisi dei fondi francesi d'epoca barocca conservati nelle biblioteche ceche (pp. 215-233), tema al quale ha già dedicato interessanti studi sul periodico ceco *Opera romanica* (varrà in questo contesto la pena di segnalare il terzo volume della rivista, pubblicato a České Budějovice nel 2002, integralmente dedicato a un tema affine a quello del volume curato da Platania, *La literatura española de los siglos XVI-XVIII en las bibliotecas de Chequia, Moravia y Eslovaquia*).

Nonostante il valore simbolico del convegno di Viterbo, non si può comunque non constatare che la strada per comprendere fino a che punto la cultura e la letteratura italiana (ma anche quella latina e francese) abbiamo imposto gusti e forme particolari a buona parte d'Europa nel corso di tutta l'età moderna sia ancora molto lunga da percorrere.

4. *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, con la collaborazione di S. Brunetti e L. Mari, Casa Editrice Le lettere, Firenze 2005.

L'ambizioso progetto dell'archivio informatico Herla, creato per raccogliere "la documentazione gonzaghesca italiana ed europea in materia di spettacolo" (si veda il sito <http://www.capitalespettacolo.it/default.asp>), ha portato, come primo risultato cartaceo, alla pubblicazione di un'importante volume che tocca in modo significativo anche l'Europa centro-orientale. Il volume *I Gonzaga e l'Impero*, oltre a presentare al pubblico un'imponente serie di materiali d'archivio rintracciati negli ultimi anni dai collaboratori del progetto, offre importanti contributi a specifici problemi dell'affascinante storia degli scambi culturali tra la corte mantovana e le corti tedesche in un periodo cruciale dell'età

moderna, quando più volte la politica matrimoniale imperiale si è rivolta verso l'Italia (per un'introduzione alla questione si veda S. Mamone, "Il camino d'Alemagna", pp. XIII-XXI).

Riallacciandosi idealmente ai preziosi volumi *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, a cura di S. Ferrone (I-II, Firenze 1993) e *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636)*, a cura di E. Venturini (Cinisello Balsamo 2002), e alle importanti pubblicazioni recenti di O.G. Schindler, il presente volume analizza in dettaglio alcuni momenti nevralgici di una storia secolare di contatti ininterrotti. Se, nella seconda parte del volume, i testi introduttivi hanno il significato di riepilogare per snodi tematici il significato dei documenti pubblicati (a un'introduzione al tema, seguono di norma alcuni testi pubblicati in esteso e i registi di altri documenti reperibili nell'archivio, pp. 293-518), gli articoli che costituiscono le prime trecento pagine del volume rappresentano importanti rivisitazioni di episodi in parte già noti, ma ora analizzati in dettaglio sulla base dell'esauriente analisi archivistica sulla quale sono fondati.

Dopo un articolo sui rapporti tra Mantova e l'impero dovuto alla penna di S. Bertelli (pp. 1-27) e a una serie di interventi interessanti non direttamente legati all'area centro-europea, il volume presenta una rielaborazione in italiano (con nuovi fonti documentarie) delle fortunate ricerche compiute negli ultimi anni da O.G. Schindler negli archivi viennesi ("Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria", pp. 107-160). L'articolo, che presenta tutte le caratteristiche di una piccola monografia sull'argomento ed è auspicabile che in futuro possa diventare un vero e proprio libro, rappresenterà ancora a lungo il testo classico di riferimento per ogni studioso italiano che voglia occuparsi della diffusione della commedia dell'arte nei territori di lingua tedesca a nord delle Alpi. Sfruttando una mole notevole di nuovi materiali, che vanno dalla corrispondenza dei membri della casa reale fino ai libri dei conti (in parte già utilizzati in precedenti interventi pubblicati in tedesco, ma continuamente arricchiti da nuovi ritrovamenti), Schindler tratteggia un quadro imponente di quei rapporti teatrali tra Mantova e le residenze imperiali, che si sarebbero irrimediabilmente interrotti solo con il

famigerato sacco di Mantova del 1630. Dettagliatissima è, in particolare, la ricostruzione delle rappresentazioni tenutesi in occasione della doppia incoronazione di Praga del 1627, alla quale ha preso parte la celebre compagnia dei Comici fedeli guidata da Giovan Battista Andreini. A quest'episodio, cruciale per la storia dello spettacolo in area centroeuropea, dedica il suo intervento anche Guido Carrai, che continua ad aggiungere tasselli preziosi alla biografia di uno dei più originali talenti italiani al servizio degli Asburgo ("Giovanni Pieroni: uno scenografo fiorentino per l'incoronazione praghese di Eleonora Gonzaga", pp. 161-174).

Simone Bardazzi ricostruisce la storia del viaggio in Germania di Ferdinando II e Giovan Carlo de' Medici nel 1628, noto grazie al famoso opuscolo pubblicato da Margherita Costa e alla fitta corrispondenza che lo ha accompagnato (pp. 175-193). Data la ricchezza dei materiali conservati negli archivi si auspica comunque una pubblicazione più consistente di materiali che, oltre a permettere una ricostruzione molto dettagliata degli "intrattenimenti" ai quali i due principi sono stati spettatori, com'è stato fatto in questa sede, consenta di valutare anche le osservazioni dei viaggiatori italiani su un'area devastata dalla guerra e per molti aspetti "estranea".

Nell'intervento successivo Giovanni Pasetti si occupa dell'iconografia della commedia dell'arte, mettendo a confronto le testimonianze mantovane con i celebri affreschi conservati nel castello bavarese di Trausnitz a Landshut ("Maschere dipinte: appunti in merito agli episodi di Mantova e Trausnitz", pp. 195-218). Dopo il testo di Herbert Seifert, noto per il suo monumentale e tuttora insostituibile *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing 1985), che in questa sede presenta una veloce ricapitolazione dei rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti austriache (pp. 219-229), il volume è chiuso dalla precisa ricostruzione delle mode dell'epoca in fatto di ricreazione presentata da P. Besutti, che aggiunge moltissimi dettagli a un mosaico che ancora qualche anno fa era molto nebuloso e ora si va facendo sempre più chiaro ("Cose all'italiana' e alla tedesca 'in materia di ricreazione': la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'Impero romano germanico (1500-1630)", pp. 239-272).

I Gonzaga e l'Impero rappresenta indubbiamente un

momento essenziale nella ricerca dei rapporti culturali tra Mantova e l'area centroeuropea e dimostra in modo emblematico come ci siano casi in cui investimenti apparentemente poco "monetizzabili" a breve termine, possano trasformarsi in campo culturale in importanti occasioni di ricostruire, almeno in parte, quella cultura europea che ha fatto la storia del nostro continente e rischia oggi, sotto il peso degli slogan liberisti degli ultimi decenni, di scomparire definitivamente dalla nostra identità.

5. *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna*, a cura di M. Sanfilippo, A. Koller e G. Pizzorusso, Sette città, Viterbo 2004.

Con il presente volume si può dire che i due "centri" che nell'ultimo decennio hanno lavorato in modo più sistematico su fonti vaticane e indicato nuove prospettive di ricerca per la storiografia dell'età moderna, da un lato gli editori delle nunziature (si pensi soprattutto al pionieristico e tuttora essenziale volume *Kurie und Politik. Stand und Perspektiven der Nuntiaturberichtsforschung*, a cura di A. Koller, Tübingen 1998) e dall'altro il gruppo di ricerca che gravita attorno all'università di Viterbo (si pensi almeno a *L'Europa centro-orientale e gli archivi tra età moderna e contemporanea*, a cura di G. Platania, Viterbo 2003), abbiano cominciato a collaborare in modo ancora più stretto. E il primo risultato di questa collaborazione, *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna*, risponde a una richiesta da lungo tempo sollevata dai ricercatori: l'assenza di un solido testo di riferimento a proposito del rapporto della curia con gli Asburgo di Spagna e (soprattutto) d'Austria.

Dopo un periodo di stasi, a partire dalla fine degli anni Novanta lo studio delle relazioni dei nunzi sta vivendo una nuova fase di fioritura, probabilmente proprio perché ci si è definitivamente resi conto che non esiste (nemmeno nei ricchi archivi veneziani) un'altrettanto ramificata rete diplomatica in grado di trasmettere con tale precisione, per usare le parole dei curatori del volume, "ogni singola vibrazione di quell'asimmetrica ragnatela che allora costituiva il concerto europeo" (p. 8). Nonostante la mancanza di un saggio specifico sui Paesi bassi, di un'analisi paragonabile a quella dedicata agli Asburgo di Spagna per il ramo austriaco della fami-

glia (che gli interventi dedicati a problemi e/o situazioni concrete sostituiscono solo in parte) e la mancata pubblicazione dell'intervento di M.C. Giannini sullo stato di Milano e sul vicereame napoletano, *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna* rappresenta indubbiamente il tentativo più completo e riuscito di ricostruire il complesso di problemi, allenze e tensioni che legavano Roma e gli Asburgo in età moderna.

Il volume è aperto da uno studio ("Gli Asburgo di Spagna e la Santa Sede", pp. 19-58) di Silvano Giordano, recentemente editore dei tre volumi delle *Istruzioni generali di Paolo V ai diplomatici pontifici 1605-1621* (Tübingen 2003), che ricostruisce con precisione i rapporti tra la corte romana e quella spagnola tra Cinquecento e Seicento, fornendo un quadro completo della complessa struttura dei fondi vaticani riguardanti la Spagna nel periodo in esame e segnalando i punti di attrito a proposito delle "materie miste", oggetto di estenuanti contese tra potere papale e potere reale, per poi fornire, infine, una ricca bibliografia che agevolerà non poco il primo orientamento di ogni futuro ricercatore. Affine a quello di Giordano, è la ricognizione di Nicoletta Bazzano sulla Legazia apostolica di Sicilia, che sottolinea ripetutamente come lo "stato" in età moderna sia in realtà una "somma complessa di istanze autonome" e come è proprio nell'ambito degli scontri sulle materie miste che le tensioni tra potere secolare ed ecclesiastico hanno rappresentato quell'importante "laboratorio della politica" che ha poi portato alla formazione degli stati moderni (pp. 59-72). Particolarmente accurato, anche grazie allo studio dei fondi dell'archivio della Congregazione de Propaganda fide, è lo studio di Matteo Sanfilippo e Giovanni Pizzorusso su uno dei temi più cari della loro ricerca, le colonie asburgiche oltreoceano ("L'America iberica e Roma fra Cinque e Seicento: notizie, documenti, informatori", pp. 73-118).

Elisabeth Garms-Cornides sposta l'orizzonte verso il ramo austriaco degli Asburgo e dedica il suo originale contributo a un tema apparentemente secondario, ma in realtà estremamente interessante: quello della mancata incoronazione degli imperatori da parte del papa ("Assenza e non presenza. Gli Asburgo a Roma tra Cinque e Seicento", pp. 119-145). I cinque viaggi dei

membri della casa d'Austria (1586, 1592, 1598, 1604 e 1625/1626), che si sono sintomaticamente svolti tutti "in incognito" o comunque in modo "non ufficiale" ("per maggior sanità della borsa", commentavano gli avvisi del duca di Urbino), gettano una luce interessante sia sugli affari di carattere dinastico pendenti tra Roma e Vienna che sull'evoluzione del cerimoniale romano. Alexander Koller, con la consueta attenzione e capacità interpretativa, ha poi dedicato un importante contributo alla conoscenza delle relazioni tra Roma e la corte imperiale agli inizi del regno di Rodolfo II (pp. 147-171), sottolineando come, in molteplici aspetti della vita religiosa dell'epoca, ci si fosse allontanati, "in un gioco combinato tra il nuovo imperatore e i nunzi", dall'accomodante politica religiosa di Massimiliano II.

Se Olivier Chaline ha ricostruito con precisione, in un intervento che però non apporta molti dati fattuali nuovi, lo stato piuttosto frustrante delle nostre conoscenze riguardo ai rapporti tra curia romana e Boemia da Rodolfo II alla guerra dei Trent'anni (pp. 173-184), Alexander Koller, nel suo secondo articolo, ha analizzato un problema molto interessante, come quello della complessa situazione della religione cattolica in Lusazia ("Alcune poche reliquie de' cattolici". Roma e la Lusazia durante il regime asburgico (1526-1635)", pp. 185-217). István György Tóth ha, dal canto suo, affrontato velocemente la questione del significato degli archivi della Santa sede per la storia ungherese (pp. 219-225).

Gaetano Platania ha invece studiato, con la consueta competenza, il complesso evolversi delle relazioni tra Roma e Vienna nel complesso periodo a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del Seicento, quando la minaccia turca ha portato l'ultimo assalto all'Europa cattolica ("Asburgo d'Austria, Santa sede e area danubiano-balcanica nelle carte del nunzio francesco Buonvisi", pp. 227-293). Il volume si chiude poi con l'analisi di Stefano Pifferi degli anni precedenti e successivi alla pace di Carlowitz, che chiude un'epoca nelle relazioni tra Roma e Vienna ("Carlowitz, gli Asburgo e la Santa Sede nella nunziatura di Andrea Santacroce", pp. 295-319) e con la ricostruzione di Francesca di Caprio dell'affannata ricerca di fondi straordinari da parte della curia di fronte al pericolo turco del 1683 ("Gli Asburgo, il pericolo turco e i 'sussidi' per la lega austro-polacca (1683) attraverso le carte vaticane", pp.

321–340).

Anche se, all'interno di un volume così variegato, è naturalmente difficile riuscire a coprire tutti gli aspetti di un problema così complesso come quello dei legami tra la Santa sede e gli Asburgo, è evidente che i curatori di *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna* sono riusciti a organizzare un seminario (Acquapendente 2002) che ha permesso di mettere in luce molti aspetti poco noti e di presentare un primo affresco di quest'epoca così intrigante nei rapporti tra Roma, Madrid e Vienna. Del resto, se

manca un'edizione (soprattutto per quanto riguarda Vienna) anche solo parziale delle relazioni dei nunzi dell'età moderna, non ci si può, per il momento, proporre altro che “svolgere il tema proposto se non per accenni” (p. 11). Il volume curato da Sanfilippo, Koller e Pizzorusso va in realtà molto oltre quest'obiettivo e offre anche un'immagine sufficientemente chiara della direzione che dovrebbero intraprendere in futuro le ricerche su questo tema.

Alessandro Catalano



◆◆ eSamizdat 2003

DIALOGHI ◆ ARTICOLI ◆ RISTAMPE ◆ TRADUZIONI ◆ ANKETY ◆ BIBLIOGRAFIE ◆ RECENSIONI ◆



◆◆ eSamizdat 2004/1

DIALOGHI ◆ Giuseppe Dell'Agata (Catalano & Guagnelli) ◆ Patrik Ouředník (Catalano)
 ARTICOLI ◆ "Il dibattito critico degli anni Venti sulla letteratura russa di emigrazione e la 'nota praghese': M. Slonim e A. Turincev" (Renna) ◆ "Ai margini della pittura sovietica non ufficiale degli anni Settanta e Ottanta: Erik Bulatov" (Bertelè) ◆ "Il corsivo è mio. Viaggio attraverso la memoria di Nina Berberova" (Antonucci) ◆ "La rinascita religiosa russa d'inizio secolo e l'emigrazione" (Mazzanti)
 RISTAMPE ◆ G. Dell'Agata, "La questione della lingua presso i cechi: le apologie del cecco nell'ultimo quarto del XVIII secolo" ◆ G. Dell'Agata, "Storia della questione della lingua in Bulgaria"
 TRADUZIONI ◆ J. Hašek, *Come nascono i presidenti del consiglio in Italia* (Corduas) ◆ P. Ouředník, *Europeana. Breve storia del ventesimo secolo* (Ruggera) ◆ S.I. Witkiewicz, *Cocaina* (Ajres) ◆ S. Stratanovskij, "Russofobia" e altri testi (Sabbatini) ◆ J. Heisler, *Mete ignote* (Tria) ◆ L. Amejko, *Farrago* (Pompeo)
 ANKETY ◆ Angelo Maria Ripellino. *A 25 anni dalla morte e 80 dalla nascita* (II)
 ARCHIVI ◆ "Un episodio che non ha cambiato il corso della storia. L'assedio di Praga del 1648 in due testimonianze inedite" (Catalano) ◆ "Giovanni Pieroni: un informatore medico al seguito del generale Wallenstein" (Carrai)
 RECENSIONI



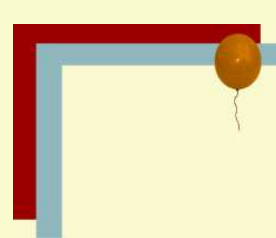
◆◆ eSamizdat 2004/2

DIALOGHI ◆ Riccardo Picchio (Marcialis) ◆ Viktor Erofeev (Dinelli)
 ARTICOLI ◆ "Il russo in vetrina. Indagini sulla lingua dei partecipanti a Za steklom" (Bocale) ◆ "Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i Poeti'. La cultura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo" (Catalano) ◆ "Le fantastique dans les ballades de Žukovskij" (Samokhina-Trouvé) ◆ "La produzione dell'identità e il linguaggio del desiderio. Note a margine di Rudolf di Marian Pankowski" (Amenta) ◆ "Oskar Rabin, pittore realista" (Fedrigo) ◆ "Le slogan politique dans l'aneddot. Réactions linguistiques à la manipulation communicative" (Visani) ◆ "La lingua di Costantino di Preslav" (Gallucci)
 RISTAMPE ◆ R. Picchio, "La crisi di sviluppo dell'intelligencija slava" ◆ A.M. Ripellino, "Gli esordi di uno slavista" (Wildová-Tosi)
 TRADUZIONI ◆ V. Nezval, *Appello agli amici* (Catalano) ◆ Ju. Tynjanov, *Autobiografia* (Accattoli) ◆ V. Kataev, *Il governo dei lacchè* (Lena-Corritore) ◆ I. Varšavskij, *Non ci sono sintomi preoccupanti* (Bartoni) ◆ D. Davydov, S. L'ovskij, I. Šostakovskaja, K. Medvedev, D. Gatina, A. Sen-Sen'kov, I. Kukulin, Dm. Kuz'min, E. Lavut, M. Gronas, *I poeti di Vavilon* (Maurizio) ◆ G. Ivanov, *La disintegrazione dell'atomo* (Guagnelli)
 ANKETY ◆ "Nella profondità delle cave siberiane...". *Il dottorato di ricerca e la slavistica*
 BIBLIOGRAFIE ◆ Angelo Maria Ripellino. *Bibliografia* (Pane)
 ARCHIVI ◆ "Il cavaliere rose-croix e il filosofo stanco. Nuove lettere di Umberto Zanotti-Bianco ad Aleksej Konstantinovič Lozina Lozinskij" (Guagnelli) ◆ "Hitler a Praga" (Corduas)
 RECENSIONI



◆◆ eSamizdat 2004/3

DIALOGHI ◆ Nina Kauchtschischwili (Burini & Piretto) ◆ Georges Nivat (Sabbatini)
 ARTICOLI ◆ "Temi e problemi dell'agiografia russa al femminile nei secoli X-XVII" (Ferro) ◆ "O razgovornoj reči i pis'mennoj tradicii v ruskoj literature XVII-go veka" (Henderson Stewart) ◆ "La chancellerie secrète comme source d'inspiration d'une nouvelle russe? L'affaire Skobeev (mai 1722)" (Gonneau) ◆ "Il 'Ciclo di Olsuf'ev': introduzione ai problemi di catalogazione e lettura dei testi" (Sulpasso) ◆ "Gogol' e il natale di Roma 1837" (Giuliani) ◆ "Social'naja istorija pitejnych zavedenij v Rossii: obščestvennaja rol' kabaka v žizni derevenskoj obščiny (konec XIX-načalo XX veka)" (Nedjalkova Travert) ◆ "Le chemin de l'âme vers l'au delà dans la culture russe traditionnelle" (Conte) ◆ "Les éditions de l'histoire et de l'autobiographie de Van'ka Kain (présentation provisoire)" (Rai Gonneau) ◆ "Johann Weichard Valvasor: polimata, nonché avvincente narratore nella Carniola del Seicento" (Bidovec) ◆ "I processi di Mosca e la campagna stalinista contro il formalismo visti da Praga" (Tria) ◆ "Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica" (Renna)
 RISTAMPE ◆ Ju. Lotman, "Architettura v kontekste kul'tury" ◆ N. Kauchtschischwili, "La funzione artistica dei nomi propri" ◆ L. Marinelli, "Quo vadis? Traducibilità e tradimento"
 TRADUZIONI ◆ E. Muljarova, *Aria* (Dinelli) ◆ F. Hrubín, *Romanza per flicorno* (Cantarello) ◆ J. Strykowski, *Silenzio* (Amenta) ◆ G. Gazdanov, *Lampioni* (Caratozzolo) ◆ K. Teige, *Poetismo* (Tria)
 ARCHIVI ◆ "Il pamphlet come arma politica: l'Arcangelo di Boemia" (Catalano) ◆ Z. Kalista, "Itálie a česká barokní literatura" (Catalano & Valášek)
 RECENSIONI



◆◆ eSamizdat 2005/1

DIALOGHI ◆ Paolo Nori (Catalano & Guagnelli) ◆ Vladislav Otrošenko (Imposti) ◆ Dmitrij Aleksandrovič Prigov (Piccolo)
 REPORTAGE ◆ "La Pubblica opinione. Guida ai misteri d'oriente" (Benati & Nori) ◆ "La rivoluzione arancione vista da Majdan Nezaležnosti" (Bulli)
 ARTICOLI ◆ "Marina Cvetaeva's 'Poety'. An analysis" (Bartolini) ◆ "I primi due cicli di G. Sapgir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo" (Maurizio) ◆ "Alfabeto russo: un progetto fallito di latinizzazione" (Simonato) ◆ "Ritmo, stile, conservazione. Alcune considerazioni sulla tipologia delle byliny russe" (Sestri) ◆ "Considerazioni introduttive a una caratterizzazione delle particelle enfatiche in russo" (Remonato) ◆ "Noi facciamo l'arte per battere la morte sulla linea del traguardo". L'arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni Sessanta-Ottanta" (Krátká) ◆ "Il mio colore preferito è quello che non fa male": Vladimir Jakovlev all'interno della cultura andegraund moscovita" (Vanin) ◆ "Chi vuol essere J. Gagarin? Kitsch, icone sovietiche e sottoculture: l'esperienza dei revery" (Fratto)
 RISTAMPE ◆ J. Mukařovský, "Analisi semantica di un'opera poetica: *Il becchino assoluto* di Nezval"
 TRADUZIONI ◆ H. Smirnski, *La novella della scala* (Adinolfi) ◆ E. Švarc, *Lo scriba veloce* (Sabbatini) ◆ O. Mandel'stam, *Quattro prose* (Berrone) ◆ G. Gazdanov, *Un errore* (Caratozzolo) ◆ I. Filipiak, *La letteratura mostruosa* (Amenta) ◆ L. Lipták, *Di quale storia abbiamo bisogno?* (D'Amico)
 ANKETY ◆ "Tra idealismo utopistico e dissoluzione dell'università. Il dottorato e la slavistica II"
 RECENSIONI

In questo numero contributi di:

Alja Adam	Marco Leoni
Roberto Adinolfi	Daniela Liberti
Alessandro Ajres	Dmitrij Sergeevič Lichačev
Alessandro Amenta	Eduard Limonov
Alessandra Andolfo	Jurij Michajlovič Lotman
Stefano Bartoni	Giulia Marcucci
Matteo Bertelè	Massimo Maurizio
Giulia Bottero	Sergio Mazzanti
Silvia Burini	Giovanni Moretto
Giovanni Buttafava	Michele Obit
Marco Caratozzolo	Claudia Olivieri
Alessandra Carbone	Patrik Ouředník
Ettore Cardelli	Vladimir Papernyj
Alessandro Catalano	Laura Piccolo
Marzia Cikada	Claudia Pieralli
Michele Colucci	Gian Piero Piretto
Tiziana D'Amico	Lorenzo Pompeo
Roberta De Giorgi	Jana Putrle
Giuseppe Dell'Agata	Ilaria Remonato
Marco Dinelli	Angelo Maria Ripellino
Evgeny Dobrenko	Marco Sabbatini
Giulia Dri	Elena Simonato
Michail Epštejn	Marina Sorina
Francesca Ferri	Jiří Špička
Angelo Floramo	Aleš Šteger
Ombretta Gorini	Lucija Stupica
Simone Guagnelli	Michele Tosolini
Viktor Ivaniv	Massimo Tria
Georgij Ivanov	Anna Valerio
Vadim Kalinin	Marta Vanin
Michajlo Kocjubyns'kyj	Raffaella Vassena
Irina Kokochkina	Maja Vidmar
Barbara Korun	Michal Viewegh
Andrea Lena Corritore	Alena Wildová Tosi