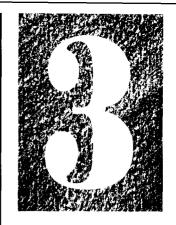
SLAVIA rivista trimestrale di cultura



luglio settem

settembre 1993 spedizione trimestrale in abbonamento postale

gruppo IV - 70% prezzo L. 20.000

slavia

Consiglio di redazione: Mauro Aglietto, Ignazio Ambrogio, Eridano Bazzarelli, Bernardino Bernardini (direttore responsabile), Sergio Bertolissi, Jolanda Bufalini, Piero Cazzola, Carlo Fredduzzi, Adriano Guerra, Claudia Lasorsa, Flavia Lattanzi, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Nicola Siciliani de Cumis.

Redazione e Amministrazione: 00187 Roma - Via Mario de' Fiori, 96 - Telefono: (06) 699.223.37 - Tx. 62.11.12 - Fax 699.223.52.

Abbonamenti: Annuo L. 50.000 - Estero il doppio - Una copia L. 20.000 - Numeri arretrati il doppio - L'abbonamento decorre da qualsiasi numero - ccp 75997007

Edita dall'Istituto di Cultura e Lingua Russa

Associata all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 38/92 del 17 gennaio 1992

Litografia «Nuova Impronta» - Via dei Rutoli, 12 - Tel. 44.51.962 Roma Stampato il 5-7-1993

SLAVIA

Rivista trimestrale di cultura

Anno II - Luglio-Settembre 1993

Sommario

| CINEMA | | |
|--|----------|---------|
| Nicola Siciliani de Cumis, In memoria di Pudovkin, Ejzen- štejn, Dovženko e gli altri | p. p. | 3 20 |
| STORIA | | |
| A.V. Antonov-Ovseenko, Stalin e il suo tempo (VII) Giovanni Gravina, Per una storia dell'Associazione Italia- | p. | 47 |
| URSS | p. | 70 |
| LETTERATURA | | |
| Ljiljana Banjanin, Le figure femminili nei racconti di Ivo | | |
| Andrić | p. | 109 |
| Un racconto di Baratynskij | p. | 131 |
| Evgenij Baratynskij, L'anello (racconto) | p. | 135 |
| kniga» | p. | 147 |
| il permesso di morire | p. | 151 |
| Michail Zoščenko, Come rubarono una valigia | p. | 156 |
| Michail Zoščenko, La cattura di un ladro | p. | 159 |
| Paolo Galvagni, Turgenev tra Pietroburgo e Pechino | p. | 163 |
| Elettra Palma, La madre di Octavian (racconto) Lorenzo Pompeo, Motivi e figure della poesia polacca | p. | 173 |
| contemporanea | p. | 175 |

DOCUMENTAZIONE

| Cristina Carpinelli, Primi risultati di una ricerca sociolo- gica | 105 | | |
|--|--------|--|--|
| | p. 187 | | |
| RUBRICHE | | | |
| Cronologia | p. 203 | | |
| Schede | p. 209 | | |
| Rassegna delle riviste letterarie russe | p. 222 | | |
| Nella stampa italiana | p. 224 | | |
| Nelle librerie italiane | p. 233 | | |
| Novità editoriali in lingua originale | p. 235 | | |
| Rassegna musicale | p. 238 | | |

IN MEMORIA DI PUDOVKIN, EJZENŠTEJN, DOVŽENKO E GLI ALTRI (1896-1948)

«Nel primo mezzo secolo di storia del cinema non è stata utilizzata che una minuscola parte delle sue inesauribili risorse. Non ancora risolto fino in fondo il problema della sintesi delle arti, le quali tendono alla loro piena e organica fusione in seno al cinematografo.

E intanto i problemi sempre nuovi avanzano verso di noi. Ci eravamo appena impadroniti della tecnica del colore, e già si presentavano i nuovi problemi del volume e dello spazio proposti dal cinema stereoscopico che sta uscendo dalle fasce.

Ed ecco che nel miracolo della televisione ci sta dinanzi come una realtà la vita viva che minaccia di mandare in pezzi i risultati, ancora non completamente assimilati e chiariti dall'esperienza del cinema muto e sonoro [...].

Nella televisione il montaggio diventerà lo stesso corso immediato della percezione degli avvenimenti nel preciso istante in cui il processo si svolge. Assisteremo alla stupefacente congiunzione di due estremi. Il primo anello della catena delle forme dinamiche dello spettacolo teatrale, l'attore, che trasmette allo spettatore il contenuto dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti nel momento stesso in cui li prova, tenderà la mano a chi elaborerà le forme superiori dello spettacolo futuro, al cinemago della televisione, che, rapido come un batter di palpebra o il balenare di un pensiero, giocando con le lunghezze focali degli obiettivi e con le profondità di campo, potrà trasmettere in modo diretto e immediato a milioni di spettatori e di ascoltatori la sua interpretazione artistica dell'avvenimento nel momento irripetibile in cui esso si compie, nel momento del primo e sconvolgente incontro con esso».

1

Così Sergej Michailovič Ejzenštejn nel 1946 (cioè a due anni dalla morte prematura, e già nell'ottica di un bilancio esistenziale complessivo)¹, ed oggi, ancor oggi, in un luogo critico riepilogativo², proprio nelle conclusioni dell'importante volume di AA.VV., *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di Guido e Teresa Aristarco, Bari, Dedalo, 1992, pp. 338. Basta infatti leggere con attenzione il questionario della *Nota introduttiva*, sulla linea (per altro) degli *imput* teorici e definitori di autori come Adorno, Kafka, Duhamel, Tolstoj, Majakovskij, Brecht, Teige, Benjamin, Hauser, Malraux ecc., per convenire sulla lungimiranza della posizione ejzenštejniana da una metà del secolo all'altra:

«Non una storia del cinema dunque, questo volume vuole porre interrogativi e suggerire risposte. Insidiato dalla televisione, che lo ha colpito al cuore, il cinema che cosa sta diventando? Che cosa sarà nel prossimo futuro? Quante e quali sale rimarranno aperte? Le "prime" dei film avverranno in contemporanea in tutto il mondo, via satellite? Siamo al tramonto dell'era delle teoriche, cioè non spetta più agli studiosi esaminare "che cosa" sia il cinema o, peggio, "debba essere"? Occorre scriverne la storia? [...]. E' possibile far critica prescindendo dal giudizio di valore, pur consapevoli che quanto sosteniamo può essere ripensato, convalidato o invalidato da altri e magari da noi stessi? Per l'interpretazione o contro di essa, a favore della omologazione? Perché Greta Garbo resiste al logorio del tempo, e i film che ha interpretato no, e così pure gli attori che le sono stati accanto? E perché Ingrid Thulin a quel logorio sopravvive e in genere sopravvivono i film nei quali appare? Wittgenstein sarebbe esistito senza il fonofilm? Quella parte delle riflessioni linguistiche che, dalla metà del nostro secolo, ha tanto accentuato la funzione fondante delle variabili pragmatiche nel costituirsi della comunicazione verbale, si sarebbe mossa così senza l'oscuro ma potente stimolo dell'esperienza filmica? In quale accezione positiva possono essere definiti "letterari" registi come Bergman e Antonioni, quali i legami che la loro poetica ha con l'"onda di probabilità" e le "epifanie"? Quali gli influssi di Einstein, della fisica moderna su questi ed altri autori? Come vanno definendosi, in modi e stili più ricchi, i rapporti reciproci tra medium cinematografico, arte figurativa, psicoanalisi e micropsicoanalisi? Quali i contributi cognitivi del film all'etnologia e all'etnografia? E' possibile una grammatica audiovisiva che tenti di esprimere le immagini incoatte del sogno e della memoria, e quali esempi dare nel contesto del metalinguaggio? Quale la esperienza di Robert Desnos dinanzi alle pellicole della sua epoca, e

Cinema 5

quali le sue prospettive di spettatore e di critico sulla produzione degli anni Dieci-Venti? E' dato rinvenire effetti e riflessi del nuovo linguaggio sul suo linguaggio poetico? Come e perché scrittori quali Fitzgerald o Faulkner o Hemingway — che andarono a Hollywood per imparare la tecnica delle immagini in movimento — si sono via via allontanati dall'utopia di poter agire positivamente nell'ambito dell'industria cinematografia? E infine appunto, e in particolare: le nuove immagini si chiameranno televisione, o video, o cinema?

35

A questi e ad altri interrogativi (perché il cinema è arrivato nelle università e non ancora nelle scuole secondarie? Come e con quale progetto introdurlo in queste ultime?)»3.

Il cinema e la scuola. Il testamento di Eizenstein, a questo proposito, sembra e non sembra avere trovato eredi; mentre è per l'appunto il tema, il grande tema delle ideologie (in un momento come l'attuale, in cui, con le carte, si rimescolano anche le regole del gioco), a proporsi e ad imporsi a tutto campo nel corso dell'immagine per un nuovo principio educativo. Al film, e oltre il film. La ricerca, però, sulla base di quelle domande, non è che appena all'inizio, nonostante che il canto del cigno sembri in realtà risuonare alto, e che dalla «morte» alla trasfigurazione del cinema il passo possa risultare lungo, accidentato, non «razionalizzabile» nei tempi e nei modi. Se però è di «una grande rivoluzione estetica e tecnica» che noi parliamo, «certamente»4, allora è dal «potenziale futuro del cinema» nel momento del suo esordio che occorre di nuovo criticamente e storicamente prendere le mosse. Rileggere il saggio di Leo Hurwitz, su Essere o non essere, ovvero sull'«esperienza infantile del cinema» (nel senso soggettivo ed oggettivo del complemento di specificazione), non è solo un riavvertire il «sapore del tutto nuovo», il «qualcosa di miracoloso», il «mito» di un mezzo di comunicazione «singolarmente potente» ed insieme capace di suscitare una «meraviglia», uno «stupore» ed una «incredulità senza precedenti»5; ma è anche e soprattutto un ritrovarsi originariamente in buona compagnia, ed un attingere ancora adesso alla scepsi individuale e collettiva, formativa, che il fatto cinematografico comincia subito col rappresentare. E non è un caso che tocchi proprio ad un russo, ad uno scrittore «pedagogico» come Gor'kij, di testimoniare alla sua maniera dei termini del salto qualitativo:

«Spettatore per la prima volta nel 1896, M. Gor'kij avrebbe provato lo stesso stupore del bambino di quattro anni: "ieri sera mi trovavo nel Regno delle Ombre [...] Ho visto il Cinematografo dei Lumière — la fotografia in movimento. La straordinaria impressio-

ne che ha suscitato in me è così unica e complessa che dubito di avere la capacità di descriverla in tutte le sue sfumature [...] E' come se portasse un avvertimento, denso di significati vaghi e sinistri [...] Ci si dimentica di dove si è. Strane immagini invadono la mente e la luce della coscienza inizia ad attenuarsi fino ad oscurarsi del tutto [...]; la sua invenzione conferma ancora una volta l'energia e la curiosità della mente umana [...] (ma) sono convinto che queste immagini verranno sostituite con altre [...] per esempio, da film intitolati: Mentre si spoglia, o Donne al bagno, o Calze da donna [...]"»6.

Certamente, il punto di vista «visivo» di Gor'kij va contestualizzato; come va collocata nel suo proprio ambito storico e politico la stessa previsione della sorte «voyeuristica» del rapporto ambiguo, conflittuale, che è tipico della comunicazione cinematografica. In questo senso è essenziale che Hurwitz sottolinei in Pudovkin, Ejzenštejn, Dovženko ecc. tanto il limite di una «cristallizzazione», quanto il vantaggio di ciò che deriva dal loro «spirito rivoluzionario»: «un'esplosione dell'intuizione rispetto al potere primario dell'arte, il montaggio». Ecco perché, con Edoardo Sanguineti, sembra giusto supporre che «in un certo senso, ma senso primario e fondante, i sogni di Ejzenštejn si inveravano in Godard [...] Dopo Ejzenštejn, potevamo comunque legittimamente pensare, non era più capitato mai niente di simile». E perché, con Emilio Garroni, si riaffaccia opportunamente l'argomento della «forte valenza filosofico-estetica delle riflessioni ejzenštejniane»:

«La recente, e tuttora in corso, pubblicazione delle Opere · scelte di S.M. Eizenštein, curata da P. Montani, ha messo bene in luce e per molti versi in modo per noi inaspettato una forte valenza filosofico-estetica delle riflessioni ejzenštejniane, come proprio Montani ha giustamente sottolineato nell'*Introduzione* a quell'opera straordinariamente ricca, innovativa e controcorrente che è La natura non indifferente: qui troviamo non certo, una teoria del cinema, ma un abozzo di riflessione filosofica generale, cioè un'estetica nel senso già segnalato, insieme a una quantità di riferimenti a opere cinematografiche, letterarie, pittoriche, e di considerazioni che provengono da molti ambiti di ricerca, linguistici, psicologici, ecc.: riferimenti e considerazioni che costituiscono il materiale di una ricerca senza dubbio non compiuta e per molti versi irruenta, non sempre sufficientemente elaborata, ma altrettanto fuori di dubbio non eclettica. In questo senso Ejzenštejn sembra andare al di là degli stessi formalisti russi, che paiono legati in modo più stretto al problema specifico del linguaggio cinematografico»9.

Cinema 7

Il discorso si fa qui assai complesso; e se, per un verso, rimanda alla sottolineatura dei curatori ancora nella *Nota introduttiva*¹⁰; per un altro verso, rinvia pure alla genesi dell'impatto culturale composito, polivalente, e tuttora *in fieri* dell'«arte che soddisfa il nostro tempo», e che — secondo una precisa espressione di Lev Tolstoj, ora al centro di una lucida pagina di Aristarco — «non avrà nulla in comune con le arti precedenti»¹¹. Vale forse la pena di riprendere nella sua ampiezza e perspicuità un siffatto luogo del volume; e ripensarlo anche alla luce dell'intera raccolta di interventi, variamente organici al saggio in questione che non per caso s'intitola *Una linea ininterrotta*, ed apre una sezione del libro a sua volta tematizzata come *Nel segno del film*. Dopo Hauser e Valéry (e Marcel L'Herbier, «che anticipa Benjamin e cita Renan, Whitman e Tolstoj»), non rimane quindi che attenersi a questa spiegazione, ancora provvisoriamente, «di principio». Scrive Aristarco:

«"Tempo verrà in cui l'arte sarà cosa del passato", afferma Renan. "Ascolta, Musa: affiggi i cartelli *Traslocata* e *Da affittare* sulle cime del tuo nevoso Parnaso", consiglia Whitman. "L'arte che soddisfa il nostro tempo non avrà nulla in comune con le arti delle epoche precedenti", avverte Lev Tolstoj. Il cinema — e proprio in questo l'inedita specificità — è per natura in conflitto con le arti tradizionali, sostiene L'Herbier; la sua essenza consiste nel liberarsi da tutti i contagi, dall'ipnosi del passato in cui lo si vuole immergere e costringere. "E' nato qualcosa di nuovo e di bello", sottolinea nell'11 Lukács, "e invece di coglierlo nel suo peculiare modo di essere, si fa di tutto per comprenderlo con l'ausilio di vecchie e inadeguate categorie, sottraendogli così il suo significato e il suo valore autentico". Definire il cinema servendosi delle altre arti, incalza il formalista russo Tynjanov, è conseguenza di un passatismo reazionario il quale per definire un fenomeno nuovo fa ricorso a fenomeni vecchi.

L'arte che soddisfa il nostro tempo non avrà nulla in comune con le arti precedenti, aveva affermato Tolstoj. Ed è proprio l'autore di *Guerra e pace* che, appena dieci anni dopo l'invenzione dei Lumière, dichiara: "Questo congegno messo in movimento con l'aiuto di una manovella scolvolge qualcosa nella nostra vita di uomini e nella nostra attività di scrittori. E' una rivolta contro i vecchi metodi dell'arte letteraria, un attacco, un assalto, rende necessaria una nuova maniera di scrivere". Il "trionfo del cinematografo è garantito, poiché è la logica conclusione di tutta l'arte moderna", afferma Majakovskij nel '13, due anni dopo l'intervento lukácsiano. "Per voi il cinema è spettacolo. Per me è quasi una concezione del mondo" ag-

giunge nel '22: "il cinema è portatore di movimento. Il cinema svecchia la letteratura. Il cinema demolisce l'estetica. Il cinema è diffusore di idee". L'arte "non ha bisogno del cinema; il cinema non ha bisogno dell'arte", sostiene nel 1931 Bertolt Brecht: il cinema possiede i migliori mezi per superare la vecchia concezione e diffusione dell'arte; l'arte è necessaria sì al cinema, ma non quella tradizionale.

"Siamo pigri e poco curiosi". La sentenza del poeta è valida ancor oggi — ci ricorda Jakobson nel 1933, quando il cinema si era messo a parlare, da muto era diventato sonoro. "Assistiamo alla nascita di una nuova arte. Cresce a vista d'occhio. Si svincola dall'influenza delle arti più antiche, anzi comincia a esercitare su di loro la sua azione. Crea le proprie norme, le proprie leggi, per poi violarle deliberatamente. Diventa un poderoso strumento di propaganda e di educazione, un fatto sociale quotidiano di massa"; in questo senso. per Jakobson, "è in anticipo su tutte le altre arti". Non soltanto in questo, si è visto. Il cinema sconvolge qualcosa nella nostra vita di uomini e al contempo nell'attività di autori come Tolstoi: rivolta contro i precedenti metodi dell'arte letteraria, attacco, assalto, rende necessaria una nuova maniera di scrivere: svecchia la narrativa, uccide l'estetica tradizionale; logica conseguenza dell'arte moderna, dei capostipiti del romanzo moderno — Proust, Joyce, Pirandello — è contemporaneo e su di essi, e altri, ha avuto influssi.

Tolstoj e Lukács, Majakovskij, L'Herbier e Brecht non rimandano a quegli elementi culturali e del passato che il nuovo mezzo non possiede: non lo costringono a rientrare nell'estetica classica o romantica o tardo-borghese. Si posero la questione — poi ripresa dal grande teorico dell'avanguardia artistica Walter Benjamin —, se "attraverso la scoperta prima della fotografia e poi del film non si fosse modificato" appunto "il carattere complessivo dell'arte". E' in una tale concezione dell'arte che tra l'altro viene superato un problema nodale, che ha procurato non lievi difficoltà agli idealisti per riconoscere cittadinanza artistica al film: non solo il problema della tecnica ma, connessa con questa, quello dell'autore unico, individuale. "Un film deve essere l'opera di un collettivo" sostiene Brecht: "effettivamente il cinema non dovrebbe far niente che un collettivo non possa fare. Già questa sola limitazione rappresenterebbe una norma molto feconda; essa basterebbe per eliminare l'arte tradizionale". D'altra parte — altro segno del film — il cinema si fonda su processi tecnico-scientifici; tra i due ambiti più che un rapporto viene a determinarsi una vera e propria connessione.

In questa compenetrazione, esso ha rapporti non marginali

Cinema 9

con la psicologia e la psicoanalisi, fa vedere cose che altrimenti non vedremmo: "La natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio". Se la natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio, e il cinema ci fa vedere cose che altrimenti non vedremmo, abbiamo con il film una nuova percezione, osserva Benjamin; e come potrebbe quindi essere, come lo vuole Duhamel, "divertimento di iloti", o una conferma dell'alienazione come lo definisce Adorno? "Il teorico che nega il cinema come arte percepisce il film come una semplice fotografia in movimento" — spiega Jakobson —, "non fa caso al montaggio e non vuole riconoscere che, in questo caso, si tratta di un particolare sistema di segni; la sua è la stessa situazione di un lettore di poesia per il quale le parole siano prive di senso» 12.

E la conclusione (dopo un significativo rimando a Giacomo Debenedetti, alla sua «memorabile conversione al cinema» che «risale agli anni Venti, e — tra l'altro — allo *Živago* di Pasternak»):

«C'è dunque una linea ininterrotta, progressiva, di affinità sia pure nelle differenze — e le une e le altre vanno naturalmente analizzate sul piano sincronico e su quello diacronico —: da Tolstoj a Lukács a Benjamin sino ad Arnold Hauser attraverso Majakovskij e Brecht. Il film, anche per la sua riproducibilità tecnica, messo in crisi il sistema precedente delle arti, offre un ripensamento critico e rivoluzionario su ciò che le arti vengono a significare, modifica "meravigliosamente" la nozione di arte. Nel segno del film. Dato visivo e dato uditivo hanno auto per Arnheim "un valore introduttivo agli studi dell'arte", sono "serviti da punto di partenza per ricerche sempre più vaste e complesse". Lo storico delle teorie filmiche è a lui grato per il così largo e profondo contributo dato agli studi sull'antinaturalismo del nuovo mezzo espressivo. Ma l'arte figurativa, e la percezione visiva nel suo insieme, credo debbano essere riconoscenti al cinema, da cui Arnheim prese le mosse nei lontani anni Trenta per il suo pensiero e la sua visione. Nel ricambio di esperienze critiche. noti i "prestiti" che altre personalità, da Argan a Debenedetti, hanno preso dal cinema e dato al cinema.

Nel segno del film. L'espressione è venuta man mano conglobando altre dimensioni e tematiche, in gran parte oggetto degli interventi e delle testimonianze previsti nel corso della manifestazione internazionale che oggi si apre e si concluderà con la laurea "honoris causa" in letteratura a Ingmar Bergman, e non a caso. Da anni ormai non si può attribuire al cinema soltanto il merito di "promuovere una critica rivoluzionaria della nozione tradizionale di arte". Dai Lumière a oggi. Il centenario è alle porte. Non siamo qui per commemorare la morte del cinema. In poco meno di un secolo il suo linguaggio ha registrato sussulti, sconvolgimenti e terremoti, in particolare intorno alla fine degli anni Venti. E anche allora, come oggi, annunci di limitazioni artistiche e di stile, di decadenza, di fine. Le tecnologie avanzate fanno presagire un ulteriore e radicale cambiamento, di più ampia portata rispetto al colore, agli schermi panoramici e soprattutto al sonoro. Stanno cambiando i macchinari, i modi di realizzazione e insieme i canali di distribuzione. Forse occorre veramente aggiornare il titolo del famoso saggio di Benjamin: l'opera d'arte non più nell'epoca della sua riproducibilità tecnica ma della sua producibilità elettronica.

In ogni caso, ancora una volta quella del cinema è una morte apparente, e se si vuole "provvisoria"»¹³.

Il problema sarà allora questo di guardar dentro con attenzione. di recensire per l'appunto una siffatta provvisorietà (magari alla luce di quel che avviene e che non avviene, in presenza di altri fatti altrettanto «morti» pro tempore, altrettanto «in crisi» come l'arte in generale ed il cinema in particolare, del tipo — poniamo — dello stesso marxismo, dei marxismi e dei relativi «socialismi reali», con quel che segue in tema di «strutture» e di «sovrastrutture», di «critica dell'ideologia borghese» e di «filosofia della prassi» ecc. Anche se qui si è in presenza di un diverso e più complicato problema). Occorre pertanto identificare i termini della questione a partire dagli elementi a disposizione già nell'ambito dei saggi raccolti in *Il cinema*. Verso il centenario, ben oltre le pure e semplici «domande», dalle risposte, dalle proposte metodiche e di merito, dalle costruzioni (prolettiche) della «logica» del film intesa come teoria dell'indagine cinematografica, a valenza procedurale, strumentale in progress, e cioè anticipatrice di un qualche risultato nel «presente»; che è dunque un «futuro» (integrale), di per sé ricco, ricchissimo di «passato», di storia.

Utile, in questo senso, il contributo di Corrado Maltese, Film quadri artisti, là dove in particolare la testimonianza personale dello studioso in formazione tende a farsi documento storico, proposito metodologico e nondimeno motivo d'interpretazione in relazione ad opere specifiche, da un autore all'altro, da un momento «decisivo» ad un altro. Così pertanto, nel passaggio in via di ipotesi prefigurabile, da ! Que viva Mexico! di Ejzenštejn al Rublëv di Tarkovskij (salve restando, com'è ovvio, tutte le differenze riscontrabili ai vari livelli):

«La storia dei rapporti tra le arti figurative e il cinema non si

Cinema 11

limita alle verifiche strutturali. A un certo momento il cinema è stato capace di combinare la visione di qualche opera d'arte estremamente significativa con visioni storiche, tratte dalla vita reale, allo scopo di riflettere l'anima di una cultura o di una etnia. Ricordo in proposito che alla metà degli anni '30 mi riuscì di vedere in una sala di Centocelle! Oue viva Mexico!, di Ejzenštejn. Veramente il titolo era stato presentato in italiano come Lampi sul Messico, che era un po' meno impegnativo. Tuttavia ricordo le scene più drammatiche come se le vedessi ora. Una in particolare mi torna alla mente con forza straordinaria: quella dell'indio che accosta il volto alla testa di una statua azteca, quasi a sottolinearne la somiglianza. Da allora non ho mai dimenticato che le opere d'arte costituiscono un elemento essenziale dell'identità di un popolo. E questo è uno degli insegnamenti di Ejzenštejn. La stessa potente impressione di sintesi tra opere d'arte e storia di un popolo ho ritrovato nel film di Andrei Tarkovskii Rublëv (compiuto tra il 1966 e il 1969). Qui il regista ha messo in atto tutte le esperienze tecniche di ripresa delle opere di pittura e di architettura nonché le esperienze di ricostruzione di scene storiche reperibili nella pittura russa della fine dell'Ottocento. Tarkovskij ha così fatto del nome del grande pittore medievale Rublëv un emblema struggente e onnicomprensivo» 14.

Lo stesso discorso che, più o meno, è possibile fare in tema di musica del film. E si rileggano in proposito sia il testo di Franco Mannino, *La parente povera*, sia soprattutto quello di Luigi Pestalozza, *Il cinema e le sue forme musicali*. E dunque, cominciando da Mannino:

«A proposito di Prokof'ev ed Ejzenštejn è interessante conoscere un episodio: un giorno venne a trovarmi a Roma la cara amica Lina Prokof'ev, vedova del compositore. Ad un certo momento mi chiese che tecnica usassi per comporre la musica dei film di Visconti. Le risposi che avevamo rivoluzionato il modo tradizionale: io leggevo prima il copione (o il romanzo) e poi la sceneggiatura, quindi scrivevo la musica (che naturalmente facevo sentire a Luchino) e la registravo addirittura prima che lui iniziasse la ripresa. Quando il film era montato andavamo in moviola, e facevamo partire gli anelli del fotografico contemporaneamente a quelli del sonoro. Non ci fu mai bisogno di fare un turno supplementare d'orchestra: in questo modo le due arti procedono infatti parallelamente ed il risultato diventa miracoloso. L'idea ci venne con *Morte a Venezia*; per questo film c'erano solo musiche di Mahler da me dirette con l'orchestra di Santa Cecilia. Visconti non volle farmi vedere, prima della registrazione.

neanche un fotogramma, per non influenzarmi. Mi disse solo "Tu devi fare la tua esecuzione... poi saranno ca... miei per il montaggio". Per *Ludwig* io diressi le musiche di Wagner strumentandone alcune, eseguii al piano *Kinderszenen* di Schumann e la mia trascrizione del duetto dal *Tristano e Isotta*; inoltre composi vari frammenti per i collegamenti, sempre senza vedere un solo fotogramma del film. Ricordo che nel momento emozionale in cui al visivo si accoppiava la musica del *Tristano*, Luchino Visconti urlò: "Wagner sarebbe stato il più grande compositore per film mai esistito...". Gli risposi subito: "Poi avrebbero scritto... sembra musica da film!".

Quando ebbi finito di raccontare a Lina Prokof'ev questa metodologia che credevo di avere inventato con Visconti, ridendo mi disse: "Ma così faceva anche Sergej con Ejzenštejn". Qual è la ragione di usare questa tecnica? Perché con il vecchio sistema il più delle volte si rischia, per quanto riguarda la musica, di confezionare un prodotto oleografico. Prima di concludere mi piace ricordare che gli inventori della "musica concreta", contrariamente a quanto teorizzarono i critici musicali di tutto il mondo, furono — per necessità — coloro che scrivevano musica per film. Perché per necessità? Posso svelarvi in prima persona il segreto. Nel dopoguerra, fino al '57, mi occupai intensamente di scrivere musiche per film. A volte, data l'enorme mole di lavoro, mi accorgevo solo in sala di registrazione — con sommo raccapriccio — di aver dimenticato di comporre la musica per qualche sequenza. Allora con l'ausilio di un "rumorista", di amici orchestrali ben preparati all'occorrenza, o a volte anche da solo, vergognandomi come una spia, con qualsiasi utensile trovassi a portata di mano colmavo i vuoti, producendo così "musica concreta". Con Ezio Carabella e Giovannino Fusco, ricordo, ridevamo a crepapelle quando "l'intellighenzia" internazionale teorizzava la grande scoperta del secolo. A Leningrado, durante il Festival Internazionale di musica, raccontai ad uno dei fautori della "musica concreta", il compositore americano John Cage, quanto vi ho appena detto. Con molto "sense of humor" rise anche lui» 15.

E Pestalozza (in un contributo nel quale, oltretutto, non sono poche né irrilevanti le conseguenze educative del ragionamento teorico, come delle esemplificazioni addotte):

«Nei fatti, e il primo riferimento è a un brano anche musicalmente celebre, l'ascolto (da parte dello spettatore) della scena della battaglia dell'Aleksandr Nevskij, porta d'abitudine a privilegiare i due temi musicali riferibili alle due parti che sullo schermo si contendono le sorti della guerra, i Cavalieri teutoni e i Russi. Se ne con-

Cinema 13

clude che c'è piena sincronia fra quello che si ascolta e quello che si vede, tanto da compiacersi (sempre d'abitudine) di come l'ascolto guidi perfino a occhi chiusi il racconto di ciò che a occhi aperti si vede projettato. Ma Prokof'ev ed Eizenštein la pensavano all'opposto, secondo i principi di quella Dichiarazione sul futuro cinema sonoro. o "Manifesto sull'asincronismo", che lo stesso Ejzenštejn (con Pudovkin e Aleksandrov) aveva redatto più di dieci anni prima del Nevskij, nel 1928. Giustamente il Miceli ha notato che nel "Manifesto" vi era la piena consapevolezza del "pericolo insito nella conquista della dimensione sonora", talché da esso "scaturisce la proposta di una dissociazione fra immagini e suoni (siano essi rumori ambientali, parlato o musica), ovvero di un "nuovo contrappunto" come lo stesso Eizenštein lo chiamò, di cui proprio il Nevskij — scena della battaglia — sarebbe stato un esempio. In realtà l'ascolto che privilegia la coincidenza fra suoni e immagini, anziché la non coincidenza. soggiace all'integralismo, e alle mitologie naturalistiche, della cultura dialettica, dominante, che propugna infatti le pratiche didascaliche perché spiegano l'evidente, perché così l'evidente non subisce critica, non conosce dialettica, o insomma perché, cosí, non si forma un'abitudine mentale all'asincronia, alla fin fine sempre praticamente incidente, socialmente pericolosa: ed è un modo di usare, quindi di concepire, i suoni, la musica, che viene da lontano se ricordiamo quello che D'Alambert diceva due secoli fa a proposito del perché i "grandi politici" della società nobiliare e assolutistica si rifiutavano di "liberare" la musica dalla condizione e funzione appunto meramente didascalica. Senonché un ascolto meramente didascalico del Nevskij è appunto (come del resto sempre un tale tipo di ascolto) un ascolto parziale, monco, ideologico, anzi talmente ideologico. da avere per fine, cosciente o indotto, di nascondere il sottile, strutturale asincronismo di Eizenštein e Prokof'ev, proveniva dagli strutturali asincronismi formali, carichi di poteri stranianti, della sua musica; così che l'incontro fra musicista e regista, tantomeno casuale, tanto più va messo su gusto terreno formale, o dunque su guello di una tecnica drammaturgica di straniamento in uno stile straniante particolare e loro, presente proprio anche nel Nevskij (si consideri il distacco da sé del lirismo visivo/sonoro, impiegato come lirismo e come commento di sé), e semmai riconducibile allo "straniare per conoscere" di Šklovskii»16.

Tutto il saggio di cui sopra risulta quindi specialmente di rilievo, per le note di questa pagine «in memoria» del cinema sovietico (e, tra parentesi, esso rimanda all'impegno di molti decenni, del mu-

sicologo e uomo di cultura Pestalozza, sulla rivista di Aristarco ed altrove. Basti qui ricordare, accanto al resto, quella cronaca di un viaggio a Leningrado, su Cinema nuovo del 1º febbraio 1954, pp. 52-54: Fanno le code per Totò le ragazze di Leningrado: «I film italiani riscuotono nell'Unione Sovietica un successo notevole, seppure alquanto indiscriminato. Il pubblico più evoluto giudica i nostri film con un certo senso critico, il grosso pubblico li accetta per l'emotività dei loro contenuti e senza troppo distinguere: Ladri di biciclette, I pagliacci o Totò hanno ugualmente fortuna. Resta comunque il fatto del crescente interesse per la nostra cinematografia». Oppure, sulla stessa linea, l'articolo Occupati d'Armenia, nel fascicolo del 15 aprile 1954, pp. 215-216: «Il pubblico armeno chiede ai suoi registi cinematografici di occuparsi in prevalenza dei problemi nazionali; quel che colpisce di più, nei film di questo genere, è l'incondizionato ottimismo che rispecchiano". E il discorso fa riflettere qui sulla linea del periodico di Aristarco, sul privilegiamento certo di certe zone culturali e di certi ambienti sociali e politici, i Paesi dell'Est europeo per intenderci; però a patto di mantenere vivo e attivo il senso critico, il gusto della discussione e il valore del confronto costruttivo delle posizioni di ciascuno, nel quadro di una progettualità qualitativa, rivoluzionaria). Ragion per cui occuparsi di Ejzenštejn o Pudovkin, oppure di Dovženko e degli altri, era ed è — mutatis mutandis — un dedicare attenzione a noi stessi. E magari cominciando dall'intiera Italia che è nel Visconti di Rocco e i suoi fratelli:

«Questo Visconti, e non solo questo, del resto, mi porta sulla via degli ultimi appuntamenti, all'*Ivan il Terribile* e/o soprattutto alla Congiura dei Boiardi, di nuovo a Ejzenštejn, ma solo in parte di nuovo a Prokof'ev. Dicevo infatti del richiamo viscontiano, e proprio per come anche Ejzenštejn costruisce (questa volta) il film su un'opera russa, non sull'opera russa, ma proprio su una singola, d'altronde isolata, opera russa, proprio per il suo isolamento, la sua solitudine nell'800 russo non solo musicale, di grande tradizione critica, antagonistica, dialettica nel senso russo della dialettica, che è sempre, se russa, tensione esistenziale, contrasto di realtà, conflitto di uomini concreto, concretamente storico: sul Boris, di Musorgskij. Ed è una questione di stili, rapidamente indicata, per esempio nella scomposizione anche nell'impiego del colore, da parte di Eizenštein, quando sposta il racconto dalla Russia di Ivan al di fuori della sua Russia, ai paesi stranieri in altri luoghi. Si sposta, si rompe, lo stile narrativo del film, cambia, non si preoccupa della continuità stilistica, estetica secondo norme di unità stilistica e dell'idealismo che

afferma il solo valore dell'"uno" e teme i "più", i diversi, la somma e l'affiancamento dei diversi, anche se sono soltanto stili.

Nel film, scomponendosi gli stili, si oppongono i linguaggi, il conflitto diventa fra linguaggi, fra i concreti mezzi di comunicazione, dove le opposizioni e gli antagonismi svelano la loro consistenza e base materiale, la loro vera ragione pratica, di vere idee. Ma così si era comportato Musorgskij nel Boris, con e nelle scene polacche primariamente, stilisticamente artefatte, comunicanti comportamenti artificiali, concretamente falsi, di uomini e (loro) poteri reali, storici, falsi, perché polacchi, cattolici, stranieri, opposti a quelli veri, infine musicalmente veri, della Russia russa, ortodossa, dentro la quale soltanto, non già entrandovi da fuori, ci sono anche i conflitti veri, suoi, fra potere autocratico chiuso nella storia del suo potere, e il popolo che storicamente comincia a vedere, giudicare, essere presente in modo antagonistico, scendere in campo aperto: ma appunto antagonismi e conflitti che parlano il loro linguaggio, che al suo interno operano altri, ma loro, distinguo stilistici. Ecco i processi di scomposizione stilistica per cui l'opera musicale informa, cent'anni dopo, il film, gli dà forma tramite il regista che proprio anche così, sul piano cruciale della forma, della distinzione formale, coniuga, come poi nel suo ambito Visconti, il (suo) cinema alla storia dell'opera russa. all'opera musicale ottocentesca di massima opposizione, alla sua forma che entra così nella storia del cinema. in quello (ora) sovietico che ha a sua volta problemi di opposizione. Ma soprattutto si noti, di nuovo, come il legame musica-cinema anche con Eizenštein. come in Visconti, abbatta le separazioni dei generi, recuperi un loro rapporto organico proprio attraverso la storia, in quanto avviene sul terreno della cultura democratica, del lavoro cinematografico, del suo modo di concepirlo in relazione con gli altri lavori anche storicamente avvenuti, come pratica di democrazia».

Né è ancora tutto. Ché, a parte la musica, i riferimenti al cinema sovietico e al suo «preciso contributo cognitivo» in *Il cinema*. *Verso il centenario*, sono ancora tanto numerosi quanto significativi da diversi profili. Basti considerare il puntuale accenno al «precursore» Dziga Vertov nel pezzo di Diego Carpitella, *Archeocinema e documentazione antropologica*¹⁷; ovvero, per gli anni a noi più vicini, e nel quadro di una ricerca della funzione decisamente pedagogica del cinema, le conferme che derivano dall'intervento di Maria Amata Garito, *Strumento per la ricerca scientifica*:

«Nell'URSS vi sono parecchi studi cinematografici di produzione del film scientifico, inoltre da molti anni, nell'Università di

u ·

Mosca, vi è un Istituto specializzato ad insegnare la cinematografia scientifica agli studenti delle facoltà scientifiche che obbligatoriamente devono frequentare questi insegnamenti nei primi due anni dei loro corsi di laurea» 18.

La questione è allora quella, ancora, di ritrovare tutte intere le ragioni della forza espressiva ed insieme conoscitiva ed operativa del mezzo cinematografico, ben oltre la stessa «predizione» di Tolstoj più sopra ricordata, del 1908, nel giorno del suo ottantesimo compleanno e a una dozzina d'anni dalle prime prove significative del cinema: «questo piccolo aggeggio a scatto con la manopola girevole darà luogo ad una rivoluzione nella nostra vita di scrittori» per aver «individuato il mistero del movimento, in cui risiede la grandezza del cinema» 19. Servirà quindi scrivere e riscrivere la storia ormai quasi secolare dell'evento-film e della sua portata, luci ed ombre come che sia, culturale e politico-sociale, dunque anche formativa, in tutti i significati possibili della parola. E avrà certamente un significato non solo d'occasione ma anche per così dire di fondo, ripensare da un lato il resoconto previsionale di Eizenstein, nel '46; da un altro lato, incominciare a riflettere sulle ventitré domande poste da Guido e Teresa Aristarco proprio all'inizio di Il cinema. Verso il centenario, e riproposte nell'incipit di queste note.

Da quegli interrogativi occorre prendere le mosse; ma ben sapendo che, dietro ogni questione, c'è una vicenda di idee, un intreccio di fatti, un complesso di scelte individuali e collettive, lungo l'arco di diversi decenni, quanto agli Aristarco; ed assai più annose e cariche di esperienza, relativamente al cinema, dall'ultimo lustro dell'Ottocento in giù. In questo senso, non è soltanto l'opera del teorico e dello storico, del critico militante e dell'intellettuale Aristarco a richiedere, funzionalmente, un supplemento d'indagine²⁰; ma è pure la serie delle propaggini organizzative, polemiche, divulgative, didattiche di un laboratorio collettivo (nel quale il contributo di Teresa Aristarco è risultato e risulta imprescindibile)21, ad esigere organicamente una spiegazione ed una valutazione. Così come è specialmente dalla presenza viva ed operante di una rivista come Cinema nuovo, più che quarantenne, e da ciò che essa presume geneticamente²², che conviene prendere l'abbrivio per un discorso sulle tematiche indicate in queste note. Un esame del periodico, dal fascicolo del 15 dicembre 1952 in avanti, per ciò che attiene appunto al cinema dell'URSS e alla presenza di personalità come Pudovkin, Ejzenštejn, Dovženko ecc., risulterà effettivamente indispendabile. Anche se questo lavoro non esaurirà l'argomento: giacché bisognerà risalire ai libri, ai saggi,

agli articoli di varia natura ed impegno, per capire il senso di una incidenza formativa. E. una volta vagliate le cose edite, non sarà un male andare a caccia di inediti, presumendo che ve ne siano: visto che — come risulta dal testo qui di seguito pubblicato per gentile concessione dell'autore — la prova non manca. (Cfr. quindi, per gli spunti di ricerca che offrono sui presupposti e sulle prospettive di Cinema nuovo fin dal principio, S.M. Eizenštein, 25 e 15, che è uno scritto inedito del regista e teorico russo in occasione del 25° anniversario dell'attività cinematografica di Eduard Tissé e dei 15 anni di lavoro di Eizenštein con lui, in Cinema nuovo, 1° ottobre 1956, pp. 174-175: E. Rossetti, Alla conquista di Mosca, un articolo sulla Settimana del cinema italiano nell'URSS, giudicata come «la più accurata, complessa e completa delle manifestazioni da noi organizzate all'estero», in quel '56, in Cinema nuovo, 15 ottobre 1956, p. 199; I. Raciuk, Molta vernice e inutili abbellimenti, sul cinema sovietico nel 1955-'56: «Parecchi nostri film nei quali si abbellisce la realtà, risultano artisticamente poveri e mediocri. Per ideale si deve intendere non il falso, non la fantasia puerile, ma il fatto reale così com'è». in Cinema nuovo, pp. 274-275, con in appendice uno scritto «inedito per l'Italia» di Federico Garcia Lorca, Lorca sul cinema sovietico di ieri; e la commemorazione di Aleksandr Petrovič Dovženko. «recentemente scomparso», La parola in Dovženko/La sceneggiatura come opera d'arte, in Cinema nuovo, 31 dicembre 1956, pp. 372-374).

NOTE

¹⁾ E' nel '46, per l'appunto, che Ejzenštejn scrive le sue memorie, nella clinica del Cremlino dove era stato ricoverato per infarto del miocardio e, più tardi, nel sanatorio di Barvicha. Cfr. quindi S.M. Ejzenštejn, Avtobiografičeskie zapiski/«Vissi, scrissi, amo». Memorie, a cura di Giorgio Kraiski, Roma, Editori Riuniti, 1990.

²⁾ Cfr. ora S.M. Ejzenštejn, in *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, a cura di Guido e Teresa Aristarco, Bari, Dedalo, 1985, pp. 15-16 (nel corpo di un saggio di G. Aristarco, *Il cinema. Dalla chimica ai processi elettronici*). Nel volume *Il cinema. Verso il centenario*, qui appresso citato, il riferimento è a p. 294, menzionato da Marco M. Gazzano, nel contributo dal titolo *Nuova definizione e nuova nozione*. Quanto al luogo ejzenštejniano originario, cfr. S.M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomax*, tom 2, glav. red. S.I. Jutkevič, Moskva, Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1964, pp. 29-30; e, in italiano, id., la *Nota introduttiva* di Forma e tecnica del film e lezioni di regia, Torino, Einaudi, 1964, p. XII.

- 3) AA.VV., Il cinema. Verso il centenario, cit., pp. 8-9.
- 4) Secondo Antonio Ruberti, Ricerca e innovazione, in op. cit., p. 10.
- 5) Ibidem, p. 22.
- 6) Ibidem; e cfr. l'intervento di Andràs Kovács, Il recinto, in op. cit., p. 192.
- 7) L. Hurwitz, op. cit., p. 25.
- 8) E. Sanguineti, Riscrivere la storia del cinema?, ibidem, p. 30.
- 9) E. Garroni, Tramonto delle teoriche?, ibidem, p. 35.
- 10) *Ibidem*, p. 9, nota 2.
- 11) Ibidem, p. 84. (Su «Tolstoj e il cinema», cfr. Jay Leyda, in Rivista del Cinema Italiano, a. III, nn. 8-9, agosto-settembre 1954; e G. Lukács e I. Mészáros, in Cinema nuovo, a. VII, n. 135, settembre-ottobre 1958, un contributo dal titolo Sui problemi estetici del cinematografo).
- 12) G. Aristarco, in AA.VV., *Il cinema. Verso il centenario*, cit., pp. 84-85; e cfr. id., *Storia delle teoriche del film*. Nuova edizione completamente riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1963, pp. 67 sgg., 115 sgg., 131 sgg., e passim.
- 13) Id., in AA.VV., Il cinema. Verso il centenario, cit., p. 86; e cfr. id., Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema. Introduzione di Gyorgy Lukács, Milano, Feltrinelli, 1965, soprattutto le pp. 579 sgg.; ed infine, l'intervista recente concessa da Aristarco a Stefano Stefanutto-Rosa, «Oggi il cinema è una lingua morta», in Liberazione, 14 marzo 1992.
 - 14) C. Maltese, in AA.VV., Il cinema. Verso il centenario, cit., p. 89.
 - 15) Ibidem, p. 137.
 - 16) Ibidem, pp. 144-145 e 153, cui si riferisce la citazione che segue.
- 17) *Ibidem*, p. 158 e cfr., nella sezione del libro dal titolo *Ipotesi sul futuro*, Peter Weibel, *L'estetica della sparizione*, p. 306.
 - 18) M.A. Garito, ibidem, p. 163.
 - 19) Lloyd Michaels, L'indispensabile illusione, ibidem, p. 248.
- 20) Cfr. quindi, in particolare, G. Aristarco, Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta, Bari, Dedalo, 1981, pp. 49 sgg., 366 sgg.; id., L'utopia cinematografica, Palermo, Sellerio, 1984, pp. 78 sgg. (su Ejzenštejn e il punteggio di Amburgo); e id., I sussurri e le grida. Dieci letture critiche di film. Prefazione di Giulio Carlo Argan, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 19 sgg. (su Ivan il Terribile). Da ricordare qui, infine, accanto alle collaborazioni e alle consulenze editoriali in tema di cinema sovietico (specialmente per Einaudi), Aleksandr Dovženko, Taccuini. Seguiti da «Problemi di drammaturgia cinematografica» (estratti). A cura di Guido Aristarco, Firenze, Sansoni («Quaderni di Cinema nuovo»), 1973; e un'ampia gamma di interventi in rivista e sui giornali, in Italia e fuori, dagli anni Quaranta in giù.
- 21) Cfr. in specie l'attività per Cinema nuovo, per i convegni di studio che hanno fatto capo alla rivista, per numerose iniziative editoriali anche indipendenti: tra le quali è da menzionare quella con Nuccio Orto, Lo schermo didattico. Un esperimento di alfabetizzazione cinematografica nella scuola dell'obbligo, Bari, Dedalo, 1980, per la particolare attenzione riservata tra l'altro all'Aleksandr Nevskij di Ejzenštejn, pp. 170 sgg.
- 22) Cfr. soprattutto G. Aristarco, Antologia di Cinema nuovo. 1952-1958. Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale. Vol. I: Neorealismo e vita nazionale, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975, pp. 1 sgg. (la «prefazione» dal titolo Del senno di poi son piene le fosse). Per quanto attiene poi all'interesse della rivista per la cinematografia sovietica, c'è una ricerca da fare analiticamente: e tenendo conto degli articoli e delle cronache diverse, degli editoriali e delle corrispondenze con i let-

tori, delle lettere al direttore e delle notizie da tutto il mondo (dall'URSS in specie), dei documentari e delle recensioni ecc. (cfr. quindi, in particolare, Il mestiere del critico, a cura di Guido Aristarco. Schede dei più importanti film italiani e stranieri: 1958-1961, Milano, Mursia, 1962, pp. 321-342). Un punto di vista unitario ed organico di Cinema nuovo andrà costruito, a riguardo, con riferimento alle fonti e alla fortuna delle successive, varie, prese di posizione critica; e badando sempre al contesto, alle date, alla situazione politica e alla temperatura morale dei distinti momenti dal '52-'53 ai nostri giorni; oltre che, come è ovvio, alle matrici culturali ed ideologiche ora omogenee ora diversificate dei collaboratori in rapporto alla «linea» del periodico, alla caratteristica propria e nuova della sua battaglia culturale per un cinema non minoritario, non subalterno; e, dunque, alla inconfondibilità di quel marxismo lukacsiano che ben si sposava alla gramsciana filosofia della prassi, senza però rinunciare ad intrattenere rapporti di cooperazione con altre proposte intellettuali variamente serie, variamente importanti, ma pur sempre «conquistate» al progetto della «settima arte» di pudovkiniana memoria (cfr. quindi, come un primo punto fermo, accanto al corposo Omaggio a Pudovkin, a p. 71 nel fascicolo del 1º agosto 1953, i «documenti» sul cinema in URSS, dai numeri del 15 marzo, 15 giugno, 1º luglio, 1° settembre, 15 ottobre, 1° novembre dello stesso anno, in avanti, variamente dedicati, tra l'altro, al «sistematore» Vsevolod Illarionovič Pudovkin).

UN INEDITO ANNI SESSANTA

In prossimità del 50° anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, nel luglio del 1967, l'Associazione dei cineasti dell'URSS organizzò a Repino, una località sul Golfo di Finlandia nei pressi di Leningrado, un Colloquio internazionale sul tema La Rivoluzione d'Ottobre e l'arte del cinema mondiale. In particolare, il Colloquio avvenne nella settimana dal 22 al 28 luglio, subito dopo la conclusione del Festival Internazionale del Film, a Mosca. Guido Aristarco fu invitato a tenere una relazione a Repino, e a partecipare al Festival moscovita; ciò che puntualmente avvenne, nonostante un disguido: ché la mattina successiva alla relazione Aristarco, invece della prevista discussione. l'ordine del giorno fu mutato in «gita nel Golfo finnico». Tra lo studioso italiano, alquanto noto per altro in URSS (cfr. quindi la voce Aristarco, a p. 27 del Kino Enciklopedičeskij Slovar', Glav, red. S.I. Jutkevič, Moskva, «Sovetskaja Enciklopedija», 1987), e gli organizzatori dell'incontro seguì infine la seguente corrispondenza:

(Lettera senza data, ma del dicembre 1967)

«Caro Aristarco,

accludo a questa mia la Sua relazione, tradotta in russo e preparata per essere inclusa nella Raccolta.

In fase di preparazione di tale Raccolta abbiamo avuto un gran problema: includervi tutte le trenta relazioni integrali risultò del tutto impossibile. Ci troviamo, quindi, costretti di chiedere a tutti gli autori il loro consenso per abbreviazione del testo delle relazioni stesse. Quella Sua è la più grande: sono ben 43 cartelle. Cosa dobbiamo farne?

Sono a chiederLe, quindi, di voler autorizzare certe abbreviazioni, che i redattori nostri hanno fatto prevalentemente a spese dei brani degli altri autori che Lei ha citato, nonché dei passaggi contenenti fatti e considerazioni che si ripetono nelle relazioni degli altri partecipanti al Simposio. E' ovvio, che le abbreviature vennero fatti in modo da non inalterare o svisare la Sua concezione dell'argomento, l'andamento del Suo pensiero.

Vorrei pure chiederLe un altro favore: quello di non insistere sulle determinazioni tipo — "periodo ždanoviano", "teoria ždanoviana" e così via. Probabilmente, nel corso delle polemiche, tali espressioni divennero in Italia correnti ed usuali, mentre al lettore nostro esse potrebbero sembrare piuttosto strane, non sufficientemente scientifiche.

E' ben difficile, che analizzando le complessità degli anni '40 sarebbe giusto ridurre il tutto a uno Zdanov e tantomeno dare il suo nome a tutt'un periodo.

Badi, che non si tratta affatto di escludere dalla Sua relazione il discorso riguardante le difficoltà del cinema sovietico, dovute all'influenza del culto della personalità, tutt'altro — tale argomento vi rimane. Però, è desiderabile, che la serietà di tale discorso non venga, negli occhi dei lettori sovietici, ridotta con delle determinazioni, nate all'estero e per la gente sovietica inconsuete, non aventi il pregio di abitualità o di terminologia scientifica.

Sicuro della Sua giusta compresione, con distinti saluti

A. Karaganov»

«16146 Genova, 14 dicembre 1967 Capo Santa Chiara, 6 Caro Karaganov,

la prego di scusare l'enorme ritardo con il quale rispondo, ma ricevo soltanto in questi giorni la sua lettera in quanto indirizzata al mio vecchio recapito di Milano, e non a Genova.

Non le nascondo il dispiacere che la mia relazione venga abbreviata, ma capisco le ragioni editoriali, tecniche, dei tagli. Capisco meno invece l'invito a non insistere su locuzioni come "periodo ždanoviano", "teoria ždanoviana", ecc. Con esse non intendo affatto liquidare tutto un periodo così complesso e contraddittorio, gli anni quaranta; io alludevo ad esempio alla "teoria" della mancanza dei conflitti, quelli privati compresi, nel cinema di quegli anni. Ma dal momento che, come lei mi dice, tali espressioni possono venire male intese o sembrare addirittura oscure al lettore sovietico, e forse anche per la mia poca chiarezza, lascio a lei ogni soluzione al riguardo.

Colgo l'occasione per ricordarle l'articolo che le chiesi per "Cinema Nuovo". Nel ringraziarla ancora una volta della cordiale accoglienza dimostratami in occasione del mio recente viaggio a Mosca e a Repino, le invio i saluti più cordiali e gli auguri più sinceri per il 1968. Mi creda suo,

Guido Aristarco»

Per una migliore restituzione del contesto, offriamo pure al lettore di oggi un elenco sommario dei film proiettati a Repino in occasione del Colloquio. Eccolo:

- 1. Pervyj učitel' (reg. A. Končalovskij) (Il primo maestro) (Kirghiso)
- 2. Serdce materi (reg. M. Donskoj) (Cuore d'una madre)
- 3. *Predsedatel'* (reg. A. Saltikov) (Il presidente)
- 4. Gor'kie zërna (reg. V. Gagiu) (Il seme amaro) (Moldavo)
- 5. Poslednij mesjac oseni (reg. V. Derbeniov) (L'ultimo mese d'autunno) (Moldavo)
- 6. *Nežnost'* (reg. Išmuchamedov) (Tenerezza)
- 7. *Teni zabytych predkov* (reg. S. Paradžanov) (Le ombre degli avi scordati)
- 8. Dziga Vertov (reg. L. Machnac)
- 9. *Ijul'skie doždi* (reg. Marlen Chuziev) (Piogge di luglio)
- 10. Kriyl'ia (reg. Larisa Ščepitko) (Le ali)
- 11. Nebo moego detstva (reg. Okeev) (Il cielo della mia infanzia) (Kirghiso)

Quanto al testo della relazione di Aristarco, dal titolo appunto *Peso del cinema sovietico in Italia, ieri e oggi*, esso viene dato nella sua integrità come predisposto dall'autore per la stampa. Non fu letto tuttavia del tutto, per ragioni di tempo; e il dibattito fu praticamente inesistente, per i motivi che non è difficile immaginare (N.S.d.C.).

Guido Aristarco

PESO DEL CINEMA SOVIETICO IN ITALIA. IERI E OGGI

Per molti di noi, in Italia, il primo incontro con il cinema sovietico avvenne in libreria. Conoscemmo registi quali Pudovkin, Eizenštejn e Dovženko attraverso la lettura di alcuni loro scritti prima ancora che sul piano pratico, concreto dei veri testi: i film. Un libretto dalla copertina biancoceleste — Il soggetto cinematografico, poi ripubblicato in Film e fonofilm — uscì, curato da Umberto Barbaro per le Edizioni d'Italia, nel 1932. In quelle pagine erano racchiuse alcune verità appassionanti, che rivelarono, alla critica cinematografica di allora, un mondo e una cultura inediti, sconosciuti. Per molti della nostra generazione, nati intorno al '18 e idealisti di stretta osservanza, fu l'occasione di fertili «eresie», lo stimolo ad affrontare e approfondire problemi e fatti nuovi non soltanto nell'ambito del film. Vaste e ricche erano le parole-chiave, pilota, dell'eccitante discorso che Pudovkin aveva iniziato. Esso scompigliava, e proprio gettava all'aria, tutta una cultura della quale anche Barbaro si era nutrito, sebbene ne fosse, «da sempre, insofferente». Tradusse quei saggi con un «entusiasmo che traspare ancora dalla prefazione a Film e fonofilm: arte a tesi, arte realistica, montaggio. Una grande strada dritta, un modo di intendere l'arte diverso, e opposto, a quello che dominava incontrastato in Italia».

Intorno al '32 uscirono in riviste letterarie (Occidente, L'Italia Letteraria, ecc.) altri scritti teorici: I principi della forma cinematografica di Ejzenštejn, Lo spirito del film e Le forbici poetiche di Balázs e, in ciclostile, un riassunto di Film come arte di Arnheim. Da allora a oggi, un notevole passo avanti si è fatto in tale direzione: molti libri dei «sistematori» della teoria cinematografica sono usciti e di frequente vengono ripubblicati in Italia, mentre altri, ancora inediti, stanno per essere tradotti. A questo interesse — diffusione della letteratura cinematografica particolarmente sovietica — non si accompagna un'adeguata conoscenza dei film prodotti nell'Urss. Il valore dell'opera di un Pudovkin o di un Ejzenštejn è oggi dappertutto riconosciuto, e specialmente in Italia: ma, in modo particolare. ancora e sempre, attraverso i loro libri, le loro poetiche. Soltanto nel 1960, a trentacinque anni dalla pubblicazione, La corazzata Potëmkin — proclamato a Bruxelles, nel 1958, il «miglior film di tutti i tempi» — è apparso nelle nostre sale di circuito normale, seguito di lì a poco da Aleksandr Nevskii, Ivan il Terribile, Capaev. Si tratta di casi singolari e isolati, di un inizio tardivo e ancora troppo angusto per un'autentica conoscenza diretta di una cinematografia e dei suoi autori. Né, al riguardo, la situazione è confortevole anche per la nostra critica più impegnata, che oltre a queste opere ne conosce poche altre, attraverso l'attività delle cineteche, peraltro in edizioni spesso mutile, il cui montaggio non corrisponde a quello originario. Di un capolavoro quale La terra di Dovženko, a esempio, si è proiettata, nelle sale private, una copia addirittura dimezzata.

Poche e frammentarie letture di film, nozioni spesso di seconda mano, grosse e ancora incolmate lacune, impediscono un'immagine chiara e scientificamente elaborata della cinematografia sovietica, generando numerosi equivoci, che vanno dalla sottovalutazione di certi suoi periodi, succedutisi alla grande stagione del «muto», a quella di un Dovženko, quando non addirittura a omissioni di registi e di opere. «All'epoca del muto, dal 1919 al 1925-26, l'allora nascente cinematografia sovietica, — affermava a esempio Augusto Genina, — raggiunse con i suoi principali film (Potëmkin, Tempeste sull'Asia. La madre) non solo la più alta, la più originale e più pura espressione d'arte cinematografica, ma diede vita alle prime produzioni neorealistiche le quali, sotto differenti aspetti, molto somigliano a quelle che tanto bene hanno fatto al nostro cinema in quest'ultimo dopoguerra». Da allora a oggi, si domandava Genina, quale è il bilancio della cinematografia sovietica? «Molti buoni film. nessuno tuttavia capace di reggere il confronto con i passati capolavori». Riserve del genere, su tutto il fonofilm dell'Urss, sono piuttosto frequenti in occidente.

Nel lontano 1920, ricordava Ejzenštejn, «noi ci avvicinavamo al cinema sovietico come a qualcosa non ancora esistente. Andavamo verso una città da costruire. Non erano tracciate le piazze, né le vie. Arrivavamo come nomadi e cercatori d'oro in una regione dalle possibilità impensabilmente enormi. Rizzammo le tende e mettemmo insieme le nostre esperienze in vari campi. Attività individuali,

professioni occasionali del passato, abilità nascoste, erudizioni insospettate, tanto andò nel mucchio e servì a costruire un cinema che non aveva, fino allora, né tradizioni scritte né precise esigenze stilistiche, e nemmeno istanze definite». La storia del cinema sovietico non è tuttavia «avventurosa» come la storia del cinema americano — narrata con acume critico da Lewis Jacobs — e della quale, sino a un certo momento, essa ha pur subito la influenza, come lo stesso Eizenštein riconosce, e in particolare in uno dei suoi capitoli dedicati a Griffith. Non è avventurosa, almeno, in una direzione comune. Diremmo, meglio, che è «rivoluzionaria». Mai una situazione storico-sociale — sottolinea Arnold Hauser — ha trovato espressione artistica più diretta di quella che la crisi del capitalismo e la filosofia marxista della storia hanno rintracciato nella tecnica del montaggio elaborata dai sovietici. Il senso di questo montaggio pars pro toto appare evidente. L'uomo con le sue idee, la sua fede, la sua speranza non è che una funzione del mondo materiale che lo circonda: la dottrina del materialismo storico diventa per Hauser, nel film sovietico, un principio formale.

In ogni modo, egli aggiunge, non si deve scordare quanto a essa si attagli il cinema, specialmente con la tecnica del primo piano, che senz'altro favorisce la descrizione delle esigenze materiali, dando a esse valore di moventi. Non è certo ingiustificato domandarsi se tutta questa tecnica, che porta alla ribalta la necessità materiale, non sia anch'essa un prodotto del materialismo. Non è pura coincidenza che il film sia creatura di quello stesso periodo storico che ha svelato le basi ideologiche del pensiero, e che proprio i sovietici siano diventati i primi classici di quest'arte. Le affinità fra il giovane stato comunista e la nuova forma espressiva — conclude Hauser — sono evidenti: «sono entrambi fenomeni rivoluzionari, che percorrono strade nuove, che non hanno nessun passato storico, né tradizioni che li vincolino o inceppino con gli schemi della cultura e dell'abitudine». Il cinema, aveva detto Tolstoj già nel 1908, è una rivolta contro i vecchi schemi della letteratura. «Sarebbe bello impiegarlo per lo studio dei popoli e dei paesi. E' necessario che esso mostri la realtà russa in tutto il suo mutevole sviluppo; deve far vedere la vita qual è veramente e non cercare soggetti inventati e falsi». Tolstoj aveva capito, commenta Barbaro, che il cinema è un fatto artisticamente importante, un fatto umanamente di rilievo anche al di là dell'arte; che la validità artistica del film consiste nella possibilità della sua forza realistica e dei cambiamenti di luogo e di tempo, cioè del montaggio.

Colpiscono subito le differenze sostanziali tra le posizioni as-

sunte dinanzi al cinema — al suo sorgere e anche dopo — dagli intellettuali dell'occidente da una parte e, dall'altra, dagli intellettuali russi. Al disprezzo, all'ironia, allo scetticismo e condanna dei primi. fa riscontro l'interesse dimostrato dai secondi. Gor'kii presiede, a esempio, numerosi dibattiti sui problemi del film, e sottolinea la funzione culturale che esso può avere. «Non c'è niente al mondo che sia altrettanto bello, ma che nello stesso tempo si possa disonorare e rendere volgare. E immagino che persino nelle nuvole, dove una volta stavano gli ideali e i sogni, ora verranno proiettati annunci pubblicitari per il lancio degli articoli da bagno». Precisa previsione. In un decennio quale quello che dal 1907 va al 1917, «il periodo più infame e vergognoso della cultura russa», se anche uno scrittore come appunto Gor'kij riuscì a compiere la propria strada nella letteratura. un artista di pari talento — ricorda Pudovkin — non avrebbe avuto la possibilità di realizzare un solo film. Il cinema rimane isolato dagli avvenimenti storici e politici del paese: il tempestoso sviluppo del proletariato e la lotta per la creazione di un partito marxista, la crisi industriale principio secolo, il progresso del movimento rivoluzionario nel 1901-904, la creazione del partito socialdemocratico e l'apparire, in seno a esso, dei gruppi bolscevico e menscevico, la rivoluzione del 1905-907, la impetuosa avanzata delle masse popolari nella sua prima metà e la loro grave sconfitta nella seconda.

Se corrispondono al vero le affinità fra il giovane stato socialista e il film come arte; se è esatto dire che entrambi sono fenomeni rivoluzionari, tuttavia né l'uno né l'altro rompono, al pari del marxismo, con il passato: con il patrimonio storico, intellettuale, letterario vivo. E quelle strade nuove che il cinema sovietico indica, dopo l'ottobre, sono percorse in modo tutt'altro che facile, chiaro e uniforme: esso deve anzitutto combattere con una «cultura» retriva. che lo vincola e lo inceppa. Il film prerivoluzionario frena per lungo tempo, e in diversa misura, il «nuovo corso». D'altra parte molti «novatori» sono convinti che il cinema debba rigettare ogni esperienza del passato, e sostituire la tecnica di un tempo, di ogni arte tradizionale, con una qualsiasi altra tecnica. «Ciò spiega l'eccentricità ingiustificata, il brio tutto esteriore e la forma stravagante di molti dei loro film, poveri di idee e di contenuto. Anche i maestri del cinema sovietico, che in seguito creeranno le grandi opere del realismo critico — sottolinea Pudovkin — soffrirono in quel periodo la malattia del formalismo acuto».

L'avidità di sensazioni, la bramosia del nuovo per il nuovo, suscita dunque in molti «novatori», quelli estremisti, l'illusione che

la «rivoluzione formale» si identifichi con la rivoluzione socialista; dal loro settarismo sorge il sogno di una cultura «puramente proletaria», l'«idea che si possa coltivare, per così dire in vitro, un'arte socialista radicalmente nuova, assolutamente indipendente da ogni arte precedente». Le tendenze dei novatori estremisti svolgono tuttavia, in quei particolari momenti storici, una loro funzione, e talvolta ampia. La «malattia infantile» del sinistrimo non impedisce d'altra parte a un Eizenštein di emergere come un Majakovskij del cinema. Egli è il primo artista veramente rivoluzionario del film sovietico, il primo che non concepisca la sua ricerca facendo astrazione dalla nuova tematica sociale. Non c'è dubbio, come ha scritto di recente Lukács, che opere cinematografiche quali il Potëmkin susciteranno sempre forti emozioni in migliaia e migliaia di uomini anche al di fuori del partito comunista. Questo capolavoro del periodo muto non è una somma aritmetica dei migliori risultati raggiunti dai «novatori», o dalla loro semplice fusione organica. Nasce piuttosto, e comunque, dalla lotta per una nuova cultura, dall'aver Eizenštein partecipato ad essa con fervore e talento.

Che si debba parlare, anche per il cinema sovietico muto, di una lotta per una «nuova cultura», e non per una «nuova arte» (in senso immediato) pare evidente. Forse, come scrive Gramsci in Letteratura e vita nazionale, non si può neanche dire, per essere esatti, che si lotta per un nuovo contenuto dell'arte, perché questo non può essere pensato astrattamente, separato dalla forma. «Lottare per una nuova arte significherebbe lottare per creare nuovi artisti individuali, ciò che è assurdo, poiché non si possono creare artificiosamente gli artisti». Per il cinema sovietico muto si deve parlare appunto di lotta per una nuova cultura, cioè, come dice Gramsci, per una nuova vita morale, che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà, e quindi mondo intimamente connaturato con gli «artisti possibili» e con le «opere d'arte possibili». «Che non si possa artificiosamente creare degli artisti individuali non significa quindi che il nuovo mondo culturale, per cui si lotta, suscitando passioni e calore di umanità, non susciti necessariamente «nuovi artisti»; non si può dire cioè che Tizio e Caio diventeranno artisti, ma si può affermare che dal movimento nasceranno nuovi artisti. Un nuovo gruppo sociale che entra nella vita storica con un atteggiamento egemonico, con una sicurezza di sé che prima non aveva, non può non suscitare dal suo intimo personalità che prima non avrebbero trovato una forza sufficiente per esprimersi compiutamente in un certo senso.

Il nuovo mondo culturale, per cui in quegli anni indimenticabili si lotta nell'Urss, suscitando passioni e calore di umanità, fa appunto emergere personalità che prima — a esempio durante il periodo prerivoluzionario, — non avrebbero trovato la forza sufficiente per esprimersi. Dal movimento nascono, oltre a Eizenstein, altri artisti non individuali. Accanto al poeta delle masse e del Potëmkin. ecco Pudovkin: poeta dell'uomo sostanzialmente buono ma incolto e politicamente impreparato che prende coscienza, partecipa alla vita della collettività e nel suo destino mostra la sorte di un popolo. Ecco Dovženko, il Gor'kij del cinema, il poeta della terra, del folklore, del contadino ucraino: di un foklore inteso come storia, dell'uomo che lavora nei campi e che non può vivere nel modo di prima. Il quinquennio 1926-30 segna l'apice dei risultati raggiunti dal cinema sovietico muto, le sue punte più alte di passione e calore umano, di progresso artistico. Il cinema sovietico, in quegli anni, appare all'avanguardia della cultura, la sua punta più avanzata, Tuttavia non si deve incorrere nell'errore commesso da Hauser, allorché afferma che il film sarebbe la sola arte in cui l'Urss abbia dato cose notevoli. Contemporaneamente al *Potëmkin*, Šostakovič — che scriverà la partitura musicale de La nuova Babilonia — compone la Sinfonia n. 1 e Gor'kii dà alle stampe Gli Artamonov. Negli anni tra il 1925 e il 1930, lo stesso Gor'kij pubblica Vita di Klim Samgin; Šolochov Il placido Don; Fedin I fratelli; Majakovskij Lenin e Bene!, La cimice e Il bagno: Pasternak L'anno 1905, in cui ricostruisce anche l'episodio del Potëmkin. Altri poeti, come Tichonov e Aseev licenziano, rispettivamente, Alla ricerca dell'eroe e Canti di ottobre. Stanislavskij e Mejerchol'd portano avanti la loro opera di rinnovamento nella recitazione e nella messa in scena teatrale. Si può dire con maggiore esattezza, come scriveva Majakovskij, che in quegli anni il «trionfo del cinema è garantito, perché è soltanto la logica conseguenza di tutta l'arte moderna» (e più tardi lo stesso Hauser porrà l'arte moderna all'insegna del film).

Un fenomeno così importante e complesso, così inscindibile da una precisa lotta culturale, dalle sue componenti storiche e anche politiche — quale appunto il cinema sovietico muto — viene tuttora valutato, dalla critica occidentale in genere, borghese, astraendolo dal suo vasto contesto. Non vi è chi non abbia dedicato, a quel cinema, omaggi più o meno sinceri. Anche critici reazionari quali Bardèche e Brasillach sono al riguardo prodighi di elogi. Spesso tuttavia tali elogi ed omaggi sono volti a sottolineare la novità, l'originalità della forma, respingendo una analisi approfondita che al contempo

si fondi sul contenuto che quella forma esprime, e per la quale è nata in stretta interdipendenza. Parimenti, nell'Italia ormai fascista, ci si illude di poter adottare le poetiche dei registi sovietici indipendentemente da differenze nazionali e ideologiche. Fresco delle letture fatte sui testi tradotti da Barbaro, Alessandro Blasetti esordisce nella regia: Sole, Terra madre, Palio, al pari di Ragazzo di Perilli, sono girati all'aria aperta, con attori non professionisti; e il montaggio, le angolazioni, le inquadrature, il taglio, i primi piani di visi caratteristici, la stessa illuminazione, richiamano apertamente la «tecnica» di un Ejzenštejn e di un Pudovkin. Alterando nel contenuto e nella sostanza una dichiarazione leninista — «Di tutte le arti, il cinema è per noi la più importante» — Mussolini può lanciare lo slogan: «Il cinema è l'arma più forte». Non un mezzo di autoistruzione e autosviluppo per il cittadino. «E' opinione di alcuni che col pane e gli spettacoli sarà possibile superare le difficoltà e i pericoli del momento. — scriveva Lenin nel '22. — Il pane e gli spettacoli sono senza dubbio indispensabili. Ma se il pane deve servire al nutrimento del corpo. l'arte teatrale e quella cinematografica debbono diventare l'alimento dello spirito. E' per questo che il popolo ha diritto a una arte che trovi la sua sostanza unicamente in una ricerca costante di verità e di bellezza». La verità viene poliziescamente messa da parte nell'Italia fascista, e nella Germania nazista, dove Goebbels si illude di poter chiedere al cinema hitleriano «un nuovo Potemkin» capovolgendone il contenuto. Anche altrove — negli Stati Uniti d'America, a esempio - il prestigio del cinema sovietico è enorme, ma spesso i suoi principi formali continuano ad essere adottati come pura «tecnica», staccata dal sostrato ideologico. Si dà il caso, così, che il Vidor di Nostro pane quotidiano guardi a La terra ha sete di Raizman ma ne alteri la tematica. E' un fenomeno che capita sovente, di fronte a poche influenze non unilaterali, come quelle che emergono in All'ovest niente di nuovo di Milestone.

Uno storico, il Lebedev, nel suo libro *Očerk istorii kino*, avanza tuttavia riserve talvolta sostanziali sul cinema muto sovietico. Riconosce sì un aperto orientamento sociale e politico ad autori quali Ejzenštejn, Pudovkin e Dovženko; ma vede in essi la disposizione a rifugiarsi nel simbolismo. Nonostante la tendenza realistica delle opere più importanti, predominano in quel periodo i caratteri del romanticismo rivoluzionario — scrive —; e ciò non accade, aggiunge, soltanto nei film dei romantici militanti come Dovženko, ma pure in quelli di autori dalla sostanza realistica, nei quali appunto si possono notare l'attitudine a una trattazione simbolica del perso-

naggio, l'amore per i contrasti e le nette contrapposizioni, il ritmo commosso del linguaggio. «In misura maggiore o minore, questo è vero di Vertov come di Ejzenštejn, di Pudovkin come di Ermler». Ad analogo giudizio, sia pure partendo da posizioni critiche opposte, perviene John Grierson; il quale rimprovera ad Ejzenštejn, a Pudovkin, a Dovženko, allo stesso Turin del documentario *Turksib* — pur avendo così «faticato molto per scendere sulla terra» — di aver smarrito il contatto con la realtà: «sono grandi artisti, è vero, ma per lo più rimangono alla materia cui si applicano». Cioè questi autori appaiono a Grierson «troppo ancorati a ciò che essi chiamano il film spettacolare», alle loro risultanze sostanzialmente morali ma in ultima analisi romantiche, alla posa e alla cornice melodrammatica delle loro opere, per poter offrire un autentico e definitivo contributo al cinema realistico. Anche a Pudovkin egli rimprovera di essere privo di una robusta concenzione politica.

Le riserve di Lebedev si fanno più palesi quando afferma che il film sovietico muto non «ha saputo creare personaggi adeguati all'epoca, mostrare concretamente sullo schermo l'uomo contemporaneo, la sua psicologia, il suo mondo interiore, la sua crescita e il suo sviluppo; mentre proprio l'uomo è l'oggetto fondamentale della rappresentazione artistica». Per Lebedev quel cinema assolve in modo unilaterale al suo compito di «farsi scienza dell'uomo». Il cinema sovietico può guardare con soddisfazione alla strada percorsa: nei primi anni della sua esistenza non solo occupa un posto rilevante nella vita artistico-culturale del proprio paese, ma è all'avanguardia della cultura e del film mondiale. Nei migliori film della epoca egli trova egregiamente rappresentate le diverse forme del movimento rivoluzionario: la vita delle masse, i grandi avvenimenti sociali; ma nessuna grande figura umana. Ad eccezione della Nilovna de La madre, di alcuni eroi di Ermler e forse di altri tre o quattro, il cinema muto sovietico non lascia nella memoria dello spettatore — afferma — personalità paragonabili ai personaggi della letteratura russa classica, o alle figure di Capaev, di Maksim, di Sachov, di Poležaev del cinema sonoro sovietico. Lebedev indica le ragioni del fenomeno che, seguendo la sua analisi, vanno dalla «scarsa conoscenza degli uomini», dei grandi personaggi della rivoluzione da parte dei maestri del film sovietico, a «un'assenza di interesse per l'uomo vivo quale oggetto dell'arte»: «nella rappresentazione dei grandi avvenimenti, le persone singole si fondono nella massa come granelli di sabbia nel mare, perdendo i propri tratti caratteristici», e la sottovalutazione dell'uomo quale oggetto e fine dell'arte conduce inevitabilmente alla sottovalutazione dell'attore quale oggetto della creazione, e alla sostituzione di esso con vari surrogati: l'attore eccentrico, l'attore-modello, il «tipo».

35

Appare evidente che per il Lebedev il fonofilm ha maggiori possibilità creative del film muto, il cui «tallone d'Achille è la impossibilità di esprimere il pensiero». I grandi registi e teorici sovietici del muto — è noto — avvertono subito le immense possibilità del fonofilm. Senza rimandare al famoso manifesto sull'asincronismo di Eizenštejn. Pudovkin e Aleksandrov, si ricorda qui come Dovženko sentisse, da sempre, il bisogno della parola, «Che peccato, — annotava a proposito de *La terra* — che nel cinema non si possa parlare. Tendiamo le mani verso qualcosa, afferriamo oggetti utili e inutili, cadiamo, piangiamo, corriamo pietosamente. E tuttavia l'ora è venuta. Quante cose ci sono ancora da dire! Un giorno i popoli vorranno una risposta alla domanda: "Chi ha ucciso il membro del Komsomòl Vasilij, e perché?" ». E Lebedev vede, nel fonofilm sovietico, un periodo più avanzato, risultati maggiori rispetto a quelli raggiunti nell'Urss nel periodo del muto. Egli non è affatto solitario nella sua posizione. Per Pudovkin negli anni dal 1930 al 1940 l'orientamento realistico trionfa definitivamente nel cinema sovietico; maestri che in precedenza avevano condotto ricerche spesso formalistiche, creano ora film realistici e ricchi di contenuto ideologico. Ejzenštejn, che nel '24 scriveva, con «eccesso di zelo», «Via il soggetto e la trama!», ammette che il soggetto, che allora sembrava quasi un attacco dell'individualismo contro il cinema rivoluzionario, deve ritornare in una nuova forma al proprio posto. «In questa svolta verso il soggetto risiede l'importanza storica del terzo quinquennio della cinematografia sovietica» (1930-35).

E all'inizio del quarto quinquennio, Ejzenštejn aggiunge: «Ora che le discussioni astratte tra gli epigoni del film a soggetto e i primi germogli del film "senza trama" vanno cadendo, è tempo di fare il bilancio del nostro attivo e del nostro passivo. Penso che oltre al controllo degli elementi cinematografici, la tecnica del quadro e la teoria del montaggio, possiamo registrare al nostro attivo il valore dei profondi legami con la tradizione e i metodi della letteratura. Impossessandosi della nuova qualità letteraria — la drammaturgia del soggetto — il cinema non può dimenticare le straordinarie esperienze dei suoi primi tempi. Ma non deve neppure retrocedere verso di esse, bensì progredire e raggiungere una sintesi di tutto il meglio che venne fatto durante il muto con le attuali esigenze del realismo socialista».

E' dunque vero, come pare a molti, che lo sviluppo del cinema sovietico si sia fermato con il muto? E con esso, il suo peso, la sua influenza, il suo magistero nel mondo? «Se effettivamente in molti casi si deve notare l'appannarsi di quello splendore formale cui gli estimatori stranieri dei nostri film erano avvezzi, — annota ancora Eizenštein, nel 1935 — ciò deriva dal fatto che la nostra cinematografia, nella fase attuale, è completamente immersa in un'altra sfera di ricerca. Una battuta d'aspetto nell'ulteriore sviluppo delle forme e dei mezzi dell'espressioni cinematografica è apparsa come un'inevitabile conseguenza del deviare della ricerca in un'altra direzione. nell'ambito dell'approfondimento e dell'allargamento della formulazione ideologica e tematica dei quesiti e dei problemi filmici. Non è certo per puro caso che proprio in questo periodo, per la prima volta nel nostro cinema, incomincino ad apparire le prime figure compiute di personalità comuniste, così come dal movimento delle masse emerse l'unico partito rivoluzionario». Il cinema sovietico, quello che va dall'inizio del sonoro al 1935, attraversa una nuova fase dunque, di più acuta energia ideologica e sostanziale, storicamente naturale e ricca di possibilità. «Questa nuova tendenza non è affatto una sorpresa, ma una logica fase di sviluppo, radicata nel nucleo stesso dello stadio precedente». Così chi, come appunto Ejzenštejn, era stato il più fervente partigiano dello stile epico di massa, e del cinema senza attori, subisce proprio un tale processo, che lo porterà di lì a poco al Nevskij, il suo primo film imperniato su un personaggio, su una grande figura del passato, interpretata da un grande attore professionista, Čerkasov.

Le posizioni qui accennate di Ejzenštejn, Pudovkin e di Lebedev, rimandano alla deliberazione del CC del PC (b) dell'Urss del 23 aprile 1932 «Sulla riorganizzazione delle organizzazioni letterarie e artistiche», al primo Congresso panfederale, nel 1934, degli scrittori sovietici, alla relazione tenutavi da Gor'kij. «Non negando l'immenso e ampio lavoro del realismo critico, apprezzando altamente i suoi risultati formali nell'arte della parola, noi dobbiamo tuttavia capire che questo realismo ci è necessario solo per illuminare i residui del passato, per lottare contro di essi e per estirparli. Ma questa forma di realismo, — aggiungeva Gor'kij — non è servita e non può servire all'educazione dell'individualità socialista [...]. Il realismo socialista afferma l'esistenza come azione, come creazione, stabilisce che il suo scopo è l'incessante sviluppo delle più preziose attitudini individuali per la vittoria dell'uomo sulle forze della natura, per la sua salute, per la grande felicità di vivere su una terra che l'uomo, in base al-

l'incessante aumento delle sue esigenze, vuole lavorare e trasformare in una splendida abitazione dell'umanità unita in una sola famiglia». Sono note le interpretazioni estremiste e dogmatiche che seguono alla relazione di Gor'kij e alla deliberazione del Comitato centrale. Per sostenere «la creazione di opere di alto significato artistico, sature dell'eroico impulso del proletariato internazionale, della grandezza della vittoria del socialismo, e riflettenti la grande coscienza ed eroismo del partito comunista... la creazione di opere artistiche degne della grande età del socialismo» — come diceva la risoluzione — si arriva a poco a poco, almeno secondo noi, alla teoria ždanoviana della mancanza di conflitti nella società sovietica, ad interpretare unilateralmente, e fuori del contesto contingente, il famoso articolo di Lenin *Organizzazione di partito e letteratura di partito* apparso il 13 novembre 1905.

Sulla portata delle affermazioni contenute in quell'articolo si è sempre discusso, ricorda uno studioso italiano, Cesare Cases. «Può essere che Lenin, con l'energica radicalità che distingueva le sue prese di posizione in tempi di svolte politiche, auspicasse per un momento — in quel momento — la riduzione di tutta la letteratura progressiva alla letteratura di partito, poiché dopo gli anni dell'oppressione la fioritura d'una risoluta letteratura di partito gli pareva indispensabile sia verso l'esterno, come letteratura di propaganda, sia all'interno ai fini della chiarificazione ideologica e politica. Può essere, cioè, che allora la letteratura di propaganda e di agitazione gli apparisse di importanza così primaria da far tacere ogni altro problema legato all'attività letteraria. Ma che egli peraltro non fosse affatto insensibile a tali problemi e non si sognasse nemmeno di ridurli tutti a quello della partiticità è confermato da altri suoi scritti sull'arte e la cultura, in particolare dagli scritti su Tolstoj». E' noto altresì come alle deviazioni accennate, critici e teorici quali Lukács si siano opposti, all'interno dello stesso partito, e anche artisti marxisti quali Eizenštein e Pudovkin.

Il problema del realismo socialista rimane complesso sul piano teorico e pratico, della sua formulazione speculativa e della realizzazione artistica. Lukács, nel parlare diffusamente del mutamento nel contenuto e nella struttura della prospettiva nel corso dell'evoluzione del realismo critico, sottolinea — e giustamente, a noi pare come il futuro sia sempre più contrassegnato, per esso, dalla prospettiva del socialismo; ma per quanto i migliori esponenti del realismo critico possano attingere da questa prospettiva principi per il dominio artistico del contenuto vitale, questa costellazione rende tuttavia loro impossibile rappresentare dall'interno l'uomo del futuro. «Ora questo limite viene tolto dal realismo socialista. Poiché la sua base ideologica consiste proprio nella conoscenza di questo futuro, poiché la creazione che si svolge nel suo ambito è regolata proprio da questa prospettiva, è solo naturale che la rappresentazione all'interno si esprima nel modo più evidente negli uomini la cui vita è rivolta alla realizzazione di questo futuro». In questo, il primo momento di separazione fra realismo critico e realismo socialista, che comporta una concezione dialettica della totalità. «Per conoscere veramente un oggetto, — diceva Lenin — bisogna cogliere e indagare tutti i suoi lati, tutti i rapporti e le "mediazioni". Non ci riusciremo mai perfettamente, ma l'esigenza di onnilateralità ci preserverà da errori e dall'irrigidimento».

Ejzenštejn aveva compreso la necessità di un rinnovamento e approfondimento dell'alleanza fra realismo critico e realismo socialista: lo prova, oltre al *Nevskij*, il suo incompiuto *Ivan il Terribile*, realizzato nel periodo forse più nero dello «schematismo settario» e che, con il *Potëmkin*, è — secondo noi — la sua opera maggiore: uno dei pochissimi film storici autentici, quando si tenga presente la distinzione tra film storico e film in costume, che tramuta la storia in leggenda, in mito, in mistificazione. *Ivan il Terribile*, afferma Chaplin nella sua *Autobiografia*, «è certo il migliore di tutti i film storici. Ejzenštein trattò la storia poeticamente, il che è un ottimo sistema per fare della storia. Quando penso alla distorsione che subiscono anche i fatti più recenti, la storia come tale desta solo il mio scetticismo, laddove una interpretazione poetica consegue l'effetto generale del periodo. Alla fin fine c'è più autenticità storica nelle opere d'arte che nei libri di storia» (nei libri di storia in genere, si intende).

Anche Pudovkin aveva compreso la necessità di un rinnovamento e approfondimento dell'alleanza fra i due realismi, quello critico e quello socialista. Il Pudovkin del *Bortnikov*, con il quale pure lui, e già prima del XX Congresso, prende posizione contro le troppe opere — e non soltanto cinematografiche — edificanti, apologetiche, «epico-monumentali». L'interesse che aveva sempre dimostrato nei confronti dell'individuo legato al popolo, alla psicologia dei personaggi, lo autorizza a respingere la cosiddetta teoria della mancanza di conflitti, a ridare cittadinanza a quelli privati, anch'essi necessari, nella loro interdipendenza nel contesto, per la rappresentazione totale dell'uomo visto dall'interno. Per ridare cioè l'esatto significato e l'autentica dimensione al concetto di «tipico», spesso alterato e deformato. Non v'è dubbio inoltre che il primo quinquennio del fo-

nofilm sovietico (1930-35) sia ricco di opere considerevoli: Čapaev dei Vasil'ev e, su piani diversi, *Il disertore* di Pudovkin, *Il cammino verso la vita*, di Ekk. Opere notevoli troviamo anche nel 1950-40: la trilogia sull'operaio di Kozincev e Trauberg, quella su Gor'kij di Donskoj e, oltre al *Nevskij*, *Noi di Kronštadt* di Žigan.

Se di un regresso si può e si deve parlare, secondo noi, nella storia del cinema sovietico, esso rimanda — nonostante l'Ivan, il Bortnikov, il Mičurin di Dovženko e qualche altro titolo — al secondo dopoguerra, allorché vengono lodate, appunto, e acriticamente, opere mediocri e conformiste quali a esempio La caduta di Berlino di Caureli: e si afferma che *La leggenda della terra siberiana* di Pyr'ev «risolve l'importante problema del legame che unisce l'arte alla vita del popolo», e che, infine, Il giuramento, ancora di Caureli, costituisce «il bilancio dello sviluppo della cinematografia sovietica». Così facendo, i critici legati al «giuramento» ždanoviano non erano certo i migliori propagandisti del valore del realismo socialista, anzi ne erano gli affossatori perché, come sottolinea Lukács, han formato un'opinione pubblica secondo la quale nel realismo socialista rientrano proprio quelle opere mediocri e schematiche che essi avevano e hanno l'abitudine di portare alle stelle: «Anche questo porre ogni cosa sullo stesso piano è tipico del settarismo e siccome si estende all'intera politica culturale internazionale (e quindi anche nella nostra) non c'è da stupirsi che nei riguardi della nostra produzione artistica non ci si sia mai comportati con quella forza che avremmo dovuto possedere».

Anche da noi, in Italia, parte della critica di sinistra, marxista solo a parole e in effetti chiusa in una ristrettezza burocratico-settaria, era in quel periodo su posizioni estreme e non prese, verso la produzione cinematografica dell'Urss, altro atteggiamento se non di lode, non favorì un processo di chiarificazione, ma spinse anzi nel campo degli avversari del fonofilm sovietico chi era forse ancora animato dall'intenzione di avvicinarsi a esso per capirne le opere veramente artistiche e culturalmente avanzate. Contribuì cioè al diffondersi di una condanna del cinema sonoro sovietico in blocco, all'errata idea che con il periodo aureo del «muto» tutto fosse finito in quella cinematografia. Molti errori quella critica — non soltanto italiana, ma anche francese e, permettetemi, sovietica — si sarebbe risparmiata, se non si fosse dimenticata a esempio questa enunciazione di Marx ed Engels: «Nulla è più desiderabile che gli uomini i quali furono alla testa del partito rivoluzionario, sia prima della rivoluzione, nelle società segrete o nella stampa, sia dopo, in posizioni uffi-

ciali, vengano una buona volta descritti in tutta la loro vivezza con vigorose tinte rebrandtiane. Le presentazioni fattene finora non ci dipingono mai queste personalità nel loro aspetto reale, ma solamente in quello ufficiale, con i coturni ai piedi e l'aureola intorno al capo. In queste celestiali immagini raffaellesche va perduta tutta la veridicità della presentazione». Les conspirateurs di A. Chenu e La naissance de la République en février 1848 di Lucien de la Hodde costituiscono per Marx ed Engels — come voi sapete meglio di me due significative indicazioni: gli autori eliminano i coturni e le aureole con i quali i «grandi uomini» dell'epoca solevano essere offerti, e così «penetrano nella vita privata di queste persone, ce le mostrano in négligé con tutto il loro corteggio di figure subalterne di ogni genere. Ma non perciò essi sono meno lontani da una vera e fedele presentazione dei personaggi e degli avvenimenti». Ed Engels, parlando del romanzo Die Alten und die Neuen, fa osservare all'autrice, Minna Kautsky, che uno dei personaggi, Arnold, «è un ragazzo troppo, troppo perfetto» e che «quando, alla fine, perisce durante un franamento, questo fatto si può far andare d'accordo con la giustizia poetica solamente dicendo che era troppo buono per questo mondo. Ma è sempre un male che il poeta spasimi per il suo eroe, e a me pare che in certa misura lei sia incorsa in questo errore. In Elsa c'è ancora una certa individualizzazione seppure già idealizzata, ma in Arnold la persona svanisce ancora maggiormente dell'idea».

Ora molti, troppi film sovietici presentano eroi con i coturni e le aureole, eccessivamente perfetti, incorrono nell'errore, in misura diversa, di spasimare per i «grandi uomini». Sono lontani cioè dal presentarceli in *négligé*, nei loro pregi e al tempo stesso difetti, nella loro contraddittorietà e problematicità interna ed esterna. Essi, in queste celestiali immagini raffaellesche, risultano lontani da una vera e fedele presentazione di uomini tipici in circostanze tipiche.

E' per lo meno strano che molti «revisionisti» italiani odierni affermino soltanto ora di conoscere, se non a memoria quasi, la famosa lettera di Engels a Margaret Harkness, e quella dello stesso Engels a Minna Kautsky. Strano, intendiamo dire, nel senso che, pur rivendicando con tanto fervore questa consapevolezza, essi non ne abbiano fatto uso, né messo in pratica le proposizini di Marx ed Engels sulla presentazione dei «grandi uomini», evitando così di cadere in numerosi errori e di aprire soltanto in questi ultimi anni porte già da un secolo spalancate. E' sufficiente dare un'occhiata all'attività critica di costoro per rilevare come si mettessero sull'attenti davanti alle mistificazioni di quelle proposizioni, applaudendo cioè — ado-

periamo la locuzione dei «revisionisti» — opere che, per l'argomento trattato e la materia sociologica, contenevano una rozza quanto apparente carica progressiva. Non si tratta di rinfacciare un trascorso e gli errori commessi nel passato più o meno prossimo, anche se l'ambiguità di codesti «revisionisti» indurrebbe a farlo; ma semplicemente di constatare. Del resto, si sa, ciò che più conta non è uno ieri opinabile o sbagliato, quanto un presente in cui quegli errori vengano lealmente riconosciuti e criticamente superati. In questo caso, il rifiuto del passato è un segno vitale.

300

. .

Il pericolo rimane tuttavia, e consiste — come sembra stia accadendo — nel passare da un estremo settarismo all'altro: non nel senso che si ritenga buona la teoria secondo la quale la verità starebbe in una posizione equidistante, nel «giusto mezzo», bensì che si abbandoni lo ždanovismo per un revisionismo velleitario o peggio ancora per la «certezza» che occorre ricominciare tutto da capo, mettendo in discussione gli stessi fondamenti metodologici della concezione del materialismo storico. E' quanto sta accadendo in molti strati della cultura di sinistra in Italia, e certo anche altrove; e il fenomeno è verificabile pure in diversi film dello schieramento orientale.

A noi pare che la critica cinematografica non abbia bisogno oggi di una nuova metodologia per comprendere la realtà in tutte le sue antinomie e manifestazioni, incluse quelle dell'arte. Il rifiuto di questa o quella applicazione concreta non implica affatto, ci sembra, la insufficienza del metodo. Basti pensare alle palesi contraddizioni in cui cadde da noi Barbaro, grande teorico del film, ma che come critico diede giudizi sbagliati su diversi autori e opere: stroncò Dreyer, eccezion fatta per il Dreyer di Giovanna d'Arco; innalzò al piano apologetico i prodotti «epico-monumentali» alla Caureli, «illustrativi» ed edificanti. E la distinzione tra il teorico e il critico, in linea di fatto, è possibile, anzi doverosa. Qualcuno di questi «revisionisti», a proposito del dubbio che continuano ancora e sempre a coltivare, ammonisce con Brecht che «in una cosa ci sono molte cose». Dimenticare che non questo è fondamentale, bensì la scoperta dei rapporti antagonistici e contraddittori, e la direzione del movimento nel fenomeno considerato, non vuol dire certo essere dialettico in senso marxista. Credere poi che «molte cose» significhino «numerosi ma», attribuire tout court, a Brecht, sia pure didatticamente, questa interpretazione, ci sembra oltretutto esporre al ridicolo il grande pensatore e poeta. In effetti si potrebbe a tale proposito parlare di dubbio metafisico e non metodologico. Costoro non dubitano tanto e solamente dinanzi a singole opere, o giudizi di merito su di esse — cosa che accade ovviamente a tutti — quanto in sostanza e per lo appunto della validità di una metodologia. Gramsci ricorda quante cautele reali Marx introducesse nelle sue ricerche concrete, «cautele che non potevano trovar posto nelle opere generali»; tra quelle, egli sottolinea la seguente: il materialismo storico meccanico non considera la possibilità di errore, ma assume ogni atto, politico a esempio, come determinato dalla struttura, immediatamente, cioè come riflesso di una reale e permanente (nel senso di acquisita) modificazione della struttura.

E' il marxismo volgare, le mistificazioni di quello autentico, che sostenevano e sostengono la già citata teoria erronea della mancanza dei conflitti nella società socialista, che in questa è eliminata ogni contraddizione e problematicità. Di qui i malumori e le crisi di quei giovani che ritengono di essere marxisti, e che di aspetti della concezione materialistica della storia offrono valutazioni negative proprio per quelle contraffazioni che il marxismo volgare ha operato sul marxismo autentico. Basterebbe rifarsi direttamente a questo ultimo per accorgersi che i malumori e le diffidenze e le critiche di cui danno sovente segno verso quistioni nodali della vita, della cultura e dell'arte sono infondate, in quanto Marx, Engels e Lenin avevano rettamente formulato tali quistioni, e chiarite proprio anche in testi dettati dall'esigenza di correggere false interpretazioni o deviazioni che già allora si stavano operando.

Non a caso Engels scriveva a Bloch: «Vorrei inoltre pregarvi di studiare questa teoria sulle fonti originali, e non di seconda mano». E lo stesso Engels sottolinea che il metodo materialistico si tramuta nel suo opposto se negli studi storici e letterari anziché come filo conduttore, viene considerato quale modello già bello e pronto sul quale ritagliare i fatti storici e letterari. «Per la filosofia dialettica», aggiungeva, «non vi è nulla di definitivo, di assoluto, di sacro; di tutte le cose essa mostra la caducità e null'altro esiste per essa all'in-. fuori del processo ininterrotto del divenire e del perire, dell'ascendere senza fine dal più basso al più alto, di cui essa stessa non è che il riflesso nel cervello pensante». Parimenti Marx non ha mai inteso il materialismo storico come qualcosa di pietrificato, di immutabile, fatto una volta per tutte e in un sol colpo, come metafisica o «teologia»; egli si mette infatti da un punto di vista dialettico, considera il movimento in tutti i suoi aspetti complessi, contraddittori e drammatici. «La storia della filosofia e la storia della scienza sociale dimostrano con tutta chiarezza che nel marxismo», sottolinea Lenin,

«non v'è nulla che rassomigli al "settarismo" inteso come una specie di dottrina chiusa e irrigidita, sorta fuori dalla strada maestra dello sviluppo della civiltà mondiale». E Gramsci: «La pretesa (presentata come postulato essenziale del materialismo storico) di presentare ed esporre ogni fluttuazione della politica e della ideologia come una espressione immediata della struttura deve essere combattuta teoricamente come un infantilismo primitivo, e praticamente deve essere combattuta con la testimonianza autentica del Marx, scrittore di opere politiche e storiche concrete». Marx ed Engels dimostrano costante interesse e preoccupazione per la forma oltre che per il contenuto, termini intesi non in senso idealistico. Engels scrive a Lassalle, a proposito di un'opera di quest'ultimo, che egli adopera, nel giudicarla, un'unità di misura molto alta e precisamente la più alta, sia sotto l'aspetto estetico che sotto quello storico, «e che io debba far questo per poter muovere qua e là obiezioni, deve essere per lei la prova migliore del mio riconoscimento. Tra noi la critica, nell'interesse del partito stesso, è ormai da anni necessariamente il più possibile aperta». Non si dimentichi infine questa affermazione marxiana: «Se vuoi godere dell'arte, devi essere una persona educata all'arte».

«Noi non consideriamo affatto la teoria di Marx come qualcosa di finito e di intangibile», scriveva Lenin: «siamo convinti al contrario ch'essa ha posto soltanto le pietre angolari di quella scienza che i socialisti devono far progredire in tutte le direzioni se non vogliono lasciarsi distanziare dalla vita. Noi pensiamo che per i socialisti russi sia particolarmente necessaria un'elaborazione indipendente della teoria di Marx, perché questa teoria ci dà soltanto i principi direttivi generali che si applicano in particolare all'Inghilterra in modo diverso che alla Francia, alla Francia in modo diverso che alla Germania, alla Germania in modo diverso che alla Russia». Appunto perché i giudizi di Marx e di Engels sull'arte e la letteratura «non si prestavano a una facile sistemazione, e la loro stessa frammentarietà impediva di trasformarli in schemi semplicistici», da applicare meccanicamente alla critica letteraria o alla critica d'arte, sottolinea Gerratana, «riusciva più comodo agli interpreti "ortodossi" trascurare quei giudizi, considerandoli come casuali, e costruire, su generici presupposti marxistici, false generalizzazioni estetiche di tipo sociologico».

Siamo dunque d'accordo sulla libertà di tutto verificare, e quindi anche il materialismo storico, di non far passare questo materialismo senza il debito esame; ma appunto seguendo le avvertenze,

le indicazioni offerte dai creatori stessi del materialismo dialettico. Agli odierni «revisionisti», rispondiamo con le parole del grande storico della letteratura italiana, Francesco De Sanctis: «fatta la verifica, avrete forse anche voi le vostre idee, una vostra filosofia; ma intanto ci sembra che siate tornati indietro, che navighiate in pieno eclettismo; che i vostri dubbi diventino certezze nel mettervi a un punto di vista superiore. Cartesio, cominciato col voler tutto verificare, se ne stancò e finì con l'improvvisare». E' difficile comprendere come categorie psicologiche quali rabbia, disgusto, disperazione ed eccitamento, anche quando siano stati d'animo protestatari — categorie così diffuse nel cinema occidentale. — possano efficacemente rientrare nel quadro di una concreta opposizione all'ideologia borghese, escludendo in genere ogni alternativa, affermando cioè che nulla l'uomo può fare per cambiare il mondo, lo lascia appunto com'è; ed è quanto il neocapitalismo vuole. Non ci si accorge che la nausea per le vuote comodità dell'agio borghese a ben poco serve senza il sostegno della dialettica materialistica. La componente dialettica della nausea è la lotta contro di essa, e non la sola constatazione del fenomeno, o ancor peggio il suo livellamento passivo.

Aristarco

Le categorie psicologiche sopra accennate, le troviamo anche in opere di giovani registi del mondo socialista, pure in opere di autori sovietici. Lukács informa che anche nei partiti e nei paesi socialisti si verifica oggi un'ondata di «liberalismo culturale»; non è affatto contrario — e noi siamo con lui d'accordo — a tale fenomeno, se non altro per il suo valore pedagogico. «Da noi, i giovani adorano tutto quello che viene dall'occidente perché ha ancora il fascino delle cose proibite; e per questo prendono tutto per buono, da Beckett alla pop-art. Allorché tale conoscenza sarà normalizzata, il giudizio non passerà più fra cultura dell'Est e cultura dell'Ovest, ma all'interno delle due culture. Per arrivare a tanto, occorre uno sviluppo dell'estetica marxista». I cosiddetti film del disgelo, se partono da una giusta e necessaria esigenza critica verso gli errori commessi nel passato, in ispecie durante il periodo ždanovista, non sempre a tale esigenza rimangono coerenti. Il «disgelo» rimane spesso una pura e semplice etichetta, un pretesto appunto per sottolineare una protesta di diverso genere, l'adesione a certi schemi, a certe «novità» delle varie «nouvelles vagues» occidentali. E' un fatto sintomatico che dinanzi a queste opere in genere — fatte le dovute eccezioni — anche la critica italiana più reazionaria si è sciolta, a suo modo, dal «giuramento»: quello di dire sempre e comunque male del film sovietico: e le ragioni di tale cambiamento sono palesi.

D'altra parte pensiamo che questi giovani registi dell'Est debbano rimanere insoddisfatti di come le tendenze «liberali» vengono denunciate a esempio da Šolochov al Congresso degli scrittori sovietici nel 1965, a Mosca. A noi non sembra. — stando almeno alle nostre informazioni, ai resoconti letti nei giornali italiani — che egli abbia affrontato, in quella occasione, il complesso problema articolandolo nei suoi vari aspetti, respingendo pericolosi quanto facili schematismi, come quello contenuto appunto nel suo discorso inaugurale: «Chi vuole chiarimenti sul realismo socialista studi da vicino le nostre colossali esperienze. La storia della letteratura è stata scritta appunto dal realismo socialista. Di questa nostra ricchezza andiamo orgogliosi. Abbiamo da opporre veramente qualcosa al clamoroso ma sterile astrattismo». E come non rimanere perplessi quando esponenti del «realismo socialista» cadono nell'equivoco secondo il quale il realismo escluderebbe la fantasia, la invenzione? In una polemica tra Jurij Dombrovskij e il critico Paolo Milano, il primo respinge categoricamente che sia possibile sperare, nel contesto di una letteratura realistica, «in un'arte fantasmagorica... in cui il grottesco sostituisce la descrizione realistica della vita quotidiana»; che «le immagini di Hoffmann, Dostoevskij, Goya, Chagall e Majakovskij possano insegnarci ad essere veridici con l'aiuto della fantasia più assurda». Consigli un tale programma, «scritti ispirati a Hoffmann, pitture ispirate a Chagall», afferma Dombrovskii, «ai nostri uomini di teatro, ai nostri cineasti», ai lettori, agli scrittori: «non ho i minimi dubbi sulla risposta che riceverà». E' facile al Milano ribattere: «Lei sembra suggerire che un'"estetica del grottesco" non può mai condurne alla rappresentazione del vero, costituendo in partenza una specie di menzogna. Sarebbe come dire che si può presentare la verità alla maniera di Turgenev di Un mese in campagna, ma non alla maniera del Majakovskij della Cimice, no. Che i giganti di Rabelais, i "capricci" di Goya, il pazzo blaterante e l'uomo senza naso di Gogol', sono prevaricazioni aberranti. Ma se, in certi casi, fosse vero proprio il contrario? Se il modo artisticamente più efficace di ritrarre, mettiamo, l'incubo staliniano, fosse la deformazione fantastica?».

D'altra parte possiamo altrettanto facilmente affermare, come ha accennato a esempio Gerratana, che la polemica antimarxista «ha sempre preferito appuntare i suoi strali contro le deformazioni sociologiche del marxismo con la pretesa di colpire in tale modo il bersaglio più solido del marxismo autentico; e questo sta ora accadendo non solo agli avversari del marxismo, ma nell'ambito stesso di certa critica di sinistra, e non soltanto cinematografica. Occorre non

dimenticare che «anche il più sfrenato gioco della fantasia poetica. la più fantasiosa raffigurazione dei fenomeni, sono pienamente conciliabili con la creazione marxista del realismo». Non è un caso che alcune novelle fantastiche di Balzac e proprio di Hoffmann si annoverino tra le creazioni artistiche da Marx apprezzate in modo particolare: naturalmente c'è fantasia e fantasia, fantastico e fantastico — osserva Lukács — e il criterio di distinzione va ricondotto alla tesi fondamentale della dialettica materialistica, al rispecchiamento artistico della realtà. La battaglia contro i mulini a vento, inventata da Cervantes, non è verificabile nella vita quotidiana, il che non le ha impedito d'essere annoverata — dalla critica letteraria più sensibile — tra le situazioni più tipiche e riuscite che siano state immaginate: si presenta l'interrogativo posto in letteratura da illustri studiosi marxisti: se la profonda conoscenza della vita si arresti all'osservazione della realtà di tutti i giorni, o non consista piuttosto — come appunto nel caso di Cervantes, o delle «fiabe» di Charlot — nella capacità di cogliere della realtà gli elementi essenziali, e di inventare, in base ad essi, carattere e situazioni assolutamente impossibili nell'esistenza quotidiana, e che tuttavia sono in grado di rivelare quelle tendenze, quelle forze operanti, la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni, nella cronaca.

Si può ricordare ai Dombrovskii le osservazioni di Lukács su Kafka, la «musica decadente» e Schönberg: «la visione di Kafka». osserva, «era rivolta in realtà al tenebroso nihil dell'età hitleriana, a qualcosa di fatalmente reale»; e, riferendosi ad Adorno e al compositore comunista Hans Eisler, sottolinea come una delle esperienze fondamentali di quella musica fosse la angoscia, l'espressione esacerbata dello spavento; come Schönberg avesse rappresentato il terrore degli uomini nei bunker molto tempo prima dell'avvento dei bombardamenti. Dai vari atteggiamenti di «chiusura» come quelli dei Dombrovskii, che non permettono all'Est una conoscenza normalizzata della cultura dell'Ovest, derivano appunto quel «fascino delle cose proibite», quel «prendere tutto per buono». Stando così le cose, è facile capire come opere occidentali anche minori, di scarso rilievo artistico e addirittura nullo, suscitino in «liberali» dell'Est tanto interesse e confusione, come esse possano venire sopravvalutate e la pop-art essere messa accanto, per così dire, a Brecht, solo in questi ultimi anni «recuperato» nell'Urss, mentre autori quali Sartre e Kafka e Joyce stentano ancora ad avere cittadinanza da voi. Rifiutare, sul piano della lotta per una nuova cultura, le basi ideologiche dell'avanguardia (di una stragrande parte di essa, tenendo presente

che esiste un'avanguardia «razionale»: da Majakovskij a Brecht), non significa affatto disconoscere la esistenza dei fenomeni che essa descrive, che questi non debbano essere, almeno per noi, materia per l'artista. Ci opponiamo a che vengano generalizzate: «Non si domanda se tutto questo (solitudine, incomunicabilità, angoscia, alienazione, malattia dei sentimenti ecc.) si trovi realmente nella realtà; si domanda solo: è questa tutta la realtà? Non si domanda se tutto questo non debba essere rappresentato; si domanda solo: bisogna fermarsi qui? Verso l'angoscia o lontano da essa? L'angoscia deve essere eternata o superata? Nuovamente ridotta a un effetto fra gli altri innumerevoli che costituiscono insieme la struttura della vita interiore dell'uomo, o deve continuare a presentarsi come la determinazione decisiva della condizione umana?». Non si tratta, da parte nostra, di chiudere gli occhi dinanzi a un mutamento che è già, da noi, in occidente, un dato di fatto, anche se esso «non rientrava nei nostri piani, nelle nostre profezie, nelle nostre aspirazioni»; ma di constatarlo come tale, fenomeno cioè che non costituisce tutta la realtà nel suo insieme, ma solo una parte sia pure considerevole di essa e che coinvolge ben altro che i «grovigli esistenziali». Il constatarlo tuttavia, il riconoscere tale fenomeno, non vorremmo equivalesse, per dirlo con Calvino, a un arrenderci, a un lasciarsi annegare anche noi nel magma, come coloro che credono di capirlo e contenerlo identificandosi con esso. Anche noi ci poniamo in posizione critica rispetto alla resa incondizionata sia alle sabbie mobili dell'oggettività sia all'inondazione soggettiva, cercando le ragioni dell'uno e dell'altro fenomeno, così diffusi nel mondo occidentale: l'oggettività a esempio dell'«école du regard» e la soggettività che «muoveva tutta l'avanguardia del primo quarantennio del secolo»: espressionismo, Joyce, surrealismo, ecc.

Al giorno d'oggi esistono due grandi pericoli per il giusto orientamento in tutti i campi artistici, ci scriveva Lukács nel dicembre 1961: «Da una parte abbiamo un cosiddetto marxismo — il marxismo appunto volgare — infarcito di dogmi, che vuol trarne direttamente ogni specie di deduzioni, di per sé assai problematiche, da singole tesi. Dall'altra ci troviamo di fronte a un anarchismo positivistanichilistico. Tutto ciò ci impedisce di cogliere, nello studio delle singole arti e delle produzioni artistiche, il punto di vista dialettico; di tenere in onore i grandi principi realistici dell'adeguata riproduzione della realtà e di rispettare al tempo stesso in modo concreto le specifiche esigenze di tale riproduzione nelle singole arti e nelle opere artistiche». Ciò che occorre è, crediamo, scoprire il nuovo nel contesto

storico dal quale nascono le manifestazioni moderne dell'arte, e quindi del cinema, tenendo presente che non si tratta di accettare le cose solo perché di queste si parla e si scrive molto, ma di saper scegliere. Il movimento verso qualcosa di veramente nuovo — continua Lukács — può essere ostacolato e sviato da contese intellettualmente provinciali, oggi prevalenti, sulla modernità in senso tecnico-espressivo; per questa via non si può ottenere niente di essenziale, giacché sul piano artistico interessa superare, nel senso più largo, quella visione della vita donde sono scaturiti in maggior parte gli stili di base naturalistica. Anche se i seguaci settari di Ždanov adottassero una tattica un poco più elastica — fermi restando gli scrittori (e i registi) a tali soluzioni tecniche — si ripeterebbe molto facilmente la situazione degli anni trenta: si può cioè utilizzare lo «stile» durrelliano, a esempio, per eludere i problemi reali del tempo. Lukács ricorda che già in quegli anni c'erano romanzi dell'industrializzazione fedeli alla linea i quali usavano tutti i ritrovati dell'espressionismo, del montaggio alla moda, del nuovo oggettivismo, ma si distinguevano dalla «letteratura illustrativa» solo per una tecnica esteriore. Lo stesso è possibile dire oggi per certo cinema, occidentale e orientale: alludiamo in particolare alla «nouvelle vague» presa nel suo complesso, a certi film sovietici (e cecoslovacchi, ungheresi, ecc.) del «disgelo», nel senso che le loro «novità» tecniche non modificano affatto la sostanza concettuale rinvenibile a esempio nei film francesi degli anni trenta (Duvivier, Carné, Aurenche e Bost) e in quelli, dello stesso periodo, di un Caureli.

Autentico film del disgelo a noi sembra *Nove giorni di un an*no, opera tra le più importanti di questo cinema sovietico detto del disgelo, nel cui paragrafo spesso vengono poste pellicole che, interessanti per certi aspetti, rimangono discutibili sul piano dello stile e rivelano una nuova retorica dei sentimenti.

In questa sua articolata e profonda considerazione sulla nostra epoca, sugli anni sessanta così complessi e contraddittori, Romm ci presenta alcuni momenti determinanti, nodali, della vita di un uomo. I protagonisti, avverte il regista, sono dei fisici, ma avrebbero potuto essere anche dei chimici, dei biologi, dei medici; ha scelto dei fisici, perché, oggi, sono al centro — più di altri — dei problemi più scottanti del presente. Persone vive e in conflitto discutono, ragionano sul senso dei nostri giorni, sui destini dell'umanità: Mitja, taciturno nella lucida visione della sua responsabilità; la moglie, che crede di essere trascurata, incompresa e inadeguata compagna (il problema della difficoltà a comunicare); Il'ja, che esprime il dubbio

sulla validità dell'impegno cui l'amico si sottopone. Il film poggia sull'evoluzione delle idee, sulla possibilità concessa all'uomo di essere più «intelligente» e consapevole. Nel personaggio di Il'ja, si è osservato, vengono espressi con accenti a volte ironici a volte svagati, le riflessioni e le incertezze di un intellettuale che si pone acutamente, nel suo intimo, le grandi quistioni di questa nostra epoca in equilibrio oscillante fra un luminoso progresso e una sempre risorgente barbarie.

Quale colloquio è dunque possibile tra un Romm così aperto e, a esempio, il dogmatico regista di Ai sette venti? L'unico dialogo eventuale vedrebbe da una parte le argomentazioni dell'umanista in possesso di una solida conoscenza della vita e, dall'altra, l'impreparazione del settario e dell'apologeta. Romm dimostra, sulla linea dell'Ejzenštejn di Ivan il Terribile e il Pudovkin del Bortnikov, che solo respingendo ed eliminando lo schematismo e il settarismo si può rispondere alle domande: chi agisce? chi subisce? Egli offre al tempo stesso una replica esemplare al Resnais del rarefatto L'anno scorso a Marienbad e al Truffaut del sopravvalutato Jules e Jim. Anche in Nove giorni di un anno una donna è amata, ma con reazioni e comportamenti diversi, da due uomini, due amici.

Si dà il caso tuttavia che certi nostri critici di sinistra, così protesi a trovare il «nuovo», e a farsi portabandiera dei grovigli esistenziali, in produzioni spesso soltanto anarcoidi, abbiano preferito il mediocre e sdolcinato Dingo, cane selvaggio al bello e tutt'altro che «tradizionale» Nove giorni di un anno del vecchio Romm e di cui si parla sempre di più, mentre il primo dei due film è già caduto nel più assoluto oblio. Si dà il caso che altri critici «liberali» di sinistra, in Italia, abbiano anteposto, alla stessa opera di Romm, un filmetto bulgaro sperimentalmente interessante che, pur tentando di modificarne la prospettiva, si rifà pedissequamente a Hiroshima, mon amour. Si dà il caso, infine, che Nove giorni di un anno, proprio a Porretta Terme — festival del «cinema libero» — sia stato accolto da codesti critici di sinistra «rinnovatori» come cosa stravecchia. ždanovista e del tutto irrilevante, e che con scherni abbiano tentato di interromperne la proiezione. La vita è complessa, piena di contraddizioni, e in esse va ricercata la sua vera essenza. Nella vita, come nell'arte, ci si trova di fronte a transizioni straordinariamente complesse; e occorre tener presente tutte le forze e gli elementi in lotta in un insieme storico-sociale che non è mai omogeneo. Non dunque una netta linea di separazione tra «eroe positivo» ed «eroe negativo», come ci ha sempre avvertito Marx, perché elementi dell'uno

e dell'altro possono sempre coesistere in uno stesso individuo, e conflitti profondi e laceranti si affacciano dinanzi alle alternative che la realtà gli presenta.

Non parliamo, sia ben chiaro, con la pretesa — del resto assurda — di metterci a un punto di vista superiore, assumendo la parte di maestro e di profeta. Non siamo venuti qui per insegnare a chicchesia, ma per porre interrogativi, dubbi, perplessità; per discutere e vedere insieme cosa si possa e si debba fare in questo particolare momento, così difficile almeno in Italia. Tra noi la critica, ricordando ancora Engels, nell'interesse stesso del marxismo, deve essere necessariamente il più possibile aperta. E' quanto abbiamo cercato e cerchiamo di fare. Questa nostra relazione riflette l'insoddisfazione che proviamo dinanzi al cinema occidentale odierno ma anche a quello orientale, presi nel loro insieme, troppo poche sembrandoci le opere veramente nuove e vitali che entrambi producono. Riflette al contempo il mio scontento per la situazione ideologica che le due cinematografie, sempre a mio parere, rispecchiano. Molti, in Italia e anche altrove, hanno perduto il marxismo; occorre ritrovarlo. Questa la mia unica certezza, e non è poco. «Marx ha iniziato dall'analisi delle strutture e operato anche grandi integrazioni culturali; e anche noi dobbiamo ripartire di qui. Bisogna tornare a Marx e Lenin, far qualche passo indietro, come usa dire, per saltare meglio». In tanta «liberalizzazione» di tanti critici di sinistra, che prendono per buone tutte le «novità», soprattutto quelle presunte, mi sembra di poter chiedere il diritto di parola per il marxismo: il marxismo autentico. non quello volgare; e, si intende, nella misura che le mie forze, e capacità, mi permettono.

A.V. Antonov-Ovseenko

STALIN E IL SUO TEMPO

VII*

Il codardo. Anno 1918, difesa di Caricyn. Stalin, che pure aveva usurpato il potere militare, in prima linea si recò una sola volta. E quella sola volta, avendo troppo cara la propria persona, prelevò, come scorta, dalle posizioni di combattimento, un treno blindato, per andare a dare uno sguardo distratto alle trincee sotto la protezione dei suoi cannoni. Klim Vorošilov aveva avuto la possibilità di osservare il grande condottiero in circostanze di combattimento. La vigliaccheria di Stalin era più che palese. Ecco perché Chruščëv, al XX congresso del PCUS, chiedeva al maresciallo Vorošilov di partecipare ai delegati i suoi ricordi. Ma il garzone del Gensek se ne asteneva. Possibile che il senso di vergogna per averlo servito così a lungo non si fosse ancora dissipato?

Sul sistema di protezione del capo, del suo gabinetto, dell'appartamento e della dacia, sul tunnel sotterraneo personale, costruito sotto una normale linea della metropolitana, sul superscrupoloso controllo dei cibi e sulla procedura del pranzo si potrebbe scrivere un'intera monografia.

Nel 1931 Molotov, Škirjatov, Vorošilov e Kujbyšev riposavano a Soči, ognuno nella propria dacia. Non lontano si trovava la casetta dei funzionari del Comitato regionale del Caucaso. La dacia di Stalin era, invece, situata in disparte, più in alto. Una sera, i compagni di lotta si riunirono in casa di Molotov. Faceva gli onori di casa sua moglie Polina. Secondo le usanze georgiane, gli ospiti vi si recavano senza la moglie. Erano tutti arrivati, si attendeva soltanto lui. Ecco, si udiva bussare alla porta. Polina usciva nel corridoio, ma accadeva l'imprevisto: nel pannello delle valvole di sicurezza cominciavano a schizzare scintille: si avvicinava un temporale. Stalin, notando le scintille che sfavillavano sotto il soffitto, si lanciò precipitosamente nel cortile, chiamò l'autista: «Datiko, andiamo via!»... Gli ospiti attendevano il Gensek, lo attendeva anche il padrone della dacia; e Polina, testimone della scena nel corridoio, non sapeva spiegare la precipitosa fuga del Capo¹.

Anna Allilueva raccontava come Stalin affrontava le malattie. Era sufficiente che sentisse un lieve malessere, specie poi, se, per giunta, il termometro segnasse qualcosa come 37,5°, che il Gensek indossava, sulla nuda pelle, una pelliccia, sulla testa un berretto invernale e si metteva a letto. Tossiva, rantolava, si lamentava, tenendosi la testa fra le mani e chiudendo gli occhi, come se stesse per esalare l'ultimo respiro².

Anno 1928. Il direttore responsabile della «Rabočaja Moskva», Boris Volin, in udienza dal Gensek, a un certo punto faceva per prendere dalla tasca il fazzoletto. Stalin reagiva fulmineamente: afferrava l'interlocutore per il braccio e non lo lasciava andare finché non si accertava che il visitatore era disarmato. Volin confidava l'accaduto al capo della stampa specializzata della redazione. Questi rimaneva perplesso: «Che cosa gli è successo? Perché il compagno Stalin è così ombroso?»3. La verità è che egli ha avuto paura tutta la vita. Egli non si separava mai dal revolver. Agli altri aveva proibito di portare armi; aveva introdotto la perquisizione obbligatoria per tutti i visitatori.

Anno 1941. 22 giugno. «E' la fine», sentenziava il Gensek. «Tutto quello che ha fatto Lenin è perduto per sempre», la frase di Stalin rimaneva bene impressa nella mente a Chruščėv. L'ambasciatore in Gran Bretagna, I.M. Majskij, scriveva nel 1964: «Dal momento dell'attacco della Germania, Stalin si era chiuso nel suo gabinetto, non vedeva nessuno, non prendeva nessuna parte alle decisioni riguardanti gli affari di stato. Gli ambasciatori sovietici all'estero, in un momento tanto critico, non ricevevano nessuna direttiva dal centro»4.

Sì, Stalin diede al mondo esempio di totale smarrimento e palese codardia. Il più grande condottiero di tutti i tempi non ha mai condotto reggimenti in battaglia. Egli aveva paura di mostrarsi al fronte. Soltanto una volta corse questo rischio: s'incontrò, a più di 400 chilometri dalla prima linea, col comandante del fronte di Kalinin, generale Konev, soltanto per sentenziare, con tono direttoriale, per la storia: «Per la primavera bisogna preparare l'attacco decisivo». Aveva anche paura di andare all'estero. Nell'autunno del 1943

era stato fissato un incontro tra Stalin e Churchill a Scapa-Flow. Il Gensek non vi si recava, adducendo di essere estremamente occupato: egli, vedete, aveva cominciato a visitare l'esercito operante più spesso. Un'altra volta, rifiutando di incontrarsi con Churchill e Roosevelt, si richiamava nuovamente alla sfavorevole influenza della situazione al fronte: l'incontro, naturalmente è auspicabile, ma il fatto è che lui, negli ultimi tempi, ha cominciato ad ammalarsi sempre più spesso. Di recente, dopo l'ennesimo viaggio al fronte, si è ammalato di nuovo. Prima, il raffreddore gli durava due o tre giorni, ora, invece, gli dura una settimana e mezza o due. E tutto ciò veniva immediatamente confermato da Molotov: sì, sì. Stalin deve preoccuparsi della sua salute!5.

Durante la campagna elettorale del 1946, Stalin pronunciò un discorso al teatro Bol'šoj. Il discorso, seguito con viva attenzione dagli elettori, si avviava felicemente alla fine. Improvvisamente, l'oratore sparì. Era alla tribuna e, ad un tratto, non c'era più... Il Gensek si era accovacciato lestamente e, da quella posizione, quasi dal pavimento, guardava spaventato in alto, verso il loggione, nascondendosi dietro la parete laterale della tribuna. Nel loggione stava dritto in piedi, senza nascondersi, un uomo con un fucile. Egli mirava direttamente sul Gensek. Uno stuolo di guardie si precipitava nel loggione. Il terrorista risultava essere un reporter documentarista cinematografico e, il suo armamento consisteva in una macchina da presa, trofeo di guerra, munita di calcio. Il capo risaliva alla tribuna e portava a termine il discorso tra le clamorose ovazioni dei presenti. Quando, più tardi, veniva spiegata a Stalin la situazione, egli ordinava di non punire lo sfortunato reporter6.

Se ricordiamo con quale avvedutezza, con quale metodica tenacia, Stalin guidò la deificazione della propria persona, sorge spontanea una domanda: possibile che egli abbia fatto tutto questo soltanto per spegnere la sua sete di gloria? Non c'è sotto qualcos'altro?

L'oratore. Il 23 aprile 1920, al comitato del partito di Mosca, si celebrava una serata in occasione del compleanno di Lenin. Vladimir Il'ič compiva 50 anni. Egli era assente. Un reporter riferisce che ve lo condussero dopo una pausa. Parlarono Gor'kij, Ol'minskij, Kamenev, Lunačarskij... «Riceve la parola Stalin, inamovibile čekista fin dai tempi della clandestinità, georgiano che non sa parlare nessuna lingua... La circostanza che Stalin parlare, appunto, non sa proprio, rende il suo discorso interessante e, perfino, avvincente»7.

1° maggio 1934. Discorso in occasione delle nomine all'Accademia Militare. Il solito discorso dell'eminente scienziato: «Beviamo

alla scienza. Non a quella scienza che ... ma alla scienza la quale...» — e avanti con lo stesso stile. Apparente lapidarietà, tediosa e ripetizioni di parole d'ordine, di frasi-motto. E l'impronta del genio in una buccia di eloquenza...

Nonostante il suo deprimente primitivismo in fatto di lingua parlata e scritta, Stalin reagiva con arrogante intolleranza a qualsiasi osservazione. Di questo riferisce A. Kolman, il quale ha lasciato un ritratto vivo del Gensek della fine degli anni '20. Arnost Kolman ha lavorato nell'apparato del CC alcuni anni, fino al marzo del 1921. Nel libro di memorie pubblicato tre anni dopo la morte dell'autore, egli descrive i suoi incontri con Stalin.

Un giorno dell'autunno del 1929, Kolman, con un pacco di nuovi libri, appena arrivati per la raccolta, saliva in ascensore al quarto piano, dov'era il suo reparto. Dietro di lui, nella cabina entrava il Gensek. «Come sempre, Stalin era in stivali e giubba da campagna, ma forse soltanto in questo egli somigliava all'immagine che dava di lui, con ogni mezzo, la propaganda ufficiale. Si sarebbe detto che il colore grigio della giubba si confacesse a quello pressoché grigiastro del viso di quest'uomo. Di statura egli non era più alto di me ed era piuttosto gobbo, non alto e snello come lo rappresentavano nei ritratti, che già allora, facevano bella mostra in ogni sito. Era di poco aiuto il fatto che, come avevo avuto agio di notare, i tacchi dei suoi stivali fossero esageratamente alti. Il suo viso non era liscio come appariva dopo ritoccato, ma ruvidamente scavato e tutto coperto di grossi butteri. Gli occhi, tutt'altro che grandi, anzi, piuttosto piccoli, s'intravvedevano appena dietro due piccolissime fessure. I capelli e i baffi brillavano, erano di un nero non naturale. Sebbene egli avesse allora soltanto 50 anni, sicuramente se li tingeva.

Stalin, da parte sua, mi squadrò attentamente, poi, d'improvviso, mi chiese: «Lavorate qui?». Naturalmente confermai, dicendogli anche qual era la mia occupazione. Egli, senza domandarmi altro, prese dalla mia bracciata il primo libro che gli capitò, poi un altro, li sfogliò velocemente e me li restituì, dicendo, con ostentato disprezzo: «tutta matematica!». E non una parola di più. Al quarto piano io uscii dall'ascensore, mentre lui saliva al quinto. E a me, da questo incontro, rimaneva una sensazione strana, spiacevole, come di una certa delusione, sebbene allora non abbia saputo spiegarmi in che cosa consistesse».

Il secondo incontro avveniva un anno più tardi, al XVI congresso del partito, dove Kolman era stato eletto membro della commissione di redazione. Dirigeva questa commissione Pavel Lebedev-

Poljanskij. «Al secondo giorno del congresso, mi capitò di prestare servizio di mattina. Ancora prima dell'inizio della seduta, presi alle stenografe una copia della relazione letta da Stalin il giorno precedente. Subito, proprio all'inizio del discorso, mi saltò agli occhi una proposizione che suonava stranamente. Sebbene io non abbia mai studiato la sintassi e la grammatica della lingua russa, né a scuola, né come autodidatta, un certo fiuto linguistico, grazie all'assidua lettura della letteratura, mi si era formato. Così come si scrive, in russo, non si può parlare. Questo non potevo non coglierlo.

Mi avvicinai a Lebedev-Poljanskij e attirai la sua attenzione su quel passo infelice, egli concordò con me. Allora gli dissi: "Bisogna far vedere questo passo al compagno Stalin perché lo corregga". Ma Lebedev-Polianskii agitò le braccia verso di me spaventato: "Macché, macché, non andate da nessuna parte!". Ne rimasi sconcertato. "Perché? Dopo tutto, è possibile che si sia confusa la stenografa. Fatto sta che così non si può pubblicare". E, non appena Stalin entrò nella sala, salii da lui alla tribuna e gli dissi approssimativamente questo: "Ecco, vedete, compagno Stalin, qui, nello stenogramma del vostro discorso c'è un passo costruito scorrettamente, dal punto di vista linguistico... Probabilmente ha fatto confusione la stenografa. Prendetelo, prego, esaminatelo. Se permettete, domattina verrò a riprenderlo". Stalin mi fissò con occhio penetrante, prese lo stenogramma, mormorando fra i denti: "Bene!". Il giorno successivo, sempre prima dell'inizio della seduta, salivo nuovamente alla tribuna, mi avvicinai a Stalin e gli chiesi: "L'avete guardato, compagno Stalin?". Egli, porgendomi lo stenogramma, disse seccamente: "Lasciare così!" »8.

La solitudine. Questa storia l'ha raccontata ai compagni, durante la deportazione allo Enisej, Pëtr Možnov, ex segretario del comitato regionale del Komsomol di Bailovskij, nel 1949. Negli anni trenta, quando lavorava a Bakù, Možnov venne a sapere, per caso, da vecchi operai, che lì viveva un vecchio presso il quale aveva abitato il compagno Koba nel 1908. Tipico trascinatore del Komsomol, Petja Možnov, energico e focoso, cominciava vivamente a riflettere su come raccogliere degli attivisti (si potevano invitare i compagni di altri rioni) e fare intervenire, davanti ai giovani, con le sue reminiscenze sul Capo, quell'operaio dalla testa bianca di canizie.

La casetta veniva individuata, Možnov vi conduceva i ragazzi del Komsomol. Ma il vecchio e sua moglie si chiudevano in se stessi. «Non sappiamo niente. Come possiamo ricordare? Qualcuno vi ha mentito su di noi, giovani amici». In una parola, mandarono via i

giovani comunisti. «No, qui c'è qualcosa che non va, decideva Pëtr. Quale scopo ha mai avuto il vecchio ad ingannarmi?». Il segretario lasciava passare alcuni giorni, comprava una bottiglia di vino e si recava alla casetta da solo. Questa volta veniva accolto in maniera del tutto differente dai due vecchietti. La padrona di casa metteva assieme un po' di antipasto e beveva qualche bicchiere anche lei. A tavola la conversazione diveniva più vivace. «Perché hai portato qui tutta quella compagnia? Si può forse scoprire una simile vergogna davanti a tanta gente? Sì, viveva da noi, nell'otto, codesto Koba, con la moglie Keto... Ascolta, quale mai rivoluzionario è costui? Egli è un mascalzone, un rifiuto! Keto allora era incinta e lui la maltrattava rozzamente, la colpiva perfino a pedate nel ventre. Io e mia moglie cercavamo di avere, in qualche modo, cura di lei, ma alla fine si ammalò di tubercolosi. Ouando Koba tornava a casa ubriaco cominciava sempre a sbraitare, usando le parole più sconce». Il vecchio vuotò d'un fiato il suo bicchiere e continuò, con tono desolato: «Ascolta, chi vi siete scelti voialtri per capo! Ahi-ahi-ahi...». Pëtr Možnov non aveva raccontato niente a nessuno. Aveva taciuto fino al tempo della deportazione allo Jenisej.

I Figli di Stalin. Con Jakov, il figlio maggiore avuto dal primo matrimonio, si stabilirono presto rapporti di reciproca ostilità. Vasilij, figlio di Nadežda Allilueva, crebbe scapestrato, teppista, e finì i suoi giorni come l'ultimo degli alcoolizzati. Stalin, negli anni trenta, quando soleva riposare a Soči, puniva duramente Vasilij, non di rado lo percuoteva, perfino, ma subito lo lasciava stare, sebbene le bravate dell'ubriacone lo facessero uscire di sé.

A sua figlia Svetlana, invece, si direbbe che il Gensek non abbia lesinato l'attenzione paterna. Ecco una delle sue lettere, mandata alla novenne Svetlana: «Padroncina! Ho ricevuto la tua lettera e la cartolina. E' una bella cosa che tu non dimentichi il tuo paparino. Ti mando dei melograni. Fra pochi giorni ti manderò i mandarini. Mangia, divertiti... A Vasja non mando nulla perché ha cominciato a studiare male. Il tempo qui è bello. Mi annoio solo un po' perché la mia padroncina di casa non è qui con me. Bene, tante cose belle, padroncina mia. Ti bacio forte, forte. Il segretariuccio della padrona di Casa Setanka, meschinetto I. Stalin. 8 ottobre 1935»9.

Così egli continua a fare il lezioso nelle altre lettere, sempre ostentando affettata dolcezza. Quando, poi, Svetlana diverrà adulta, Stalin darà libero sfogo al suo represso dispotismo. Egli s'immischierà rozzamente nella sua vita personale, affibbiandole un marito secondo il proprio gusto e perseguitando quello che non gli andava a genio.

Stalin crebbe come un lupacchiotto, divenne un grosso lupo, ma il branco non lo cercò mai. Egli s'immerse sempre più nella sua solitudine di eletto dal destino. Continuamente circondato da servili sottomano, egli stesso, in realtà, non sapeva quanto fosse solo. Stalin non credeva a nessuno. Egli non si macchiava dell'amicizia neanche di uno dei suoi servi-compagni. Tuttavia egli era ben lontano dall'essere astioso e solitario sempre e con tutti. Stalin sapeva nascondere il suo vero volto sotto la maschera dell'affabilità e della cordiale simpatia. Quando, poi, le circostanze lo richiedevano, egli poteva anche adulare la persona occorrente. Ricordiamo come egli aveva tentato di attirare dalla sua parte Bucharin e, successivamente, Tomskij...

La bassa adulazione è l'inseparabile compagna di strada della perfidia. A questo pensi quando fai conoscenza con la corrispondenza del tempo della guerra civile. Il 21 agosto del 1918, Stalin inviava, da Caricyn, al «caro compagno Lenin», una lettera con la richiesta di mandargli, con urgenza, alcune torpediniere e sottomarini. Caratteristiche sono le parole di chiusura: «Stringo la mano al mio caro ed amato Il'ič. Vostro Stalin» 10.

L'aspetto. Negli archivi della polizia si è conservata la descrizione delle caratteristiche particolari di Iosif Džugašvili, «un uomo comune... corporatura media, con viso olivastro coperto di butteri»11. E quest'uomo comune sapeva ispirare, a molti contemporanei, una stima fuori del comune. Nei manifesti, nei ritratti e anche nelle fotografie, egli sembrava poco meno che un gigante. E questo con una statura di 1,62. Ebbene, al mausoleo, durante le parate, gli ponevano sotto i piedi uno sgabello. Dell'operazione si occupava il capo della polizia personale, Pauker. A fianco a persone di alta statura, il Gensek rifuggiva di posare. In ogni caso, la fronte non la si può nascondere. Quando il vecchio amico di Lenin, Pantelejmon Lepešinskij, voleva informarsi dalla moglie se ella avesse telefonato o no al Gensek, non ne pronunciava né il grado, né il nome — si poneva semplicemente due dita, appena divaricate, sulla fronte. Nella famiglia del leggendario rivoluzionario sapevano bene di chi si trattava, di un uomo con la fronte bassa.

La mano sinistra storpiata fin dall'infanzia, il viso butterato (impronte di vaiolo), la bassa statura... tutti questi difetti fisici, uniti alla povertà spirituale, potevano, indubbiamente, generare un certo senso di esasperazione e, in condizioni confacenti, condurlo al limite estremo. Come, in realtà, è accaduto.

Il capo della Direzione Sanitaria del Cremlino, Michail Me-

17.

tallikov, nella primavera del 1931, si lamentava coi compagni: «Cosa devo fare col compagno Stalin? Egli ha dei denti spaventosì — putridi, neri, piegati all'indentro. Dalla bocca alita fetore di marcio... Per quanto lo abbia pregato di farsi visitare da uno stomatologo, non ne ha voluto sapere. Perfino il tartaro non vuole farsi togliere». Metallikov decise di consigliarsi con Avel Enukidze — questi, allora, dirigeva l'Organizzazione Sanitaria. Discussero il problema in tre, con la partecipazione di Sergo Ordžonikidze e concordarono: non appena il Gensek si recherà a riposare a Soči, mandare alla dacia di Zenzinovka un cuoco con ottimi denti, dopo avergli praticato una apposita sistemazione della cavità boccale. Questi, ogni volta che il Gensek siede a tavola, metta in mostra i suoi denti: come dire: ecco, guarda quale eccellente odontoiatra lavora a Mosca...

Il Gensek tornò da Soči e Metallikov interrogò il cuoco, quello giurò di aver ripetuto la scena di esaltazione del dentista, davanti a Stalin, tutti i giorni. Prontamente, prima che il Gensek si «raffreddasse», gli mandarono a casa lo stomatologo. Macché: Stalin rifiutò recisamente i suoi servigi 12.

Anno 1937. Avel Enukidze viene dichiarato nemico del popolo e accusato di tutti i reati possibili e impossibili. Il fatto era che egli dirigeva l'Organizzazione sanitaria, dunque bisognava toglierlo di mezzo come capo. La causa, il motivo? E' che Stalin non disdegnava, talora, l'umile lavoro preparatorio — le provocazioni politiche le iniziava personalmente. Così, a una normale seduta del Politbjuro, mentre si discutevano i problemi posti all'ordine del giorno, il padrone dichiarava: «Ho saputo che, al policlinico del Cremlino, hanno costretto il nostro stimato compagno Rykov a fare la fila per un'ora intera, prima di essere ricevuto dal dottore. Perché hanno agito così? eh? Chi ne ha colpa? Dopotutto egli è un ex membro del Politbjuro... Non è etico. Propongo di costituire una commissione di partito perché le circostanze vengano chiarite ».

La commissione veniva guidata da Naum Rabičev, vice direttore dell'ufficio agitazione e propaganda del CC. Il colpevole — che, naturalmente, risultava essere il capo dell'amministrazione, Metallikov — veniva individuato subito, e allontanato dal posto. Ecco, e dopo, altrettanto naturalmente, seguiva l'arresto e tutto quel che segue 13. Con un solo colpo, il Gensek colpiva tre lepri: manifestava benevola sagacia, perfino sensibilità, nei confronti del caduto in disgrazia Rykov, toglieva di mezzo il protetto di Enukidze e, contemporaneamente, ripuliva l'apparato dell'Amministrazione Sanitaria.

Il teppista. Anno 1926. Nel mese di giugno, Stalin, insieme a

Mikojan, si recava a Tiflis. Si fermavano in casa di Sergo Ordžonikidze, in via Ganovskaja (ora via Tabidze). La casa si riempiva di ospiti. Bevevano, mangiavano, cantavano... Stalin cantava delle strofette esageratamente oscene. A tavola c'erano delle signore. C'era anche Marija Platonovna Orachelašvili, educata alle migliori tradizioni europee. Zinaida Gavrilovna, moglie di Ordžonikidze, ne chiedeva la traduzione, ma Sergo si schermiva. Alla fine, però, si decideva di sussurrarle qualcosa all'orecchio. Il viso della donna diventava di fuoco 14.

Subito dopo la fine della guerra, Stalin riunì a casa sua dodici marescialli. La figlia del padrone, Svetlana, gli sedeva accanto, ma lasciava, di quando in quando, la tavola per andare in cucina. Dopo l'ennesimo brindisi, annoiato dalle manifestazioni di servilismo dei marescialli, il generalissimo sbottò: «Ma voi lo sapete chi ora se la...?». Svetlana arrossì e uscì dalla stanza, accompagnata da un osceno sogghigno del padre¹⁵. Teppista Koba era per natura, per convinzione, e teppista è rimasto fino alla fine dei suoi giorni.

Una volta, alla fine degli anni venti, Stalin andò a riposare a Gagra. La dacia si trovava sulla pendice del monte, alla foce del fiumicello Cicherva. Un giorno, dopo il pranzo, uscì con gli ospiti in giardino, li accompagnò attraverso un olezzante roseto. Al cancello, mentre si congedava, uno degli ospiti osservava: «Iosif Vissarionovič, con quest'afa portate gli stivali, possibile che non abbiate caldo?». In realtà, il vestito bigio-chiaro che indossava, mal s'accordava con gli stivali neri. «Perché», rispondeva il Gensek, «gli stivali sono una cosa straordinariamente comoda. E necessaria: si possono sferrare tali calci agli zigomi che vai a raccogliere i denti!». E scoppiava a ridere 16.

I suoi stivali non erano una calzatura-capriccio o l'omaggio alla consuetudine degli anni di guerra. Gli stivali, per lui, erano divenuti un simbolo di vita, un dettaglio della sua immagine. Nel 1918, il governo si trasferì da Pietrogrado a Mosca. Stalin, recatosi ad occupare un appartamento al Cremlino, notò nell'ingresso un grande specchio: «A che servono queste cosucce signoresche?», osservava, e colpì lo specchio con lo stivale¹⁷. Il figlio Vasilij a scuola faceva il fannullone, ma gli insegnanti non osavano dargli dei due. Un giorno il Gensek andò a scuola e chiese agli insegnanti di essere più severi col figlio. A casa, poi, gettava il ragazzo a terra, e, coi suoi stivali, con gli stivali... La scena si svolgeva sotto gli occhi atterriti dell'adorata Svetlana.

Anno 1934. 2 dicembre. Con un colpo del suo stivale, il Gensek gettò a terra Leonid Nikolaevič, il quale aveva sparato a Kirov.

Soltanto una volta il capo tradì gli stivali. Quando assunse il titolo di generalissimo, egli indossò la divisa militare, con stelle e altre decorazioni, e si fece fotografare al centro di un numeroso gruppo di alti ufficiali. Egli siede tra il maresciallo Žukov e il maresciallo Tolbuchin, con le gambe esageratamente divaricate, e socchiudendo pittorescamente gli occhi, con una stella di brillanti sotto il floscio doppio mento. Sicché il generalissimo Stalin era rimasto il kinto della strada.

Intrigante e provocatore, affarista e demagogo, sovrano e carnefice, teppista e ipocrita: egli era poliedrico e, insieme, primitivo. Tale lo vedeva Nazym Hikmet. La limitatezza e la mediocrità di Stalin sono manifeste in tutta la sua attività. Aleksandr Fadeev, al contrario, credeva devotamente nell'infallibile saggezza del Capo. Due scrittori amici e un contrasto tanto sorprendente di opinioni¹⁸.

Ma Stalin, sotto qualsiasi immagine si presentasse al pubblico, rimaneva sempre se stesso. Il suo passato, particolarmente quello legato alla sua permanenza a Turuchan, dov'era deportato, cercava di nasconderlo con ogni mezzo. Un ex-deportato, un operaio di Leningrado, che si era trasferito dalla provincia a Mosca, disse al suo vecchio amico A.P. Ulanovskij che contava di andare a trovare il Gensek. «Ma sei sicuro che ti riceverà?», «Non ne dubito: eravamo deportati insieme». Alcuni giorni più tardi, Ulanovskij incontrò nuovamente l'operaio. «Allora, ti ha ricevuto Stalin?». Il nuovo venuto agitava il braccio in segno di disgusto: «Ah-a-a! Oui vi siete tutti imboscati! Egli non ha voluto neppure parlare con me, il compagno Koba». E questo succedeva quando ancora era vivo Lenin. L'allora principiante Gensek non aveva ancora cominciato ad eliminare i suoi compagni di deportazione. La caccia l'aprirà più tardi. Per prima veniva arrestata la moglie di Ulanovskii, Nadežda Markovna, I coniugi Ulanovskij erano esperti agenti speciali, avevano lavorato con Richard Sorge. Aleksandr Petrovič conosceva il compagno Koba personalmente, dal tempo della deportazione a Turuchan, e si arrischiò a rivolgersi a lui. Egli chiese al Gensek di salvare la innocente donna. Ulanovskij venne immediatamente invitato alla Lubjanka. Soltanto dopo avere scontato i suoi dieci anni e poi altri dieci tornò a Moska. E' morto nel 1971, facendo in tempo a raccontare molte cose.

Ancora un episodio. Nel maggio del 1913, morì sullo Enisej Iosif Dubrovinskij. La sua biblioteca personale divenne patrimonio comune dei deportati politici — ricordo dell'eminente rivoluzionario. Ma ecco che giungeva nella regione di Turuchan, al villaggio di

Kostino, Stalin. All'inizio del 1914 sarà mandato ancora più lontano, a nord, nel villaggio di Kurejka. Presto i politici venivano a sapere che il compagno Koba si era appropriato di tutti i libri di Dubrovinskij. Filipp Zacharov si recò a Kurejka. «Stalin lo accolse come un generale dello zar poteva, approssimativamente, accogliere un soldato semplice, il quale avesse osato presentarsi davanti a lui con una qualche richiesta»¹⁹.

La sua carriera ladresca il Gensek l'aveva iniziata da giovane, quando aveva derubato la famiglia di un commerciante. Avendo, in quella occasione, portato via molto argento, egli aveva potuto, per qualche tempo, dimenticare la povertà. Il vecchio mensevico Mibonija, prigioniero a vita in un lager del Kazachstan, raccontava, nel 1943, che, dove Soso era nato, si ricordavano molte delle escursioni ladresche del futuro Gensek²⁰. E tutte le volte — si fosse trattato di un comune furto in un appartamento o della rapina di un ufficio postale o della cassa di una nave — Stalin era, abilmente, riuscito a sfuggire alla punizione, facendovi cadere, al suo posto, i compagni o, addirittura, delle persone innocenti. Egli non si è mai fermato di fronte al tradimento e all'inganno.

Questi tratti, autenticamente staliniani, si riscontrano anche nelle rapine più recenti. La fine della guerra civile in Spagna, nel 1939, diventa sempre più sbiadita nella memoria del XX secolo, ma il mondo non cessa di stupirsi di fronte alla commovente sfacciataggine con la quale l'usurpatore del Cremlino si è appropriato dell'oro spagnolo²¹. Violando, durante tutta la vita, le leggi — del partito, dello stato, quelle umane — Stalin si è attenuto tenacemente alle crudeli regole del mondo criminale. Il suo perfido cervello non generava neppure un pensiero buono. La sua anima corrotta era sterile; non è mai stata turbata da onesti slanci di umanità.

* * *

Il paranoico? Alcuni biografi sono propensi a vedere in lui un paranoico. Ma questo significa spiegare tutti i suoi delitti, che sono costati la vita a milioni di persone, con la malattia. Del resto, sarebbe mai potuto riuscire un malato o un mentecatto a raggirare così magistralmente tutti gli antagonisti politici e costruire un apparato di potere esemplare? Avrebbe potuto egli, nonostante i catastrofici errori di valutazione, in politica interna ed estera, creare uno stato tanto potente, con acquisti territoriali così importanti? No, Stalin era, senza dubbio, sano di mente. Sulle nature malvage, come la sua, non

ha presa né la schizofrenia, né la paranoia. Ma la sua irrefrenabile ambizione, all'osservatore, potrebbe apparire maniacale.

La versione della paranoia viene collegata al nome dell'accademico Vladimir Michajlovič Bechterev. Le circostanze della sua morte, avvenuta subito dopo la formulazione di questa diagnosi, saranno ricercate ancora a lungo. Il primo tentativo di analizzare i fatti, oggi noti, appartiene a V.D. Topoljanskij²².

A questo proposito acquista particolare significato la testimonianza del prof. I.A. Valedinskij, il quale ha osservato Stalin dal 1926 al 1940. Nel 1926, a Soči, Ivan Aleksandrovič, insieme ad altri tre medici, V.F. Podgurskij, Francev e I.N. Elfimov, partecipò a un consulto. «La consultazione avveniva in una situazione molto modesta, in una piccola camera della dacia n. 4. Il campagno Stalin entrava nella stanza dal balcone, si sedeva davanti a noi e si comportava molto semplicemente. Noi medici ci sentivamo a nostro agio. Stalin lamentava dolori ai muscoli delle braccia e delle gambe, tuttavia, non veniva trovata nessuna alterazione patologica»²³. Nel 1927, quattro mesi dopo l'incontro con Bechterev, Valedinskij esaminava tre volte Stalin. Eseguiva radiografie, rilevava l'elettrocardiogramma. L'esame, riferisce il professore, nel complesso, dimostrava che l'organismo di Stalin era perfettamente sano. Si notava il suo ottimo stato d'animo e il suo sguardo attento e vivace.

Del fatto che Stalin non era affetto da malattie psichiche ci convincono anche gli esami successivi. Nel 1936, il dottor Šnejderovič non trovava nel suo organismo nessuna deviazione dalla norma. Anche lo stato del suo sistema nervoso gli risultava normale. Ma il capo era costantemente tormentato dal desiderio di stroncare qualcosa in seno alla società, di punire determinate persone. Spesso, l'odio che egli covava in sé, si manifestava apertamente verso un collaboratore o verso un amico, ed egli si lamentava col suo medico²⁴.

La tendenza del Gensek al gioco teatrale, ai sorprendenti mutamenti, il suo medico personale l'aveva notata già negli anni trenta. «Egli, con traordinaria leggerezza, usciva dall'involucro del grande capo e diventava ora un tenero, buon amico, un animo aperto; ora un cinico mascalzone o un depravato teppista. Egli era multiforme»²⁵.

Era ineguagliabile. Autunno del 1936. Il Procuratore della Federazione Russa, V.A. Antonov-Ovseenko, tornò a casa allegro, eccitato: «Andrò in Spagna! Sono stato da Stalin. E' un uomo straordinario. Quale concentrazione di volontà e di pensiero... Quale colossale energia!». Il console generale partì per Barcellona colmo

di carezze, portando nel cuore l'immagine dell'uomo affascinante, del capo sagace.

Col tempo, l'astuzia era divenuta la sua seconda natura e qualsiasi maschera sembrava esprimere organicamente la sua essenza. Ora egli giocava il ruolo del buon ragazzo, ora quello del severo vigile dell'onore del partito, ora quello del potentissimo capo. Stalin sapeva immedesimarsi così intimamente in ogni ruolo, che finiva col credere alla sua nuova immagine anche lui stesso...

All'epoca del suo cinquantesimo compleanno, Stalin si convinse di essere abbastanza maturo per debuttare sulla scena mondiale. E il debutto aveva successo. Su Eugene Lians, che visitava il Cremlino alla fine di novembre del 1930, il Gensek faceva un ottima impressione. E questo giornalista americano era bene informato sul carattere del governo staliniano. Ancora maggiore successo Stalin otteneva con Rosita Forbst, Lady Astor e alcune altre influenti dame. Egli le aveva letteralmente incantate, recitando scenette gentili coi bambini e coi cagnolini...

Con una maestria che poteva essere invidiata dagli incantatori del circo, nel dicembre del 1931, egli dava una rappresentazione allo scrittore tedesco Emil Ludwig e, tre anni più tardi, allo scrittore di fantascienza inglese H. Wells. Anche loro non resistevano alle sue malie.

Veramente Wells notava che il Gensek non lo aveva guardato neppure una volta negli occhi, ma di queste sciocchezze non era, davvero, il caso di parlare. Tra gli scrittori che egli aveva gabbato (eppure la perspicacia si ritiene un tratto essenziale di ogni autentico scrittore), citeremo anche Henri Barbusse, Roman Rolland e Bernard Shaw. Sì, anche Shaw.

Egli si recò per la prima volta a Mosca nel 1931. Sotto l'impressione causata dall'accoglienza trionfale, organizzata in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, il grande commediografo, amante della verità, trascurava completamente un dettaglio: la fame che mieteva milioni di vite di agricoltori. Tuttavia, Shaw aveva, in parte, compreso Stalin, poiché ha scritto che, sebbene le maniere del dittatore fossero quasi ineccepibili, «noi riuscivamo a fatica a nascondere la sensazione che egli ci divertisse». Shaw, con esattezza aforistica, ha descritto Stalin come una mescolanza di papa e di maresciallo. In complesso, però, all'ospite inglese rimaneva un'impressione favorevole del capo e, nel 1941, egli attaccava pubblicamente i detrattori di Stalin.

Durante la guerra, il talento di attore di Stalin raggiunse il colmine. Nei colloqui coi capi di stato si esprimeva invariabilmente

323

a tono. Alla presenza del perspicace e sospettoso Churchill recitava con grande attenzione, con precauzione. A fianco all'affabile Roosevelt assumeva un'altra grinta. Il Gensek si sforzava di convincere ognuno di loro che lui non era affatto un dittatore, ma soltanto il primo tra pari, e che tutte le questioni importanti, riguardanti lo Stato e il partito, venivano risolte collettivamente, alla maniera di Lenin. Non era davvero tanto facile, per lui, esprimere, sinceramente, rispetto e mostrare maniere signorili, ma egli aveva saputo superare tutte le difficoltà tecniche al riguardo.

Come tutto questo gli sia riuscito l'ha raccontato Galina Višnevskaja, la quale ha tracciato un ritratto di Stalin fondato su acute osservazioni. «Egli parlava molto lentamente, poco e con voce bassa. Da ciò, ogni sua parola, sguardo o gesto sembravano acquistare un valore particolare e un significato misterioso che, in realtà, non avevano; ma gli artisti, dopo, li ricordavano per lungo tempo e continuavano a congetturare su cosa celasse ciò che era stato detto e ciò che era stato "sottaciuto". Molto più semplicemente: egli non conosceva bene la lingua e l'idioma russo. E' possibile che, come un attore, egli avesse collezionato, già da tempo, un intero arsenale di mezzi espressivi, che agivano con grande efficacia su chi gli stava vicino, e se ne serviva secondo le circostanze» 26.

H. Barbusse si recò a Mosca nel settembre del 1934. Stalin lo invitò alla dacia di Zubalovo. Stalin, letteralmente, incantò lo scrittore: «L'uomo, il cui profilo viene riprodotto sui manifesti rossi accanto a quelli di Karl Marx e di Lenin, è colui che si preoccupa di tutto e di tutti, colui che ha creato tutto quello che c'è e creerà quello che ci sarà. Egli li ha salvati. E li salverà... E, chiunque voi siate, il meglio del vostro destino si trova nelle mani... di un uomo, il quale... veglia per tutti e lavora — un uomo con la testa da scienziato e il volto da operaio, vestito da semplice soldato»²⁷.

Queste righe, che chiudono il libro di Barbusse su Stalin, ci aiutano, con lo stesso grado di attendibilità di un documento storico, a ricostruire le maniere studiate del capo. Ingannare così lo scrittore, costringerlo a manipolare le proprie convinzioni, poteva soltanto Stalin. Egli era un fenomeno della natura umana. Debole, offeso nel corpo e nell'anima, come ha potuto racchiudere in sé un odio così bruciante verso il bene, verso la verità? Quale forte carattere! E quanto basso! E quella capacità, assolutamente unica, di individuare il lato più abbietto, più infame negli uomini e di accarezzare amorevolmente, pazientemente, tenebrosi, animaleschi istinti, allevare una tribù di nuovi opričniki...

Misantropo, dotato di volontà infernale, egli agì sulla società e ne determinò la degenerazione. Si può, a ragione, parlare di sviluppo patologico della società sovietica durante l'epoca della stalinščina. Si ha l'impressione che Stalin si fosse messo in gara con tutti i più famosi despoti della storia. Egli, però, nel secondo decennio del suo dominio, li superò tutti, dopo di che non rimaneva più nessuno con cui paragonarsi. Se, poi, si vuole chiamare Stalin «aquila di montagna», allora egli è stato di quella specie di aquile che dilaniavano il fegato all'incatenato Prometeo.

Nadežda Allilueva. Nadežda Allilueva entrava nel partito, diciassettenne, nel 1918. Il nome di Iosif Stalin, per la famiglia degli Alliluev, votata alla causa delle rivoluzioni, era legato alla sua lotta contro l'assolutismo, alle deportazioni, alle temerarie fughe. Ma non era stata quest'aureola romantica a divenire la causa dell'avvicinamento della giovane Nadia al quarantenne Commissario del popolo. All'epoca, Nadja lavorava come segretaria-dattilografa alla Direzione degli affari del Consiglio dei Commissari del Popolo e. quando nel 1918, Stalin venne inviato a Caricyn, essa entrò a far parte del suo segretariato. Successivamente, fino al 1923, lavorò nella segreteria di Lenin. I colleghi parlavano di lei come di una lavoratrice instancabile, piena di abnegazione. Coscienziosa, precisa fino ai minimi dettagli, essa, a volte, sedeva alla macchina da scrivere intere notti. Si occupava della messa in cifra e della decifrazione dei telegrammi. Vladimir Il'ič apprezzava molto Nadja e, spesso, distribuendo determinati incarichi che richiedevano particolare attenzione, diceva: «Affidate questo alla Allilueva, lo eseguirà bene»28. Dalla segreteria del presidente del Sovnarkom, N. Allilueva passò a lavorare alla redazione del giornale «Revoliucija i Kul'tura». Essa sognava di poter studiare, ma Stalin riteneva che il posto della moglie fosse la casa e che gli studenti fossero gente troppo irrequieta.

Nadežda Sergeevna non si era resa subito conto che, andando sposa al segretario generale, era caduta in una gabbia dorata. Non fosse che per le insistenza di Avel' Enukidze e di Sergo Ordžonikidze, il Gensek non avrebbe acconsentito all'entrata della moglie alla Accademia Industriale, ma anche là essa rimaneva sotto particolare osservazione. Nel trentadue, quando le repressioni di massa e la fame avevano colpito milioni di agricoltori, studenti di tutti gli istituti venivano mandati in campagna. Tra di loro c'erano anche studenti dell'Accademia Industriale. I loro racconti colpivano profondamente Nadežda Sergeevna. Litigi col marito avvenivano anche prima, ma ora lei lo accusava apertamente di aver causato la rovina degli

agricoltori, la devastazione dell'economia agricola. Stalin ordinava a Jagoda, allora vice presidente dell'OGPU, di individuare tutti gli studenti che erano stati nei villaggi. Poi, seguivano gli arresti. C'era anche un'altra circostanza che aveva accelerato la reazione: Nadežda Sergeevna aveva subodorato i tradimenti coniugali di Stalin. Dispotico per natura, il Gensek non si peritava di offendere la moglie anche pubblicamente. Una volta, in un banchetto, organizzato nell'edificio dell'attuale GUM, si riunivano membri del Politbjuro, commissari del popolo, eminenti capi militari, tutti accompagnati dalle mogli. Alle spalle faceva da sentinella ininterrottamente il medesimo agente della guardia. Molti anni più tardi, parlando con Nazym Hikmet, egli raccontava certi particolari di quel celebre banchetto:

«Le donne erano venute in abito da sera: alcune con vistose scollature. Arrivava Stalin con l'Allilueva, ma non si sedeva a capo tavola, come si supponeva, bensì al centro del tavolo. Di fronte a lui sedeva Tuchačevskij con, a fianco, la bellissima moglie. Il vestito di lei aveva una scollatura molto profonda e Stalin, durante tutta la sera si divertiva a formare pallottoline di mollica di pane e lanciarle, molto abilmente, al centro della scollatura della moglie del maresciallo. La donna rimaneva sconcertata. Tutti vedevano che il giuoco del Gensek irritava ed esasperava la Allilueva. Essa tentava, perfino, di portargli via il pane, ma Stalin continuava ostinatamente a lanciare le sue pallottoline. La Allilueva gli diceva, alcune volte, stizzosamente, qualcosa, ma lui non la degnava neppure della sua attenzione. Alla fine, non sopportando più l'umiliazione, ella si alzava da tavola e usciva. Stalin non girava neppure la testa dalla sua parte»²⁹.

L'ultimo banchetto della vita di Allilueva doveva essere quello organizzato dal Gensek, la sera dell'8 novembre 1932, al teatro
Bol'šoj, alla fine di uno spettacolo. Le tavole venivano apparecchiate in uno spazioso locale dietro la scena. Stalin si comportava con
aria di sfida, di proposito corteggiava apertamente una giovane attrice. Nadežda si chiudeva in se stessa, non sfiorava neppure le pietanze. «Bevi, cagna!» le ordinava lo sposo. Bucharin, il quale sedeva a
fianco a Nadežda Allilueva, ricordava, più tardi, che Stalin lanciava
contro la moglie bucce di mandarino e la insolentiva, facendo spreco
di espressioni triviali. Preoccupata dalla condotta di Stalin, Ekaterina Davidovna Vorošilova diceva al marito: «Andiamo a casa, Klim.
Come vedi, il padrone di casa è di cattivo umore». Nadežda Sergeevna se ne andava a casa da sola.

La mattina successiva, di buon'ora, veniva chiamato a casa di

Stalin il Dottor I.N. Kazakov (tutta l'élite moscovita era curata da lui): la moglie del Gensek, Nadežda Allilueva, si era troncata la vita. L'economa Karolina Vasil'evna Til', come di consueto, si era recata a svegliare la padrona di casa, aveva aperto l'uscio senza bussare e... Si mandò immediatamente in cerca di Stalin, egli aveva pernottato alla dacia. A casa, Kazakov trovò soltanto Vorošilov. Kliment Efremovič gli sottopose l'atto di morte, per suicidio, della Allilueva, chiedendogli di firmarlo. «Come e chi ha fatto in tempo a preparare questo atto?», pensava Kazakov, e si chinava sul cadavere. Ecco il foro d'entrata della pallottola, sulla tempia sinistra. Il colpo non era stato sparato a bruciapelo, su questo non vi era alcun dubbio. Chi aveva sparato si trovava a tre o quattro metri di distanza dalla vittima. Kazakov si rifiutò di sottoscrivere l'atto. Vorošilov lo pregò, tentò di convincerlo, ma Kazakov rimase irremovibile. Non tornò a casa, tanto, ormai non avrebbe più potuto dormire.

Quella mattina Klavdija Dmitrievna Nazaretjan, moglie di Amajak Nazaretjan, ex aiutante del Gensek, andò all'Istituto del ricambio e delle alterazioni endocrine (che si trovava nei pressi del giardino zoologico) a prendere Nina Ščerbakova, sua amica fin dai tempi del Komsomol, la quale aveva terminato il periodo di cura. Klavdija, un tempo, aveva lavorato al Cremlino, era intima conoscente del direttore dell'istituto, Kazakov. Lo trovò nell'ufficio, estremamente agitato. Ignatij Nikolaevič le partecipò quello che era successo. Quando menzionò il nefando atto che voleva imporgli il commissario del popolo, essa ricordò Zenzinovka, la dacia del Gensek di Soči. Stalin si esercitava costantemente al tiro con una pistola e con un fucile di piccolo calibro. A tutti gli altri bersagli egli preferiva gli uccellini vivi, ma essi cessarono presto di volare nel territorio riservato. Più di una volta Klavdija Dmitrievna aveva notato che il padrone girava armato per il giardino sparando agli uccelli. La sua preziosa vita, invece, era gelosamente protetta dalle guardie, quasi una dietro ad ogni cespuglio.

Oltre a Kazakov, l'abitazione del Gensek venne visitata anche dal primo medico dell'Organizzazione Sanitaria A. Ju. Kanel' e dal suo vice L.G. Levin. Anche loro esaminarono il corpo della defunta e notarono la ferita da arma da fuoco alla tempia sinistra. Nadežda Sergeevna portava sempre una pettinatura con la riga al centro, ma nella bara la posero con la tempia sinistra coperta dai capelli³⁰. A questi medici, e anche al professor D.D. Pletnev, venne chiesto di firmare l'atto di morte della Allilueva come dovuta ad un attacco di appendicite³¹. Nessuno sapeva quale variante faceva comodo al padrone.

.

Ma Stalin non sapeva cosa fare neanche lui. Chi, tra quelli che lo conoscevano bene, dubitava che Nadežda non fosse morta per mano sua? Tuttavia, Vorošilov allontanò caparbiamente i sospetti dal capo. La mattina del 9 novembre si recò dal capo della cancelleria del Gensek, Poskrebyšev, il redattore delle «Isvestija» Ivan Michailovič Gronskij: «Saška, come spiegheremo la morte di Nadežda Allilueva?». «Non lo so, vai dal padrone tu stesso e chiediglielo. Io non posso farlo». Gronskij si diresse verso l'ufficio del Gensek. Davanti alla porta, in una piccola anticamera, sedeva una guardia, Ivan Michailovič entrò, lo salutò, scambiò alcune frasi con lui e tornò all'ingresso³².

Il giorno successivo si tenne una seduta del Politbjuro. Il Gensek, affranto dal dolore, scuro in volto, sedeva muto, senza alzare gli occhi. Questo non gli era mai successo. Come hanno riferito più tardi Vorošilov e altri membri fidati del Politbjuro, il Gensek, subito dopo la scoperta della morte della moglie, era stato richiamato dalla dacia, dove aveva passato la notte. Trovando Nadežda Sergeevna morta, egli aveva cominciato ad aggirarsi per la casa ripetendo: «Quanto l'amavo... Quanto l'amavo!». Una delle prime accorreva Anna Sergeevna, sorella della defunta. «Entra da lei e raccogli le sue carte», ordinò il Gensek. Gli occorreva una qualsiasi conferma del suicidio, ma la sorella non trovò nessuno scritto nella camera³³.

Il Gensek, più tardi, raccontò a Bucharin e a V. Miljutin, vice di Kuibyšev, che, dopo il banchetto, egli si era recato a Zubalovo, alla dacia, e si era messo a letto. L'aveva svegliato la telefonata di Enukidze³⁴. Ad altri compagni Stalin raccontò cose diverse: che egli aveva riposato a casa, nella sua camera, e non aveva sentito il colpo.

Alla figlia di A.A. Ioffe, Nadežda Adol'fovna, è capitata la fortuna di incontrare, nel lager, l'amica di una guardia di Stalin. La notte sul nove novembre, questi aveva prestato servizio in casa del Gensek e si era assopito sulla sedia, nell'anticamera. L'appartamento del Gensek si trovava nell'ala sinistra dell'ex palazzo dei giochi: grande salotto (che serviva anche da sala da pranzo) con una libreria alla parete destra e, a sinistra, un divano, un tavolino rotondo con sopra apparecchi telefonici; al centro, un grande tavolo da pranzo. Un lungo corridoio conduceva dal salotto alle altre stanze — le camere da letto di Stalin e di Nadežda Sergeevna. Svegliava la guardia uno strano rumore, come il violento sbattere di una porta interna. Egli guardava nel corridoio e vedeva Stalin che usciva dalla camera da letto della moglie. Il volto del padrone era tetro... Stalin indossava il pastrano e lasciava la casa³⁵.

Tra coloro che consideravano la morte dell'Allilueva un suicidio c'era F. Raskol'nikov. «Perché ha fatto questo?», si affliggeva Fëdor Fëdorovič. Egli scriverà, più tardi, che Nadežda Sergeevna era l'unica persona alla quale Stalin fosse legato. In un incontro con Raskol'nikov, il Gensek gli avrebbe detto, con simulato senso di orgoglio: «Quale donna coraggiosa era la mia Nadja. Essa ha trovato in sé la forza di togliersi la vita. Nessuno ha una moglie simile» 36.

Il primo annuncio di quanto era accaduto appariva sulla «Pravda» il 10 novembre. «Il CC del VKP (b), con profondo cordoglio, annuncia ai compagni che, nella notte sul nove novembre, è deceduto l'attivo e fedele membro del partito, compagna Nadežda Sergeevna Allilueva». Alla redazione delle «Izvestja» arrivavano alcuni articoli dedicati al ricordo della scomparsa. Il redattore li buttava tutti nel cestino, ad eccezione di uno, di Bonč-Bruevič. L'autore, dopo aver descritto i pregi della tragicamente scomparsa moglie del Gensek, scriveva anche, tra l'altro, che la defunta era un'isterica, con un carattere molto instabile.

L'opus di Bonč-Brujevič, vecchio amico di Lenin, il redattore lo conservava in cassaforte. Presto telefonò lo stesso Vladimir Dmitrievič. «Ivan Michajlovič, il mio articolo si trova da voi?». «Cosa mai avete scritto?! Vi rendete conto di quello che avete scritto?». Bonč-Brujevič correva di filato alla redazione. «Per l'amor di Dio, restituitemi il testo». «Prendete, ma, ditemi, per favore, a cosa vi serviva una simile menzogna? Tutti sanno quale carattere equilibrato, tranquillo aveva Nadežda Sergeevna, quale modesta, buona persona ella era». Lasciando il gabinetto del redattore, Vladimir Dmitrievič gli chiese di non raccontare l'accaduto a nessuno. Soltanto 30 anni più tardi Gronskij raccontò agli amici lo strano comportamento di Bonč-Brujevič. Non è difficile individuare la mano di chi aveva guidato la penna dello sfortunato autore.

Sulla causa della morte della Allilueva la «Pravda» non pubblicò nulla. Soltanto nel necrologio, sottoscritto da un gruppo di compagni dell'Accademia dell'Industria, si menziona lo «stato morboso» di Nadežda Sergeevna. Tuttavia, il necrologio comincia con parole diverse: «Prematuramente ci ha lasciati... Ancora giovane, nel pieno vigore delle forze e dell'energia...». Alla radio, comunque, veniva annunciato che la Allilueva era deceduta per un attacco di appendicite. A pochi, allora, era concesso conoscere la verità.

Per quasi una settimana continuò, ininterrotto, l'arrivo al capo di condoglianze per la perdita della consorte. Tra i nomi più noti, Klara Zetkin, Maksim Gor'kij, Konstantin Stanislavskij, Boris Pasternak, Sen-Katayama, Jan Rudzutak, Matvej Škirjatov, Nestor Lakoba, Lev Mechlis, Marija Orachelašvili e, ovviamente, Lavrentij Berija. L'11 novembre egli si firmò sulle «Izvestija» e, tre giorni dopo, sulla «Pravda», quale segretario del Comitato regionale del VKP (b) del Caucaso. Il 12 novembre, sulla «Zarja Vostoka», faceva eco al dolore del figlio Ekaterina Georgievna Džugašvili.

Il biglietto di Nadežda Konstantinovna Krupskaja, la «Pravda» lo pubblicava il 16 novembre: «Caro Iosif Vissarionyč, in questi giorni il pensiero corre a Voi col desiderio di stringervi la mano. E' triste perdere una persona cara. Mi tornano alla mente le conversazioni avute con Voi, nel gabinetto di Il'ič, al tempo della sua malattia. Esse, allora, m'infondevano coraggio. Nuovamente Vi stringo la mano. N. Krupskaja».

Secondo le affermazioni di Varvava Michailovna Džaparidze. Stalin pianse presso la bara della moglie. Egli non aveva con sé un fazzoletto, allora Sergo Ordžonikidze gli diede il suo. Il desolato Gensek sollevò la defunta dalle spalle e la baciò. Alla fine, Sergo Ordžonikidze portò via il Gensek piangente. Stalin accompagnò, per un tratto, il feretro a piedi, ma, quando giunse al primo incrocio, salì sull'automobile che l'attendeva. E dopo, come raccontano gli agenti della guardia personale, visitò il cimitero di Novodevic'e alcuni anni di seguito, sempre lo stesso giorno, il due maggio. A questo scopo, nel muro di cinta della parte nuova, vicino alla tomba della Allilueva, veniva aperto un ingresso speciale e veniva introdotto il sistema del lasciapassare. Un anno dopo la morte di N.S. Allilueva, sulla tomba venne eretto un monumento — il suo ritratto scultoreo, eseguito su marmo dal famoso scultore I.D. Šadr: lineamenti del volto soavi, luminosi, bellissima mano, delicata femminilità nella figura.

Il Gensek custodì accuratamente il segreto sulla morte della moglie. Perfino la figlia non ha saputo mai nulla. Nell'anno della morte della madre, Svetlana aveva sei anni. Divenuta adulta, essa chiese a Gronskij: «Ivan Michajlovič, ditemi, per favore, la mamma si è veramente suicidata oppure l'hanno uccisa?...». «Questo non lo sa nessuno...», rispondeva Gronskij. «Mi hanno, poi, raccontato, quando ero già grande», ricorda nel libro Venti lettere ad un amico, «che mio padre era rimasto molto turbato dall'accaduto...

Di quando in quando egli veniva assalito dalla collera, da una specie di furore. Ciò si spiegava col fatto che la mamma gli aveva lasciato una lettera. Evidentemente essa l'aveva scritta durante quella notte. Io, però, non l'ho mai veduta. Probabilmente era stata subito

distrutta, ma essa c'era di sicuro: me ne hanno parlato persone che l'avevano vista. Era terribile. Era colma di accuse e di rimproveri. Non era una semplice lettera personale, era, in parte, una lettera politica. E mio padre, dopo averla letta, può aver pensato che la mamma gli fosse a fianco soltanto in apparenza, ma, in realtà, essa, in qualche modo, fosse stata a fianco all'opposizione di quei tempi. E da questo egli era rimasto scosso e intimamente incollerito...»37.

Erano trascorsi alcuni anni dalla morte di Stalin, quando uno dei generali della polizia di sicurezza, particolarmente informato, in una conversazione col medico curante, osservò che la Allilueva era morta in seguito a una disgrazia... Sembrava che Stalin, quella sera, malgrado tutto, non fosse andato alla dacia, ma dopo il banchetto, fosse tornato a casa. Egli si sarebbe diretto verso la camera da letto della moglie, ma, avendo notato un movimento sospetto delle tendine del salotto, avrebbe estratto la pistola e sparato. Così, una pallottola aveva troncato, accidentalmente, la vita della moglie del capo.

L'amico più intimo della defunta era suo fratello Pavel. Egli andava spesso a trovare la sorella nell'appartamento di Stalin al Cremlino, e il capo lo trattava con molta indulgenza, anzi, amichevolmente, si potrebbe dire. Ma, dopo la morte della moglie il Gensek cominciò ad essere infastidito dalla sua presenza. Pavel, in qualche modo, era riuscito a scoprire la verità e Stalin, sospettandolo, lo allontanò dal servizio militare e cessò di riceverlo alla dacia. Successivamente, con un pretesto apparentemente plausibile, allo Alliluev veniva ritirato il lasciapassare per il Cremlino. Ma alcune convenienze Stalin si curava di osservarle. Nel trentacinque l'Alleluev venne nominato ingegnere di brigata e inviato in Germania come addetto militare. Nel trentotto l'ingegnere di divisione Alliluev è commissario militare presso la direzione delle truppe motocorazzate della RKKA. A quale scopo Stalin mandò Pavel a Soči, da Bljucher, caduto in disgrazia? E, in ultimo, la strana fine: la morte improvvisa il due novembre, l'11° giorno successivo all'arresto del maresciallo...38.

Se si contano tutti i parenti della prima moglie di Stalin, Ekaterina Svanidze, e quelli della seconda, Nadežda Allilueva, può sembrare che essi siano stati vittime di un'implacabile vendetta di sangue. No, non è così, essi sono stati sterminati dalla medesima mano.

I parenti di Nadežda Sergeevna Stalin li perseguitò dal primo all'ultimo, rinchiudendo nell'isolamento di Vladimir Anna Sergeevna, e, dopo, la vedova di Pavel, Evgenija Aleksandrovna, e i minori: la diciassettenne Kira, ballerina, e la giovanissima nipotina Nadja.

Esse vennero assegnate alla Conferenza Speciale dell'NKVD e mandate in carcere senza processo.

Della vera causa della morte della Allilueva, tra gli altri medici, era al corrente anche il professor D.D. Pletnev. Anche l'accademico dell'AMN, Boris Il'ič Zabarskij, il famoso biochimico che aveva imbalsamato il corpo di Lenin, aveva visitato l'appartamento di Stalin. Egli ne parlò con l'attrice A.P. Petrušanskaja, sua conoscente: «Ho visto Nadežda Sergeevna morta. Essa giaceva premendosi sul petto, con ambo le mani, un cuscino insanguinato». «Come siete capitato là?», chiese Anna Petrovna. «Così, sono capitato...». «Tutti dicono che si tratta di un suicidio». «Non è stato un suicidio. E' stato un omicidio. Non mi chiedete altro, vi prego... Qualsiasi cosa succederà dopo, io non la imbalsamerò» 39.

Stalin si fissò bene in mente tutti coloro che potevano disporre di informazioni attendibili. E nessuno sfuggì all'atroce punizione: alla fine degli anni trenta cadevano vittime Kazakov, Levin, Pletnev. L'accademico Zbarskij, nel 1949 partecipò all'imbalsamazione del corpo di Georgi Dimitrov. Un anno più tardi, l'eroe del lavoro sovietico, laureato del premio Stalin, Zbarskij, venne arrestato. E, tuttavia, nel 1953, gli chiesero di imbalsamare il corpo di Stalin. Zbarskij rifiutò recisamente.

Da Voprosy istorii, n. 8, 1989. Traduzione di A. Ianni

NOTE

^{*} Le precedenti puntate sono state pubblicate in Rassegna Sovietica, 1991, n. 1-2, e in Slavia, 1992, nn. 1, 2, 3 e 4; 1993, n. 1.

¹⁾ Dalle memorie di P.S. Žemčužina.

²⁾ Nel racconto di K.D. Nazaretjan.

⁴⁾ Majskij I.M., *Vospominanja sovetskogo posla*, «Novyj Mir», 1964, n. 11, pp. 162-163. Nel libro di I. Majskij (1965) questa frase mança.

⁵⁾ Sovetsko-anglijskie otnošenija vo vremja Velikoj Otečestvennoj vojny, 1941-1945. T. 2. M. 1983. p. 173.

⁶⁾ Dai ricordi di M. D. Vol'pin.

^{7) «}Kommnističeskij trud», 25.IV.1920.

⁸⁾ Kolman A., My ne dolžny byli tak žit', New York, 1988, pp. 162-163.

⁹⁾ Allilueva S., Dvadcat' pimse k drugu, New York, 1981, pp. 141, 143.

^{10) «}Voenno-istoričeskij žurnal», 1939, n. 5, p. 11.

- 11) Central'nyj gosudarstvennyj archiv Oktjabrskoj revoliucii (CGAOR) SSSR, f. DP, 1905, d. 167, 11.4.-36.
 - 12) Secondo il racconto di A.V. Snegov.
 - 13) Ricordi di I.M. Gronskij.
 - 14) Dalle memorie di Z.G. Ordžonikidze.
 - 15) Testimonianza del maresciallo Čujkov V.I.
 - 16) Racconto da A.V. Snegov.
 - 17) Dalle memorie di Jakov Džugašvili.
- 18) «Teatr», 1988, n. 11, pp. 123-124. Pubblicazione di V. Tuljakova-Hikmet.
 - 19) Trifonov Ju., Otblesk kostra, M., 1966, pp. 47-48.
 - 20) Dai ricordi di M.L. Fisman.
 - 21) Cfr. Orlov A., Tajnaja istorja prestuplenij Stalina, Parigi, 1981, p. 17.
 - 22) «Ogonek», 1989, n. 14, pp. 9-10, 27.
- 23) Testimonianza di I.A. Valedinskij, dalla raccolta di A.I. Valedinskij e V.B. Malkin.
 - 24) Dai ricordi di Šneiderovič M.G.
 - 25) Ivi.
 - 26) Višnevskaja G.P., Galina: istorija žizni, Pariž, 1985, p. 113.
 - 27) Barbjus [Barbusse] A., Stalin, M., 1936, p. 360.
 - 28) «Pravda», 10.XI.1932.
- 29) L'autore di queste memorie, V.V. Tuljakova-Hikmet, collega la morte di N.S. Allilueva proprio con questo banchetto, ma sembra più precisa la testimonianza di N.I. Bucharin, conosciuta attraverso le parole di A.M. Larina («Teatr», 1986, n. 11, p. 124; «Znamja», 1988, n. 11, pp. 135-136).
- 30) Šatunovskaja L., Žizn' v Kremle, New York, 1982, pp. 184-206; Rappoport Ja. L., Vospominanija o «dele vračej», «Družba narodov», 1988, n. 4, p. 227.
 - 31) «Medicinskaja Gazeta», 22.VI.1988.
 - 32) Dalle memorie di I.M. Gronskij.
 - 33) Secondo i ricordi di A.S. Allilueva nel racconto di O.N. Kartvelišvili.
- 34) Diversa versione delle circostanze della morte di N.S. Allilueva fornisce L.E. Razgon («Junost'», 1988, n. 5).
 - 35) Secondo i ricordi di N.A. Ioffe.
 - 36) Secondo i ricordi di M.V. Raskol'nikova.
 - 37) Allilueva S., Op. cit., pp. 107-108.
 - 38) «Izvestija» 3.XI.1938.
 - 39) Testimonianza di A.P. Petrušanskaja, 1987.

Giovanni Gravina

PER UNA STORIA DELL'ASSOCIAZIONE ITALIA-URSS

Alla fine della seconda guerra mondiale furono intraprese iniziative per riannodare quei rapporti tra gli stati che la guerra aveva totalmente interrotto.

Nel gioco delle diplomazie un loro peso ebbero i rapporti culturali tra gli stati:

«Tutte le ambasciate hanno ormai, a fianco dell'addetto commerciale e di quello militare, il loro addetto culturale, che assume importanza sempre maggiore, fin quasi a diventare una specie di ambasciatore della cultura»1.

In quest'ottica si inquadra la nascita dell'Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica (Associazione Italia-URSS) sorta nel dicembre del 1944 a Roma. Nata per iniziativa di un gruppo di intellettuali — per la maggior parte vicini o iscritti al PCI — sotto l'egida di Guido De Ruggiero e con il patrocinio del ministero degli Esteri, l'Associazione Italia-URSS assunse negli anni il ruolo di ambasciatore e di diffusore della cultura sovietica — e russa — in Italia e, tramite l'associazione parallela URSS-Italia, della cultura italiana in URSS.

Il periodo in cui l'Associazione Italia-URSS nacque e cominciò ad operare fu caratterizzato da un quadro storico che ha sicuramente influenzato le scelte di politica culturale dell'Associazione stessa.

Si potrebbe pensare di tracciare un parallelo tra le vicende storico-diplomatiche, sia italiane che sovietiche, e lo sviluppo e le scelte politiche e culturali che hanno caratterizzato l'attività dell'Assiciazione.

Questo lavoro ripercorre le varie tappe della vita dell'Associazione Italia-URSS a partire dalla sua nascita e ne illustra le principali iniziative.

Il metodo è consistito nell'analizzare l'attività dell'Associazione Italia-URSS, cercando di inquadrare, quando è possibile, questa attività in un'ottica più ampia data dalle scelte sia di politica estera che interna effettuate dai governi dei due paesi. Tutto ciò per sottolineare la peculiarità politica dell'Associazione e rilevare i cambiamenti del tipo di immagine dell'Unione Sovietica veicolato in Italia in funzione dell'evolversi politico nei due paesi.

Si tratta, inoltre, di un lavoro che vorrebbe dare il quadro di riferimento che si forma in Italia rispetto all'Unione Sovietica grazie all'opera dell'Associazione Italia-URSS.

La periodizzazione è scandita dall'avvicendarsi dei sei segretari generali che hanno diretto l'Associazione: Berti, Barbieri, Donini, Alatri, Adamoli, Corghi.

In particolare, è trattata qui la nascita dell'Associazione, la prima struttura organizzativa e le scelte politiche che caratterizzeranno i primi anni della sua attività.

Ripensare all'anno della sua nascita, il 1944, ci induce a ricordare la data del 14 marzo 1944, giorno in cui l'URSS riconobbe ufficialmente il governo Badoglio, diventando di fatto il primo stato a riconoscere la nuova nazione che veniva fuori da venti anni di regime fascista e dalla guerra.

La nascita di Italia-URSS potrebbe inquadrarsi in quella logica di iniziative diplomatiche — sebbene questa potrebbe risultare meno significativa — che erano alla base della politica avviata da De Gasperi, tesa ad ingraziarsi l'Unione Sovietica, che intendeva rassicurare sulle intenzioni dell'Italia di non aderire a nessun blocco, «tanto meno antisovietico»³.

Il discorso di Churchill a Fulton del 5 marzo 1946, estrema propaggine di una più vecchia politica di contrapposizione fra blocchi e punto di partenza della guerra fredda; il viaggio di De Gasperi negli USA del gennaio 1946, sintomo di un progressivo ripensamento di quella politica di equidistanza dai blocchi professata nell'immediato dopoguerra; la cacciata delle sinistre dal governo nel maggio 1947, segnarono il progressivo distacco dei governi De Gasperi dalla politica di «addolcimento» verso l'Unione Sovietica e il disinteresse del ministero degli Esteri, che pure ne aveva patrocinato la nascita, per l'Associazione Italia-URSS. Questa intanto tendeva sempre più, data anche la presenza preponderante tra le sue file di comunisti, a diventare longa manus del PCI.

Il 1946 rappresenta anche per l'Italia-URSS un anno di svolta significativa. Giuseppe Berti, figura di primo piano all'interno del

PCI ed intellettuale di grosso spessore, «viene posto» 4 da Togliatti alla carica di segretario generale. La nomina di Berti dà il via ad una campagna propagandistica in favore dell'Unione Sovietica che si scontra con l'antisovietismo governativo. L'Unione Sovietica è elevata a «baluardo della pace nel mondo», «paradiso del progresso scientifico», «roccaforte dei diritti umani».

Ad essa si contrappongono gli Stati Uniti «razzisti e guerra-fondai».

Durante la segreteria Berti l'Associazione comincia a strutturarsi al suo interno. Nasce l'ufficio studi suddiviso in sezioni — le principali sono quella letteraria diretta da Pietro Zveteremich, quella giuridico-filosofica diretta da Umberto Cerroni, verrà poi quella economica diretta da Lisa Foa —, nascono le riviste «Rassegna della Stampa Sovietica» (poi «Rassegna Sovietica») — che sostituisce «La Cultura Sovietica» — e «Italia-URSS» che nel 1953 diventerà «Realtà Sovietica». L'Associazione tiene il suo primo congresso (1949) ed organizza a Firenze il primo importante convegno a carattere culturale (1950).

Alía base vi è, però, un filosovietismo spesso acritico che, come una corda, lega le mani dell'Associazione impedendole di dare, ed avere essa stessa, una visione obiettiva dell'Unione Sovietica staliniana.

La morte di Stalin, il XX congresso del PCUS e il rapporto segreto di Chruščëv diedero vita ad un vasto movimento innovativo e di confronto culturale (che il sen. Donini e Lisa Foa hanno paragonato a quanto è accaduto con Gorbačëv) all'interno dell'URSS, facendo emergere tutta una serie di gruppi e di movimenti culturali che lo stalinismo aveva represso.

Questa apertura — argomento del secondo capitolo — spezzò anche la corda che legava le mani dell'Associazione, liberando la sua attività dall'ortodossia del filosovietismo, innalzandone lo spessore culturale. Fu la rivista «Rassegna Sovietica» a farsi portavoce di questa nuova ventata culturale proveniente dall'URSS.

E' in questo periodo che si accentua la divisione dell'Associazione in due fazioni, due anime, una culturale e una politica, che daranno vita ad un dibattito interno all'Associazione stessa. La prima, tutta protesa a respirare l'aria nuova proveniente dall'URSS; la seconda, arroccata su posizioni più classiche ed ortodosse, legate anche ad una profonda ammirazione della figura di Stalin, nonostante la critica al culto della personalità.

L'esacerbarsi del confronto portò alla rottura all'interno del-

l'Associazione e, nel 1958, il segretario generale Orazio Barbieri, eletto nel 1953 al posto di Giuseppe Berti, fu sollevato dalla carica e cooptato nella presidenza.

Nuovo segretario generale fu nominato il sen. Ambrogio Donini. La nomina di Donini sanciva in pieno proprio la vittoria dell'anima politica dell'Associazione.

La sua segreteria durò un periodo relativamente breve (dal 1959 al 1961), ma è in questo periodo che, grazie anche all'intensa campagna di propaganda condotta dall'Associazione Italia-URSS, si arrivò alla firma dell'accordo culturale in occasione del viaggio del presidente Gronchi in URSS.

E' questo l'argomento del terzo capitolo.

Una periodizzazione storicamente valida dell'analisi dell'attività dell'Associazione Italia-URSS avrebbe potuto aver termine proprio con la firma dell'accordo culturale.

Si è ritenuto, però, non possibile prescindere da un'analisi degli anni successivi alla segreteria Donini, in particolare quelli trascorsi durante la segreteria del prof. Paolo Alatri, in quanto caratterizzati da una serie di iniziative che rimarcarono le ragioni per cui l'Associazione era nata, esaltandone il profilo culturale piuttosto che politico. Tra le principali iniziative prese dall'Associazione in questo periodo vanno ricordati i convegni storici italo-sovietici, divenuti un appuntamento fisso per gli storici dei due paesi, sebbene svincolati in seguito dall'attività dell'Associazione, e l'allargamento degli organismi dirigenti dell'Associazione a uomini politici non di sinistra.

Furono anni, quelli della segreteria Alatri, che va dal 1961 al 1970, che videro in URSS la destituzione di Chruščëv, il 14 ottobre 1964, con la nomina di Brežnev a segretario del PCUS e di Kosygin a presidente del Consiglio. Sono gli anni della cosiddetta «stagnazione» o neo-stalinismo.

Gli anni successivi alla segreteria Alatri — al quale successero in ordine cronologico Gelasio Adamoli e Vincenzo Corghi — hanno visto la progressiva perdita di dinamicità dell'attività culturale dell'Associazione.

Oggi l'Associazione Italia-URSS è ormai in via di definitiva chiusura.

Non essendoci una pubblicistica diffusa, né avendo avuto l'Associazione riguardo di conservare alcun tipo di documento concernente la propria attività, la ricerca ha dovuto necessariamente basarsi quasi esclusivamente sull'analisi dei principali articoli apparsi

sulle riviste «Rassegna Sovietica» e «Realtà Sovietica» — pubblicate a cura dell'Associazione —, sugli atti dei congressi e dei convegni.

Di grande aiuto, nella stesura di questo lavoro, sono stati gli incontri e i colloqui avuti con i protagonisti dell'attività dell'Associazione Italia-URSS, i loro ricordi e i loro giudizi sull'Associazione stessa: il prof. Paolo Alatri, l'on. Orazio Barbieri, il dott. Dino Bernardini, il dott. Sergio Cecchini, il prof. Umberto Cerroni, il dott. Fabio Ciofi Degli Atti, il sen. Ambrogio Donini, la dott.ssa Lisa Foa, il prof. Pietro Zveteremich e il prof. Giorgio Fogliata della sezione fiorentina dell'Associazione. Ringrazio inoltre il prof. Giorgio Petracchi per avermi seguito, consigliato e diretto nella stesura di questo lavoro.

La nascita dell'Associazione Italia-URSS

Il 30 dicembre 1944 in un articolo pubblicato da «L'Unità» si dava notizia della costituzione a Roma dell'Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica.

L'Associazione nasceva grazie all'iniziativa di un gruppo di studiosi «desiderosi di favorire il riavvicinamento reciproco degli intellettuali italiani e sovietici», dopo il periodo oscuro dovuto all'autarchia culturale dettata da vent'anni di regime fascista.

Del comitato direttivo facevano parte: Guido De Ruggiero, in qualità di presidente; Concetto Marchesi e Gino Bergami, in qualità di vice-presidenti; Delio Cantimori, Vezio Crisafulli, Natale Sapegno, Ettore Lo Gatto, Ranuccio Bianchi Bandinelli, in qualità di consiglieri.

Il segretario generale era l'avvocato Corrado Perris. All'Associazione aderivano intellettuali vicini o iscritti al PCI².

L'Associazione si costituiva come ente puramente privato, patrocinato dal ministero degli Esteri, del quale De Ruggiero dirigeva la sezione «rapporti culturali».

«Significativamente l'Associazione rifiutò sovvenzioni che pure l'Ambasciata sovietica a Roma era disposta a fornire»³.

L'Associazione aveva sede provvisoria, anche se più che di una sede si trattava di un recapito, in via Lucrezio Caro «presso una sorta di istituto di studi per l'Europa Orientale di cui era pars magna il noto slavista Prof. Ettore Lo Gatto»4.

L'anno di nascita

7. . .

Abbiamo individuato l'anno di nascita dell'Associazione Italia-URSS nel 1944. In realtà esiste una discordanza nelle date rilevabili da tre differenti fonti: «L'Unità», «Realtà Sovietica» e l'atto costitutivo dell'Associazione.

Riguardo a quanto riportato da «L'Unità» del 30 dicembre 1944, abbiamo già riferito in precedenza⁵.

Secondo quanto scritto nell'atto costitutivo, l'anno di nascita dell'Associazione è il 1945. L'atto costitutivo fu redatto soltanto il 6 ottobre 1970, quando si rese «necessario per varie esigenze, conferire all'associazione una veste giuridica».

L'Associazione stessa, con i suoi organi di stampa, «Realtà Sovietica» e «Rassegna Sovietica», colloca la propria data di nascita nel dicembre del 1946, come è deducibile dagli articoli commemorativi del quindicinale e del trentennale dell'attività di Italia-URSS7.

E' forse possibile dare una spiegazione di questa discordanza di date.

L'Associazione Italia-URSS riconosce il 1946 come anno della sua nascita perché rappresentò un anno di svolta.

La nomina di una personalità importante della cultura e della politica italiana, Giuseppe Berti, alla carica di segretario generale; lo stabilirsi dell'Associazione in una vera sede (in via Mercadante), che fungeva da «sede nazionale, sede romana, direzione delle pubblicazioni, ecc.» e che sostituiva quello che era un semplice recapito — presso l'Istituto di studi per l'Europa Orientale diretto dal Prof. Lo Gatto — stanno a confermare questa svolta.

Il 1946 è, in sostanza, l'anno in cui l'Italia-URSS si dà una precisa struttura organizzativa sia dal punto di vista logistico sia, soprattutto, dal punto di vista della linea di politica culturale da seguire e delle scelte da operare.

Più semplice, o forse più banale, è il motivo per cui, nell'atto costitutivo, si colloca la nascita di Italia-URSS nel 1945.

I firmatari dell'atto costitutivo, più che ad una effettiva conoscenza dell'anno di nascita dell'Associazione, si appellarono al fatto che già nel 1945 veniva stampata, a cura dell'Associazione, la rivista «La Cultura Sovietica», il cui primo numero uscì nel luglio 1945.

Risulta quindi logico individuare nel 1945 l'anno di nascita dell'Associazione dal momento che non poteva esistere un organo di stampa rappresentativo di Italia-URSS — «La Cultura Sovietica»,

appunto — prescindendo dal soggetto di cui la rivista era organo, l'Associazione stessa.

Si è ritenuto opportuno dare questo chiarimento, per quanto va da sé che considereremo come unica data di nascita quella riportata da «L'Unità» vale a dire il dicembre 1944.

Gli scopi

Nel 1946 fu redatto il primo statuto dell'Associazione9.

L'articolo 2 recitava: «L'Associazione si propone di promuovere e sviluppare i rapporti culturali con l'Unione Sovietica».

L'esigenza era legittima dopo venti anni di autarchia culturale dettata dal regime fascista. A questo si aggiunga che il fascismo identificò proprio nell'Unione Sovietica il nemico principale da cui difendersi. Si trattava, quindi, del tentativo di colmare un vuoto culturale profondo venti anni, partendo dall'ordine di idee che la cultura potesse fungere da «avanguardia della politica di pace» 10 alla quale, sulla carta, ogni nazione mirava dopo i durissimi anni del conflitto mondiale.

La coincidenza di intenti tra politica e cultura rischiava di far scadere quest'ultima a strumento meramente politico, deviandola verso una funzione di propaganda inaccettabile da parte di coloro i quali avevano dato vita all'Associazione¹¹. Essi, infatti, si proponevano un fine diametralmente opposto: «elevare la politica alla cultura», piuttosto che «subordinare la cultura alla politica»¹².

Materialmente tutto ciò sarebbe stato raggiunto tramite un rapporto bilaterale di scambi teso a «promuovere la conoscenza nell'Unione Sovietica delle correnti letterarie, artistiche, tecniche e scientifiche italiane, mediante la divulgazione delle opere più significative», e allo stesso tempo «promuovere in Italia la conoscenza delle analoghe correnti dei popoli dell'Unione Sovietica a mezzo di conferenze, mostre, spettacoli teatrali, rappresentazioni cinematografiche, iniziative editoriali e in genere con tutti i mezzi che si ritengono adatti allo scopo»¹³.

L'Associazione, inoltre, non mirava a rimanere corpo estraneo rispetto al sostrato della produzione culturale italiana, ma anzi puntava a diventare un centro per il «coordinamento e la valorizzazione» di quanti intendevano dedicarsi alle cose sovietiche 14, stabilendo contatti sia con i singoli cultori di problemi russi che con le organizzazioni, gli istituti sovietici ed italiani che si occupavano di queste problematiche 15. In realtà l'evolversi degli eventi politici nazionali ed internazionali portò ad un sostanziale mutamento degli scopi dell'Associazione.

La cacciata delle sinistre dal governo e l'adesione dell'Italia al piano Marshall erano sintomatiche di una scelta operata dal governo De Gasperi che influì marcatamente sulle linee politiche e di politica culturale dell'Associazione.

Dichiaratamente apartitica, l'Associazione rivendicò sempre più forte la sua funzione politica e, in maniera sempre più frequente, alla funzione iniziale, mirata a «sviluppare i rapporti culturali con l'Unione Sovietica» — come riportato nell'articolo 2 dello statuto — si sostituì il desiderio di sviluppare «una politica di stretta collaborazione e sincera amicizia» con l'URSS, per la salvaguardia della pace 16.

E' da notare, inoltre, che l'Associazione, nella sua opera di veicolamento della cultura sovietica in Italia, risentì di due limiti che ne caratterizzarono l'attività in maniera più o meno marcata nel corso della sua esistenza.

Il primo limite imputabile all'Associazione, secondo Umberto Cerroni, è quello di aver ereditato «la vecchia inclinazione dello slavismo italiano. Si interessava, infatti, soprattutto agli eventi letterari russi, o a quelli politici, mentre mancava, o era estremamente debole, l'informazione sulle scienze esatte, le scienze fisiche, naturali e soprattutto le scienze storico-sociali» 17.

Il secondo limite è legato all'aspetto politico dell'Associazione. Chi si interessa alle cose russe generalmente lo fa perché è coinvolto politicamente e ideologicamente 18.

La conferma di ciò è data dalla lettura dei nomi dei componenti del primo comitato direttivo, dalla quale risulta chiara la presenza di un forte gruppo di intellettuali comunisti o vicini al PCI, partito nella cui sfera l'Associazione Italia-URSS cominciò ad orbitare quasi da subito.

Questo fece sì che l'attività dell'Associazione comprendesse ben presto un'opera di propaganda filosovietica che non rispondeva alle finalità statutarie.

Dall'analisi di questi due limiti legati all'opera dell'Associazione, è possibile riconoscere al suo interno un'iniziale presenza di quelle che Lisa Foa ha definito le «due anime» che si costituirono in seno all'Associazione: un'«anima culturale» tesa allo studio e alla conoscenza della produzione culturale sovietica; e un'«anima politica» che interpretava la funzione dell'Italia-URSS finalizzata ad una propaganda strumentale in favore dell'Unione Sovietica¹⁹.

Nel corso degli anni queste due posizioni entreranno in conflitto e il prevalere dell'una o dell'altra influenzerà lo svolgimento dell'attività di Italia-URSS.

La VOKS

All'inizio della sua attività, e per un periodo di dodici anni, sino al 1957, l'Associazione Italia-URSS ebbe come suo referente diretto in Unione Sovietica la VOKS.

«La Società pansovietica per le relazioni culturali con l'estero (Vsesojuznoe Obščestvo Kulturnoj Svjazi s Zagranicej), comunemente detta VOKS, nacque il 7 aprile 1925 per iniziativa di varie organizzazioni e di persone eminenti nell'arte e nella scienza»²⁰.

Era una struttura pubblica, fortemente burocratizzata e centralizzata, la cui attività era promossa dal PCUS e dallo Stato Sovietico. Aveva lo scopo di diffondere nel mondo la conoscenza e le conquiste dell'Unione Sovietica e, per questo scopo, tendeva a circondarsi, all'estero, di analoghe associazioni corrispondenti, come l'Italia-URSS. Fautori della nascita di queste associazioni erano normalmente i comunisti e i democratici progressisti in genere²¹.

La VOKS era diretta da un consiglio amministrativo a nomina elettiva e si suddivideva in varie sezioni (cinema, letteratura, medicina, ecc.) che avevano il compito di portare a conoscenza dei circoli culturali sovietici le attività dei membri della VOKS che operavano all'estero e i più importanti progressi culturali dei paesi stranieri²².

Essendo un'organizzazione statale, e non di privati cittadini come l'Italia-URSS e come lo erano tutte le altre associazioni affiliate — fra le quali spiccava France-URSS — la VOKS aveva sia grandi possibilità nel reperimento del materiale atto alla sua attività di veicolo culturale, che disponibilità economiche per lo svolgimento di questa attività²³.

Per i sovietici la VOKS era uno dei mezzi attraverso i quali lavorare per la costruzione del comunismo, obiettivo impensabile da raggiungere «senza un gigantesco sviluppo della cultura del popolo, senza il totale soddisfacimento dei bisogni culturali di tutta la popolazione»²⁴.

L'Associazione URSS-Italia

Il 7 febbraio 1958 nel salone delle riunioni della VOKS nacque l'Associazione URSS-Italia, che ebbe come primo presidente il regista Grigorii Aleksandrov²⁵.

La costituzione dell'Associazione URSS-Italia rientrava in un piano di decentramento della VOKS che portò alla creazione di tutta una serie di associazioni analoghe all'URSS-Italia, che avevano lo scopo di rinsaldare le relazioni d'amicizia fra l'URSS e le altre nazioni.

Da parte dell'Associazione Italia-URSS la costituzione di un'associazione consorella era sempre stata auspicata per garantire più rapidi, e meno burocratici, rapporti fra i due paesi, al fine di un «migliore risultato della propria attività»²⁶.

Prime attività dell'Associazione Italia-URSS

Le prime attività dell'Associazione Italia-URSS ebbero un carattere quasi esclusivamente organizzativo.

L'Associazione cercò di espandere la propria presenza sul territorio costituendo delle sedi periferiche. Le prime, in ordine di tempo, furono costituite a Milano, Firenze e Venezia ed erano formate da un direttore e un piccolo comitato.

Nella sede centrale di Roma si organizzarono ed avviarono il 10 aprile 1945 i primi corsi di lingua russa ai quali si iscrissero duecento studenti suddivisi in sei classi. L'anno successivo ai corsi di lingua si sarebbero aggiunti corsi di cultura sovietica imperniati sullo studio della storia e della letteratura.

Sempre nel 1945 si organizzò il primo nucleo di una biblioteca grazie all'invio, da parte sovietica, di pubblicazioni di vario argomento edite di recente.

Lo scambio di pubblicazioni ebbe il carattere di reprocità e coinvolse «quasi tutti gli Istituti scientifici di Roma e parte degli Istituti d'Italia», che aderirono all'Associazione, in qualità di soci, allo scopo di dar luogo ad un fattivo scambio di informazioni con l'Urss grazie ai buoni auspici dell'Italia-URSS.

In seguito ad una richiesta della VOKS di ricevere un indice bibliografico di quanto prodotto in Italia durante il ventennio fascista, in seno all'Associazione si costituirono delle sezioni rispondenti alle principali attività culturali. Queste sezioni avevano a capo «studiosi e scienziati» fra i più eminenti in Italia, che avrebbero curato sia la redazione di un «elenco bibliografico delle opere più significative della nostra cultura dal 1923 ad oggi», che «la scelta delle opere più rappresentative da inviare in Unione Sovietica».

L'Associazione partecipò alle celebrazioni del 27° annuale dell'Esercito Rosso intervenendo ad un concerto di musica russa diretto dal maestro Igor' Markevič, tenuto al teatro Adria di Roma. «Il concerto fu preceduto da una allocuzione del Prof. Guido De Ruggiero».

Trasmise da Roma un concerto diretto da Carlo Zecchi celebrativo del 28° anniversario della Rivoluzione Russa e organizzò una mostra del manifesto sovietico a Roma e Firenze ed alcune mostre fotografiche (dal titolo «Amicizia dei popoli dell'URSS» a Roma e «La città di Mosca» a Milano)²⁷.

Tutto ciò è il sintomo di un attivismo a volte farraginoso e poco coordinato, ma allo stesso tempo dà l'idea di una precisa volontà partecipativa e creativa di una struttura — l'Associazione Italia-URSS — che puntava, sia pure con mezzi minimi e grazie ad una vasta attività di volontariato, ad espandersi e ad essere presente e parte attiva nella produzione culturale italiana.

L'elezione di Giuseppe Berti alla carica di segretario generale

Il 1946 segna un anno di svolta per la vita dell'Associazione. Agli inizi dell'anno, su richiesta di Palmiro Togliatti, Giuseppe Berti venne invitato ad assumere la carica di segretario generale dell'Associazione al fine di darle una salda struttura organizzativa e direttiva²⁸.

La nomina di uno dei massimi esponenti del partito comunista, avvenuta su richiesta dello stesso segretario del PCI, conferiva all'Associazione struttura, se mai ce n'era stata una, e finalità sicuramente diverse da quelle che ne avevano giustificato la nascita.

Giuseppe Berti era una figura di grande rilievo all'interno del PCI.

«Giuseppe Berti — ha affermato Pietro Zveteremich — è un personaggio molto complesso del quale molti non parlano volentieri nell'ambiente comunista. Lui era dopo Togliatti, e forse per certi aspetti più di Togliatti, la persona più intelligente e colta che ci fosse ai vertici del PCI»²⁹.

Secondo il prof. Zveteremich, Berti fu posto, dopo la guerra, a capo dell'Italia-URSS «come punizione, come degradazione»³⁰.

Il motivo fondamentale per cui, parafrasando Zveteremich, negli ambienti comunisti si parla malvolentieri di Berti, risale all'autunno del 1939.

Il patto tedesco-sovietico, e la repressione anticomunista che si scatenò in Francia, dove si trovavano esiliati i vertici del PCI, spinsero Berti a cercare rifugio in America portando con sé una parte della cassa del partito e lo «Stato Operaio», che diventò l'organo ufficiale, in esilio, dei comunisti italiani.

Questa iniziativa di Berti non corrispondeva alle direttive date da Togliatti ai comunisti esuli, che muovevano in tutt'altra direzione: «non lasciare l'Europa, evitare l'arresto e organizzare, ai confini dell'Italia, un forte movimento di fronte unico contro il fascismo»³¹.

Negli Stati Uniti c'era Donini — che sarà segretario di Italia-URSS per un periodo breve dal 1959 al 1961 — che era su posizioni completamente opposte a quelle di Berti e questo, secondo il prof. Zveteremich, fu la causa di una grande inimicizia tra i due.

«Berti era una figura di intellettuale molto forte — ha ricordato Zveteremich —. Era uno dei massimi esperti del Romanticismo e dell'Illuminismo non solo nella cultura occidentale ma anche in Russia, ricavandone, quindi, una visione completa.

Berti era anche un uomo molto libero e cinico.

Amava l'Unione Sovietica, giudicandola il necessario Medio Evo del comunismo. Egli ha poi pagato con l'esclusione dal Comitato Centrale quella sua personale iniziativa»³².

L'iniziativa di Togliatti di affidare a Berti l'incarico di occuparsi dell'Associazione Italia-URSS fu, quindi, un ridimensionamento politico per un personaggio che lo stesso Donini ha definito un «quasi segretario di partito tra il '37 e il '39»³³.

Da tutto ciò trasse indubbio vantaggio l'Associazione Italia-URSS.

Lo spessore intellettuale e le capacità direttive di Giuseppe. Berti, infatti, favorirono il processo di strutturazione ed organizzazione dell'Italia-URSS.

Stato dei rapporti culturali italo-sovietici nel 1946

«Che cosa noi italiani conosciamo della storia e della letteratura russa e sovietica?... Quali i motivi?»³⁴.

Rispondendo a queste domande in uno scritto apparso su

82 Gravina

«Rinascita», il neo-segretario di Italia-URSS, Giuseppe Berti, articolava una disamina sullo stato dei rapporti culturali italo-sovietici.

Berti riaffermava l'insufficienza di tale conoscenza attribuendole un carattere qualitativo, piuttosto che quantitativo, almeno rispetto al filone russo di quella cultura. Alla popolarità, anche in Italia, di «scrittori come Dostoevskij, Tolstoj e Gor'kij [...] non [corrispondeva] — secondo Berti — un'adeguata attenzione e comprensione critica da parte della cosiddetta alta cultura italiana», il cui «rappresentante più illustre» era Benedetto Croce³⁵.

Benedetto Croce, nella sua opera «Storia d'Europa nel secolo XIX», liquidò la storia della letteratura e della cultura russa con i giudizi di «stravaganza» e di «follia», giustificandoli con il fatto che

la Russia «non apparteneva all'Europa» 36.

Tutto ciò non poteva essere condiviso dall'autore di «Russia e Stati italiani nel Risorgimento», che sottolineava l'antistoricità di tale affermazione «evidentemente ispirata a un odio partigiano e irragionevole verso tutte le correnti democratiche e rivoluzionarie che nel seno della Russia zarista stessa formavano la spina dorsale della cultura [...] di quel paese e caratterizzavano la sua intelligenza [...], la quale, secondo Croce, [...] sarebbe ancora adesso soltanto sintomo di stravaganza»³⁷.

Questa disattenzione da parte dell'alta cultura italiana aveva poi prodotto un'altra carenza tipicamente italiana: far sì che la cultura russa in Italia fosse esclusivo appannaggio degli slavisti, specialisti «per motivi del tutto casuali ed estrinseci», il cui orientamento di studi non aveva «veramente radici profonde nel nostro mondo intellettuale» e non riusciva a produrre più di un seppure «utilissimo lavoro di informazione», che non usciva, comunque, al di fuori del loro limitato cerchio³⁸.

Si trattava quindi di ovviare ad un ritardo che se per venti anni era stato dettato dall'ideologia — quella fascista — ora era dovuto all'ignoranza e ai pregiudizi — verso l'URSS — che andavano «pregiudizialmente sfatati» per favorire la migliore comprensione possibile tra l'Italia e l'Unione Sovietica.

Nel quadro di questa politica le relazioni culturali italo-sovietiche avrebbero senz'altro favorito la soluzione di problemi dovuti alla difficile comprensione fra i due stati.

Ma su chi doveva gravare il massimo sforzo per giungere a questa comprensione?

Berti invitava i comunisti italiani — i cui «legami ideali, culturali, ideologici», che li avvicinavano all'URSS, erano «una forza e

non una debolezza»³⁹ — a farsi carico di questo sforzo, invitando «i quadri di partito [...], gli intellettuali progrediti ed avanzati, gli amici dell'Unione Sovietica di qualsiasi gruppo politico, e infine le nostre masse popolari [...] a stringersi intorno all'Associazione italiana per i rapporti culturali con l'URSS e darle i mezzi e le possibilità per allargare [...] un'attività» che avrebbe avuto «un gran peso nella vita del nostro paese»⁴⁰.

Quello di Italia-URSS, e di coloro i quali si occupavano di cose russe al fine di riallacciare i rapporti tra le due culture, era un compito culturale, ma anche una grande opera di recupero storico di una cultura — quella russa e sovietica — a cui l'alta cultura italiana non aveva saputo dare una giusta dimensione nel panorama culturale europeo. Era anche un compito politico, per il quale i comunisti erano impegnati in prima linea, per indirizzare l'Italia verso saldi rapporti con l'URSS per «un avvenire [...] fatto di indipendenza economica e politica dallo straniero, di pace, di giustizia sociale [...]»⁴¹.

Nuove prospettive per l'Associazione Italia-URSS

La nomina di G. Berti è sintomatica di una diversa impostazione nella politica culturale dell'Associazione. Forse è esagerato parlare di «comunistizzazione» dell'Associazione, sta di fatto, però, che progressivamente i «comunisti si impadronirono» dell'Italia-URSS facendone una longa manus del PCI nel campo della politica culturale⁴².

Valutare l'impatto, all'interno dell'Associazione, della rotta politica assunta non è facile, né sta a noi dare un giudizio di merito. Naturalmente la cosa produsse delle conseguenze, prima fra tutte il progressivo disinteressamente di G. De Ruggiero alla vita della struttura che presiedeva.

G. De Ruggiero, nella sua qualità di dirigente di una sezione del ministero degli Affari Esteri del governo italiano, era stato posto a presiedere quest'organizzazione in maniera onorifica e, probabilmente per questo motivo, non aveva potuto rinunciare a questa carica. Essendo, però, un anticomunista convinto, non gradì la nomina a segretario generale di Berti — «dirigente politico di inequivocabile qualifica» — e diplomaticamente «finì col disinteressarsi completamente dell'Associazione, se mai se n'era veramente interessato. Uscì in punta di piedi, non lo si vide più». Non è chiaro se il prof. De Ruggiero abbia mai dato le dimissioni formali dall'Associazione,

comunque non si ha notizia di una simile iniziativa. De Ruggiero «insomma, cortesemente sparì di fatto»⁴³.

Le riviste dell'Associazione Italia-URSS

Il ritardo italiano rispetto alla produzione culturale in Unione Sovietica era evidente anche nel campo pubblicistico.

L'Associazione Italia-URSS svolse anche in questo campo la propria opera tesa al recupero di questo ritardo, nell'intento non solo di «documentare il pensiero sovietico, quanto di suscitare un vivo intervento nei dibattiti stessi della cultura italiana»⁴⁴.

La prima rivista data alle stampe fu «La Cultura Sovietica». Era una grossa rivista stampata da Einaudi, della quale furono pubblicati solo due numeri fra il 1945 e il 1946. La scelta dei temi trattati rispecchiava le caratteristiche proprie della tradizione slavistica italiana⁴⁵.

I saggi originali, scritti da saggisti italiani, privilegiavano, infatti, tematiche letterarie e politiche. L'informazione sulle scienze esatte era per lo più mutuata da articoli di riviste sovietiche, tradotti poi in italiano. «La Cultura Sovietica» ebbe comunque vita breve e non fu più pubblicata dopo il 1946.

Le principali pubblicazioni dell'Associazione Italia-URSS furono la rivista «Rassegna della stampa sovietica» (dal 1950 «Rassegna Sovietica») e il rotocalco «Italia-URSS» (dal 1953 «Realtà Sovietica»).

«Rassegna della stampa sovietica» fu pubblicata per la prima volta nel gennaio 1947. Era una vera e propria rassegna stampa di quanto pubblicato sui giornali sovietici — quotidiani e settimanali — il che le dava un «accento naturalmente politico» 46.

Era diretta da Pietro Zveteremich, il quale era «più un direttore responsabile necessario agli effetti di legge, che non un reale direttore, poiché traduceva degli articoli e basta»⁴⁷.

Nel 1950 la rivista — oltre a cambiare la sua veste tipografica, cosa che le era già successo l'anno prima — cambiò il suo titolo in «Rassegna Sovietica».

Secondo il prof. Cerroni:

«Il cambiamento del titolo voleva appunto significare l'impegno di fornire ai lettori un ampio panorama della vita dell'URSS, che, andando al di là della documentazione sulla stampa, approfondisse con estesi saggi, articoli specialistici, brani narrativi, riprodu-

zioni d'arte [...] così come essi erano affrontati e sviluppati dalla società sovietica, la conoscenza della produzione culturale di quella società»⁴⁸.

In sostanza «il referente cambiò: non furono più i quotidiani e i settimanali politici, ma diventarono le riviste, generalmente mensili. Ci fu un salto di qualità»⁴⁹. Permaneva, comunque, la caratteristica fondamentale di *Rassegna Sovietica*, quella, cioè, di essere una rivista praticamente gestita da una persona sola, Zveteremich appunto, fatta di traduzioni dal russo.

A lungo «Rassegna Sovietica» fu «l'unica e la prima fonte di informazione diretta per quello che riguardava l'Unione Sovietica», e «quella enfasi politica che ci fu nei primi anni della rivista era dovuta alla ripresa di contatti e, aggiungerei, anche a una certa indulgenza, verso il paese che aveva sconfitto Hitler e il fascismo» 50.

Tra gli altri furono pubblicati alcuni articoli di Makarenko⁵¹ sui sistemi educativi sovietici che, per iniziativa di Berti, vennero raccolti in un libretto, «I consigli ai genitori», che era una scelta di suggerimenti pedagogici e che fu pubblicato a cura dell'Associazione⁵².

«Nel 1956 "Rassegna Sovietica" diventò bimestrale, aumentò la struttura — divenne più voluminosa — e tentò una prima divisione disciplinare» 53.

E' in questo periodo che cominciarono la loro collaborazione con «Rassegna Sovietica» il filosofo del diritto Umberto Cerroni, l'economista Lisa Foa, il filologo Alberto Carpitella ed altri studiosi che si occupavano dell'Unione Sovietica in maniera attinente al loro campo di studi.

La rivista «non smise di coltivare l'informazione letteraria, a cui era consona la direzione di Pietro Zveteremich»⁵⁴, ma la presenza di altri studiosi significò una diversificazione del campo di studi.

Ricorda il prof. Cerroni:

«Furono pubblicate raccolte di studi originali su Marx che coincidevano, in qualche modo, con i nuovi orientamenti degli studi, in Italia, sul marxismo. Ci fu una attenzione maggiore a tutta la critica storica attorno al periodo di Stalin, dopo il XX congresso. Pubblicammo alcuni articoli, perfino clamorosi, che furono poi criticati in Unione Sovietica a seguito del ritorno del cosiddetto periodo neostaliniano»55.

Il lavoro consisteva nell'analisi e selezione di quanto veniva pubblicato in URSS e spesso, quanto pubblicato da riviste come «Voprosy Istorii», i quaderni «Tarusja» o gli almanacchi «Den' Poesii», veniva considerato «come l'inizio di una nuova fase in URSS, mentre erano fenomeni «rari ed eccezionali» 56.

In sostanza il fine che i redattori di «Rassegna Sovietica» si proponevano era quello di una «efficace propaganda che si reggesse sulla documentazione» e non una propaganda fine a se stessa, «magari inquadrata in campagne politiche». A loro «interessava la società sovietica. Per riannodare i legami con questo paese bisognava conoscerlo [...]. C'era da parte del potere occidentale una campagna di disinformazione. Si trattava di fare informazione contro la disinformazione e non di contrapporre una fede»⁵⁷.

Diversa da «Rassegna Sovietica», per contenuti e impostazione grafica, era il rotocalco «Italia-URSS» — poi «Realtà Sovietica» — che voleva essere «uno strumento italiano di divulgazione sui più importanti aspetti della vita sovietica» 58.

Il comitato di redazione era composto da Giuseppe Berti, Massimo Bontempelli, Maria Bianca Gallinaro, Renato Guttuso, Natale Sapegno, Pietro Zveteremich. Il direttore responsabile era Arminio Savioli.

Quanto scritto su «Italia-URSS» — e su «Realtà Sovietica» poi — aveva un carattere politico-propagandistico.

Bisogna considerare che il bilancio della Associazione era tendenzialmente deficitario e che una delle cause principali di questo deficit era proprio «Italia-URSS», un rotocalco costoso, stampato in offset, la cui vendita, così come quella di «Rassegna Sovietica» o delle altre pubblicazioni, non era sufficiente a sanarlo.

Anche se al momento della sua costituzione l'Associazione aveva rifiutato sovvenzioni che «l'ambasciata sovietica a Roma era disposta a fornire» 59, in realtà i sovvenzionamenti vennero accettati in seguito, magari filtrati dal PCI60.

Si era quindi, in qualche modo, tributari verso i sovietici e si doveva soddisfare il loro desiderio di far ricoprire all'Associazione anche un ruolo finalizzato alla propaganda⁶¹. Il rotocalco «Italia-URSS», in maniera velata, ma nemmeno poi tanto, soddisfaceva questo desiderio.

Nel periodo chruščëviano, quando «Rassegna Sovietica» cominciò la pubblicazione di una saggistica innovativa — che Pietro Zveteremich ha definito «di fronda»62 — le due riviste arrivarono ad essere antitetiche fra loro, tanto che da più parti, in seno all'Associazione, venne la richiesta di non stampare più «Rassegna Sovietica»63.

L'attività politica dell'Associazione Italia-URSS

Nel contesto di una politica interna caratterizzata dalla fine dei governi di «conciliazione generale» 64 e da una crescente divaricazione dei termini di confronto tra le sinistre ed i partiti conservatori, frammento di un più alto contrasto internazionale che metteva in discussione, in maniera cruenta, l'esistenza di uno dei due schieramenti contrapposti — USA-URSS, Occidente-Oriente — l'Associazione cominciò a delineare, e mettere in atto, i temi che caratterizzeranno a lungo la sua attività.

E' indubbio che i maggiori avvenimenti politici interni ed internazionali influenzarono l'attività dell'Associazione Italia-URSS determinandone le scelte politiche e di politica culturale. Fra gli altri ricordiamo il viaggio di De Gasperi negli Stati Uniti (gennaio 1947); la cacciata delle sinistre dal governo che mise fine alla cosiddetta «coabitazione forzata» (marzo 1947); l'adesione italiana al piano Marshall, che provocò reazioni contrarie da parte delle sinistre italiane (giugno 1947).

Reazione dell'Associazione Italia-URSS al piano Marshall

Le sinistre italiane accusarono il governo di aver adottato una politica monopolistica e discriminante, in materia di commercio con l'estero, «a tutto vantaggio dei paesi dell'area occidentale»⁶⁵.

Nel novero degli accusatori rientrava l'Associazione Italia-URSS, la cui polemica contro il piano Marshall ebbe toni anche violenti.

Il modo in cui si progettava di organizzare l'amministrazione e il controllo del piano Marshall era sintomatico delle sue finalità: subordinare le economie più deboli a quella statunitense e «agli interessi delle grandi potenze imperialiste» 66.

Secondo i dirigenti di allora dell'Associazione Italia-URSS, l'adesione al piano Marshall rientrava nella logica della politica di De Gasperi e dei suoi alleati di governo, i quali sostenevano che la collaborazione ad Est avrebbe alienato le simpatie americane e la partecipazione al piano stesso⁶⁷.

Ciò che non era condivisibile da parte dell'Associazione era l'unidirezionalità degli scambi commerciali italiani ad esclusivo appannaggio americano, «escludendo paesi — come l'Urss — che han-

88 Gravina

no merci di eguale qualità il cui costo di produzione e il cui trasporto sono meno costosi»68.

Non si trattava di una avversione al piano Marshall in funzione antiamericana tout court.

«Se noi siamo contro il piano Marshall — sostenevano in seno all'Associazione — non per questo siamo contro ogni piano economico e politico di ricostruzione della Europa. Siamo contro il piano Marshall perché non vogliamo diventare una colonia degli Stati Uniti, ma siamo a favore del piano Wallace, il quale vuole la ricostruzione economica dell'Europa con la collaborazione pacifica di tutte le nazioni, anche dell'URSS, e non sotto il controllo di una nazione sola, ma sotto il controllo delle Nazioni Unite»69.

La posizione dell'Italia-URSS in materia economica era chiara: «Scambi aperti con gli Stati Uniti allo stesso titolo che con gli altri paesi per le merci più convenienti» 70.

Accordo commerciale italo-sovietico del 1948

11

In un certo qual modo la richiesta di scambi aperti sia ad Est che ad Ovest fu soddisfatta dalla firma dell'accordo commerciale italo-sovietico dell'11 dicembre 1948.

«Secondo una memoria stesa a Palazzo Chigi [...], lo sperato accordo economico con l'URSS rivestiva una grande importanza per l'Italia, in quanto quei mercati erano per noi insopprimibili»⁷¹.

La missione commerciale italiana, guidata dall'on. Ugo La Malfa, partì alla volta di Mosca nell'agosto 1948. La sua partenza suscitò «reazioni contrastanti»⁷². Si temevano le possibili reazioni negative da parte americana e, in questo senso, lo stesso La Malfa cercò di «agire di concerto con le autorità statunitensi»⁷³.

L'Associazione presentò la firma dell'accordo commerciale come un «avvenimento internazionale di grande portata» sia dal punto di vista economico che politico⁷⁴.

L'importanza economica derivava dal fatto che il volume degli scambi raggiungeva un valore di sessanta miliardi annui per l'esportazione ed altrettanti per l'importazione, e ciò poneva l'URSS al terzo posto fra i paesi che avevano relazioni commerciali con l'Italia⁷⁵.

Scambi commerciali di questa portata aprivano «una prospettiva di maggior sicurezza economica» per l'Italia, poiché URSS non esportava manufatti, «così come (tendevano) a fare gli Stati

Uniti togliendo lavoro ai nostri operai e alle nostre industrie», ma esportando materie prime dava vita a un «circolo economico vitale»⁷⁶.

Il valore politico dell'accordo era, per altro, chiaro: la ripresa degli scambi economici costituiva «un avviamento all'amicizia fra le nazioni ed è, comunque, un fattore di distensione internazionale»⁷⁷.

Quel che offuscava la bontà dell'accordo erano le dichiarazioni che il generale Marras rilasciava a Washington sugli impegni militari che l'Italia stava per prendere e che non lasciavano dubbi — nei dirigenti dell'Associazione — sul loro «carattere nettamente guerrafondaio ed antisovietico» 78.

In effetti «negli anni successivi l'intesa economica italo-sovietica ebbe solo una parziale e timida attuazione» e l'accordo perse rapidamente valore in funzione dell'adesione italiana al patto Atlantico⁷⁹, a cui l'Italia fu ufficialmente invitata ad aderire, ottenendo lo status di socio fondatore il 6 marzo 1949.

Le scelte di Italia-URSS: la politica di pace

L'adesione italiana al patto Atlantico ebbe un peso particolare nelle scelte politiche — e non solo di politica culturale — dell'Associazione Italia-URSS.

Le scelte adottate dal governo italiano in politica interna ed estera furono alla base della politica di pace e di massificazione dell'Associazione, allo scopo di combattere l'antisovietismo in Italia:

«In altri termini, scopo della nostra Associazione è di combattere l'antisovietismo perché esso porta un danno immenso agli interessi della nostra patria, del nostro popolo, della nostra nazione. E' in quanto italiani e in quanto democratici che noi combattiamo l'antisovietismo e non certo come rappresentanti o portavoce in Italia degli interessi sovietici, qualifica che noi non abbiamo e non possiamo avere» 80.

Qualifica che invece, secondo Giuseppe Berti, contraddistingueva la Democrazia Cristiana, la quale non solo era «particolarmente specializzata» in campagne diffamatorie ai danni dell'URSS, ma le conduceva grazie all'appoggio economico del Dipartimento di Stato americano, la qual cosa costituiva l'«intromissione più vergognosa e sfacciata negli affari interni del nostro paese»81.

Per realizzare il suo scopo, l'Associazione Italia-URSS chiamava a raccolta «tutti gli italiani di qualsiasi opinione politica, di

qualsiasi credenza religiosa», purché realmente convinti che l'intesa e la collaborazione con l'URSS, per l'occidente, o quanto meno per l'Italia, avrebbero scongiurato il pericolo della guerra che era quanto andavano preparando, in «un piano chiaro che comprendeva tre tappe principali», i nemici dell'Unione Sovietica⁸².

In Italia tali nemici erano identificati nella Democrazia Cristiana e nel Vaticano.

Le tappe, attraverso le quali avrebbe dovuto realizzarsi il piano guerrafondaio, erano:

- «Creare attraverso colossali campagne di propaganda e di stampa un'atmosfera di ostilità e addirittura di odio verso l'Unione Sovietica, servendosi anche dell'autorità e dell'influenza della Chiesa Cattolica [...]»;
- «Legare apertamente l'Italia con patti politici e militari al blocco imperialista antisovietico di preparazione e provocazione della guerra»;
- «In terzo luogo, coerentemente con quanto è stato avanti detto, fare dell'Italia una base navale ed aerea dell'imperialismo antisovietico aggressore e gettarla nella guerra definitivamente»⁸³.

L'appello lanciato per scongiurare la guerra era rivolto non solo ai militanti dei partiti di sinistra, sulla cui fedeltà alla causa della pace e della collaborazione pacifica con l'URSS evidentemente non si nutrivano dubbi. Era piuttosto rivolto a uomini che non militavano nei partiti di sinistra, soggetti a un distorto tipo di informazione che veniva loro veicolato dalla stampa conservatrice filoamericana, per convincerli «della possibilità della collaborazione pacifica fra gli stati che hanno un sistema socialista o di democrazia avanzata e quelli che sono retti dal sistema capitalistico di democrazia borghese»⁸⁴.

Da qui la necessità di un'ampia azione di reclutamento di soci ed attivisti da ricercare non solo nell'èlite intellettuale, ma soprattutto nelle masse lavoratrici, fra «impiegati, operai, contadini»85.

Il mese dell'amicizia italo-sovietica

Allo scopo di rendere fattiva la campagna contro l'antisovietismo, l'Associazione Italia-URSS si fece promotrice di un «Mese dell'amicizia tra l'Italia e l'URSS» e della campagna per «l'interdizione della bomba atomica», avviata nel 1950 di concerto con l'attività dei Partigiani della Pace.

Il «Mese dell'amicizia», la cui prima edizione si ebbe il 17 ot-

tobre 1948, era una manifestazione a carattere sia regionale che nazionale, che coincideva con le celebrazioni della rivoluzione in URSS.

Già negli anni precedenti si tennero in Italia manifestazioni rievocative di grandi avvenimenti storici sovietici (la Rivoluzione, la battaglia di Stalingrado, ecc.), ma dal 1948 in poi si cercò di dare a tali rievocazioni un carattere quanto più possibile organico.

Si costituirono comitati locali d'iniziativa per organizzare, nei centri regionali dell'Associazione, le varie attività coordinandole con quelle delle altre organizzazioni di massa che aderivano alle manifestazioni.

Si stampò un manifesto di popolarizzazione del «Mese dell'amicizia italo-sovietica»; si organizzarono mostre fotografiche; un festival cinematografico si tenne a Roma e conferenze in tutta Italia.

Infine si organizzò un concorso a premi per le sezioni che avessero reclutato il maggior numero di soci, diffuso il maggior numero di copie della rivista «Italia-URSS» e organizzato il maggior numero di attività in occasione del «Mese dell'amicizia».

La manifestazione conclusiva si tenne il 7 novembre al teatro Adriano di Roma.

Il «Mese dell'amicizia» fu giudicato dall'Associazione un «importante avvenimento politico nella vita del nostro paese», per quanto si sottolineò l'ineguale attività e partecipazione nelle varie regioni italiane.

Inoltre in alcune località si diede alle manifestazioni un carattere di massa, non curando «abbastanza un lavoro differenziato in direzione degli intellettuali, dei ceti medi, dimenticando che l'Associazione si occupa anche dei rapporti culturali tra l'Italia e l'Unione Sovietica» 86.

Il I congresso dell'Associazione

Il primo congresso nazionale dell'Associazione Italia-URSS si tenne al teatro Alfieri di Torino il 25 ottobre 1949.

Il congresso fu presentato come «una grande manifestazione di pace» che aveva lo scopo di consolidare l'amicizia tra i due popoli⁸⁷.

Il discorso di apertura fu tenuto da G. Berti e, stampato con il titolo «La Via della Pace», costituì il primo numero di una serie di pubblicazioni che, per altro, ebbero vita abbastanza breve, titolate «Quaderni di Italia-URSS», edite dall'Associazione stessa.

92 Gravina

Al congresso si cercò di dare quanto più possibile il carattere di manifestazione popolare, scopo rientrante nella logica dell'impostazione politica assunta dall'Associazione.

E' interessante notare come dalle pagine de «L'Unità» giungesse il seguente perentorio invito: «Tutti i compagni deputati, senza eccezione, sono tenuti ad essere presenti Martedì 25 alle ore 16»88.

Una simile comunicazione può dare il senso dello stretto legame esistente, nei primi anni della sua esistenza, tra l'Italia-URSS e il PCI

I lavori inaugurali furono presieduti da Umberto Terracini. Tra i principali interventi fatti al congresso, particolare risalto venne dato a quello dell'on. socialista Riccardo Lombardi, membro del comitato nazionale dell'Associazione. Nella sua analisi della situazione economica internazionale, Lombardi constatava l'insufficienza del piano Marshall per la soluzione dei problemi del commercio internazionale dei paesi aderenti. Dichiarava il dollaro-Marshall, fittizia sostituzione della sterlina, un surrogato del dollaro incapace di riequilibrare i sistemi economici europei per via della mancanza del corrispettivo in merci. Da qui l'esigenza di cercare nuovi mercati in «un'area che non è né quella del dollaro, né della sterlina, ma è l'area dell'Europa Orientale»89.

Nel discorso del segretario generale, pubblicato con il titolo «La Via della Pace» 90, vennero sottolineate, oltre a tematiche significativamente storico-politiche di esaltazione delle conquiste politiche e sociali dell'URSS, i temi e le finalità tipicizzanti la struttura e l'attività dell'Associazione stessa.

Constatato che l'Associazione si era trasformata dal 1946, da piccolo gruppo, in un'organizzazione che raccoglieva «già centinaia di migliaia di adesioni, bisognava allora» raccogliere nel suo seno, innanzitutto, «la parte migliore dei nostri intellettuali, della cultura italiana, poi le larghe masse della popolazione: impiegati, operai, contadini».

Gli scambi tra l'Italia e l'URSS non dovevano limitarsi a «materiali ed esperienze tra gli istituti scientifici dei due Paesi», ma andavano intensificati tramite una facilitazione delle traduzioni delle opere e «degli articoli più importanti delle riviste scientifiche» sovietiche.

A conferma della necessità di trasformare Italia-URSS in una grande associazione di massa, ci si riprometteva di portare la conoscenza delle più varie problematiche della cultura sovietica anche al popolo, che seguiva con «enorme interesse questi problemi che non

sono, o perlomeno non sono tutti, problemi di specializzazione scientifica. L'Associazione deve portare i frutti della cultura sovietica al popolo».

Soprattutto perché «insieme alla cultura, la pace è minaccia-

ta, la pace che è condizione di ogni sviluppo culturale»91.

Al congresso parteciparono 942 delegati in rappresentanza di 345.000 iscritti.

Si tracciò un bilancio del lavoro svolto dall'Associazione, gettando le «fondamenta politiche, culturali e organizzative» su cui l'Italia-URSS avrebbe dovuto svilupparsi nell'avvenire.

Accanto al congresso vero e proprio vi furono una serie di iniziative «brillantemente riuscite».

Una mostra dell'architettura sovietica fu organizzata nei locali della «Gazzetta del Popolo» e un concerto dell'orchestra RAI fu tenuto nei locali del Conservatorio di Roma⁹².

L'aspetto pioneristico è stato, poi, ricordato da Giuseppe Berti:

«Della delegazione sovietica faceva parte la grandissima danzatrice russa, Galina Ulanova, la quale voleva assolutamente ballare. Come fare ad organizzare tutto in ventiquattr'ore? Decidemmo — e lei accettò — di farla ballare nel teatro in cui si teneva il congresso, dinnanzi ai soli congressisti.

L'accompagnava al piano un maestro e fu uno spettacolo indimenticabile»⁹³.

La morte di Guido De Ruggiero cambiò la struttura degli organismi di Italia-URSS portando ad una presidenza e segreteria allargate e alla creazione di un comitato esecutivo e di un comitato nazionale così composti:

Presidenza: Prof. Ranuccio Bianchi Bandinelli, Prof. Gustavo Colonnetti, Sen. Pietro Tomasi della Torretta, Prof. Beniamino De Maria, Prof. Ettore Lo Gatto, Sen. Rodolfo Morandi, Prof. Natalino Sapegno, Sen. Antonio Banfi (Presidente della commissione culturale), On. Giuseppe Berti (segretario generale).

Segreteria: On. G. Berti, Avv. Carla Cartasegna (vice-segretaria). Eugenio Giovannardi. Dr. ssa Maria Teresa Gallo.

Comitato Esecutivo: On. G. Berti, Avv. A. Carta, Avv. C. Cartasegna, Dr. U. Cerroni, On. A. Corona, On. C. De Martino, Dr. C. Mussa, E. Giovannardi, Prof. G. Levi, Dr. R. Rossanda.

Comitato Nazionale: Prof. C. Arnaudi, Prof. M. Allara, On. M. Alicata, Gen. A. Azzi, Dr. F. Antolini, Sen. A. Banfi, Prof. R. Bianchi Bandinelli, Prof. V. Crisafulli. On. P. Colaianni, S. Ale-

ramo, Prof. A. Donini, G. Einaudi, N. Ginzburg, R. Lombardi, Prof. C. Marchesi, On. P. Nenni, Sen. S. Pertini.

Il congresso si chiuse il 25 ottobre 1949. In esso si riaffermarono gli scopi dell'Associazione, consistenti in un miglioramento di rapporti tra l'Italia e l'Unione Sovietica, rapporti basati su una salda tradizione storica.

A questo scopo si rendeva necessaria una vasta opera di informazione affinché si potesse realizzare nei due paesi la loro reciproca conoscenza, in contrapposizione alla altrettanto vasta opera di disinformazione che si concretizzava nella propaganda «velenosa e falsa» antisovietica. Il congresso affermava, inoltre, che «una delle principali debolezze del lavoro di Italia-URSS andava cercata nella scarsa efficienza del settore culturale dell'Associazione».

Fu deciso, quindi, di dar vita, presso la segreteria nazionale, ad una commissione culturale nazionale dell'Associazione che, oltre ad occuparsi dello sviluppo delle attività editoriali, avrebbe avuto il compito di accrescere il livello culturale del lavoro svolto, per poter attuare uno sviluppo parallelo dell'Associazione nei vari strati della società italiana⁹⁴.

Era proprio questa l'esigenza primaria dell'Associazione: la sua massificazione.

Massificarsi significava entrare direttamente nel vivo della quotidianità politica e sociale italiana.

Significava che quest'Associazione dichiaratamente apartitica, ma dichiaratamente politica e politicizzata, e soprattutto legata concretamente al PCI in primis nella persona del suo segretario generale, avviava la sua opera di sviluppo per divenire «un fattore importante nella vita della nazione»95.

Risoluzioni votate al congresso

L'Associazione doveva essere, dunque, un'organizzazione culturale e di massa e doveva, in maniera parallela e differenziata, sviluppare il suo lavoro fra gli intellettuali e i ceti medi e fra gli operai e i contadini.

Per far questo era necessario formare dei «quadri specifici dell'Associazione». Si constatava, infatti, che là dove questi quadri esistevano, l'Associazione riusciva a svolgere un valido lavoro%.

Altre risoluzioni votate al Congresso furono:

— Il potenziamento della campagna di tesseramento nella duplice forma della tessera regolare e del bollino.

Ciò doveva avvenire soprattutto in Toscana ed Emilia, regioni «dalle quali era lecito aspettarsi risultati migliori», e nel Mezzogiorno dove bisognava promuovere la «costituzione di nuovi circoli e sezioni». Si puntava, inoltre, a raddoppiare il numero degli iscritti entro il 1950⁹⁷.

- Migliorare la diffusione della stampa, soprattutto di «Italia-URSS», che doveva «diventare più popolare» grazie ad una diversa impaginazione e semplificando il contenuto degli articoli.
- Infine l'Associazione impegnava tutte le sezioni dei capoluoghi di regione e provincia a creare scuole di lingua russa con corsi regolari e concessione di regolari diplomi98.

La realizzazione dei nuovi obiettivi

.

Quanto stabilito nel testo delle risoluzioni votate al primo congresso doveva poi essere messo in pratica secondo direttive che la stessa Associazione si curò di indicare.

L'opuscolo «Italia-URSS al lavoro» precisò il modo in cui dovevano svilupparsi le linee politiche e il lavoro culturale e propagandistico in favore della Unione Sovietica.

Premesso che l'Associazione aveva raggiunto un buon grado di sviluppo organizzativo, si sottolinearono le deficienze e l'inadeguato «sviluppo del lavoro politico e culturale».

Ribadendo il proprio apartitismo, allo stesso tempo l'Associazione riaffermava la sua natura politica e l'esigenza di «avere una sua politica» per «divenire fattore importante nella vita della nazione», intervenendo in quegli avvenimenti che caratterizzavano politicamente «la situazione italiana e internazionale» 100.

In particolare doveva parteciparvi «con una sua propria fisionomia, portando in queste campagne i suoi particolari problemi», evitando di stare al carro dei partiti comunista e socialista per non snaturare la sua funzione sociale¹⁰¹.

Attività politica dell'Associazione Italia-URSS

L'Associazione Italia-URSS avviò, allora, una campagna di vaste proporzioni, naturalmente nei limiti dell'organizzazione che

96 Gravina

era riuscita a creare, sul tema della pace. In questa attività agiva di concerto con i comitati dei Partigiani della Pace¹⁰² e si tenne «sulla piattaforma dei comitati stessi»¹⁰³.

L'azione del comitato mondiale dei Partigiani della Pace, a cui l'Associazione aderì, si svolgeva in cinque punti:

- 1) Riduzione dei bilanci di guerra e degli effettivi militari e quindi cessazione della corsa agli armamenti;
 - 2) Proibizione delle armi atomiche;
- 3) Inizio di trattative dirette e immediate tra i popoli, sotto l'egida internazionale, per porre fine alle guerre d'intervento;
 - 4) Cessazione di ogni repressione contro i Partigiani della Pace;
- 5) Firma, nel quadro delle Nazioni Unite, di un patto di Pace tra le cinque grandi Potenze, per porre fine alla guerra fredda¹⁰⁴.

Si trattava di esercitare pressioni «sui consiglieri e sui Consigli comunali» perché, su iniziativa dell'Associazione, si facessero interpreti della volontà di pace della cittadinanza, convocassero assemblee e dibattiti per sensibilizzare quanti vi partecipavano — di qualsiasi fede politica e religiosa fossero — e spingerli a firmare un «impegno di Pace».

Questa azione — che doveva essere «svolta in coordinamento con quella degli altri organismi democratici quali la CGIL, l'UDI, la Lega dei Comuni Democratici, etc.» — avrebbe contemporaneamente consentito all'Associazione di svolgere «una vasta azione tendente a smascherare e controbattere la velenosa campagna antisovietica, che [costituiva] necessariamente la base di preparazione psicologica alla guerra» 105.

L'attività politica non si esauriva con la campagna per la pace, ma prevedeva che l'Associazione impegnasse le sue energie anche inserendosi nelle lotte sociali, negli scioperi e nelle celebrazioni come la Giornata internazionale delle donne 106, intervenendo con dibattiti e manifestazioni, ma sempre in maniera politicamente indipendente.

Lavoro organizzativo

Nell'opuscolo «Italia-URSS al Lavoro», il segretario nazionale dell'Associazione, G. Berti, rilevava:

«Noi non dobbiamo soltanto reclutare per reclutare, ma dobbiamo fare in maniera che quest'organizzazione sia in condizione di mettersi in moto per gli scopi culturali di popolarizzazione del-

l'URSS, i quali sono gli scopi particolari della nostra organizzazione» 107.

Affinché l'Associazione potesse pienamente svolgere il suo compito — o, per usare le parole di Berti, potesse «mettersi in moto» — ogni socio doveva dare il suo contributo, non limitandosi «a prendere la tessera, a partecipare alle [...] manifestazioni, a leggere la [...] stampa» dell'Associazione, ma divenendo un «propagandista Italia-URSS» 108.

Ogni socio poteva diventare così un «quadro politico» e parte attiva e creativa dell'Associazione stessa¹⁰⁹.

Tra i compiti di un socio, di primaria importanza era quello di creare nuovi circoli di Italia-URSS appoggiandosi ad altre «associazioni democratiche» già esistenti quali: «UDI, ANPI, PSI, PCI, cooperative, sindacati, leghe, commissioni interne, CRAL, Alleanza Giovanile, circoli di cultura, etc.», 110 soprattutto per quel che riguardava la sede.

Il nuovo circolo doveva, poi, avviare la propria attività in maniera autonoma e diversificata rispetto a queste associazioni, facendosi conoscere, tenendo le prime manifestazioni, raccogliendo adesioni «senza nessuna formalità burocratica e senza nessuna pregiudiziale politica»¹¹¹.

Il socio di Italia-URSS doveva essere anche un conferenziere in grado di utilizzare «il materiale fornito dal Centro, ed elaborarne eventualmente del nuovo», doveva contribuire alla programmazione di films, allestimento di mostre, curare il giornale murale, «segnalare alla Commissione Nazionale Stampa e Propaganda gli articoli antisovietici della stampa locale, con l'indicazione dei temi che vi appaiono più di frequente»¹¹².

È' da notare che l'Associazione invitava i suoi conferenzieri a curare la «differenziazione delle conferenze»:

«Altro è un comizio per la pace fatto ai contadini, altro è una conferenza tecnica fatta ai medici: per il primo basta un manifesto, per la seconda occorrono inviti personali; nel primo si deve tenere un tono, nella seconda un altro; e così dicasi per la località e anche per il numero degli ascoltatori»¹¹³.

La diffusione della stampa

Quello della diffusione della stampa — soprattutto della rivista «Italia-URSS» — fu da sempre uno dei principali obiettivi dell'Associazione.

98 Gravina

«Rassegna (della stampa) Sovietica», per la sua particolare scelta di contenuti, si rivolgeva quasi esclusivamente ad un pubblico di cultori di cose sovietiche. Era quindi su «Italia-URSS» che si concentrava l'impegno dell'Associazione perché la rivista raggiungesse un consistente livello di diffusione e di vendite.

Per incentivare la vendita fu preparato un «piano di diffusione» della stampa, allo scopo di «combattere i criteri artigianeschi» 114 che affidavano la diffusione della stampa alla volontà dei singoli aderenti all'Associazione.

Il piano prevedeva una rilevazione della capacità di vendita di ogni circolo o sezione dell'Associazione Italia-URSS per quel che riguardava il proprio ambito territoriale. Un elemento di valutazione era dato dal «numero degli iscritti ai Partiti ed Enti democratici» cercando di tenere la media di vendita di una copia di «Italia-URSS» «ogni dieci o quindici iscritti alla CGIL o al PCI o al PSI» 115.

Riferirsi ai partiti ed enti democratici poteva dare all'Associazione la garanzia di un numero costante di vendite della stampa ma, allo stesso tempo, le dava «un contenuto politico che non era esattamente il suo»¹¹⁶.

Le sezioni dell'Associazione dovevano quindi svincolarsi, senza rinunciare alla loro collaborazione, dai partiti — in particolare dal PCI — «assumendosi la responsabilità della diffusione in modo diretto.

Naturalmente, il trapasso della responsabilità non doveva andare a scapito del quantitativo di copie diffuse»¹¹⁷ o del numero di abbonamenti venduti¹¹⁸.

Oltre alle riviste, l'Associazione doveva aver cura di diffondere una serie di opuscoli titolati «Quaderni di Italia-URSS», che avevano pubblicazione irregolare e tematiche fra le più varie.

Fra il 1950 e il 1953 ne furono pubblicati diciotto numeri 119.

I convegni italo-sovietici

200

Concretamente il ruolo dell'Associazione Italia-URSS, quale veicolo di conoscenza tra due popoli, si manifestò attraverso l'intensa attività convegnistica.

Per quanto ogni singola attività dell'Associazione, dalla pubblicistica alle conferenze, all'insegnamento della lingua russa fino alle semplici traduzioni che l'Associazione effettuava per riviste specializzate, per istituti scientifici e culturali, o per privati — sia stata

essa dettata da finalità esclusivamente propagandistiche o esclusivamente culturali — mirasse alla conoscenza e diffusione della cultura e della civiltà della controparte sovietica, fu soprattutto tramite i numerosi convegni che l'incontro — e spesso anche lo scontro — tra la cultura italiana e quella sovietica divenne materialmente reale, fisico e vitale.

Convegno sugli studi scientifici nell'URSS

In occasione del «Mese dell'amicizia» del novembre 1950, si tenne a Firenze, nel Salone dei Dugento di Palazzo Vecchio, il convegno sugli studi scientifici nell'URSS.

Il convegno, la cui iniziativa risaliva all'ambasciatore italiano a Mosca Manlio Brosio — «che espresse a suo tempo il desiderio di più frequenti viaggi e contatti diretti tra studiosi italiani e russi» 120 —, ma che era «frutto dell'attività svolta in questi anni dall'Associazione Italia-URSS» e che avrebbe concluso «degnamente il Mese dell'amicizia» 121, aveva lo scopo di palesare le realizzazioni compiute in Unione Sovietica a pochi anni di distanza dalla fine della guerra. Tale iniziativa assumeva un'importanza particolare poiché «per la prima volta nel nostro Paese le conquiste scientifiche e culturali dell'Unione Sovietica [sarebbero state] oggetto di un dibattito, sereno, aperto, col contributo dei più significativi rappresentanti delle diverse discipline». Il che dimostrava «come la cultura italiana, nonostante le pressioni e le sopraffazioni — dettate dalle falsificazioni arbitrarie dei "condensati" americani — [avesse] rotto il "sipario di ferro"» 122.

Il convegno costituiva, in realtà, la prima vera occasione di contatto tra la cultura italiana e quella sovietica dopo i lunghi decenni di silenzio dovuti al fascismo e alla guerra. Il significato di questa occasione non sfuggì a parte della cultura italiana, se al convegno vi partciparono, oltre ad intellettuali comunisti o socialisti o molto vicini ai due partiti, come Banfi, Bianchi Bandinelli, Sapegno, Musatti, Ernesto De Martino, etc., anche il rettore dell'Università di Siena prof. Bracci o l'on. Piero Calamandrei, i quali non erano politicamente ed ideologicamente coinvolti dall'Unione Sovietica.

Il centro dell'interesse era, però, costituito dalla delegazione che avrebbe rappresentato la cultura sovietica, che avrebbe dovuto comprendere, tra gli altri, il chimico accademico Nikitin; la prof.ssa Parfenova, biologa dell'Università di Leningrado; il pittore Čama100 Gravina

rinov; il compositore Chačaturjan; e il premio Stalin per la letteratura Polevoj, oltre all'ambasciatore Kostylev.

In realtà questa delegazione, attesa per il 26 novembre, non giunse mai a Firenze poiché i visti, dapprima negati dalle autorità italiane, poi concessi «all'ultima ora» grazie all'«intervento dell'Associazione Italia-URSS presso lo stesso De Gasperi», che accordò «la revoca del divieto e la [loro] concessione» 123, evidentemente non giunsero in tempo 124.

Il convegno, a causa dell'assenza dei sovietici, perse parte del suo valore culturale, anche perché non si rinunciò a sfruttare l'occasione a fini propagandistici, come sottolineato dal quotidiano «La Nazione Italiana»:

«E' talora accaduto che (...) s'è insinuata una qualche dose di retorica comiziale, non senza disappunto di chi aspirava soltanto ad ascoltare informazioni schiettamente culturali» 125.

In un breve consuntivo del convegno firmato dal sen. Mario Berlinguer, apparve evidente il significato politico-propagandistico che l'Associazione gli attribuiva:

«Come si è compiuto — scrive Mario Berlinguer — il prodigioso progresso della Russia Schiavista, selvaggia, la più arretrata nazione d'Europa in soli trentatre anni? Diciamolo chiaramente: col socialismo di Marx, di Engels, con quell'impulso al progresso i cui schemi sempre si aggiornano, ai quali anche in Italia furono dischiusi più vasti orizzonti da Antonio Labriola e da Antonio Gramsci ed in Russia dal genio di Lenin e di Stalin» 126.

Il convegno sulla produzione e vita di fabbrica in URSS

Nei giorni 1 e 2 marzo 1952 si tenne a Torino, per iniziativa dell'Associazione, il convegno di informazione sulla produzione e vita di fabbrica in URSS.

Il convegno assumeva «un particolare, attualissimo valore potendo esso recare, nello studio degli analoghi problemi ancora aperti nel nostro paese, il contributo di un'esperienza preziosa», appunto quella sovietica¹²⁷.

Il convegno vide la partecipazione di 1679 delegati «giunti da ogni parte d'Italia, intellettuali, fra gli altri Italo Calvino, e sindacalisti come Luciano Lama e Vittorio Foa. Scopo del convegno era «di informare sullo sviluppo dell'industria nell'URSS, di fornire dati che in Italia non si hanno, sul carattere della produzione e della tec-

nica sovietica, nei suoi orientamenti pacifici, di fornire dati, soprattutto su questo fatto nuovo nella teoria che è l'organizzazione e il funzionamento di quella cellula produttiva socialista che è la fabbrica sovietica» 128.

Ancora una volta, come era successo a Firenze, si doveva constatare l'assenza della delegazione sovietica, che pure aveva accettato l'invito a partecipare al convegno, e che non aveva «potuto entrare» in Italia a riferire «sulle loro ricchezze, nuove esperienze e creazione di tecnici e stacanovisti» 129.

Nelle varie relazioni fu descritto, nei punti fondamentali, il sistema produttivo dell'industria sovietica: il regolare aumento della produzione ottenuto grazie alla pianificazione, i cui obiettivi erano fissati «sulla base dell'esperienza precedente e calcolando le possibilità reali, la necessità del progresso costante del livello di vita della popolazione e quelle generali del Paese»130; l'organizzazione interna della fabbrica realizzata con la nomina dei «comitati di fabbrica», in cui il numero dei funzionari dirigenti era esiguo rispetto al numero degli operai 131; infine il sistema di protezione e di retribuzione del lavoro. Si diede spegazione del fenomeno dello stachanovismo, «attività organizzativa razionale del lavoro», differenziandolo «dall'organizzazione scientifica del lavoro» che nel mondo capitalista aveva preso le mosse dal taylorismo, integrandosi col sistema «delle relazioni umane», di cui si parlava negli Stati Uniti ed anche in Italia 132.

Quello che i convegnisti intendevano dimostrare era che quanto si era riusciti a realizzare in Unione Sovietica in tema di processi produttivi e di assistenza e organizzazione della vita di fabbrica, non aveva nulla di miracoloso, ma si trattava di «cose che [dovevano] essere fatte se si [voleva] assicurare alla gente che lavora un avvenire tranquillo, senza quella paura sotterranea [...] che costituisce la tragedia permanente di milioni di uomini e donne del mondo occidentale, dove [esiste] ancora un sistema sociale diverso da quello che [esiste] nell'Unione Sovietica» 133.

Proposito dei convegnisti era di far sì che quanto venuto fuori al convegno non rimanesse chiuso fra le mura della sala in cui il convegno aveva avuto luogo:

«Bisogna far conoscere queste cose agli altri lavoratori, perché si sviluppi questa incessante lotta che deve far conoscere che cosa è il socialismo, che cosa è il mondo del socialismo», non per cantarne le lodi, ma «semplicemente [per] dire che in quel paese i lavoratori hanno saputo fare cose grandi per il loro interesse di oggi, per il loro interesse di domani. E come essi hanno saputo farlo, anche i lavoratori italiani lo potrebbero se fossero in condizioni diverse da quelle in cui si trovano, da quelle in cui vivono» 134.

Segnaliamo, inoltre, il convegno sullo sport sovietico — ma più che di un convegno si trattava di una conferenza informativa ¹³⁵ — organizzato dall'Associazione per fornire una più larga conoscenza delle esperienze sportive sovietiche, alla luce delle informazioni acquisite da una delegazione di sportivi italiani in viaggio in URSS ¹³⁶.

Ricordiamo anche i due convegni sulla «Scuola e pedagogia», tenutisi a Siena e Perugia rispettivamente i giorni 8 e 9 dicembre 1951 e 29 e 30 novembre 1952; e il convegno sugli scambi economici tra l'Italia e l'URSS tenutosi a Genova il 21 e 22 novembre 1953.

(Fine della prima parte)

NOTE

Prevalse invece la «parte culturale» dell'Associazione, con la dizione ufficiale «Associazione Italiana per i Rapporti Culturali con l'Unione Sovietica». Cfr. Intervista Prof. Zvetermich.

¹⁾ G. De Ruggero, Cultura e Politica, in La Cultura Sovietica, a. I, n. 1 (Luglio 1945), p. 7.

²⁾ Articolo 13 dello statuto dell'Associazione Italia-URSS. E' possibile prendere visione di un estratto dello statuto stesso in «La Cultura Sovietica», a. I, n. 1-2 (1946) p. 226. Non è stato possibile rintracciare una copia originale.

³⁾ R. Morozzo della Rocca, La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944-1948), coll. Storia Contemporanea, Roma, La Goliardica 1985, p. 57.

⁴⁾ Intervista sen. Ambrogio Donini.

¹⁾ R. Morozzo della Rocca, «La politica estera», «Costituzione dell'Associazione per i rapporti culturali tra Italia e URSS», «L'Unità» 30 dicembre 1944. Alla scelta del nome con la dizione completa — Associazione per i Rapporti Culturali tra l'Italia e l'Unione Sovietica — si arrivò, secondo il Prof. Zveteremich, dopo una vivace disputa all'interno del Comitato Costitutivo dell'Associazione stessa. Da più parti, infatti, venne la proposta di chiamare la nascente associazione semplicemente Associazione Italia-URSS, sul modello dell'analoga associazione francese France-URSS. Una scelta fatta in questa direzione avrebbe fin dall'inizio etichettato l'Associazione, dandole una funzione di propaganda a favore dell'Unione Sovietica, a scapito del ruolo culturale che essa intendeva ricoprire.

²⁾ R. Morozzo della Rocca, op. cit., p. 49.

³⁾ Ibidem.

⁴⁾ G. Berti, «Come nacque l'Associazione Italia-URSS, in «Realtà Sovietica», a. XXIV, n. 285 (dicembre 1976) p. 10.

- 5) Un ulteriore riscontro si potrebbe avere dalla consultazione della «Relazione sull'attività dell'Associazione italiana per i rapporti con l'URSS», sd, ma del novembre 1945, conservata in AEI, AR, b. 322, f. Rapporti culturali. Citazione tratta da R. Morozzo della Rocca, op. cit., p. 70 nota 82.
- 6) «Atto Costitutivo dell'Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica», Archivio notarile distrettuale di Roma, richiesta n. 7205, repertorio n. 294830, rogito n. 23066.
- 7) F. Flora, «Quindici anni dell'Associazione Italia-URSS», in «Rassegna Sovietica», a. XIII, n. 1 (gennaio-febbraio 1962); inoltre, serie di articoli commemorativi per il trentennale dell'Associazione in «Realtà Sovietica», a. XXIV, n. 285, pp. 10-23.
 - 8) G. Berti, «Come nacque...», art. cit., p. 10.
- 9) E' possibile prendere visione di un estratto dello statuto stesso in «La Cultura Sovietica», a. II, n. 1-2 (1946) p. 226.
 - 10) G. De Ruggiero, «Cultura e...», art. cit., p. 8.
 - 11) Ibidem, p. 9.
 - 12) Ibidem.
 - 13) Art. 2 dello statuto.
 - 14) Ibidem.
 - 15) Art. 3 dello statuto.
- 16) G. Berti, «L'amicizia tra l'Italia e l'Urss, cardine europeo della pace», in «Italia-URSS», a. I, n. 1 (giugno 1948), p. 3.
- 17) Intervista Prof. Umberto Cerroni. Poco a poco questo deficit, se non colmato, fu quanto meno percepito e fu la rivista «Rassegna Sovietica» a farsi portavoce di questi aspetti dimenticati della cultura sovietica. Fra i primi ad avvertire questa esigenza di interdisciplinarità fu il Prof. Cerroni.
 - 18) Intervista Dott.ssa Lisa Foa.
 - 19) Ibidem.
 - 20) La VOKS, «La Cultura Sovietica», a. I, n. 1 (luglio 1945), p. 149.
 - 21) Intervista on. Orazio Barbieri.
 - 22) La VOKS, art. cit., ibidem.
 - 23) Intervista on. Orazio Barbieri.
- 24) G. Aleksandrov, «Questioni di orientamento e di organizzazione della cultura nell'Unione Sovietica», in «Rassegna Sovietica», a. IV, n. 11, (novembre 1953), p. 89.
- 25) M.B., E' sorta a Mosca l'Associazione URSS-Italia, «Realtà Sovietica», a. VI n. 3 (marzo 1958) p. 4.
- 26) «Italia-URSS a URSS-Italia», «Realtà Sovietica» a. VI n. 4 (aprile 1958) p. 11.
 - 27) R. Morozzo della Rocca, op. cit., p. 138.
 - 28) Ibidem.
 - 29) Ibidem, p. 139.
- 30) *Ibidem*, p. 127. E' quella che il Prof. Di Nolfo ha definito politica di «addolcimento». E' possibile far rientrare in questa politica anche l'iniziativa presa dal ministero degli Esteri di patrocinare la creazione dell'Associazione Italia-URSS, prendendo spunto dal telegramma di De Gasperi alla Regia Rappresentanza a Mosca presieduta da Quaroni (in ACS Conte Sforza, b. 10, f. dispacci e lettere 1947) in cui si «faceva notare a Quaroni l'utilità, non già passiva, ma attiva di conoscenza reciproca tra i due paesi, mediante iniziative di carattere culturale».
 - R. Morozzo della Rocca, op. cit., p. 50 e nota n. 83, p. 71.

- 31) Vita dell'Associazione, in «La Cultura Sovietica», a. I, n. 1 (luglio 1945), pp. 466-467.
 - 32) G. Berti, «Come nacque...», art. cit., p. 10.
 - 33) Intervista Prof. Zveteremich.
 - 34) Ibidem.
- 35) A. Donini, Sessanta anni di militanza comunista, Teti Editore Roma 1984, p. 84.
 - 36) Intervista Prof. Zveteremich.
 - 37) Intervista Sen. Donini.
- 38) G. Berti, Sulle relazioni culturali con l'Unione Sovietica, in «Rinascita», a. III, n. 12 (dicembre 1946), pp. 280.
 - 39) Ibidem, p. 281.
 - 40) Ibidem.
 - 41) Ibidem, p. 282.
- 42) *Ibidem*, p. 281. G. Berti fa notare come, molto spesso, in Italia si arrivi ad occuparsi di cose russe per caso, ad esempio perché si ha «madre russa, moglie russa, o altri motivi del genere».
 - 43) Ibidem, p. 282.
 - 44) Ibidem, p. 283.
- 45) *Ibidem*. Secondo il Prof. Zveteremich, Berti «si rendeva conto che per stabilire un rapporto tra la cultura russa o sovietica e quella italiana, bisognava porsi su un piano fatto di scambi culturali [...] non fare la propaganda dell'URSS [...]. Ideò, infatti, tutta una concezione della necessità dello scambio culturale che aveva motivazioni storiche, andando al di là del fatto che l'URSS fosse una società comunista. Questo lo faceva tatticamente, perché era un uomo intelligente». Intervista Prof. Zveteremich.
 - 46) Intervista Prof. Paolo Alatri.
 - 47) G. Berti, «Come nacque...», art. cit., p. 10.
- 48) Orazio Barbieri, *I lavori del Consiglio Nazionale dell'Associazione Italia-URSS*, Roma 17-18 ottobre 1953, in «Rassegna Sovietica» a. IV, n. 11, (novembre 1953), p. XIV.
- 49) Secondo le caratteristiche sottolineate dal Prof. Umberto Cerroni nell'intervista e citate in nota n. 20.
 - 50) Intervista Prof. Cerroni.
- 51) Intervista Prof. Cerroni. Il Prof. Zveteremich era il vero factotum di «Rassegna della stampa sovietica». «"Rassegna [della stampa] sovietica" inizialmente era un foglio, stampato come un bollettino, impaginato tipo *Politecnico*, che facevo io personalmente e a cui tenevo molto». Intervista Prof. Zveteremich.
 - 52) «Rassegna Sovietica», a. I, n. 1 (gennaio 1950), p. 2.
 - 53) Intervista Prof. Cerroni.
 - 54) Ibidem.
- 55) A.S. Makarenko, «L'educazione sessuale dei ragazzi nell'Urss», in «Rassegna Sovietica», a. I, n. 6 (1950), p. 45.
- A.S. Makarenko, *I miei principi pedagogici*, in «Rassegna Sovietica», a. III, n. 14, (1952), p. 21.
 - 56) Intervista Prof. Zveteremich.
 - 57) Intervista Prof. Cerroni.
 - 58) Ibidem.
 - 59) Ibidem.
 - 60) Intervista prof. Zveteremich.

- 61) Intervista Dott.ssa Foa.
- 62) O. Barbieri, «I lavori del Consiglio...», art. cit., p. XIV.
- 63) R. Morozzo della Rocca, op. cit., p. 49.
- 64) Intervista Prof. Alatri.
- 65) Cosa che avveniva per altre associazioni analoghe all'Italia-URSS, ad esempio France-URSS. Intervista on. Barbieri.
 - 66) Intervista Prof. Zveteremich.
 - 67) Intervista Dino Bernardini.
- 68) G. Mammarella, Storia d'Italia dall'unità alla repubblica, L'Italia contemporanea (1943-1985), Universale Paperbacks, Bologna, Il Mulino, 1985, vol. VI, p. 112.
 - 69) Ibidem, p. 251.
- 70) M. Scoccimarro, *Il piano Marshall, l'Italia e l'URSS*, in «Italia-URSS», a. I. n. 1 (giugno 1948), p. 10.
- 71) G. Berti, L'amicizia tra l'Italia e l'URSS, cardine europeo della pace, in «Italia-URSS», a. I. n. 4. (settembre 1948) p. 5.
 - 72) Ibidem.
 - 73) Ibidem.
 - 74) Ibidem.
- 75) Da una memoria del conte Sforza «Trattative con l'URSS», in AEI, SAP 1946-50 b. Urss 13, f. Rapporti Russia-Italia. R. Morozzo della Rocca, op. cit., p. 375 e nota n. 8 p. 418.
 - 76) R. Morozzo della Rocca, op. cit., p. 377.
 - 77) Ibidem, p. 379.
- 78) G. Berti, L'accordo commerciale italo-sovietico, in «Italia-URSS» a. I, n. 7 (dicembre 1948), p. 3.
 - 79) Ibidem.
 - 80) Ibidem.
 - 81) Ibidem.
 - 82) Ibidem.
 - 83) R. Morozzo della Rocca, op. cit., pp. 383-384.
- 84) G. Berti, La nostra associazione deve diventare una grande organizzazione popolare, in «Italia-URSS», a. I, n. 3 (agosto 1948), p. 3.
 - 85) Ibidem, p. 4.
- 86) Ibidem. Si può notare come, in qualche modo, le tre fasi coincidono con i tre più importanti eventi politici interni ed internazionali: la cacciata delle sinistre dal governo e la vittoria della DC alle elezioni del 18 aprile 1948; l'adesione al piano Marshall e la firma del Patto Atlantico.
 - 87) Ibidem.
 - 88) Ibidem.
- 89) G. Berti, La via della pace, «Quaderni di Italia-URSS», n. 1, ed. Italia-URSS, sd, p. 26.
 - 90) Il mese dell'amicizia, in «Italia-URSS», a. I, n. 11 (novembre 1948), p. 5.
- 91) Si apre oggi a Torino il Congresso di Italia-URSS, «L'Unità» 23 ottobre 1949.
- 92) Una manifestazione popolare chiude il Congresso di Italia-URSS, «L'Unità» 26 ottobre 1949.
 - 93) Ibidem.
- 94) I Congresso Nazionale di Italia-URSS, in «Italia-URSS», a. II, n. 11, (novembre 1949), p. 3.

95) G. Berti, «La via della pace», op. cit., p. 26.

96) «I Congresso Nazionale...», art. cit., p. 3.

97) G. Berti, «Come nacque...», art. cit., p. 10.

98) G. Berti, «La via della pace», op. cit., p. 28.

99) G. Berti, *Italia-URSS al lavoro*, a cura della Commissione Stampa e Propaganda dell'Associazione Italia-URSS, n. 1 (aprile 1950), p. 31.

100) G. Berti, «La via della pace», op. cit., p. 31.

101) N. Raco, Questi trenta anni, intervista a Umberto Cerroni, «Realtà Sovietica», a. XXX, n. 285, p. 19. L'idea del tesseramento tramite un bollino da applicare su altre tessere (partito, sindacato, etc.) fu dell'allora segretario della sezione romana dell'Associazione Umberto Cerroni. «Su una facciata erano riprodotti i versi di un poeta sovietico e sull'altra venivano incollate delle fotografie, ritagliate da riviste sovietiche, di personalità della cultura, dell'arte, della musica, molto note. Ebbero un successo enorme: riuscimmo a finanziare queste manifestazioni perché la gente acquistava le tessere per avere quella determinata fotografia».

102) Corsi di lingua russa erano già stati avviati nelle principali sedi dell'Associazione nel 1946. Intervista sen. Donini.

103) «Italia-URSS al lavoro», op. cit., p. 21.

104) *Ibidem*, p. 3. Concretamente l'Associazione doveva inserirsi in tutte le manifestazioni e iniziative a carattere politico che si svolsero a cavallo tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50.

105) Ibidem, p. 4.

106) Organizzazione internazionale sorta nel 1949 per iniziativa e con l'adesione dei partiti e dei movimenti politici e culturali di sinistra, con scopo di denuncia e di lotta contro i pericoli di una terza guerra mondiale; la sua attività di propaganda tra le masse, intensa ovunque, si svolge per mezzo di congressi, comizi, referendum popolari, etc. (Dizionario Enciclopedico Italiano Treccani, vol. IX, p. 85).

107) G. Berti, «Italia-URSS al lavoro», op. cit., p. 4.

108) C. Cartasegna, «Italia-URSS al lavoro», op. cit., p. 9.

109) Ibidem, pp. 9-10.

110) G. Berti, «Italia-URSS al lavoro», op. cit., pp. 4-6.

L'Associazione doveva, ad esempio, inserirsi nel piano della CGIL il quale era una risposta concreta ad «una crisi economica profonda nella vita sociale italiana e che gli interessi del capitale monopolistico [...] impediscono di trovare una soluzione giusta, nazionale, popolare dei problemi economici acuti che pone la crisi».

Italia-URSS doveva «non soltanto mostrare che nell'URSS non c'è crisi appunto perché l'URSS è un paese socialista [...], ma mostrare come questa situazione profondamente differente è dovuta alla natura socialista dello Stato [...] che tanto si calunnia e si diffama».

In occasione dell'Otto Marzo l'Associazione doveva organizzare mostre, conferenze, scrivere articoli «per mostrare come nell'URSS, lungo le vie del socialismo, la donna ha raggiunto la sua liberazione, e rispondendo con decisione, con una polemica non difensiva, ma offensiva, alla campagna stupida di calunnie sulle donne messe in comune nella vita sovietica, sui bambini di Stato, sulla presunta amoralità sovietica, etc.».

111) Ibidem, p. 7.

112) Ibidem, p. 12.

113) *Ibidem*. Il socio non doveva essere «un semplice raccoglitore di adesioni e fondi», ma doveva tenere «piccole riunioni, piccole discussioni, brevi conversazioni», rispondendo «alle calunnie antisovietiche. [...] E' un socio che conosce e fa co-

noscere l'Unione Sovietica e la sua politica di pace. E' un prezioso collaboratore dell'Associazione nella lotta per la pace e per l'amicizia con l'URSS».

- 114) ibidem, p. 13.
- 115) Ibidem, p. 14.
- 116) Ibidem, p. 15.
- 117) Ibidem.
- 118) ibidem, p. 17.
- 119) Ibidem, p. 18.
- 120) Ibidem.
- 121) Ibidem. I punti chiave del piano di diffusione erano:
- Nessuna nostra manifestazione senza lo strillonaggio di Italia-URSS;
- Nessuna nostra manifestazione senza il banco per la vendita della nostra stampa;
- Nessuna edicola, nessuna libreria senza «Italia-URSS» e «Rassegna Sovietica»;
- Nessun giornale murale senza una copia delle nostre copertine, con allegate le condizioni di abbonamento;
- Nessuna riunione dei soci senza un energico richiamo alle necessità della diffusione;
 - Nessuna consegna della nostra tessera senza un invito ad abbonarsi.
- 122) Per il 1949 l'Associazione aveva avviato una campagna di abbonamenti ad *Italia-URSS* a cui era abbinato il concorso «Botta e Risposta», che metteva in palio un abbonamento al giornale.

La campagna abbonamenti prevedeva: 1) Chi invierà oltre al suo abbonamento altri due abbonamenti avrà diritto all'invio gratis di un classico del marxismo. 2) Chi procurerà quattro abbonamenti per il 1949 avrà diritto a scegliere una serie di pubblicazioni delle edizioni in lingue estere di Mosca. 3) Chi procurerà dieci abbonamenti per il 1949 avrà diritto a un biglietto di viaggio di seconda classe per un percorso di 600 Km sulle FS. Per partecipare al concorso «Botta e Risposta», bisogna rispondere alle seguenti domande: 1) Che differenza c'è tra «colcos» e «sovcos»? 2) Chi ha tradotto in russo il Decamerone di Boccaccio? 3) Come viene diviso tra i membri del colcos il reddito netto dell'azienda? 4) Quante sono le Repubbliche Federate dell'URSS? 5) Chi è il Capo dello Stato dell'URSS? 6) Qual era la capitale della Russia zarista? Da «Grande campagna abbonamenti», in «Italia-URSS», a. I, n. 5, (ottobre 1948), p. 4. La campagna abbonamenti fu successivamente ampliata.

Abbonamenti a «Italia-URSS» per l'anno 1949: 1) A chi procura dieci abbonamenti annui a «Italia-URSS» o cinque abbonamenti sostenitori invieremo in omaggio un abbonamento semestrale a «Rassegna della Stampa Sovietica». 2) A chi procura venti abbonamenti annui a «Italia-URSS» o dieci abbonamenti sostenitori invieremo in omaggio un abbonamento annuo a «Rassegna della Stampa Sovietica». 3) L'abbonato che entro il 1949 ci avrà procurato il maggior numero di abbonamenti riceverà in dono un quadro del pittore Renato Guttuso.

Veniva, poi, pubblicata una classifica di vendita di «Italia-URSS» nelle varie città italiane. (Da «Italia-URSS», a. II, n. 1-2, (gennaio 1949), p. 8).

123) Fra gli altri furono pubblicati i seguenti «Quaderni di Italia-URSS»: 1) G. Berti, La Via della Pace; 2) Scveitser, Le vertenze di lavoro nell'URSS; 3) N. Mikhailov, Le ricchezze naturali dell'URSS; 5) Col. Korotkov-Fomicenko-Gen. Zamiatin, Quattro battaglie che salvarono il Mondo; 7) M. Lena, Pianificazione industriale nell'URSS; 8) N. Sokolov, Il progresso tecnico nell'URSS; 9) A.N. Sukhov,

L'assistenza sociale nell'URSS; 10) L. Podvoiski, Vita di fabbrica nell'URSS; 11) A.L. Livscitz, Tenore di vita del popolo sovietico; 12) I. Trainin, I Soviet; 13) V. Obratzov, Le ferrovie nell'URSS; 16) M. Lena-G. Regis, Gli scambi economici con l'URSS (importanza del mercato sovietico); 17) A. Vinter-T. Zolotarev, I grandi cantieri dell'Unione Sovietica; 18) (s.n.), La protezione del lavoro in URSS.

124) Lucio Lombardo Radice, Le conquiste della scienza sovietica nella pri-

ma giornata del convegno. «L'Unità» 26.XI.1950.

125) R.L. Personalità d'eccezione ricevono gli scienziati e gli artisti sovietici, «L'Unità», 25.XI.1950.

126) Bruno Schacherl, Il convegno d'informazione sui recenti studi scientifici in Unione Sovietica. «L'Unità» 23.XI.1950, p. 1.

127) Lucio Lombardo Radice, art. cit.

128) Mario Berlinguer, *Il convegno di Firenze*, «Italia-URSS» a. III, n. 12 (dicembre 1950) p. 2.

129) Chiuso il convegno di studi sovietici. «La Nazione Italiana» (Cronaca di Firenze) 27.XI.1950.

130) Mario Berlinguer, «Il convegno...», art. cit.

131) Produzione e vita di fabbrica nell'URSS, atti del convegno di Torino 1-2 novembre 1952, a cura dell'Associazione Italia-URSS, Roma 1952 p. 6.

132) Giuseppe Berti, *ibidem*, p. 8. 133) Giorgina Levi, *ibidem*, p. 10.

134) Paolo Robotti, *ibidem*, p. 28.

135) Ibidem, p. 32.

136) Vittorio Foa, ibidem, pp. 59-78.

137) Paolo Robotti, ibidem, p. 214.

138) Ibidem, p. 218.

139) Varie iniziative, «Rassegna Sovietica» a. IV n. 11 (novembre 1953) p. 95.

140) Vedi anche: Lo sport sovietico, «Realtà Sovietica», numero speciale supplemento al n. 7, a. I (ottobre-novembre 1953).

LE FIGURE FEMMINILI NEI RACCONTI DI IVO ANDRIC

L'annessione della Bosnia e dell'Erzegovina all'Impero asburgico nel 1908 e lo scoppio della prima guerra mondiale nel 1914 furono avvenimenti di enorme importanza nella storia culturale dei popoli slavi meridionali¹. E' infatti sotto la loro influenza che cominciò la sua carriera una giovane generazione di poeti e scrittori, alla quale appartenne anche Ivo Andrić (1892-1975)². Il centro della vita culturale della Bosnia era allora Sarajevo; qui operavano i «padri», con Aleksa Šantić, Svetozar Corović e Petar Kočić, mentre anche i «figli» cercavano di aprirsi la strada in un mondo letterario ricco di fermenti. Sono gli anni in cui nasce la «Giovane Bosnia» (Mlada Bosna)³, una corrente che s'identifica con quella del modernismo nella letteratura bosniaca, serba o croata, alla quale appartengono, con Andrić, Dimitrije Martinović, Vladimir Gaćinović, Miloś Vidaković, Jovo Varagić, Dragutin Mras, Pero Slijepčević e Borivoje Jevtić⁴.

Come altri suoi coetanei, Andrić si fece dapprima fama di poeta, presto però rivelando talento di prosatore, con una scrittura semplice, fluente, pacata, che tocca le profondità dell'animo umano. Così fu facile notare quanto diverso fosse l'Andrić poeta di Ex Ponto (1918) e di Inquietudini (Nemiri) (1920) dall'Andrić narratore della sua Bosnia: là, sentimentale, elegante, lirico, attento allo stile e al linguaggio, qui abile nell'uso degli strumenti adatti a presentare con rara efficacia la gente della sua terra e l'amaro suo destino.

Queste caratteristiche vengono alla luce anche nei racconti che ora esamineremo, indugiando in particolare sulle figure femminili, mentre daremo risalto ai più significativi e appena accenneremo a quelli meno importanti, nei quali esse sono viste soltanto di scorcio.

La donna: ideale irraggiungibile o figura tragica?

Al primo posto si colloca *Il viaggio di Alija Gerzelez (Put Alije Djerzeza)*, del 1920⁵. Il protagonista di questo racconto-ritratto è un personaggio che per coraggio ed audacia sul campo di battaglia non ha rivali; ovunque lo precede «un silenzio pieno di ammirazione e di rispetto. Era onusto della gloria di molte eroiche tenzoni e di una forza che incuteva terrore; tutti ne avevano sentito parlare, ma solo pochi l'avevano visto, poiché egli aveva trascorso la sua giovinezza a cavallo tra Travnik e Višegrad6».

Nel rapporto con le donne però Alija è sempre in una situazione non realizzata; vorrebbe essere un amante irresistibile, mentre è incapace di avvicinarle ed esprimere loro la sua passione. La prima donna che si presenta a questo dongiovanni bosniaco, così definito da Miloš Bandić⁷, è una straniera, una veneziana, appena intravvista sulla porta della camera di una locanda presso il dazio di Višegrad (un luogo prediletto nelle opere di Andrić), e poi descritta «in cima alle scale». La possiamo immaginare bellissima, avvolta in «un'ampia veste verde e un velo bianco»⁸, sotto lo sguardo innamorato di Alija, che gemendo si dà al bere e comincia a perdere una parte del suo fascino di eroe per diventare oggetto di risa e scherno, in una bella «commedia» dove è trascinato sempre più in basso. La veneziana appare lontana, superba, fredda e misteriosa, ciò che provoca la sua ira, la voglia di offendere, forse di uccidere.

Dopo la straniera, Gerzelez s'innamora della zingara Zemka, che vede sull'altalena:

«Zemka era una donna ripudiata, e per ben tre volte; era slanciata, aveva gli occhi verdi, ed era più bianca delle altre zingare. Dicevano che nessuno poteva avere ragione di lei9».

Anche davanti a lei Alija perde la testa, affascinato dalla bellezza e giocondità del suo carattere:

«[...], si slanciava con sempre maggior vigore. Il suo viso era pallido e gli occhi socchiusi; oltrepassava con il suo corpo la linea della collina e si profilava sull'orizzonte. I suoi pantaloni larghi alla turca s'aggrovigliavano ed avvolgevano in cento pieghe, svolazzando al vento e sferzando il cielo. Seduto in basso, accanto al fuoco, Gerzelez accompagnava con gli occhi il suo slancio, [...], egli si sentiva attraversare da una dolce angoscia e da tremori pieni di brividi, [...].

Zemka non sostava; la si vedeva ansimare e diventare più pallida, ma tornava sempre di nuovo a sollevarsi e tutte le volte che si trovava sul punto culminante, apriva gli occhi per guardare, nel dolce spavento, il campo arato e il fiume sotto la collina¹⁰».

Poi di nuovo Alija s'innamora della «valacca» Katinka, «giovane e soda come un grappolo d'uva»¹¹, «come una pera matura»¹², infelice «a causa della sua bellezza, che due canzoni avevano resa famosa in tutta la Bosnia»¹³. Anche lei, come le altre, resta una chimera per Gerzelez, a cui nella sua infelicità, mista al ridicolo, non rimane che porsi la domanda: «Ma che donne sono queste, irraggiungibili come il Signore Iddio?»¹⁴.

L'unica che infine gli riesce a fare sua è Jekaterina, figlia di un medico russo, dagli «occhi tranquilli e le mani bianche» 15, che abita alla periferia di Sarajevo, alla quale egli giunge per una strada «diritta». Sarà accanto a lei che Gerzelez scopre la causa di quell'incomprensibile tormento che lo rodeva: come sia lunga e tortuosa la via che porta alla donna e come sia difficile proprio a lui, tanto forte e famoso, percorrerla, mentre per altri è così facile, per cui infine rinuncia a quella «possente» e ridicola passione, cui tende le mani «come in un sogno»16. Gerzelez è un simbolo del paradosso tra «volere» e «potere», di quella lotta eterna, tante volte descritta, che aspira all'ideale della bellezza, qui rappresentata dalle donne: sarà essa la veneziana «in pelliccia e velluto, il cui corpo snello e signorile non è possibile neanche immaginare? [...], [la] zingara Zemka, animale protervo, subdolo, ma anche caro? [...], [la] vedova ben pasciuta? [...], [l']ebrea appassionata e raffinata? o [...] Katinka, frutto che matura nell'ombra?17».

La forza fisica maschile, rappresentata da Gerzelez, è impotente di fronte alla donna, debole e fragile, ma pur sempre irraggingibile¹⁸.

Lo stesso tema della donna desiderata e sognata si ritrova nel racconto Mustafà l'ungherese (Mustafa Madžar), del 192319, affine al precedente sia per la forma (è un ritratto dell'eroe maschile) che per la tecnica usata nell'introdurre l'unica fugura femminile. Questa donna, che non ha nome e non è quasi descritta, ritorna numerose volte nei sogni agitati di Mustafà, sempre però lontana, quasi in un incubo, a ricordargli la violenza subita:

«[...], ed in fondo all'orizzonte, dove la pianura sabbiosa si fonde col cielo, vede spuntare una donna in nero, con le mani sul petto ed il volto sfigurato. Egli la conosce e sa anche perché si preme le mammelle con le mani e perché il suo volto è così dolorosamente sfigurato. Benché pensi a tutto questo e scorga la donna e si ricordi

come, ad Erzurum, la sorprese sola nella casa del cambiamonete e come lei si dibattesse disperatamente, [...], cerca di sfuggire alla donna ed a quel ricordo, [...]²⁰».

A differenza da Gerzelez, Mustafà è una figura tragica, un uomo solo, da tutti abbandonato, così come egli stesso si è allontanato da tutti. Mentre però Gerzelez non osa affrontare le donne desiderate, simbolo di bellezza, allegria e giovinezza, Mustafà è un eroe rude e violento, dominato da paure ed angosce per i suoi comportamenti indegni.

Agli antipodi rispetto a questi due personaggi sta Alidede in Morte nella tekija di Sinan (Smrt u Sinanovoj tekiji), del 193221, un saggio dal cuore puro, che si è fatta fama di asceta presso i confratelli del suo ordine religioso. La vita, e alla fine anche la morte di Alidede sono segnate da due ricordi forti e dolorosi: quando appena undicenne, mentre giocava, scoprì, immerso nel fango, tra il fogliame e la ghiaia, il cadavere di una donna, e a Costantinopoli, allorché, ormai uomo fatto, vivendo in una tekija²² di monaci mussulmani, vide una notte venirgli incontro «una bianca figura che scendeva rapidamente [...]. Era una donna che indossava una veste bianca o soltanto una camicia»²³. In quelle occasioni Alidede non ebbe la forza di reagire, nel primo caso di avvisare sua madre, nel secondo di aprire il portone per nascondere la ragazza inseguita. Quelle esperienze rimasero impresse nella sua memoria a guisa di sogni irreali. spingendolo a una vita di lavoro e di preghiera; in punto di morte, però, scoprì e riconobbe «che c'è sempre una donna, come una porta, sia all'entrata che all'uscita da questo mondo»²⁴. In queste parole di Alidede sembra di ritrovare il pensiero dello stesso Andrić, per il quale, sia nella vita che nell'opera, la donna gioca sempre un ruolo importante.

I tre racconti analizzati contengono alcuni dei temi che più stavano a cuore al nostro narratore: quelli dell'eroe, dell'asceta, ma anche della donna, nella sua posizione in società, nel suo rapporto con l'uomo. Il mondo bosniaco attraverso questi personaggi si squaderna dinanzi al lettore in un incrocio d'influenze, di culture, di religioni²⁵. E' questo l'ambiente preferito di Andrić, impregnato di motivi orientali, che sembra chiuso in un ordine apparente, soprattutto quello cattolico-mussulmano, ma anche l'ortodosso, osservato da uno scrittore che intende fare solo opera di cronista imparziale, discreto e misurato²⁶.

Nei suoi racconti, specie in quelli che toccano i temi bosniaci, appare un mondo guidato da uomini, mentre le donne, come sempre

nelle società orientali, sono come in penombra, paiono figure di secondo piano, nascoste dietro i veli o le cortine delle finestre, ciò che attira la curiosità e gli appetiti sensuali degli uomini; ma il loro destino è spesso tragico.

In *Il miracolo a Olovo (Čudo u Olovu)*, del 1926²⁷, la figlia di Kata è l'unica femmina tra nove figli maschi, e porta in sé le tracce di quel sangue «ammalato» ereditato dagli avi. Il racconto è la descrizione di un pellegrinaggio della madre, la vecchia Kata Bademlić, in compagnia della figlia quindicenne, alla fonte miracolosa del monastero di Olovo, nella speranza della sua guarigione. Il momento culminante è la scena alla fonte, dove la vecchia, donna di forte carattere, decisa a tutto per salvare la figlia, si rende conto che anche quell'ultimo tentativo è fallito. Per quanto pietosa sia la sorte della ragazza, non lo è meno quella della madre, che sente tutta l'amarezza della sconfitta.

«Alternativamente facevano il bagno, gli uomini e poi le donne. [...].

La vecchia Bademlić e la cognata accompagnavano la ragazza nell'acqua. Anche se tutti erano assorti nei pensieri, chiusi in sé, pure davano loro posto, perché la gente ricca e distinta ha sempre e dovunque la precedenza.

Rattrappita, la ragazza tremava e aveva paura dell'acqua e della gente. Ma poi piano piano, sempre più profondamente scendeva nella fonte, come volesse nascondersi. Adesso l'acqua le arrivava fino al mento. Mai prima nella sua vita aveva visto tant'acqua come qui, né sentito così tante voci e strani gemiti. [...]. Chiudeva gli occhi e respirava in fretta il vapore caldo che si alzava dalla superficie. Come se venissero da una distanza sempre maggiore, sentiva le voci delle donne attorno. [...]. Allargò le braccia. [...]. Alzò la testa e fissando lassù in alto quel raggio di luce, gridò all'improvviso con una voce straordinariamente chiara e penetrante:

— Eccolo, scende sulle nuvole! Gesù! Gesù! Aaah...!

In quella voce c'era qualcosa di pauroso e solenne. Tutte le donne chinarono il capo udendola. Nessuno osava alzare la testa e guardare la malata. [...].

L'unica che non aveva chinato il capo era la vecchia Bademlić. [...].

Dai bagni giungevano il mormorio delle preghiere e le grida al miracolo e alla guarigione. Ma la vecchia stava immobile, sconfitta,

ancor più severa e cupa del solito. Perché lei era l'unica che sapeva, che quel sorriso era quello dei Bademlić, e che non c'era nessuna guarigione e tutto era inutile. E come se non vedesse l'ora di scappare dalla gente e di rimanere da sola con la Madonna, con la quale aveva ancora da sciogliere un voto, essa si voltò verso l'angolo buio e bisbigliando gridò seccamente:

- Prendila con te! Prendila con te!

Ripeté alcune volte queste parole, senza voltarsi neppure verso la ragazza che stava tremando ai suoi piedi²⁸».

Tragico è anche il destino della giovane di Mostar, andata sposa a Olujac: (in *Olujaci*, 1934)²⁹, un paese sperduto e selvaggio, abitato da gente taciturna e introversa, solo presa dal lavoro quotidiano. Diversa da tutti è la sposa innominata, così come la descrive l'autore:

«Essa era sottile, ma pienotta, quelli invece senza distinzione erano tutti forti e grossi; essa era vivace e allegra, quelli cupi e taciturni; a lei piaceva ballare e cantare, a loro lavorare [...]; a lei farsi bella e curarsi, mentre le sue cognate e le altre spose ritenevano ciò disdicevole e avevano parole di biasimo...³⁰».

La giovane paga con la vita una tale condotta perché il marito, un montanaro chiuso e ostile a tutto ciò che è diverso dal suo modo di vita e dal suo ambiente, acciecato dalla gelosia, dà fuoco alla casa, nella quale la sposa di Mostar miseramente perisce.

Non meno drammatica, nel racconto *Il matrimonio (Svadba)*, del 1936³¹, è la sorte della vecchia Mejra, che viene abbandonata dal marito, un commerciante arricchitosi con illecite speculazioni durante la guerra e che al posto suo prende una moglie giovane, cui Mejra invano si oppone, cercando di risvegliare la coscienza e suscitare la pietà del marito.

Mentre però nei racconti sovra citati la donna appare sempre vittima di tragiche circostanze e di una società chiusa e a lei ostile, nel bellissimo Amore di Rifka (Ljubav u kasabi), del 1923 e in Presso il calderone (Kod kazana), del 1930, le storie hanno un diverso risvolto. In quest'ultimo racconto ci viene presentata la figlia di Marko Barabez, decisa a farsi mussulmana per sposare un giovane turco (ciò che per i cristiani era ritenuto un atto ignobile), nonostante le preghiere e le maledizioni dei genitori, espresse anche davanti ai frati di un convento dove il padre l'ha accompagnata, nella speranza di farle cambiare opinione:

«[...] Essa ascoltava irremovibile, con le mani incrociate, gli occhi caparbiamente abbassati e il viso chiazzato di rosso dall'emozione, i tentativi di persuasione, i consigli, le promesse e le minacce [...].

[...] Fra Marco l'aveva immaginata una donna forte, robusta e iraconda. Al contrario davanti a lui stava una giovinetta gracile e snella, con le mani umilmente incrociate, ma con la testa alta. Sul volto risaltavano le palpebre costantemente abbassate, livide per l'insonnia, dal taglio un po' obliquo, come due grandi foglie disuguali³²».

Anche questo personaggio è anonimo, quasi che il suo nome non abbia importanza, mentre conosciamo quello del padre; nonostante la fragilità del fisico, essa appare di carattere forte e tenace. Andrić sembra voler dimostrare che nell'apparente ordine della società — e della famiglia, che ne è un nucleo, — pur se l'uomo è l'unico a decidere e ad assumersi la responsabilità di tutti i membri, la donna può imporre la sua volontà, quando si tratta di decisioni importanti, come quella di cambiar fede religiosa per sposare l'uomo amato.

E' così pure ne *L'amore di Rifka*³³, dove la protagonista è una ragazza che opera una grande scelta di vita:

«[...] non aveva compiuto neanche i sedici anni e già da un pezzo non poteva più attraversare tranquilla il mercato. Comunque accordasse il suo passo, tutto su di lei giocava, vibrava, trepidava: i capelli, i seni, i vestiti. E i giovani commessi [...] alzavano la testa dal loro lavoro, sussurravano, tossivano e si chiamavano l'un l'altro. [...].

- Eh, bianca è, bianca come il vetro. [...]³⁴».

Innamoratasi di un giovane croato, capitano della guardia forestale, che sin'allora è vissuto a Vienna fra molte avventure, lo chiama «sole mio», gli confessa il suo amore e gli offre dei fiori secchi, sì che infine l'annoiato Ledenik s'invaghisce della sua fresca ingenuità, della sua "capigliatura rossa [...] [che] svolazzava al vento e balenava ogni tanto, mentre il suo grembiule bianco splendeva al sole"»35.

Per Rifka l'amore è totalizzante ad essa lo difende strenuamente davanti a tutta la famiglia che la osteggia, perché il capitano, venuto da lontano, non corrisponde al loro stato sociale. Quell'amore sarà la sua ragione di vita, e porterà alla sua morte. Con l'eroina innominata di *Presso il calderone* Rifka ha in comune un'apparente fragilità e debolezza, ma anche quella forza che la induce a assumere una posizione di sfida disperata, concludendo col tragico gesto del suicidio un amore impossibile a realizzarsi.

Lo stesso tema dell'amore proibito si ritrova in *Corkan e la tedesca (Corkan i Švabica)*, del 1921³⁶, in cui Andrić presenta il punto di vista dell'uomo, Corkan appunto, un personaggio che appare anche in altri racconti. La donna è qui una straniera ballerina di circo:

«Col suo tabù e le lunghe calze nere che arrivano fino alle an-

che, agitando un ombrellino verde, percorre tutto il circo sul filo teso, scivolando ora su un piede, ora su tutti i due. Tutti quanti stanno a guardare a bocca spalancata e pieni di stupore, mentre dai loro occhi dilatati guizzano lampi. Quando poi, alla fine, lei si getta tra le braccia del direttore e sparisce dietro la tenda, tutti si sentono spossati ed entusiasmati come se fossero stati a contemplare delle stelle. Poi seguono tremende bevute, canti e zuffe³⁷».

E' questa l'unica descrizione della ballerina che troviamo nel racconto e proprio perché lontana e come «tra le stelle», cioè nei sogni, è anch'essa irraggiungibile al pari delle altre donne, mentre gli uomini che la desiderano sono presentati come una massa amorfa, che si abbandona ai propri istintì e sfoga in risse e ubriacature la tensione dei sensi. Solo Corkan, lo scemo del villaggio, figlio di una zingara, il più infelice ed emarginato, segnato dalla propria origine, confessa davanti a tutti il suo sentimento per la straniera. Nella sua pena amorosa, nei suoi sproloqui, nelle sue sbronze appare evidente l'impotenza maschile di fronte alla donna. Quando egli dice: «Credo che non la toccherei neppure» 38, nel timore di infrangere il suo sogno, è un tipico personaggio andriciano, in bilico fra il desiderio inappagato e la possibilità di realizzarlo.

Nella scia di queste figure femminili l'autore procede per una strada che lo condurrà dalla donna in carne ed ossa a quella immaginaria, frutto di un'eccitata fantasia. In La donna sulla roccia (Žena na kamenu) (1954) incontriamo Marta L., una cantante lirica di successo, che ha già alle spalle una storia tempestosa: figlia unica di un ingegnere benestante, si è sposata due volte e due volte ha fallito, pur avendo provato un grande amore che ha segnato la sua esistenza. Il racconto può dirsi senza trama, né azione: Marta è descritta mentre prende il sole sdraiata su una roccia in una spiaggia dalmata e va meditando sulla sua vita che sta passando, sulla sua bellezza ormai sciupata, sulla maturità che si annunzia. Un tempo forte, sana e come scolpita nel marmo, come «una barca a vela costruita alla perfezione» 39, essa non può ora che constatare il decadimento fisico del suo corpo, l'insorgere di pene, di inquietudini, di incubi.

La donna è un essere sfuggente e misterioso per il Nostro. Così è anche Jelena nel racconto *Jelena, la donna inesistente (Jelena žena koje nema)*, del 1962, ove si scopre un nuovo Andrić, che ha mescolato i generi, perché il racconto procede tra confessioni e momenti lirici, dando posto anche al saggio di costume⁴⁰. Sembra di ritrovare la donna da lui cantata nelle giovanili poesie di *Ex Ponto*, con quell'invocazione. «Jelena! Jelena!», che suona come un pro-

rompente desiderio. Di questa donna veniamo a sapere che è bionda, ha una folta capigliatura, gli occhi dallo sguardo strano e penetrante, il corpo giovane e forte. Non la si incontra più nell'ambiente chiuso delle cittadine bosniache, ma nelle aperte strade delle grandi città, nelle *halls* degli alberghi, negli scompartimenti dei treni espressi. Tutto è realistico, tranne questa Jelena, che sì è presente, ma sempre irraggingibile: essa è ora come un riflesso dei raggi del sole, ora come un gioco dell'acqua o come un fitto fogliame; raggiungerla significherebbe perdersi nell'impossibile. Ma la ricerca di Jelena deve continuare, come la vita stessa, mentre la tormentosa incertezza di poterla avere aumenta il desiderio:

«[...] So che al mondo esistono tante finestre socchiuse alle quali bussa il venticello di primavera; i riflessi del sole sul metallo e nell'acqua, dei sedili vuoti negli scompartimenti dei treni, dei cortei serpeggianti e dei volti radiosi, appena intravvisti. Ho un presentimento: che vi siano ancora migliaia di possibilità e occasioni a noi ignote; che dovunque e sempre può apparire Jelena, la donna che non esiste. Bisogna soltanto che io non cessi mai di attenderla⁴¹».

Simbolo della bellezza, dell'amore, della felicità, questa creatura è dunque il sogno che il protagonista vuole conquistare. Personaggio moderno e sensibile, egli è ben diverso dal rude Alija Gerzelez, ma pur sempre li accomuna l'impotenza di sottomettere la donna con i mezzi che sono propri dei maschi.

La donna: demonio o martire

Le donne nell'opera di Andrić sono sempre viste da una prospettiva maschile, e come tali dunque oggetto di desideri, di fantasie, sinonimo di bellezza e di fascino. Non tutte però s'inquadrano in questa cornice, come ad esempio Margita Katanić, nel racconto Zeko, del 195242; che unisce ad un aspetto quasi mascolino (forte corporatura, capelli grigi al vento, grandi occhi ironici) un elemento distruttivo che non risparmia quanti essa avvicina e dei cui destini è despota. Pur non essendo la protagonista del racconto, Margita ne tiene le fila. Nata dalle esperienze di vita di Andrić nella Belgrado degli anni '30, essa riflette in sé i caratteri negativi dell'abitante della grande città: autoritaria, materialista, dura e spietata nei giudizi, Margita è per il marito, Zeko, come «un drago», «un polipo dai molti tentacoli», che a tutti i costi bisogna allontanare da sé, come infine riuscirà a Zeko.

Altrettanto era accaduto al personaggio maschile di un racconto giovanile, in *La donna di avorio (Žena od slonove kosti)*, del 1922⁴³. Era costui in possesso di una statuetta femminile di avorio, di fabbricazione cinese, che ad un tratto diventa una donna in carne ed ossa, una vera virago, dalla quale egli fugge, ritrovando nel sogno la donna ideale.

Sembrerebbe, dai vari personaggi sopra esaminati, che una conclusione si imponga: la donna di Andrić o è «demonio» o è «martire», secondo la definizione data da Miloš Bandić, tra questi due estremi scoprendosi talvolta uno *status* di sofferenza senza uscita⁴⁴. Questo giudizio risulta tanto più fondato quando avremo considerato due tra i migliori suoi racconti, che sia per la mole, che per la tematica affrontata e per lo sviluppo dei personaggi, ben potrebbero definirsi romanzi brevi. Si tratta de *I tempi di Anika (Anikina vremena)*, del 1931⁴⁵ e di *Mara la favorita (Mara milosnica)*, del 1926⁴⁶, entrambi dedicati a figure femminili di forte rilievo.

Nel primo racconto la vicenda esistenziale di Anika è seguita nel suo crescendo tragico, pur premettendosi quella della bella «valacca» Tijana, che «giunse a mettersi sotto i piedi anche l'autorità e la legge»⁴⁷. Nella descrizione iniziale Anika è una ragazza «magra e alta, con grande occhi pieni di diffidenza e puntiglio, con una bocca che in quel visino minuto sembrava troppo grande e pareva sempre pronta al pianto. [...]. Rigida e spigolosa, la piccola camminava sempre curva, come vergognandosi della sua altezza, con le labbra strette in atteggiamento di sfida e gli occhi bassi⁴⁸».

Così invece appare nel finale, uccisa dal fratello:

«Sul pavimento giaceva il cadavere di Anika. Completamente vestita, con uno strappo soltanto sul corpetto e sulla camicia, quasi fosse morta senza lotta e senza gli spasimi dell'agonia, sembrava ancor più grande del solito [...]. Aveva ancora un fiore tra i capelli⁴⁹».

Fra questi due estremi il lettore segue la sua trasformazione: mentre acquista in bellezza e sensualità, Anika sempre più diventa stravagante, capricciosa, libera, seducente e sfacciata nelle movenze e negli sguardi, decisa a rifiutare le regole e i tabù della piccola città in cui vive:

«Il suo viso era grande e bianco, gli zigomi sporgevano e attorno agli occhi, divenuti cupi, passava un sorriso che scendeva sulle gote e visibilmente le illuminava⁵⁰.

Lo spento biancore della pelle nascondeva una circolazione possente, e solo con uno scarto brusco, di colpo, senza la minima gradazione, trapassava nel rosso cupo delle labbra o si trasformava lentamente in un rosa appena percettibile intorno alle unghie e all'orecchio. Tutto quel grande corpo armonioso, solenne nel riposo, lento nei movimenti come se di nient'altro fosse pensoso che di se stesso, senza desiderio né bisogno di adeguarsi agli altri, era simile a un ricco impero, bastava a se stesso, non aveva nulla da nascondere né aveva bisogno di mostrare nulla, viveva nel silenzio e disprezzava l'altrui urgenza di parlare⁵¹».

Anika è dunque quel tipo di donna fatale, crudele e affascinante, che ha ragione dell'uomo, del quale si vendica. Diventata una «mondana» potente e influente, in grado di dominare tutti nella cittadina, dal governatore ai mercanti, al giovane figlio del parroco, appare come il simbolo del male, contro il quale, come dice un personaggio nel racconto, «nessuno può nulla», essendo essa «pascià e vescovo insieme»⁵². Saranno sue vittime, con Mihajlo, che pure ama, numerosi altri uomini, per i quali non mostra che indifferenza. Alle sue spalle rimane ciò che nella città è degno di rispetto, giacché essa sfida apertamente tutti, uomini e donne, che la sfuggono, come se fosse venuta da un'altra città, dal mondo straniero.

Pur accentuandone i lati negativi, l'autore con non minore evidenza presenta anche quelli positivi di Anika: la forza di volontà, l'intelligenza, il coraggio, il disprezzo per l'ipocrisia e la falsità. Così, per esempio, rispondendo al prete che le rimprovera di avergli «rubato» il figlio, così scrive apertamente:

«Tu sei l'arciprete di Dobrun e io la puttana di Višegrad. Le nostre parrocchie sono ben distinte e faresti meglio a non toccare quello che non è tuo53».

Ben conscia di essersi attirata l'odio dell'intera città, essa attende e prepara la propria morte senza timore, quasi con serenità, consapevole di essersi opposta a quella società degli uomini in cui una donna viene crudelmente inquadrata, come in quel detto serbo citato nel racconto:

«In ogni donna c'è un diavolo che bisogna uccidere facendola lavorare oppure partorire, o tutte e due le cose; se la donna si sottrae all'una e all'altra, allora bisogna ucciderla⁵⁴».

Pur senza poterci addentrare nel paragone, ci sembra indubbio che una parentela spirituale sia ravvisabile tra il personaggio di Anika e quello di Nastas'ja Filippovna, la dolente eroina dell'*Idiota* di Dostoevskij, che Andrić conosceva: la stessa sfida al mondo che l'ha umiliata, la stessa fierezza e aspirazione a una vita diversa, illuminata da un vero amore, si ritrova in entrambe le figure di queste donne slave immortalate dall'arte.

Per la sua struttura il racconto *Mara la favorita*, un altro ritratto di donna, assomiglia a *I tempi di Anika*, però cronologicamente è collocato verso il 1878, all'epoca cioè dei profondi rivolgimenti verificatisi nella storia della Bosnia, passata dal dominio ottomano a quello asburgico, con le conseguenti agitazioni e insurrezioni⁵⁵.

Mara è l'opposto di Anika. Essa è diventata per caso e contro la sua volontà l'amante di Veli-pascià, il comandante della guarnigione turca in Bosnia, che ha trascorso una vita di sregolatezze — è un inveterato dongiovanni, consumato dall'alcool e dalle malattie — e l'ha notata mentre passava per la cittadina di Travnik, dove Mara aiutava il padre nella panetteria, prendendola con sé come fosse un oggetto, per portarla a vivere a Sarajevo. Così Andrić descrive le acerbe grazie della giovane:

«Non aveva ancora sedici anni. Aveva grandi occhi grigiochiari, spenti come porcellana, che si muovevano lentamente. Aveva capelli molto chiari, pesanti e duri, cosa rara nelle donne di quei luoghi. Il suo viso e le braccia erano coperti di una peluria rada, visibile solo al sole. Cosa strana nel suo aspetto erano quelle parti del corpo non a contatto con l'aria e la luce, e che non apparivano sgradevolmente bianche, come di solito si nota nelle donne di carnagione chiara, ma tutto il suo corpo aveva un colore roseo.

[...] Lontana dai suoi, spaventata, in solitudine, era ormai tutta legata a lui. Qualche volta gli sembrava un animale tremante, nascosto dietro una roccia56».

A differenza di Anika, sempre padrona della sua vita, Mara viene guidata dal caso; essa accetta la sua posizione, nel contempo sentendone orrore e volendola rifiutare, ma non ha la forza di reagire, circondata com'è da un'atmosfera di paura e di insicurezza. Così chiusa in se stessa, sarà vittima del pascià che, costretto ad abbandonare Sarajevo, portando con sé tutto il suo mondo maschile (i cavalli, le armi, i servitori, persino i cani), non si degnerà d'informare Mara, che resterà sola, piena di vergogna. Rifiutata dalla società come amante di un turco, essa dovunque si sentirà a disagio, sia presso la vecchia Anuša, che dai frati che l'ospiteranno durante i tumulti popolari. Neppure la fede religiosa potrà ridarle serenità, perché lo sguardo severo, accusatore di fra Grgo, al quale è stata affidata, la condannerà più dell'ostilità della gente. Con le sue parole egli vuole dimostrarle che per donne come lei non c'è scampo neppure in seno alla religione:

«— Sai che cosa sei tu adesso agli occhi di Dio e del mondo cristiano? Spazzatura, spazzatura, piena di fetore e di vermi!

Tuonava come se essa con la sua mano avesse nuovamente aperto tutte le ferite di Gesù, già guarite; come se avesse fatto piangere la Madonna, sputato sulla croce e sulla comunione. E in così dire si avvicinava sempre più al suo viso. Davanti a quello sguardo e all'udire quelle parole, le sembrava di rannicchiarsi, di restringersi, di non trovarsi più sulla terra e che il suo corpo, per una tale vergogna, dovesse sparire, sciogliersi ed esistere soltanto più nella coscienza, come un punto nero che non può essere cancellato da nessuna fatica o dolore⁵⁷».

Mara non troverà la pace interiore neppure presso la ricca famiglia Pamuković, alla quale viene indirizzata dai frati; qui passerà da un'amarezza all'altra, sopporterà ogni sorta di offese e violenze, sino a che la travolgerà una follia mortale.

Magistralmente Andrić ha descritto, dietro le apparenze di un esteriore perbenismo, all'ombra degli alti muri delle agiate case bosniache, figure di donne costrette a subire un duro destino: dalla vecchia Pamuković alla giovane Nevenka, la nuora maltrattata perché senza figli, che alla fine si vendica della famiglia in cui la sorte l'ha gettata. Il racconto è costruito come un dramma teatrale, in un crescendo che non lascia spazio alla speranza, ed anzi tocca l'apice nel tragico finale.

Può essere perciò legittima anche un'altra constatazione: che per Andrić la vita è spesso un male, non importa se ereditato, un tributo che dobbiamo pagare per i peccati degli avi (viene in mente l'antica «ananke», ripresa da Carducci nell'ode *Miramare*), oppure è qualçosa di ineluttabile, come scrive un altro critico di Andrić, Velimir Živojinović⁵⁸. E non solo la vita è un male, ma è anche una sofferenza, specie per le figure femminili, che reagiscono ciascuna a modo loro: Anika con la sua vita libera, Mara con un atteggiamento passivo, pieno d'orgoglio, Nevenka con la sua vendetta.

Ancora passivamente si comporta la giovane moglie del comandante di una stazione di polizia nel racconto *La sete* (Žedj), del 193459, che una notte ode le invocazioni d'aiuto di un giovane aidùco60 catturato dal marito e tenuto senz'acqua perché riveli i nomi dei suoi compagni, come lui ricercati dalla polizia. Anch'essa è un personaggio solitario, angosciato, problematico, accanto a un marito che non la comprende:

4

«In certi momenti pensava di svegliare il marito per pregarlo di fugare con una parola, un sorriso, tutto questo, come un orribile sogno. Ma non si muoveva, non lo svegliava e continuava a sedere immobile, come davanti a un morto, ad ascoltare la voce del sotterraneo, sola con le sue angoscie e i suoi problemi⁶¹.

[...] La notte gravava [...], sempre più densa, sempre più pesante. Non era più una notte come le altre, una delle innumerevoli notti e giorni di questa terra; ma un unico, eterno, infinito, deserto di tenebre, dove l'ultimo uomo vivente si lamentava e invocava aiuto, senza speranza, senza una misericordiosa goccia d'acqua. Di tutto il grande mondo di Dio, di tutte le sue acque, di tutte le sue piogge, di tutte le sue rugiade non c'era più rimasta una lacrima; di tutti gli esseri viventi, neppure una mano. [...] E viveva ancora solo la debole fiammella della sua coscienza, unico testimone di tutto questo⁶²».

A questa rassegna di figure femminili altre se ne potrebbero aggiungere: come quella ragazza sprediugicata, decisa a tutto, che vuol dimostrare la sua volontà in *Sventura (Napast)*; o quella Anica in *La sposa seviziata (Zlostavljanje)*, che dopo tante umiliazioni e offese si libera del marito «seviziatore»; o quelle due sorelle viennesi, ma di origine slava, Agata e Amalija Radaković, in *Il serpente (Zmija)*63, che nelle loro peregrinazioni per la Bosnia non vi scoprono che orrore, miseria e ignoranza, quali mai li avrebbero immaginati nel loro mondo civilizzato. E ancora si potrebbero citare altre figure, come Gaga in *Anni irrequieti (Nemirne godine)*, la signorina Marijana, in *I vicini (Susedi)*, la moglie crudele in *Le parole (Reči)*, che però sempre ricalcano gli schemi dei racconti già esaminati.

In conclusione possiamo dire che le figure femminili nei racconti di Andrić hanno un ruolo importante, anche se il mondo che le circonda è guidato da uomini. Esse sono spesso in disparte, nascoste, come già è stato detto, dietro i loro veli, dietro le alte mura delle case, oppure dietro lunghi silenzi. Spesso sono profondamente tragiche; però, nella loro tragicità rappresentano una forza trainante dei racconti, sia che restino invisibili, in episodi secondari, o che esistano soltanto in sogno. Alcune di loro, come Anika o Mara, per esempio, sono quanto di più bello abbia prodotto non solo l'opera di Andrić, ma pure la letteratura artistica serbo-croata, di cui egli, Premio Nobel per la letteratura nel 1961, aveva narrato «la storia sul destino umano, che senza fine e interruzioni raccontano gli uomini agli uomini» 64, e di cui anche le donne fanno parte integrante.

La Signorina

Tra le figure femminili di Andrić ve n'è una indimenticabile, anche se oltrepassa i confini della nostra analisi, limitata ai racconti. E' Rajka Radaković, protagonista di un romanzo breve, *La signo*-

rina (Gospodjica), uno dei tre scritti durante la guerra e pubblicati nel 194565. Paragonata ai due capolavori, Il ponte sulla Drina (Na Drini ćuprija) e La cronaca di Travnik (Travnička hronika), La signorina è stata spesso considerata dalla critica del primo dopoguerra come opera di minor pregio, anche se, a detta del Bandić, si notano in essa i tratti migliori del realismo andriciano, e secondo il Gligorić la profondità del suo psicologismo, per aver scoperto il tragico dell'esistenza, quando sono superati i limiti della cosiddetta «normalità»66.

4

Già dal titolo si comprende che al centro del romanzo sta questa «Signorina» di Sarajevo, figlia di un ricco commerciante, descritta con poche, essenziali parole, con connotazioni realistiche, che valgono a presentarne il carattere, la vita interiore. Sin dalle prime pagine, Rajka appare come una «ragazza magra, dai neri occhi ardenti nel volto giallo, vestita miseramente, senza alcuna pretesa di seguire la moda ed il bisogno, tutto femminile, di ornamenti ed abbellimenti⁶⁷».

Successivamente la ritroviamo adulta, ma quasi identica, mentre «passava per le vie di Sarajevo, lei stessa grigia e taciturna. La sua magra ed aspra figura, fasciata dal cappotto nero abbottonato fino al collo, col cappello nero di foggia mascolina, sembrava adatta da sempre a giorni e a tempi come questi⁶⁸».

Andrić le sviluppa tutt'attorno il tema centrale dell'avarizia, non nuovo nella letteratura europea (si pensi, ad esempio, all'*Eugénie Grandet* di Balzac, all'*Avaro* di Molière) e neppure in quella serba e croata (*Zio Maroje* di Marin Držić, o *Kir Janja* di Jovan Sterija Popović). E' però nuova la passione per il denaro che Rajka sente sin da giovane, che si impossessa di lei al punto di portarla a deformare, poi addirittura a distruggere la sua personalità. Il romanzo inizia in modo insolito, con un *flash-back*, con una notizia di cronaca tratta dai giornali e collocata con molta precisione nel tempo:

«Uno degli ultimi giorni del febbraio 1935 tutti i giornali belgradesi riportarono la notizia che in via Stiska, al numero 16/a, era stata trovata morta la proprietaria della casa. Si chiamava Rajka Radaković, era nata a Sarajevo e viveva in quell'appartamento già da una quindicina d'anni, completamente ritirata, la vita della zitella solitaria; passava per taccagna e per stravagante. La sua morte venne scoperta dal postino di quella strada⁶⁹».

La morte è dunque un fatto compiuto, narrato con il linguag-

gio crudo, senza fronzoli, delle cronache giornalistiche: al contrario gli estremi istanti della vita sono descritti nel finale del romanzo:

«Mentre giaceva per terra, con gli ultimi movimenti convulsi si strappò sul petto la blusa di lana, nel disperato tentativo di facilitare il respiro che le si era fermato. Oh, solo un po' d'aria, solo un respiro, e poi, forse ogni cosa si potrebbe salvare, la vita, la proprietà, il denaro. Sarebbe disposta a pagare oro per un respiro. Ma non può respirare. Le ginocchia le si contraggono e si sente scoppiare la testa. Il sangue si è fermato e pesa come piombo. Mai più respiro. I movimenti divennero sempre più deboli finché s'arrestarono del tutto. Soltanto un fioco rantolo, ancora per alcuni istanti, rivelava gli ultimi sintomi di una lotta mortale. Poi anche quello cessò. Il suo corpo si rilassò e si calmò, restando nell'oscurità e nel silenzio 70».

Così, tra questi due avvenimenti, che pare la incornicino, viene presentata in forma di ricordi, esposti in terza persona (una tecnica che aumenta il distacco dalla narrazione), la vita di Rajka Radaković, nel suo progressivo «sgretolamento».

Una trama in senso classico non esiste: il tracollo economico del padre di Rajka ha cambiato e influenzato fortemente la sua vita. La promessa fattagli in punto di morte di non sperperare il patrimonio è diventata per la ragazza un'ossessione, una vera maledizione. Tutti i legami, compresi quelli familiari, le diventano un peso, qualcosa da evitare:

«[...], già da tempo, aveva interrotto i rapporti non solo coi giovani sfaccendati, ma anche con le sue coetanee sposate, e col suo comportamento ed il suo lavoro aveva allontanato da sé tutti i parenti. Non la invitavano, né andavano mai a cercarla; e se non ci fosse stata sua madre non avrebbe neppure mai messo piede in casa sua. La Signorina non si era sforzata di nascondere la sua completa indifferenza nei loro confronti e verso tutto quello che pensavano e dicevano. E dicevano e pensavano molto male di lei, del suo modo di vivere, della sua morbosa taccagneria e della sua vergognosa esosità. La zia Gospava, [...], diceva in tutte le riunioni familiari: "Non so che fine farà questa ragazza. Cresce come un pero selvatico, lungi dalla strada, sì che nessuno può stare neppure alla sua ombra. Non so, non so proprio! [...]"»71.

Astuta, testarda calcolatrice, Rajka Radaković comincia a interessarsi di affari di famiglia, seguendoli da vicino, cosa rara per una donna nella società bosniaca (e non solo in quella) dell'inizio del Novecento. Con la sua forte personalità esclude da ogni decisione la madre, debole e incapace di fare fronte ai casi della vita quotidiana.

Riducendo l'esistenza al puro necessario, essa si priva di ogni comodità, dell'aiuto delle domestiche e della cuoca, rifugge dai lussi, dai consumi vani, odiando il superfluo, con una severità che non riguarda solo gli altri, ma anche lei stessa. C'è in Rajka la stoffa dell'asceta, però nel senso che anziché alla preghiera, è al denaro e al suo potere che dedica ogni pensiero, chiudendosi nella solitudine, impenetrabile alle gioie e alle tristezze umane.

«Già da tempo per lei esistono due mondi, completamente differenti, anche se non completamente disgiunti. Uno è questo mondo, quello che ciascuno chiama mondo, tutta questa terra rumorosa e immensa con gli uomini e la loro vita, i loro istinti, le loro mire, le loro idee e le loro fedi, con la loro eterna necessità di costruire e di demolire, con l'incomprensibile giuoco di attrazioni e di repulsioni reciproche. L'altro è il mondo dei denari, il regno degli acquisti e dei risparmi, nascosto e silenzioso, noto soltanto a pochi, eppure sconfinato campo di tacite lotte e di costanti trame in cui dominano il calcolo e la misura, come due mute divinità. [...] Questo mondo oscuro e rovesciato era per lei il diritto, mentre il primo era il rovescio 72».

I suoi rapporti con il mondo esterno si riducono al minimo richiesto dagli affari e dai profitti, essa passa senza pietà davanti alle esistenze e ai destini degli altri uomini, respingendo perfino i mendicanti, definiti da Bandić «gli uomini di Dio»⁷³ — un atto, questo, molto grave nella società tradizionale — e rifiutando il suo aiuto anche ai piccoli orfani. Diventa «insensibile a tutta una serie di leggi speciali, di sentimenti morali e di determinate reazioni umane, incapace di percepire la loro esistenza, e tanto meno di afferrare il loro assetto e la loro lenta ma inesorabile efficacia⁷⁴».

Da risparmiatrice accanita essa si trasforma in un'usuraia spietata con i suoi «clienti»; forse non è qui vana per Andrić la lezione di Balzac e di Dostoevskij, nell'analisi profonda ch'egli fa del fenomeno, visto come una punta estrema nello sviluppo della società capitalistica.

Il romanzo è quasi senza dialoghi, perché vi domina una specie di monologo retrospettivo, nella figura della protagonista chiusa nella sua solitudine. I contatti di Rajka con il mondo esterno sono quasi inesistenti; quelli con la madre ridotti a lunghi silenzi; basati sull'interesse e sugli affari di usura quelli con Rafo Conforti, un commerciante ebreo, il suo «alter-ego» maschile, però più umano, meno spietato e con un destino del tutto diverso. Le uniche figure positive, in luce su questo fondo freddo e grigio, sono quelle di due

uomini: dello zio Vlado, giovane, allegro e spensierato, che vive solo più nei ricordi di Rajka, e di Ratko Ratković, conosciuto a Belgrado, verso il quale essa nutre sentimenti che potrebbero definirsi umani, perché vi entrano la simpatia e quasi un amore materno, al punto da farsi ingannare e prestargli dei soldi, che Ratko spende in viaggi e con belle donne, e non per gli affari. Ciò significherà per lei la rottura definitiva col mondo esterno. Distrutta dall'odio e dalla diffidenza verso tutti, la Signorina muore sola e abbandonata, nel terrore di perdere il suo denaro:

«[...] Nell'oscurità completa, la dolce oscurità che era come risparmio, e dunque come denaro, uscì nel vestibolo, [...]. [...], con la mano tesa, nel buio, incontrò qualcuno. [...] Volle strillare ancora, chiamare aiuto, ma non aveva voce. Il cuore le crebbe e la riempì tutta. Sentì poi all'improvviso che si svuotava tutta e che si disperdeva in freddi brividi. Alla fine le rimase il terribile pensiero di non essere sola; poiché lì al buio, sconosciuto ed invisibile, c'era colui che per tutta la vita spiava le persone come lei, colui che prima o poi veniva a rubare il danaro 75».

La Signorina come figura femminile è diversa dagli altri personaggi andriciani: non solo nel suo aspetto esteriore, così grigia e insignificante contrasta con tutte le altre donne già esaminate, ma anche per quella deformazione del carattere che sembrerebbe piuttosto tipicamente maschile. Però, mentre i suoi «fratelli» spirituali, come zio Maroje o Kir Janja, il primo un personaggio del Rinascimento raguseo, il secondo del Rinascimento serbo, con la loro avarizia ci fanno ridere o almeno sorridere e possono persino apparire simpatici, la storia di Rajka provoca opposti sentimenti: in certi momenti ci pare di odiarla, in altri di essere indifferenti nei suoi riguardi, in altri ancora di compatirla. In questo romanzo, che il critico Stanko Korać ha definito molto vicino alla filosofia esistenzialista⁷⁶, per la paura, l'insicurezza, le fobie che dominano il mondo della Signora, è sempre Andrić, profondo psicologo, a ispirarci, a indirizzare «il nostro sguardo su quello che c'è di umano nella sua opera»⁷⁷.

NOTE

¹⁾ Cfr. Branko Milanović, Književni počeci Ive Andrića, in: AA.VV. Kritićari o Ivi Andriću, Svjetlost, 1981, p. 7 sgg.; Cfr. anche Arthur A. May, La monarchia asburgica, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 571-594.

2) Ivo Andrić (Dolac, presso Travnik, Bosnia, 1892 - Belgrado, 1975), frequentò le prime scuole a Višegrad e, superata la licenza liceale a Sarajevo (1911), intraprese gli studi universitari di storia e letterature slave a Zagabria, Vienna, Cracovia e Graz, dove si laureò nel 1919. A causa della sua appartenenza alla «Giovane Bosnia» fu arrestato durante la prima guerra mondiale. Entrato nel 1921 nel Corpo diplomatico, prestò servizio fino al 1941 nei consolati jugoslavi a Roma, Bucarest, Graz, Parigi, Madrid, Bruxelles, Ginevra e Berlino. Dopo la seconda guerra mondiale divenne molto attivo nella vita del suo paese; fu anche Presidente dell'Unione degli scrittori jugoslavi (1946-52). Oltre a numerosi premi nazionali, gli fu conferito nel 1961 il Premio Nobel per la letteratura.

Incominciò pubblicando poesie nella rivista bosniaca «Bosanska vila» (La fata bosniaca), però raggiunse la fama come romanziere, narratore, critico d'arte e traduttore. Tra i suoi romanzi, i più noti sono *Il ponte sulla Drina, La cronaca di Travnik* e La Signorina, tutti del 1945. Il primo, che abbraccia un periodo di cinque secoli, dal 1500 fino alla prima guerra mondiale, è la cronaca di una città, Višegrad, descritta attraverso i destini degli uomini e del ponte, che è sempre al centro degli avvenimenti. La cronaca di Travnik è più limitata nel tempo (il periodo delle guerre napoleoniche), e riflette gli avvenimenti europei sulla vita di una cittadina bosniaca, mentre La Signorina ha come protagonista Rajka Radaković, schiava del denaro. In un quarto romanzo, *Il cortile maledetto* (1954), Andrić tratta i destini umani visti da dietro le mura del carcere di Costantinopoli, in un'immagine infernale dove si scontrano gli antagonismi e le lotte per il potere.

Su Andrić vedi la nota introduttiva di Jolanda Marchiori in: I. Andrić, *Il cortile maledetto*. Romanzo, Milano, Bompiani Ed., 1962, pp. 5-9; Franjo Trograncić, *Narratori croati moderni e contemporanei*, Roma, Mario Bulzoni Ed., 1969, pp. 181-183; Cfr. pure l'introduzione di Giovanni Grazzini in: I. Andrić, *La sete*, Firenze, Vallecchi Ed., 1961, pp. 7-14; Bruno Meriggi, *Ivo Andrić*, in: Andrić *Il ponte sulla Drina. Racconti*, Torino, UTET, 2970, pp. VIII-XXXI; Sante Graciotti *Storia delle letterature dei popoli della Jugoslavia*, Milano, Feltrinelli Fabbri Ed., 1969, pp. 26-27; AA.VV., *Antologia delle letterature del sud-est europeo*, Milano, Fratelli Fabbri Ed., 1969, p. 52; J. Marchiori, *Itinerario narrativo andriciano*, in: «Il mondo slavo», vol. I, Padova, Centro di studi sull'Europa orientale, 1969, pp. 127-148; Claudio Marabini, *La narrativa di Ivo Andrić*, «Nuova antologia di lettere, arti e scienze», a. 102, vol. 499, fasc. 1996; 1967, pp. 474-490. Vedi anche la prefazione a: I. Andrić, *Ex Ponto e altre opere. Collana Premi Nobel di letteratura*, Milano, Fratelli Fabbri Ed., 1968, pp. 5-57.

3) Sulla «Giovane Bosnia» (Mlada Bosna), società segreta dei giovani nazionalisti, cfr. C.A. Macartney, *L'impero degli Asburgo (1790-1918)*, Milano, Garzanti Ed., 1976, p. 907.

4) Cfr. B. Milanović, art. cit., pp. 8-12.

5) Prima edizione: Beograd, S.B. Cvijanović, 1920.

6) I. Andrić, *Il viaggio di Alija Gerzelez*. Traduzione di Giovanni Maver, in: *Novellieri slavi*. A cura di Ettore Lo Gatto ed Enrico Damiani, Roma, De Carlo Ed., 1946, p. 740. Nelle citazioni ci riferiremo a questa traduzione, che abbiamo preferito a quella di Franca Centaro in: I. Andrić, *Ex Ponto e altre opere, cit.*, pp. 137-168.

8) I. Andrić, Il viaggio di Alija Gerzelez, cit., p. 742.

9) Ibid., p. 744.

⁷⁾ Milos I. Bandić, *Ivo Andrić: zagonetka vedrine*, Novi Sad, Matica srpska, 1963, p. 109.

- 10) Ibid., p. 745.
- 11) Ibid., p. 748.
- 12) Ibid., p. 749.
- 13) Ibidem.
- 14) *Ibid.*, p. 750.
- 15) *Ibid.*, p. 751.
- 16) Ibidem.
- 17) *Ibidem*.
- 18) Dai critici contemporanei Gerzelez è visto non soltanto come una figura tragica ma anche come un eroe tragicomico. Cfr. Slavko Leovac, *Pripovedač Ivo Andrić*, Novi Sad, Matica srpska, 1979, pp. 14-22.

19) I. Andrić, Mustafa Madžar. Pripovetka, «Srpski književni glasnik»,

Beograd, n.s., vol. VIII, n. 1, 1923, pp. 1-15.

20) I. Andrić, *Mustafà l'ungherese*, in: *I tempi di Anika e altri racconti*. Traduzione di Bruno Meriggi, Milano, Bompiani Ed., 1966, p. 33.

21) I. Andrić, Smrt u Sinanovoj tekiji. Pripovetka, «Srpski književni gla-

snik», n.s., vol. XXXV, n. 1, 1932, pp. 1-9.

- 22) Tekija, dal turco tekle, è l'abitazione dei dervisci, dal persiano darviš-«povero», membri della confraternità mussulmana, che si propongono l'unione mistica con Dio mediante l'ascesi e la danza.
- 23) I. Andrić, *Morte nella tekija di Sinan*, in: *Il ponte sulla Drina. Racconti*. A cura di Bruno Meriggi, *cit.*, p. 546. Cfr. anche *La morte di Alidede*, in: Andrić *La sete, cit.*, pp. 5-56.

24) I. Andrić, Morte nella tekija di Sinan, cit., p. 552.

25) Cfr. Milan Bogdanović, Kritike, N. Sad-Beograd, Matica srpska - SKZ,

vol. 80, 1962, pp. 220-260.

26) Sugli elementi «orientali» in Andrić, v. Isidora Sekulić, *Istok u pripovet-kama Ive Andrića*, in: *Kritički radovi Isidore Sekulić*. A cura di Slavko Leovac, N. Sad-Beograd, Srpska književna kritika, vol. 14, 1977, p. 186.

27) I. Andrić, Čudo u Olovu. Pripovetka, «Srpski književni glasnik», n.s.,

vol. XVIII, n. 6, 1926, pp. 401-406.

28) Trad. ns. condotta su Andrić, *Čudo u Olovu*, in: *Pripovetke*, Beograd, Prosveta, 1958, pp. 53-55. Nella bibliografia di I. Andrić, *Ex Ponto e altre opere, cit.*, (p. 325 sgg.), il titolo *Il miracolo a Olovo* è stato erroneamente tradotto *Il miracolo nel piombo*, confondendosi il nome geografico di località con un sostantivo comune (olovo = piombo).

29) I. Andrić, *Olujaci*, «Srpski književni glasnik», n.s., vol. XLI, n. 1, 1934, pp. 1-11.

30) I. Andrić, Olujaci, in: Pripovetke, cit., p. 139 (tr. ns.).

- 31) I. Andrić, *Svadba*, in: *Pripovetke*, vol. II, Belgrad, SKZ, 1936. V. anche la traduzione italiana del racconto, a cura di B. Meriggi, in: Andrić, *I tempi di Anika e altri racconti*, cit., pp. 157-178.
- 32) I. Andrić, *Presso la caldaia*, in: F. Trogrančić, *Narratori croati..., cit.*, p. 187. Cfr. anche l'originale: Andrić, *Kod kazana*, in: *Pripovetke, cit.*, pp. 33-48. Per la prima volta il racconto è stato pubblicato in «Srpski književni glasnik», n.s., vol. XXIX, n. 1, 1930, pp. 1-11.

33) I. Andrić, Ljubav u kasabi, «Jugoslavenska njiva», a. VII, vol. II, fasc.

6, 1923, pp. 220-225.

34) I. Andrić, *L'amore di Rifka*. Traduzione di Luigi Salvini, in: Andrić, *La sete, cit.*, p. 103. Dello stesso esiste una precedente edizione, a cura di L. Salvini, Fi-

renze, Tipografia G. Cencetti, 1954, pp. 193, che contiene i seguenti racconti: La sete, Primi incontri, La morte di Alidede, Il ponte sulla Žepa, Storia dell'elefante di visir, La confessione, L'amore di Rifka.

35) Ibid., p. 105.

36) I. Andrić, *Corkan i Švabica*, «Srpski književni glasnik», n.s., vol. II, n. 8, 1921, pp. 561-572.

37) I. Andrić, Corkan e la tedesca, in: I tempi di Anika e altri racconti, cit., p. 8.

38) Ibid., p. 14.

39) I. Andrić, Žena na kamenu, in: Jelena, žena koje nema, Beograd, Rad, 1977, p. 13 (tr. ns.). Per la prima volta questo racconto è stato pubblicato in: «Re-

publika», Zabreb, a. X, vol. II, n. 11-12, pp. 871-880.

40) Cfr. Miloš Bandić, cit., p. 174. Una parte del racconto Jelena, žena koje nema è stata pubblicata per la prima volta in «Srpski književni glasnik», n.s., vol. XLIII, n. 5, 1934, pp. 305-310. Integralmente il racconto è apparso in Žena na kamenu. Pripovetke. Priredio i predgovor napisao Muharem Pervić, Beograd, Nolit, 1962, pp. 380. Il libro è stato pubblicato per il 70° compleanno di Andrić.

41) I. Andrić, Jelena, žena koje nema, in: Sabrana dela Ive Andrića, vol. 7,

Beograd, Prosveta, 1981, p. 275 (tr. ns.).

42) I. Andrić, *Zeko* (1-27), «Borba», Beograd, a. XVII, 23.XI-21.XII 1952. Il racconto venne pubblicato nel quotidiano belgradese a puntate, dal numero 282 (pp. 4-5) al numero 308 (p. 9).

43) I. Andrić Žena od slonove kosti, «Narod», Sarajevo, n.s., a. II, n. 6, 7.I

1922, pp. 3-4.

44) Cfr. Bandić, cit., p. 129.

45) Una parte del racconto *I tempi di Anika* apparve già in «Letopis matice srpske», Novi Sad, a. 101, vol. 313, fasc. 1-3, 1927, pp. 265-267. Integralmente esso

è stato pubblicato in Pripovetke, Beograd, SKZ, 1931, pp. 190.

46) Anche di *Mara la favorita* venne pubblicata dapprima un breve passo in «Srpski književni glasnik», n.s., vol. XIV, n. 1, 1925, pp. 1-4, e quindi interamente nella stessa rivista, nel 1926, vol. XVII, n. 1, pp. 1-11; n. 2, pp. 81-82; n. 3, pp. 171-178, n. 4, pp. 241-258.

47) I. Andrić, I tempi di Anika. Traduzione di Lionello Costantini, Milano,

Adelphi Edizioni, 1990, p. 30.

48) *Ibid.*, p. 33.

- 49) Ibid., pp. 123-124.
- 50) Ibid., p. 85.
- 51) Ibid., p. 87.
- 52) Ibid., p. 110.
- 53) Ibid., p. 88.
- 54) Ibid., p. 109.
- 55) Sulla Bosnia ed Erzegovina attorno al 1878 cfr. Macartney, cit., pp. 855-864.
 - 56) I. Andrić, Mara milosnica, in Jelena, žena koje nema, cit., p. 97 (tr. ns.).

57) *Ibid.*, p. 132 (tr. ns.).

58) Cfr. Velimir Živojinović, *Pripovedačko delo Ive Andrića* in: *Kritičari o Ivi Andriću, cit.*, p. 75 sgg.

59) I. Andrić, Žedj, «Srpski književni glasnik», n.s., vol. XLII, n. 2, 1934,

pp. 81-88.

60) Serbocr, hajduk, hajduci - ungherese haydù: il ribelle contro i turchi. Su-

gli altri significati (in turco, in ungherese ecc.) cfr. Milan Vujaklija, Leksikon stranih reči i izraza, Beograd, Prosveta, 1985, p. 987; Nicola Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana, Bologna, Zanichelli, 1971, p. 48.

61) I. Andrić, La sete, traduzione di Luigi Salvini, Firenze, Vallecchi Ed.,

1961, p. 30. 62) *Ibid*., p. 31.

63) Di questi racconti vedi anche la traduzione italiana: Sventura in: Il ponte sulla Drina. Racconti, cit., pp. 553-570; Il serpente in: Ibid., pp. 571-594 e in: I Tempi di Anika e altri racconti, cit., pp. 179-192; La sposa seviziata. Trad. di Liliana Missoni «Europa letteraria», a. II, n. 11, 1961, pp. 13-42.

64) I. Andrić, O priči i pričanju in: Sabrana dela Ive Andrića. Istorija i legen-

da. Eseji, vol. XII, Beograd, Prosveta, 1976, p. 66 (tr. ns.).

65) I tre romanzi di Andrić sono stati pubblicati quasi contemporaneamente: Gospodjica, Sarajevo, Svjetlost, 1945, pp. 180; Na Drini ćuprija, Beograd, Prosveta, 1945, pp. 366; Travnička hronika. Konsulska vremena, Beograd, Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1945, pp. 494.

66) Cfr. Bandić, cit., pp. 368-369; Velibor Gligorić, Romani Ive Andrića, in:

Kritičari..., cit., p. 189 sgg.

67) I. Andrić, *La Signorina*, Traduzione dall'originale serbo-croato di B. Meriggi, Milano, Mondadori, 1962, p. 41.

68) *Ibid.*, p. 128.

- 69) *Ibid.*, p. 11.
- 70) Ibid., pp. 268-9.
- 71) Ibid., p. 86.
- 72) Ibid., pp. 84-85.
- 73) Vedi Bandić, cit., p. 373 (tr. ns.).
- 74) I. Andrić, La Signorina, cit., p. 158.

75) Ibid., pp. 266-7.

76) Stanko Korać, Andrićevi romani ili svet bez boga, Zagreb, Prosvjeta, 1989, pp. 283-293.

77) Ibid., p. 291 (tr. ns.).

UN RACCONTO DI BARATYNSKIJ

Evgenij Abramovič Baratynskij scrive questo breve racconto del mistero nel 1831; si tratta di un'opera per certi versi curiosa, che si può collegare al filone nero diffuso in Europa a partire dalla fine del XVIII secolo. E' un lavoro breve ma articolato; l'autore utilizza due volte lo stratagemma del racconto nel racconto, che unito alla «cornice» ci dà tre storie: quella misteriosa narrata nel manoscritto, la versione nazionale che ci viene fornita da Mar'ja Petrovna, la quale narra la vera storia di Opal'skij e fornisce la chiave per l'interpretazione del carattere di questi. E' uno stratagemma letterario tutt'altro che insolito, ma in questo caso è dosato in modo inconsueto; abbiamo tre storie dal peso equivalente: quella di come i Dubrovin e Daša superano le loro difficoltà, un racconto di stregoneria e la triste vicenda di una persona che perde il proprio equilibrio mentale.

Abbiamo le componenti classiche del racconto gotico, nel quale però prevale decisamente la parte che riguarda il mistero, in genere accompagnato da stregonerie, superstizioni, rapimenti... Nel racconto gotico spesso la vita consueta viene interrotta da eventi straordinari e misteriosi che alla fine cesseranno o saranno spiegati e tutto tornerà alla normalità, magari nel migliore dei modi. Lo stesso Dubrovin accenna a questo tipo di letteratura quando, trovando il manoscritto, pensa a una «traduzione di qualcuno di quei racconti che vanno di moda, in cui una scempiaggine viene fatta passare per un capriccio geniale». Il romanzo del mistero e del fantastico aveva conquistato una grandissima popolarità in Europa alla fine del XVIII sec.-inizio del XIX, ma forse Baratynskij aveva in mente una versione particolare di questo genere letterario: un racconto che ne riassumesse brevemente i topoi, magari scherzandoci sopra. La vicenda del manoscritto rispetta le regole generali basilari del romanzo gotico, ossia un palese non-realismo negli argomenti trattati, che sono connessi col primitivo, con ciò che è tabù, barbaro, né manca una storia d'amore1; del resto anche l'interesse che Opal'skij nutre per le erbe (e forse per filtri e pozioni) richiama alla mente usanze più antiche, tradizioni e credenze popolari riguardo a rimedi medico-empirici o magici.

Il racconto suscita presto la curiosità del lettore riguardo l'origine dell'anello misterioso, ma non riesce a trasmettere un'impressione drammatica: Antonio/Opal'skij chiede il sapere e l'amore di Maria, ma non è Faust, il suo destino è farsesco, non tragico, infatti è l'ingenua vittima di uno scherzo crudele. Nemmeno la sua morte viene descritta con toni tragici; ritrovata la ragione, Opal'skij muore dopo aver parlato con Dubrovin, si tratta di un discorso breve e sensato.

Nel manoscritto Baratynskij segue dunque le regole del genere gotico, compresa la spiegazione del «trucco» che ha permesso lo scherzo, un trucco quasi banale, che viene spiegato con poche parole. A proposito del manoscritto si deve notare che la sua ambientazione è spagnola; paesi come la Spagna e l'Italia sono considerati particolarmente adatti a fornire spunti e scenari per storie misteriose, si pensi a *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) di Ann Radcliffe, mentre Matthew Lewis sceglie la Spagna per *The Monk* (1796). Si possono notare alcune analogie fra quest'ultimo romanzo e il racconto manoscritto: si svolgono entrambi durante il periodo dell'Inquisizione, in entrambi c'è il motivo del patto col diavolo², ma si tratta di *topoi* letterari abbastanza diffusi in questo tipo di racconti.

Per quel che riguarda la situazione letteraria in Russia all'inizio degli anni '30 del XIX sec. si tenga presente che parte della critica si lamentava di un certo tipo di narrativa che andava sotto il nome di Romanticismo. Questa letteratura «di mostri, abomini e turpitudini» (come la definiva la rivista «Severnaja Minerva») comprendeva opere di Schiller, Byron, Puškin (gli Zingari, Cygany), V. Hugo, Nodier.

Nel terzo capitolo dell'Evgenij Onegin, pubblicato qualche anno prima, veniamo a sapere che le letture preferite dalle giovani donne erano Melmoth the Wanderer di Charles Robert Maturin, Il Vampiro di John William Polidori (ma attribuito in un primo momento a Byron) e la leggenda dell'Ebreo errante³. Anche la vecchia contessa della Dama di Picche (1833) chiede al nipote se vi siano dei romanzi russi e prega Lizaveta Ivanovna di leggerle un romanzo in cui non vi siano morti ammazzati e parricidi.

In effetti la letteratura russa dei primi anni del secolo era

stata, secondo una tradizione consolidata, una letteratura di traduzioni e d'importazione. I giovani intellettuali si appropriavano della letteratura occidentale attraverso la lettura diretta delle opere straniere (di solito in francese) o mediante traduzioni-rielaborazioni. Così ad esempio Žukovskij aveva fatto conoscere al pubblico russo un autore come Thomas Gray e le ballate sentimentali (Bürger). Il Romanticismo aveva introdotto anche la poesia cimiteriale ed il romanzo gotico; facendo conoscere Maturin, Radcliff, Nodier, E.T.A. Hoffmann, autori che si muovono fra letteratura nera e «conte fantastique» (fine XVIII-inizio XIX sec.), senza dimenticare certi atteggiamenti del byronismo che tanto infiammava le menti di moltissimi letterati e poeti russi, ed il «faustismo» goethiano. Del 1824 è la Scena dal Faust di Puškin.

Al periodo di assimilazione si sostituirà quello della creazione, più o meno originale. Quasi tutti gli autori non riuscirono a sottrarsi al fascino dell'irreale, al sogno, al mito di una conoscenza senza limiti, al mistero di una natura ora divina ora diabolica, anche se in seguito le loro scelte artistiche opteranno per altri generi. Tuttavia nell'ambito di questo filone ci saranno anche opere significative quali *Il Demone* (terminato nel 1839) di Lermontov, *Mozart e Salieri* e la già citata *Dama di Picche*.

In Italia Baratynskij (secondo un'altra grafia Boratynskij, 1800-1844) è abbastanza noto come poeta, ma quasi sconosciuto come prosatore.

L'anello (Persten') è stato pubblicato per la prima volta in Evropeec n. 2 del 1832. La lingua utilizzata dall'autore in questo racconto è scorrevole, si presenta tutt'ora come una lettura piacevole, non «invecchiata». Baratynskij alterna frasi lunghe ed articolate a frasi molto brevi, lapidarie, servendosi di queste alternanze per creare suspense e dare movimento alla narrazione.

Il racconto risulta sintetico: l'autore riesce a dipingere il carattere dei personaggi e l'ambientazione con poche, efficaci parole. Si vedano ad esempio la rapida descrizione della famiglia Dubrovin, delle stranezze di Opal'skij, il brevissimo scambio di battute con la moglie che calma l'animo di Dubrovin dopo la prima visita ad Opal'skij... senza dimenticare gli scorci di paesaggio che s'intravvedono qua e là.

Questa traduzione è stata eseguita basandosi sull'edizione di *Persten'* pubblicata in *Russkaja romantičeskaja novella*, a cura di A. Nemzer, Mosca 1989, pp. 109-120.

Fabiola Bececco e Lucia Fabiani

NOTE

- 1) Cf. D. Punter, *The Literature of Terror*, Longman 1980, London-New York, pp. 1-7.
- 2) Cf. M. Lewis, *The Monk*, ed. OUP, Oxford 1983, a cura di H. Anderson; si veda in particolare il vol. III, cap. V. Il romanzo è stato pubblicato per la prima volta nel 1796.
- 3) Cf. Evgenij Onegin, cap. III, strofa XII; Puškin inizia quest'opera nel 1823, ma la terminerà solo nel 1830.

Evgenij Baratynskij

L'ANELLO

In un piccolo paese, formato da non più di dieci casolari (non è necessario sapere di quale governatorato e distretto), viveva un tempo il non molto ricco dvorianin¹ Dubrovin. Nella vita suppliva con la moderazione e l'economia all'insufficienza di larghi mezzi, faceva pareggiare le uscite con le entrate, amava la moglie ed ogni anno la famiglia aumentava, insomma era un uomo felice, ma la sua felicità suscitò l'invidia del destino. Venne un cattivo raccolto dopo l'altro. Non ottenendo quasi nessun profitto e ritenendosi in dovere di aiutare i propri contadini, s'indebitò pesantemente. Una parte del piccolo villaggio era stata ipotecata a favore di un avaro proprietario terriero, di un'altra si era impossessato un suo importuno vicino, un famoso delatore. All'avaro non era in condizione di pagare il proprio debito, contro l'uomo d'affari non poteva far valere i propri diritti, certo incontestabili, ma poveri di prove tangibili. Il creditore aveva mandato in protesto una cambiale, il richiedente dava la caccia con foga all'affare, ed il povero Dubrovin si trovava in un grosso guaio.

Innanzitutto era necessario pagare il debito; ma dove trovare i soldi? Pur non avendo alcuna speranza, Dubrovin si decise a tentare in ogni modo di salvarsi. Fece il giro dei vicini, pregò, supplicò, ma dappertutto udiva un garbato (e qualche volta anche sgarbato) rifiuto. Tornò a casa col cuore gonfio.

Chi è sul punto di annegare si aggrappa anche ad un filo di paglia. Malgrado la sua disperazione Dubrovin si ricordò di non essersi recato da uno dei vicini, non era andato a trovare un possidente, a dire il vero a lui sconosciuto, ma molto ricco. Non era stato da lui e causa di ciò non era soltanto il fatto che non si conoscevano. Opal'skij (il possidente di cui si parla) era una persona eccezional-

mente strana. Possedeva all'incirca millecinquecento anime, una casa enorme, un giardino magnifico, aveva accesso a tutti i piaceri della vita, ma non ne godeva nessuno. Quindici anni prima era giunto nella propria tenuta, ma non aveva degnato d'uno sguardo la ricca casa, non era passato attraverso il suo meraviglioso giardino, né aveva fatto domande al proprio amministratore. Lontano da ogni abitazione, circondato da un vasto bosco selvaggio, aveva preso alloggio in una capanna, costruita per il guardaboschi.

L'amministratore, senza sue disposizioni e quasi d'autorità. vi aveva aggiunto due stanze che, con una terza, già esistente, costituivano la sua dimora. Nel vicinato circolavano diverse voci e dicerie. Molti attribuivano all'avarizia la sua vita solitaria. In effetti, Opal'skij non consumava nemmeno la trentesima parte della propria rendita annuale, si nutriva di cibo semplicissimo e beveva solo acqua; ma nello stesso tempo non si interessava affatto degli affari. non si presentava mai durante i lavori della campagna, non si confidava mai col proprio amministratore, per fortuna, una persona oltremodo onesta. Altri concludevano abbastanza acutamente che, distinguendosi per il modo di vivere, egli era diverso anche per il modo di pensare e lo ritenevano un filosofo, audace naturalista e libero pensatore, tanto più che, a quanto si diceva, pur non occupandosi di medicina, ogni tanto faceva bollire erbe e radici sconosciute, in casa aveva due scheletri e sul suo tavolo c'era uno spaventoso cranio giallastro. La loro opinione era in contrasto con la sua religiosità. Opal'skij non mancava mai ad una funzione religiosa e pregava con particolare devozione. Alcuni, tra i quali anche Dubrovin, pensavano tuttavia che una qualche dolorosa perdita e forse anche un rimorso di coscienza fossero la causa dello strano modo di vivere di Opal'skii2.

Ad ogni modo, Dubrovin si decise a recarsi da lui. «Addio Saša! — disse con un sospiro a sua moglie — tenterò ancora una volta la fortuna», l'abbracciò e salì sulla telega³, attaccata ad un tiro a tre.

La tenuta di Opal'skij era ad una quindicina di verste⁴ dal villaggio di Dubrovin; dopo circa un'ora e mezza già percorreva il bosco in cui viveva Opal'skij. La strada era stretta e disseminata di gobbe e di ceppi. In molti posti il suo tiro a tre non riusciva a passare, e Dubrovin era costretto a staccare i cavalli: non si poteva andare se non al passo. Infine scorse la solitaria dimora di Opal'skij.

Dubrovin entrò. Nella prima stanza non c'era nessuno. La percorse con gli occhi e si rese conto che le voci circa lo strano proprietario erano in parte fondate. Negli angoli c'erano i noti scheletri,

le pareti erano tappezzate di mazzi di erbe e radici disseccate, sulle finestre si trovavano bottiglie e barattoli con vari infusi. Non c'era nessuno a cui annunciarsi: si decise ad entrare nell'altra stanza, aprì la porta e vide un uomo anziano seduto, indossava un caffettano consunto, gli voltava le spalle ed era profondamente occupato in un calcolo matematico.

7.0

Dubrovin dedusse che quello era il padrone di casa in persona. Stava sulla porta in silenzio, aspettando che Opal'skij terminasse oppure interrompesse il suo lavoro; ma il tempo passava ed Opal'skij non faceva pause. Dubrovin aveva preso a bella posta a tossire, ma la sua tosse non era stata notata. Scalpitava: Opal'skij non sentiva il suo scalpitio. La povertà è timida. Dubrovin si trovava in una situazione estremamente penosa. Pensava, pensava e non si decideva a nulla, rigirava l'anello in mano; infine, lo lasciò cadere, voleva afferrarlo al volo, ma lo colpì solamente e l'anello, dopo essere volato sopra la testa di Opal'skij, cadde sul tavolo proprio davanti al naso di questi.

Opal'skij sussultò e saltò su dalla poltrona; senza dire neppure una parola, guardava ora l'anello, ora Dubrovin. Prese dal tavolo l'anello, lo premette al petto con un movimento convulso, fermando su Dubrovin uno sguardo che esprimeva ora esultanza ora inquietudine. Dubrovin lo guardava turbato ed incuriosito: era di statura alta; radi capelli gli coprivano la testa, la sommità scoperta del capo luccicava; un vivo rossore gli copriva le guance; appariva allo stesso tempo giovanile e vecchio.

Passarono ancora alcuni istanti. Opal'skij abbassò la testa, sembrava assorto; infine incrociò le braccia, alzò gli occhi al cielo; il suo volto esprimeva una profonda umiltà, un'infinita rassegnazione. «Dio, sia fatta la tua volontà!», disse. «Questo è il vostro anello — continutò Opal'skij, rivolgendosi a Dubrovin — ed io ve lo rendo... Cosa desiderate?».

Dubrovin non sapeva cosa pensare: fattosi animo, gli espose le sue necessità, aggiungendo che riponeva in lui la sua unica speranza.

«Avete bisogno di diecimila rubli — disse Opal'skij — domani ve li farò pervenire; cosa altro mi chiedete?». «Di grazia — esclamò entusiasta Dubrovin — cos'altro posso chiedere? Voi mi rendete la vita col vostro inatteso favore. Quante poche persone ci sono come voi! Mia moglie, i figli avranno ancora il pane: io e lei vi ricorderemo fino alla morte...». «Non mi siete obbligati in nulla — lo interruppe Opal'skij — non posso dire di no ad alcuna vostra richiesta. Questo anello... (a questo punto il suo volto si oscurò di nuovo)

questo anello vi dà un illimitato potere su di me... Da tempo non vedevo questo anello... E' stato mio..., ma che senso ha? Se non avete più bisogno di me, permettetemi di finire il mio lavoro: domani sarò a vostra disposizione».

Andando a casa, Dubrovin era in preda ad un'indicibile inquietudine. La fortuna inaspettata, una fortuna che lo avrebbe salvato da una rovina imminente, lo rendeva ovviamente felice, ma il suo cuore era turbato da alcune parole di Opal'skij.

«Cos'è questa storia dell'anello? — pensava —. Un tempo apparteneva a Opal'skij; a me lo ha regalato mia moglie. Che rapporti ci sono stati tra lei ed il mio benefattore? Lei lo conosce! Perché allora mi ha sempre tenuto nascosto questa conoscenza? Quando lo ha conosciuto?». Tanto più ci pensava, tanto più si faceva inquieto; a Dubrovin tutto sembrava strano ed enigmatico.

«Di nuovo un rifiuto — disse la povera Aleksandra Pavlovna, vedendo il marito che entrava col volto preoccupato e cupo — Dio! Cosa sarà di noi!». Ma non volendo accrescere l'afflizione del marito, aggiunse con voce più dolce: «Consoliamoci, Dio è misericordioso, forse riceveremo aiuto dove meno ce lo aspettiamo». «Siamo più fortunati di quanto pensi — disse Dubrovin — Opal'skij ci dà diecimila... Tutto grazie a Dio».

«Grazie a Dio? Perché sei così triste?».

«Così, nulla... Conosci questo Opal'skij?».

«Lo conosco, come per sentito dire... ma per amor di Dio...».

«Per sentito dire... solo per sentito dire. Dimmi, come hai avuto questo anello?».

«Ma che domande! Me lo ha regalato la mia amica Anna Petrovna Kuzmina, che tu conosci: che c'è di sorprendente?».

Il volto di Aleksandra Petrovna era così calmo, la voce così naturale che tutte le perplessità di Dubrovin scomparvero. Egli raccontò alla moglie tutti i particolari del suo incontro con Opal'skij, ammise l'involontaria inquietudine che aveva colmato la sua anima, e Aleksandra Pavolvna, che si era un pò arrabbiata, si riconciliò con lui. Intanto era divorata dalla curiosità: «Scriverò subito ad Anna Petrovna — disse — come fa la misteriosa! Non mi ha mai parlato di Opal'skij. Ora, volente o nolente, confesserà, visto che conosciamo già metà del segreto». Il giorno dopo, la mattina presto, Opal'skij in persona si presentò da Dubrovin, gli consegnò i diecimila promessi, e a tutte le manifestazioni di gratitudine rispondeva con la domanda: «Cos'altro desiderate?». Da allora, ogni mattina, Opal'skij andava da Dubrovin

e «Cosa desiderate» erano sempre le sue prime parole. Dubrovin riconoscente non sapeva cosa rispondere, alla fine si abituò a questa stranezza e non vi fece più caso. Eppure ebbe molte occasioni per accertarsi che questa domanda non era un banale modo di dire. Dubrovin gli raccontò la sua vicenda ed il giorno dopo si presentò a lui un avvocato e si informò accuratamente della sua causa, dicendogli che Opal'skij gli aveva ordinato di occuparsene. Infatti, in breve tempo, questa fu risolta in favore di Dubrovin.

Una volta Dubrovin faceva una passeggiata in compagnia della moglie e di Opal'skij nel suo podere, non molto esteso. Si fermarono presso il bosco sopra il fiume e la vista sui villaggi, disseminati lungo il fiume, sui prati verdi, che si stendevano lì davanti per uno spazio immenso, era bellissima.

«Qui sì che si dovrebbe costruire una casa, — disse Dubrovin — ci penso spesso. La mia casa è mal ridotta, il tetto lascia passare l'acqua, bisogna costruirne una nuova, e dove meglio di qui?». La mattina seguente i contadini di Opal'skij cominciarono a disboscare il posto scelto da Dubrovin, in poco tempo venne eretta una piccola casa, bella e luminosa, in cui Dubrovin si trasferì con la sua famiglia.

Non starò a raccontare a quale proposito precisamente Opal'skij lo aiutò a piantare il giardino, a munirsi di questo e di quello: il fatto è che ogni desiderio di Dubrovin veniva immediatamente esaudito.

Dai Dubrovin Opal'skij era di casa, e sembrava loro un uomo assai intelligente e colto. Amava molto il padrone di casa, ma a volte esprimeva questo sentimento in modo abbastanza strano. Ad esempio, stringendo la mano di Dubrovin, da lui colmato di benefici, diceva, preso da una commozione che gli faceva comparire le lacrime negli occhi: «Vi ringrazio, siete molto buono con me!».

Anna Petrovna rispose alla lettera di Aleksandra Pavlovna. Non capiva le sue allusioni: non aveva mai conosciuto nessun Opal'skij, nemmeno in sogno; l'anello le era stato donato da una sua conoscente, alla quale era stato portato da un giovane domestico, che lo aveva trovato per la strada. In tal modo la curiosità dei Dubrovin restò insoddisfatta.

Dubrovin chiese informazioni su Opal'skij fra la gente della tenuta di quest'ultimo. A nessuno era noto dove e come egli avesse passato l'età giovanile; si sapeva solamente che era nato a Pietroburgo, era stato nell'esercito ed infine, rimasto senza padre né madre, era giunto nella sua tenuta. L'unico servo della gleba che aveva prestato servizio presso di lui era morto improvvisamente durante il per-

corso, e il servitore stipendiato col quale era venuto, e che era stato subito congedato, non ne sapeva nulla.

Le dicerie della gente erano più interessanti. Il defunto sagrestano della parrocchia aveva raccontato alla moglie che una volta, mentre si confessava sull'altare, Opal'skij parlava a voce così alta che ogni parola giungeva sino a lui. Opal'skij confessava di aver compiuto terribili delitti, di essere un negromante; ammetteva di essere nato da 450 anni, e che la sua lunga vita gli era stata data come punizione, e non era noto quando sarebbe giunto il momento della sua liberazione. Erano state raccontate molte altre cose, l'una più ingegnosa e assurda dell'altra, ma nessuna aveva gettato luce sull'anello misterioso.

Poiché Opal'skij andava continuamente a trovarlo, Dubrovin sentiva l'obbligo di fargli visita, per quanto possibile, altrettanto spesso. Una volta, non avendolo trovato in casa (Opal'skij era andato a raccogliere delle erbe nei dintorni), prese a riordinare i fogli che erano sul tavolo. Un manoscritto attirò la sua attenzione. Vi era riportato il seguente racconto:

«Antonio era nato in Spagna. I suoi genitori erano persone conosciute e ricche. Fu educato nell'orgoglio e nel lusso; per lui la vita avrebbe dovuto essere un'unica lunga festa... Due passioni, la curiosità e l'amore, lo condussero alla rovina.

Nonostante la devozione nella quale era stato cresciuto e il terrore suscitato dall'Inquisizione (la vicenda si svolgeva ai tempi di Filippo II)⁵, si abbandonò presto a ricerche criminose: si incontrava segretamente con studiosi ebrei, rovistava a lungo nei libri della cabala, senza successo; infine davanti a lui iniziò a sollevarsi un lembo della cortina.

A quell'epoca notò per la prima volta donna Maria6, l'incantevole Maria, e dimenticò i suoi sortilegi per essere soggiogato dal fascino degli sguardi di lei. Questa si accorse del suo amore, dapprima sembrava ben disposta, ma poco a poco divenne sempre più fredda. Antonio era in preda alla disperazione, che diventò ossessione quando si persuase che un altro, e precisamente don Pedro de la Savina, possedeva il cuore della donna. Rimproverava rabbiosamente a Maria di essere cambiata. Lei gli rispondeva solo scherzando; egli si allontanò, ma non abbandonò la speranza di averla.

Riprese le sue ricerche, provò ogni sequela di parole magiche, tentò con tutti i simboli magici, ed alle indicazini dei dotti aggiunse le proprie congetture; alla fine la sua ostinazione fu coronata da un infausto successo. Una sera, mentre era solo nella sua stanza, sperimentò una nuova figura magica. Il suo lavoro era giunto alla fine; aveva già disegnato l'ultima linea ma... era tutto inutile! La figura non aveva efficacia. Il suo cuore ribolliva di stizza. Sorridendo amaramente dentro di sé, circondò la figura con un segno dettato dal capriccio, privo di senso. Mancava proprio questo segno. La stanza risuonò tutta di un sibilo lamentoso e strano. Antonio alzò gli occhi... Davanti a lui c'era uno spirito leggero e diafano, e lo fissava con i suoi occhi opachi, ma penetranti.

"Cosa vuoi?" chiese questi con voce sottile e sommessa, che gli fece raggelare il sangue nel cuore e rizzare i capelli in testa. Antonio esitava, ma Maria gli apparve in tutta la sua grazia, col volto affabile, con gli occhi pieni d'amore... Egli raccolse tutto il suo coraggio. Con voce ferma rispose: "Voglio essere amato da Maria".

"Puoi, ma ad una condizione".

4.

Antonio rifletté, infine disse: "D'accordo! Per me è cosa da poco. Voglio l'amore di Maria, ma voglio il potere e la conoscenza: mi sarà svelato il segreto della natura?".

"Sì, — rispose lo spirito — segui la tua ombra". Lo spirito sparì. Antonio si alzò in piedi. La sua ombra, scura, era presso la porta. La porta si aprì: l'ombra uscì, e Antonio dietro di lei.

Antonio camminava come se non fosse in sé, ubbidendo alla sua silenziosa guida, che lo condusse in una valle profonda, isolata, ed improvvisamente si dissolse nel buio. Tutto era silenzio, nulla si muoveva... Infine sotto di lui la terrà tremò... fiamme vivaci cominciarono a levarsi dal suolo, una dietro l'altra; presto saturarono l'aria: si agitavano intorno ad Antonio, erano milioni ma la loro luce non dissipava le tenebre che lo circondavano. All'improvviso si disposero ordinatamente nell'aria, in innumerevoli file regolari che lo circondarono. "Sei pronto?" gli chiese una voce proveniente da sottoterra. "Sono pronto" rispose Antonio.

Davanti a lui sorse una fonte battesimale di fuoco. Dietro si levò un demone deforme in vesti sacerdotali. Alla sua destra vide un'enorme strega, a sinistra un demone, simile all'altro.

Come descrivere quell'orribile rito che si svolgeva su Antonio, quello spaventoso scherno nei confronti del più sacro dei riti! La strega e il demone fungevano da madrina e padrino, rinunciavano a Dio per conto del neofita Antonio, al bene e alla salvezza; di quando in quando una risata infernale risuonava al posto del canto; le note parole di salvezza, trasformate in un giuramento di rovina, erano orribili. Ad Antonio girava la testa; infine si levò lo stesso sibilo di prima, ogni cosa sparì. Antonio perse i sensi, la mattina lo ri-

portò allo stato cosciente, guardava il mondo creato da Dio con gli occhi di un demone: comprendeva il mistero della natura, un segreto terribile, inutile; sentiva di conoscere ogni cosa e di dominarla, e questo sentimento era un tormento infernale. Si sforzava di soffocarlo pensando a Maria.

Vide Maria. I suoi occhi si rivolgevano a lui con amore; presto il matrimonio avrebbe dovuto unirli per sempre.

Mentre corteggiava Maria, Antonio non tralasciava di occuparsi della cabala; lavorava alla creazione di un talismano con cui voleva rafforzare il proprio dominio sulla vita e sulla natura: voleva condividere con Maria i vantaggi che gli erano costati la salvezza dell'anima; fuse quell'anello che in seguito sarebbe servito per il suo castigo, forse leggero se paragonato alle colpe.

Antonio lo regalò a Maria, le svelò la forza segreta dell'anello: "D'ora in poi io sarò in tuo completo potere — le disse — come tutto ciò che è terreno, io stesso sono sottoposto a quest'anello; non utilizzare per il male il mio mandato, amami, oh amami mia Maria".

Tutto inutile. Proprio il giorno successivo la trovò seduta accanto al suo rivale. Aveva al dito l'anello magico. "Che maledetto negromante — gridò don Pedro vedendo arrivare Antonio — volevi separarmi da Maria, ma sei caduto nella tua stessa rete. Via di qua! Aspettami nell'anticamera!".

Antonio dovette ubbidire. A quali umiliazioni lo sottopose don Pedro! Presso di lui eseguì i lavori servili più pesanti. Maria divenne la consorte del suo dominatore. Ad Antonio restava un'amara consolazione: vedere Maria, che lui amava malgrado il suo terribile tradimento. Don Pedro lo aveva notato: "Guardi un po' troppo mia moglie — disse —. Ne ho abbastanza della tua presenza: ti mando via". Andandosene, Antonio si fermò sulla soglia, per poter guardare Maria ancora una volta. "Sei ancora qui? — prese a gridare don Pedro —. Vattene, vattene! Non fermarti!".

Parole fatali! Antonio si avviò e non fu più in grado di fermarsi; nei successivi 150 anni compì per venti volte il giro della terra. Il suo petto era oppresso dalla stanchezza; la fame gli rodeva le viscere. Antonio invocava la morte, ma questa era sorda alle sue preghiere; Antonio non moriva e le sue gambe continuavano a camminare. "Fermo!" — gli gridò infine una voce. Antonio si fermò, gli si avvicinò un giovane viandante "Dove porta questa strada?" gli chiese, indicando a destra con la mano, sulla quale Antonio vide il suo anello. "Da qualche parte..." rispose Antonio "Vi ringrazio" disse cortesemente il viandante e lo lasciò. Antonio si riposò dal cammino

di un secolo e mezzo, ma presto s'accorse che la sua situazione non era migliorata rispetto a prima: non poteva muoversi dal posto in cui si era fermato. L'erba appassiva, gli alberi perdevano le foglie, l'acqua ghiacciava, la neve invernale cadeva sulla sua testa, il gelo stringeva l'aria in una morsa; Antonio restava in piedi, immobile. La natura si risvegliava, la neve sulle sue gambe si scioglieva, fiorivano i prati, il sole ardente gli bruciava la testa... Stava in piedi, soffriva una sete infernale, e la morte non poneva fine al suo tormento. In questo modo trascorse 150 anni. Il caso lo aveva liberato da una pena, per infliggergliene un'altra, più pesante. Infine...».

Qui si interrompeva il manoscritto. La cosa più strana era la somiglianza di alcuni suoi particolari con le dicerie popolari riguardo Opal'skij. Dubrovin non credeva assolutamente agli incantesimi. Si perdeva in congetture: «Come sono sciocco — pensò infine — è una traduzione di qualcuno di quei romanzi che vanno di moda, in cui una scempiaggine viene fatta passare per un capriccio geniale».

Restò di quest'opinione; passò qualche mese. Infine Opal'skij, che si faceva vedere ogni giorno a casa di Dubrovin, non arrivò alla sua solita ora. Dubrovin mandò a chiedere sue notizie. Opal'skij era gravemente malato.

Mentre Dubrovin si preparava ad andare dal suo benefattore all'ingresso si fermò una vettura.

«Mar'ja Petrovna, ma siete voi? — gridò Aleksandra Pavlovna, abbracciando la donna che entrava, una donna abbastanza anziana — qual buon vento...?».

«Vado a Mosca mia cara, e anche se sei di 70 verste fuori dalla mia strada sono passata a farti visita. Ecco mia figlia, Dašen'ka — aggiunse indicando una giovane avvenente che era entrata con lei —. Non la riconosci? L'hai lasciata che era quasi bambina. Salve Vladimir Ivanovič, Dio ci ha fatto incontrare ancora una volta!».

Mar'ja Petrovna era una vecchia e cara amica dei Dubrovin. I padroni di casa e le ospiti si sedettero; cominciarono a ricordare i vecchi tempi, poco a poco arrivarono anche al presente. «Ma che bella casa avete — disse Mar'ja Petrovna — vivete da signori!». «Ringraziando Dio! — rispose Aleksandra Pavlovna —. E per poco non siamo finiti a chiedere l'elemosina. Dobbiamo ringraziare il buon Opal'skij». «E il mio anello» aggiunse Vladimir Ivanovič. «Opal'skij chi? Quale anello? — esclamò Mar'ja Petrovna —. Una volta conoscevo un Opal'skij, mi ricordo anche di un anello... E non potrei vederlo?».

Dubrovin le porse l'anello. «E' proprio il mio anello — pro-

83

seguì Mar'ja Petrovna — l'ho perso circa otto anni fa... Ah, quest'anello mi ricorda molte scappatelle! E com'è che è capitato in mano vostra?». Dubrovin la fissava meravigliato, ma le raccontò la storia così come noi l'abbiamo presentata ai nostri lettori. Mar'ja Petrovna per poco non moriva dal ridere.

Tutto si chiari. Mar'ja Petrovna era donna Maria e Opal'skij stesso, trasformato da Anton in Antonio, la vittima del racconto misterioso. Ecco com'era andata: una volta il reggimento in cui serviva Opal'skij era di stanza nelle vicinanze della loro tenuta. A quei tempi Mar'ja Petrovna era una ragazza giovane e molto bella. Opal'skij, che già allora era un po' debole di mente, la vide per la prima volta durante le feste di Natale, vestita alla spagnola, si innamorò di lei, e le cominciava persino a piacere, quando si rese conto che i suoi pensieri non erano del tutto sensati: un discorso sui segreti della natura. le opere di Eckarthausen condussero Opal'skij all'oggetto della sua mania, di cui fino ad allora i suoi stessi compagni non sospettavano. Per lui questa fu una scoperta funesta. Gli scherzi di tutti loro accrebbero l'infelice inclinazione della sua immaginazione; ma perse completamente la ragione quando si rese conto che Mar'ja Petrovna era favorevolmente colpita da uno dei suoi compagni d'armi: Pëtr Ivanovič Savin (don Pedro de la Savina), che in seguito sposò. Si dedicò alla magia con convinzione. Gli ufficiali e alcuni dei nobili suoi vicini escogitarono lo scherzo imperdonabile narrato nel manoscritto: un giovane domestico impersonò lo spirito, Opal'skij dunque seguì la propria ombra fino al famoso luogo. A questo scopo impiegarono un sistema molto semplice: portavano una lanterna dietro di lui. A quell'epoca Mar'ja Petrovna era abbastanza frivola, ogni occasione era buona per ridere. Acconsentì di fingersi annamorata di lui. Egli le regalò il suo misterioso anello; per mezzo di esso si presero gioco in vario modo del povero mago: ora gli facevano percorrere a piedi oltre una ventina di verste per una qualche commissione, ora lo obbligavano a restare un'intera giornata immobile nel gelo; non è necessario raccontare tutto: il lettore indovinerà da solo come egli rielaborasse questi fatti con la propria immaginazione e come quei difficili minuti sembrassero anni. Infine Mar'ja Petrovna ebbe pietà di lui, gli ordinò di lasciare l'esercito, recarsi in campagna e viverci, il più isolato possibile.

«Prendete dunque il vostro anello — disse Dubrovin — sia reso a Cesare quel che è di Cesare⁷». «Eh, signor mio, io cosa c'entro? — rispose Mar'ja Petrovna». «Non scherzateci sopra — li interruppe Aleksandra Pavlovna — ci ha procurato molta fortuna: forse

potrebbe essere lo stesso per voi». «Io non credo agli incantesimi mia cara, e se vuoi metterla così, dallo a Dašen'ka: solo un miracolo potrebbe risolvere il suo problema».

L'anello

I Dubrovin erano a conoscenza della situazione: Dašen'ka era innamorata di un giovane, anche lui terribilmente innamorato di lei, Dašen'ka era una giovane nobile, ma non era ricca ed i parenti di lui non volevano saperne di questo matrimonio; entrambi erano ugualmente tristi, ma non c'era nulla da fare.

In quel momento arrivò in tutta fretta una persona inviata da Opal'skij e disse a Dubrovin che il suo padrone desiderava vederlo al più presto possibile. «Come sta Anton Isaič?» chiese Dubrovin. «Grazie a Dio — rispose il servitore — ieri sera e anche stamattina stava molto male, ma ora sta bene ed è tranquillo».

Dubrovin lasciò le sue ospiti e si recò da Opal'skij. Lo trovò a letto. Il suo viso esprimeva sofferenza, ma lo sguardo era chiaro. Strinse affettuosamente la mano di Dubrovin: «Caro Dubrovin — gli disse — la mia fine si avvicina: me la preannuncia l'improvvisa lucidità dei miei pensieri. Da quale terrificante sogno mi sono svegliato! ... Certamente avrete notato lo sconvolgimento della mia immaginazione... Vi ringrazio: non ve ne siete servito per il male, come altri hanno fatto; con la vostra amicizia avete consolato un povero folle...».

Smise di parlare, era evidente che il lungo discorso lo aveva stancato: «I miei crimini sono grandi — proseguì dopo un lungo silenzio —. E' così! anche se la mia immaginazione era sconvolta io sapevo cosa facevo: so di aver venduto la beatitudine eterna in cambio di una temporanea... Ma anche le sofferenze vissute nella mia fantasia sono state grandi! Dio misericordioso e giusto le porrà sulla sua bilancia!».

Entrò un prete, che era stato mandato a chiamare insieme a Dubrovin. Dubrovin lo lasciò da solo con Opal'skij.

«E' morto — disse il prete uscendo dalla stanza — ma ha fatto in tempo a compiere il suo dovere di cristiano. Signore accogli in pace la sua anima!».

Opalskij era morto. Allo scadere del termine di legge riesaminarono le sue carte e trovarono il testamento. Essendo privo di eredi, aveva lasciato i propri averi a Dubrovin, ora chiamandolo per nome, ora indicandolo come il possessore di quel certo anello; in pochi parole, il testamento era stato scritto in modo tale che Dubrovin e il possessore dell'anello potevano andare incontro ad una lite interminabile.

I Dubrovin e Dašen'ka, che era in possesso dell'anello, non litigarono fra di loro e si divisero in parti uguali l'inaspettata ricchezza. Dašen'ka si sposò secondo il desiderio del suo cuore e si stabilì nelle vicinanze dei Dubrovin. Nessuna delle due famiglie dimenticò Opal'skij, ogni anno fanno officiare una messa funebre per lui e pregano Dio di avere pietà dell'anima del loro benefattore.

(Traduzione e note di Fabiola Bececco e Lucia Fabiani)

NOTE

1) Nobile.

3) Tipico carro russo.

4) 1 versta = 1067 m.

5) Filippo II di Spagna regnò dal 1556 al 1598.

7) Libera traduzione dal russo: «anche in mezzo al fango bisogna scendere dal cavallo che appartiene ad altri».

²⁾ Si noti che il nome Opal'skij richiama alla mente parole come *opala* (disgrazia) e *opal'nyi* (caduto in disgrazia).

⁶⁾ In russo Marija; abbiamo preferito questa grafia per avere un nome che suonasse più «spagnolo». L'autore distingue comunque la Marija del manoscritto da Mar'ja Petrovna.

Renzo Rabboni

-3

MICHAIL ZOŠČENKO: TRE RACCONTI DA «GOLUBAJA KNIGA»

Golubaja kniga (Il libro azzurro, 1934-35) rappresenta l'anello intermedio, il meno noto in ambito italiano, della trilogia «romanzesca» aperta da Vozvraščennaja molodosť (La gioventù ritrovata, 1933) e chiusa dalla tormentata rievocazione autobiografica di Pered voschodom solnca (Prima che sorga il sole, 1943). Siamo nel vivo della produzione matura di Zoščenko, quando egli sembrò abbandonare la maniera delle fortunatissime ed apparentemente disimpegnate «storielle», ispirate alla vita quotidiana, per uno sforzo di riflessione che lo avrebbe presto portato in urto col regime staliniano. Fino alla clamorosa sanzione di morte politica e letteraria decretatagli, unitamente all'Achmatova, da Ždanov col famigerato Rapporto sulle riviste «Zvezda» e «Leningrad» (1946). Lo scrittore leningradese, che solo allora pareva ai suoi detrattori aver imboccato la strada di una rappresentazione «intenzionalmente deformata, caricaturale» della vita del popolo sovietico, accentuava in realtà col nuovo impegno una vocazione aurorale alla misura narrativa «lunga», dando sfogo esplicito alla tendenza catartica che ne premeva da sempre la scrittura (tanto che ad essa si può imputare per buona parte la natura dolente, gogoliana dell'umorismo zoščenkiano). Sicché il mutamento risultava allora più d'apparenza che di sostanza.

Golubaja kniga è un libro impostato, analogamente alle altre due narrazioni lunghe, come un insieme di brevi quadri ed inserti propriamente diegetici, assunti, a mo' di concreti esempi, all'interno di una cornice didattico-filosofeggiante, suddivisa in cinque grandi sezioni, intitolate ciascuna ai temi generali (altrettante forze motrici, nella visione zoščenkiana), della storia dell'umanità: il Denaro, l'Amore, l'Insuccesso, l'Astuzia, i Casi Straordinari. E se il tono si

148 Rabboni

mantiene ufficialmente severo e sostenuto, il risultato è piuttosto quello di una godibile «passeggiata lungo i viali della storia» e della cronaca, sondati per rapidi ed esilaranti passaggi dalla sensibilità vigile di uno scrittore ormai provetto nel rappresentare l'evoluzione dell'homo sovieticus. E che se ora sposta l'angolo della propria visuale verso la prospettiva più ampia della storia, traveste anche quest'ultima con gli abituali modi parodici, sino a confonderla in una miscela organica con la quotidianità che gli serviva da trampolino per volgere lo sguardo a ritroso. Come era già avvenuto per La gioventù ritrovata, anche in questo caso il risultato è una formidabile parodia satirica, volta a sottolineare nelle vicende del passato le stesse manchevolezze e prevaricazioni abituali nell'oggi, quelle che la propaganda politica dava invece risibilmente per risolte nel momento in cui proclamava l'apertura di una «nuova pagina di storia, di quella straordinaria storia che avrebbe avuto luogo su nuovi fondamenti» e debellato per sempre «la frenetica caccia al denaro» o «i grandi delitti» (secondo le ironiche osservazioni dello stesso prefatore).

Per le novelle tratte dalla vita contemporanea, vale a dire la parte più scopertamente narrativa dell'opera, Zoščenko ricorse ad una larga selezione di suoi raccontini già apparsi in antologie miscellanee, avendo cura però di rielaborarne ed adattarne il testo al nuovo organismo. Solo una minoranza esigua (appena tre) i vide la luce unitamente all'edizione del Libro azzurro (apparso a puntate su «Krasnaja nov'», nei nn. 3, 10 del 1934, e 6, 7 e 12 del 1935), anche se quelli composti appositamente (e fatti uscire poi alla spicciolata anche in rivista nel biennio 1933-35) furono senz'altro in numero maggiore, almeno una dozzina. Una conseguenza allora del largo ricorso a materiale già sfruttato in precedenza appare il fatto che per una buona metà quei racconti sono usciti anche in traduzione italiana (24 su un totale di 42), per quanto si tratti di operazioni frammentarie (perché attingevano alle fonti antologiche), divergenti spesso dalla lezione raggiunta dal volume, e soprattutto ormai introvabili. Vale dunque forse la pena di ricordarle, caso per caso. A partire dalla raccolta Intorno al samovar. Umoristi russi moderni, curata da Alessandro Amfiteatrov (traduzione di Rinaldo Küfferle), Milano, Bompiani, 1931, che allineava i racconti Non bisogna speculare, pp. 267-72 (I, 1), e La giostra, pp. 266-7 (corrispondente, per quanto in una versione molto succinta, al nucleo tematico di I, 7). Per continuare con la scelta di Alfredo Polledro, in Russia rossa che ride, Torino, Slavia, 1934: La signora coi fiori, pp. 52-61 (II, 4); e di Piero Cazzola, Un'avventura a lieto fine, Torino, Frassinelli, 1946: Nozze, pp.

31-6 (II. 6); La soprascarpa, pp. 22-6 (IV. 5); Fiacca burocratica, pp. 7-11 (IV. 6). Fino alle due più ampie miscellanee, entrambe del 1963. Le ani e gli uomini, a cura di Giuseppe Garritano (Roma, Editori Riuniti: riproposta immutata nel 1980, a parte l'aggiunta di una notevole Prefazione di Giovanni Giudici) e Imballaggio difettoso, Milano. Garzanti. Si tratta delle nostre raccolte ancor oggi più cospicue di materiale zoščenkiano, comprendenti rispettivamente 35 e 53 racconti più o meno brevi, di cui diversi in comune. Fra quelli entrati nella silloge del Libro azzurro, a parte le riproposte, figurano, per la prima antologia: *Una storia natalizia*, pp. 27-9 (I. 4); *La lettera*, pp. 39-42 (II. 3); La ricevuta, pp. 43-5 (II. 8); Imballaggio difettoso, pp. 50-3 (III. 4); I dolori di Werther, pp. 67-70 (IV. 3); La festeggiata, pp. 46-9 (IV, 4); Un piacevole incontro, pp. 62-6 (V, 4). Per la raccolta garzantiana: La bambinaia, pp. 147-50 (I. 2); Più forte della morte, pp. 51-3 (I, 5); Una tragicommedia, pp. 261-8 (I, 8); Buon viaggio, pp. 76-83 (I, 9); La vita personale, pp. 274-9 (II, 5): Un'avventura divertente, pp. 178-88 (II, 7); Il furto, pp. 160-4 (III, 1); Una storia romantica, pp. 189-95 (IV, 7); La povera Lisa, pp. 165-71 (V, 1): La serenata, pp. 68-71 (V, 2); Povertà, pp. 23-5 (V, 6).

Vecchi e nuovi racconti il lettore li trovava ora, nel 1934, impastati con premesse — all'incirca di estensione rispetto all'esemplificazione cronachistica — che svolgono, per ogni sezione, aneddoti di carattere storico e spunti di riflessione morale e «scientifica». Ed assisteva perciò all'esplicita riunificazione delle due componenti fondamentali della pagina zoščenkiana, la feuilletonistica e la filosoficoromanzesca, considerate a lungo dalla critica quali momenti inconciliabili, col risultato di contribuire a farne passare sotto silenzio il lato dichiaratamente impegnato, quasi si trattasse di una perversione dell'ispirazione più genuina. Nel Libro azzurro diventa invece evidente che si trattava in realtà di facce inscindibili della medesima scrittura. Restando ben inteso, d'altro canto, che proprio quando Zoščenko cedeva a dichiarazioni ufficiali e ad impianti pseudo-scientifici², metteva in moto un'abilità dissimulatrice, una verve parodica tali, per riprendere le parole di Giovanni Giudici, da autorizzare «una fruizione felicemente ambigua», non tanto e non solo intesa come un'amabile presa in giro, quanto soprattutto «come esortazione alla civica moralità».

E' l'intreccio di ragioni serie e facete che dà sostanza graffiante, polemica ed ironica, ad una narrazione che mentre si mantiene piacevole, e «leggera» anche nelle pagine più dense, tiene bene in vista i tragici avvenimenti che si stagliavano allora sullo sfondo della

società. Ciò rende, a nostro avviso, ancor più pressante l'esigenza di far conoscere nella sua organicità al pubblico italiano anche questo anello della trilogia, dopo le meritorie edizioni Einaudi (1969, traduzione di Clara Coïsson; poi replicata, 1977, nei «Tascabili» Bompiani) di *Prima che sorga il sole* (pur priva di tutta la terza parte. Povest' razuma, Il racconto della ragione) e Lucarini (1989, traduzione di Giorgio Kraiski) di La gioventù ritrovata. Ed è appunto in questa direzione che vogliamo qui offrire un saggio di una versione che speriamo presto di offrire nella sua completezza ai lettori italiani di Zoščenko. Pescando allora tra il materiale dei racconti brevi, abbiamo scelto di proporre tre aneddoti tratti dalla I e III sezione: Rasskaz o tom, kak žena ne razrešila mužu umeret' (I, 6: Racconto di come una moglie non diede al marito il permesso di morire); Rasskaz o tom, kak čemodan ukrali (III. 2: Racconto di come rubarono una valigia); e Poimka vora original'nym sposobom (III, 3: La cattura di un ladro mediante un originale espediente). A parte la felicità dello spunto inventivo, ci sembrano esempi evidenti dell'impareggiabile skazovaja manera zoščenkiana, lo strumento che consentiva allo scrittore di appropriarsi dei moduli e del gergo dell'obez'janij jazyk sovietico, di quell'impasto indigesto che bastava di per sé a denunciare i limiti e le storture del processo sociale e politico.

NOTE

¹⁾ Si tratta, in particolare, del primo e del settimo della sezione «Amore» (Rasskaz o starom durake, Racconto di un vecchio sciocco; Zabavnoe priključenie, Un'avventura divertente) e dell'ultimo degli «Insuccessi» (Rasskaz o zažitočnom čeloveke, Racconto di un uomo benestante). D'ora innanzi faremo riferimento alle cinque sezioni col numero romano (I: «Denaro»; II: «Amore»; III: «Astuzia»; IV: «Insuccessi»; V: «Casi straordinari») ed alla successione dei singoli racconti al loro interno col numero arabo.

²⁾ Anche già nel titolo, che scimmiotta i modi dei rapporti che alla burocrazia, dice Zoščenko, erano serviti «per documentare il proprio diritto o, di contro, la colpa degli altri».

Michail Zoščenko

COME UNA MOGLIE NON DIEDE AL MARITO IL PERMESSO DI MORIRE

Viveva dalle parti di Leningrado un pittore spiantato, di nome Ivan Savvič Butvlkin.

Faceva parte, mi pare, di una certa cooperativa di artigiani e là qualche cosa combinava. Mi sembra che lavorasse dipingendo cartelloni e insegne, e numeri vari sulle case, e ogni genere di indicazioni, e così via.

Tra l'altro, avrebbe anche potuto vivere discretamente, ma egli, purtroppo, si ammalava spesso; e così, non distinguendosi per la buona salute, non poteva lavorare e tanto meno guadagnare. Nonostante avesse anche una forte predisposizione per la sua professione.

Viveva piuttosto male, miseramente, e per l'appunto non aveva neppure la possibilità di raddrizzare la sua tristissima esistenza.

Come se poi non bastasse, sulle sue spalle gravava anche sua moglie, di nome Matrëna Vasil'evna, anch'essa Butylkina, alla quale aveva avuto la sventura di sposarsi già prima della rivoluzione, quando non capiva ancora cosa significhi avere un tal genere di compagna di vita.

Si trattava di una donnetta stridula in modo davvero insopportabile, amante del non far niente.

Non lavorava per nulla, eccetto forse solo per il fatto che preparava il pranzo e riscaldava a volte l'acqua sul fornello. E non era di nessun aiuto al suo gracile consorte, il quale per le sue condizioni di salute non poteva guadagnare granché.

Anzi, per colmo, lo rampognava e lo ingiuriava, e con i suoi quotidiani bruschi reclami, le grida e le scenate aveva finito per snaturare la debole e poetica animuccia del nostro artista e pittore. Esigeva che egli guadagnasse di più. Voleva poter andare al cinema ed assaggiare fricassee ed altro.

Egli, certamente, si dava da fare, ma ne ricavava ben poco. E lei allora, naturalmente, lo insultava.

In breve, se l'era messo completamente sotto i tacchi.

Nondimeno, viveva assieme a lui da diciotto anni. Per la verità, essi a volte litigavano e si azzuffavano, ma di arrivare ai grandi scandali o agli omicidi non era mai capitato.

A tanto lei non s'era spinta, poiché aveva capito che nei suoi confronti il marito preferiva comportarsi comunque con prudenza. Ma quando egli non ci fosse stato più o si fossero separati, ancora non le era chiaro come sarebbero andate le cose. Forse le sarebbe capitato uno di quei furfanti che se ne rimangono con le mani in mano, mentre a lei, eterna martire, sarebbe toccato di lavorare giorno e notte.

Essendo tuttavia nata parecchio prima della rivoluzione, concepiva il proprio destino di donna come qualcosa di simile ad un'esistenza priva di angustie, nella quale uno dei coniugi lavora, mentre l'altro passa il tempo a mangiare arance e ad andare a teatro.

Ed ecco che una volta, pensate un po', succede che d'un tratto inopinatamente Ivan Savvič Butylkin si sentì male.

Già prima di cadere ammalato, per la verità, s'era indebolito fino a non poterne più. Non che non potesse muovere le gambe; le gambe le muoveva, ma si era infiacchito, come dire, nello spirito. E' che s'era angosciato, aveva desiderio di un'altra vita. Cominciò a fantasticare di svariati vascelli, di fiorellini, di certi palazzi. Era diventato calmo, sognatore. E s'arrabbiava quando c'era chiasso in casa. Perché mai, diceva, i vicini devono strimpellare la balajka? E perché strusciano i piedi?

Esigeva un silenzio assoluto. Infatti, quell'uomo si preparava addirittura a morire. Tanto che gli era perfino venuta nostalgia di un piatto di pesce. E si era messo a chiedere qualcosina di salato, ad esempio un'aringa.

Fatto sta che al martedì lui s'ammalò, e al mercoledì Matrëna cominciò ad insistere:

— Ah, dì un po', per favore, perché, dice, ti sei messo a letto? Forse fai apposta il difficile. Magari non ti va di terminare un lavoro. E non ti va di guadagnare.

Lo insulta, ma lui tace.

«Sbatti pure, pensa, la lingua quanto vuoi. Ormai decisamente fa lo stesso. Sento che morirò presto».

Ed in effetti brucia dalla febbre alta, di notte si agita nel letto, delira. Mentre di giorno giace sfinito, come un figlio di cane, e non si sente più le gambe. Non fa altro che sognare.

Come una moglie non diede al marito il permesso di morire 153

— Mi piacerebbe, dice, prima di morire, andarmene in grembo alla natura, vedere com'è. Non ho mai visto nulla di simile nella mia vita.

E se n'era rimasto forse due giorni a fantasticare, quando si verificò questa circostanza.

S'avvicina al letto Matrëna Vasil'evna e gli dice con voce ma-

liziosa:

— Ah, stai morendo?

Ivan Savvič risponde:

— Sì, certo, scusa... Muoio. E voi smettetela di trattenermi.

Ormai sono uscito dal vostro potere.

— Questo lo vedremo, — gli dice Motja, — io non ti credo, farabutto. Ora, dice, chiamerò un medico. Lascia che ti visiti un medico, sciocco. Solo allora decideremo se potrai morire e in qual modo. Ma per ora sei ancora sotto la mia giurisdizione. Tu, piuttosto, è meglio che non mi ti metta a sognarci sopra.

Ed ecco che chiama il medico condotto dell'ambulatorio co-

munale.

Il medico condotto visita Ivan Savvič e dice a Motja:

— Lui ha o il tifo o la polmonite. Vi sta molto male. Morirà subito dopo che io me ne sarò andato.

Dopo aver detto queste parole, il medico condotto se ne va.

Matrena si avvicina allora a Ivan Savvič.

— Dunque, dice, davvero stai morendo? Ma io, dice, a proposito, non ti permetterò di morire. Tu, dice, vagabondo, ti sei messo a letto e pensi che ora ti sia concesso tutto. Balle. Io non ti lascerò morire, canaglia.

Ivan Savvič risponde:

— Le vostre parole sembrano strane. Perfino il medico mi ha dato il consenso. E voi non potete ostacolarmi in questa faccenda. Lasciatemi in pace...

Matrëna dice:

— Me ne infischio del medico. Io non ti dò il permesso di morire, farabutto. Guarda questo ricco figlio d'un cane, ha deciso di morire! E dove ce l'hai, canaglia, i soldi per morire? Per esempio, adesso, bisogna lavare il cadavere, e questo costa.

Qui si fa avanti una buona vicina, la vecchia Anis'ja.

— Io, dice, ti laverò. Io, Ivan Savvič, ti laverò. Non dubitare. E non ti chiederò soldi per questo. Questo è proprio un atto di carità, lavare un cadavere.

Matrëna dice:

- Ah, così lo laverà lei! Ma dite, per favore. E la bara! E, faccio un esempio, il carro! E il prete! E per questo io dovrei vendere il mio guardaroba? Accidenti a tutti! Io non gli darò il permesso di morire. Prima guadagni un po' di soldi e poi muoia pure anche due volte.
- Ma come mai, Motja? dice Ivan Savvič. Queste parole sono strane.
- Eppure è così, dice Matrëna, non te lo lò e non te lo dò. Vedrai. Prima devi guadagnartelo. E prima mi devi lasciare almeno due mesetti, ed ecco che potrai crepare.
- Ma non si può chiedere un prestito a qualcuno? dice Ivan Savvič.

Matrëna risponde:

— Questo non è affar mio. Come vuoi. Solo sappi, sciocco, che io non ti darò il permesso di morire.

Allora, fino a sera, Ivan Savvič restò a giacere, come morto, il respiro irregolare; ma a sera cominciò a vestirsi. Si alzò dal letto, gemette ed uscì in strada.

Sbucò nel cortile. E là, nel cortile, incontra il portiere Ignat. Il portiere dice:

— Ivan Savvič, ben rimesso in salute!

Ivan Savvič gli fa:

— Ecco, Ignat, c'è una faccenduola. Mia moglie non mi dà il permesso per morire. Esige, capisci, che le lasci due mesi di stipendio. Dove posso procurarmi dei soldi?

Ignat dice:

— Ti posso dare 20 kopeki, ma il resto vallo pure a chiedere a qualcun altro.

Ivan Savvič, s'intende, non prese i 20 kopeki, ma se ne andò sulla strada e per l'enorme stanchezza si sedette su un paracarro.

Si è appena seduto sul paracarro, e d'un tratto vede che un passante gli lancia una moneta sulle ginocchia. Probabilmente gli ha fatto l'elemosina, avendo visto davanti a sé un uomo malato e così smagrito.

Allora Ivan Savvič si rianima un po'.

«Se, pensa, questo può essere il rimedio, allora bisogna restare seduti. Forse, lanceranno altre monete. Ma sì, togliamoci il berretto».

Ed ecco, sapete, in poco tempo i passanti effettivamente gli gettarono una discreta sommetta.

A notte Ivan Savvič se ne tornò a casa. Arrivò tutto fradicio e coperto di neve. Arrivò, e subito si mise in branda.

In mano aveva dei soldi.

Motja voleva contarli, ma non glieli diede.

- Non toccarli, dice, con le tue sudice mani. E' ancora poco.

Il giorno dopo Ivan Savvič di nuovo si alzò. Di nuovo diede un gemito, si vestì, e sgranchitesi le mani uscì in strada.

A notte tornò, e di nuovo con del denaro. Conteggiò il ricavato e se andò a dormire.

Il terzo giorno allo stesso modo. E così andò avanti, fino a che non si rimise in salute. E allora, naturalmente, smise l'accattonaggio in strada. Tanto più che, essendosi ripreso, aveva perso quell'aspetto dolente, ed i passanti per primi avevano cessato di fargli l'elemosina.

Ma quando smisero di fargli la carità, egli mise mano alla sua professione.

E così non morì. Così Matrëna gli aveva negato il permesso di morire.

Ecco quello che Matrëna aveva fatto a Ivan Savvič.

Certo, leggendo questo racconto, qualche medico condotto si metterà a ridere. Dirà che alla scienza fatti del genere sono del tutto sconosciuti e che Matrëna qui non c'entra per niente. Ma forse alla scienza fatti del genere saranno anche sconosciuti, nondimeno Ivan Savvič è ancora vivo. E per di più in questi giorni egli ha appena terminato una qualche artistica insegna per il negozio del macellaio.

Tuttavia, un caso come questo lo si può spiegare anche dal punto di vista medico e scientifico. Può darsi che Ivan Savvič, uscendo in strada, abbia avuto un eccesso di traspirazione a causa dell'emozione, si è infradiciato e così la malattia gli è uscita fuori.

Ad ogni modo, non si sa con precisione.

Quel che è certo, è che l'avida donnucola, amante del denaro, ha conservato grazie alla sua cupidigia la preziosa vita dello sposo. Il che appare, certo, un caso molto raro. Anzi, molto-spesso accade proprio il contrario. Molto spesso succede che, per via della sua avidità, l'uomo perde anche quello che possiede.

Michail Zoščenko

COME RUBARONO UNA VALIGIA

Non lontano da Žmerinka ad un cittadino sgraffignarono, o meglio, come si dice, «sottrassero» la valigia.

Il fatto avvenne, s'intende, su un treno rapido.

E francamente desta stupore in qual modo gli venne sottratta quella valigetta.

La cosa notevole è che a rimaner vittima fu, neanche a farlo apposta, un cittadino prudente e accorto in sommo grado.

Uno di quelli a cui, di solito, non rubano alcunché. E che neppure, s'intende, s'approfitta degli altri. Non c'è che dire, era proprio un onest'uomo. Ed era pure prudente.

Egli, per esempio, per tutto il giorno non si era lasciato sfuggire di mano la sua valigia. Pare, perfino, che se la fosse portata anche alla *toilette*. Benché la cosa, come si suol dire, non fosse così semplice.

Di notte, poi, sembra che vi si fosse appoggiato sopra con l'orecchio. Egli, insomma, per sentir meglio e perché non gliela soffiassero durante il sonno, vi si era steso sopra con la testa. Come poi vi riuscisse a dormire su, non lo so.

Per amor del vero, non aveva sollevato neppure la testa dal suo bagaglio. E quando gli fu necessario girarsi sull'altro fianco, pare che ruotasse insieme con tutto l'oggetto.

Non c'è che dire, si comportava con il massimo fiuto e con prudenza nei confronti del bagaglio.

Cionondimeno, di punto in bianco glielo soffiarono. Guarda che razza di tiro!

Per colmo, gli diedero anche un preavviso prima di dormire. Qualcuno, infatti, gli disse, dopo che si fu coricato:

— Voi, dice, di grazia, state in guardia, qui.

- Perché? domanda lui.
- Su tutte le strade, dice, i furti sono ormai cessati. Ma qui, lungo questo tratto, ti combinano ancora di tanto in tanto qualche monelleria. E succede perfino che sfilino le scarpe alla gente che dorme, senza dire del bagaglio, eccetera.

Dice il nostro cittadino:

— Questo a me non riguarda. Se volete riferirvi alla mia valigia, io ho l'abitudine di dormirvi sopra stando a orecchie tese. Sicché questo percorso non mi dà preoccupazione.

Detto questo, si va a stendere nella sua cuccetta in alto e si caccia sotto il capo la valigia, con tutte le sue certo preziose cose domestiche.

Si corica, dunque, e si addormenta tranquillamente.

Ma all'improvviso, durante la notte, qualcuno gli si avvicina nell'oscurità e piano piano comincia a sfilargli uno stivale.

Il nostro viaggiatore calzava stivali russi. E sappiamo che non è possibile sfilare d'un colpo questo tipo di calzatura, per via della lunghezza del gambale. E così lo sconosciuto riesce appena a cavare un po' lo stivale fuori dal piede.

Il nostro cittadino si trattiene e pensa:

«Aspetterò che la cosa proceda. E' curioso. Che abbia davvero intenzione di sfilarmi lo stivale?».

Nel frattempo lo sconosciuto lo prende per l'altro piede e si mette di nuovo a tirare. Ma stavolta ci mette tutta la sua forza.

Ecco che allora il nostro cittadino salta su di slancio, e gli dà una botta sulla spalla! Quello allora fa un balzo di lato! Ma il nostro viaggiatore punta i piedi, e giù dal palchetto dietro di lui! Vorrebbe, insomma, rincorrerlo, ma non può, dato che gli stivali gli sono stati sfilati per metà. I piedi gli ballano nei gambali, come sonagli.

Il tempo allora di questo e di quello, di rimetter dentro i piedi, di dare un'occhiata in giro: il ladro è già sparito. Si sente solo che lui, canaglia, ha sbattuto lo sportello sulla piattaforma.

Si levano grida. Un gran baccano. Tutti saltano su.

Il nostro viaggiatore dice:

- Ecco un caso curioso. Quasi mi fregavano gli stivali nel sonno.

E ad un tratto getta un'occhiata di traverso alla sua cuccetta, dove doveva stare la valigia.

Ma quella, ahimé, non c'è più.

Ed allora nuove grida e nuovo baccano.

Uno dei passeggeri dice:

— Di sicuro hanno fatto apposta a tirarvi per i piedi, perché, mi scuso, liberaste la valigia dalla testa. Voi ve ne stavate sempre coricato. E proprio per questo, è ben probabile, vi hanno infastidito.

La vittima, fra lacrime di dolore, dice:

- Questo proprio io non lo so.

E alla prima stazione si precipita alla sezione trasporti e fa la denuncia.

Là gli dissero:

— La furbizia e l'astuzia di questi truffatori è una cosa indescrivibile.

E appreso quel che conteneva la valigia, promisero di informarlo al caso.

Dissero:

— Faremo delle indagini. Per quanto, naturalmente, non possiamo garantire nulla.

E fecero bene, s'intende, a non garantire nulla, dato che il ladro con la valigia non fu trovato.

Michail Zoščenko

LA CATTURA DI UN LADRO MEDIANTE UN ORIGINALE ESPEDIENTE (Storia vera)

Era stata rubata della legna. Nel cortile della nostra casa. C'è un particolare da notare: il furto era avvenuto d'inverno, quando, sia come si vuole, la legna ha uno speciale valore così per gli uni come per gli altri.

Per parlare in generale, anche nelle altre stagioni la legna presenta un certo interesse per la popolazione.

Alcuni la offrono perfino in regalo agli onomastici.

Mi ricordo che a una mia parente, Elizaveta Ignat'evna, una volta, nel giorno del suo compleanno, io regalai un intero fascio di legna. Al che, Pëtr Andreevič, suo marito, uomo passionale, irascibile e un po' filisteo, lui che pure in quella casa era l'ultima ruota del carro, in quell'occasione mi colpì, razza d'un vagabondo, con un ciocco sulla testa. Per la verità, solo alla fine della festicciola.

— Questo, dice, non è il diciannovesimo compleanno e non è il caso di far regalini di legna.

Ma questo, s'intende, sia detto fra noi.

Per quanto riguarda la legna, in ogni caso, si tratta di cosa preziosa e nobile.

Come disse il poeta Blok,

E non una volta, e nemmeno due

Ricordo le sante parole:

Legna...

E altro ancora del genere ebbe a dire, sommamente apprezzabile, a proposito della legna.

Fatto sta che nel cortile del nostro palazzo avevano cominciato a far sparire la legna.

Beh, la legna, si sa, era stata ammucchiata in cortile. Ed ecco

che andava sparendo. C'era qualcuno che se la portava via: oggetto, il riscaldamento.

Ora ne viene a mancare qualche ceppo ad un inquilino. Ora a quell'altro, finché alla fine, un terzo si mette a strillare:

- A me, grida, non mi si frega...

E non era possibile raccapezzarsi, chi l'avesse rubata, dove stesse la legna, e chi se la stava usando.

Allora gli inquilini, riuniti in assemblea, si dicono l'un l'altro:

— Nel palazzo si è introdotto un ladro. E questo è curioso, che, forse, egli siede ora qui fra noi e ci sta osservando. Ma poiché qui siamo quarantacinque inquilini, non è possibile indovinare chi sia. In caso estremo, non ci rimane che ingaggiare un guardiano o stare noi stessi, a turno, di sentinella.

Un certo Serëga Pestrikov calcolò all'istante cosa sarebbe venuto a costare un guardiano. Risultò che ogni ciocco sarebbe rincarato fino a novanta kopeki. Il che sembrava eccessivo.

Decisero allora di montare la guardia loro stessi.

Serëga Pestrikov compilò l'orario e lo appese in cortile.

Si cominciò a montare di servizio a turno. Ma, guarda un po', la legna continua a sparire.

Venne allora istituita in cortile una ridotta commissione speciale di tre persone.

Un certo inquilino Boborykin, Vlasov Egor Ivanyč e suo nipote Myška. Anch'egli, pertanto, un Vlasov.

Questo Miška si presenta allo zio e gli dice confidenzialmente:

- Io, compagno zietto, come vi è noto, faccio parte dell'associazione dei chimici. Noi abbiamo diverse cosucce, ogni genere di gas, razzi fumogeni ed ogni altra diavoleria di quel tipo. Io, dice, durante le ultime notti ho dormito male. Perché, compagno zietto, sto pensando di portare a casa una cartuccia di dinamite. Mi piacerebbe piazzare questa dinamite in un ceppo. Questo ceppo poi, scusa zietto, noi lo metteremo assieme agli altri, come se si trovasse proprio a suo agio. Il ladro lo prenderà di sicuro. Lo metterà nella stufa. E qui, compagno zietto, lasciate fare alla tecnica.
 - Lo zio, non capendo ancora come e che cosa, dice:
 - Va bene, portala pure. Ci daremo un'occhiata.

Il nipote dice:

— Si tratta di un mezzo, zietto, contro cui nessun ladro potrà astenersi. Voglio dire che noi immancabilmente, in un modo o nell'altro, cattureremo il ladro. Laddove ci sarà lo scoppio, in quell'alloggio, ecco che è bell'e preso.

Lo zio, rallegratosi, dice:

— Allora, portala. E' di estremo interesse. Quel che più conta, alla vigilia a noi mancherà il respiro, pensando presso chi ci sarà l'esplosione.

L'inquilino Boborykin dice:

— Solo che non dovremo farne parola con nessuno, ma dovremo compiere l'operazione e sorvegliare tutto da noi. In casa di quello cui esploderà la stufa, ci sarà l'uomo oggetto delle nostre ricerche. La cosa comincia a diventare divertente.

Il nipote Miška dice:

- Porterò una piccola quantità di esplosivo, perché ne venga un danno mediocre, ma affinché non si verifichi un grosso disastro. Boborvkin dice:
- Sarebbe anche ammissibile un disastro di proporzioni ridotte. E questo è anche utile per gli altri. Potrebbe spaventare e mettere in riga un po' tutti. Davvero, servirebbe. Ma, naturalmente, senza distruggere la casa.

Ecco che Miška poco tempo dopo si portò a casa dal lavoro la dinamite, e questa dinamite la misero dentro un ceppo.

Per far ciò scavarono un buchetto nel ceppo e ve la sistemarono dentro.

Gettarono poi il ceppo con noncuranza in mezzo all'altra legna. E con interesse si misero ad aspettare cosa sarebbe successo.

Il giorno dopo, verso sera, nel palazzo ci fu una terribile esplosione.

Lo scoppio avvenne esattamente sotto l'inquilino Boborykin, nell'alloggio di Sergej Pestrikov.

Tutti vennero a sapere in un attimo che cos'era quello scoppio ed a cosa andava attribuito. E si precipitarono sul luogo dell'accaduto.

Tutti guardavano Sergej Pestrikov che si affaccendava attorno alla sua stufa sventrata ed esclamava:

— Che può esser stato, o signore?

Ma a lui non dissero nulla. Dissero soltanto:

— Caspita!

Tra l'altro, Miška Vlasov non aveva fatto bene i conti, e la dinamite si era dimostrata così potente da mandare in mille pezzi la stufa e due pareti.

Inoltre aveva mandato in frantumi i vetri su due piani. E qualcosa successe anche con la fognatura. Che, per la verità, mentre prima funzionava solo a tratti, ora si mise a tirare perfettamente. Anche se molti attribuirono il fatto non all'esplosione.

Ci fu una vittima. L'inquilino invalido Serëga Gusev morì dallo spavento. Più esattamente, egli fu spedito al Creatore da un mattone sulla nuca. Dopo aver fatto il callo a molteplici ferite in guerra, qui, nelle retrovie, si perse completamente, e d'un colpo, come si dice, senza alcuna resistenza, rese l'anima a Dio. Insomma, morì.

Inoltre, alla sorella di Serëga, che qui non c'entra per niente, le si gonfiò in anticipo il mestruo per via della finestra rotta.

Serega confessò che per risparmiare aveva levato di tanto in tanto un ceppo dal mucchio, senza considerare che questo rappresentava una forma particolare di saccheggio o latrocinio.

Di lì a poco egli comparve davanti al giudice e là fornì un'esauriente risposta.

Tra l'altro, in tribunale si trovò anche la nostra *trojka* guerrafondaia, i due Vlasov e Boborykin.

Vennero accusati di azioni illegali e di danneggiamento di proprietà statali.

Cosicché anch'essi furono processati.

E senz'altro anch'essi subirono una qualche ammenda, poiché è vietato ricorrere a simili misure d'emergenza.

Ma Miška nel frattempo ha dispiegato con ancor più forza la propria attività.

In un altro alloggio comune si erano messi a sgraffignare a sua madre, tra le altre cose, il petrolio. Ecco allora che Miška diluì il petrolio con acqua, e poi stette ad osservare quale fornello si fosse messo a sfrigolare.

Insomma, questo ragazzo promette bene, per quel che riguarda la comprensione delle attuali forme di astuzia truffaldina.

TURGENEV TRA PIETROBURGO E PECHINO

Il contatto tra due culture è una questione complessa, e al tempo stesso affascinante.

Agli inizi del XX secolo, gli intellettuali cinesi si volgono all'Occidente, e si pongono il problema di come rapportarsi ad esso. La Russia, che si trova a metà strada tra Occidente e Oriente, è studiata con grande interesse dai Cinesi, per le affinità che può presentare.

L'interesse per la cultura russa si sviluppa notevolmente tra la fine degli anni '10 e l'inizio degli anni '20.

Nella prima fase del contatto culturale russo-cinese, sono i rivoluzionari russi e i racconti su di essi che fanno maggior presa sui lettori cinesi. I nichilisti e i populisti vengono assunti come modello di virtù rivoluzionaria. Appare esemplare la vicenda di Sof'ja Perovskaja, la populista giustiziata nel 1881 per aver partecipato a vari attentati allo zar Alessandro II.

Secondo quanto afferma lo slavista cinese Ge Baoquan¹, la prima traduzione di un'opera letteraria russa risale al 1903. Si tratta di *Kapitanskaja dočka* [La figlia del capitano] di Puškin, nella versione dal giapponeșe di Qi Yihui. Segna l'avvio dell'introduzione della letteratura russa in Cina.

Gli studenti della Scuola Russa di Pechino svolgono un ruolo importante nell'introduzione della letteratura russa. Rappresentano il primo gruppo di traduttori che lavora direttamente sugli originali russi. Tra di essi si evidenziano Geng Jizhi, giovane critico, e Qu Qiubai. Costoro preparano la raccolta Eluosi mingjia duanpian xiaoshuoji [Racconti di famosi autori russi], pubblicata nel 1920. Essa comprende: La tormenta e Il maestro delle poste di Puškin, La gazza ladra di Herzen, L'uomo di sentinella di Leskov, e Faust di

Turgenev. Agli studenti della Scuola Russa si associa Zheng Zhenduo, studente di una scuola tecnica di Pechino. Nella biblioteca dell'YMCA di Pechino egli trova molti libri russi in traduzione inglese. Da tali fonti egli traduce Tolstoj, Turgenev, Čechov e Arcybašev. A Zheng si deve l'opera *Equo wenxue shilüe* [Breve storia della letteratura russa], pubblicata a puntate sul *Xiaoshuo yuebao* [Mensile di prosa] nel 1923. E' il primo lavoro sistematico della materia.

Vengono tradotti principalmente i classici russi come Puškin, Gogol, Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij e Gor'kij, ma anche autori

minori come Arcybašev e Ropšin.

L'entusiasmo per la letteratura russa è connesso alla nuova concezione della letteratura. Convinti assertori del valore morale della letteratura, gli intellettuali del Quattro Maggio avvertono il profondo senso etico ed umano che si sprigiona dalle pagine dei classici russi. Diventa molto popolare l'espressione umiliati e offesi (bei wuru yu sunhai de renwu), dal titolo del romanzo di Dostoevskij.

Nel 1933 il grande scrittore Lu Xun ritorna con la memoria agli inizi del secolo, alle prime traduzioni cinesi di opere russe, eseguite per lo più dall'inglese. Egli ricorda:

«La nostra gioventù era depressa, sofferente, e si agitava, cercava una guida. Allora si rivolse alla letteratura russa»².

Turgenev è uno dei maggiori scrittori russi dell'800. La sua fama oltrepassa i confini nazionali, e si diffonde in breve tempo un po' dovunque, Cina compresa.

Ho preso in esame l'opera di Turgenev nei riflessi che ebbe nei primi trent'anni del '900, all'epoca del «Movimento del Quattro maggio». Mi sono limitato a questo periodo per la difficoltà nel reperimento di scritti originali cinesi. Nel 1933 lo scrittore Yu Dafu (1896-1945), avido lettore di Turgenev, così esprime il proprio entusiasmo per l'autore russo:

«Tra i molti scrittori stranieri, antichi e moderni, io considero il più affascinante, il più raffinato: Turgenev. Quando inizio a leggere un romanzo, oppure ho intenzione di scriverne uno, mi viene alla mente l'immagine di un viso piacevole, dagli occhi malinconici, avvolto da una lunga barba. Delle sue opere, circa tre quarti sono stati tradotti in cinese; se gli ammiratori cinesi non sono solo letterati, è comprensibile»3.

Tra i vari scrittori russi, Turgenev è uno dei primi ad essere tradotto e studiato nella Cina moderna.

Il pubblico cinese fa conoscenza dell'opera turgeneviana nel 1915, attraverso i racconti *Vešnie Vody* [Acque di primavera] e *Pervaja ljubov*' [Primo amore], entrambi pubblicati su *Xinquingnian* [Gioventù nuova], nella versione del critico Chen Jia. Nella breve introduzione egli definisce Turgenev *eminente scrittore russo moderno*.

Otcy i deti [Padri e figli], il maggiore romanzo di Turgenev, appare per la prima volta al pubblico cinese nel 1923. Tutti e sei i romanzi turgeneviani vengono tradotti più di una volta in cinese. Anche le novelle riscuotono una certa fama. Famoso traduttore di Turgenev è Ba Jin. Nell'articolo O tvorčestve Turgeneva v Kitae [L'opera di Turgenev in Cina], inviato nel 1955 al Museo I.S. Turgenev di Orël4, Ba Jin riconosce il proprio debito letterario nei confronti di Turgenev. A questo proposito va ricordata la «poesia in prosa» di Turgenev Porog [La soglia], a cui certamente Ba Jin si è ispirato per la composizione del racconto Zai menkan shang [Sulla soglia]. La «poesia in prosa» di Turgenev, dedicata alla rivoluzionaria russa Vera Zasulič, commuove profondamente Ba Jin, tanto che egli decide di dare quasi lo stesso titolo al suo racconto, dedicato ai gruppi anarchici rivoluzionari di Parigi.

Un riferimento a Turgenev è contenuto in un'altra opera di Ba Jin, nel romanzo Jia (Famiglia), uscito nel 1931. E' la storia di una famiglia nobile e della rivolta dei tre figli per reagire al peso della tradizione. E' una denuncia dell'istituto della famiglia, che impone all'individuo una gerarchia generazionale. Jue Hui, il più giovane e il più energico dei fratelli Gao, è attratto dai romanzi turgeneviani, che egli considera guida per la propria vita. Famosa è la scena in cui egli legge alcuni brani di Alla vigilia:

"Jue Hui si sedette e si mise a leggere alcuni brani da Turgenev, pubblicati su una delle riviste: «Amore è una parola sublime, un sentimento sublime»... «Siamo giovani, non siamo dei mostri, non siamo sciocchi, conquisteremo la nostra felicità»... Jue Hui si sentiva bruciare dalla rabbia... «Che esistenza inutile! Gettar via la propria vita, la propria gioventù»".5.

Questa pagina di Turgenev infonde in Juehui una nuova forza e la fede nella lotta. L'esortazione a conquistare la felicità suscita

nel giovane il desiderio di costruire un destino migliore per sé e per gli altri.

Nell'agosto del 1933 la rivista «Wenxue» (Letteratura) pubblica un numero speciale dedicato a Turgenev nel cinquantesimo anniversario della sua morte. Su questo numero appaiono alcune delle Novye stichotvorenija v proze (Nuove poesie in prosa), nella traduzione di Huan Yuan, e le memorie del critico Annenkov, riguardanti Turgenev, nella versione di Geng Jizhi.

Ho esaminato le traduzioni cinesi di tre racconti di Turgenev: Acque di primavera e Primo amore, entrambi nella versione di Chen Jia, pubblicati a puntate su «Xinqingniam» nel 1915, e Chor' e Kalinyč, nella versione di Geng Jizhi, pubblicata su «Xiaoshuo yuebao» nel gennaio '21.

Quelle di Chen Jia si possono definire parafrasi piuttosto che traduzioni. Confrontando frase per frase i racconti e le traduzioni, si può osservare che non vi è una corrispondenza precisa. La versione di Geng Jizhi, pur con i suoi limiti, appare più corretta.

Si notano inesattezze e omissioni. Per esempio nella traduzione di *Acque di primavera* viene omessa l'introduzione. In questo modo si perde la cornice del racconto (il narratore che ricorda la propria giovinezza).

A volte possono sorgere malintesi provocati dalla distanza esistente tra la Cina e la cultura russa ed europea in generale. Per esempio nel capitolo II di Acque di primavera si legge: «Bože moj! Kakaja že eto byla krasavica!» (Dio mio! Com'era bella!). Il traduttore non comprende l'espressione Bože moj, e la rende in maniera errata: «Pingting ru shier! Zhen suowei tianren yu» (Così graziosa! Davvero quello che si dice una dea). Nella Cina tradizionalmente laica, l'invocazione a Dio viene interpretata come affermazione della bellezza divina dell'eroina.

I termini relativi alla vita contadina e alla servitù della gleba, contenuti in *Chor' e Kalinyč*, vengono tradotti in modo inesatto o addirittura tralasciati. Il racconto inizia con la famosa contrapposizione tra il contadino di Orël e il contadino di Kaluga. Il riferimento all'obrok e alla barščina è tralasciato nella versione cinese. Più avanti il termine obrok è reso come zujin (affitto, pigione).

Bisogna tener conto dei problemi di ordine linguistico che i traduttori si trovano a dovere risolvere. Enorme è la distanza tra il russo e il cinese per quanto riguarda la struttura, grammaticale: il russo infatti è una lingua indoeuropea, che abbonda di forme nominali e verbali, mentre il cinese è una lingua monosillabica, priva di flessione.

Inoltre l'entusiasmo per le opere turgeneviane può giocare brutti scherzi ai traduttori cinesi, che agli inizi del secolo sono spesso giovani studenti. Questi, infatti, infervorati nella lettura, tendono a tradurre tutto d'un fiato, incuranti dei punti oscuri che possono incontrare nei testi.

Anche il sinologo sovietico Alekseev analizza alcune traduzioni cinesi di opere russe, rilevandone i vari difetti. Ma si dichiara fiducioso nelle capacità dei traduttori cinesi.

Nel 1922 egli afferma:

«La Cina chiaramente compie passi in avanti nella comprensione della Russia e della letteratura russa; il nuovo cinese non è più quello che in passato si richiudeva nell'ammirazione per l'antichità, e assimila molto, anche ciò che in noi all'inizio gli sembra più assurdo di quanto non ci appaiono alcune traduzioni dal cinese»6.

Gli intellettuali cinesi apprezzano in Turgenev la capacità di descrivere la realtà russa e le correnti spirituali del proprio tempo. Colpisce che egli con le sue opere abbia rappresentato un trentennio di vita russa, l'evoluzione della società russa dagli anni '40 agli anni '70 dell'800. Infatti, nella concezione turgeneviana, la letteratura e l'arte in generale sono legate alla vita. Egli vede nella vita la fonte di ogni arte. Le opere dell'artista devono essere piene di vita, della realtà della vita. Turgenev stesso più di una volta ha rivelato che nella creazione delle sue opere è sempre partito dalla vita, dalla realtà concreta, e non da una idea preconcetta. Pustovojt⁷ definisce «induttivo» il metodo con cui Turgenev giunge alla creazione del personaggio, in contrapposizione al metodo «deduttivo» di Dostoevskij, che invece parte da un'idea, da una premessa filosofica.

Geng Jizhi afferma:

«Tra gli autori russi, amo maggiormente Turgenev, in quanto le sue opere, in una superba forma artistica, danno voce ai bisogni della società e rendono lo spirito del tempo»8.

Il tipo turgeneviano che maggiormente attrae i lettori cinesi è il *lišnij čelovek* (uomo superfluo). L'espressione cinese *duoyu de ren*, traduzione fedele dell'espressione russa, ha una larghissima dif-

fusione. Per gli intellettuali cinesi è di grande interesse la contrapposizione tra l'uomo superfluo e l'uomo nuovo, il rivoluzionario. Gli anni '20 e '30 rappresentano per la Cina un periodo molto complesso, nel quale gli intellettuali cinesi cercano di rinnovarsi e di riformare la società. In quest'epoca di transizione, gli intellettuali cinesi fanno propria la tematica della fallibilità dell'uomo, incarnata nell'antieroe turgeneviano.

I personaggi turgeneviani maggiormente conosciuti ed apprezzati sono Rudin, come migliore incarnazione del tipo dell'uomo superfluo, e Bazarov, l'uomo nuovo, che rappresenta «lo scontro tra il vecchio e il nuovo pensiero» (xin jiu sixiang chongtu)9.

Ha molto successo anche il tipo della turgenevskaja ženščina (la donna turgeneviana), rappresentata da Natal'ja in Rudin e Elena in Nakanune (Alla vigilia). Nella definizione di Ovsjaniko-Kulikovskij¹⁰, si tratta della donna positiva, razionale, priva di avidità ed egoismo, capace di gesti nobili per servire la causa.

Nella sua monografia, Zheng Zhenduo esamina le principali opere di Turgenev, mettendone in risalto la tendenza realistica, e analizza i tipi turgeneviani, sottolineandone il significato nella storia dell'intelligencija russa. Rudin è «il giovane che parla e non agisce... Affascina tutti parlando della sua vita di studente, dei suoi ideali, della lotta per la libertà nei paesi occidentali». Lavreckij «pensa di agire, di realizzare i suoi ideali, ma nelle nuove correnti non riesce a trovare una strada». Irina rappresenta «le donne russe che partecipano ai movimenti libertari. Danno tutto il cuore per il popolo e per la libertà, lottano per gli oppressi, non temono né la Siberia né la ghigliottina». Bazarov rappresenta gli uomini nuovi, i quali «hanno opinioni forti e spirito combattivo... Egli non si sottomette a nessuna autorità, a nessuna teoria non dimostrata» 11.

Nella sua monografia Shiyue geming gian de Eluosi wenxue (La letteratura russa anteriore alla rivoluzione d'ottobre)¹², Qu Qiubai si sofferma sulla malattia comune dell'intelligencija russa, rappresentata dall'uomo superfluo. Egli accosta Gončarov e Turgenev nella rappresentazione di questa malattia spirituale. Tra le cause di tale malessere, Qu considera anche l'educazione ricevuta dai nobili. Egli si domanda infatti:

«Ma quando la giovinezza passa, cosa sono in grado di fare queste persone? Le loro capacità non sono sufficienti quando essi partecipano alle sfide della vita reale».

Geng Jizhi traduce Zapiski ochotnika (Le memorie di un cac-

ciatore) e le pubblica sulla rivista «Xiaoshuo yuebao» [Mensile di prosa] nel 1921. L'anno seguente egli pubblica sulla medesima rivista l'articolo «Lieren jiri yanjiu» [Analisi de Le memorie di un cacciatore]. Egli tratta in modo abbastanza sistematico l'opera: i precedenti, la genesi, il significato sociale. Si sofferma su alcuni racconti singoli: Pevcy [I cantori], Chor' e Kalinyč, e afferma:

.

«Turgenev punta l'attenzione alle varie situazioni e ai fenomeni della vita dei contadini, perciò la sua opera è rivolta al genere umano ed è piena di significati».

Quest'opera, conclude Geng, per l'eccellente livello artistico e le splendide descrizioni della natura e dei personaggi, acquista un valore immenso, tanto che «a leggerla cento volte, non viene a noia» 13.

Il tema di Zapiski ochotnika, cioè la vita dei contadini, colpisce profondamente la critica cinese in quanto la maggioranza del popolo cinese appartiene al ceto contadino. E' quindi comprensibile che il pubblico cinese desideri conoscere le condizioni di vita dei contadini russi.

Un altro aspetto dell'opera turgeneviana che affascina gli intellettuali cinesi è la poeticità. Purtroppo, come si è visto, essa si perde in parte nelle traduzioni degli anni '20.

Ma non si perde del tutto: infatti molti critici sottolineano la poeticità come uno dei pregi maggiori di Turgenev.

Hu Yuzhi, giovane critico che si occupa delle teorie letterarie occidentali, e in particolare del realismo, nel 1920 afferma:

«Si può dire che Turgenev, per il talento artistico e la visione oggettiva, sia da un lato un romantico del realismo, e dall'altro un realista del romanticismo... Per la ricchezza del talento poetico, e per l'armonia della composizione, tra gli scrittori russi nessuno lo raggiunge».

Egli cita Mumù come racconto tipico dell'arte turgeneviana:

«I personaggi vengono descritti in maniera obiettiva. Ma leggendo avvertiamo una forte compassione per il portiere offeso dalla padrona. Questo atteggiamento nasce nel cuore stesso dell'autore»¹⁴.

Hu invita coloro che in Cina si occupano di letterature occidentali a studiare la maestria d'arte di Turgenev. Xie Liuyi, nell'articolo *Tugeniefu zhuanlüe* [Biografia di Turgenev] ¹⁵, sottolinea la vivacità delle descrizioni dei personaggi e della natura, e si sofferma sulla rappresentazione turgeneviana dei sentimenti umani e in particolare dell'amore. Stranamente Xie, come pure altri critici, considera *Dvorjanskoe gnezdo* [Nido di nobili] principalmente come una storia d'amore infelice, ne apprezza il carattere sentimentale e commovente, tralasciandone il valore sociale.

Interessante è il confronto tra Turgenev e Tolstoj avanzato da alcuni critici. Lo scrittore Mao Dun, nel saggio *Equo jin dai wenxue zatan* [Conversazioni di letteratura russa moderna] 16, afferma che Turgenev, essendo molto attento alla forma letteraria, è pari a Tolstoj nello sviluppo del metodo artistico e nella profonda conoscenza della vita umana. Secondo il critico Hu Yuzhi:

«Tolstoj è il più grande scrittore umanista. Turgenev non è soltanto umanista, è anche il maggiore talento artistico. I romanzi tolstojani diffondono le idee dell'autore; i romanzi di Turgenev sono opere di arte pura. Grazie a Tolstoj e a Turgenev la letteratura russa diventa letteratura mondiale» 17.

Già negli anni '20 la critica russa dell'800 comincia a essere recepita. Infatti gli intellettuali cinesi conoscono anche alcuni giudizi su Turgenev dei critici russi suoi contemporanei. Per esempio, la nota polemica su *Padri e figli* trova spazio negli articoli dei critici cinesi. Xie Liuyi si sofferma su questo punto:

«Quando il libro uscì, Turgenev ebbe molte critiche. I padri credettero che egli fosse un nichilista. E i figli invece pensarono che Turgenev nel personaggio di Bazarov avesse travisato la loro idea» 18.

Molti critici cinesi sottolineano l'importanza dei legami letterari e d'amicizia che Turgenev ha con scrittori occidentali del suo tempo (James, Mériméé, Flaubert). Attraverso di essi Turgenev ha avvicinato la Russia e l'Occidente, facendo conoscere la letteratura russa. I cinesi vedono in questo un grande merito: si ritiene infatti che Turgenev abbia dato splendore al proprio paese. Yu Dafu definisce Turgenev un rappresentante ragguardevole della Russia nel mondo!

Turgenev, scrittore russo e al tempo stesso più europeo di alcuni suoi contemporanei, che armonizza l'occidentalismo e l'amore per la Patria, appare come modello: l'intellettuale e il letterato mediatore tra culture, che avvicina la Russia all'Europa. Gli intellettuali cinesi, che avvertono la necessità di rinnovarsi e di entrare nella famiglia delle nazioni, guardano a Turgenev come a un esempio da seguire.

Primo scrittore russo ad essere conosciuto ed apprezzato in Occidente, Turgenev favorisce questo processo di integrazione europea con i suoi numerosi legami di amicizia e di comunanza spirituale con letterati occidentali, e con la sua profonda cultura «europea», che gli permette di guardare con obiettività alle vicende russe.

ABBREVIAZIONI NELLE NOTE

LXWJ - Lu Xun Wenji [Opere di Lu Xun]

QQBWJ — Qu Qiubai Wenji [Opere di Qu Qiubai]

XSYB — «Xaoshuo Yuebao»

YDFWJ — Yu Dafu Wenji [Opere di Yu Dafu]

NOTE

- 1) Ge Baoquan, *Puškin v Kitae* [Puškin in Cina] (a cura di L. Bukina), in *Most nad rekoj vremeni* [Il ponte sul fiume del tempo] (a cura di V.I. Semanov e B.G. Valentinov), Moskva, Sovremennik, 1989, pp. 272-274.
- 2) Lu Xun, Zhu Zhong-E wenzi zhi jiao [Evviva i rapporti letterari tra Russia e Cina], in LXWJ, Vol.V, p. 54.
- 3) Yu Dafu, *Tugeniefu de «Luoting» wenshi yigian* [Turgenev prima della pubblicazione di *Rudin*], YDFWJ, Vol.VI, p. 176.
- 4) Ba Jin, O tvorčestve Turgeneva v Kitae [L'opera di Turgenev in Cina], in I.S. Turgenev (a cura di M.P. Alekseev), Orël, Orlovskoe Knižnoe Izdatel'stvo, 1970, p. 287 e segg.
 - 5) Pa Chin, Famiglia, Milano, Bompiani, 1980, p. 76.
- 6) V.M. Alekseev, Russkie pisateli v kitajskich perevodach [Gli scrittori russi in traduzioni cinesi], in «Vostok» [Oriente], Moskva, 1922, ripubblicato in Kitajskaja literatura, Moskva, Nauka, 1981, p. 524.
- 7) P.G. Pustovojt, *I.S. Turgenev chudožnik slova* [I.S. Turgenev artista della parolal, Moskya, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 1987.
- 8) Geng Jizhi, «Lieren riji» yanjiu [Analisi delle Memorie di un cacciatore], in XSYB, 13.3 (1922), p. 7.
 - 9) Zheng Zhenduo, Equo wenxue shilüe, in XSYB, 14.7 (1922), p. 5.
- 10) D.N. Ovsjaniko-Kulikovskij, Etjudy o tvorčestve Turgeneva [Studi sull'opera di I.S. Turgenev], Char'kov, 1898, p. 93 e segg.
 - 11) Zheng Zhenduo, op. cit., p. 1-6.

12) Qu Qiubai, Shiyue geming gian de Eluosi wenxue [La letteratura russa anteriore alla rivoluzione d'ottobre], in QQWJ, Vol. II, pp. 492-499.

13) Geng Jizhi, op. cit., p. 25.

14) Hu Yuzhi, Dujieniefu [Turgenev], in Opere, 17.4 (1920), p. 80.

15) Xie Liuyi, Tugeniefu zhuanlüe [Biografia di Turgenev], in XSYB, 13.3 (1922), pp. 1-7.

16) Mao Dun, *Equo jindai wenxue zatan* [Conversazioni di letteratura russa moderna], in XSYB, 11.1 (1920), pp. 1-4.

17) Hu Yuzhi, op. cit., p. 76.

- 18) Xie Liuyi, op. cit., p. 5.
- 19) Yu Dafu, op. cit., p. 182-185.

Elettra Palma

LA MADRE DI OCTAVIAN

Fu un tempo e un luogo dove morte non celava le sue braccia scheletrite in veli notturni né aveva dimora nei sepolcri. Un tempo, un luogo, dove la morte vestiva i mutevoli colori delle stagioni e aveva dimora, nume domestico, presso il focolare. Un tempo — un luogo — in cui gli uomini cercavano dio nel fluire incostante delle nuvole.

In quel tempo, in quel luogo, una madre seppellì il suo bambino nel camposanto al limitare del villaggio. Non un recinto separava la terra dei morti, perché vita e morte sono tra sé congiunti.

Quando Octavian morì sua madre chiese ad un vecchio artigiano che scolpisse nel legno una piccola lapide, dipingendola con vividi colori. Raffigurava un bambino intento a giocare con una palla, quasi minuscolo sole. Piantò poi rose, viole ed un glicine i cui petali coprivano a primavera la piccola tomba.

Dalla finestra della sua casa scorgeva il camposanto; più lontano, un albero di ciliegio indicava che lì il suo Octavian riposava. Tra una faccenda e l'altra — quando mescolava la minestra o stendeva i panni — dava uno sguardo verso il camposanto, quasi volesse assicurarsi che Octavian giocasse tranquillo laggiù con la sua palla dorata. Sospirava. Eppure, la pace abitava il suo-cuore; il suo bimbo, con tenerezza lo cullava la terra.

Seduta sull'erba tiepida trascorreva lenti pomeriggi d'estate all'ombra del ciliegio — accanto al suo Octavian — nel profumo dei mirtilli che maturavano al sole e rammendava i panni, con pazienza ne ricostruiva la trama. Di tanto in tanto s'interrompeva nel suo lavoro; distaccava qualche filo d'erba secca, oppure correggeva l'inclinazione d'un ramo fiorito carezzando con la mano il tumolo di terra. Poi l'ago scorreva ancora lieve, unendo i lembi punto dopo punto.

Agosto volgeva alla fine. Quando il cielo imbrunì, la madre di Octavian ripose il lavoro nella cesta, sostando ancora un attimo davanti alla tomba. Un vento freddo si levò improvviso staccando dai rami le prime foglie ingiallite. Il vento del nord trasportava con sé odore di pioggia e di legna bruciata. Lontano, l'estate moriva oltre i monti.

L'autunno dorato racchiuse in uno scrigno il camposanto. La madre di Octavian deponeva noci e more sulla piccola tomba; e volavano le cicogne verso paesi remoti.

Novembre tinse di rosso vivo le bacche del ginepro; un lungo inverno attendeva la valle. Spesso la madre di Octavian si accostava alla finestra stringendosi al seno le braccia vuote, quando la pioggia scorreva sui vetri appannati. Il suo pianto s'annullava nel buio.

La neve cantò poi la sua filastrocca. Il villaggio dormì per un sonno incantato. La madre di Octavian sentì che s'acquietava il suo cuore; in quell'infinito silenzio la morte le rendeva suo figlio.

Di notte volgeva il suo sguardo al ciliegio. La piccola tomba brillava come gemma di luna. Nel camino il fuoco ormai muto si faceva cenere.

A poco a poco il sole perdè il suo pallore. Le prime brezze di primavera spazzarono via l'inverno, sciogliendo i suoi bastioni di ghiaccio. Il villaggio si destò da quel lungo sonno.

La madre di Octavian osservava incantata il ciliegio, che copriva di petali rosa la tomba del suo bambino. Si fissava diritto, sottile contro il cielo terso come cristallo, con una grazia delicata e acerba d'adolescente. Allargava i suoi rami fioriti mentre lo ricordava esile, e fragile per resistere ai lunghi inverni. Gioiva quando vedeva sui suoi rami i primi germogli, innocenti come dita di bimbi. Sorrideva vedendolo tanto goffo per la sua esuberante fioritura. Quell'anno aveva compiuto la sua crescita, era un giovane albero robusto.

«Non ve n'è eguale in tutta la Moldavia», affermava la madre di Octavian, parlando con le sue vicine. Trascorreva sempre i suoi pomeriggi nel cimitero rammendando i panni. Poi appoggiava stanca la schiena al tronco del ciliegio. Una pace pervadeva profonda il suo cuore, sentiva farsi più lieve anche il suo corpo.

Lorenzo Pompeo

UNA STANZA PIENA DI LUCE

Motivi e figure della poesia polacca contemporanea

Vorrei descrivere la luce Che nasce in me Ma so che non è simile a stella alcuna né sì pura e incerta.

(Z. Herbert, da «Vorrei descrivere»

Il conferimento del premio Nobel al poeta Czeslaw Milosz, nel 1980, ha gettato un raggio di luce nel territorio buio e sconosciuto della poesia polacca contemporanea. Il Nobel ha fatto sì che Milosz, al di la dei suoi meriti, divenisse il «più grande poeta polacco». Tuttavia gran parte di quel territorio è rimasto buio e inesplorato.

La poesia polacca del dopoguerra si muove da due dati, da una parte l'immane catastrofe dell'olocausto e della feroce occupazione nazista, dall'altro il fallimento dell'Insurrezione di Varsavia, con la distruzione totale della capitale.

L'armata rossa stava assumendo un ruolo ambiguo mano a mano che le truppe avanzavano in Europa, liberando quei paesi dall'occupazione nazista, ma anche imponendo l'egemonia del partito comunista. Perciò i polacchi, che avevano assistito alla spartizione attuata dal patto Molotov-Ribbentrop, e da poco meno di trent'anni liberatisi dal giogo dell'impero zarista, al di là della gratitudine, erano diffidenti e, in alcuni casi, ostili nei confronti dell'esercito che aveva liberato il loro paese.

Di fronte a questa complessa situazione, il ruolo del poeta e della sua poesia diventa più chiaro e definito: la poesia deve indicare la strada che il paese dovrà percorrere. La tradizione che apparteneva alla poesia romantica del poeta-vate, rappresentata dalla poesia di Mickiewicz, diventa il modello dominante. Secondo tale tradizione il poeta risponde della sua poesia di fronte alla intera comunità nazionale, ne interpreta volontà, speranze e dolori.

Tale modello sarà reinterpretato dai poeti polacchi del dopoguerra in modo moderno, partendo dalla constatazione che non sarebbe più stato possibile praticare i tradizionali spazi che appartenevano tradizionalmente alla poesia.

Chiari segnali, in questo senso, provengono dalla poesia di Milosz. Egli, infatti, nella raccolta che scrisse durante la guerra, intitolata «Salvezza», nella poesia «A Varsavia», scrisse: «Come posso abitare in un paese / Dove il piede urta le ossa / Insepolte di chi ti fu più caro? / Odo le voci, vedo i sorrisi. Non posso / Scrivere, perché cinque mani / Mi afferrano la penna, / E mi ordinano di scrivere la loro storia, / La storia della loro vita e morte».

La catastrofe abbattutasi sulla capitale ha rubato la parola al poeta. «Cos'è la poesia che non salva / I popoli né le persone? / Una complicità di menzogne ufficiali, / (...) Una lettura per signorinette», afferma Milosz in «Prefazione».

Al poeta verrà restituita la parola solo se sarà in grado di opporsi alle forze cieche dell'odio in un orizzonte pratico e semplice, come ci suggerisce la poesia «Speranza»: «La speranza c'è, quando uno crede / Che non un corpo vivo è la terra, / E che vista, tatto e udito non mentono / E tutte le cose che qui ho conosciuto / Sono come un giardino quando stai sulla soglia / (...) Se guardassimo meglio e più saggiamente / Un nuovo fiore e più d'una stella / Nel giardino del mondo scorgeremmo».

Da queste posizioni si muove tutta la poesia polacca del dopoguerra.

Così anche la poesia di Tadeusz Ròzewicz assume le brutalità e gli orrori della guerra come punto di partenza della sua scrittura, rinunciando alla metrica come alla metafora e alla bella frase. La poesia rinuncia ad ogni «abbellimento» della realtà che la desolazione dell'immediato dopoguerra avrebbe comunque reso vano.

Egli scriverà in «La mia poesia»: «Non spiega niente / Non chiarisce niente / Non rinuncia a niente / Non adempie alle speranze // Non crea nuove regole del gioco / Non partecipa al divertimento / Ha uno spazio delimitato che deve riempire // Se non ha un det-

tato esoterico / Se non usa una lingua originale / Si vede che deve essere così. / (...)».

La povertà dei mezzi espressivi è il risultato di una scelta precisa e rispecchia un'operazione di annullamento dei valori poetici tradizionali. Attraverso questa negazione egli vuole rappresentare un punto di rottura, la catastrofe di ogni sistema morale e tradizione culturale. E' presente nella poesia di Ròzewicz una sorta di terrore metafisico di fronte al quale la parola del poeta rappresenta un tentativo del tutto vano di affermare una volontà positiva. Egli scriverà nel «Poema patetico»: «Il poeta sepolto vivo / E' come il fiume sotterraneo / Conserva in sé / Volti nomi / Speranza / Patria».

La sua poesia assume il tono di una riflessione inquieta e amara sulla condizione dell'uomo in un mondo nel quale si è persa ogni armonia e equilibrio; di fronte all'approssimarsi della fine del mondo, o anche in seguito ad essa, l'uomo si trova da solo di fronte a se stesso. «Dopo la fine del mondo / Dopo la mia morte / Mi sono trovato nel mezzo della vita», scriveva nella poesia intitolata «Nel mezzo della vita».

Il poeta, alla ricerca di giustificazioni metafisiche di fronte all'orrore dell'esistenza, smentisce i miti e i modelli della poesia e della società. «Ingannato a tal punto che potete / Consegnarmi la canna del cieco / Perché / Vi odio / Sfuggo / Dal me stesso di ieri // Cerco il cimitero / Dove non risorgerò / Qui deporrò gli inutili ridicoli attrezzi: / Il Dio, minuscola figurina di santo fatta di tiglio / L'aquila bianca uccellino / Sul ramoscello / L'uomo che non diventerò», scrisse nella poesia «Anno 1939».

La poesia di Ròzewicz quindi, di fronte alla brutalità della guerra e alla desolazione dell'immediato dopoguerra, arriva alla negazione di ogni convenzione letteraria, la quale avrebbe costituito una falsità per coprire gli orrori. Questa poesia, al contrario, voleva descrivere questi orrori in tutta la loro brutale verità, come, ad esempio, nella poesia «La madre degli impiccati», quando dice «Sfiora la ruvida pelle della folla / Qui / Cammina per la strada / La madre degli impiccati / Nera / Porta nelle palme / La testa d'argento / Come è pesante il masso / Riempito di notte / Fatto scoppiare di luce // Folle gira / E canta e canta / Le scarpe con il tacco storto / Il grembo sterile / Il seno appassito / Ulula la folle sirena / Alla luna gonfia della città / (...)».

Altre volte, invece, ci descrive la vita e gli affetti familiari con semplice tenerezza, come nella poesia «Il ritorno», nella quale scrive: «Improvvisa la finestra si spalanca / E mia madre mi chiama /

E' tempo di tornare / Si squarcia la parete / Ed entro in cielo con le scarpe infangate». Oppure ci descrive dei bozzetti della vita di provincia, con le strade illuminate a festa e le giostre con gli animali di cartapesta.

Nella sua poesia Ròzewicz rivendica la dignità della vita umana in tutti i suoi aspetti; compaiono spesso nella sua poesia, accanto ai familiari, le «persone inutili», che si troverebbero al di fuori di ogni orizzonte poetico e letterario. «Quella vecchietta che / Tiene alla corda la capra / E' più necessaria e più preziosa / Che le sette meraviglie del mondo / (...) La vita umana è importante / La vita umana ha un gran peso / Il valore della vita / Supera il valore di tutti gli oggetti / Che l'uomo ha creato» afferma il poeta nella sua poesia «Al centro della vita».

La poesia di Ròzewicz è una testimonianza non tanto degli orrori della guerra in sé, quanto una testimonianza di quella generazione che visse la guerra sulla propria pelle, in una età in cui la guerra diventa la loro esperienza formativa fondamentale. I segni della guerra si imprimono in modo indelebile sul corpo. «I nostri corpi sono indocili e restii al lutto», scriveva per esprimere il fatto che troppo presto la sua generazione aveva vissuto tali atrocità, da rendere il corpo umano «Polvere stupenda».

Ròzewicz viene giustamente considerato il caposcuola della poesia polacca del dopoguerra. Con lui, attraverso quella nichilistica «negazione» dei valori poetici tradizionali, si comincerà a sviluppare quella sorta di «estraneamento» rispetto ai luoghi tradizionalmente assegnati alla poesia. La poesia polacca del dopoguerra, come dice Ròzewicz «Ha uno spazio delimitato che deve riempire»; è una specie di monologo che si svolge in uno spazio delimitato, attraverso il quale il poeta tenta di cercare una giustificazione metafisica alle tragiche vicende del suo paese. Questo spazio, poniamo metaforicamente la stanza del titolo dell'articolo, viene illuminato soltanto da rari lampi di potenza abbagliante. Questo carattere rappresenta, secondo me, la cifra stilistica della poesia polacca del dopoguerra.

Anche la poesia di Zbignew Herbert parte dalle stesse premesse. L'esperienza trascorsa costituisce l'immensa catastrofe dalla quale consegue una funzione pratica della poesia, quella di «dedurre l'uomo dalle rovine»; la poesia di Herbert ha un preciso profilo filosofico ed etico. Essa assume lo sguardo apparentemente distaccato del filosofo stoico, tentando di recuperare una tradizione culturale

pur nella consapevolezza dell'impossibilità di questa operazione. La sua poesia si sviluppa all'interno di questa contraddizione, dalla quale scaturisce una dialettica.

Questo concetto è ben espresso nella poesia «Apollo e Marsia» (Marsia è un satiro che osò sfidare Apollo in una gara di flauto e, persa la gara, come punizione fu legato ad un albero e scorticato vivo) nella quale il poeta scrive: «Legato fortemente all'albero / Meticolosamente / Scorticato della sua pelle / Marsia / Grida / (...) Soltanto in apparenza / La voce di Marsia / E' monotona / Ed è formata da una vocale / A / Che esprime linee che mai convergono / In realtà / Narra / Marsia / L'inesauribile ricchezza / Del suo corpo / (...) Per il viale ghiaiato / (...) Si allontana il vincitore / Riflettendo / Se dall'ululo di Marsia / Non sorgerà col tempo / Un nuovo ramo dell'arte — diciamo — concreta». Con il grido di Marsia possiamo identificare il tragico destino del paese, mentre nella figura di Apollo tutta una tradizione culturale che ha visto nel logos la massima facoltà umana e nell'armonia l'espressione dei valori estetici.

La poesia di Herbert tenta di mettere in discussione la logica che l'ha generata escludendo, quindi, in partenza ogni afflato lirico, consolatorio o liberatorio. La sua poesia, come quella di Ròzewicz, rinuncia al potere magico e consolatorio della metafora («In altri termini / Darò tutte le metafore / Per una parola / Estrattami dal petto come una costola»). Il suo tentativo di recuperare le premesse della poesia non avrà altro risultato che constatarne la scomparsa. «Vado al mare / Per ascoltare quella voce / Fra un battito d'onda / E l'altro // Ma la voce non c'è, soltanto / La senile loquacità dell'acqua / Un nulla salato / (...) Dov'è quella voce? / Dovrebbe rispondere / Quando un istante tacerà / L'instancabile monologo della terra // (...) Torno a casa / E l'esperienza prende forma / Di alternativa / O il mondo è muto / Oppure io sono sordo // (...) Dobbiamo quindi / Prenderci sottobraccio / Andare avanti / Verso nuovi orizzonti / Verso gole contratte / Da cui esce / Un incomprensibile balbettio», scrive Herbert nella poesia «Voce».

La sua poesia, soprattutto nell'ultimo periodo, è popolata da personaggi storici (Amleto, l'imperatore Claudio, Marco Aurelio, le divinità greche e i senatori romani), attraverso i quali il poeta trasferisce la sua riflessione storica in altre età. Questo gli consente di assumere quel punto di vista di stoico distacco dal presente che gli permette di «vedere» il presente al di là delle mistificazioni del socialismo reale.

Questo atteggiamento di filosofico distacco e, alle volte, di

ironia è esemplificato dal personaggio della sua recente raccolta «Rapporto dalla città assediata» (1983), «Il signor Cogito» (in polacco suona come «pan Cogito»).

Tale personaggio rappresenta l'alter ego dell'autore di fronte ai fatti dell'ottantuno, allorché Herbert decise di tornare in Polonia («Il signor Cogito / Ha deciso di tornare / Nel pietoso grembo / Della sua patria / (...)) e i riferimenti a quei fatti sono espliciti, anche se mediati da quel distacco stoico e da quell'ironia di cui dicevamo; ad esempio, nella poesia «Presentimenti escatologici del signor Cogito», scrive: «Nella vita terrena / Era un melomane del silenzio // Si limiterà / A spiegare a severi angeli / Che vista e tatto / Non vogliono lasciarlo /»; oppure quando scrive in «L'anima del signor Cogito»: «Pensa all'anima con affetto / (...) Ouando dunque compare / D'improvviso / Non l'accoglie dicendo / — Hai fatto bene a tornare // Si limita a guardarla di sottecchi / Mentre siede davanti allo specchio». In questa raccolta, che rappresenta forse il punto più alto di tutta la sua produzione, il linguaggio si fa più terso, quasi cristallino («Il signor Cogito non si è mai fidato / Dei trucchi dell'immaginazione / (...) Le giungle di immagini attorcigliate / Non erano la sua patria // Si innalzava di rado / Sulle ali della metafora»).

La poesia di Herbert possiede il dono della rivelazione; «Vorrei trovare la luce che nasce in me» dice il poeta, e quando vi riesce quei lampi di potenza abbagliante riescono a illuminare la stanza oscura e a rivelare forme e contenuti.

Dopo il '56 nella poesia si affermò un indirizzo sperimentale. L'intelligibilità del testo non era più l'esigenza primaria come nell'immediato dopoguerra e la complessità del linguaggio aumentò; conseguentemente la sua diffusione presso il grande pubblico si ridusse.

In questo ambito si colloca la poesia di M. Bialoszewski, un emarginato eccentrico che visse nella più completa povertà, il quale inizialmente mise in scena i suoi drammi assurdi in un appartamento privato insieme ad alcuni amici e nel '56 fu in grado di pubblicare la prima raccolta delle sue poesie intitolata «Attitudini delle cose», che provocò reazioni contrastanti.

La sua poesia è una specie di canto sugli oggetti, su qualunque cosa ci circondi nella realtà, purché sia concreta e si possa toccare con le mani, quasi l'autore voglia beffare l'insidiosa astrattezza del «realismo» ufficiale. La sua immaginazione grottesca sfruttava gli oggetti più umili come, ad esempio, nella poesia «Studio di chiave», nella quale scrive: «La chiave / Ha / Odore d'acqua chiodina / Gusto d'elettricità / E come frutto / E' asprigno / Non maturo / In sé medesimo / Nocciolo».

La cameretta del poeta piena di roba vecchia e strana diventa la fucina nella quale egli strappa, torce e piega le parole, e, formando la miscela di linguaggi, costruisce la materia prima della sua poesia.

L'isolamento e l'emarginazione del poeta diventa l'orizzonte della sua poesia. «Non sono degno, parete, / Che tu mi colmi sempre di meraviglia... / Lo stesso — a te — forchetta... / Lo stesso — a voi — polveri // Eppure come non cedere / Alla piramide del mio isolamento? / (...) Si / Nel mio eremo tenta: / La solitudine / Il ricordo del mondo / E il fatto che mi ritengo poeta» scriveva nella poesia «Del mio eremo con richiamo».

La marginalità della sua poesia gli permetteva di praticare spazi nuovi, anche se all'interno di quello spazio chiuso che dicevamo prima. La sua poesia è come se si ponesse di fronte agli oggetti per la prima volta, tentando di ridare nome alle cose, ma da un orizzonte «estraniato» dalla realtà.

Egli giunge agli estremi limiti del linguaggio quasi volesse giungere ai margini della nostra civiltà tentando di superare la barriera tra «la cosa in sé» e il suo nome. «Nella nera negativa della mia stanza / Dalla quale è caduta / La sua scultura diurna // La mia negativa / Con me / Sparpagliata in angoli diversi / Questa mia conchiglia vuota / Monumento sopra un letto / (...)», scriveva nella poesia «Mio testamento di dormiente»; o ancora, nella poesia «Testimonianza del sonno» scriveva: «Dietro gli steccati dei letti / Noi — Baracche cinematografiche / Del sonno. / Non possiamo battere i piedi / Né applaudire // Tutt'al più / Gridiamo, con nuovo linguaggio scimmiesco, / Con il nostro antico dialetto / Di cose più nuove. // E davvero / Esperimentiamo allora / La nostra civiltà».

Con la generazione del '68, quella della «Nowa fala», ci troviamo in un clima completamente diverso. Ci troviamo all'interno di quella generazione che sarebbe divenuta la protagonista degli scioperi e della fondazione del primo sindacato libero. Per i poeti di questa generazione la loro poesia avrà una precisa funzione «demistificante». Essi, infatti, spesso agirono nei canali dell'editoria non uffi-

ciale e semiclandestina. Per questi poeti sarà fondamentale il legame con la figura di Herbert, poiché la sua poesia, lontana dai canoni del realismo socialista, è sempre stata fedele a propri principi.

Questo gruppo di poeti usa il linguaggio dei mass-media inserendovi un elemento deformante in modo da segnalare l'omissione che tale linguaggio abitualmente attua. Si tratta di procedimenti non molto dissimili rispetto a quelli della Pop-art.

Gli esponenti di maggior spicco di questo gruppo di poeti si raccolgono nel gruppo «Teraz» di Cracovia, che propugnava un realismo contestatore. Il Manifesto di questo gruppo è rappresentato da una serie di articoli apparsi tra il '71 ed il '74 ad opera di due poeti: Kornhauser e Zagajewski, raccolti in volume con il titolo «Il mondo non rappresentato». Con le repressioni che seguirono gli scioperi di Ursus e Radom del '76 si chiude un periodo di relativa apertura e buona parte dei poeti scompare dalla scena pubblica. Attualmente alcuni di loro costituiscono delle realtà ormai affermate nel panorama della poesia polacca contemporanea.

Per questi poeti la dimensione dell'impegno era quella prevalente anche nella poesia. Uno di loro, J. Kornhauser, scrive: «La poesia non mi è necessaria per respirare / Né per amare, né per mordermi le labbra o svanire / In città, né per soffrire, gridare o uccidere. La poesia / Non mi è affatto necessaria, mi afferra / Alla gola con un pugno di carta, cola il secco / Sangue degli aforismi, i grigi occhietti dei postulati / Si socchiudono e si aprono, il sordo richiamo d'un corteo / Da dietro la barricata che s'innalza / Vi scava piccoli alloggi per deportati. / (...)».

Grande importanza possiede per loro il linguaggio poetico, che assume il compito di smentire la rassicurante deformazione e la falsa uniformità prodotta dai mass-media. A proposito, Krynicki, nella poesia dedicata a Herbert «Lingua, carne selvatica», scrive: «Lingua, carne selvatica che cresce in una ferita, / Nell'aperta ferita della bocca nutrita di verità bugiarda, / Lingua, cuore denudato che pulsa all'esterno, nuda lama / Che è arma inerme, bavaglio che soffoca / Vinte insurrezioni di parole»; ed un altro poeta, Zagajewski, nella poesia «Lingua» scrive: «Chiusa nella gabbia bianca / Cerca di fuggire / Con il minimo movimento dell'aria / (...) Ma la crudeltà delle labbra / E' indescrivibile / La lingua è l'ultimo animale / Nella riserva del volto umano».

La loro poesia si fonderà su una «negazione» dei valori letterari tradizionali e su un parziale recupero di essi. Infatti la poesia di questa generazione recupera, anche se solo parzialmente, quel magico potere della metafora, magari per esprimere in modo più efficace un contenuto politico preciso. Esemplare, in questo senso, la poesia di Kornhauser «Verso», nella quale l'autore scrive: «Verso, eterno errante, che nasconde la sua / Origine, malato d'inquietudine interiore / Che dilania i tendini della tristezza, / (...) traccia di una musica lontana, incisa / Sulla pietra del cervello, di una inerme e scivolosa / Malattia che rode i corridoi, che cresce / Selvaggia nei capelli dell'oscurità in margine a un potere che cade / Dalle mani sulle ginocchia, senza fracasso e discussione, / (...) unica verità immacolata messa alla rovescia sulla superficie della lingua, alibi gratuito di parole / Stesa sulle corde di gole che / Spargono oro».

Con gli sviluppi storici successivi, gli scioperi, il sindacato Solidarność, la proclamazione dello stato d'assedio, l'assunto poetico di questa generazione entra in crisi. La dimensione dell'impegno non è più un problema etico e morale, ma un problema «pratico». I poeti di questa generazione si trovano in una curiosa contraddizione, la loro poesia risulta inutile e inascoltata proprio nel momento in cui voleva incidere sulla realtà («Vogliamo essere contemporanei e non poetici», scrive a proposito Zagajewski). Quella funzione demistificante della poesia risulta, di fronte ai fatti, inutile e superata. Per questo Kornhauser nella poesia «Sentenza» scrive: «Addio versi ormai non posso più / Tornare a voi / La mia penna ha un pennino troppo duro / Sempre desiderai scrivere della tristezza / E invece scrissi sempre con odio / Non vidi né la verde erba / Né il ragazzino dritto sul ponte / (...)».

Con il conferimento del premio Nobel a Milosz, la sua poesia costituì un punto di riferimento fondamentale per l'intera comunità nazionale. Quando, nel gennaio '51, il poeta decise di non far ritorno in patria, fu attaccato dal governo comunista, che lo considerava un traditore, e dall'emigrazione, che lo accusava di aver collaborato con il regime. Da allora il regime comunista vietò la diffusione delle sue poesie, che vennero pubblicate in Polonia solo dall'editoria clandestina. Il poeta, dissenziente anche rispetto alle posizioni dell'emigrazione anticomunista, si trovò in una condizione particolarissima, si trovò in una sorta di «Terra di nessuno», né in Polonia, né in esilio. «(...) La mia terra / Si trova qui e ovunque, da qualunque parte mi volga / O in qualunque lingua oda / Il canto d'un bambino, la conversazione di amanti. / (...)», scriveva nel '51 nella poesia «Mittelbergheim».

La sua condizione di esule (che ci richiama alla memoria tutta la tradizione romantica polacca) costituì la matrice di tutta la sua successiva produzione poetica. In un articolo pubblicato nella rivista «Leggere» del maggio '92, il poeta spiega con esattezza questo concetto quando dice: «(...) Trapiantati in ambienti a noi estranei, siamo presi dall'ansia dell'indefinito, dall'insicurezza. Davanti a noi vediamo troppe forme nuove, che rimangono vaghe, fluide, (...). Poi, a poco a poco, ci rendiamo pienamente conto che l'esilio non si esaurisce nell'attraversamento fisico delle frontiere, ma è una cosa che ci cresce dentro, ci trasforma dal di dentro, diventa il nostro destino. La massa indifferenziata di tipi umani, movimenti, stili, tendenze, acquista caratteristiche ben determinate; e l'estraneo si trasforma gradualmente nel familiare. Al tempo stesso, tuttavia, la memoria conserva una topografia del nostro passato, e questa doppia fedeltà ci distingue dai nuovi concittadini. (...) La nostalgia di un ritorno all'esistenza felice di un tempo è resa più intensa dalla consapevolezza del divieto. (...) Il passato di ogni individuo, nella nostra memoria, è sottoposto a trasformazioni costanti, e spesso acquista le fattezze di una terra irrecuperabile, resa più strana dal fluire del tempo».

Questa «terra irrecuperabile» per Milosz è la Lituania, la regione in cui il poeta nacque e visse fino alla guerra, terra d'origine dei maggiori poeti polacchi romantici (Mickiewicz e Slowacki) e mitico «parnaso» di tutta la letteratura polacca dal romanticismo in poi. Sul filo di una proustiana «ricerca del tempo perduto», la Lituania diventa la terra che il tempo e la storia hanno voluto cancellare e che il poeta ci restituisce attraverso frammentari ricordi, metafora di un luogo, un tempo e un destino ostili e indecifrabili.

In particolare, nel poema «La città senza nome» si precisa il rapporto del poeta con la sua terra d'origine, ma soprattutto con una città, Vilna, che assume le sembianze di una «città fantasma». Il poeta diventa l'archeologo di una città sepolta nella sua memoria. «Chi renderà onore alla città senza nome / Giacché gli uni sono morti, gli altri setacciano l'oro o vendono armi in paesi lontani? / (...) Perché ormai soltanto a me si affida questa città indifesa e pura / Come un monile nuziale d'una tribù dimenticata? / Come grani azzurri e rossicci infilati a Tuzigoot in un cupreo deserto sette secoli fa. / (...)», scrive Milosz in questo poema.

In sostanza la sua poesia recupera una dimensione evocativa. Per questo sfugge da quello spazio chiuso di cui parlavamo prima per aprirci le porte di un altro mondo, trasfigurazione e metafora di una lacerazione, sintetizzata dalla figura dell'esule, ormai irrimediabile tra «società» e «natura», tra l'uomo e la storia. Alla fine sarà l'intera esperienza umana a diventare indecifrabile. «Mi ha trascinato con sé nell'abisso / La bianca balena del mondo. / E ora non so / Cosa fosse vero», scrive nella poesia «Giorni brevi».

Questa dimensione evocativa costituisce un elemento di importanza fondamentale; infatti lo stesso Herbert scrisse in una poesia in risposta a quella a lui indirizzata da R. Krynicki e sopra citata: «(...) Nessuno di noi ha saputo destare la driade del pioppo / Leggere la geografia delle nuvole / Perciò l'unicorno non seguirà le nostre orme / (...)». In sostanza Herbert in questa poesia lamenta l'assenza di questa dimensione evocativa nella poesia della generazione della «Nowa fala», a cui apparteneva anche Krynicki, che aveva privilegiato la dimensione dell'impegno.

Con gli ultimi sviluppi storici, ancora troppo vicini a noi per poterne trarre indicazioni, si attua una specie di ritorno in quei luoghi cancellati dalla memoria storica della Polonia per quaranta anni; e se il mito dell'arcadia felix per Milosz è rappresentato dalla Lituania, per Zagajewski è Leopoli, dove era nato, nella poesia «Andare a Leopoli» in cui scrive «Andare a Leopoli. Da una stazione qualunque andare a Leopoli, se non in sogno all'alba / (...) Fare i bagagli e partire, senza nessun addio / A mezzogiorno, sparire / (...) Andare a Leopoli, dopo tutto / Esiste, quieta e pura / Come un pesco. Leopoli è ovunque».

La Polonia di oggi, in sostanza, sta portando avanti una complessa e delicata riflessione sulla propria identità nazionale, il cui sviluppo ed esito ne determinerà i destini futuri, al giorno d'oggi più che mai aperti.

I polacchi si sono resi conto che la fine del socialismo reale non era sufficiente a realizzare quelle speranze che avevano guidato l'attività politica e il consenso del sindacato «Solidarietà», il loro paese si trova di fronte a una fase cruciale, in cui si scontrano tradizione e modernità. Infatti quella chiusura che aveva significato l'appartenere al blocco del socialismo reale, al di là delle scelte o delle imposizioni ideologiche, aveva evitato quella rottura e quello scontro con il mondo della tradizione che in occidente si era attuato negli anni '60 e '70; con la fine del comunismo questo mondo è sembrato essersi preso la sua definitiva rivincita.

Per questo la Polonia, a mio avviso, si trova in una fase deli-

cata e importantissima della sua storia, in equilibrio tra le tentazioni autoritarie e populiste e il desiderio di rinnovare. La poesia diventa in questa fase più che mai necessaria alla coscienza nazionale. Per questo la poesia di Herbert, con il suo razionalismo lucido ma discreto, e quella di Milosz, con la sua coscienza della compiuta e irreversibile frattura con il mondo dei padre, costituiscono per l'intera comunità nazionale dei riferimenti fondamentali, una sorta di bussola che potrebbe guidare le coscienze.

N.D.A. Questo articolo non ha un intento antologico. Di conseguenza ho trascurato nomi rilevanti nella scena della poesia polacca contemporanea. Nella scelta da una parte ho privilegiato quei nomi che erano più coerenti con un mio ragionamento e, dall'altra, ho assecondato gusti personali.

I testi sono stati tratti da: C. VERDIANI, Poeti polacchi contemporanei, Silva, Milano, 1961; I CONTI, Poesia polacca contemporanea, Ed. Riuniti, Roma, 1977; a cura di GIORGIO ORIGLIA, «Nowa fala», Nuovi poeti polacchi, Guanda, Milano, 1981; Z. HERBERT, Rapporti dalla città assediata, V. Scheiwiller, Milano, 1985; C. MILOSZ, Poesie, Adelphi, Milano, 1983; Z. HERBERT, Studio sull'oggetto poesia, su «Carte segrete» n. 33, 1976; P. MAR-CHESANI, Andare a Vilna «città senza nome», da «Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Genova» n. 4, 1990; C. MILOSZ, Elogio dell'esilio, in «Leggere», maggio 1992.

Cristina Carpinelli

PRIMI RISULTATI DI UNA RICERCA SOCIOLOGICA SUI GRUPPI SOCIALI PRESENTI NELLA EX UNIONE SOVIETICA, CHE ERANO CONTRARI O FAVOREVOLI ALLA PRESTROJKA

INTRODUZIONE

Nel 1988 veniva pubblicata la prima indagine che descriveva gli atteggiamenti dei diversi gruppi (o strati) sociali della società sovietica nei confronti della perestrojka¹. Questa ricerca era stata condotta da due note studiose nel campo del sociale, T. Zaslavskaja e R. Ryvkina. Da questa ricerca emergeva che i due gruppi di età che si caratterizzano per una più alta attività sociale e che sono i maggiori fautori della perestrojka, sono i giovani compresi nella fascia d'età 35-38 anni, e le persone di tarda età comprese nella fascia 55-60 anni. Queste due generazioni hanno potuto godere, durante la loro giovinezza, di una relativa libertà: la prima dopo il 1983, e la seconda nella metà degli anni '50-'60. Tutte le generazioni intermedie si caratterizzano per un grande pessimismo, credono debolmente nei valori socialisti e valutano con scetticismo la possibilità di un cambiamento nei rapporti economici e sociali. Vengono qui di seguito riportati molto in sintesi i risultati di questa ricerca.

1. DESCRIZIONE DEI VARI GRUPPI (O STRATI) SOCIALI

- 1) classe operaia d'avanguardia
- 2) contadini (kolchoziani) intraprendenti

- 3) dirigenti politici
- 4) dirigenti economici (o d'impresa)
- 5) intelligencija socio-umanistica
- 6) piccoli imprenditori
- 7) componente di base degli operai
- 8) componente di base dei contadini (kolchoziani)
- 9) intelligencija tecnico-scientifica
- 10) lavoratori responsabili della gestione
- 11) lavoratori responsabili del commercio e dei servizi
- 12) strato privilegiato minoritario degli operai
- 13) rappresentanti della criminalità organizzata.

Classe operaia d'avanguardia: la classe operaia, in generale, rappresentava in U.R.S.S. il gruppo sociale più numeroso. Nell'ambito dell'organizzazione del lavoro, il suo ruolo consiste nella produzione di beni materiali e di servizi. «Comproprietaria dei mezzi statali di produzione, essa se ne serve nel processo produttivo e può disporre di essi nei limiti della propria autonomia produttiva». Il salario rappresenta la parte più consistente del suo reddito.

All'interno della classe operaia, vi è uno strato rappresentato dagli «operai d'avanguardia». Fanno parte di esso gli operai più qualificati e con istruzione superiore. Generalmente sono occupati nei settori tecnico-scientifici, in quelli più complessi dell'industria chimica e biochimica, nella costruzione di apparecchiature ad alta precisione, nelle produzioni automatiche e flessibili ed, infine, nel campo dei computers. Impiegano strumenti di lavoro sofisticati. «Le loro elevate conoscenze e qualità professionali fanno sì che questi lavoratori abbiano salari sensibilmente più elevati di quelli degli specialisti (intelligencija tecnico-scientifica), buone condizioni abitative e accesso a servizi sociali e sanitari migliori. In generale, gli operai d'avanguardia godono di elevato prestigio sociale».

Contadini intraprendenti: la classe contadina era il secondo gruppo economico della società. Caratteristiche essenziali di questa classe sono: «possesso gratuito della terra assegnata ad essa dallo stato e proprietà a base cooperativa degli altri mezzi di produzione utilizzati dai collettivi di lavoro. Basandosi sul calcolo economico, i collettivi di lavoro dei contadini hanno il diritto di disporre autonomamente dei mezzi di produzione e godono di una certa libertà economica. Il reddito globale di ogni collettivo è il fondo di retribuzione del lavoro ripartito tra i contadini, che rappresenta il risultato della loro attività economica. I principali indirizzi della trasformazione

dei rapporti economici coincidono coi principi della cooperazione produttiva, nel caso specifico, di quella agricola».

Entro la classe dei contadini, vi sono quelli ritenuti «intraprendenti». Essi sono «più attivi, partecipano con interesse alle nuove forme di appalto economico e grazie al loro lavoro qualificato ottengono risultati migliori rispetto agli altri contadini». In genere la loro attività economica è a base individuale o familiare. Ogni famiglia contadina può, infatti, prendere in appalto (e tenere custodite in locali privati o in costruzioni dei *kolchozy* da essa ristrutturati) varie decine di buoi, maiali e altri animali domestici. I *kolchozy* forniscono alla famiglia il mangime necessario, la paglia e il servizio veterinario; in cambio, acquistano da essa buoni prodotti a prezzi precedentemente concordati. Grazie a tale organizzazione della produzione agricola, il settore privato si congiunge a quello collettivo «con reciproco vantaggio della famiglia contadina e del *kolchoz*, nonché della società globalmente intesa».

Dirigenti politici: erano rappresentati dalle massime cariche del potere statale e del partito, vale a dire membri effettivi e kandidat del Comitato Centrale del P.C.U.S., deputati del Soviet Supremo dell'U.R.S.S., dirigenti dei Ministeri e dei Dicasteri federali. alti esponenti dell'esercito, diplomatici importanti, dirigenti di partito delle repubbliche, delle regioni, delle grandi città e altri rappresentanti di rango analogo. Ad una analisi più approfondita del gruppo in questione, si può dire che la maggior parte dei suoi rappresentanti ricopre contemporaneamente più cariche: alcuni sono membri e kandidat del C.C. del P.C.U.S. e nello stesso tempo deputati del Soviet Supremo dell'U.R.S.S., altri sono dirigenti di partito delle repubbliche e delle regioni ed anche membri del C.C. del partito, e così via. In sintesi, esso rappresenta il nucleo dirigente del Partito e dello Stato sovietico. Il ruolo specifico di questo gruppo nell'organizzazione sociale del lavoro «consiste nell'elaborazione di strategie per lo sviluppo economico e sociale del paese, nella definizione degli obiettivi a lungo termine dello sviluppo, nella scelta dei mezzi efficaci per la loro pratica attuazione ed, infine, nella creazione delle linee di politica internazionale che permettano di rafforzare la posizione dell'U.R.S.S. nel resto del mondo». A questo gruppo è affidata pure la scelta dei quadri dell'apparato politico. La posizione materiale e sociale di questo gruppo è assai elevata.

Dirigenti d'impresa: erano i direttori, i massimi responsabili

delle imprese, degli enti economici, delle organizzazioni edili e dei trasporti, dei sovchozy, i presidenti dei kolchozy e anche i vertici delle grandi unità produttive come le fabbriche, le filiali, etc. Questo gruppo è responsabile della gestione della produzione materiale, del suo reale funzionamento, dello sviluppo tecnico-scientifico e socio-economico. Può disporre a proprio piacimento sia dei mezzi di produzione che del lavoro dei collettivi, i quali dipendono da esso. I dirigenti d'impresa percepiscono alti stipendi, innumerevoli gratifiche, godono di una asmpia gamma di privilegi e di guarentigie provenienti dai fondi sociali di consumo. Il loro livello di benessere materiale e sociale è elevato.

Intelligencija socio-umanistica: facevano parte di essa i medici, gli insegnanti, gli addetti alla cultura (scrittori, giornalisti, etc.) e all'arte (artisti, etc.), studiosi nel campo sociale e umanistico. La posizione di questo gruppo è simile a quella dell'intelligencija tecnicoscientifica. Tuttavia il suo posto nell'ambito dell'organizzazione sociale del lavoro ha un carattere diverso: ad esso è infatti «affidato il compito di istruire ed educare le nuove generazioni, di imprimere i valori morali e spirituali, di conservare e sviluppare la cultura sociale». Per la natura della sua attività economica, il gruppo in questione ha un rapporto «remoto» con i mezzi di produzione. Fonte principale di guadagno è lo stipendio o guadagni extra (per una minoranza si parla anche di onorari per libri o articoli pubblicati, conferenze, etc.).

Piccoli imprenditori: nell'organizzazione sociale del lavoro il loro ruolo consisteva nel fornire merci e servizi, ricorrendo fondamentalmente a risorse produttive, lavorative ed intellettuali assenti dalla produzione sociale. «La produzione del piccolo imprenditore si distingue per la sua flessibilità, mobilità; risponde ai bisogni del consumatore e non incontra in genere gli ostacoli ad essa frapposti dalla burocrazia. I piccoli imprenditori posseggono e dispongono autonomamente dei mezzi di produzione». A differenza dei lavoratori occupati nella produzione sociale, le loro entrate sono costituite dalla vendita dei prodotti (merci o servizi) a prezzi di mercato dettati dalla domanda e dall'offerta. Per il tipo di attività, il piccolo imprenditore assomiglia molto al contadino intraprendente, ma le entrate del primo sono certamente meno sicure poiché dipendono interamente dal mercato e, di conseguenza, anche molto più differenziate. Anche i lavoratori delle cooperative sono interessati alla piccola imprenditoria.

Componente di base degli operai: era il gruppo più numeroso di persone appartenenti alla classe operaia. In genere, possiede un livello basso di istruzione ed una qualificazione media. Impiega, inoltre, strumenti di lavoro semplici. Molti operai comuni (lavoratori manuali), malgrado percepiscano un salario «garantito», svolgono attività lavorative complementari su base familiare o cooperativistica, poiché hanno urgente bisogno di entrate extra. Il loro salario è nettamente inferiore a quello degli operai d'avanguardia.

Componente di base dei contadini: sono i contadini più apatici, che di solito lavorano nelle fattorie collettive meno avanzate dal punto di vista tecnico-scientifico, le quali hanno bisogno del finanziamento a fondo perduto dello Stato per non chiudere. Questi contadini dal livello basso di istruzione e dalla scarsa qualificazione, godono di una retribuzione «garantita» a prescindere dal reale rendimento.

Intelligencija tecnico-scientifica: sono «gli specialisti economici, gli studiosi di profilo tecnico-naturale. Le funzioni di questo strato sono di tipo creativo e abbracciano compiti quali l'efficiente organizzazione della produzione materiale, prima di tutto nello sviluppo del progresso tecnico-scientifico, nella costruzione, introduzione, ristrutturazione ed efficace impiego dell'apparato produttivo del paese. L'attuale situazione socio-economica di questo strato non corrisponde al loro ruolo sociale». Il numero dei lavoratori tecnici (quadri intermedi) ed ingegneri supera il fabbisogno ed il loro livello qualitativo è nettamente inferiore rispetto a quello di altri paesi. Per questo la maggioranza degli specialisti nel campo dell'economia svolge di fatto mansioni di cancelleria e computisteria affidate, di solito, a qualifiche più basse. La paga non corrisponde al loro profilo e il prestigio sociale di cui dovrebbero godere è quasi inesistente. Generalmente la loro attività è avviluppata da un infinito numero di norme e disposizioni, e persino dopo alcuni anni essi non riescono a mettere in pratica le scoperte e le innovazioni nel loro campo. Il salario di un operaio d'avanguardia supera quello di molti specialisti economici.

Lavoratori responsabili della gestione: sono i funzionari burocrati dell'apparato del partito (apparatčiki). Essi realizzano la linea politica ed ideologica del partito. Le condizioni di vita di questo
gruppo sono molto più elevate rispetto a quelle della produzione. Oltre allo stipendio, godono di vari privilegi economici, sociali e culturali. I metodi amministrativi di comando nella gestione nei riguardi
dei subalterni, l'incondizionata esecuzione degli ordini dei superiori,
il formalismo e la burocrazia nella soluzione dei problemi, infine,

la mancanza di contatti diretti con tutti gli altri lavoratori, sono i tratti più caratteristici del comportamento di questo gruppo.

Lavoratori responsabili del commercio e dei servizi: sono gli addetti al «commercio, all'approvvigionamento alimentare e ai servizi correnti». Fanno parte anche di quelle organizzazioni preposte alla distribuzione dei beni e delle merci dai fondi sociali di consumo. Non hanno caratteristiche specifiche rispetto al loro ruolo nei confronti dei mezzi di produzione, tuttavia occupano una posizione molto importante rispetto ai beni di consumo nazionali. Pur non essendo il proprietario, a questo gruppo è riconosciuto il diritto di disporre della produzione destinata a soddisfare i bisogni della popolazione; di conseguenza, può manipolarla a suo favore. Lo stipendio di questo gruppo di lavoratori rientra nella media; ciononostante i dati di alcune indagini sociali hanno dimostrato che questa classe è la maggiore accumulatrice di beni (dacie al mare, automobili di marca straniera, oro, oggetti preziosi, opere d'arte, etc.). Parte significativa delle sue entrare ha carattere illegale e «non da lavoro»; è cioè il risultato di espedienti che vanno dalla speculazione sui beni deficitari, alle «bustarelle», allo «scambio della qualità» (consiste nel vendere merci di qualità inferiore a prezzi più elevati, nel cedere prodotti — destinati alla vendita al minuto nei negozi statali — alle cooperative con lo scopo di venderli a prezzi superiori).

Strato privilegiato minoritario degli operai: si tratta di un gruppo assai eterogeneo, accomunato unicamente dall'abitudine a percepire entrate extra. «redditi non da lavoro» che non corrispondono alle normali agevolazioni della qualificazione professionale d'appartenenza. Appartengono a questo gruppo: innanzitutto quella parte della classe operaia che lavora in enti o ministeri privilegiati e che per tale ragione gode tradizionalmente di condizioni lavorative più confortevoli, di stipendi più alti e di un più largo numero di beni di consumo. E tutto ciò è percepito non già per i risultati conseguiti, bensì, in virtù delle caratteristiche del posto di lavoro. Rientrano in questa categoria, ad esempio, gli autisti personali dei funzionari d'alto rango, il personale in servizio in cliniche speciali o in altri istituti medici... Seguono i lavoratori dalle professioni «rare», quelli che operano nei supermercati, mense, servizi correnti, commercio statale, mercati kolchoziani. Le mance, i «sovrappiù» che pretendono dai consumatori, costituiscono una parte rilevante, se non quella principale, delle loro entrate.

Rappresentanti della criminalità organizzata: «si tratta di indi-

vidui che costruiscono il loro benessere su consistenti ruberie delle risorse produttive e delle merci». Nell'industria leggera, in quella alimentare, nell'edilizia e nell'agricoltura, questo tipo di ladrocinio gode di una vera e propria struttura organizzata. Fanno parte di questo gruppo i «lavoratori corrotti» dell'apparato del partito, i trafficanti dell'economia sommersa, i responsabili del commercio e dei servizi e persino una piccola parte della componente di base degli operai e dei contadini.

2. DESCRIZIONE DEGLI ATTEGGIAMENTI VERSO LA *PERESTROJKA*

Ideologi e promotori della perestrojka:

«I rappresentanti di questo gruppo si distinguono per l'unità d'azione e di parola. Non solo intervengono a favore della perestrojka, ma combattono in suo nome senza risparmiare le proprie forze. Si tratta di individui profondamente convinti della necessità di trasformare radicalmente i rapporti sociali ereditati dal passato, consapevoli che non vi è (e non vi può essere) nessuna alternativa accettabile al cambiamento, e che qualsiasi passo indietro o battuta d'arresto o "silenzioso ridimensionamento" della perestrojka, è da considerarsi una reale minaccia per le sorti del socialismo in U.R.S.S. e
nel resto del mondo».

Sono dunque i «porta-bandiera» della *perestrojka*, «coloro che, rappresentando il lievito del fermento sociale, aprono la strada verso il rinnovamento agli altri gruppi eliminando gli ostacoli più rilevanti». Dal punto di vista quantitativo questo gruppo, benché ricopra un ruolo storico determinante, non è molto numeroso.

Sostenitori della perestrojka:

«E' la parte migliore, la più progressista, energica e creativa della società sovietica. Vi appartengono individui dalle profonde convinzioni democratiche ed umanitarie e che caldeggiano le idee di giustizia socialista. Benché molti di loro spesso incontrino difficoltà ed ostacoli lungo il cammino della trasformazione sociale, di regola, non mutano le proprie convinzioni».

Alleati sociali:

Sono quelle persone che, pur non essendo convinte sostenitrici della perestrojka (poiché nutrono qualche dubbio sulla sua realizzazione, o non sono d'accordo su alcune prese di posizione), sono comunque personalmente interessate a singoli aspetti delle riforme già avviate (sviluppo delle cooperative, dell'attività privata individuale, ampliamento dei diritti e dell'autonomia dei collettivi di lavoro, maggiore trasparenza del gruppo dirigente e, infine, accelerazione del progresso tecnico-scientifico). «L'atteggiamento di questo gruppo nei confronti della perestrojka è meno saldo ed affidabile di quello dei due gruppi precedentemente menzionati. Molti alleati della perestrojka, nel tentativo di realizzare i propri giusti interessi, si scontrano con il formalismo e la burocrazia, l'impostura e la corruzione; tutto ciò li scoraggia e li allontana, di conseguenza, dalla politica attiva».

Sostenitori «apparenti» della perestrojka:

Di questo gruppo fanno parte quegli individui che «non hanno radicati principi morali, né tanto meno salde convinzioni politiche». A giudicare dalle loro dichiarazioni verbali, essi dovrebbero essere ritenuti accesi sostenitori della *perestrojka*. In realtà, è bastato che l'atmosfera politica nel paese mutasse direzione, per ridurli al silenzio. «In presenza di condizioni favorevoli, i rappresentanti di questo gruppo possono risultare utili. Il pericolo risiede nella loro mancanza di principi che li porta, in ultima analisi, a servire qualsiasi padrone, purché ciò sia consono allo spirito dell'epoca e assicuri loro la benevolenza dei superiori (o dei politici) e l'avanzamento di carriera. L'alta quota di questo tipo di persone tra i quadri dirigenti del paese, è purtroppo un fatto reale».

«Osservatori»:

In questo gruppo sono comprese tutte le persone che, in linea di principio, sostengono la *perestrojka*, ma che hanno avuto esperienze negative o durante i precedenti tentativi di riforma sociale, «o nel corso di quella attuale. Esse sono convinte della necessità della *perestrojka*; tuttavia, pensano che la società non abbia né le forze né

i mezzi organizzativi sufficienti per combattere la burocrazia, vera detentrice del potere». Gli «osservatori» preferiscono, pertanto, seguire da un angolino la lotta in corso, «benché simpatizzino con i promotori e sostenitori della *perestrojka*. Anche l'atteggiamento di questo gruppo verso la riforma non è fermo, e dipende in grande parte dagli sviluppi effettivi della trasformazione: ogni successo reale conseguito da quest'ultima ne scalfisce lo scetticismo, ogni fallimento la rafforza. Nel complesso, tale gruppo può ritenersi una "risserva sociale" della *perestrojka*».

Neutrali:

«E' la massa inerte della popolazione, che sostanzialmente non ha un atteggiamento preciso rispetto a tutto ciò che accade nel paese. Tutta presa da problemi personali, o strettamente familiari, priva di sufficiente cultura e di esperienza sociale, essa si caratterizza principalmente per la sua passività. Di tale gruppo, si può dire che esso rappresenti un freno, piuttosto che uno stimolo allo sviluppo sociale ed economico del paese».

Conservatori:

«Gruppo formatosi nei periodi di decadenza della democrazia e di trionfo del sistema di comando amministrativo-burocratico. La sua mentalità porta impresso il marchio della stagnazione sociale». I suoi componenti sono per lo più fedeli assertori dell'onnipotenza di «Sua Maestà il Piano»; sostengono che l'economia di mercato è contraria al socialismo e che la II Guerra Mondiale fu vinta grazie al genio di Stalin. «Considerano, dunque la *perestrojka* antisocialista e si sforzano in tutti i modi di ostacolarne il corso, di modo che essa non diventi un fenomeno irreversibile.

I conservatori sono senz'altro i principali artefici del meccanismo di rallentamento sociale della *perestrojka*».

Reazionari:

Anche i reazionari rifiutano la *perestrojka*, ma le loro motivazioni sono diverse. Se i conservatori contrappongono ad essa il

dogma dello stalinismo e della superiorità del socialismo, ai reazionari l'ideologia socialista è completamente estranea. «Privi di qualsiasi scrupolo morale, essi, pur di raggiungere i propri gretti interessi, sono disponibili a corrompere e a farsi corrompere, e si sforzano di conservare o ripristinare quello stato di cose che garantisca l'impunibilità delle loro azioni».

La contraddizione tra l'interesse globale sociale e quello di gruppo acquista qui un vero e proprio carattere «antagonistico».

Ci si chiede ora quale correlazione esista tra i gruppi di atteggiamento sopra descritti e la loro oggettiva posizione nel sistema dei rapporti economico-sociali. A tale scopo, verrà costruita una tabella (vedi la pagina seguente) le cui righe corrisponderanno ai gruppi (o strati) sociali, mentre le colonne indicheranno il diverso atteggiamento di questi ultimi verso la perestrojka. Rispetto al paragrafo 1, sono state introdotte nell'elencazione dei vari gruppi e strati sociali le seguenti semplificazioni: sono stati uniti, in una stessa casella, gli operai d'avanguardia e i contadini intraprendenti poiché hanno entrambi lo stesso atteggiamento riguardo alla perestrojka; per lo stesso evidente motivo, sono stati accorpati insieme i dirigenti economici (d'impresa) e quelli politici, la componente di base degli operai e dei contadini.

Ovviamente, i gruppi (o strati) sociali qui descritti non sono rappresentativi della totalità della società sovietica stratificata. Essi sono stati così individuati e sintetizzati con lo scopo di avere un primo quadro sinottico dei comportamenti personali e sociali dei sovietici nei confronti della trasformazione sociale allora in atto. Quindi, se per altri usi questa classificazione appare estremamente riduttiva e poco significativa, per quanto riguarda invece lo scopo di questa indagine sociologica essa appare sufficientemente esaustiva. Il limite più evidente sta nella mancata «qualificazione» dei fenomeni, e quindi nella impossibilità di determinare se all'interno di uno stesso gruppo sociale predomini (o no) un atteggiamento su un altro (ad una lettura «orizzontale» della tabella) e di stabilire una graduatoria di tutti i gruppi sociali analizzati, rispetto ad ogni singolo atteggiamento (tramite una lettura «verticale»). Ciononostante, è possibile rilevare interessanti correlazioni sia tra le righe che tra le colonne della tabella «a doppia entrata». Essa può essere letta o in «orizzontale» o in «verticale» (esiste pure la possibilità di una lettura «incrociata», tenendo conto, cioè. delle righe e delle colonne contemporaneamente).

Seguendo la disposizione delle righe, si possono cogliere i differenti atteggiamenti verso la *perestrojka* entro uno stesso gruppo o

| | ATTEGGIAMENTI | | | VERSO LA | | "PERESTROJKA" | | |
|--|---------------|-------------|---------|----------------------------|-------------|---------------|--------------|------------|
| GRUPPI E STRATI SOCIALI | PROMOTORI | SOSTENITORI | ALLEATI | SOSTENITORI "APPARENTI" | OSSERVATORI | NEUTRALI | CONSERVATORI | REAZIONARI |
| OPERAI D'AVANGUARDIA E CONTADINI | | | | | | | | |
| DIRIGENTI POLITICI D'IMPRESA | | | | | | | | |
| INTELLIGENCIJA SOCIO / UMANISTICA | | | | | | | | |
| PICCOLI IMPRENDITORI | | | | | | - | | |
| COMPONENTE DI BASE DEGLI OPERAI E DEI CONTADINI | | | | | | | | |
| INTELLIGENCIJA TECNICO / SCIENTIFICA | | | | | | | | |
| LAVORATORI RESPONSABILI DELLA GESTIONE | | | | | | | | |
| LAVORATORI RESPONSABILI DEL COMMÈRCIO E DEI SERVIZI | | | | | | - | | |
| STRATO PRIVILEGIATO MINORITARIO DEGLI OPERAI | | | | | | · | | |
| RAPPRESENTANTI DELLA CRIMINALITA' ORGANIZZATA | | | | | | | | |

FONTE: T. I. Zaslavskaja, O strategii social'nogo upravlenija perestrojkoj, In: Inogo ne dano, Moskva, 1988, pag. 39.

strato sociale. Leggendo, invece, la tabella seguendo la disposizione per colonne, è possibile comprendere il legame di tutti i gruppi sociali considerati verso ogni atteggiamento preso singolarmente.

La lettura che segue della tabella, terrà conto di quest'ultima variante.

3. ANALISI DELLA TABELLA

Innanzitutto, fra i membri di uno stesso strato o gruppo sociale si possono individuare atteggiamenti verso la perestrojka che non sono unidirezionali. Anzi, talvolta, questi ultimi sono addirittura contrapposti. La tabella mostra la non univocità degli atteggiamenti dei soggetti sociali — persino se rappresentanti di uno stesso gruppo — nei confronti della trasformazione in atto, e sta a testimoniare la complessità e varietà dei comportamenti, dietro i quali si celano quasi sempre «conflitti» di interessi reali.

I promotori non sono un gruppo numeroso (3 su 10). Tra di essi si annoverano i dirigenti politici ed economici (d'impresa) dalle tendenze progressiste, gli operai d'avanguardia e i contadini intraprendenti, infine, l'intelligencija socio-umanistica.

I sostenitori della perestrojka sono certamente il raggruppamento sociale più diffuso (dopo quello dei conservatori). Essi si incontrano in quasi tutti i gruppi (o strati) sociali (7 su 10) ed anche entro quelli dove sono pure presenti atteggiamenti conservatori o, addirittura, reazionari (dirigenti politici e d'impresa, intellingencija socio-umanistica, componente di base degli operai e dei contadini, intelligencija tecnico-scientifica e lavoratori responsabili della gestione). Ciononostante, essi testimoniano del largo consenso sociale di cui godeva la perestrojka.

Gli *alleati* sono soprattutto i piccoli imprenditori e la componente di base degli operai e dei contadini (i lavoratori manuali) con la importante differenza che il comportamento globale dei piccoli imprenditori è quasi tutto orientato a favore della *perestrojka*, mentre quello dei lavoratori manuali (contadini e operai) è anche di tipo conservatore e neutrale/passivo.

I sostenitori «apparenti» si incontrano soprattutto negli strati dell'intellingencija che adempiono sia a funzioni esecutive che direttive (dirigenti politici e d'impresa, intellingencija, socio-umanistica e tecnico-scientifica, lavoratori responsabili della gestione). Al contrario, non si riscontra un simile «camuffamento» tra i lavoratori re-

sponsabili del commercio e dei servizi e tra la classe operaia e contadina (e gli artigiani) (i cui atteggiamenti verso la *perestrojka* sono orientati verso una precisa direzione). I primi non possono che esprimere una posizione di chiusura rispetto alla *perestrojka*, poiché essa osteggia fortemente i loro interessi economici e sociali; i secondi non hanno invece, nel complesso, nessun motivo oggettivo (tranne una piccola parte conservatrice e reazionaria della componente operaia) per schierarsi contro il progetto di riforma.

Gli osservatori interessati si trovano in gruppi sociali tra loro molto diversi, che esprimono al loro interno una struttura comportamentale assai eterogenea, che messa a confronto con altre risulta assai differente (si osservi, ad esempio, la struttura degli atteggiamenti della intellingencija socio-umanistica — che di tutti i gruppi sociali considerati è la meno omogenea — rispetto a quella dei lavoratori responsabili del commercio e dei servizi). Essi comprendono coloro che auspicano sia lo «status quo» che il cambiamento (con una prevalenza di questi ultimi). Non sono compresi tra gli osservatori interessati quei gruppi il cui tipo di attività e di interesse spinge i loro membri ad essere «promotori» (operai d'avanguardia e contadini intraprendenti), «aperti sostenitori» della perestrojka (piccoli imprenditori, dirigenti economici e politici) o, al contrario, «oppositori» (rappresentanti della criminalità organizzata).

I neutrali sono i rappresentanti del lavoro manuale (componente di base degli operai e dei contadini) che non hanno sostanzialmente alcun interesse particolaristico immediato da difendere, e che quindi non hanno nessuna ragione di ostacolare la perestrojka.

I sostenitori e conservatori allo stesso tempo della perestrojka sono presenti in quasi tutti i gruppi sociali, eccezion fatta per gli operai d'avanguardia e i contadini intraprendenti, nonché per i piccoli imprenditori che non avrebbero mai legato la propria sorte a quella della perestrojka, se avessero avuto idee conservatrici o reazionarie. Per la stessa ragione, non si incontrano sostenitori e conservatori insieme tra i lavoratori responsabili del commercio e dei servizi, tra la parte corrotta della classe operaia (strato minoritario privilegiato) e tra i rappresentanti della criminalità organizzata, che non possono essere in alcun modo a favore della perestrojka.

Il gruppo apertamente *reazionario* coagula attorno a sé la parte corrotta dei lavoratori responsabili della gestione, una parte dell'intelligencija socio-umanistica, i lavoratori responsabili del commercio e dei servizi, lo strato privilegiato minoritario della classe operaja ed, infine, i rappresentanti della criminalità organizzata.

4. CONCLUSIONI

Dall'analisi della tabella, la società appare composta da diversi gruppi sociali che si differenziano gli uni dagli altri in relazione al loro atteggiamento verso la perestrojka. La lotta delle forze sociali che si schieravano «pro» o «contro» la perestrojka, il mutamento dei loro rapporti sociali, venivano quotidianamente denunciati dalla stampa. La società diveniva sempre meno «osservatrice» e «neutrale», mentre i «promotori/sostenitori» da un lato, e i «conservatori/reazionari» dall'altro, erano sempre più manifesti. Non solo, l'atteggiamento assunto dalle persone nei confronti della riforma, benché in grande parte influenzato dall'appartenenza di queste stesse persone ad un gruppo (o strato) sociale ben preciso, non sempre coincidevano con l'orientamento predominante di questo ultimo.

Nella tabella la *perestrojka* coinvolge molti aspetti della vita di una persona. I gruppi sociali che la sostengono sono rappresentati da «individui energici, altamente qualificati e che in genere danno un contributo alla società»; i gruppi che, al contrario, ostacolano il cambiamento, sono rappresentati da funzionari corrotti dell'apparato burocratico di gestione, da quelli che lavorano nella «economia sommersa» e da una parte, non significativa, della classe operaia conservatrice e reazionaria. In generale, crescono i «sostenitori» della riforma, ma si consolidano pure le forze sociali che si oppongono ad essa. Queste forze sociali temono la trasformazione in atto, poiché «gli attuali rapporti di gestione dell'economia e della società favoriscono il permanere e la crescita dei loro interessi corporativi e dei privilegi».

Esse sono principalmente espresse dai livelli «intermedi» della società. Volendo operare una schematizzazione, portata all'estremo della sinteticità, si potrebbe dire che i livelli «bassi» ed «alti» della società sovietica erano schierati con la *perestrojka*, mentre i livelli «intermedi» erano quelli che la ostacolavano maggiormente.

Gorbačëv ed altri leaders del partito, hanno più volte sottolineato il carattere «rivoluzionario» della *perestrojka*. Cambiano alla radice le strutture politiche e sociali, avviene una redistribuzione del potere, dei diritti e dei doveri, delle libertà fra le classi, gli strati e i gruppi sociali.

Due sono le domande che possono essere poste a fronte della grande portata «pratica» che rivestiva la riforma: 1) Quali erano gli orientamenti sociali e di classe della *perestrojka*, e in nome di quali

forze sociali essa agiva? 2) Quali erano le potenziali vie di sviluppo che la perestrojka apriva nella società?

Per quanto riguarda la prima domanda, va subito chiarito il fatto che la *perestrojka* non deve essere considerata come una occasione unica e singolare per far emergere lo «scontro sociale» latente. Essa non significa, cioè, la lotta antagonistica degli operai e dei contadini contro i lavoratori responsabili del commercio e dei servizi, o della gestione.

La vera linea «divisoria» della tabella passa non tanto attraverso le sue righe, quanto piuttosto attraverso le sue colonne. La perestrojka può configurarsi come una rivoluzione di tipo radicaledemocratico, attivata dalle forze sane del paese (espresse principalmente dai primi tre gruppi individuati dalla tabella) ed ostacolata da quelle conservatrici-reazionarie (espresse soprattutto dagli ultimi quattro gruppi).

Per quanto riguarda la seconda domanda, si possono individuare tre possibili vie di sviluppo: 1) quella radicale-democratica; 2) quella liberale-conservatrice; 3) quella apertamente «reazionaria» (ritorno a Stalin). «Tenuto conto che solo una piccolissima parte della società opterebbe per la terza via», l'attenzione si concentrerà sulle altre due.

La via liberale-conservatrice conteneva in sé dei pericoli. Se da un lato, essa presupponeva un processo di maggiore apertura rispetto alle rigidità del sistema, d'altro canto, questa soluzione non favoriva la redistribuzione del potere, dei diritti e dei doveri fra i vari gruppi sociali. In sostanza, non agiva per la attuazione della «giustizia socialista». Tale via era, dunque, la conservazione, anche se in forma più attenuata, di tutti i principi alla base del sistema burocratico. La via radicale-democratica presupponeva, al contrario, la redistribuzione «equa» della ricchezza tra i vari gruppi sociali; significava la crescita di strutture autonome di gestione e di informazione e l'avvento della partecipazione popolare alle scelte fondamentali del paese.

In conclusione, il problema non sta tanto nel chiedersi «se la riforma sarà attuata o no, se cioè l'economia e la società riceveranno impulso o rimarranno sclerotizzate. L'alternativa storica reale è inevitabile. Le forze di coloro che desiderano il cambiamento sono la gran parte della popolazione. Il problema, dunque, è capire quale aspetto assume la *perestrojka* nel corso della sua implementazione: se radicale-democratico o liberale-conservatore. Il destino del popolo russo è precisamente legato alla via di sviluppo che riuscirà a prevalere. Ma l'alternativa, qualunque essa sia, è una questione troppo

seria ed importante perché si possa attendere fatalisticamente il destino futuro che spetterà al paese. E' quindi necessaria l'elaborazione di una "strategia della gestione sociale", capace di guidare il processo del cambiamento entro un corso storico non "evolutivo" (conservatore), bensì "progressista" (rivoluzionario). E' ovvio che la perestrojka non può difendere in misura uguale gli interessi dei diversi gruppi (o strati) sociali e che produrrà dei conflitti. Se ciò non fosse vero, tutti i gruppi sociali presenti nella società si sarebbero collocati da una stessa parte della "barricata", e quest'ultima non avrebbe più nessuna ragione di esistere». Ma la barricata esisteva ed era rappresentata, come si è visto, dalla forte opposizione promotori/sostenitori e conservatori/reazionari. Dunque, vi era un «prezzo sociale» che la società sovietica doveva pagare per poter cambiare. Del resto, è possibile immaginare una trasformazione dal carattere rivoluzionario senza nessun antagonismo? «La trasformazione implica il cambiamento "relativo" ed "assoluto" delle condizioni dei gruppi e degli strati sociali; di conseguenza, produce il conflitto». Ciò era inevitabile. I dirigenti del paese avrebbero dovuto essere pronti alla disputa e alla diatriba degli interessi che la perestrojka sollevava, e condurre possibilmente il nuovo corso verso la direzione desiderata, con le minime perdite e lesioni sociali².

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

NOTE

T.I. Zaslavskaja, O strategii social'nogo upravlenija in: Nauka i žizn', n. 9/1988.

T.I. Zaslavskaja, «O strategii social'nogo upravlenija perestrojkoj», in: *Inogo ne dano*, Moskva, 1988.

¹⁾ T.I. Zaslavskaja, R.V. Ryvkina, Sociologija ekonomičeskoj žizni, Novosibirsk, 1988.

²⁾ Desidero ringraziare la dr. ssa Maria Gabriella Ierardi che mi ha aiutata nel lavoro di traduzione di tutta la linga ricerca e senza il cui contributo questo saggio non sarebbe potutto venire alla luce.

CRONOLOGIA

Dal 1° gennaio al 31 marzo 1993

1º gennaio. Al posto della dissolta Cecoslovacchia sorgono due nuovi stati, la Repubblica Ceca, comprendente le regioni di Boemia e Moravia con capitale Praga, e la Repubblica Slovacca, con capitale Bratislava.

2 gennaio. I due copresidenti della Conferenza internazionale sulla ex Jugoslavia, Cyrus Vance e David Owen, presentano a Ginevra un piano che prevede la divisione della Bosnia-Erzegovina in dieci province autonome. Il piano viene accettato dai serbi e dai musulmani.

3 gennaio. I presidenti Bush e El'cin firmano a Mosca il trattato START per la riduzione degli armamenti strategici.

4 gennaio. Riunione a Taškent dei presidenti di cinque delle ex repubbliche sovietiche dell' Asia Centrale. Viene discusso tra l'altro un progetto di mercato comune regionale.

5 gennaio. Russia: il presidente del Consiglio dei ministri Viktor Černomyrdin ristabilisce il controllo governativo sui prezzi, che erano stati liberalizzati il 3 gennaio 1992.

6 gennaio. Muore di AIDS il grande ballerino Rudol'f Nureev. Aveva lasciato l'URSS nel 1961.

8 gennaio. Tagikistan: nella capitale Dušanbe viene proclamato lo stato di emergenza per fronteggiare la guerra civile che infiamma il paese da nove mesi.

12 gennaio. Muore Josef Czapski, scrittore e pittore polacco.

15 gennaio. I rappresentanti di 130 paesi firmano a Parigi il trattato sul divieto di utilizzare e produrre armi chimiche secondo i criteri fissati a Ginevra il 3 settembre 1992 dalla Conferenza dell'ONU sul disarmo.

20 gennaio. Uffe Elleman Jensen, ministro degli esteri della Danimarca è presidente di turno della CEE, parlando al Parlamento Europeo riunito a Strasburgo, definisce «irragionevole» il comportamento del governo greco che si oppone al riconoscimento della repubblica di Macedonia.

20 gennaio. Abchazia: re-

parti di miliziani abchazi prelevano nel villaggio di Kupol 800 georgiani, nove dei quali vengono poi liberati per far arrivare questo messaggio: «Per ogni abchazo ucciso saranno uccisi dieci georgiani».

- 22 gennaio. Il ministro per il commercio estero italiano, Claudio Vitalone, attacca il collega degli Esteri Emilio Colombo dopo la visita di quest'ultimo a Belgrado. «Credo sia inopportuno che un ministro degli esteri italiano abbia permesso di essere ripreso dalle telecamere in atteggiamento quantomeno amichevole con un personaggio come Milošević, responsabile di stragi, stupri, genocidi», ha detto Vitalone.
- 22 gennaio. L'esercito croato passa all'offensiva contro le milizie serbe della **Krajina**, che da un anno si trova sotto il controllo dell'ONU.
- 23 gennaio. In una lettera al Consiglio di sicurezza dell'ONU il presidente della nuova Federazione Jugoslava, Dobrica Cosic, ammonisce che, se l'ONU non farà cessare l'offensiva croata in Krajina, Belgrado interverrà.
- 25 gennaio. Il viceministro russo Vitalij Čurkin dichiara alla Itar-Tass: «La Russia chiederà all'ONU che siano applica-

te sanzioni internazionali contro la Croazia, se questa non fermerà la sua offensiva militare contro i serbi».

- 25 gennaio. Il presidente serbo Slobodan Milošević dichiara in merito all'offensiva croata in Krajina: «La Jugoslavia non può interferire in quanto sta accadendo. Ci aspettiamo che siano i caschi blu a fermare l'aggressione croata».
- 25 gennaio. Slovenia: il parlamento approva con 60 voti contro 25 la formazione del nuovo governo di grande coalizione presieduto da Janez Drnovsek. Ne fanno parte il Partito liberaldemocratico, il Partito cristianodemocratico, la Lega unita (ex comunisti), i Verdi e i socialdemocratici.
- 26 gennaio. Vaclav Havel, ultimo presidente cecoslovacco, viene eletto presidente della **Repubblica Ceca**, ma è costretto a rinunciare a molte delle sue prerogative in favore del primo ministro Vaclav Klaus.
- 27 gennaio. Il presidente Boris El'cin firma a Nuova Delhi un nuovo trattato di amicizia tra Russia e India.
- 5 febbraio. Si riapre a New York il negoziato sulla **Bosnia**, che era stato sospeso a Gi-

nevra il 30 gennaio. Sono presenti i due mediatori Vance e Owen e i rappresentanti delle tre comunità etniche della repubblica (serbi, musulmani e croati).

- 9 febbraio. Il montenegrino Radoje Kontic viene eletto primo ministro della nuova Federazione Jugoslava (composta da Serbia e Montenegro).
- 10 febbraio. Nikola Sainovic, un ingegnere di 45 anni, è il nuovo primo ministro della Serbia. Il suo governo è composto in gran parte da ministri del precedente gabinetto appartenenti al Partito socialista di Milošević, che detiene 101 dei 250 seggi del parlamento.
- 10 febbraio. Questi i sette punti in cui si articola l'iniziativa americana per la **Bosnia**, illustrata dal segretario di Stato Warren Christopher:
- 1) Per mettere in gioco «tutto il peso della diplomazia americana», Reginald Bartholomew, rappresentante Usa presso la Nato, parteciperà ai colloqui di pace presieduti da Cyrus Vance e Lord Owen in rappresentanza, rispettivamente, dell'Onu e della Cee.
- 2) Gli Stati Uniti si adopereranno per convincere bosniaci, serbi e croati della necessità di negoziare senza pregiudiziali un nuovo piano di pace ac-

- cettabile anche per i musulmani della Bosnia.
- 3) Le sanzioni economiche contro la Serbia saranno rafforzate, con l'intento di scongiurare l'allargamento del conflitto al Kosovo e di rafforzare la presenza internazionale in Macedonia.
- 4) Gli Stati Uniti si impegneranno in iniziative umanitarie, tese ad alleviare le sofferenze della popolazione civile.
- 5) Alle parti in conflitto sarà intimato di porre fine alle violenze, e Washington appoggerà una più rigida applicazione delle risoluzioni Onu che istituiscono una zona di interdizione ai voli sulla Bosnia, oltre a intraprendere ulteriori iniziative per garantire l'afflusso di generi alimentari. Sarà creato un tribunale di guerra presso le Nazioni Unite.
- 6) Gli Stati Uniti sono disponibili a collaborare al rispetto di qualunque soluzione di compromesso raggiunta fra le parti; questo comprende l'eventuale invio di un contingente Usa, si è parlato di circa cinquemila uomini, in sostegno a quello Onu e Nato.
- 7) Gli Stati Uniti si consulteranno con gli alleati, in particolare con il presidente russo Boris El'cin.
- 12 febbraio. La Dieta polacca approva con 230 voti con-

tro 207 e 3 astenuti la legge finanziaria del 1993, che prevede un deficit equivalente al 5 per cento del PIL, inferiore di due punti a quello del 1992, cosa che dovrebbe permettere alla **Polonia** di negoziare un nuovo accordo con il FMI.

14 febbraio. Lituania: Algirdas Brazauskas, ex primo segretario del Partito comunista lituano, viene eletto presidente della repubblica con il 60,1 per cento dei suffragi.

15 febbraio. Polonia: il presidente Lech Walesa firma la legge «Sulla pianificazione familiare, la protezione del feto umano e le condizioni di ammissibilità dell'interruzione della gravidanza», che sostituisce la vecchia legge del 1956. L'aborto viene adesso consentito soltanto in caso di grave pericolo per la vita o la salute della madre, di stupro o incesto e di provata grave malformazione del feto. Negli altri casi sono previste pene fino a due anni di detenzione per chi effettua l'intervento abortivo, ma non per la donna.

15 febbraio. Slovacchia: Michal Kovac, ex presidente dell'ultima Assemblea federale cecoslovacca, viene eletto presidente della repubblica.

16 febbraio. Le autorità

bosniache bloccano la distribuzione degli aiuti umanitari. «E' una situazione assurda — ha detto Sylvana Foa, portavoce dell'Alto Commissariato ONU per i profughi —, i depositi di Sarajevo sono strapieni di aiuti pronti ad essere distribuiti. ... Le autorità di Sarajevo sono nel torto. Rifiutando di distribuire i soccorsi ad una popolazione affamata, il governo della **Bosnia** strumentalizza a fini politici gli aiuti umanitari».

17 febbraio. L'Alto Commissariato delle Nazioni Unite sospende gli aiuti umanitari alla **Bosnia** senza consultare le superiori autorità di tutela. Il 21 febbraio viene annunciata la ripresa delle operazioni umanitarie.

19 febbraio. Russia: il parlamento approva la legge «sulla protezione delle istanze supreme del potere statale». Secondo quanto riferisce l'Agenzia Itar-Tass, i tre poteri federali dello stato russo — esecutivo, legislativo e giudiziario — avranno altrettanti corpi armati incaricati della sicurezza degli edifici e dei rappresentanti delle istituzioni.

19 febbraio. Il Consiglio di sicurezza dell'ONU adotta la risoluzione 807 che proroga al 31 marzo il mandato della forza di

protezione nell'ex **Jugoslavia** e autorizza i caschi blu a ricorrere alla forza per garantire la propria sicurezza.

22 febbraio. Il Consiglio di sicurezza dell'ONU adotta all'unanimità la risoluzione 808 che decide la creazione di un Tribunale internazionale per giudicare i responsabili di crimini di guerra nella ex Jugoslavia.

25 febbraio. Il presidente Bill Clinton autorizza il lancio di aiuti umanitari dal cielo sulla Bosnia orientale. L'operazione, sotto comando USA, viene approvata dal Consiglio di sicurezza dell'ONU.

25 febbraio. Si apre al Centro Beaubourg di Parigi la mostra retrospettiva «Matisse 1904-1917». Sono esposti 130 quadri, molti dei quali provenienti dal museo Puškin di Mosca e dall'Ermitage di Pietroburgo. La proprietà di alcune di queste opere viene rivendicata dagli eredi di Sergej Štukin, la cui collezione venne nazionalizzata dalle autorità sovietiche nel 1917. Gli eredi ricorrono alla giustizia francese.

1° marzo. Riprendono ancora una volta i negoziati a New York sulla ex Jugoslavia.

7 marzo. I negoziati di

New York vengono nuovamente sospesi a causa dell'intransigenza dei serbi di **Bosnia**.

10-13 marzo. Russia: il Congresso dei deputati del popolo boccia la proposta di El'cin di prorogare i poteri eccezionali del presidente e di indire un referendum.

11 marzo. Il generale Philippe Morillon, comandante delle truppe ONU in Bosnia, accetta di restare bloccato a Srebrenica, enclave musulmana assediata dai serbi, per ottenere il libero passaggio dei convogli umanitari.

11 marzo. Per iniziativa di Cyrus Vance il presidente serbo **Milošević** viene ricevuto a Parigi da **Mitterrand**.

11 marzo. La Corea del Nord si ritira dal Trattato di non proliferazione nucleare.

12 marzo. Russia: il presidente americano Clinton riafferma il suo sostegno a El'cin.

16 marzo. Mitterrand in visita a Mosca assicura a El'cin il suo sostegno e propone una riunione del G7 dedicata alla Russia.

17 marzo. A New York riprende il negoziato sulla Jugo-slavia.

19-20 marzo. Il primo convoglio umanitario entra a **Srebrenica** e ne riparte con 674 feriti a bordo.

20 marzo. Russia: El'cin parla alla televisione russa e proclama un regime presidenziale, dichiarando che governerà il paese per decreti fino al 25 aprile, data del referendum.

21 marzo. Russia: il Soviet supremo giudica «un attentato ai principi fondamentali della Costituzione» le decisioni annunciate da El'cin in televisione.

25 marzo. Il presidente bosniaco Alija Izetbegovic sottoscrive il piano di pace Vance-Owen, già accettato dai croati bosniaci. I serbi bosniaci lo respingono chiedendo una revisione dei confini tra le dieci province in cui dovrebbe essere divisa la **Bosnia**.

26-28 marzo. I serbi bosniaci e le forze ONU raggiungono un accordo che prevede il cessate il fuoco in tutta la **Bosnia** e il libero passaggio dei convogli umanitari internazionali. Il 28 il cessate il fuoco entra in vigore.

26-29 marzo. Russia: il Congresso decide a grande mag-

gioranza di non mettere all'ordine del giorno la destituzione di El'cin, che invita alla riconciliazione nazionale e presenta insieme con Chasbulatov un progetto di risoluzione che prevede le elezioni presidenziali e legislative anticipate in novembre. Il 29, a conclusione dei suoi lavori, il Congresso decide che il 25 aprile si svolga un referendum articolato in quattro punti, stabilendo però che per la vittoria del sì occorrerà la maggioranza degli aventi diritto al voto e non la semplice maggioranza dei votanti.

29 marzo. L'Assemblea nazionale del popolo cinese conferma Li Peng nella carica di capo del governo e apporta modifiche alla Costituzione, ma la politica della Cina rimane sotto la direzione morale «del marxismoleninismo e del pensiero di Mao Zedong», mentre la sua vita economica sarà ispirata ormai all'«economia di mercato socialista». Il segretario generale del Partito comunista, Jiang Zemin, viene eletto presidente della repubblica.

31 marzo. Il Consiglio di sicurezza dell'ONU adotta la risoluzione 816 che autorizza l'uso della forza per far rispettare la zona di non volo sulla **Bosnia** decretata il 9 ottobre 1992.

SCHEDE

Vasilij V. Zen'kovskij, *Istorija* russkoj filosofii, Leningrad, EGO, 1991, 2 volumi in 4 tomi, pp. 222, 280, 256, 272.

La più accreditata e discussa delle storie della filosofia russa uscì fra il 1948 e il 1950 a Parigi, dove l'autore aveva trovato dopo la rivoluzione un ultimo rifugio, e fu subito tradotta in inglese e francese. Questa nuova edizione, la prima comparsa in Russia, riproduce quella corretta e aggiornata del 1989. curata come la precedente dall'YMCA-Press. Un buon esempio dell'influenza dell'opera in Italia è rappresentato dal grande uso che ne fece Leonid Gančikov, nella stesura delle voci attinenti alla Russia dell'Enciclopedia filosofica del Movimento di Gallarate. Le polemiche ebbero inizio nel 1955, con un articolo di N.G. Tarakanov nel terzo fascicolo dei «Voprosy filosofii» (I falsificatori della storia del pensiero filosofico russo), ed un altro dello stesso Tarakanov, con V.A. Malinin e I. Ja. Sčipanov, nel n. 10 di «Kommunist» (Contro gli odierni falsificatori borghesi della storia della filosofia

russa). Zen'kovskij replicò con un articolo (Chi falsifica la storia della filosofia russa?) che si può leggere ora in appendice alla Storia, assieme ad un breve profilo del pensiero e a due pagine di note. Ma il rifiuto della tesi della natura e vocazione intrinsecamente religiosa del pensiero russo diventò nell'Urss di prammatica.

«L'arciprete V. Zen'kovskij evidentemente spaccia qui il suo desiderio per realtà. La storia del materialismo e ateismo russo smentisce alla radice le sue invenzioni [Istorija filosofii, IV volume, Moskva, Edizioni dell'Accademia delle scienze dell'Urss, 1959, p. 87, n. 2. A questo giudizio rimanda fra l'altro in bibliografia la voce Zen'kovskij dell'Enciclopedia filosofica dell'Accademia]».

E' anche vero che da una parte gli studiosi sovietici migliori cercavano almeno di prendere le distanze dalle conseguenze più volgari di tale linea nel lavoro storiografico, e usavano significativamente per denunciarle il termine ščipanovismo, dal nome di quell'Ivan Scipanov che più si era accanito contro le falsificazioni degli emigrati e dei loro complici occidentali. La circostanza è riferita nella Filosofia russa dei secoli XI-XIX di Anatolij Galaktionov e Petr Nikandrov (Leningrad, Nauka, 1970, p. 48). Dall'altra, presentando

la traduzione inglese della propria Storia del pensiero russo dall'Illuminismo al marxismo (a cura di H. Andrews-Rusiecka, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. XII, n. 10), anche Andrzej Walicki parlava della Zen'kovskij come di un libro «valuable as a study of religious currents in Russian thought», che dà però «a very distorted picture of nonreligious trends».

Il tenore degli interventi propiziati dalla *perestrojka* è naturalmente diverso. La recensione di V.S. Pustarnakov alla seconda edizione del manuale di Galaktionov e Nikandrov («Voprosy filosofii», 1990/4, pp. 167 sgg.) parte dalla considerazione del tutto negativa che godevano negli ambienti dell'idealismo prerivoluzionario i materialisti russi.

«Ahimé, alcuni marxisti sovietici in lotta con tale approccio selettivo alla storia della filosofia russa non trovarono niente di meglio, che piegare il bastone dalla parte opposta. Qualcuno arrivò all'assurdo, dichiarando la tesi del carattere fondamentalmente materialistico della filosofia russa».

I nuovi editori di Zen'kovskij hanno capovolto un'altra volta la prospettiva, rilanciando «che i principi originali della patria filosofia (nel senso largo, non dottrinale di questa parola) trovano le loro

radici nella dottrina religiosa cristiana, nell'ortodossia» (p. 7). Ai fini di un impiego immediato del libro nell'edificazione degli spiriti, appena liberati delle verità di regime, sono stati poi corretti i numerosi errori di stampa che viziavano il testo originario, e integrati i luoghi biografici che l'autore aveva a suo tempo lasciato incerti per mancanza di informazioni recenti. Si è in tal modo perduto qualcosa, del documento. Come nel caso di uno dei pensatori più interessanti del Novecento, Aleksej Losev, formatosi nel periodo zarista e sopravvissuto anche, attraverso molte peripezie, a quelli di Stalin e di Brežnev. Dove Zen'kovskii aveva scritto: «la cui sorte rimane sconosciuta» (p. 270 del secondo volume della prima edizione), c'è ora: «la cui sorte rimaneva sconosciuta» (p. 30 del secondo tomo del secondo volume). E il paragrafo apposito non comincia più nei termini drammatici del 1950: «Di A.F. Losev (n. nel 1892) non si ha proprio nessuna notizia — né di dove egli insegni, né di dove sia ora, se sia vivo» (p. 372), ma più burocraticamente: «A.F. Losev (1892, Novočerkassk - 1988, Moskva)» (p. 136). Fra parentesi, Losev era nato in realtà nel 1893.

Giovanni Mastroianni

Vladimir Nabokov, L'invenzio-

ne di Valzer e altri drammi per il teatro, a cura di Anastasia Pasquinelli, Brescia, Ed. l'Obliquo 1992.

Ne L'invenzione nabokoviana, farsa grottesca e insieme cruda tragedia dell'attentato alla libertà — pubblicata nel 1938 nelle Russkie zapiski di Parigi, poi in traduzione inglese negli USA nel 1966. — si sente il piglio del buon drammaturgo, erede di una tradizione satirica che dal '700 arriva a Bulgakov (la cui Isola purpurea può avere in parte ispirato l'autore, come già il Trumf krvloviano). Né mancano nel dramma esempi degli esperimenti espressionistici tedeschi dei primi decenni del '900. «Il talento teatrale. — come osserva la brava curatrice —, si aggiunge così a quello letterario di Nabokov, mago e prestigiatore della parola poetica». Non pochi furono i drammi scritti o abbozzati dall'A. negli anni berlinesi, riflettenti l'intenso e produttivo suo travaglio intellettuale, ma il tema della dittatura, trattato proprio nell'anno della crisi cecoslovacca e nell'imminenza dello scoppio della 2ª guerra mondiale, venne particolarmente apprezzato dal pubblico anglosassone; nel suo trasformarsi e deformarsi in una fantasmagorica e burattinesca fantascienza, esso non poté non colpire anche su un piano morale lettori e spettatori.

Per contro ne *Il Polo* la vicenda di Sket e dei suoi compagni costituisce per l'A. un «modello» dell'esilio russo postrivoluzionario, il cui punto centrale è l'orgogliosa solitudine, la fedeltà alla propria sorte, da sopportarsi e accettarsi con incrollabile forza d'animo.

Mentre ne L'uomo dall'URSS troviamo uno «spaccato» della drammatica condizione dell'emigrazione russa nei primi anni '20 a Berlino, allora il centro principale dell'intelligencija in esilio. Attorno a Kuznecov. ambigua figura di mediatore e portavoce delle più segrete speranze degli esuli, si muove un gruppo di déracinés in balia di una sorte incerta e ostile. Nella loro descrizione «oggettiva» è la coscienza, tutta «soggettiva». dell'ineluttabilità della tragedia russa, vissuta dagli esuli con l'ironia e il coraggio della disperazione.

Piero Cazzola

Evgenij Zamjatin, «*L'inondazio-ne*», 1992, Biblioteca del Vascello, Roma, pp. 120, L. 15.000.

Felicissima edizione dell'ultimo libro pubblicato in Urss di Evgenij Zamjatin, nel 1929, impreziosita dalla presenza del testo originale a fronte e dalle illustrazioni di K. Rudakov.

Nella prefazione al libro

di Daniela Di Sora, che ne ha curato anche la traduzione, viene opportunamente contestualizzata la vicenda narrativa del libro di Zamjatin all'interno del travaglio sopportato dalle vicende culturali del paese, investite dall'incalzare della svolta staliniana alla storia dell'Unione Sovietica.

Il biennio 1928-1929 vede il varo del primo piano quinquennale, l'avvio della collettivizzazione forzata delle campagne, con la conseguente repressione dei kulaki, la celebrazione del primo congresso nazionale degli scrittori proletari, 30 aprile-8 maggio 1928, la costituzione della RAPP, l'Associazione russa degli scrittori proletari; a capo della stessa viene eletto Leopold Averbach il cui rapporto di parentela con Jagoda rappresenta se non altro un fattore inquietante.

In questo quadro, la posizione degli intellettuali assume un ruolo di primo piano nella costruzione del complesso ideologia/letteratura/senso comune.

Il controllo della direzione comunista acquista caratteri sempre più ferrei; gli scrittori poputčiki, compagni di strada, vengono costretti ad informarsi/ uniformarsi allo spirito della letteratura proletaria o, quanto è peggio, alle direttive delle associazioni di scrittori proletari, oppure ad inaridire le proprie fonti artistiche.

Nella lettera scritta da Zamjatin a Stalin per chiedere il permesso di lasciare il paese, «magari solo per un anno», c'è tutta la disperazione di chi avverte l'impossibilità di restare prigioniero nel proprio paese e allo stesso tempo di vivere libero in un mondo comunque ostile: «Io so che se qui mi accusano di essere di destra grazie alla mia abitudine di scrivere secondo coscienza, e non su ordinazione. per lo stesso motivo mi accuseranno là, prima o poi, di essere bolscevico».

«L'inondazione», pubblicato in Unione Sovietica nel 1988, grazie al clima suscitato da Gorbačev, troppo presto dimenticato dall'intelligencija sovietica, dal popolo sovietico, dal mondo politico-diplomatico internazionale, possiede al pari delle altre opere di Zamjatin, compresa la più famosa «Noi», una straordinaria forza di denuncia del disagio della personalità artistica, come dell'uomo comune, costretta dai/nei limiti del potere, della vita, della società.

Chi credesse all'impossibilità di conciliare poesia e protesta politica, potenza narrativa e denuncia sociale, troverebbe in «Navodnenie», titolo originale de «L'introduzione», un valido esempio di opera completa, risolta in ogni suo aspetto, padrona delle forme espressive e pregna degli interrogativi esisten-

213

ziali, storico-politici, sociali che tormentano l'autore.

Il libro in questione è una miniera di metafore che sottolineano l'incontro/sovrapposizione tra elementi della natura, oggetti della realtà materiale, uomini e loro stati d'animo.

Sullo sfondo di un paese che non è cambiato nelle sue pieghe profonde nonostante la rivoluzione, una donna vive drammaticamente il progressivo esaurimento del suo rapporto con il marito.

«Sof'ja si fermò. Non si udiva nessun rumore, solo il ticchettio della pendola alla parete, e dentro di lei, e dovunque»; comincia così l'analisi delle variazioni dello stato d'animo di Sof'ja parallelamente a figure della natura e della realtà oggettiva, che disegna costantemente, fino alla fine, la trama del libro.

Dovessimo sintetizzare la storia, potremmo disegnare una linea che unisce Sof'ia. Fedor. il prete-calzolaio che colto da una crisi cerca quasi di strappare dal proprio petto il respiro che gli manca; la Neva, il fiume che si solleva e travolge con la sua potenza distruttiva tutto ciò che trova sulla sua strada: la mosca, che si sente prigioniera e continua a dibattersi nel tentativo di liberarsi; le nuvole, presenti in cielo e nello stesso animo della protagonista, sempre pronte a scaricare tutto il loro portato; il pendolo, che registra con il suo ticchettio le emozioni, umano e non.

A pagina 65 c'è un esempio eloquente di questa rete di rapporti trasversali che si intersecano, si sovrappongono, si autoalimentano: «Sof'ja sentì che quelle nubi non erano oltre la finestra ma in lei, dentro di lei, si ammassavano come pietre una sull'altra, ormai da mesi e, perché non la soffocassero, doveva rompere qualcosa in mille pezzi, o scappare, o gridare, un grido come quello del calzolaio sul giudizio universale».

Ouando Sof'ia annuncia al marito la prossima maternità si sente chiamare, dopo tanto tempo, Sofka: il marito, ritrovando la tenerezza che aveva perso, carezza Sof'ja e Zamjatin offre un altro saggio della sua concezione della similarità del microcosmo/uomo e del macrocosmo/mondo: «Trofim Ivanyč le poggiò la mano sul ventre, con precauzione, poi timidamente la passò dal basso verso l'alto. Il ventre era tondo, era la terra. Nel profondo della terra, invisibile a tutti, giace Gan'ka e nella terra, invisibili a tutti, con le loro radici bianche frugano i semi. Ouesto avvenne di notte, poi fu di nuovo giorno e sera».

L'epilogo drammatico, ma liberatorio allo stesso tempo, vede la presenza di tutti gli elementi di questa rete tessuta dal-

l'autore (o dalla vita? o dalla società?): «Misero Sof'ja su una barella, e si diressero verso la porta. Le passò accanto tutto auello con cui era vissuta: la finestra, l'orologio a pendolo, la stufa... Sof'ia vide pareti bianche, donne bianche nei letti. Su questo bianco correva, molto vicino, una mosca con le zampette sottili di filo nero... Il cannone tuonava, il vento fischiava nelle orecchie, l'acqua continuava a salire, presto sarebbe uscita dagli argini, avrebbe trascinato tutto. si doveva fare in fretta, in fretta...».

Zamjatin morì a Parigi il 10 marzo del 1937, senza una eccessiva nostalgia del suo paese, ma anche senza aver stretto un legame soddisfacente con l'ambiente dell'emigrazione, solo come aveva previsto.

Pier Paolo Farné

Michail A. Kuzmin, Le avventure di Aimé Lebouef e Il viaggio di sir John Faifax in Turchia ed in altri straordinari paesi, a cura di Anastisia Pasquinelli, Brescia, Ediz. l'Obliquo, 1991.

Come osserva la Pasquinelli, esperta traduttrice, nonché curatrice dei testi kuzminiani, i due brevi romanzi, alla loro prima versione in italiano, appartengono al periodo della prosa «stilizzata» dello scrittore e ven-

nero all'epoca (1907 e 1910) apprezzati soprattutto come pastiches stilistici, mentre oggi se ne gusta piuttosto la raffinatezza decorativa e la preziosa composizione in forma di miniature. E' il genere del romanzo d'avventure che viene stilizzato dal Kuzmin, sulla scia dell'antica tradizione letteraria occidentale, da Apuleio e Luciano, al «picaresco» spagnolo, al barocco «di prove», all'erotico ed esotico dell'età illuministica. Però tale tradizione si fonde felicemente con la linea di un realismo ironico ed elegante, tipico dell'epoca del Simbolismo russo; di qui l'interesse per il tema del viaggio, che pone il protagonista al centro di situazioni singolari e per quelli delle avventure amorose. della prigionia e dell'evasione, in un'atmosfera di spassosi inganni ed imposture. Nei due romanzi si ritrova lo Schelme, l'allegro vagabondo, ma mentre Aimé è soggetto a varie metamorfosi. secondo il modello spagnolo del '500, Fairfax è il picaro dell'epoca più matura, ricco, colto, alla Cervantes. Anche il senso di teatralizzazione della vita è tipico del periodo simbolista russo; marionette di un fantastico scenario, i personaggi passano indenni attraverso le più strane vicende (si ravvisa pure un'eco del diderotiano Jacques le Fataliste). Kuzmin, gran viaggiatore e membro attivo del gruppo del

Mir iskusstva, a stretto contatto col mondo simbolista pietroburghese e collaboratore prima di Vesy, poi di Apollon — dove apparve il suo saggio O prekrasnoj jasnosti, — fu scrittore molto fecondo, autore di raccolte di versi, di saggi critici, racconti, romanzi e varie opere teatrali, dapprima ispirato dall'arte alessandrina e dal romanzo greco, poi da temi di vita contemporanea; dopo la Rivoluzione venne gradualmente emarginato e morì in miseria nel 1936.

Piero Cazzola

Agostino Bagnato, «Russia e dintorni. Ragioni della rinascita», 1992, Roma, ITER, pp. 232, L. 18.000.

Quest'ultimo lavoro di Agostino Bagnato è il risultato dell'aggiornamento e ampliamento della precedente pubblicazione, «Russia otkrytaja», del 1990. La prima parte, dedicata all'attualità politica, è stata ovviamente rielaborata in base agli avvenimenti epocali che conosciamo; la seconda e terza sezione, che si occupano della storia culturale ed artistica del continente Russia, sono rimaste sostanzialmente inalterate, a parte alcuni aggiornamenti ed ulteriori precisazioni.

Terminato nella prima metà del 1992, il libro presenta,

a nostro avviso, tutti i segni caratteristici di un lavoro che non poteva non essere condizionato ideologicamente dalla recente e travolgente svolta storica. Diciamo questo tanto più perché l'autore è testimonianza vivente di un rapporto magari problematico, magari contraddittorio, qualche volta conflittuale, eppure sempre vissuto e coinvolgente con quello che un tempo era il Paese dei Soviet.

Forse non tutti, e ripetiamo Bagnato ne è esempio paradigmatico, hanno avuto la freddezza necessaria per valutare pienamente le conseguenze sconvolgenti della disgregazione dell'Unione Sovietica.

Al livello internazionale, nel momento in cui scriviamo, lo sgretolamento della Jugoslavia mette l'Europa di fronte alla realtà di orrori e distruzioni alle quali può difficilmente porre rimedio.

Al livello dello sviluppo delle opportunità politiche ed economiche interne agli Stati non più facenti parte dell'Unione Sovietica, evidentemente le illusioni erano altrettanto pericolose.

Proviamo ad elencare alcuni di questi nodi presenti nel libro di Bagnato. A pagina 14 troviamo la seguente analisi: «I segnali prodromici del crollo si erano clamorosamente manifestati in Lituania, sia nel voto ple-

biscitario per la conquista dell'indipendenza sia per la formazione del governo: in presenza di libere elezioni, i comunisti erano stati severamente sconfitti».

A pagina 16 si affronta il capitolo delle trasformazioni economiche: «Nell'URSS della perestrojka le riforme economiche hanno incontrato enormi difficoltà e aggravato la già pesante condizione strutturale dell'economia. Molti dirigenti si sono spaventati delle conseguenze che le riforme avrebbero avuto sulla popolazione, in particolare sugli strati più poveri e sui pensionati, ed hanno fatto di tutto per ritardarle, sabotandole. Si è finito col perdere tempo prezioso, bloccando cambiamenti radicali come auello relativo al ripristino della proprietà privata e della liberalizzazione dei prezzi».

La rapidissima depauperizzazione di masse sconfinate della popolazione alle prese con una inflazione impazzita e con la progressiva scomparsa delle garanzie sociali ereditate dal passato sovietico già sembravano evidenti dopo pochi mesi dall'inizio della riforma gajdariana; alla fine del 1992 il conflitto del Congresso col Presidente El'cin ha trovato una delle sue chiavi fondamentali nella gravità della situazione sociale.

Per completare il quadro andrebbe ricordato che in pratica non è stato ancora minimamente attuato il piano di privatizzazioni che, a detta di economisti e studiosi russi, e testimoniato da osservatori privilegiati come Demetrio Volcic, Giulietto Chiesa, K.S. Karol, causerebbe l'immediata perdita del posto di lavoro da parte di milioni di lavoratori e la completa disintegrazione di regioni ruotanti attorno all'economia monocolturale di un centro produttivo.

A proposito della sovietizzazione delle popolazioni presenti all'interno dell'URSS, leggiamo a pagina 29 del libro di Bagnato: «Avevo capito già allora una verità che oggi è del tutto banale, e cioè che gli ucraini restavano ucraini ed i russi restavano russi, anche se tutti si chiamavano sovietici e una parte credeva di essere realmente diventata sovietica, ovvero transnazionale e superiore alla storia. Questa parte, limitata numericamente, rappresentava l'oligarchia al potere e si comportava come una satrapia feroce e impunita».

Un capitolo a parte meriterebbe la questione degli intellettuali in generale, e dei giornali e delle riviste in particolare, attraverso i loro rapporti con il potere nell'era gorbacioviana e durante l'attuale gestione el'ciniana dell'informazione.

Infine, a pagina 131, così viene spiegato il suicidio di Vladimir Majakovskij: «Nel 1930, profondamente deluso dalla po-

litica culturale di Stalin, si suicidò dopo avere scritto un testamento artistico e umano di grande valore».

Nel foglio lasciato dallo scrittore prima di morire c'era scritto: «la barca dell'amore si è infranta sulla riva della vita». Lili Brik, una delle sue compagne, ha raccontato ad Enzo Biagi: «Parlava sempre di suicidio... Aveva paura di invecchiare... Temeva di diventare troppo ragionevole, non voleva lasciarsi andare alla banalità, alla rassegnazione quotidiana».

Pier Paolo Farné

Vladimir Majakovskij, «*America*», Biblioteca del Vascello, Roma, 1992, pp. 194, L. 26.000.

Il volume, curato da Fernanda Lepre e Stefano Trocini, presenta le 22 poesie scritte da Majakovskij durante il viaggio che lo condusse negli Stati Uniti, e pubblicate in Urss fra dicembre e gennaio del 1925, e la prosa «La mia scoperta dell'America», pubblicata nel 1926.

Il viaggio, attraverso le tappe più o meno significative dell'Avana, di Veracruz, di Città del Messico, proietta infine il poeta sovietico nel cosmo statunitense, a diretto contatto con realtà sociali, culturali e produttive quali quelle di New York, Chicago, Filadelfia, Pittsburgh, Detroit, Cleveland.

Già nelle pagine iniziali della prosa Majakovskij giustifica, con due righe estremamente rivelatrici, il viaggio, la sua ispirazione, la sua vita: «Viaggiare mi è necessario. Il contatto con le cose vive per me sostituisce quasi del tutto la lettura» (p. 29).

Dell'esperienza messicana colpisce soprattutto la chiara visione della subalternità del grande paese rispetto agli interessi del colosso statunitense. Anche al di là delle presumibili concessioni alla contrapposizione di facciata comunismo-capitalismo, l'analisi della instabilità dei governi alla testa del paese, la denuncia della depressione economica, lo sconcerto di fronte alle disarmonie della produzione culturale messicana sono degne della massima considerazione.

Se il primo impatto con la realtà messicana è costituito da una bandiera rossa con falce e martello, «e con il consolato sovietico questa bandiera non ha niente a che vedere. Si tratta di un'organizzazione per occupare alloggi sfitti. Un messicano arriva in un appartamento e ci piazza la bandiera» (p. 43), il successivo incontro con Diego Rivera introduce Majakovskij nella realtà del mondo artistico messicano e delle attività del movimento comunista del paese americano.

Degna di notazione è an-

che l'informazione sulla presenza nel mercato editoriale messicano di opere tradotte di Lev Tolstoj, Anton Čechov, Aleksandr Blok e dello stesso Majakovskij.

Quando riesce a varcare la frontiera con gli Stati Uniti il poeta sovietico, tra la meraviglia di fronte alle rutilanti evoluzioni dello spirito americano e la disapprovazione degli aspetti ipocriti e moralistici della vita pubblica statunitense, coglie in maniera sorprendente alcuni nodi topici della «questione americana».

Come è possibile non accostare in qualche modo le analisi di Majakovskij a quelle di Gramsci a proposito di «americanismo e fordismo» e al dibattito reciprocamente impegnato in Unione Sovietica e negli Stati Uniti d'America sul modello di sviluppo inaugurato dal fordismo da una parte e dall'industrializzazione forzata dall'altra?

A proposito della organizzazione del lavoro in senso tayloristico Majakovskij si accorge che «se un americano fa solo punte di aghi, sa farlo meglio di chiunque altro al mondo, ma potrebbe non aver mai sentito parlare di crune. La cruna dell'ago non è la sua specializzazione e non è tenuto a conoscerla» (p. 83).

La presenza di Ford appare predominante, soprattutto

nelle città più legate all'industrializzazione del paese. L'industriale americano sembra il deus ex machina che, solo, è in grado di dare uno slancio all'aviazione civile di cui Majakovskij nota l'assenza: «Forse soltanto adesso siamo alla vigilia dell'America volante: Ford ha prodotto il suo primo aeroplano e lo ha esposto a New York nei grandi magazzini Wanamaker, proprio dove molti anni fa aveva presentato al pubblico la prima auto Ford» (p. 93).

La sensibilità finissima del poeta sovietico non poteva tuttavia non cogliere nel mondo americano, apparentemente regolato secondo ritmi produttivistici e dogmi industriali, contrasti e discrasie degni di rilievo.

Se a pagina 105 Majakovskii viene mosso da uno scatto di simpatia per la versione «umadell'universo americano. «E' inutile cercare a New York quella organizzazione, metodicità, rapidità e imperturbabilità da caricatura così celebrate nei libri... La capacità di trastullarsi con qualcosa di diverso dalla borsa mi riconcilia fortemente con la folla newyorkese», a pagina 117 disegna con tratti rapidi e suggestivi il contrasto fra la «religione» della modernizzazione degli americani e il «bisogno», altrettanto «religioso», di fuggire dalle stesse loro creazioni: «Oueste candele mi fanno ridere. L'elettricità appartiene tutta alla borghesia e questa mangia alla luce dei moccoli. Essa ha una paura inconscia della sua elettricità. E' rimasta turbata da questa magia, che evoca spiriti e non sa dominarli. L'atteggiamento della maggioranza è lo stesso anche verso le altre realizzazioni tecniche».

Le stesse considerazioni svolte a proposito dell'elettricità sono poi estese da Majakovskij, con implicazioni di ordine culturale tutte da sviscerare, in relazione al grammofono, alla radio, ma soprattutto al cinema.

Se nelle conclusioni della prosa è contenuta, tra le altre preziosissime indicazioni, una stupefacente anticipazione delle preoccupazioni di carattere «ecologico» a proposito del modello di sviluppo intrapreso dalla società americana, già a pagina 145 è presente una interessante notazione riguardante la complessa relazione tra tecnica e cultura, tra sviluppo e civiltà: «Oui la tecnica ha una vastità anche maggiore di quella tedesca, per altro universale, ma non ha una cultura antica, auella cultura che non induce soltanto ad ammassare gli stabilimenti, ma anche a costruire intorno alla fabbrica cancellate e cortili in armonia con l'intero edificio».

Dopo due pagine troviamo un'immagine della vita statunitense — «New York è sempre piena di ammassi di pietre e intelaiature d'acciaio, assordata da stridori di trapani e colpi di martello» — straordinariamente simile alle impressioni suscitate dal fervore costruttivo cui era sottoposta Mosca nel 1934 in Corrado Alvaro e in Ettore Lo Gatto, di cui sono preziose testimonianze rispettivamente il volume «I maestri del diluvio» e il libro «Mosca».

L'incontro/scontro con la «questione» Ford tocca il suo punto più alto grazie alla visita, guidata, nella fabbrica dell'industriale americano.

Che la questione dell'interesse mostrato dalle dirigenze sovietiche fosse già ad uno stadio avanzato di analisi, e che quindi le successive riflessioni gramsciane avessero già materiale e giustificazioni tali da renderle legittimamente fruibili, è testimoniato dal passo che troviamo a pagina 173: «Ho provato una grande emozione auando sono entrato nella fabbrica di Ford. Il suo libro, pubblicato a Leningrado nel 1923, ha già venduto quarantacinquemila copie. La parola "fordismo" è ormai popolarissima fra gli organizzatori del lavoro. Della Ford si parla già come di un'azienda che potrebbe essere trasferita nel socialismo senza il minimo ritocco. Nella sua prefazione alla quinta edizione del libro il professor Lavrov scrive...».

Se Antonio Gramsci non mancherà di prestare attenzione ai complicati rapporti tra morale sessuale e organizzazione dell'attività produttiva, Majakovskij offre uno spunto significativo in questa direzione: «A Detroit si registra il maggior numero di divorzi. Il sistema di Ford rende gli operai impotenti» (p. 177).

Per quanto riguarda il tema della diffusione della cultura, della formazione di una cultura popolare e del suo rapporto con la produzione «alta» e con la struttura economica del paese, è possibile trovare in alcuni luoghi della riflessione di Majakovskij prefigurazioni delle analisi compiute da Gramsci nei Quaderni.

A pagina 113 troviamo un ritratto veloce del lettore medio americano: «Per un'ora legge le pagine colorate e poetiche della pubblicità e dei grandi magazzini (che formano la concezione del mondo dell'americano medio), poi sfoglia quelle delle rapine e degli omicidi».

L'attenzione riservata ai giornali di ispirazione comunista pubblicati negli Stati Uniti è completata dall'investigazione sul tipo di rapporto che lega i grandi gruppi finanziari ai giornali e sulle conseguenze che questo genera: «I giornali sono stati fondati dai trusts; i trusts, gli affaristi dei trusts, li hanno ceduti in anticipo alle agenzie di pubbli-

cità, ai grandi magazzini. In genere, i giornali sono stati venduti tramite operazioni tanto solide e costose, che la stampa americana viene considerata incorruttibile. Non c'è somma che basti a comperare un giornalista già venduto» (p. 127).

Maggiore approfondimento meriterebbe anche la circostanza della intuizione di Majakovskij a proposito della divisione della classe operaia, divisione operata dalla borghesia e gestita, in qualche misura, anche dai sindacati.

Se Gramsci, nel 1934, riflette su questioni quali l'aristocrazia operaia, il livello dei salari relativamente alla qualifica e alla posizione della fabbrica nel quadro del sistema produttivo, Majakovskij sentenzia nel 1925: «La borghesia americana è abile nel dividere gli operai attraverso le qualifiche e i salari» (p. 135).

In conclusione, alcune considerazioni a proposito delle note stese dal poeta sovietico per sintetizzare i risultati dell'esperienza americana.

Quando Majakovskij, verificata la definitiva vittoria della tecnica e della sua ideologia in America, chiede «il suo assoggettamento in nome degli interessi dell'umanità», non anticipa forse la richiesta di Gramsci di progettare «un americanismo non di marca americana»?

Non è straordinario che,

quasi settant'anni fa, Vladimir Majakovskij prevedesse preoccupazioni ecologiste che soltanto recentemente sono divenute attuali? A pagina 185 leggiamo: «Cos'è l'automobile?... Di automobili ce ne sono molte, è ora di cominciare a badare che non appestino le strade».

Pier Paolo Farné

RASSEGNA DELLE RIVISTE LETTERARIE RUSSE

Novyj mir

N. 4-1992: per quanto riguarda la prosa, il numero propone Il padre, una povest' di S.N. Tolstoj (1908-1977), Valenki, un «racconto postbellico» di Ju. Krasavin, e In un modo o nell'altro, un racconto di S. Zalygin. Viene pubblicato il testo di un dettagliato bilancio su «Lo stato attuale della Russia», stilato da Pitirim Sorokin all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre e fortemente critico sui cambiamenti sopravvenuti nell'economia e nella società russe. Il numero ospita inoltre le riflessioni critiche di G. Kružkov sul gioco e la rima nell'arte di Pasternak e un articolo di A. Solženicyn dal titolo I nostri pluralisti.

Znamja

N. 9-1992: in questo numero vengono presentati alcuni racconti di G. Baklanov, la «sentimental'naja istorija» Salute, principe!, di A. Varlamov, e il racconto di I. Alekseev Freddo a

Zanzibar. Per la poesia, pubblicati i versi di L. Losev e T. Bek. Tra i contributi critici ricordiamo Il realismo come stadio conclusivo del postmodernismo, di K. Stepanjan, e La specificità della civiltà slava, di A. Pančenko. Da segnalare anche la pubblicazione di stralci, alcuni dei quali inediti, dai «quaderni di lavoro» di Marina Cvetaeva.

Voprosy literatury

N. 1-1992: il numero è quasi interamente dedicato al tema «Totalitarismo e cultura», alla cui discussione contribuiscono numerosi interventi: «La verità della vita» come formula della realtà (E. Dobrenko), La nascita del realismo socialista dallo spirito dell'avanguardia russa (B. Grojs), Il mito staliniano della «grande famiglia» (K. Clark), L'uomo nuovo, la donna nuova e l'eroe positivo, ovvero Per una semiotica dei sessi nella letteratura del realismo socialista (T. Lachuzen), Stalin: il cammino dell'utilitarismo estetico (E. Gromov), L'armonia di ferro. Lo Stato come opera totale dell'arte (H. Günter), I corpi del terrore. Tesi per una logica della violenza (M. Ryklin).

Oktjabr'

N. 8-1992: La corsa, di V. Babrenko, e Il libro delle ultime

parole, di Ju. Aleskovskij, sono due delle proposte narrative di questo numero. I versi pubblicati sono quelli di A. Skidan e E. Dunaevskaja. Viene inoltre dato rilievo ad alcuni scritti critici di Zinaida Gippius su Apollon Grigor'ev e Nikolaj Berdjaev e ad una analisi del sistema politico sovietico basata su materiali memorialistici dello storico A. Avtorchanov.

N. 9-1992: il numero offre la *povest'* di R. Kireev *I canti di Ovidio*, il racconto di I. Mitrofanov *Le bambole* e quello di

A. Eppel' Finantoché e in quanto che. Pubblicate alcune pagine di D. Samojlov dedicate alla figura del poeta B. Sluckij. T. Venclova firma un articolo che ha per tema il saggio di I. Brodskij Viaggio a Istanbul, scritto nel 1985. La proprietà dei lavoratori senza ira né parzialità è il titolo di un articolo in cui E. Rudyk riflette sull'efficacia della proprietà da parte dei lavoratori e sui meccanismi di funzionamento delle imprese fondate su questo principio.

A cura di Paola Ferretti

NELLA STAMPA ITALIANA

In ricordo dell'italianista russa Cecilija Kin

Nel dicembre 1991 moriva a Mosca Cecilija Kin, italianista, scrittrice, critica letteraria. Come morì lo sapevano tutti, scrive Giulietto Chiesa su *La stampa* (18/2/1993), ma non sembrò giusto ai suoi amici italiani scrivere che la Kin si era suicidata, intromettendosi in una scelta così tragica e così personale. Poi l'ha fatto Indro Montanelli. E ora anche Chiesa, che della Kin fu grande amico, ritorna sulla figura dell'italianista russa con parole commosse.

«Suicidata: ma è questa la verità della morte di Cecilija?» si chiede Chiesa. «Ci sono mille modi di finire una vita, mille ragioni, e non ragioni, per farlo. Io che ho visto da vicino, quasi minuto per minuto, le sue ultime ore, non mi risolvo a definire suicidio la sua morte. Cecilija Kin amava la vita come pochi. Tutti l'amiamo, la nostra vita, ma non tutti abbiamo la fortuna di «sentirla» con tanta intensità, di avvertirne i significati, i fini, di riempirla di valori. Noi sape-

vamo che la fine era venuta. Ce l'avevano detto i medici. Ceciliia non lo sapeva, non glielo avevamo detto. Ma non c'era nessun bisogno di dirglielo. Lei stessa aveva capito, aveva letto dentro se stessa, nel suo corpo minuto e nella sua mente vigile, i segni della fine. Fine di quella vita cosciente, vigile, che Cecilija si era costruita con una disciplina intellettuale d'acciaio. Fine del controllo di se stessa, del dominio del proprio «io». Ricordo sempre che uno dei suoi crucci maggiori era di non aver potuto approfondire le letture di psicoanalisi. «Le mancava l'inconscio». di cui conosceva approssimativamente l'esistenza, ma non la dimensione e la forza. Forse, chissà, ne era tenuta lontana dalla oscura percezione che quella scoperta avrebbe indebolito le sue certezze, avrebbe relativizzato i suoi valori, avrebbe potuto togliere significato all'immenso sforzo di tutta la sua vita di resistere alle mostruose prove cui fu sottoposta, appellandosi a una moralità superiore, tutta razionale, esclusivamente razionale».

«Ne parlammo a lungo, una volta, non molto tempo prima della fine. Era la sua "dignità umana" ciò che la preoccupava più di ogni altra cosa. E senza controllo, senza dominio della propria ragione sui propri gesti, perfino sul proprio corpo, Cecilija non vedeva dignità possibile.

E quando le circostanze, il destino — cui lei attribuiva un significato preciso, l'unico che avesse in lei una qualche relazione con un'ispirazione religiosa — l'hanno posta di fronte alla necessità di "perdere il controllo", di rinunciare alle proprie regole, Cecilija ha reagito applicandole con ancora maggiore intransigenza, perfino con determinazione feroce.

Non l'aveva piegata Stalin, la gigantesca "circostanza esterna" in cui tutta la sua vita era stata costretta a passare. Non poteva piegarla una "circostanza interna" che giungeva a tradimento a imporle regole di vita — e di morte — che Cecilija non aveva scelto. Se ne è sottratta con un atto di volontà e di libertà, che è stato appunto, a ben vedere, la continuazione logica della sua vita.

Si può chiamare suicidio? Forse se si guarda la verità solo alla sua superficie più banale e levigata. Forse se si deve compilare un mattinale di polizia o una statistica. Forse, se si contano le pastiglie di sonnifero che non sono più nella scatola rimasta sul comodino.

Ma, se si cerca di entrare nelle "regole" di Cecilija, si capisce che è stato un atto supremo di "vita", l'ultimo, il più importante, quello che ha confermato tutto il resto, che noi abbiamo amato e ammirato».

Omaggi italiani a Chagall

Il 1993 si è aperto a Firenze all'insegna di Chagall così come si era chiuso il 1992 a Ferrara con una grande mostra che raccoglieva alcune delle tele più famose del grande maestro russo. A Firenze — dove nel 1978 Chagall, a 91 anni, aveva inagurato a Palazzo Pitti una sua importante rassegna e donato alla città il suggestivo Autoritratto ora agli Uffizi — oltre ai quadri esposti a Ferrara era rappresentata la produzione giovanile del pittore, dal 1908 al 1922, gli anni vissuti tra Vitebsk, San Pietroburgo, Parigi e Mosca.

«La successione di questi dipinti - scrive Mario Luzi (Corriere della sera 17/1/1993) - ricompone abbastanza ordinatamente, quasi con una fedeltà di diario, biografia ed elaborazione del linguaggio pittorico. In Chagall, si sa, essi sono intimamente collegati, si rispondono a vicenda, al servizio, come sono, del sentimento e della fantasia: e qui cogliamo allo stato nascente quel felice connubio tra estro, soffio e curiosità vitale e formale che fanno un bel contrasto con la lucente e rigorosa astrazione di certa ricerca contemporanea, di cui pure fu pronintelligentissimo debitore. to. Siamo qui negli anni tra il 1908 e il 1920, fra la natia Vitebsk e l'atelier della Ruche, a Mont-

martre. L'ammiratore di Chagall ritrova alcuni quadri ben noti, ma li riceve, in quest'ordine ricostruito, come episodi di una esperienza reale, persino minuziosa: tutto ciò, per esempio, che di Vitebsk. la farmacia, la sede locale della Banca di Mosca, si vede dalla finestra di casa, che però è anche la finestra dell'anima, la quale osserva puntualmente e sorvola quelle splendide cose. Oppure più vistosi episodi di una fantasia lieve e spiritata, perfino funambolica, che si sprigiona da quella calda intimità del nido ebraico: La passeggiata e Sopra Vitebsk. Ma sono distinzioni che reggono poco di fronte all'effetto di favola che anima ed unisce come un olio meraviglioso i vari momenti. Il pensiero non può fare a meno di correre ad Esenin; alla riserva, tutta russa, di calore immaginativo, di fede e di ingenuità che deflagra nei suoi versi. Piacevano, lo confessa in Ma vie, più di ogni altro poeta boemo a Chagall. Di Esenin si sentiva affine, quasi un suo analogo di fronte alla verità artistica, così come di fronte alla Rivoluzione».

«Il cammino di Chagall, — continua Luzi — e questa rassegna focalizzata sul percorso iniziale lo mette in chiara evidenza, è rapido e sicuro. L'istinto e l'intuizione lo conducono per mano ai giusti paragoni nelle file dell'avanguardia con il fauvismo,

il cubismo, il suprematismo. Si vede a occhio nudo la sua pittura farsi più compatta, più decisa nella partizione dei piani, più elettrica nei tagli; la si vede maturare e solidificarsi nell'incontro e nella dissidenza dalle proposte e dalle lezioni allora in auge o in gioco a Parigi nel primo (1910-1914) e nel secondo soggiorno (dal 1923 in poi); ed entrare così fortificata in quella combustione senza tradirsi, senza rinunciare al suo lirismo né al suo spirito fiabesco. In breve tempo le deliziose incertezze strutturali, la gracilità apparente degli esordi provinciali cedono il posto a una progressiva sicurezza costruttiva altrettanto libera ed estrosa. Del resto a preservare l'originalità della sua invenzione Chagall dispone di uno strumento personale molto affilato: il disegno. Acuto, penetrante, il suo disegno è, allo stesso tempo, aeriforme, divertito, sommosso dal vento della fantasia; s'incanta in forme sbilenche, in deformazioni argute, in costruzioni paradossalmente solenni come il Venditore di giornali, col suo alto berrettone che sovrasta un volto nobile, scavato, umanissimo. A questa sua risorsa si deve in larga misura la straordinaria intensità dei ritratti e delle figure, dal Rabbino di Vitebsk alla splendida serie degli *Innamorati*, per quanto a decretarne la fortuna siano state piuttosto le sorprendenti scelte cromatiche. Gli Innamorati in verde, in blu; l'Ebreo in rosso o in rosa. Qui la libertà elargita dall'epoca si aggiunge alla sua innata libertà. Se c'era insomma da rintracciare il fondamento autentico dell'arte di Chagall e il suo necessario e libero evolversi, beh, questa impresa è riuscita. La mostra ha fatto centro».

Artisti italiani in Russia

Su La Stampa (17/12/1992) Sergio Romano segnala un libro, finora inedito, di Ettore Lo Gatto, Artisti italiani in Russia. Scultura, pittura, decorazione e arti minori (a cura di Anna Lo Gatto, Editore Scheiwiller), nel quale il grande slavista italiano ricostruisce la diaspora che fra il Settecento e l'Ottocento portò in Russia tanti artisti italiani.

«Nel 1831 — ricorda Sergio Romano — Pushkin dedicò un poema, *Il Cavaliere di bronzo*, alla città "superba" e "sontuosa" che Pietro il Grande aveva fondato nel 1703 sulle rive del golfo di Filandia. Evocò i palazzi e le torri sulle "animate sponde" della Neva, il fiume "rivestito di granito", gli "eleganti ponti" e le isole coperte di giardini. Per molti anni dagli inizi del Settecento, Pietroburgo era stata il più operoso cantiere dell'Euro-

pa illuminista, la mecca di alcune centinaia di architetti, pittori, scultori, decoratori, stuccatori, intagliatori. Molti, com'è noto, venivano ed erano per certi aspetti gli eredi di quegli architetti che Ivan III aveva chiamato a Mosca tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento per costruire le mura del Cremlino, le cattedrali e un "palazzo sfaccettato" nello stile del Palazzo dei diamanti a Ferrara».

La ricostruzione di quella diaspora, ricorda Sergio Romano, fu la grande passione di Lo Gatto. Fra il 1934 e il 1943 pubblicò presso la Libreria dello Stato, per una collana d'intonazione fortemente patriottica («Il genio italiano all'estero») tre volumi sugli architetti italiani in Russia di cui Vanni Scheiwiller ha iniziato la riedizione due anni fa. Restava, per completare l'opera, un volume su scultori, pittori, decoratori e artisti «minori». Lo Gatto raccolse le illustrazioni, scrisse il testo e preparò un elenco biografico in cui mise tutti gli artisti, da Tommaso Adamini detto «il Vecchio», che modellò i fregi architettonici del monastero Smolnyj, a Carlo Zucchi, che dipinse nel 1759 i pannelli per alcuni soffitti del Palazzo d'Inverno. Ma l'ultimo volume della grande rassegna di Lo Gatto, forse il più interessante per la ricchezza di informazioni e l'importanza documentaria, non vi-

de mai la luce. Appare ora a cura della figlia di Lo Gatto. Esso conferma, scrive Romano, che «l'appello agli artisti stranieri non fu mai in Russia una scelta puramente estetica o decorativa. Quando chiedono a uno straniero di costruire palazzi, dipingere ritratti, scolpire monumenti celebrativi, stuccare soffitti o edificare archi di trionfo, gli imperatori fanno anzitutto una scelta ideologica. Come i pittori gesuiti alla corte degl'imperatori cinesi. così gli artisti europei in Russia portano nei loro bagagli, con la complicità del committente, i concetti, i valori, gli spazi, le prospettive e le metafore della cultura occidentale. Fra lo zar ieratico e barbuto che guarda fissamente di fronte a sé, come icona imperiale, nei ritratti moscoviti del Cinquecento, e granduchi che si appoggiano con elegante noncuranza alla colonna di un edificio neo-classico, nei ritratti del Settecento, vi è la stessa differenza che corre tra gli angeli incorporei delle icone di Rubliov (un volto incorniciato dalle ali) e i cherubini paffuti della pittura occidentale. Dietro ogni artista italiano che mette piede in Russia è possibile leggere, grazie all'opera di Lo Gatto, una volontà di rinnovamento, un implicito rifiuto della tradizione indigena, "perestrojka". Qualcosa una del genere accadde quando sbarcarono in Russia, negli anni che

precedettero la grande Guerra, il futurismo e il cubismo. Anche allora, come ai tempi di Pietro il Grande, la Russia fu un grande cantiere economico, sociale, intellettuale. Capomastro di quel cantiere non era tuttavia l'imperatore, personaggio debole, titubante, scosso da improvvise febbri ascetiche e scrupoli religiosi. Capomastri erano gli intellettuali, i pittori, i registi, gli imprenditori, i mecenati, i collezionisti. Nessun Paese fu in quegli anni altrettanto tumultuoso, effervescente, creativo».

Un grande artista russo scoperto da un antiquario italiano

E' uscito da pochi mesi in Italia la biografia-catalogo del pittore russo Ivan Aleksandrovič Naduev, a cura di Marisa Vescovo, con un saggio di Maurizio Calvesi, per le edizioni Elade: un artista da nessuno conosciuto fuori dall'ex-Urss, e da pochissimi in patria; un Carneade dell'Avanguardia russa, per quarant'anni ignorato dal regime. Per tutta la vita mai una mostra. mai venduto un quadro, mai messo piede fuori dal suo Paese. Eppure Naduev, come si legge nella biografia della Vescovo (di cui dà notizia Mirella Appiotti ne La Stampa, 28/12/1992), fu un pittore che, sia pure di un soffio, ha preceduto Kandinskii

nell'astrattismo; che ha dipinto come Klee senza averlo mai conosciuto; che ha "usato" il cinetismo quarant'anni prima di Vasarely, Munari; e che addirittura sembra avere anticipato gli informali degli Anni '50.

Naduev è nato a San Pietroburgo nel 1893 ed è morto a Mosca nel 1965. A Mosca, dove si trovava nel 1990, l'antiquariogallerista piemontese Marco Datrino "a caccia" di oggetti d'arte, sente il suo nome da Gerta Samoilova, l'esperta d'arte del ministero per i Beni Culturali, la quale parla di Naduev «come di uno dei più grandi pittori sovietici, sconosciuto al grande pubblico». Datrino apprende che tutte le opere dell'artista sono in possesso degli eredi, disposti a cederle «a certe condizioni». Si stabilisce subito un contatto. «Volevano cifre folli, in dollari, Sono riuscito ad arrivare ad un onorevole compromesso», racconta l'antiquario, che ottiene tutti i permessi e si porta via oltre 300 "pezzi", soprattutto acquarelli, pastelli, matite colorate: le opere in cui Naduev, poco amante degli olii, tocca i suoi livelli massimi. Nessuno di questi straordinari "inediti" ha ancora un preciso valore di mercato. «Naduev deve essere prima conosciuto, poi potrà essere acquistato», spiega Datrino, che ha promesso ai russi che avrebbe fatto conoscere al mondo quel loro talento. La monografia della Vescovo è una prima promessa mantenuta. Nell'anno in corso dovrebbero susseguirsi tre esposizioni, a Parigi, a New York e a Londra e tra un paio d'anni una mostra-summa in Italia.

Ma chi è in realtà, questo artista «che si è sempre rifiutato di prendere parte alle attività del Sindacato Pittori Sovietici per non dover sottostare alle imposizioni del regime in campo estetico?». La sua biografia occupa poche righe — scrive Mirella Appiotti. «Povertà, malattia, fatica, anonimato. Viene al mondo in una famiglia di piccoli commercianti. Suo padre è un ex servo della gleba, fa il rigattiere al mercato della vecchia San Pietroburgo: ambiente di emarginati, lo stesso in cui vive Chagall, di poco più anziano e altrettanto miserabile. Però Chagall, pur bocciato agli esami della Scuola di Arti e Mestieri, ottiene grazie a qualche appoggio politico una borsa di studio: agli inizi degli anni Dieci è già a Parigi.

Vania Alexandrovic cresce invece in uno ospizio, attaccato dalla tbc. Passerà la vita tra San Pietroburgo e un tardivo approdo a Mosca. Modesto insegnante, disegnatore (per raggranellare qualche rublo) di cartoni animati, copiatore, ritoccatore. La sua unica concessione alla dittatura è entrare nell'Associazione degli artisti e partire, di

tanto in tanto, con gruppi di lavoro, in trasferte "creative", seguendo la tradizione dei Peredvižniki, i membri della Società degli Artisti Ambulanti dell'800. Il giovane Naduev non ha troppe nostalgie, tende l'orecchio, capta i segnali del nuovo: la città di Pietro il Grande è negli anni Dieci e Venti la grande fucina della nuova arte, ci sono Kandinskij e la Gončarova, la Ekster e Ciurlonis, il grande visionario lituano, Diagilev e Benois.

Il cubismo francese e il futurismo entrano profondamente negli atelier. Il Moderno è finito, nascono i neo-primitivi, si compie il grande salto verso l'astratto che in Russia diventa. con tutte le sue radici orientali, il profumo delle icone e la musica delle fiabe, il Raggismo di Larionov, il suprematismo di Malevic. Vania disegna, sperimenta, passa dalle "compenetrazioni iridescenti" alla Balla ad una sorta di divisionismo, a quella che Calvesi chiama "un'essenzialità spiritualistica di luci". Un suo punto di forza sono i ritratti, il peggiore è quello di Stalin, frutto di un isolato patteggiamento con il regime, finito quasi nel dramma: perché Naduev ha raffigurato il dittatore senza le mostrine di maresciallo e questo gli provoca una serie di guai. Non gravissimi, tuttavia, perché Naduev è carnalmente estraneo alla politica. Dipinge il sole, soprattutto

la luna. Qualcuno gli dice un giorno: "Lo sai che stiamo per andarci, lassù?". Lui ride, accarezzandosi la barba alla Tolstoj: "Io lassù sono anni che ci vado..."».

Due film che Tarkovskij non realizzò

Se Andrej Tarkovskij fosse ancora in vita, avrebbe appena compiuto 60 anni. Nato nel 1932 nel villagio di Zavroze, Andrej sarebbe oggi un regista nel pieno della maturità, e chissà quali film avrebbe realizzato, o starebbe per realizzare, magari dopo essere ritornato nella sua Russia che tanto gli mancava durante l'esilio in Occidente. L'interrogativo è valido perché Tarkovskij ha girato in vita solo sette lungometraggi (L'infanzia di Ivan, Andrej Rublëv, Solaris, Lo specchio, Stalker, Nostalgia e Sacrificio), un pò per le difficoltà di rapporto con il potere sovietico, un pò perché, comunque, cineasta dai tempi "lunghi". Ovvio che molti altri soggetti siano rimasti nel cassetto, e la rivista russa Kinovedčeskie Zapiski, nel suo numero 11, ne ha recuperati due, ripescandoli (grazie al suo redattore V.I. Fomin) negli archivi del Goskino. Uno, famosissimo, perché Tarkoskij ne parlava spesso, L'Idiota. dal romanzo di Dostoevskij. Un altro meno noto, intitolato *Prokaza*. L'Unità (2/1/93) pubblica il testo relativo all'*Idiota*. Non è un vero soggetto, ma una *zajavka*, cioè uno di quei testi che registi e sceneggiatori indirizzavano al Goskino per chiedere l'approvazione di un "film da farsi". In esso quindi Tarkovskij e il suo co-sceneggiatore Misarin non spiegano *come* avrebbero fatto il film, ma *perché* volevano farlo.

Nello stesso numero dell'*Unità* Igor Sibaldi parla dei due soggetti di Tarkovskij sottolineando come essi siano particolarmente simbolici del drammatico rapporto che, negli anni '70 della "stagnazione" brežneviana, si era instaurato fra il potere sovietico e gli intellettuali: «la dipendenza dall'Apparato-mamma e l'illusione di poter firmare opere personali. Il sogno di un'arte pura, irrealizzabile in quelle condizioni».

«La prima zajavka, — scrive Sibaldi — intitolata Prokaza (che in russo significa sia "la lebbra", sia "la biricchinata") è d'una ingenuità addirittura sfrontata. Una vera "biricchinata"... Tarkovskij chiedeva allo Stato sovietico il benestare per un film in cui: a) veniva presentata in termini epici e radiosi una vicenda capitalistica: una soluzione delle difficoltà di un piccolo gruppo sociale ottenuta mediante l'accumulo di capitale; b) veniva indicato come obiettivo degno degli sforzi di un protagonista positivo di creazione di una comunità chiusa, astorica e indifferente alla storia dello Stato: c) veniva falsata la storia sovietica mostrando un esempio di tolleranza dei "diversi" da parte del regime meno tollerante del mondo. A ciò si aggiunge che l'idea di "diverso", di "non sano", nell'Urss degli anni '70 poteva essere letta soltanto in un modo: come metafora di una diversità politica, e tale lettura era confermata, nella zajavka di Tarkovskii Misarin, dall'immagine di un'isola-lager con i guardiani armati. Giudicate voi. Reggeva una simile proposta, rivolta allo Stato sovietico? No: né sul piano politico, né sul piano artistico... Tarkovskij sapeva, capiva come e perché quel suo soggetto non reggesse, lì e in quel momento? Si direbbe proprio di no. Prende sul serio, adolescenzialmente sul serio, quell'idea dell'ideale, o l'importanza di quella "patente". Un'immensa solitudine culturale si esprimeva in questa serietà, in questo lirismo umanitario che non coglie i propri aspetti contraddittori (un umanitarismo esclusivo e ricco?), e soprattutto in quella frettolosa ansia di mitologia, in quel chiamare subito in causa Prometeo (un Prometeo del capitalismo?)».

«L'altra zajavka è ancora più amara. Qui Tarkovskij parla

da famoso regista, che sa di essere famoso sia in Urss che all'estero, sia come regista raffinato sia come artista pieno di grandi, sinceri sentimenti. E qui emerge il suo peggior nemico, la trappola che rende senza scampo il suo sgretolarsi: l'accettazione (per debolezza, per finta, o, magari, per quella stessa indifferenza della solitudine) del gioco specialissimo che l'apparato proponeva ai migliori. Gli artisti migliori, i più quotati, in Urss, erano quelli che potevano dire all'apparato: "Io voglio". Tarkovskij ci casca in pieno: nella sua zajavka per L'idiota di Dostoevskij non spiega nulla, non solo non dice una parola su come intende trasformare il romanzo in film, ma quel poco che dice del romanzo è straordinariamente vago: retorica, luoghi comuni, puro preludio all'ultimo capoverso, che ti fa venire i brividi lungo la schiena: "Abbiamo già parlato (?) della nostra profonda comprensione (?) di tutte (?) le difficoltà del nostro compito, ma persino esse non ci fermano, nel nostro desiderio di...". E' come un sedicenne che chiede alla madre di comprargli il motorino: "Lo voglio, dammelo, su". Che sbaglio! E

non perché gli dissero di no, ma perché l'accettazione di quel gioco era l'accettazione del folle sistema di quell'apparato. Un sistema costituito soltanto da Capi e Artisti richiedenti: senza pubblico; il pubblico era escluso a priori sia dall'assenza di un mercato cinematografico, sia dalla convinzione sovietica che il pubblico fosse comunque troppo stupido per avere una qualche esigenza, e quindi ingollasse indifferentemente qualsiasi cosa. Non c'è il pubblico neanche nella zajavka, e perciò Tarkovskij non perde tempo a spiegare come farà il film. Quel film non era, in sostanza, per nessuno, fuorché per il regista stesso e l'Apparato-mamma. Fu per solitudine, soltanto per solitudine. che Tarkovskij poté sbagliarsi al punto da accettare questo gioco pensando di anelare a una forma di art pour l'art, di grandiosa libertà espressiva. Era ancor sempre, e soltanto, un anelito alla solitudine, inconsapevole di sé, incapace di riconoscersi come tale. Una torre d'avorio così facile da chiudere a chiave — quando la libertà dal mercato era la condizione di una schiavitù totale allo Stato».

A cura di Alfonso Silipo

NELLE LIBRERIE ITALIANE

Continuiamo a segnalare la presenza sul mercato italiano di opere prodotte nel mondo slavo o aventi ad oggetto argomenti e temi, di interesse letterario, storiografico, politico-sociologico, vertenti sui paesi che di quel mondo fanno parte.

La lista dei libri che segue è organizzata secondo la distinzione tra opere di carattere letterario (suddivise a loro volta in base al paese di provenienza) e volumi dedicati alla saggistica. In seguito abbiamo intenzione di dare informazione a proposito di iniziative editoriali quali la nascita di case editrici con prevalente interesse slavistico, l'attivazione di nuove collane, l'ampliamento o il rinnovamento di quelle esistenti da parte delle case editrici già presenti sul mercato.

Con l'occasione invitiamo pertanto tutti i gruppi editoriali a darci notizia delle iniziative che intraprendono e dei volumi che intendono dare alle stampe.

Anatolij Gavrilov, «Alle soglie della vita nuova e altri racconti», 1992, Lubrina, Bergamo, a cura di Gian Piero Piretto, pp. 77, L. 20.000.

Michail Bulgakov, «*Romanzo teatrale*», 1992, ed. orig. 1973, Rizzoli, Milano, trad. dal russo e introd. di Milli Martinelli, pp. 254, L. 12.000.

Vładimir Majakovskij, «America», 1992, Biblioteca del Vascello, Roma, a cura di Daniela Di Sora, trad. di F. Lepre e S. Trocini, pp. 190, L. 26.000.

Viktoria Tokareya, «L'ombrello giapponese e altri racconti», 1991, La Tartaruga, Milano, a cura di Bruno Mozzone e Claudia Sogliano, trad. di Gabriella De Gregori, pp. 188, L. 28,000.

Aleksandr Ostrovskij, «In famiglia ci si arrangia», 1992, Bulzoni, Roma, a cura di Lucina Giudici, pp. 130, L. 15.000.

Vladimir Nabokov, «L'invenzione di valzer e altri drammi per il teatro», 1992, L'Obliquo, Brescia, a cura di A. Pasquinelli, pp. 108, L. 25.000.

Aleksandr Griboedov, «L'ingegno porta fuori», 1992, Einaudi, Torino, cura di G. Gandolfo, pp. 74, L. 12.000.

Vladimir Volkoff, «Il montaggio», 1992, Guida, Napoli, trad. di Laura Lovisetti Fuà, pp. 384, L. 35.000.

Leonid Andreev, «Spettri», 1992, Biblioteca del Vascello, Roma, a cura di Daniele Morante, con uno scritto di Andrej Belyj, pp. 90, L. 16.000.

Ivan Bunin, «L'affare dell'alfiere Elaghin», 1992, Sel-

lerio, Palermo, trad. di Rinaldo Kufferle pp. 92, L. 10.000.

Oderdzi Cocheli, «L'Aragvi nero. Racconti georgiani», 1991, Edizioni GB, Padova, introd. di Luigi Magarotto, trad. dal georgiano di Donata Banzato.

Karel Čapek, «Fogli italiani», 1992, ed. orig. 1923, Sellerio, Palermo, pp. 123, L. 10.000.

Bronislaw Geremek, «Uomini senza padroni. Poveri e marginali tra medioevo e età moderna», 1992, Einaudi, Torino, trad. di Claudio Rosso, pp. XIV-298, L. 55.000.

Mladen Machiedo, «Vicini ignoti», 1992, Book, pp. 184, L. 10.000.

Vaclav Havel, «L'Opera dello Straccione e altri testi», 1992, Garzanti, Milano, a cura di Gianlorenzo Pacini, pp. 217, L. 26.000.

Julie A.E. Curtis, «I manoscritti non bruciano. Michail Bulgakov: una vita in lettere e diari», 1992, ed. orig. 1991, Rizzoli, Milano, trad. dall'inglese di Annabianca Mazzoni e Piero Spinelli, pp. 342, L. 35.000.

Massimo Baistrocchi, «Ex Urss. La questione delle nazionalità in Unione Sovietica da Lenin alla CSI», 1992, Mursia, Milano, pp. 390, L. 38.000.

Vladimir Solovyov, Elena Klepikova, «Corvo bianco», 1992, Baldini & Castoldi, Milano, pp. 390, L. 30.000.

Richard Pipes, «La Russia. Potere e società dal Medioevo alla dissoluzione dell'ancien régime», 1992, ed. orig. 1974, Leonardo, Milano, trad. dall'inglese di Raffaella Martinotti, pp. 480, L. 55.000.

Alessandra Latour, «Guida all'architettura moderna. Mosca 1890-1991», 1992, Zanichelli, Bologna, L. 45.000.

Tzvetan Todorov, «Di fronte all'estremo», 1992, Garzanti, Milano, pp. 305, L. 35.000.

Agostino Bagnato, «Russia e dintorni. Ragioni della rinascita», 1992, ITER, Roma, pp. 232, L. 18.000,

Vadim Dubrovski, «Orfani di madre e Russia. Le memorie di un cinico», 1992, Sperling & Kupfer editori, Milano, pref. di Indro Montanelli, trad. di Marilyn Lapin, Eduard Siolverman, Raffaele Petrillo, pp. 116, L. 22.500.

A cura di Pier Paolo Farné

NOVITA' EDITORIALI IN LINGUA ORIGINALE

Dopo gli sconvolgimenti epocali che conosciamo, l'editoria dei paesi che facevano parte dell'Unione Sovietica sta subendo gravissime ripercussioni. Prova tangibile di questa crisi è costituita dallo stato di emergenza e di provvisorietà in cui versano case editrici, giornali, riviste, associazioni culturali.

In questo clima è quanto mai difficile per chi si trova fuori della C.S.I. avere un quadro unitario e completo delle attività editoriali che si sviluppano nel mondo postcomunista.

Pur convinti della approssimazione di una ricerca condotta su strumenti disponibili secondo tempi e modalità non completamente affidabili, abbiamo compilato la seguente lista di libri di cui si sono in vario modo occupati giornali e riviste o che sono stati presi in esame direttamente da noi.

S.N. Dmitriev, «Pis'ma sovesti i very. Istorija 'zaveščanija' Korolenko» (Lettere della coscienza e della fede. Storia del 'testamento' di Korolenko), 1991, Moskva, Molodaja Gvardija, pp. 139.

F. Sologub, «Kapli krovi. Izbrannaja proza» (Gocce di sangue. Prosa scelta), 1992, Moskva, Centurion/Interpraks, pp. 448.

S.P. Il'ev, «Russkij simvolistskij roman. Aspekty poetiki» (Il romanzo russo simbolista. Aspetti della poetica), 1991, Kiev, Lybid', pp. 168.

M.I. Cvetaeva, «Za vsech—protivu vsech! Stichi. Poemy. Očerki. Stat'i. Dnevniki. Pis'ma» (Per tutti—Contro tutti! Poesie. Poemi. Saggi. Articoli. Diari. Lettere), 1992, Moskva, Visšaja škola, pp. 384.

S. Machonina, «Russkaja dorevoljucionnaja pečat' (1905-1914) (La stampa russa prerivoluzionaria (1905-1914)), a cura di B.I. Esin, 1991, Moskva, Izd.vo MGU, pp. 205.

M. Semirjaga, «Tajny stalinskoj diplomatii 1939-1941» (I misteri della diplomazia staliniana 1939-1941), 1992, Moskva, Visšaja škola, pp. 304.

S.V. Lajne, «Nikolaj Bucharin — literaturnyj kritik» (Nikolaj Bucharin, critico letterario), 1991, Moskva, Znanie, pp. 63.

P. Poležaev, «Prestol i monastyr'. Istoričeskij roman iz russkich let. 1682-1689 gg.» (L'altare e il monastero. Romanzo storico dagli anni russi. 1682-1689), 1992, Moskva, Profizdat, pp. 272.

- P.G. Palamarčuk, «Aleksandr Solženicyn: putevoditel'» (Aleksandr Solgenizin: la guida), 1991, Moskva, Stolica, pp. 93.
- O. Ivinskaja, «Gody s Borisom Pasternakom. V plenu vremeni» (Gli anni assieme a Boris Pasternak. Prigionieri del tempo), 1992, Moskva, Libris, pp. 464.
- V.I. Kamjanov, «Real'-nost' bez grima, ili k vozvraščeniju opal'nych knig» (Realtà senza trucco, o il ritorno dei libri caduti in disgrazia), 1991, Moskva, Znanie, pp. 63.
- P. Florenskij, «Detjam moim. Vospominanija prošlych dnej. Genealogičeskie issledovanija. Zaveščanie» (Ai miei figli. Ricordi dei giorni passati. Studi genealogici. Testamento), 1992, Moskva, Moskovskij Rabočij, pp. 560.
- L.D. Trockij, «Literatura i revolucija» (Letteratura e rivoluzione), introduzione di Jurij Borev, 1991, Moskva, Politizdat, pp. 399.
- P. Vjazemskij, «Zapisnye knižki» (Taccuini), 1992, Moskva, Russkaja kniga, pp. 384.
- A.N. Latynina, «Za otk-rytym šlagbaumom. Literatur-naja situacija konca 80-ch» (Al di là della barriera aperta. La situazione letteraria della fine degli anni '80), 1991, Moskva, Sovetskij Pisatel', pp. 335.

- V. Švejcer, «Byt i bytie Mariny Cvetaevoj» (La vita e la realtà obiettiva di Marina Cvetaeva), 1992, Moskva, Interprint, pp. 544.
- O.S. Ostroj, «Istorija iskusstvovedčeskoj bibliografii v Rossii (XI nač. XX v.)» (Storia della bigliografia dello studio delle belle arti in Russia (XI inizio XX secolo)), 1991, Leningrad, GPB, pp. 222.
- «Velikie reformy v Rossii 1856-1874. Sbornik» (Le grandi riforme in Russia, 1856-1874. Raccolta), 1992, Moskva, Izd.-vo Moskovskogo universiteta, pp. 336.
- M.I. Cvetaeva, «Ob iskusstve» (Sull'arte), prefazione di L. Ozerov, commento e redazione di L. Mnuchin, 1991, Moskva, Iskusstvo, pp. 478.
- A. Gordeev, «Istorija kazakov. Č.I. Zolotaja Orda i zaroždenie kazačestva» (Storia dei cosacchi. Parte I. L'Orda d'oro e l'origine dei cosacchi), 1992, Moskva, Strastnoj bul'var, pp. 176.
- A. Gordeev, «Istorija kazakov. Č. II. So vremeni carstovanija Ioanna Groznogo do carstvovanija Petra I» (Storia dei cosacchi. Parte II. dal regno di Ivan il Terribile al regno di Pietro I), 1992, Moskva, Strastnoj bul'var, pp. 256.
 - A. Gordeev, «Istorija ka-

zakov. Č. III. So vremeni carstvovanija Petra velikogo do načala Velikoj vojny 1914 goda» (Storia dei cosacchi. Parte III. Dal regno di Pietro il Grande all'inizio della Grande Guerra del 1914), 1992, Moskva, Strastnoj bul'var, pp. 352.

A cura di Pier Paolo Farné

ASSOCIAZIONE MUSICALE «HEINRICH NEUHAUS»

Salita di S. Onofrio, 11 00165 Roma Tel. 06-68.80.29.76 Fax 06-58.96.640

Presidente Onorario Svjatoslav Richter

Comitato D'Onore Miliza Neuhaus Vladimir Askenazy Radu Lupu Roman Vlad Franco Mannino Bruno Boccia

Presidente e Direttore Artistico Valerij Voskobojnikov

Vice Presidente Amilda Bonfanti

Soci fondatori
Daniela Carboni
Angela Chiofalo
Maria Grazia Dalpasso
Ricardo Donati
Luisa Fanti
Flavia Marzullo
Andrea Sammartino
Manuela Scognamiglio
Giorgio Spolverini

Musica nel Museo '93 - PRO-GRAMMA DEI CONCERTI

Museo degli Strumenti musicali -Piazza S. Croce in Gerusalemme, 9/a - Roma

Giovedì 25 febbraio 1993 - ore 20.30.

Valeria e Manuela Scognamiglio (violino-pianoforte) Antonio Fraioli (clarinet-

to)

Brahms: Scherzo in Do dalla Sonata F.A.E. per violino e pianoforte

Frank: Sonata in La maggiore

Brahms: Sonata Op. 120 n. 1 per clarinetto e pianoforte Debussy: Première Rap-

sodie per clarinetto e pianoforte

Giovedì 4 marzo 1993 - ore 20.30

Francesco Di Donna, violoncello

Aldo Cupane, pianoforte Beethoven: Sonata Op. 5 n. 2

Schubert: Sonata per l'Arpeggione

Giovedì 11 marzo 1993 - ore 20.30

Manuela Scognamiglio, pianoforte

Chopin: Fantasia-Improvviso Op. 66

Chopin: Sonata in si minore Op. 58

Liszt: Studio «Armonie della seria»

Liszt-Rossini: La danza, tarantella napoletana

Liszt: Rapsodia spagnola

Giovedì 18 marzo 1993 - ore 20.30

Luisa Fanti, pianoforte Scarlatti: Tre Sonate in Do maggiore, in re minore, in re minore

Beethoven: Sonata Op. 28 in Re maggiore

Liszt-Rossini: La regata veneziana dalle «Soirées musicales de Rossini»

Rossini: Pétite Caprice (in stile di Offenbach)

Liszt: Fantasia quasi Sonata «Après une lecture du Dante»

Giovedì 25 marzo 1993 - ore 20.30

Giovanni Varisco, piano-

Beethoven: Sonata Op. 27 n. 2 («Al chiaro di luna»)

Schumann: Carnevale di Vienna Op. 26

Chopin: Ballata n. 1 Op. 23 in sol minore. Scherzo in si minore n. 1 Op. 20

Liszt: Notturno in La bemolle maggiore (Sogno d'amore) S. François de Paule marchant sur les flots (Leggenda n. 2)

Giovedì 8 aprile 1993 - ore 20.30

Francesca Staderini, flau-

to Amilda Bonfanti, piano-

forte

Carl-Philipp Emanuel Bach: Hamburger-Sonate

Beethoven: Serenata Op.

41

Rietz: Quattro pezzi per pianoforte solo

Martin: Ballata

Jolivet: Le chant de Li-

nos

Giovedì 15 aprile 1993 - ore 20.30

Adriano Paolini, piano-

Beethoven: Sonata Op. 53 («Waldsteln»)

Beethoven: Sonata Op.

Schubert: Sonata Op. 120 in La maggiore

Giovedì 22 aprile 1993 - ore 20.30

Nuccio D'Angelo, chitarra Ponce: Mazurca - Valzer

- Habanera - Rumba

Lauro: Tre Valzer

Powell: Valsa sem nome -

Sò por amor - Consolação

Granados: La maja de

Goya

Albeniz: Sevilla

D'Angelo: Due Canzoni Lidie - Magie

Giovedì 29 aprile 1993 - ore 20.30

Stella Quadrini, pianoforte

Beethoven: Sonata Op. 57 («Appassionata»)

Schubert: Drei Klavierstücke D946

Schumann: Papillons Op. 2

Schumann: Quattro Intermezzi Op. 4

Giovedì 6 maggio 1993 - ore 20.30

Giorgio Spolverini, clavicembalista e relatore

Musiche per clavicenbalo della tarda scuola napoletana

Durante: Studio e divertimenti

Paisiello: Sonate Guglielmi: Sonate Cimarosa: Sonate

Giovedì 13 maggio 1993 - ore 20.30

Franco Perfetti, fagotto Maria Grazia Dalpasso, pianoforte

Mariani: Sonata in sol minore (prima esecuzione)
Rossini: Allegro

Rota: Toccata

Saint-Saens: Sonata op.

168

Groviez: Sicilienne et Allegro giocoso

Giovedì 20 maggio 1993 - ore 20.30

Allievi dei Soci docenti di Conservatori italiani

(Docenti: Flavio Marzullo, Andrea Sammartino, Angela Chiofalo, Maria Grazia Dalpasso)

Giovedì 27 maggio 1993 - ore 20.30

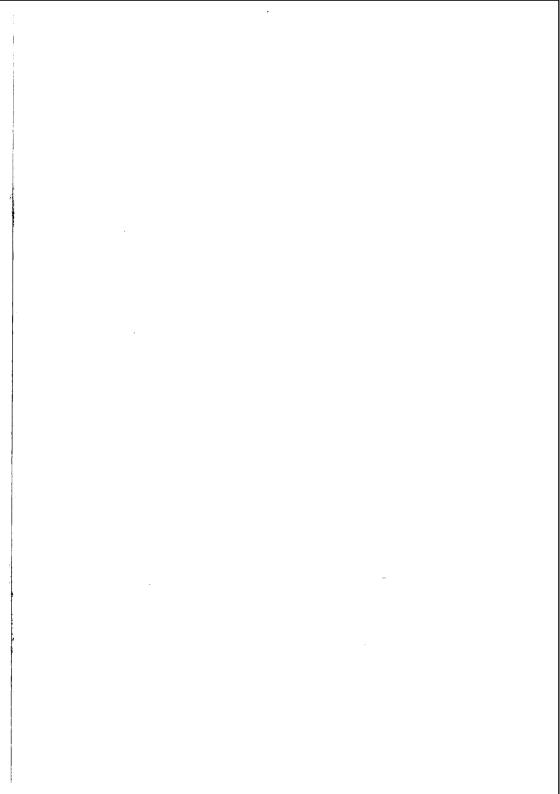
Duo Eleonora Oriando - Andrea Sammartino, pianoforte a quattro mani.

Schubert: Allegro in la minore op. 144 («Lebensstürme») Gran rondò in La maggiore op. 107 Fantasia in fa minore op. 103

Giovedì 3 giugno 1993 ore 20.30

Musica ex-machina

Grandi pianisti del passato. A cura di Antonio Latanza.





Istituto di Cultura e Lingua Russa Via Mario de' Fiori, 96 - 00187 ROMA

L. 20.000