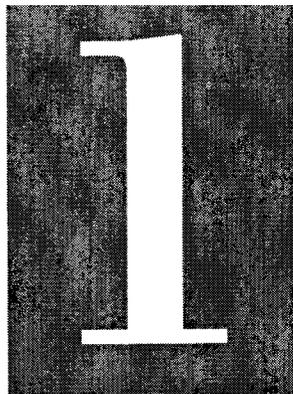


**SLAVIA**  
rivista trimestrale di cultura



**gennaio**  
**marzo 1998**

Spedizione in abbonamento postale - Roma - Comma 20C Articolo 2 Legge 662/96  
Filiale di Roma  
prezzo L. 25.000

---

## **slavia**

*Consiglio di redazione:* Mauro Aglietto, Agostino Bagnato, Eridano Bazzarelli, Bernardino Bernardini (direttore responsabile), Sergio Bertolissi, Jolanda Bufalini, Piero Cazzola, Gianni Cervetti, Silvana Fabiano, Pier Paolo Farné, Paola Ferretti, Carlo Fredduzzi, Ljudmila Grieco Krasnokuckaja, Adriano Guerra, Claudia Lasorsa, Flavia Lattanzi, Aniuta Maver Lo Gatto, Gabriele Mazzitelli, Pietro Montani, Leonardo Paleari, Giancarlo Pasquali, Rossana Platone, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Renato Risaliti, Nicola Siciliani de Cumis, Joanna Spendel.

Slavia - Rivista trimestrale di cultura. Edita dall'*Associazione culturale "Slavia"*, Via Corfinio 23 - 00183 Roma. C/C bancario 585831 presso la Banca di Roma, Agenzia 33, Via di Grotta Perfetta 376 - 00142 Roma. Codice fiscale e Partita I.V.A. 04634701009.

Con la collaborazione di: Associazione Italia-Russia Lombardia (Milano), Associazione Italia-Russia Veneto (Venezia), Associazione per i rapporti culturali con l'estero "M. Gor'kij" (Napoli), Centro Culturale Est-Ovest (Roma), Circolo Culturale "Slavia" (Bologna), Istituto di Cultura e Lingua russa (Roma).

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 55 del 14 febbraio 1994.

*Redazione e Amministrazione:* Via Corfinio 23 - 00183 Roma.

Tel. (06) 77071380

Fax modem (06) 7005488

La rivista esce quattro volte l'anno. Ogni fascicolo si compone di 240 pagine e costa lire 25.000. I fascicoli arretrati costano il doppio.

### *Abbonamento annuo*

- per l'Italia: lire 50.000

- per l'estero: lire 100.000 (posta aerea 130.000)

- sostenitore: lire 100.000

**L'importo va versato sul conto corrente postale 13762000 intestato a Slavia, Via Corfinio 23 - 00183 Roma.**

L'abbonamento è valido per quattro numeri, decorre dal n. 1 dell'anno in corso e scade con il n. 4. Chi si abbona nel corso dell'anno riceverà i numeri già usciti.

**SLAVIA**  
 Rivista trimestrale di cultura  
 Anno VII numero 1-1998  
**Indice**

**LETTERATURA E LINGUISTICA**

Evgenij M. Solonovič, <i>La traduzione letteraria dall'italiano in russo</i> .....	p. 3
Carlo Riccio, <i>AAA e PPP (In margine a "Temi e problemi della dimensione dialogica pasoliniana")</i> .....	p. 20
<i>Introduzione a "Il giocatore" di Dostoevskij</i> .....	p. 33
Fëdor Dostoevskij <i>Il giocatore</i> .....	p. 38
Leonid Andreev, <i>I cornuti</i> .....	p. 47
Vladimir Korolenko, <i>Il musicista cieco (III capitolo)</i> .....	p. 59
<i>Intervista con Aleksandr M. Melichov</i> .....	p. 73
<i>Introduzione al romanzo "Confessione di un ebreo"</i> .....	p. 79
<i>Nota bibliografica redatta dall'autore</i> .....	p. 83
Agostino Visco, <i>In memoria del comparatista slovacco Dionýz Ďurišin</i> .....	p. 87
Petr L. Javlenij, <i>Giù/su</i> (racconto) .....	p. 102

**PASSATO E PRESENTE**

Nicola Siciliani de Cumis, <i>La politica, l'educazione, il socialismo, l'esperimento (a cinque anni dal dissolvimento dell'URSS)</i> .....	p. 106
Giancarlo Pasquali, <i>Chiesa e Stato in Russia</i> .....	p. 142
<i>Le elezioni presidenziali nella Federazione Russa (1996)</i> .....	p. 161

**STORIA DELLA MUSICA**

Aldo Caroli, <i>Due contributi sovietici sull'"Angelo di fuoco" di Prokof'ev</i> ....	p. 164
I. Nest'ev, <i>Perché non si rappresenta l'"Angelo di fuoco"?</i> .....	p. 166
B. Pokrovskij, <i>A proposito dell'"Angelo di fuoco"</i> .....	p. 173
Luigi Verdi, <i>Glier e Vasilenko</i> .....	p. 178

**RUBRICHE**

<i>Schede</i> .....	p. 206
<i>Convegni</i> .....	p. 219
<i>Mostre</i> .....	p. 220
<i>L'angolo del collezionista</i> .....	p. 223
<i>La scomparsa di un amico</i> .....	p. 235
Eridano Bazzarelli, <i>In ricordo di Ignazio Ambrogio</i> .....	p. 236

### *Ai lettori*

La rivista *Slavia* si è assunta l'onere di riprendere e continuare la quarantennale esperienza culturale di *Rassegna Sovietica* e, nello stesso tempo, di promuovere iniziative nuove per divulgare e approfondire la conoscenza del patrimonio culturale, artistico e storico dei paesi slavi.

La rivista è aperta ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti italiani e stranieri. La redazione è anche interessata a pubblicare testi di conferenze, recensioni, resoconti e atti di convegni, studi e articoli di vario genere, ivi inclusi risultati originali delle tesi di laurea in lingue, letterature e culture slave.

*Slavia* intende inoltre offrire le proprie pagine come tribuna di dibattito e fornire un "servizio di raccordo" dei vari aspetti della ricerca e dell'informazione, scevra di qualsivoglia pregiudizio ideologico, sull'evoluzione socioeconomica, politica e storico-culturale della Russia e dei Paesi est-europei.

Le opinioni espresse dai collaboratori non riflettono necessariamente il pensiero della direzione di *Slavia*.

**L'ABBONAMENTO ALLA NOSTRA RIVISTA E' SCADUTO**

**RINNOVATELO PER L'ANNO 1998**

**utilizzando l'allegato bollettino  
di c/c postale**

### **ABBONAMENTI**

<b>Ordinario</b>	<b>L. 50.000</b>
<b>Sostenitore</b>	<b>L. 100.000</b>
<b>Estero</b>	<b>L. 100.000</b>
<b>Estero Posta Aerea</b>	<b>L. 130.000</b>

Evgenij M. Solonovič

## LA TRADUZIONE LETTERARIA DALL'ITALIANO IN RUSSO

a cura di Sabrina De Silvestris

*Il testo che qui si presenta costituisce la registrazione della seconda conferenza tenuta da Evgenij Michajlovič Solonovič presso il Dipartimento di Linguistica dell'Università di Roma Tre, il 20 marzo 1996. Il testo della prima conferenza La traduzione letteraria dal russo in italiano (19 marzo 1996) e la bibliografia essenziale del noto traduttore sono apparsi in "Slavia", 1997; 1: 147-167.*

1. I segreti del mestiere di traduttore in realtà non esistono, né sarebbe mia intenzione tenerli segreti. Le cose da ricordare sono principalmente: il lavoro, la profonda dedizione al proprio lavoro, la ricerca, la serietà professionale, l'interesse per il testo e per l'autore che si sceglie di tradurre. Questo, a mio avviso, è l'unico vero segreto. Altri "segreti", poi, possono nascere nel corso del lavoro, essi sono più che altro collegati ai momenti creativi che dipendono dal testo che si ha di fronte in ogni singolo caso.

A questo punto vorrei richiamare la vostra attenzione su alcuni esempi di "errori", come nella traduzione di Majakovskij, autore che in italiano è stato supertradotto e che potrebbe ancora essere tradotto, anche se in Italia si è un po' affievolito l'interesse per questo grande poeta del Novecento. Anche da noi si è perso l'interesse per Majakovskij, perché l'autore è passato di moda, in quanto, come diceva Pasternak, "Majakovskij è stato piantato come le patate ai tempi di Caterina". Ed è avvenuto che, dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica, non si è quasi più parlato di Majakovskij, se non per attaccarlo. E invece è stato veramente uno dei più grandi esponenti della poesia russa del Novecento, soprattutto il primo Majakovskij, il lirico dei poemi lirici.

Tornando alle traduzioni italiane, non è che intenda analizzare interi testi di Majakovskij. Vorrei, al contrario, citare solo un esempio, per me molto significativo, come anche per molti altri traduttori, tra i quali uno eccellente come Angelo Maria Ripellino. Si tratta di un errore di quelli

che noi chiamiamo *slovarnye ošibki*, letteralmente errori di dizionario, se in italiano questi errori li definite così.

Nella poesia del 1925 *Bruklinskij most* (Il ponte di Brooklyn), dove Majakovskij esprime la sua ammirazione per lo sviluppo tecnologico dell'America, Angelo Maria Ripellino traduce:

“Lancia, Coolidge,  
un grido di gioia!  
Per ciò ch'è bello  
nemmeno io risparmi le parole.  
Arrossisci  
alle mie lodi  
come la stoffa della nostra bandiera!  
Anche se voi siete  
i disunited States of  
America.”

Nell'originale:

Izdaj, Kulidž,  
radostnyj klič!  
Na chorošee  
i mne ne žalko slov.  
Ot pochval  
krasnej,  
kak flaga našego materijka!  
Chot' vy  
i raz”junajted stets  
of

Amerika

Il prefisso *raz-* nell'espressione *raz”junajted stets* ha il significato di massimo grado di qualità e non di divisione, separazione, disgregazione, ossia potrebbe avere entrambi i significati, ma il contesto storico, sociale, sociologico di questa poesia, dovrebbe attirare l'attenzione del traduttore sulla prima accezione, di grado superlativo della qualità.<sup>1</sup>

Un altro esempio su cui voglio richiamare la vostra attenzione si trova nella traduzione del racconto di Bulgakov *Vospalenie mozgov* (febbre cerebrale, lett. infiammazione del cervello) nel volume *Čaša žizni*. Nella traduzione italiana di questo racconto leggo:

“Attraversai la strada e mi avvicinai ad un poliziotto che brandiva maestosamente il manganello...”

Ai tempi in cui Bulgakov scrisse questo racconto, il manganello non esisteva nell'Unione Sovietica, esisteva soltanto nei dizionari, come indice della ferocia dei poliziotti dei Paesi capitalisti. In questo caso il poliziotto, che svolgeva la funzione di vigile urbano, senza dubbio aveva una cosa che assomigliava visibilmente a un manganello, una specie di "bastoncino", però in questo contesto sarebbe stato più appropriato tradurre in italiano "la paletta".

2. Ora passerei ad Ariosto, mostrandovi un esempio, non per svelare i segreti di un traduttore, o di una traduttrice italiana come l'autrice della traduzione della poesia di O. Mandel'stam *Ariost*, ma come ulteriore conferma del gran numero di cose, di fattori che deve tener presente il traduttore di un poeta come Mandel'stam.

I nostri commentatori di questo poeta russo, commentando i due testi, ossia le due poesie dedicate da Mandel'stam ad Ariosto, hanno notato che tutte e due sono intitolate *Ariost*<sup>2</sup>. Esse sono state scritte a distanza di qualche anno l'una dall'altra, questo perché la prima variante per un po' di tempo Mandel'stam e sua moglie la consideravano perduta. Per questo motivo il poeta ha ricostruito a Voronež questa poesia composta in Crimea, l'ha ricostruita uno, due anni dopo e, come testimonia anche la vedova nelle sue memorie, aveva intenzione di pubblicarle tutte e due, una dopo l'altra.

Tutto ciò finalmente è avvenuto, perché nella penultima edizione di Mandel'stam queste poesie sono state pubblicate, appunto, una dopo l'altra<sup>3</sup>. I commentatori russi di questa poesia, che contiene molti riferimenti all'*Orlando furioso*, commentano poche cose, tra cui l'episodio di Astolfo, quando Mandel'stam nella quarta strofa dice:

"I morju govorit: šumi bez vsjakich dum,  
I deve na skale: leži bez pokryvala...  
Rasskazyvaj ešče, - tebjja nam sliškom malo,  
Pokuda v žilach krov', v ušach pokuda šum."<sup>4</sup>

L'episodio descritto è quello di Olimpia sullo scoglio, preda dell'Orca marina.

Nel secondo *Ariost*, la variante è sempre nella quarta strofa, il che significa che tutti i commentatori delle edizioni di Mandel'stam in russo commentano solo questi due episodi della poesia. Il motivo potrebbe essere che, occupandosi di Mandel'stam e della letteratura russa, essi in realtà non conoscono il testo di Ariosto, non conoscono cioè l'*Orlando furioso*.

Vi ho voluto citare questo esempio proprio per illustrarvi uno dei segreti principali del tradurre, ossia di come la lettura del traduttore debba essere insieme assorta e sempre vigile. Infatti come i commentatori russi sottovalutano la conoscenza da parte di Mandel'stam del poema ariostesco, così anche la traduttrice italiana, Serena Vitale, che peraltro ha tradotto molto bene le poesie di Mandel'stam in italiano, non sempre forse è stata sufficientemente attenta alle potenzialità artistiche del testo originale russo. I commentatori russi dovrebbero invece commentare la prima variante della poesia *Ariost*, a cominciare dalla prima strofa, che si ispira al Canto VI, ottava XXXVI del poema ariostesco, dove viene descritta l'isola di Alcina. Confrontate:

“Vo vsej Italii prijatnejšij, umnejšij,  
Ljubeznyj Ariost nemnožečko ochrip.  
On naslaždaetsja perečislen'em ryb  
I perčit vse morja nelepiceju zlejšej.”

“Veloci vi correvano i delfini,  
Vi venia a bocca aperta il grosso tonno:  
I capidogli coi vecchi marini  
Vengon turbati dal lor pigro sonno;  
Muli, salpe, salmoni e coracini  
Nuotano a schiere in più fretta che ponno;  
Pistrici, fisiteri, orche e balene  
Escon dal mar con mostruose schiene.”

E' fantastico questo esempio, è formidabile la sicurezza con cui si orientava dentro il poema di Ariosto Mandel'stam. Ma c'è ancora un esempio che direi più formidabile, là dove il poeta scrive:

“Ljubeznyj Ariost nemnožečko ochrip.”

Bene ha tradotto, a parer mio, la traduttrice italiana il verbo *ochrip*, con *ha perso un po' la voce*.

Nel 1995, in occasione di due mie conferenze sulla traduzione all'Università “La Sapienza” di Roma, citai alcuni esempi di traduzioni dall'italiano in russo. Si trattava di alcune alterazioni di citazioni bibliche, che una volta si potevano spiegare con la mancanza di istruzione, con l'ignoranza delle Sacre Scritture, della terminologia, per così dire, slavoecclesiastica: però nello stesso tempo è una cosa imperdonabile, perché se qualcuno cita il Vecchio Testamento o il Nuovo Testamento non dovrebbe ovviamente tradurre ex-novo, bensì cercare la citazione esatta del testo corrispettivo nella traduzione canonica russa.

Uno degli errori più clamorosi che io ho commesso è stata una svista, quando ho tradotto la poesia di Montale *Dora Markus*: di questo errore vi ho parlato nella conferenza di ieri<sup>5</sup>. Per fortuna c'era la redattrice che mi fece notare questo errore. Spesso i traduttori si lamentano dei redattori e delle redattrici, e a volte è capitato anche a me di lamentarmi: questo perché ho avuto a che fare con redattori proprio testardi, che non si riusciva in alcun modo a convincere: e non parlo di fatti concreti, quando volevano censurare un testo dal punto di vista del costume, o dal punto di vista politico, ma soprattutto di quando si mettevano ad insegnarmi il russo o l'italiano. Nonostante ciò, io ritengo l'istituto del redattore, specie se il redattore non è "un cretino", molto utile. Il redattore è un lettore in più, un lettore attento in più, e io non mi sono mai permesso di dire che il redattore non lo volevo, poiché sarebbe stato come dire di non volere il correttore di bozze. La stessa cosa vale, per esempio, nel mio caso per la punteggiatura: io non sono molto bravo nell'uso dei segni di interpunzione, e se qualcuno mi aiutasse, non potrei che esprimergli la mia gratitudine.

In seguito da noi, come ben sapete, si è avuta la liberalizzazione dell'editoria, del mercato librario, cosicché appena un romanzo giallo, o rosa, o qualsiasi altra cosa vengono tradotti, vanno subito in tipografia: si è visto così che alcuni traduttori, un tempo benemeriti, sono risultati esseri dei "re nudi", come nella fiaba di Andersen *Il re nudo*. In questo modo sono venute alla luce cose veramente scandalose. Infatti prima si rideva così per ridere quando il redattore raccontava di ciò che aveva redatto, come se si trattasse di barzellette: al lettore però questi testi non arrivavano mai. Purtroppo oggi, con la scomparsa della figura del redattore, per quanto riguarda, ad esempio, le citazioni della Sacra Scrittura, non c'è più nessuno che spieghi che determinate cose non vanno assolutamente tradotte ex-novo, bensì che si deve prendere il testo originale, trovare il brano corrispondente della traduzione canonica e poi trascriverlo.

3. Questa introduzione mi è servita soprattutto per avvertirvi che, traducendo i sonetti anticlericali, antipapali di Giuseppe Gioacchino Belli non era certo mia intenzione mostrare il livello del mio ateismo ai redattori e agli eventuali lettori del Belli in russo, perché considero questi sonetti belliani scritti piuttosto contro l'autorità costituita. Il Papa infatti non era soltanto il capo della Chiesa, ma anche il capo dello Stato, dello Stato pontificio, e prima di tutto in quanto tale veniva deriso dal Belli. Il quale peraltro se ha avuto i suoi momenti non già di ateismo, ma di allontanamento dalla Chiesa, si è più tardi pentito ed è rimasto in sostanza sempre un buon cattolico. Qualcosa di simile è avvenuto quando i critici

in Russia volevano far passare Dante per un ateo. Non era affatto così. Dante era anticlericale. E lo era anche Giuseppe Gioacchino Belli.

Prima di passare all'analisi delle mie traduzioni del Belli, vorrei premettere una breve illustrazione che servirà a farvi capire che cosa esattamente significhi tradurre il Belli in russo.

In primo luogo, quando cominciai a tradurre Belli, volevo cercare di comprovare il famoso giudizio di Gogol' sul Belli stesso: ciò che mi proponevo di dimostrare era che l'ammirazione di Gogol' per il Belli aveva effettivamente fondamento. Alcuni miei amici russi, critici di professione che si occupavano di Gogol', mi chiedevano infatti spesso chi mai fosse questo Belli di cui Gogol' parlò con vivo entusiasmo al Sainte-Beuve. Quest'ultimo, recensendo qualche anno dopo la traduzione francese delle *Nouvelles russes* di Gogol', ricordava come sulla nave diretta da Civitavecchia a Marsiglia avesse incontrato Gogol' che gli aveva raccontato di aver scoperto a Roma un vero poeta di nome Belli che scriveva sonetti in dialetto trasteverino, sonetti che nel loro insieme costituivano una vera e propria galleria e formavano un poema.

Quando io feci le mie prime traduzioni, inizialmente pensavo solo a Gogol', esse erano più che altro un omaggio a lui. Poi, man mano che approfondivo la mia conoscenza del Belli, scoprivo in lui un poeta universale, purtroppo dimenticato per circa cinquant'anni anche in Italia: dove poi, grazie alla riscoperta di Giorgio Vigolo, il curatore dell'edizione completa delle opere di Giuseppe Gioacchino Belli e anche il primo serio commentatore, si è visto che era veramente ingiusto che questo grande poeta di valore universale fosse stato trascurato e dimenticato per decine di anni. Così si è cominciato a tradurlo in tutto il mondo.

In realtà la traduzione del Belli in Russia ha un significato particolare. prima di tutto per il suo legame con Gogol'. Nel racconto *Rim* (Roma) di Gogol' ci sono delle scene che ricordano alcune descrizioni che il Belli fa di Roma, per esempio quando Gogol' descrive una via dove la gente chiacchiera da una finestra all'altra, dove le donne discutono tra di loro, proprio nel quartiere di Trastevere. Questa potrebbe essere una scena della vita di Roma descritta o ispirata dal Belli a Gogol', che era appunto un amante di Roma e che è stato testimone di queste scene: una delle quali, come ho accennato, è descritta in questo bellissimo racconto, *Rim*, purtroppo rimasto incompiuto.

Al mio primo approccio con il Belli, io cercavo in lui quegli elementi che presentavano un'analogia di ordine, per così dire, sociopolitico con l'Unione Sovietica, come, per esempio, il sonetto *Pij VIII* (*Pio Ottavo*) che io ho tradotto nel periodo tra Černenko e Andropov. Quando questo sonetto veniva letto da un lettore sovietico, questi non pensava

certo ad un Papa italiano, piuttosto pensava al Papa di casa propria, a Černenko. Leggendo il sonetto originale in romanesco, c'è un momento in particolare nell'ultima strofa sul quale vorrei attirare la vostra attenzione:

Disse bene la serva de l'orefice  
quanno lo vedde in chiesa: "Uhm! cianno fatto  
un gran brutto strucchione de Pontefice."

In russo per *Pontefice* c'è la parola *Pontifik*, però è una parola rara che pochi conoscono. Utilizzare qui la parola *Papa* non è molto appropriato. A me è capitato, per esempio, di usarla in altri sonetti, nel caso in cui dal contesto risultava che si trattava proprio di quell'autorità che in russo noi chiamiamo *Papa Rimskij* (Papa di Roma); se dal contesto è chiaro che il discorso verte sul Pontefice Romano, anche noi utilizziamo la parola *Papa*. Ma se avessi usato in questo sonetto la parola *Papa*, tutti i miei sforzi di traduttore nella traduzione russa sarebbero andati perduti. Invece, utilizzando la parola *staršij*, che significa capo, si faceva riferimento al Capo di un altro Stato o di un altro partito, quindi si sarebbe subito trovata una corrispondenza più precisa nel contesto russo sovietico. Confrontate:

"Prisluga juvelira, znat', byla  
Prava, kogda skazala: "Nu, dela!  
Takoe čučelo postavit' staršim!"

Come forse saprete, da noi si usa molto fare letture pubbliche, conferenze, e non solo di poesia originale, come si faceva una volta negli stadi, ma anche nelle biblioteche, nelle Università, nelle scuole. Questo tipo di letture è molto diffuso. Ricordo che una volta, proprio appena avevo tradotto questo sonetto, mi invitarono a una lettura pubblica presso l'Istituto di Fisica di Mosca, alla periferia della città, in pieno inverno, e ricordo bene questo viaggio lunghissimo. La conferenza si tenne nella Casa dello studente, una *obščezhitie*, una delle tante case dello studente ben note agli studenti stranieri. Erano presenti circa una ventina di persone, e quando io, raccontando di Gogol' e del Belli, lessi questo sonetto, i presenti scoppiarono a ridere, cosicché anche io, che avrei dovuto mantenere la serietà del conferenziere, alla fine non riuscii a trattenermi dalle risate.

Un altro esempio, analogo, è rappresentato dal sonetto del Belli *Li cancelletti*, da me tradotto molti anni prima della famosa campagna

antialcolica lanciata in Unione Sovietica da Gorbačev. Nel periodo della lotta antialcolica il sonetto non avrebbe potuto essere pubblicato, perché i nostri redattori e i nostri censori vigilavano su di noi da vicino e temevano qualsiasi tipo di confronto. In quel periodo ad una mia collega traduttrice fu persino chiesto dal redattore della casa editrice di sostituire nella traduzione di un romanzo dal ceco in russo la *birra* con la *limonata*: una vera e propria assurdità.

Il sonetto a cui facevo riferimento concerne uno dei primi decreti del Papa Leone XII, che ordinò di mettere "i cancelletti" nelle bettole e di vendere il vino solo per berlo in casa, ossia a portar via, e non in osteria. In quella occasione il Belli scrisse questo sonetto:

Ma chi diavolo, cristo! l'ha ttentato  
sto Pontefice nostro benedetto  
d'annacce a sseguestrà cor cancelletto  
quella grazzia-de-dio che Iddio cià dato!

La sera, armanco, doppo avé ssudato,  
s'entrava in zanta pace in d'un buchetto  
a beve co l'amichi quer gocchetto,  
e arifiatà lo stommico assetato.

Ne pò ppenzà de ppiù sto Santopadre,  
pòzzi avé bbene li mortacci sui  
e quella santa freggna de su' madre?

Qui nun ze fa ppe mormorà, fratello:  
perché sse sa ch'er padronaccio è lui:  
ma caso lui crepassi, addio cancello.

Nella mia traduzione:

### OKOŠKO

Nu papa! Pokazat' nadumal chvatku,  
Zabral u nas, čto Bogom nam dano:  
Čerez okoško prodavat' vino  
Velev na vynos. Budto dlja porjadku.

S družkami gorlo promočit' s ustatku  
Šel v pogrebok ešče ne tak davno

Rabočij ljud - i vdrug zapreščeno,  
Vzjal da postavil supostat rogatku.

Nu mog li chuže postupit' s ljud' mi  
Svjatejšij papa, čert ego voz' mi  
I mamočku ego s synočkom vmeste!

Ponjatno, slovo papskoe - zakon,  
Chozjain vse že. No podochnet on -  
I snova budem pit' na starom meste.

E' per questo che vi ho parlato del ruolo del traduttore nel mio paese; in realtà il traduttore ha un ruolo importante in quanto, dando voce ad un poeta straniero, può dire, e poteva dire fino al recente passato, cose vicine e familiari ai propri lettori.

Qualcuno di voi mi ha chiesto se esistono degli elementi da non perdere, da non omettere perché necessari per tutte le traduzioni. Io ho risposto che in realtà non ne esistono, poiché ogni testo ha i suoi elementi più importanti, più significativi, che vengono decisi in base ad ogni singolo testo e che variano da un testo all'altro: anche questo è uno degli aspetti del mestiere di traduttore. Come ho già illustrato, è fondamentale tener conto del rapporto tra il testo che si vuole tradurre e il contesto storico, politico, letterario della lingua d'arrivo. Vi citerò ora un esempio con la parola *spia*, che una volta, traducendo il Belli, ho reso con *špion* (ossia *spia* in russo), e che un'altra volta, traducendo Quasimodo, ho invece reso con l'equivalente dell'italiano *delatore* (donosčik).

#### G.G. Belli, LA PORTA DE RETO

Er Papa tiè una scerta portiscella,  
Pe ddove verzo sera un par de spie,  
Je vanno a rrescità le lettanie  
E a sputasse pormoni e coratella. ...

In questo caso ho tradotto *un par de spie* con *dva špiona*. Cfr.:

#### ZADNJAJA DVER'

U papy dverca v Vatikane est',  
Kuda pod večer vchodjat dva špiona  
S molitvami za zdravie zakona

I pered papoj nu iz koži lezt'!...

La poesia di Salvatore Quasimodo è una poesia minore della sua ultima raccolta *Dare e avere* (1959-1965). E' intitolata *Parole ad una spia*, e l'ho tradotta perché ritenevo che nel periodo in cui l'ho proposta al pubblico fosse importante pubblicarla. Ne citerò la parte iniziale:

C'è una spia che scrive versi  
d'amore nella mia città.  
I suoi piedi  
si sollevano lungo le vetrine,  
i marciapiedi di speranza.  
Strisciavi un tempo  
sulla faccia dei tuoi morti,  
quelli che s'inchiodavano ai muri  
per una tua parola cortese e segreta  
da codice di primi rimatori.  
Le spie non possono scrivere versi,  
lo sai, né bere vino con gli amici,  
né dire parole al cuore di nessuno. ...

In questo caso ho reso il titolo così: *Nekomu donosčiku* (lett. A un delatore). E là dove Quasimodo dice: "Le spie non possono scrivere versi", io ho tradotto "*Donosčiki ne smejut pisat' stichi*" (lett.: I delatori non osano scrivere versi). Il fatto è che ai tempi delle purghe staliniane molti nostri scrittori e poeti di prim'ordine sono stati mandati nei campi di concentramento o anche fucilati non solo come Mandel'stam, per le sue poesie contro Stalin, ma in realtà per le delazioni dei loro colleghi: i cui nomi poi, dopo il XX Congresso del PCUS, sono venuti alla luce. E' per questo che la traduzione di questa poesia in tempi ormai lontani era considerata anche un atto civico. Volevo accennare inoltre a un argomento che in quel periodo non si poteva trattare. Questo perché abbiamo avuto dei periodi in cui si poteva parlare, altri in cui invece era vietato: e come giustificazione si adduceva il fatto che il Partito aveva già condannato il fenomeno e che quindi non era necessario seguirlo a parlarne.

4. Ora vorrei ancora soffermarmi sul Belli, in particolare sul sonetto intitolato *La stiticheria*.

Rosa der frocio so' 'na bagattella  
de sei giorni e sei notte che nun caca.  
Io je l'ho detto: "Pija la triaca."

M'hai dato retta tu? Be', accusì quella.

Ma un giorno o l'antro l'hai da véde bella  
quanno da oro se farà tommaca.  
Allora quer sor Corna-de-lumaca  
der marito je soffi a la barella.

Io lo vedde jerzera a Sant'Ustacchio,  
che stava sbattajanno der più e 'r meno  
sur un ciorcello e sur un mezz'abbacchio.

Je feci: "Eh, dico, o de paja o de fieno,  
sibbè che Rosa nun pò prenne un cacchio,  
voi er budello lo volete pieno.

Quando un lettore italiano ne legge le note, per lui la lettura di questo sonetto non presenta alcuna difficoltà, lo legge reagendo in modo vario verso dopo verso. Lo stesso effetto questo sonetto dovrebbe suscitargli in un lettore russo, perché tutte le barriere possibili tra l'autore ed il lettore devono essere eliminate da un eventuale traduttore. Le traduzioni, soprattutto quelle poetiche, sono molto criticabili e opinabili. E mostrandovi la traduzione di questo sonetto, vi dimostro uno dei casi dove sono bersaglio facile per eventuali critiche.

Prima però, come preventiva autodifesa, vi voglio citare uno dei traduttori del Belli inglese, lo scrittore inglese Anthony Burgess, famoso come critico e traduttore; che inoltre ha scritto un romanzo dedicato a Keats, al suo soggiorno a Roma, dove figura anche il Belli. In questo romanzo c'è un dialogo immaginario, naturalmente tra il traduttore italiano di Keats e Giuseppe Gioacchino Belli. Vi cito questo dialogo in traduzione italiana:

"Guarda i nostri trasteverini che comprano e vendono - disse Belli - come immaginano l'Annunciazione, se in qualche modo la immaginano. Una giovane di nome Maria, che trangugia la sua minestra a mezzogiorno, probabilmente mentre fuori risuona l'Angelus e l'angelo ronza come una vespa e passa per un vetro rotto per dirle che un uccello le ha deposto un uovo in pancia. Che ne penserebbe il tuo Mr. Keats? Il rispettabile inglese amante dei gatti?"

C'è proprio un gioco di parole intraducibile, gli Inglesi non chiamano certo "uccello" il pene. Il Belli in romanesco è pieno di giochi di parole, e naturalmente non è possibile per un traduttore del Belli conservare lo stesso gioco di parole nello stesso verso. Magari lo si perde in un

verso, ma può essere recuperato quando è possibile in un'altra strofa, o in un altro verso. Parlando della traduzione di un genere così compatto come il sonetto, se si tratta della traduzione non di uno, ma di più sonetti, di un ciclo di sonetti, questa peculiarità dello stile belliano può essere riflessa anche in un altro sonetto.

Per quel che concerne la traduzione in russo de *La stiticheria*, un italiano, per così dire, patriota potrebbe criticarmi per la perdita in un toponimo, che tra l'altro per un romano è molto importante; mentre per un lettore russo non ha molta importanza se si tratta di Piazza del Popolo, o Sant'Eustachio, o Campo dei Fiori. Nella prima variante della mia traduzione ho reso "a Sant'Ustacchio" con *na sant'Ustak'o*, che sta a significare na *ploščadi Sant'Ustak'o* (in piazza Sant'Eustachio), semplicemente perché *ploščad'* (piazza) non mi entrava nel verso: dunque l'unica preposizione che potevo utilizzare per rendere l'idea dello stato in luogo era *na*. Successivamente, però, ho sacrificato questo toponimo, molto importante per un cultore del Belli: ma per un lettore straniero, che non sia mai stato a Roma e che non sa neanche che cosa sia Trastevere, è sufficiente spiegarlo in una nota introduttiva, anche se spiegare tutti i toponimi diventerebbe una cosa impossibile. Chiedo comunque scusa a Roma e a tutti i Romani per aver sacrificato questo toponimo.

Citavo recentemente in una mia conferenza il tipico gioco di parole del romanesco del Belli, un gioco linguistico, per così dire, sull'esempio della traduzione di un sonetto di Rafael Alberti, il quale scrisse dieci sonetti romani quando venne a Roma dopo l'esilio. S'innamorò talmente di Roma e del Belli che i suoi dieci sonetti romani li dedicò proprio a Giuseppe Gioacchino Belli. Ciascuno di questi sonetti ha come epigrafe uno o due versi del Belli. Io non conosco lo spagnolo, lo posso capire con l'aiuto di una traduzione interlineare (in russo *podstročnik*). E' appunto questo uno degli strumenti che spesso usano in Russia i traduttori, soprattutto che usavano: Pasternak, per esempio, tradusse molto dal georgiano, numerosi poeti georgiani, senza conoscere il georgiano. E li tradusse in modo oserei dire eccellente, specie il poeta Nikolaj Baratašvili. Pasternak lavorava con una traduzione interlineare letterale, che egli con l'aiuto di un amico filologo poteva far diventare una vera poesia, mettendo a frutto il suo straordinario talento poetico.

Così a me è stato chiesto di tradurre questi sonetti di Rafael Alberti, proprio perché essi sono un'imitazione dello stile del Belli da parte di Alberti. Un esempio potrebbe esserci dato dal sonetto: *Zapreščajetsja močit'sja* (E' proibito pisciare). Citerò il sonetto originale di R. Alberti, preceduto dall'epigrafe tratta dal Belli, cui farò seguire, per maggiore chiarezza, la traduzione italiana dell'eminente ispanista italiano

Vittorio Bodini, che è anche un poeta assai notevole, morto una decina di anni fa.

“Stavo a ppiscià jerzera llì a lo scuro”. G.G. Belli

### **SE PROHIBE HACER AGUAS**

Verás entre meadas y meadas,  
más meadas de todas las larguras:  
unas de perros, otras son de curas  
y otras quizá de monjas disfrazadas.

Las verás lentas o precipitadas,  
tristes o alegres, dulces, blandas, duras,  
meadas de las noches más oscuras  
o las más luminosas madrugadas.

Piedras felices, que quien no ls mea,  
si es que no tiene retención de orina,  
si es que no ha muerto es que ya está expirando.

Mean las fuentes... Por la luz humea  
una ardiente meada cristallina...  
Y alzo la pata... Pues me estoy meando.

### **E' PROIBITO PISCIARE**

Fra tutto il piscio e tutte le pisciate  
che serpeggiano qui d'ogni misura,  
di cani l' une, l' altre di curati  
e altre ancora di suore mascherate,

ne vedrai lente oppur precipitose,  
tristi o contente, dolci, blande, dure,  
pisciate figlie delle notti oscure  
o dell' albe più pure e luminose.

Pietre felici, chi su voi non piscia,  
se non ha ritenzione dell' orina,  
significa che è morto o sta spirando.

Piscian le fonti... Nella luce striscia

un'ardente pisciata cristallina...  
E alzo la zampa... perché sto pisciando.

Come ho lavorato io? Dirò subito che quando mi accinsi alla traduzione dei dieci sonetti non mi era sufficiente il testo originale, o la traduzione interlineare, perché comunque mi mancava sempre qualche strumento. Mi mancava la possibilità di aprire un dizionario, ovviamente non nel senso che non si poteva trovare un dizionario di spagnolo a Mosca, ma nel senso che io non ero in grado di comprendere perfettamente lo spagnolo nella spiegazione di questo o quel vocabolo. Ecco perché, venuto a conoscenza dell'esistenza della traduzione del Bodini, me la sono procurata e me ne sono servito. In questo modo ho lavorato su tre testi: il testo spagnolo, quello italiano, e il testo russo.

Parlando del Belli, avrei dovuto dire anche che nel Belli originale il vocabolario è molto più ardito del vocabolario che io, invece, utilizzo nella traduzione. In questo sonetto invece di *pisciare* io traduco *močit'sja*, (equivalente piuttosto a *orinare*) perché più avanti viene utilizzata la parola *moča* (orina), e non il termine *piscio*.

In questo contesto ritengo necessario informarvi che in uno dei nostri traduttori, V. Misanov, che insegna traduzione all'Università linguistica di Mosca, ho incontrato un termine introdotto da lui nella traduttologia: termine che a mio parere, essendo io un pratico della traduzione piuttosto che un teorico, è una bellissima formula che non mi stanco mai di ripetere, "traduzione euristica". Un esempio di "traduzione euristica", che può anche essere definita "inconscia", si trova nella mia traduzione di questo sonetto di Alberti. Si tratta di un piccolo segreto che anche per me rimaneva tale fino a quando non richiamò la mia attenzione sull'ultimo verso il mio primo ascoltatore di questo sonetto in russo, il poeta Oleg Čuchoncev, un poeta eccellente:<sup>6</sup>

a zdes' prošel...  
... prošel svjaščennik vezdesuščij.

Che cosa significa *vezdesuščij*? Significa *onnipresente*, ed è una parola di stile alto, elevato, e nelle traduzioni di questi componimenti scherzosi (noi li chiamiamo *igrivye*) il contrasto tra lessico elevato e lessico basso gioca un ruolo fondamentale. Dopo la mia lettura della prima strofa Oleg Čuchoncev mi interruppe dicendo che avevo avuto una trovata geniale. In effetti, forzando un po' la pronuncia, si potrebbe intendere anziché *onnipresente*, *che piscia dappertutto* (ossia come se fosse *vezdesuščij*, dal verbo *ssat'*, volg.)

5. Di Montale sarà più opportuno parlare in un'altra occasione. Ora invece credo che vi possa interessare maggiormente sapere come lavora Evgenij Solonovič con i suoi studenti quando conduce il seminario di Teoria e tecnica della traduzione dall'italiano in russo.

La prima cosa che dico ai miei allievi e che non mi stanco di ripetere è che non si può insegnare a tradurre, si può piuttosto imparare a tradurre. Veri e propri segreti della traduzione non esistono: quello che so lo mostro, lo racconto, lo svelo ai miei studenti.

Che cosa significa propriamente imparare a tradurre? Vuol dire imparare a leggere, vuol dire leggere nella lingua originale, nella lingua materna dell'autore da tradurre, e pertanto arricchire possibilmente il proprio vocabolario, in particolare della lingua nella quale si traduce, della lingua d'arrivo. Può inoltre significare imparare ad usare gli strumenti di lavoro in modo adeguato, come ad esempio le enciclopedie, e a conoscere gli specialisti ai quali potersi rivolgere per chiarimenti e consulenze.

Su questa base poi si cerca di insegnare qualche cosa agli studenti, nella consapevolezza che in realtà non si può insegnare niente; anche io imparo dai miei studenti, e questo perché i giovani hanno i riflessi più pronti. Accade infatti che quando discutiamo di un testo in aula, esaminandone le varianti, spesso le loro varianti sono più felici delle mie, e in ogni caso sono possibilità da prendere in seria considerazione. E quando constato che la variante proposta da uno studente è migliore della mia, sono contento, proprio perché così ragionano, imparano e allo stesso tempo insegnano a me.

Visto che da noi, ossia nell'Istituto di letteratura "Gor'kij", la letteratura l'hanno cominciata a studiare quest'anno, che non esiste l'insegnamento di ciò che i Francesi chiamano *civilisation* (possiamo dire *civiltà*, nel significato di tutto ciò che di specifico una cultura esprime attraverso la lingua), prima di affrontare la traduzione dei testi sui quali lavoro con i miei studenti io faccio una brevissima introduzione sulla *civilisation* appunto.

Per esempio, quando abbiamo tradotto alcuni brani della *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, naturalmente ho cercato di introdurre i miei studenti non soltanto nel contesto della Sicilia, ma della Sicilia dell'anteguerra, che ovviamente era altra cosa rispetto a quella di oggi. Per esempio, quando gli studenti devono tradurre la parola *treno* (*poezd*), spiego loro che in Italia esistono molti treni, diretti, direttissimi, espressi, rapidi, Intercity, Eurocity, il "pendolino", ecc., mentre non esiste più la categoria del treno *accelerato*, che in letteratura però s'incontra spesso. Tradurre perciò *accelerato* con *skoryj poezd* (treno espresso o rapido) è pertanto un errore e ovviamente li correggo.

Questi sono elementi sui quali mi soffermo immediatamente, per i quali non aspetto che i ragazzi perdano tempo nel trovare i vocaboli corrispondenti; solo in seguito lavoriamo sullo stile. Così, tanto per fare un esempio, al mio prossimo rientro a Mosca, i miei ragazzi mi devono portare alcuni testi vecchi, che essi hanno rielaborato in mia assenza dal punto di vista stilistico. Abbiamo lavorato inizialmente sulla letteratura del Novecento, ciò che era più semplice per loro, e in particolare su Moravia, su Calvino, su Vittorini, poi su alcuni poeti, poiché tra i miei studenti alcuni traducono poesia.

Le scelte appartengono a loro. Gli studenti trovano delle antologie e scelgono gli autori, le poesie che più piacciono a loro, poi le portano a me. A volte invece il testo lo scelgo io, in questo caso non scelgo i testi del Novecento, ma dell'Ottocento, perché sono più semplici.

Quest'anno ho otto studenti nel mio corso, è il numero ideale, anche se effettivamente sono un po' pochi per un seminario in cui si deve lavorare, discutere. In realtà non si tratta di vere e proprie lezioni. Tra queste otto persone, due o tre diventeranno dei traduttori molto bravi. Tutte e tre sono delle ragazze. C'è un solo ragazzo, molto intelligente e colto, che legge moltissimo, il cui gusto però lascia un po' a desiderare.

Un'altra cosa ancora più grave per un traduttore è quella di non avere orecchio, come diciamo noi, essere un traduttore "a cui un orso ha pestato l'orecchio". Bisogna però anche dire che nel dare giudizi è necessario essere cauti. In passato mi è capitato di "condannare" nel mio giudizio personale alcune persone che alla fine si sono dimostrate assai competenti. Dunque mi sono sbagliato. E con questo invito alla prudenza concludo oggi la mia conferenza.

## NOTE

1) E' curioso osservare che anche nella traduzione a cura di Fernanda Lepre e Stefano Trocini (Vl. Majakovskij, *America*, Biblioteca del Vascello, Roma 1992) si legge: "i dis-united States of America".

2) Datate rispettivamente: 4-6 maggio 1933 e giugno 1935.

3) O. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, "Sovetskij pisatel'", Leningrad 1974: 170-171, *Ariost*, 4-6 maggio 1933 - giugno 1935; *Ibidem*: 295-296, *Ariost*, 4-6 maggio 1933 (variante iniziale). Nell'edizione successiva, O. Mandel'stam, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sankt Peterburg 1995, l'ordine è invertito: 222, *Ariost*, 4-6 maggio 1933; 486: Variant, 1935.

4) Cfr. la traduzione italiana di Serena Vitale:

«E dice al al mare: "Romba spensierato"  
e alla fanciulla sulla roccia: "Giacci senza veli"...  
Su, racconta ancora - non ci basti mai -  
finché c'è sangue nelle vene e voci nelle orecchie...»

5) V. "Slavia", 1997, 1: 157.

6) Oleg Čuchoncev (1938 - ), originale rappresentante dei poeti lirici neoclassici.

**CORSO "TRADUTTORE E INTERPRETE  
LINGUA RUSSA"**

di 500 ore (4 mesi) GRATUITO.

Inizio 6 aprile 1998 a ROMA

Autorizzato e finanziato dalla Regione Lazio  
e dall'Unione Europea

**DIPLOMA DI QUALIFICAZIONE VALIDO  
A TUTTI GLI EFFETTI DI LEGGE**

PROGRAMMA: grammatica, fonetica, esercitazioni pratiche,  
dattilografia e uso del computer in russo, storia, arte,  
letteratura, attualità, costumi e tradizioni del popolo russo.

La domanda di ammissione va presentata entro il 21 marzo 1998.

FORNITURA GRATUITA del materiale didattico,

RIMBORSO spese di trasporto.

PER INFORMAZIONI rivolgersi

alla segreteria dell'Istituto "P. MARTINI"

dalle ore 11 alle 17, tel. 06/6792623

Carlo Riccio

### AAA e PPP

(In margine a "Temi e problemi della dimensione dialogica pasoliniana" di Nicola Siciliani de Cumis)

Nell'intervento di Nicola Siciliani de Cumis sulla dimensione dialogica pasoliniana («Slavia», 1997, N° 2) trovo, a proposito di Anna Achmatova, la frase: «Scoprimmo così Evgenij Aleksandrovič Evtušenko, ed Anna Andreevna Gorenko, la Achmatova, si può dire, con gli occhi di Pasolini» (p.80). Tra gli scritti di Pier Paolo Pasolini che la rivista avrebbe voluto pubblicare in appendice e di cui i detentori della proprietà letteraria di Pasolini non hanno autorizzato la pubblicazione, figura anche la poesia *Quasi alla maniera dell'Achmatova, per lei*, che apparve nel N° 33 (1965/1) della rivista «L'Europa letteraria»<sup>1</sup>. Giancarlo Vigorelli, direttore della rivista, aveva voluto rendere omaggio ad Anna Andreevna, che nel dicembre del 1964 era stata in Italia su suo invito per ricevervi, insieme a Mario Luzi, il premio internazionale di poesia «Etna Taormina», pubblicando la mia traduzione dei *Versi di mezzanotte (Polnočnye stichi, allora in parte inediti)*<sup>2</sup>, la poesia dedicata all'Achmatova *Wahrlich* di Ingeborg Bachmann, accompagnata dalla traduzione di Giuseppe Scimone, la poesia di P. P. Pasolini e una breve lettera della stessa Achmatova (nella mia traduzione non firmata<sup>3</sup>) per ringraziare Vigorelli del conferimento del premio e nella quale lo si informava che aveva cominciato a tradurre Leopardi.

La frase di Nicola Siciliani de Cumis da me citata è abbastanza strana, ove si consideri innanzitutto l'accostamento tra Evtušenko e l'Achmatova (due poeti così differenti e appartenenti a generazioni e scuole diverse), inoltre che Pasolini, prima di quella poesia, non si era mai occupato dell'Achmatova e che la lirica achmatoviana era ben nota in Italia (paese che detiene il primato delle sue traduzioni): prima della poesia di Pasolini erano uscite in volume le traduzioni di D. D. di Sarra (Fussi/Sansoni, 1951), R. Naldi (Nuova Accademia, 1962, 1965), B. Carnevali (Guanda, 1962), per non parlare delle numerose pubblicazioni in antologie (R. Naldi nel 1924; R. Poggioli nel 1933, 1949, 1961; A. M. Ripellino nel 1954, 1960; E. Lo Gatto nel 1957; W. Giusti nel 1961) e in

riviste e giornali (tra l'altro nel 1964 la mia versione del *Requiem* in «Tempo presente», accompagnata da uno scritto di Gustaw Herling, entrambi ripubblicati dalla «Fiera letteraria», insieme con un'intervista di Gianna Manzini); la stessa «Europa letteraria» (rivista che pubblicava spesso scritti di Pasolini) aveva pubblicato dell'Achmatova tre liriche nel 1960, due nel 1963 e nel 1964 lo scritto in prosa assolutamente inedito *I miei incontri con Modigliani* (tutti tradotti da Ripellino). Degli scritti sull'Achmatova, oltre alle pagine nelle storie letterarie, alle voci d'enciclopedia, alle prefazioni a traduzioni e antologie, basterà ricordare gli studi di Ettore Lo Gatto (1925), Renato Poggioli (1931) e Tommaso Landolfi (1934-1935).

Quanto a Evtušenko, in quegli anni era notissimo (assai più di adesso: si può dire che non passasse giorno senza che i giornali ci informassero delle più insignificanti dichiarazioni del trio Evtušenko - Voznesenskij - Achmadulina, e questa notorietà era dovuta alla loro novità rispetto alla poesia del cosiddetto realismo socialista, al loro non-conformismo, e pertanto erano diventati assai di moda: era l'epoca del disgelo!), notissimo, dicevo, ma non certo per merito di Pasolini: la prefazione di Pasolini alle *Betulle nane* (il volume di versi, a cura di Giovanni Buttafava, pubblicato da Mondadori, in cui è contenuta la poesia *Pamjat' Achmatovoj / Memoria dell'Achmatova*<sup>4</sup>) è del 1974. Era semmai Pasolini (e lo si vede anche dai titoli citati da Siciliani de Cumis) a risentire del clima di generale grande interesse per la cultura russa che c'era allora in Italia (i romanzi del disgelo, i poeti sunnominati, i formalisti, Bachtin). Che Pasolini conoscesse la cultura russa (seppure in traduzione) è fuor di dubbio; quanto al fatto che in Russia conoscessero Pasolini<sup>5</sup> (autore scandaloso per il moralismo sovietico), dirò che la sceneggiatura di *Accattone* è stata pubblicata in russo nel 1967, tre sue poesie si trovano in un'antologia (uscita a Mosca nel 1968) della lirica italiana del Novecento che va da Gozzano a Sanguineti, a cura di Evgenij Solonovič<sup>6</sup>, suoi racconti sono presenti nell'antologia *Ital'janskaja novella XX veka* (Mosca 1969), uno smilzo volumetto di traduzioni di sue poesie è uscito solo nel 19847. Credo che possa bastare.

Ma torniamo alla poesia di Pasolini *Quasi alla maniera dell'Achmatova, per lei*. Poiché ho avuto l'occasione di leggere questa poesia proprio ad Anna Andreevna, mi sembra interessante riferire quale fu la sua reazione a questa lettura. Di questo fatto ho già parlato in un articolo sul «Messaggero» e mi si perdonerà se sarò costretto pertanto a citarmi. L'articolo era stato scritto in seguito all'uscita di un libro di Ignazio Ambrogio<sup>8</sup>, in cui, a proposito di *Poema bez geroja*, si polemizzava senza mai nominarmi con l'opinione da me espressa nella prefazione

alla mia traduzione del poema di «un approfondirsi in senso storico del suo orizzonte, che prima era legato alla poetica del momento»<sup>9</sup>, se ne negava il «senso della storia» (io avevo parlato di «senso della storia», ma anche di «urto con la storia»<sup>10</sup>): «il centro del poema non è nel tempo come storia, e nel sentimento di esso come senso della storia, ma invece (e di nuovo) nella memoria-specchio» (p.250). (Ma la «memoria-specchio» non esclude certo il «senso della storia»<sup>11</sup>). A parte il fatto che il poema fosse definito, nei confronti della restante produzione lirica achmatoviana, semplicemente un testo «di impianto più ambizioso» (p.250), ciò che allora mi spinse alla stesura dell'articolo fu che Ambrogio, per ribadire da parte dell'Achmatova «la fedeltà alle proprie ragioni poetiche e umane» (p.249), citasse proprio quella poesia di Pier Paolo Pasolini.

Avevo conosciuto Anna Achmatova a Roma nel dicembre del 1964, quando era venuta in Italia per ricevervi il premio «Etna Taormina». Era il suo secondo viaggio in Italia (dopo quello in Italia settentrionale nel lontano 1912!) e il primo viaggio all'estero dopo la rivoluzione. Il merito era tutto di Vigorelli e Surkov. Giunse a Roma in treno. Dopo la presentazione ufficiale (auspice Vigorelli), avvenuta al Plaza, dov'era alloggiata, e dopo che tutti i presenti (fra i quali ricordo la poetessa austriaca Ingeborg Bachmann) se n'erano andati, ebbi occasione d'intrattenermi ancora con lei e di dirle che i genitori di mia madre possedevano una villa a Bol'šoj Fontan (il sobborgo di Odessa in cui lei era nata): «la solennità cerimoniosa con la quale soleva tenere a distanza i visitatori scomparve di colpo, fui sorpreso di sentirmi trattare con grande familiarità, non più come uno straniero, quasi fosse discesa dal piedistallo e al posto del monumento letterario mi si presentasse una vecchia lontana parente ritrovata»<sup>12</sup>. In breve facemmo amicizia<sup>13</sup> e io divenni in pratica la sua guida per Roma. A Catania e Taormina purtroppo non mi fu possibile accompagnarla e non assistetti pertanto alla premiazione. Ma presto lei tornò a Roma e vi rimase fino al giorno di Natale. Alcune sue poesie sono datate Roma<sup>14</sup>.

Nell'aprile dell'anno successivo mi recai a Leningrado con una borsa di studio dell'Associazione Italia-URSS. Portai con me l'ultimo fascicolo dell'«Europa letteraria», contenente la mia traduzione e il «Saluto ad Anna Achmatova» di Ingeborg Bachmann e Pier Paolo Pasolini. A Leningrado seppi che Anna Andreevna si trovava già a Komarovo, località sulla linea ferroviaria Leningrado-Helsinki, in cui negli ultimi anni soleva passare l'estate al Dom Tvorčestva o nella dacia messa a sua disposizione dall'Unione Scrittori. Komarovo, che prima della guerra apparteneva alla Finlandia e si chiamava Kellomäki, occupa, in un certo senso, nell'immaginario, oltre che nella vita privata, dell'ulti-

ma Achmatova il posto che prima della rivoluzione aveva avuto Carskoe Seló. Con l'enorme differenza, certo, che c'è tra la cittadina imperiale, ricca di palazzi e giardini, carica di reminiscenze puškiniane, e il modesto villaggio di dacie tra i pini del Golfo di Finlandia. Comunque a Komarovo sono dedicate alcune poesie, e Komarovo o Budka (come lei chiamava la dacia di Komarovo) sono datati numerosi versi degli ultimi anni. Mi recai a Komarovo, accompagnato da Irina Punina<sup>15</sup>, che già conoscevo (aveva accompagnato Anna Andreevna nel recente viaggio in Italia). Era nella sua casa, in ulica Lenina 34, che l'Achmatova abitava. Più che il figlio, Lev Nikolaevič Gumilev<sup>16</sup>, che non ho mai conosciuto durante tutto il periodo di circa sei mesi che ho frequentato Anna Andreevna a Komarovo e Leningrado, erano lei, Irina Nikolaevna, col marito Roman Al'bertovič<sup>17</sup>, sua figlia Anja<sup>18</sup> e il genero Lënja<sup>19</sup>, a costituire allora di fatto la vera famiglia di Anna Andreevna (Akuma<sup>20</sup>, come veniva familiarmente chiamata), che però spesso, per alleggerire della sua presenza l'appartamento ristretto, trascorreva l'inverno a Mosca, in casa di amici, e l'estate a Komarovo.

«Trovai l'Achmatova intenta a tradurre Leopardi. Volle leggermene un brano. Ed ecco la donzelletta venirmi incontro in quel paesaggio nordico: fluivano nella lingua di Puškin i versi del Recanatese, che la mia mente, come un'eco, veniva ricostituendo, e mi meravigliavano le aderenze espressive, perfino la rispettata alternanza delle rime». Di Leopardi l'Achmatova, quand'era a Roma, avrebbe voluto visitare la casa; ma un viaggio fino a Recanati non fu possibile. L'Achmatova aveva una conoscenza assai vaga della lingua italiana e, com'è uso dei poeti russi, si serviva di una traduzione interlineare. Negli ultimi anni della sua vita traduceva molto: persino dal coreano e dall'antico egizio. Era l'unico modo di sbarcare il lunario: mi disse che le traduzioni le venivano pagate molto bene ed erano assai richieste; a differenza delle proprie poesie, che trovava difficoltà a pubblicare. Con lei c'era Anatolij Najman, il suo segretario, per il quale aveva ottenuto che partecipasse anche lui alla traduzione dei canti di Leopardi<sup>21</sup>. Ognuno traduceva determinate poesie, ma si scambiavano reciprocamente osservazioni e consigli. Quel giorno, per quel poco che potevo, partecipai anch'io all'impresa.

«Vedendo il fascicolo dell'"Europa letteraria", l'Achmatova volle che le leggesti i versi a lei indirizzati di Pasolini:

Un poeta dice che un poeta è un passero  
che ripete tutta la vita le stesse note.  
Le tue sono le note di un passero che crede  
che la sua vita sia tutta la vita.

Nessuno va a disilludere un passero, perché  
un passero non può farsi disilludere:  
la sua sicurezza è come la presenza -  
sulla terra - del paese di Carskoe Selò.

E' passata su Carskoe Selò la rivoluzione?  
Certo, è passata, ma semplicemente come  
"un evento che non ha l'eguale" [*parole dell'Achmatova*]  
e il passero ha continuato a cantare.

Nulla esiste se non si misura col mistero:  
che testimonianza avremmo degli "eventi"  
se non cantasse *prima e dopo* di loro  
un passero col suo canto lieve e severo?

Le quattro quartine pasoliniane erano state appena lette e tradotte, e subito m'accorsi che nella stanza l'atmosfera era mutata. Con un mormorio di stupore e indignazione la parola "vorobej" (passero) svolazzava penosamente fra i presenti in tutti i suoi casi e diminutivi: *vr̄b vr̄b vr̄b...* Essi afferravano, dilaniavano e rigettavano in faccia l'un l'altro quel frullo d'ali. Tolja Najman, il giovane segretario di Anna Andreevna che traduceva insieme a lei Leopardi, era il più indignato di tutti e, se non fosse stato per la distanza, come paladino di un sovrano spodestato, si sarebbe precipitato sul superficiale iconoclasta a lavare la gratuita offesa: voleva che almeno s'inviasse una lettera di protesta. L'Achmatova, che pure di schiaffoni in patria ne aveva ricevuti parecchi, e ben più pesanti dell'elegante ironia pasoliniana, era pur sempre la coscienza superstite dell'altra Russia, umiliata e offesa: abituata alle grossolanità ždanoviane, non s'aspettava che proprio dall'estero le arrivasse quella sottile lezione di realismo socialista»<sup>22</sup>.

«Anna Andreevna mi disse che Pasolini era libero di scrivere ciò che voleva; quel che non riusciva a comprendere era perché Vigorelli avesse pubblicato quella poesia, e per di più con l'intenzione di renderle omaggio. Sotto il peso della gaffe involontaria di cui non intravedevo l'entità, ma in cui mi sentivo anch'io coinvolto, non sapevo più cosa rispondere. Per tutti noi, per Pasolini che l'aveva scritta, per Vigorelli che l'aveva pubblicata, per me che l'avevo letta all'Achmatova, per tutti noi per cui la rivoluzione era un mito lontano, abbagliante, il miraggio ancora tinto di speranza, era difficile capire perché quella poesia paresse così inappropriata e fuori luogo a chi quella tragedia nient'affatto privata aveva vissuto e le conseguenze giorno per giorno sperimentato. A loro,

che non potevano farsi più illusioni, il messaggio doveva giungere necessariamente deformato: ingenuo e saccente. Se c'era qualcuno che doveva "farsi disilludere" questi non era certo Anna Andreevna Achmatova, ma Pier Paolo Pasolini».

A questo punto mi pare il caso di fare alcune osservazioni sulla poesia di Pasolini. Anzitutto c'è da osservare che Pasolini chiama l'Achmatova «poeta» e non «poetessa». Il che è giusto: non solo perché l'Achmatova detestava il termine «poetessa» e desiderava essere considerata un poeta, un vero poeta senza specificazione di sesso, senza purtroppo rinunciare alla propria femminilità (non è detto però che Pasolini conoscesse questa sua idiosincrasia), ma perché in tal modo la parola assume un valore universale e non è riferita ad una singola persona. Tuttavia Pasolini non dice «il poeta», ma ben due volte (nel primo verso) «un poeta». L'espressione «un poeta» si riferisce allo stesso poeta (cioè AAA) o a due poeti diversi (cioè PPP e AAA)? Nel primo caso sarebbe il poeta Achmatova a parlare di sé stessa come di un passero; nel secondo, che mi sembra più plausibile perché non ci sono liriche achmatoviane in cui l'io poetico o il poeta siano definiti come «un passero», è lo stesso Pasolini che definisce d'autorità l'Achmatova «un passero» (il che è ribadito dall'improvviso passaggio dalla terza persona al tu: «Le tue sono le note di un passero»).

E così commentavo allora: «Se si fosse trattato di una parodia scherzosa (in Russia c'è un'intera schiera di poeti specializzati in questo genere e anche riviste letterarie serissime li pubblicano volentieri) nessuno avrebbe trovato nulla da obiettare, ma il tono dei versi di Pasolini era estremamente serio, nient'affatto parodistico, e quindi tanto più efficacemente atto a colpire il sentimento intimo di una realtà dolorosa. Lo stile del componimento di Pasolini non era affatto "alla maniera dell'Achmatova" (dell'Achmatova Pasolini aveva letto solamente delle traduzioni), semmai didascalicamente brechtiano».

Aggiungo ora che il carattere didascalico della poesia è messo in evidenza anche dalla poco poetica nota (una vera didascalia!) vagante tra parentesi quadre nel bel mezzo della pagina: «parole dell'Achmatova». Essa accompagna il verso «un evento che non l'eguale». Si tratta delle ultime parole della breve nota autobiografica dell'Achmatova, che Pasolini poté leggere nel volume curato da Carnevali: «Il lettore di questo libro vedrà che non ho smesso di scrivere versi. In essi è il mio legame con il tempo, con la nuova vita del mio popolo. Quando li ho scritti ho vissuto col ritmo che risuonava nella storia eroica del mio paese. Sono felice di essere vissuta in questi anni e di aver assistito ad eventi che non hanno l'uguale»<sup>23</sup>. Pasolini dell'Achmatova non cita un'immagine poetica,

ma un'espressione in prosa, tratta per di più da uno scritto d'occasione (del 1960), abbastanza addomesticato e sicuramente tagliato, che era servito da introduzione alla scelta delle sue poesie del 1961 (accompagnata da una postfazione di Aleksej Surkov)<sup>24</sup>.

Altra caratteristica della poesia sono le costanti ripetizioni: ho già detto di «un poeta» presente due volte nel primo verso; la parola «vita» compare tre volte in tre versi consecutivi (due volte la locuzione «tutta la vita»); «note» in due versi consecutivi; «disilludere» in due versi consecutivi; e così anche «Carskoe Selò». Quanto a «passero», su un totale di 16 versi essa compare ben sei volte (e altre due volte «passata», che con «passero» allittera). Inoltre abbiamo «evento»/«eventi», «cantare»/«cantasse»/«canto».

I versi del componimento di Pasolini sono fuori di ogni norma metrica e i rari endecasillabi (i versi sono generalmente più lunghi con un numero vario di sillabe e accenti) sembrano capitati lì per caso. Non ci sono rime (a parte mistero:severo nell'ultima quartina), mentre la poesia achmatoviana è quasi sempre rimata e con una forma metrica regolare (versi tradizionali o *dol'niki*, il verso libero è sempre assente). Della pratica poetica achmatoviana è presente in questi versi di Pasolini solo lo schema esteriore della quartina (strofe assai usata nella versificazione russa), che è appunto l'unica cosa che apparentemente resta della struttura del verso russo nelle traduzioni italiane.

«La verità, poetica e umana, dell'Achmatova - il suo rapporto col prima e dopo - non viene allora "còlta acutamente" (come sembra invece all'Ambrogio, che nel *Poema* non riesce a scorgere "senso della storia") nella stilizzata allegoria del passero (e che brutta figura è toccata a questo passero pasoliniano dopo tanti predecessori illustri: dal catulliano "deliciae meae puellae" a quello "solitario" di Leopardi!); la si ricerchi piuttosto (e vi si noti l'"urto con la storia") nell'angoscioso stupore di questi versi, già acutamente notati da Andrej Sinjavskij:

Come un fiume, io  
Fui deviata. La durezza dei tempi  
Mutò della mia vita il corso.  
In un alveo diverso,  
Di lato all'altro, ora s'è messa a scorrere.  
E le mie rive io non conosco. »<sup>25</sup>

Di quella mia lettura dei versi di Pasolini all'Achmatova non sembra che ci siano state conseguenze. Nessun guanto di sfida venne gettato, nessuna lettera di protesta fu inviata. Non ne parlammo più. Si noti che

Pasolini non è nominato neppure una volta nella recente monumentale edizione dei taccuini di Anna Achmatova (un volume di oltre ottocento pagine a cura dell'Archivio statale russo di letteratura e arte, l'ex CGALI, ora RGALI), che abbraccia proprio i suoi ultimi anni di vita<sup>26</sup>. Eppure l'Achmatova prestava molta attenzione ai giudizi su di lei e li annotava con cura, spesso polemizzando. In particolare la avviliva che si continuasse a pensare a lei come alla poetessa di prima della rivoluzione, la «Saffo russa», la «Musa di Carskoe Seló».

Un accenno all'episodio da me raccontato si trova nel terzo volume, recentemente pubblicato postumo, del «diario achmatoviano» di Lidija Čukovskaja<sup>27</sup>. Il 10 maggio 1965 (quindi, un paio di settimane circa dopo la mia prima visita a Komarovo) Lidija Čukovskaja, che nel corso di un soggiorno a Leningrado era andata dall'Achmatova a Komarovo, la trovò di cattivo umore. «Oggetto dell'irritazione l'Occidente, o meglio la stampa europea occidentale. Un certo italiano le aveva dedicato dei versi, pubblicati nella rivista diretta da Vigorelli. Anna Andreevna li aveva ritenuti offensivi...» (p.277). In una nota posteriore Lidija Čukovskaja aggiunge che, secondo quanto aveva appreso da A. G. Najman, l'Achmatova aveva trovato offensivi i versi di Pier Paolo Pasolini, il quale «tratta l'Achmatova come una poetessa di Carskoe Seló che canta la sua canzoncina senza accorgersi dei grandi avvenimenti del XX secolo» (p.448). Il che pienamente coincide con quanto da me raccontato. Nessun accenno invece nel libro di ricordi achmatoviani dello stesso Najman<sup>28</sup>.

L'omaggio di un poeta (PPP) a un altro poeta (AAA) poco mancò che si trasformasse in duello. Duello a distanza e muto. Di questo duello io fui inconsapevole latore, la poesia pasoliniana diventò un bumerang.

#### NOTE

1) La poesia è stata ripubblicata in: Pier Paolo PASOLINI, *Bestemmia: Tutte le poesie* - A cura di Graziella Chiarocci e Walter Siti; Prefazione di Giovanni Giudici (vol.2 - Garzanti, 1993, p.1789; e nella collana «Gli elefanti»: vol.4 - Garzanti, 1996, p.625).

2) I *Polnočnye stichi* erano stati pubblicati nell'almanacco «Den' poezii» (Moskva: Sovetskij pisatel', 1964), ma singole poesie erano uscite precedentemente senza però le poesie *V Zazerkal'e* e *Vmesto posleslovija* e con in più *Otryvok* (il frammento poi escluso ed entrato a far parte di *Poema bez geroja* a partire dalla mia edizione del 1966). *Al di là dello specchio (V Zazerkal'e)*, del 1963, che riprende il titolo del

libro di Lewis Carroll *Through the looking glass*), uscì per la prima volta nella mia traduzione, fatta su un dattiloscritto che l'Achmatova aveva donato a Vigorelli durante il loro incontro a Mosca il 25 maggio 1964; in russo apparve, insieme a *Vmesto posleslovija* (scritta il 4 maggio 1965), solo alcuni mesi dopo nella pubblicazione completa dei *Polnočnye stichi in Beg vremeni* (Moskva-Leningrad : Sov. pisatel', 1965).

3) In mancanza dell'originale, che è inedito e che è rimasto a Vigorelli, la mia traduzione di questa lettera (accompagnata da una ritraduzione redazionale in russo) è stata pubblicata nell'edizione americana in lingua russa a cura di G. P. Struve e B. A. Filippov: Anna ACHMATOVA / Anna AKHMATOVA, Sočinenija / Works (T. 2 - Meždunarodnoe literaturnoe sodružestvo / Inter-Language Literary Associates, 1968). «Nel mostrarmene il primo volume nell'estate del 1965 [il volume era appena uscito, una seconda edizione del primo volume uscì nel 1967, il terzo fu pubblicato a Parigi nel 1983 - C. R.], Anna Achmatova, che era fortemente scontenta del modo arbitrario in cui le poesie erano state disposte nei singoli libri, lo definì "bezobrazie" (una bruttura)» [Carlo RICCIO, *Materiali per un'edizione critica di Poema bez geroja di Anna Achmatova* (Pisa : Giardini, 1996, p.10)].

4) La stessa poesia (col titolo *In memoria di Achmàtova*) era già stata pubblicata in: Evgenij Aleksandrovič EVTUŠENKO, *Poesie*: con appendice di poesie d'amore - Introduzione di Bruno Carnevali ; Cura e traduzione di Sandra Grottoff (Roma : Newton Compton Italiana, 1972).

5) Un accenno a Pasolini, visto però attraverso l'opinione che ne aveva Carlo Salinari, si trova nelle ultime pagine del libro: Z. M. POTAPOVA, *Neorealizm v ital'janskoj literature* (Moskva : Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1961). Versi di Pasolini (alcuni tradotti da Evtušenko) appaiono in un articolo del 1957 (in cui si racconta di una gita in automobile dell'autore con Moravia e Pasolini in una borgata romana) dell'italianista sovietico Georgij Brejtburd, poi riprodotto in: G. BREJTBURD, *Na storone razuma : O sovremennoj ital'janskoj literature* (Moskva : Sov. pisatel', 1978).

6) *Ital'janskaja lirika : XX vek* (Moskva: Progress, 1968). La prefazione è di Aleksej Surkov; le traduzioni (di diversi autori) sono state riviste da Sergej Šervinskij (poeta e traduttore di autori greci, latini, italiani ecc. e, aggiungo tra parentesi, ottimo amico di Anna Achmatova, che fu varie volte sua ospite nella sua dacia a Starki presso Kolomna e a lui e sua moglie dedicò una poesia).

7) P'er Paolo PAZOLINI, *Izbrannoe* - Sostav. N. V. Kotrelev (Moskva : Molodaja gvardija, 1984): la prefazione è di V. D. Uvarov, le traduzioni sono di A. Evdokimov e N. Kotrelev.

8) Ignazio AMBROGIO, *Ideologie e tecniche letterarie* (Roma : Editori Riuniti, 1971).

9) Carlo RICCIO, Prefazione // Anna ACHMÀTOVA, *Poema senza eroe e altre poesie* (Torino : Einaudi, 1966), p.18-19.

10) Ibidem, p.19.

11) Quanto al «senso della storia» di Anna Achmatova, già vagamente intuito

da Kornej Čukovskij (*Čitaja Achmatovu*, «Moskva», 1964, N° 5, pp.200-203) e affermato da me, ormai è un luogo comune della critica russa: si veda a questo proposito il saggio, denso di citazioni, di Vladimir Toporov, *Ob istorizme Achmatovoj* («Russian Literature» [Amsterdam], XXVIII-III, 1990, pp.277-418).

12) Questa e le citazioni successive (quando non diversamente indicato) sono tratte da: Carlo RICCIO, Uccellini e uccellacci : Quel che pensava Anna Achmatova dei versi polemici che Pasolini le dedicò paragonandola a un passero («Il Messaggero», 30.XI.1971, p.3).

13) Parlo di «amicizia» non a caso (naturalmente tenendo conto dell'enorme differenza d'età e soprattutto della distanza che separava uno dei maggiori poeti del secolo e un giovane poeta che cominciava appena allora a farsi conoscere come traduttore di poesia russa): nel dedicarmi l'anno dopo *Beg vremeni*, ella scrisse: «Milomu Karlo Riččo, ctoby on čital ee v puti / družeski / Anna Achmatova / 3 oktjabrja 1965 / Leningrad»: ...perché lo legga in viaggio, amichevolmente...

14) «Rim / Noč'. 18 dekabrja 1964» è datata la quartina «I eto stanet dlja lju-dej...», aggiunta come tredicesima poesia al ciclo *Šipovnik cvetet : Iz sožžennoj tetradi*, pubblicato in *Beg vremeni*. Al soggiorno in Italia si riferiscono anche le poesie *V sočel'nik (24 dekabrja): Poslednij den' v Rime* («Novyj mir», 1969, N° 5) e *Iz ital'janskogo dnevnika [in Stichtovorenija i poemy (Leningrad: Sov. pisatel', 1976)]* (ambidue datate «1964»). Non sembra invece scritta in Italia (nonostante il titolo, la data «dekabr' 1964» e il parere autorevole di V. M. Žirmunskij) la quartina *Iz «Dnevnika putešestvija»: Stichi na slučaj* («Junost'», 1971, N° 12), di cui si può ora trovare una stesura pressoché definitiva (senza il titolo e con invece la data «Moskva. Ijun'. 1964») in *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)* (Moskva ; Torino : Einaudi, 1996, p.469).

15) Irina Nikolaevna Punina, critico d'arte, figlia di Nikolaj Punin e di Anna Evgen'evna Arens. Nikolaj Nikolaevič Punin (nato a Helsinki il 16(28) novembre 1888), critico d'arte, fondatore del giornale futurista «Iskusstvo kommuny» e redattore della rivista «Izobrazitel'noe iskusstvo», autore dei libri *Japonskaja gravjura* (1915) e *Andrej Rublev* (1916), del ciclo di lezioni *Sovremennoe iskusstvo* (1920, con una copertina di Kazimir Malevič), di un libro su Vladimir Tatlin [*Tatlin (protiv kubizma)* (Peterburg : Gos. izd-vo, 1921); ora ripubblicato con altri scritti nella collana «Archiv russkogo avangarda»: N. PUNIN, *O Tatline* (Moskva : RA, 1994)], era stato il terzo marito dell'Achmatova. Nel suo appartamento di servizio in un annesso del Palazzo Šeremetev sulla Fontanka (il famoso Fontannyj Dom) l'Achmatova abitò insieme alla famiglia di Punin dal 1926 al 1941 e dal 1944 al 1952 e lì è ambientata *Poema bez geroja* (attualmente l'annesso è sede del Muzej Anny Achmatovoj v Fontannom Dome). Arrestato per la prima volta nell'agosto del 1921, Punin fu liberato dopo un mese per intercessione di Anatolij Lunačarskij e Osip Brik; venne arrestato per la seconda volta insieme al figlio dell'Achmatova e un gruppo di studenti nell'ottobre del 1935 con l'accusa di terrorismo (dopo pochi giorni furono liberati in seguito a una lettera dell'Achmatova a Stalin), poi definitivamente il 26 agosto 1949. Morì il 21 agosto 1953

in un lager nel villaggio Abez' presso Vorkutá, a nord del Circolo Polare artico (Repubblica autonoma Komi). Alla memoria di Punin è dedicata una quartina del 1953. Altre poesie dedicate a Punin sono «Ot tebjá ja serdce skryla...» del 1936 e il ciclo di tre poesie *Razryv* (1940, 1944, 1934), testimonianza dei loro rapporti ormai logorati, e probabilmente anche la poesia *Vstreča* (o *Gibel'*) sul loro incontro a Taškent nel 1943. Avevano continuato ad abitare insieme nonostante la rottura (come del resto continuava ad abitare insieme a Punin la prima moglie Anna Evgen'evna, detta Galja), ma durante l'assedio di Leningrado l'Achmatova era riparata a Taškent, Punin e la famiglia erano a Samarcanda. Di Punin, che prima della rivoluzione aveva collaborato con la rivista «Apollon» e dopo era stato commissario al Russkij muzej e all'Ermitage e dal 1918 vicedirettore della Sezione Pietrogradese delle arti figurative, nel 1927-1928 erano usciti *Novejšie tečenija v russkom iskusstve* e nel 1940 il manuale *Istorija zapadnoevropejskogo iskusstva*. Dopo la postuma riabilitazione una scelta di suoi scritti è stata pubblicata nel volume *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* (Sov. pisatel', 1976).

16) Lev Gumilev (1912-1992), unico figlio di Anna Achmatova, storico dell'Asia centrale, etnologo. Autore di numerosi articoli scientifici sulla cultura dei nomadi delle steppe, di libri sui popoli turanici, sugli unni e sulla leggenda del Prete Gianni [*Chunnu : Sredinnaja Azija v drevnie vremena*, 1960, tradotto anche in italiano per Einaudi; *Otkrytie Chazarii*, 1966; *Drevnie tjurki*, 1967; *Poiski vymyšlennogo carstva* (*Legenda o «gosudarstve presvitera Ioanna»*), 1970; *Chunny v Kitae: Tri veka vojny Kitaja so stepnymi narodami III-VI vv.*, 1974; *Staroburjatskaja živopis'*, 1977; *Drevnjaja Rus' i velikaja step'*, 1989; *Ėtnogenez i biosfera Zemli*, pubblicato tre volte; e il libro d'argomento religioso in collaborazione con A. M. Pančenko *Čtoby sveča ne pogasla*, 1990]. Fu arrestato la seconda volta il 13 marzo 1938 (è al suo arresto che sono dedicate le poesie di *Requiem*) e condannato. Durante la guerra chiese di essere inviato al fronte e, quando la domanda fu accolta, combatté fino alla conquista di Berlino. Arrestato nuovamente il 6 novembre 1949, fu definitivamente liberato solo il 15 maggio 1956, dopo l'intervento dello scrittore Aleksandr Fadeev, a cui l'Achmatova s'era rivolta. I suoi rapporti con la madre, che egli accusava di averlo sempre trascurato e per essere stato in fondo condannato al suo posto (in rettà, soprattutto perché figlio di Nikolaj Gumilev, fucilato nel 1921), non erano buoni.

17) R. A. Rubiņštejn (1905-1985), attore, declamatore, ultimo marito di I. N. Punina. Irina Punina era stata sposata con Genrich Janovič Kaminskij, che, inviato al fronte, nel 1941 era stato dato per disperso. Solo nel 1990 si seppe che era stato arrestato per una falsa delazione ed era morto di tubercolosi nel 1943 nel lager di Tajset (Siberia orientale) all'età di 23 anni.

18) Anna Genrichovna Kaminskaja, critico d'arte. A lei, che era considerata come la nipotina di Anna Achmatova, è dedicata la poesia *V pionerlagere* del 1950. Nel giugno del 1965 Anna Kaminskaja accompagnò in Inghilterra Anna Andreevna, che doveva essere insignita della laurea *honoris causa* dall'Università di Oxford; durante il viaggio di ritorno si fermarono un paio di giorni a Parigi.

19) Leonid Aleksandrovič Zykov, artista, ha recentemente pubblicato una scelta di lettere dell'epistolario familiare di Anna Achmatova («Zvezda», 1996, N° 6).

20) Parola giapponese indicante spirito maligno, diavolessa. Escogitato per Anna Andreevna dal suo secondo marito, l'orientalista Vladimir Šilejko (1891-1930), poeta, professore di accadico, sumerico, hittita e traduttore e studioso di poesia assiro-babilonese, il soprannome divenne abituale nella famiglia Punin, tanto che la stessa Achmatova talvolta firmava con questo nome le proprie lettere [sull'origine del soprannome si veda una lettera di Nikolaj Punin inviata da Tokio all'Achmatova il 28 giugno 1927, pubblicata in: I. N. PUNINA, *Iz archiva Nikolaja Nikolaeviča Punina // «Lica» : Biografičeskij al'manach*, 1 (Moskva-S.-Peterburg : Feniks, 1992, p.440)]. «Acumiana» s'intitolano ora le pagine del diario di Pavel Luknickij dedicate all'Achmatova [P. N. LUKNICKIJ, *Acumiana: Vstreča s Annoj Achmatovoj* (T.I : 1924-25 - Paris, YMCA-Press : 1991; T.II : 1926-1927 - Pariž: YMCA-Press ; Moskva : Russkij put', 1997)].

21) Le traduzioni di Leopardi sono apparse dopo la morte dell'Achmatova: Džakomo LEOPARDI, *Lirika - Perevody s ital'janskogo Anny Achmatovoj i Anatolija Najmana ; Predislovie i primečanja N. Tomaševskogo* (Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1967). Il volume, che ebbe un grande successo, è stato ripubblicato nel 1989 con l'inclusione di altri 15 testi (tradotti da Najman), aggiunti ai 24 (12 dei quali tradotti dall'Achmatova) che comprendeva.

22) I rappresentanti legali del Fondo P. P. Pasolini non si adontino se in questo modo, sia pure indirettamente, abbiamo finito col pubblicare la poesia di P. P. Pasolini rivolta ad A. A. Achmatova, ma tengano presenti queste considerazioni: primo, è perfettamente lecito pubblicare un testo a scopo di studio o di commento (altrimenti che ne sarebbe della critica?); secondo, nessuno può impedire a qualcuno di citare un proprio scritto (anche se questo contiene la citazione di un passo altrui); terzo, la poesia in questione era già stata citata nel 1971, vivente Pasolini, quasi interamente da Ambrogio e completamente da me in un giornale a grande diffusione, e Pasolini non si sognò di protestare. Del resto anche la poesia di Pasolini contiene una citazione; o vogliamo vietare pure a Pasolini di citare l'Achmatova?

23) Brevemente di me stessa // Anna ACHMATOVA, *Poesie* - introduzione e traduzione di Bruno Carnevali (Parma : Guanda, 1962), p.LV.

24) Korotko o sebe // Anna ACHMATOVA, *Stichotvorenija (1909-1960)* (Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1961). Una copia di questo libro, che l'Achmatova chiamava *ljaguška* (ranocchia), perché di colore verde e di piccolo formato, mi venne donata a Roma da Anna Andreevna con la seguente dedica: «Karlo Riččo v Rime - zolotoj den' - Anna Achmatova / 6 dekabrja 1964». Il «giorno d'oro» era quello in cui eravamo andati in piazza San Pietro dove s'affacciava il papa per impartire la benedizione *Urbi et orbi*. Cfr. in proposito l'articolo: Carlo RICCIO, *Anna di tutte le Russie : Dieci anni fa moriva a Mosca Anna Achmatova, una donna che esercitava il difficile mestiere di poeta e che prima e dopo la rivoluzione mise a nudo le grandi angosce della condizione femminile («Il Messaggero», 15.III.1976, p.3).*

25) I versi costituiscono l'inizio di una delle *Severnye elegii* (Elegie nordiche), che comincia con un verso spezzato («Menja, kak reku...»), pubblicata nel 1964 («Literaturnaja Rossija», 24.I.1964). Furono citati in: Andrej SINJAVSKIJ, *Raskovannyj golos* : K 75-letiju A. Achmatovoj («Novyj mir», 1964, N° 6). L'articolo venne da me tradotto in occasione della morte dell'Achmatova: Andrej SINJAVSKIJ, Anna Achmatova "una voce libera dai ceppi" («Il Messaggero», 10.III.1966, p.3). Le Elegie nordiche sono state tradotte in italiano da Giovanna Moracci («In forma di parole», a.VI, N° 3, 1985).

26) *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)* - Sostavlenie i podgotovka teksta K. N. Suvorovoj ; Vstupitel'naja stat'ja È. G. Gerštejn ; Naučnoe konsul'tirovanie, vvodnye zametki k zapisnym knižkam, ukažateli V. A. Černych (Moskva ; Torino : Einaudi, 1996). I taccuini achmatoviani non possono essere letti distesamente come i taccuini di Blok. Essi non sono un diario, ma una congerie disordinata e affastellata di appunti, minute di versi, lettere, riflessioni in prosa, elenchi di libri e di persone, di poesie inviate a riviste o pubblicate all'estero, di articoli, indirizzi, telefoni, a volte addirittura troviamo le cifre di qualche conto appuntato. Sui viaggi all'estero e sulle persone incontrate c'è ben poco. Le note sono scarse, meno dell'indispensabile, ma a voler annotare tutto ci sarebbe voluta una mole dieci volte maggiore. Degli italiani contemporanei all'Achmatova sono menzionati in questi taccuini (tra parentesi la quantità delle pagine in cui sono nominati): L. Boffa (1), Pietro Buttitta (3), A. Cambria (3), Carducci (1), Carnevali (22), Contini (1), E. Croce (4), d'Annunzio (1), L. De Stefani (1), di Sarra (15), Landolfi (7), Lo Gatto (21), G. Manzini, (2), Marinetti (1), Modigliani (72), R. Naldi (13), Pacini Savoj (1), Paolo VI (1), Poggioli (4), Riccio (21), Ripellino (6), Strada (2), Vigorelli (12), Zveteremich (5), gli editori Giulio Einaudi (24) e Andrea Rizzoli (5), e con un'annotazione a testa i cantanti Enrico Caruso, Lina Cavalieri, Robertino (Loretti), Adelina Patti, Titta Ruffo e l'attrice Anna Proclemer. Il più delle volte è solo un nome appuntato.

27) Lidija ČUKOVSKAJA, *Zapiski ob Anne Achmatovoj*: 1963-1966, T.3 (Moskva: Soglasie, 1997). Del diario di Lidija Čukovskaja in Italia è stato pubblicato solo il primo volume: Lidija ČUKOVSKAJA, *Incontri con Anna Achmatova: 1938-1941* - Trad. di Giovanna Moracci (Milano: Adelphi, 1990).

28) Anatolij NAJMAN, *Rasskazy o Anne Achmatovoj: Iz knigi «Konec pervoj poloviny XX veka»* (Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1989).

## “IL GIOCATORE” DI DOSTOEVSKIJ

### 1. Nota al romanzo

Quando scrisse *Il giocatore*, nel 1866, Dostoevskij era già uno scrittore affermato, autore di libri di successo come *Povera gente*, *Umiliati ed offesi*, *Ricordi di una casa di morti*, *Memorie del sottosuolo*. Ma era anche uno scrittore perseguitato dai creditori, assillato da scadenze che lo costringevano a consegnare i manoscritti delle sue opere senza nemmeno poterne rivedere l'ultima stesura. Verso la fine di settembre del 1866 la sua situazione appariva disperata. In base a un contratto capestro con l'editore Stellovskij egli doveva terminare entro tre mesi il romanzo *Delitto e castigo* e, prima ancora di questo, un nuovo romanzo del quale non aveva ancora scritto neppure una riga. Per *Delitto e castigo* lo scrittore non era particolarmente preoccupato e pensava che, se si fosse liberato al più presto dell'altro impegno, avrebbe potuto consegnarne l'ultima parte nei termini stabiliti. Ma c'era l'altro romanzo da scrivere. Se non l'avesse consegnato entro il 1° novembre, avrebbe dovuto pagare una forte penale. Ma se avesse tardato oltre il 1° dicembre, l'editore avrebbe ottenuto tutti i diritti - senza pagare un centesimo all'autore - sulle opere scritte da Dostoevskij nei successivi nove anni. Nacque così l'idea di ricorrere a una stenografa. Il 4 ottobre 1866 la ventenne Anna Snitkina (nel febbraio successivo sarebbe diventata la seconda moglie dello scrittore) varcava per la prima volta la soglia di casa Dostoevskij. Il 30 ottobre il romanzo *Il giocatore* era finito.

Che il libro sia stato dettato tutto d'un fiato e sotto l'assillo di una scadenza si avverte in certe sfasature nell'uso dei tempi, nella punteggiatura disordinata, persino in taluni errori di calcolo delle vincite alla roulette. Del resto, si può dire che l'imperfezione della forma rappresenti una costante nell'opera di Dostoevskij. E tuttavia in questo caso, è stato osservato autorevolmente, «la celerità della stesura ha influito in modo estremamente felice sulla composizione generale», caricando l'opera di «una straordinaria tensione e di un ritmo seducente».

Il romanzo è in parte autobiografico, soprattutto per ciò che riguarda gli episodi della roulette. Il protagonista, innamorato della bella e capricciosa Polina, vede inizialmente nel gioco il mezzo per riscattarsi

dalla propria condizione di istitutore presso la famiglia della stessa Polina. Poi, a poco a poco, il gioco diventa un'ossessione, una malattia che progredisce inesorabilmente, di fronte alla quale persino il grande amore per Polina passa in secondo piano.

Peraltro, alquanto in secondo piano nella narrazione, anzi «fuori campo», sembra rimanere alla fine la stessa Polina. Ma «non si può pretendere - notava il Michajlovskij - che un poeta esprima con identica forza e verità le sensazioni del lupo che sta divorando la pecora e quelle della pecora che viene divorata dal lupo».

Forse, su nessuno scrittore russo dell'Ottocento si continua a scrivere tanto come su Dostoevskij. Di lui si è colta la capacità di «penetrazione psicologica nei recessi più oscuri dell'animo umano», la «polifonia» dei suoi romanzi, definiti «anatomia dell'anima umana», il «talento crudele», «rispondente alle crisi spirituali del mondo moderno». Ma chi è oggi, per la cultura moderna, Dostoevskij? Ha scritto Nietzsche che Dostoevskij è stato l'«unico psicologo» dal quale egli abbia avuto qualcosa da imparare. Il che sarà anche vero. Tuttavia, ci piace di più poter dire con Lunačarskij, il quale non amava lo scrittore per ragioni politiche, che Dostoevskij resta per noi innanzi tutto un grande scrittore, un narratore dotato di una «genialità morbosa», le cui opere rimangono come «grandiosi monumenti letterari».

## 2. L'autore

Fëdor Michajlovič Dostoevskij nasce a Mosca il 30 ottobre 1821. Suo padre Michail, medico, acquista nel 1831-1832 alcuni piccoli possedimenti nella regione di Tula e, con questi, il titolo di nobile. Nel 1837 si verifica il primo avvenimento doloroso nella vita del futuro scrittore: muore la madre, natura dolce e sensibile, che gli ispirerà in seguito alcuni dei suoi personaggi. Fëdor e suo fratello maggiore, anche lui Michail come il padre, si trasferiscono a studiare a Pietroburgo. Due anni dopo, nel 1839, muore tragicamente anche il padre, ucciso dai servi, stanchi delle sue continue vessazioni e crudeltà.

A Pietroburgo Dostoevskij studia ingegneria e, dopo la laurea (1843), comincia una tranquilla carriera presso il dipartimento del Genio militare.

Nel 1844 esce in russo, nella traduzione di Dostoevskij, il romanzo di Balzac *Eugenie Grandet*. E' il suo esordio ufficiale in letteratura, verso la quale aveva manifestato un grande interesse sin da studente. Pochi mesi dopo si dimette dall'incarico per potersi dedicare interamente alla stesura del suo primo romanzo, *Povera gente*, che viene pubblicato nel gennaio

1846 a cura di Nekrasov, dopo che il grande critico Belinskij ne aveva dato un giudizio entusiastico. Il successo è clamoroso e le opere successive - *Il sosia* (1846), *Le notti bianche* (1848), *Netočka Nezvanova* (1849) - consacrano definitivamente Dostoevskij tra i maggiori esponenti di quella «scuola naturale» il cui inizio si faceva risalire al *Cappotto* di Gogol'.

Nel frattempo lo scrittore frequenta gli ambienti di orientamento democratico, in particolare il circolo Petraševskij, i cui seguaci si richiamavano al socialismo utopistico di Fourier. Il 23 aprile 1849 Dostoevskij viene arrestato e condannato a morte insieme con i «principali criminali» del circolo. L'imputazione più grave, anche se non dichiarata, è probabilmente quella di aver cercato di organizzare una tipografia clandestina per pubblicare materiale antigovernativo. Il 22 dicembre i condannati vengono portati in piazza Semënovskij per essere fucilati. In realtà da più di un mese la condanna a morte è stata commutata a Dostoevskij in quattro anni di lavori forzati, ma è soltanto all'ultimo momento, davanti al plotone di esecuzione, che la notizia gli viene comunicata. Sarà questa una esperienza che segnerà tutta la sua vita. E' in questi anni che egli maturerà il suo distacco dal movimento democratico e rivoluzionario russo e il suo rifiuto della civiltà «occidentale».

Nel febbraio 1854 Dostoevskij ha scontato la sua pena, ma fino al 1859 rimarrà obbligato a servire nell'esercito, dapprima per due anni come soldato semplice, poi come ufficiale. Tornerà in libertà soltanto nel marzo 1859 e otterrà l'autorizzazione a tornare a Pietroburgo soltanto nel dicembre dello stesso anno. La descrizione di questo periodo della sua vita è alla base dei *Ricordi di una casa di morti*, che Dostoevskij comincia a pubblicare nel 1860 e porta a termine nel 1862.

Intanto nella società russa, dopo la morte di Nicola I (soprannominato Palkin, il «Bastone»), avvenuta nel 1855, spira un'aria nuova di disgelo e di riforme. All'inizio degli anni Sessanta il governo riduce la tassa sul visto di espatrio da cinquecento a cinque rubli. «Una folla di russi» si precipita all'estero per vedere cosa ci fosse dietro lo steccato eretto da Nicola I lungo i confini russi». Tra di loro c'è anche Dostoevskij, tornato ad essere uno scrittore di grande successo. A Mosca escono le sue opere complete in due volumi, a Pietroburgo egli e suo fratello Michail danno vita a una rivista, *Vremja*, attorno alla quale si raccolgono critici famosi come Apollon Grigor'ev e Nikolaj Strachov, sostenitori della teoria del *počvenničestvo*, vale a dire del ritorno delle classi superiori alla terra (*počva*). Il primo fascicolo di *Vremja* contiene, tra l'altro, la prima parte di un nuovo romanzo dello scrittore, *Umiliati ed offesi*. Ma la rivista non avrà lunga vita. Nel gennaio 1863 la Polonia insorge contro la dominazione zarista. *Vremja* pubblica un articolo -

peraltro molto moderato e, perciò, criticato soprattutto da sinistra - in cui si afferma che la soluzione della questione polacca non può essere militare. Il 24 maggio lo zar ordina personalmente la chiusura della rivista.

Dostoevskij è deluso, amareggiato per gli attacchi da destra e da sinistra, ma soprattutto addolorato per dover interrompere una pubblicazione che riscuote ormai vasti consensi e conta, al momento della chiusura, più di quattromila abbonati. Matura così nell'agosto 1863 la decisione di recarsi nuovamente all'estero, per raggiungere la bellissima Apollinarija Suslova a Parigi. Sarà un amore breve e tormentato, ma intenso, che gli ispirerà, appunto, *Il giocatore*. Anche in questa occasione, «Dostoevskij viaggiava in modo straordinario, come tutto ciò che faceva. Non visitava i monumenti storici famosi, salvo rare eccezioni, e non ammirava i paesaggi più lodati, ma si interessava solo alla folla, alla gente, ai tipi umani», scrisse un contemporaneo.

Nel gennaio 1864 il fratello Michail ottiene l'autorizzazione a pubblicare una nuova rivista, *Epocha*. Il primo numero contiene l'inizio delle *Memorie del sottosuolo*. Dopo pochi mesi Michail muore e Dostoevskij si fa carico di tutti i suoi debiti: un onere che peserà sullo scrittore fin quasi alla sua morte. Per giunta, la rivista non ha successo e nel febbraio 1865 egli è costretto a chiudere.

L'incontro che si rivelerà decisivo per la vita di Dostoevskij è quello con Anna Grigor'evna Snitkina, la stenografa del *Giocatore*. Con lei elaborerà infatti un metodo di lavoro al quale resterà poi fedele per il resto della vita. D'altro canto, questa unione rappresenterà per lo scrittore un punto fermo, il porto sicuro per gli anni a venire, durante i quali Dostoevskij scriverà alcuni tra i massimi capolavori della letteratura mondiale. Nel 1866 termina *Delitto e castigo*, nel 1868 scrive *L'idiota*, nel 1871-1872 *I demoni*, nel 1879-1880 *I fratelli Karamazov*. Contemporaneamente pubblica a puntate il suo Diario di uno scrittore, dapprima sul settimanale *Graždianin*, poi in volume. «La morte lo colse il 23 gennaio 1881 all'apogeo della gloria, della popolarità», scrisse un critico contemporaneo. «Il suo funerale fu un avvenimento. La grandiosità incomparabile delle esequie richiamò l'attenzione persino della gente del popolo, la quale si chiedeva che gran personaggio, che generale fosse colui al quale si tributavano tanti onori.

A una domanda del genere, formulata da un popolano [...], uno studente rispose: “un ex galeotto”».

### 3. La traduzione

“Il giocatore” è forse una delle opere di Dostoevskij più tradotte in

italiano. All'inizio degli anni Ottanta ne uscì una versione anche in "Rassegna Sovietica". Era sicuramente una traduzione non priva di difetti, più o meno come tutte le traduzioni, Alcuni passi erano ben riusciti, fedeli all'originale e di agevole lettura in italiano, altri lo erano meno. Oggi, comunque, quella traduzione appare a noi insoddisfacente. Chissà, forse è invecchiata, come invecchiano tutte le cose. E quindi può essere aggiornata. Soltanto i testi originali non invecchiano mai, sebbene, anche qui, limitatamente a quella che Lichačev ha definito la sfera della "testologia". In ogni caso, gli unici autorizzati a rimettervi mano dovrebbero essere soltanto gli stessi autori. Usiamo il condizionale perché purtroppo la loro volontà a volte è stata ignorata, sia quando erano in vita, sia dopo la loro morte.

Ricordiamo un episodio degli anni Settanta: nella traduzione di un romanzo di Kazakevič i redattori di una grande casa editrice sovietica che pubblicava libri in lingue straniere tagliarono un passo in cui appariva un ritratto di Stalin. A nulla valsero le proteste del traduttore, che si faceva forte appunto del fatto che Kazakevič era defunto da anni.

Ma come si spiega il fatto che alcuni testi vengono tradotti in italiano più e più volte? Talvolta ciò accade perché per l'editore risulta più conveniente pagare un giovane traduttore che acquistare i diritti di una precedente traduzione. Talaltra accade perché le traduzioni già pubblicate sono scadenti, o frutto, come nel caso dei classici russi in italiano fino all'inizio del secolo, di lavori eseguiti su traduzioni da altre lingue, alla maniera del famoso "gran traduttore dei traduttori d'Omero" (sebbene il risultato sia stato a volte pregevole).

E torniamo al "Giocatore", del quale cominciamo a pubblicare una nuova versione basata su quella vecchia di "Rassegna Sovietica". Ci auguriamo che nessuno voglia parlare qui di plagio, giacché si dà il caso che l'autore della nuova traduzione, anch'essa perfettibile, sia anche l'autore della vecchia.

*Dino Bernardini*

*Fëdor Dostoevskij*

## **IL GIOCATORE**

*(Dalle memorie di un giovane)*

### **Capitolo I**

Finalmente ero tornato, dopo un'assenza di due settimane. I nostri stavano a Roulettenburg già da tre giorni. Credevo che mi aspettassero chissà con quale ansia, ma mi ero sbagliato. Il generale mi ha guardato con un distacco esagerato, parlando con me con aria sprezzante, e mi ha spedito da sua sorella. Era chiaro che da qualche parte dovevano aver ottenuto un po' di denaro in prestito. Ho avuto persino l'impressione che il generale fosse alquanto a disagio nel guardarmi in faccia. Mar'ja Filippovna era estremamente affaccendata e ha parlato con me a malapena, ma i soldi che avevo portato li ha presi, contati, e ha ascoltato tutto il mio rapporto. Per il pranzo aspettavano Mezencov, il Francesino e anche un tale inglese. Come era loro abitudine, appena c'erano i soldi, subito un pranzo di gala, secondo l'usanza di Mosca. Polina Aleksandrovna, non appena mi ha visto, mi ha chiesto perché ci avessi messo tanto. E, senza aspettare la risposta, se ne è andata da qualche parte. S'intende che l'ha fatto apposta. Nondimeno bisognerà che abbiamo un chiarimento. Si sono accumulate troppe cose.

Mi era stata assegnata una piccola stanza al quarto<sup>1</sup> piano dell'albergo. Lì si sapeva che io appartenevo al seguito del generale. Da tutto era evidente che i nostri avevano già avuto modo di farsi conoscere. Il generale era considerato da tutti un alto dignitario russo ricchissimo. Già prima di pranzo era riuscito ad affidarmi, tra le altre commissioni, due biglietti da mille franchi affinché li cambiassi. Li ho cambiati all'amministrazione dell'albergo. Adesso ci guarderanno come milionari almeno per tutta la settimana.

Avevo deciso di prendere Miša e Nadja e di fare una passeggiata con loro, ma per le scale il generale mi ha fatto chiamare: gli era venuto in mente di dovermi chiedere dove li avrei portati. Decisamente quest'uomo non può guardarmi dritto negli occhi. Magari lo vorrebbe, e tanto, ma ogni volta io gli rispondo con un tale sguardo fisso, cioè irri-

guardoso, che lui sembra confondersi. Con un discorso molto enfatico, infilando una frase dietro l'altra e alla fine perdendo completamente il filo, mi ha fatto capire che dovevo passeggiare con i ragazzi in qualsiasi posto nel parco, purché lontano dal Casinò. Alla fine si è arrabbiato completamente e ha aggiunto brusco: «Altrimenti lei me li porta al Casinò, magari alla roulette. Lei mi scuserà - ha aggiunto - ma io so che è ancora abbastanza sconsiderato e capace magari di mettersi a giocare. In ogni caso, sebbene io non sia il suo mentore e neppure desideri di assumermi un simile ruolo, avrò almeno il diritto di volere che lei, per così dire, non mi comprometta...».

- Ma se non ho neppure i soldi - ho risposto con calma. - Per perderli bisogna averli.

- Ne riceverà immediatamente - ha risposto il generale arrossendo alquanto. Dopo aver frugato nello scrittoio, ha consultato un libretto ed è risultato che mi doveva all'incirca centoventi rubli.

- Però come li calcoliamo? - ha cominciato a dire. - Bisogna convertirli in talleri. Ecco, si prenda cento talleri, in cifra tonda. Il resto naturalmente non andrà perduto.

Ho preso il denaro in silenzio.

- La prego, non si offenda per le mie parole, lei è così permaloso... Se ho fatto un'osservazione, diciamo così, era per metterla sull'avviso, e, certo, ne avrò pure un qualche diritto...

Tornando a casa prima di pranzo insieme con i ragazzi, ho incontrato un'intera comitiva a cavallo. Erano i nostri, che erano andati a visitare non so che ruderi. Due splendide carrozze, con superbi cavalli. In una carrozza c'erano *mademoiselle Blanche*<sup>2</sup>, Mar'ja Filippovna e Polina; il Francesino, l'inglese e il nostro generale erano a cavallo. I passanti si fermavano a guardare. L'effetto era stato raggiunto. Solo, per il generale non finirà bene. Ho calcolato che, con i quattromila franchi che ho portato io, e aggiungendo quanto loro devono essere riusciti a farsi prestare, abbiano adesso sette o ottomila franchi. Troppo poco per *m-lle Blanche*.

*M-lle Blanche* alloggia anche lei nel nostro albergo, insieme con la madre. Sempre lì, da qualche parte, è anche il nostro Francesino. I lacché lo chiamano «*M-r le comte*», e la madre di *m-lle Blanche* viene chiamata «*m-me la comtesse*». Chissà, forse sono veramente *comte et comtesse*.

Lo sapevo che *m-r le comte* non mi avrebbe riconosciuto quando ci fossimo ritrovati insieme a pranzo. Il generale, naturalmente, non ci ha neppure pensato a presentarci o almeno a presentare me a lui. Quanto a *m-r le comte*, è stato in Russia e sa che personaggio modesto sia colui che viene chiamato *outchitel*<sup>3</sup>. D'altro canto, lui mi conosce benissimo. Ma a dire la verità, io sono andato al pranzo senza essere invitato. Credo che il

generale si fosse dimenticato di dare disposizioni, altrimenti mi avrebbe sicuramente mandato a pranzare alla *table d'hôte*. Mi sono presentato da me, cosicché il generale mi ha lanciato uno sguardo di disappunto. La buona Mar'ja Filippovna mi ha indicato subito il posto. Ma è stato l'incontro con mister Astley a trarmi d'impaccio, ed io, senza volerlo, mi sono ritrovato a far parte della loro compagnia.

Questo strano inglese l'avevo incontrato una prima volta in Prussia, sul treno, dove eravamo seduti uno di fronte all'altro, quando andavo a raggiungere i nostri; poi mi sono imbattuto in lui arrivando in Francia; e infine in Svizzera. Due volte in due settimane, ed ecco che adesso inaspettatamente l'ho incontrato a Roulettenburg. Mai in vita mia mi era capitato un uomo più timido. E' timido fino alla stupidità e, certo, se ne rende conto da sé, perché non è affatto stupido. Peraltro, è molto affabile e tranquillo. Al nostro primo incontro in Prussia l'ho fatto parlare. Mi ha detto che quest'estate è stato a Capo Nord e che ha tanta voglia di visitare la fiera di Nižnij Novgorod. Non so come abbia conosciuto il generale. Ho l'impressione che sia perduto innamorado di Polina. Quando lei è entrata, lui si è fatto rosso di fuoco. E' stato molto contento che a tavola io mi sia seduto accanto a lui e sembra che ormai mi consideri suo amico per la pelle.

A tavola il Francesino ha insolitamente dato il tono alla conversazione. E' stato altezzoso e si è dato importanza con tutti. Invece a Mosca ricordo che sembrava una bolla di sapone. Ha parlato senza riprendere fiato di finanze e di politica russa. Ogni tanto il generale ha osato contraddirlo, ma con discrezione, unicamente per non perdere del tutto la faccia.

Io ero in una strana condizione di spirito. Naturalmente, ancora prima di arrivare a metà del pranzo, mi sono ritrovato a pormi la mia solita domanda, sempre la stessa: «perché vado in giro con questo generale e non li ho già piantati tutti da tempo»? Ogni tanto ho lanciato uno sguardo a Polina Aleksandrovna; lei non si è affatto accorta di me. E' finita che mi sono arrabbiato e ho deciso di essere insolente.

La cosa è cominciata così. Improvvisamente, di punto in bianco, ad alta voce e senza esserne richiesto, ho messo bocca nella loro conversazione. Ciò che volevo soprattutto era di litigare con il Francesino. Mi sono rivolto verso il generale e all'improvviso, forse interrompendolo, ho osservato con voce chiara e stentorea che quest'estate per i russi era quasi impossibile pranzare alle *tables d'hôte* degli alberghi. Il generale mi ha lanciato uno sguardo meravigliato.

- Se lei è una persona che ha rispetto di sé - ho proseguito allo sberaglio, - immancabilmente si attirerà insulti e dovrà subire offese spropositate. A Parigi e sul Reno, persino in Svizzera, alle *tables d'hôte* ci sono

così tanti polaccuzzi, e francesini simpatizzanti con loro, che non è possibile dire una parola, se solo si è russi.

Ho detto tutto questo in francese. Il generale mi ha guardato perplesso, non sapendo se arrabbiarsi o soltanto meravigliarsi per aver io dimenticato in quel modo le convenienze.

- Significa che in qualche posto qualcuno le ha dato una lezione, - ha detto il Francesino con aria di noncuranza e di disprezzo.

- A Parigi ho litigato dapprima con un polacco - ho risposto, - e poi con un ufficiale francese che l'aveva spalleggiato. Ma poi una parte dei francesi si è voltata in mio favore, quando ha raccontato loro come volevo sputare nel caffè di un monsignore.

- Sputare? - ha domandato il generale con grave imbarazzo e persino guardandosi intorno. Il Francesino mi squadrava incredulo.

- Proprio così, - ho risposto. Dopo che per due giorni interi si era cercato di convincermi che forse mi sarebbe toccato fare una scappata a Roma per la nostra faccenda, sono andato alla cancelleria dell'ambasciata del Santissimo Padre a Parigi per farmi vistare il passaporto. Lì sono stato ricevuto da un abatucoło sui cinquant'anni, secco e dall'espressione gelida, che, dopo avermi ascoltato con garbo ma anche con estrema freddezza, mi ha pregato di aspettare. Io avevo fretta, ma naturalmente mi sono seduto ad aspettare e, tirata fuori l'«Opinion Nationale», mi sono messo a leggere un articolo contenente spaventosi insulti alla Russia. Nel frattempo, ho sentito che nella stanza accanto qualcuno era entrato dal monsignore; ho visto il mio abate inchinarsi. Mi sono rivolto a lui e gli ho rinnovato la mia richiesta. Ancora più secco, lui mi ha ripetuto di aspettare. Poco dopo è entrato un altro sconosciuto, un austriaco, per un certo affare. Subito dopo averlo ascoltato, lo hanno fatto salire di sopra. Allora mi sono proprio seccato. Mi sono alzato, sono andato vicino all'abate e gli ho detto risoluto che, poiché monsignore riceveva, poteva anche mettere fine alla mia attesa. L'abate si è bruscamente scostato da me con un'aria straordinariamente sorpresa. Non poteva proprio capire come avesse osato un insignificante russo mettersi al livello degli ospiti di monsignore. Con la massima sfrontatezza, quasi fosse contento di potermi offendere, mi ha misurato con lo sguardo dalla testa ai piedi e ha gridato: «E' mai possibile che lei pensi che monsignore interrompa il suo caffè a causa sua?» Allora io ho gridato ancora più forte di lui: «Sappia, dunque, che ci sputo sopra al caffè del suo monsignore! Se lei in questo preciso momento non la finisce con il mio passaporto, andrò io da lui».

«Come!/? Proprio mentre da lui c'è il cardinale!», ha gridato l'abate scostandosi terrorizzato da me. Si è precipitato alla porta e, allargando le braccia a croce, ha fatto capire che sarebbe morto piuttosto che lasciarmi passare.

Allora gli ho risposto che ero un eretico e un barbaro, *que je suis hérétique et barbare*, e che tutti quegli arcivescovi, cardinali, monsignori e così via erano per me la stessa cosa. Insomma, gli ho fatto capire che non avrei ceduto. L'abate mi ha guardato con infinito odio, poi mi ha strappato di mano il passaporto e lo ha portato di sopra. Dopo un minuto era già stato vistato. - Ecco, volete vederlo? - ho detto tirando fuori il passaporto e mostrando il visto di Roma.

- Lei, però... - ha cominciato a dire il generale.

- Ciò che l'ha salvata è l'essersi dichiarato barbaro ed eretico - ha osservato il Francesino. - *Cela n'était pas si bête*.

- Avrei forse dovuto prendere l'esempio dai nostri russi di qui? Se ne stanno seduti senza osare di aprire bocca, magari pronti a rinnegare il loro essere russi. Almeno, a Parigi, nel mio albergo, dopo che ho raccontato a tutti del mio litigio con l'abate, hanno cominciato a trattarmi con molta più considerazione. Un grosso *pan*<sup>4</sup> polacco, la persona a me più ostile attorno alla *table d'hôte*, è finito in secondo piano. I francesi mi hanno sopportato persino quando ho raccontato che due anni prima avevo visto un uomo al quale un francese dei reparti cacciatori, nel Dodici, aveva sparato unicamente per scaricare il fucile. Quell'uomo era allora ancora un ragazzo di dieci anni e la famiglia non aveva fatto in tempo a evacuare Mosca.

- Questo non può essere, - è sbottato il Francesino. - Un soldato francese non sparerebbe mai a un ragazzo!

- E invece è avvenuto, - ho risposto. - Me lo ha raccontato un rispettabile capitano della riserva, e ho visto con i miei occhi la cicatrice della pallottola sulla sua guancia.

Il francese ha cominciato a dire tante cose in fretta. Il generale stava per spalleggiarlo, ma io gli ho consigliato di leggere almeno, per esempio, qualche brano delle «Memorie» del generale Perovskij, che nel Dodici fu prigioniero dei francesi. Infine, Mar'ja Filippovna si è messa a dire qualcosa per interrompere quella conversazione. Il generale era molto scontento di me, giacché io e il francese avevamo ormai quasi cominciato a gridare. Ma mi sembra che a mister Astlev la mia discussione con il francese sia molto piaciuta: alzandosi da tavola, mi ha invitato a bere un bicchiere di vino con lui. La sera, come era da prevedere, sono riuscito a parlare per un quarto d'ora con Polina Aleksandrovna. Il nostro colloquio è avvenuto durante la passeggiata. Tutti si erano diretti nel parco verso il Casinò.

Polina si era seduta su una panchina di fronte alla fontana e aveva lasciato che Naden'ka giocasse non lontano da lei con i bambini. Anch'io ho permesso a Miša di andare alla fontana, così siamo rimasti finalmente

soli.

Naturalmente, per prima cosa abbiamo parlato di affari. Polina è andata addirittura in collera quando le ho consegnato in tutto settecento fiorini. Era certa che da Parigi, dietro cauzione dei suoi brillanti, le avrei riportato almeno duemila fiorini, se non di più.

- Ho bisogno di denaro, a qualsiasi costo, - ha detto. - E occorre procurarlo. Altrimenti sono proprio perduta.

Ho cominciato a interrogarla su quanto era accaduto in mia assenza.

- Nulla, a parte due notizie arrivate da Pietroburgo: dapprima, che la nonna stava molto male, e, due giorni dopo, che era già morta, a quanto pare. Questa notizia proviene da Timofej Petrovič, - ha aggiunto Polina, - il quale è una persona precisa. Stiamo aspettando l'ultima comunicazione definitiva.

- Dunque, qui state tutti in attesa, - le ho detto.

- Sicuro, tutti e di tutto. Da mezzo anno a questa parte è soltanto questa la speranza di tutti.

- E anche lei spera? - le ho domandato.

- Sa, io non sono nemmeno una parente, sono soltanto la figliastra del generale. Ma so per certo che si ricorderà di me nel testamento.

- Mi pare che le toccherà parecchio - ho detto affermativamente.

- Sì, mi voleva bene. ma perché a lei pare?

- Mi dica, - ho risposto a mia volta con una domanda, - il nostro marchese è anche lui al corrente di tutti i segreti di famiglia?

- E lei perché se ne interessa? - ha chiesto Polina osservandomi con uno sguardo duro e freddo.

- Lo credo bene! Se non sbaglio, il generale è già riuscito a farsi prestare del denaro da lui.

- Verissimo, lei ha indovinato.

- E dunque, gli avrebbe forse dato i soldi, se non avesse saputo della nonna? Non ha notato che a tavola, parlando della nonna, l'ha chiamata tre volte nonnina, «la baboulenka»?<sup>5</sup> Che rapporti intimi, amichevoli!

- Sì, lei ha ragione. Appena saprà che anche a me è toccato qualcosa nel testamento, subito mi farà la sua domanda di matrimonio. E' questo, vero, che lei voleva sapere?

- Siamo soltanto ancora alla domanda di matrimonio? Pensavo che l'avesse già fatto da tempo.

- Lei sa benissimo che non è così, - ha detto accorata Polina. Dove ha incontrato quell'inglese? - ha aggiunto dopo un momento di silenzio.

- Lo sapevo, che adesso mi avrebbe chiesto di lui.

Le ho raccontato dei miei precedenti incontri con mister Astley durante il viaggio.

- E' timido e facile a innamorarsi, e naturalmente si è già innamorato di lei, vero?

- Sì, è innamorato di me, - ha risposto Polina.

- Eppoi, sicuramente è dieci volte più ricco del francese. Ma il francese possiede realmente qualcosa? Non ci sono dubbi?

- Non ci sono dubbi. Ha non so che *château*. Ancora ieri il generale me ne parlava con sicurezza. Allora, è soddisfatto?

- Io al suo posto sposerei senz'altro l'inglese.

- Perché? - ha domandato Polina.

- Il francese è più bello, ma più vile. L'inglese, invece, a parte che è onesto, è anche dieci volte più ricco, - ho tagliato corto io.

- Sì, ma in compenso il francese è marchese ed è più intelligente, - ha risposto lei con la massima calma.

- Ma è poi sicuro? - ho continuato io battendo sullo stesso tasto.

- Proprio così.

A Polina le mie domande non piacevano affatto, e ho visto che con il tono e la stravaganza delle sue risposte voleva farmi arrabbiare. Glielo ho detto subito.

- Ebbene, effettivamente mi diverte che lei vada in bestia. Già per il solo fatto che le permetto di rivolgermi queste domande e supposizioni, lei deve sdebitarsi.

- Effettivamente, mi ritengo in diritto di farle qualsiasi domanda, - ho risposto calmo, - proprio perché sono pronto poi a saldare il conto nel modo che lei preferirà e perché ormai non valuto nulla la mia vita.

Polina si è messa a ridere.

- L'ultima volta, in cima allo Schlangenberg, lei mi ha detto di essere pronto a buttarsi giù a capofitto, a una mia parola. Ed erano, mi pare, poco meno di mille piedi. Una volta o l'altra la dirò, quella parola, unicamente per vedere come lei salderà il conto, e può star sicuro che non mi tirerò indietro. Lei mi è odioso proprio perché le ho permesso così tanto, e ancor più perché ho così bisogno di lei. Ma fintanto che mi sarà necessario, dovrò aver riguardo di lei.

Aveva cominciato ad alzarsi. La sua voce era irritata. Negli ultimi tempi finisce sempre i suoi discorsi con me in tono astioso e irritato, con vero malanimo.

- Mi permetta di domandarle: che cos'è *m-lle Blanche*? - le ho chiesto non volendo lasciarla andare senza una spiegazione.

- Lo sa da sé che cosa sia *m-elle Blanche*. Da quella volta non c'è stato nulla da aggiungere. *M-lle Blanche* sarà sicuramente generale.

S'intende, se la voce circa la morte della nonna verrà confermata, giacché *m-elle Blanche*, e sua madre, e il marchese-*cousin* di secondo grado sanno benissimo che siamo rovinati.

- E il generale è innamorato perdutamente?

- Adesso non è questo il punto. Mi ascolti e ricordi: prenda questi settecento fiorini e vada a giocare, vinca per me quanto più possibile alla roulette. Ho bisogno di soldi, adesso, a qualsiasi costo.

Detto questo, ha chiamato Naden'ka e si è incamminata verso il Casinò, dove si è unita a tutta la compagnia dei nostri. Quanto a me, mi sono avviato lungo il primo sentiero che mi è capitato sulla sinistra, pensieroso e sbigottito. Dopo l'ordine di andare alla roulette, era come se avessi ricevuto una botta in testa. Che cosa strana: sebbene ci fossero molte cose su cui riflettere, ero tutto immerso nell'analisi dei miei sentimenti verso Polina. In verità, mi ero sentito meglio durante le due settimane di assenza che non adesso, nel giorno del mio ritorno, nonostante che durante il viaggio fossi follemente angosciato, mi agitassi come un ossesso e vedessi ogni momento davanti a me Polina persino in sogno. Una volta (era in Svizzera) mi sono addormentato in treno e sembra che mi sia messo a parlare ad alta voce con Polina, facendo così ridere tutti i passeggeri che erano con me. Ancora una volta adesso mi sono chiesto: l'amo? E ancora una volta non ho saputo rispondere, o meglio, di nuovo, per la centesima volta, mi sono risposto che l'odiavo. Sì, mi era odiosa. Ci sono stati momenti (esattamente alla fine di ogni nostra conversazione) in cui avrei dato metà della mia vita per strozzarla! Giuro, se fosse stato possibile immergerle lentamente un coltello acuminato nel petto, mi pare che l'avrei fatto con voluttà. E d'altronde, lo giuro su tutto ciò che v'è di sacro, se sullo Schlangenberg, sulla *pointe* alla moda, lei mi avesse veramente detto «si butti giù», mi sarei subito buttato, e addirittura con gioia. Ne ero cosciente. In un modo o nell'altro la cosa deve finire. Tutto questo lei lo capisce a meraviglia, e l'idea che io sia assolutamente certo e chiaramente cosciente della sua totale inaccessibilità, della assoluta impossibilità che le mie fantasie si realizzino, questa idea, ne sono certo, le procura un godimento straordinario. Altrimenti, come potrebbe lei, prudente ed intelligente, essere con me in tanta intimità e confidenza? Ho l'impressione che finora lei mi abbia considerato come quell'antica imperatrice che aveva preso a spogliarsi davanti al suo schiavo, non considerandolo un uomo. Sì, molte volte non mi ha considerato un uomo.

Tuttavia, avevo un suo incarico: vincere alla roulette a qualsiasi costo. Non avevo il tempo di riflettere: per quale motivo bisognava vincere, e perché così in fretta, e quali nuove considerazioni erano nate in quella testa eternamente calcolatrice? Inoltre, in quelle due settimane eviden-

temente si era aggiunto un subisso di fatti nuovi, dei quali non avevo ancora idea. Tutto questo bisognava indovinarlo, penetrarlo, e quanto prima possibile. Ma per il momento non c'era tempo: bisognava andare alla roulette.

(continua)

*Traduzione di Dino Bernardini*

#### NOTE

- 1) In realtà, è possibile che si tratti del terzo piano, giacché per i Russi il piano terreno è considerato il primo piano.
- 2) Qui e in seguito, in francese nell'originale.
- 3) Dal russo učitel' (insegnante, precettore), qui trascritto alla francese.
- 4) Signore (in polacco).
- 5) Trascrizione francese di babulen'ka, nonnina.

*Leonid Andreev*

## I CORNUTI

### 1

In una delle piccole isolette del mar Mediterraneo, dove, tra le pietre, i cactus grassi e le palme nane, ancora aleggiano i fantasmi degli alleghi dei greci, si è mantenuto dai tempi antichi un uso molto strano e inspiegabile. Se ne meravigliano i vari viaggiatori portati sull'isolotto dai capricci di una sorte errabonda, contro di esso lotta l'uggioso clero, contro di esso insorge l'intelletto moderno, freddo e tedioso, ma la forza dell'abitudine millenaria vince ogni resistenza e si beffa di chi ride.

Questo uso, o solennità, come ritengono alcuni, è fissato per la stagione autunnale, quando si raccoglie l'uva e il giovane vino acido comincia ormai a far girare innocentemente la testa e a rallegrare i cuori. Il giorno stesso della solennità solitamente è tenuto segreto dai suoi tragici partecipanti, ma in una delle prime grandi feste della chiesa, che seguono la vendemmia, tutta l'isoletta all'improvviso si riempie di un sonoro canto, di musica e urla: appaiono nella loro solenne processione gli uomini cornuti. Ogni uomo, che si ritenga ingannato dalla moglie, si lega alla fronte corna di toro, di pecora, o di altro, come gli riesce di trovare, e, in compagnia degli altri cornuti, per l'intero giorno corre per la cittadina e i sentieri della piccola isola.

Ma non bisogna pensare che questi cornuti siano pervasi da dolore o da avvillimento, spiegabile con le circostanze; al contrario, la loro strana processione alita di allegria: cantano e ridono, suonano con piccoli flauti, tambureggiano, suonano mandolini e chitarre. Alcuni danzano anche e tutti insieme allegramente si danno alle arguzie e agli scherzi con la folla che li accompagna: questo, sotto il luminoso sole del Mediterraneo, sullo sfondo di monti e distese marine azzurre, costituisce uno spettacolo per niente triste.

Il numero di mariti cornuti certamente oscilla in modo vario e notevole nei diversi anni: poiché, se v'è il raccolto di uva e di olive, esiste anche quello di corna; e vi è stato un tempo in cui solo due o tre decine di cornuti si trascinarono fiaccamente per l'isolotto, perdendo vivacità per la poca gente e per la noia, ma son capitati anche anni in cui quasi mezza

isola si adornava di corna e produceva un rumore e un vociò indescrivibili.

Ma cosa fanno le donne colpevoli, mentre i loro mariti sventurati si rallegrano così stranamente?

2

Quando la bella e frivola Rosina (\*) notò che suo marito Tipe, tornato dalla città, aveva portato sotto un lembo qualcosa e l'aveva chiuso nel suo baule con il lucchetto, si preoccupò sul serio: qualcosa di appuntito, nella forma dell'oggetto nascosto, le ricordò grandi corna bovine. Forse lui aveva indovinato? Una volta Tipe, uomo cupo e serio, l'aveva minacciata per scherzo che, in caso di tradimento, non solo avrebbe indossato le corna, ma le avrebbe anche indorate, cosa a cui, a suo parere, lo costringevano la posizione di ricco dell'isola e l'età. Tuttavia, conoscendo il carattere serio e compassato del marito, Rosina allora non aveva creduto a quella minaccia e non si era spaventata; gli anni seguenti, quando Tipe aveva ormai qualche ragione di unirsi alla processione, ma non l'aveva fatto, rimanendo solo spettatore, avevano rinsaldato in lei la sicurezza. Ma se l'oggetto nascosto non era un paio di corna, se Tipe davvero non aveva meditato quella bassezza, come spiegare allora la sua gentilezza e l'affettuosità inconsuete, tanto dissimili dal suo modo usuale di trattare la moglie?

La raccolta dell'uva era già iniziata, bisognava affrettarsi a scongiurare la sventura. Ecco, dopo aver baciato il marito (anche lei fu particolarmente dolce per tutto quel periodo), Rosina si recò nella cittadina, dal farmacista Martuccio, che, oltre al proprio mestiere, si occupava per i mariti della preparazione delle corna su loro ordinazione, le indorava, le levigava e le aggiustava secondo la misura: forse sarebbe riuscita a scoprire qualcosa sul marito.

Arrivata, da principio si agitò alquanto: Martuccio sedeva sulla soglia della sua bottega e raschiava accuratamente enormi corna incredibili, accanto troneggiava in varie pose un'intera comitiva di donne e di uomini giovani, che guardavano il suo lavoro e che scherzavano liberamente. Anche a Rosina gettarono uno sguardo stupito, ma quando ella chiese al farmacista acqua purgativa per il marito, capirono tutti che era venuta per un motivo e non le rivolsero più attenzione. Risultò inoltre che tutte le donne erano venute non senza una ragione, per una medicina, e avevano tutte un'aria innocente: questo di nuovo non piacque a Rosina. Gli uomini invece erano venuti così, senza motivo, fumavano pigramente ed erano, in complesso, incomprensibili.

- Che sciocchezza! - disse Rosina, aggrottando le ciglia. - Chi possono spaventare con queste corna? Il mio Tipe non commetterebbe mai una tale sciocchezza: le corna!

- Ma, forse?... - chiese uno degli uomini, l'impertinente Paolo, e scoppiò a ridere.

- Non v'è nessun "forse", dico così per dire. Non sono forse per te queste corna, Paolo? sei troppo allegro, - lo punzecchiò Rosina, ma Paolo non si mosse neanche.

- Allora vedrai per chi sono,- rispose lui pigramente e di nuovo tutti gli uomini scoppiarono a ridere. Risero anche le donne e Martuccio, il farmacista, spostò le corna sulla lunghezza del braccio, le ammirò e disse:

- Sono per me. Sono belle?

- Tu provatele! - scoppiò a ridere la vivace Pieretta. - Allora te lo diremo.

Martuccio appoggiò le corna, ma risultò che erano grandi per la sua stretta fronte soffocata e tutte le donne cercarono di ricordare quali fronti avessero i mariti. Ma a memoria era difficile giudicare, di nuovo tutte guardarono Martuccio, che aveva preso per la rifinitura altre corna di capra, graziosamente ricurve. Tra le donne corse anche un sussurro di meraviglia.

- Devi assolutamente indorarle, sono così belle! - disse l'avvenente e importante Catarina.

Martuccio sollevò gli occhi e sopra gli occhiali guardò Catarina, dopo aver solo chiesto:

- Lo consigli?

Ma Catarina arrossì, come una rosa di dicembre, e gli uomini di nuovo scoppiarono a ridere. "Così non saprò niente da loro",- pensò Rosina e, col volto triste, disse:

- Ah, Martuccio, mi ero scordata di chiederti una medicina per il mio bambino...si lamenta. Andiamo da te, te lo dirò.

- Andiamo! - acconsentì docilmente il farmacista.

Accompagnati dagli sguardi sarcastici degli uomini, entrarono nel profondo della buia bottega e Rosina sussurrò, stringendo la mano del vecchio farmacista:

- Ascolta, Martuccio, ti dò dieci lire, se mi rispondi: Tipe è stato da te o no? Ti scongiuro.

- Neanche per cento, neanche per mille lire, bellezza. Conosci l'uso? Se mi metto a spifferare, nessuno verrà più a farmi le ordinazioni, pensaci bene.

Rosina scoppiò a piangere.

- Ma lui mente! Non l'ho mai tradito, forse posso tradire qualcuno? Mi conosci, Martuccio, sono forse capace di tradire mio marito? È una cosa tanto malvagia!

- Ti credo, bellezza, - rispose il farmacista, - ma non ho detto che Tipe mi abbia ordinato le corna.

- Ma per chi sono queste ... così grandi ... con le punte dorate? Con un nastrino rosso ... ricche?

Scoppiò di nuovo a piangere, ma Martuccio rimase irremovibile e assicurò soltanto che non poteva svelare niente. Rosina aveva già preso venti lire d'oro per ficcarle in mano al farmacista, quando dalla soglia echeggiò la voce dolce di Lucia, che era entrata:

- Salve, Martuccio ... Sono venuta da te per una medicina, il mio bambino si lamenta del pancino ... Ehi, Rosina, ciao!

Così Rosina dovette andarsene, senza aver scoperto niente e, per quanto in seguito andasse da lui, per quanto lo implorasse, Martuccio rimase fermo. "Vecchio caprone,- pensava Rosina tornando indietro, - farebbe meglio a indorare per se stesso le corna piuttosto che disonorare le donne oneste".

### 3

Tipe era sempre gentile, sempre più gentile ogni giorno. Le regalò un rosario e un nuovo fazzoletto ed era così affettuoso con lei come nei primi mesi di matrimonio; non picchiava mai come prima. "Che mascalzone! Che ipocrita!" - pensava la sventurata Rosina, accarezzando dolcemente con la mano la sua calvizie e come sentendo spine nella mano: una strana forza la spingeva verso la testa del marito, tutto il tempo voleva toccarla e tastarla.

- Ti amo tanto, sei così intelligente! - diceva lei e aggiungeva con una risata: - Sai che meditano ancora quegli stupidi?

- Cosa, mia cara? Non lo so.

- Ma di nuovo quelle corna ... che sciocchezza! Sono passata dal farmacista, ne aveva tante pronte, viene da ridere a guardare. Ho riso tanto!

- Sì, dicono che quest'anno sia fortunato: la vite è buona e le corna sono riuscite bene. Me l'ha detto qualcuno, non ricordo chi.

- Ma è stupido, mio caro, non trovi?

- Tale è l'uso, mia cara, a qualcuno serve così.

- E tu andrai a guardare?

- Sì, devo andare, ci vanno tutti, non posso stare a casa da solo.

Così anche qui non scoprì niente la povera Rosina. Approfitando

del fatto che Tipe una volta aveva dimenticato le chiavi, guardò nel bauletto, ma era vuoto e all'inizio ciò la rallegrò. Ma poi le venne in mente che Tipe avesse portato le corna dal farmacista per cambiarle con un paio migliore, o che le avesse nascoste in un altro posto e che avesse lasciato apposta le chiavi per ingannarla ancora di più, e si intristì del tutto. Che fare?

Intanto alcune donne come lei, che sapevano la verità una dell'altra, si misero d'accordo e piano piano, nell'oscurità della sera, si recarono dall'abate, per chiedergli di abolire quell'uso stupido e deleterio. L'anziano abate, padre Niccolò, le ascoltò attentamente e disse:

- Lo so che non è bello, lotto invano contro questo uso malvagio e indecente. Il vero cristiano deve accettare con rassegnazione questa prova, non rallegrarsi, né saltare come una capra né cantare canzoni immorali, come un indegno pagano. Lo so, figlie mie, e soffro amaramente, ma che ci posso fare se i vostri mariti sono così folli!

A quel punto entrò l'economa di padre Niccolò, la grassa Esminia, che pure unì la propria voce alle preghiere delle donne sventurate:

- Aiutale, *padre*, vedi come sono sventurate queste donne calunniatete!

Stranamente, un po' di lato e di sbieco, l'abate guardò la grassa Esminia, si lisciò la fronte calva e sfiorò anche con la mano la tonsura, poi sospirò e continuò con una certa indecisione:

- Come uomo non sposato, non riesco a capire che consolazione possano trovare in questo. Ammettiamo che io appoggiassi le corna sulla mia fronte, in questo punto, e con la musica camminassi sull'isola: che sensazione proverei, oltre, certo, al noto sollievo... e anche a una certa gioia alla vista di tanti omonimi?

- Non capisco che gioia possa esservi,- disse Esminia con ira,- e oltraggiare una donna onesta non costa nulla!

E, sbattendo la porta, uscì. Con pensierosità ancor maggiore continuò padre Niccolò, togliendo alle donne l'ultima speranza:

- Non sarà questa gioia indecente? E nell'esigenza stessa di provare una gioia tale,- di nuovo si strofinò attentamente la fronte,- non si celano forse le reti del diavolo? E se tale uso si diffonderà tra di noi, non sorgerà da ciò una seduzione maggiore e e più sgradevole? Ammettiamo, ad esempio, che tutta una grande città, come Roma o Parigi, seguendo il nostro uso...

Ma per quanto pensasse il padre, non riuscì a escogitare niente: così nella posa di meditazione contraddittoria lo lasciarono le donne, giunte per un aiuto. E, tornando a casa per buie viuzze ed evitando gli incontri, attraverso le lacrime ridevano dell'esimio abate e scelsero per lui

dal farmacista le corna più adatte.

Il giorno ignoto della derisione si avvicinava, tutta l'uva era già stata raccolta e trasformata in un vinello acquoso, al mattino pareva di sentire risate odiose e i suoni dei mandolini. E allora Rosina decise di incontrare il suo amante Giulio, con cui per paura aveva evitato di vedersi in quel periodo, e chiedergli consiglio su come comportarsi con Tipe: pentirsi e chiedere perdono o invece affidarsi serenamente alla sua miopia?

Il rubizzo Giulio impallidì anche, quando sentì che, a quanto pareva, Tipe aveva ordinato la corna da Martuccio, e per di più dorate.

- Ma non può essere! - esclamò Giulio e con disperazione scosse la testa. - Che anno orribile! Sai, Rosina, anche il nostro notaio, il signor Bumba, si è preso le corna!

- Che sarà, Giulio? Non lo sopporterò, morirò. Non è meglio gettarsi in ginocchio e confessare? Tipe è tanto buono.

Giulio ebbe uno scoppio d'ira.

- Non è buono, se ordina le corna, per di più dorate!

Rosina si offese lievemente e disse:

- Non può che ordinare quelle dorate, siamo ricchi, non siamo tuoi pari. Ma se io confesso e poi scopro che non sapeva niente e l'ho solo stupito?

Giulio fu d'accordo con lei:

- E' molto probabile. Quando confesserai, si comprerà le corna e per noi sarà peggio. Penso che sia meglio rimetterci a Dio: con la nostra mente non faremo niente. E ti chiedo ancora di non chiamarmi più, di non venire da me, e di non guardarmi, neanche in chiesa. Addio!

Rosina scoppiò a piangere e attraverso le lacrime disse:

- Come sei cattivo, Giulio, mi dispiace molto di averti amato.

- Non sono cattivo, e se tu mi amavi, perché sei stata così avventata da farti notare da tuo marito? Ho rispetto di me stesso e non voglio che tutti mi deridano e mi additino: ecco, si nasconde dietro il muro, lo stupido Giulio, che è stato scoperto! Allora nessuna donna mi amerà e farò meglio a lasciare l'isola. Addio!

Così se ne andò. Persa l'ultima speranza di aiuto, Rosina decise di non dormire affatto per tener d'occhio il marito, quando quello avrebbe voluto recarsi alla processione, togliergli le corna e non lasciarlo andare. Così era avvenuto una volta, quando una donna energica, nel giorno della processione, era riuscita a chiudere suo marito nel fienile, e poi egli non aveva voluto andare solo.

E di notte Rosina si fece forza e non dormì, ma verso mattina ogni volta si addormentava così sodo che faticava a svegliarsi. Con terrore

guardava se suo marito fosse lì, e il gentile Tipe, guardandole dolcemente gli occhietti assonnati, chiedeva:

- Sei forse malata, mia cara? Non dovresti andare dal farmacista per un consiglio?

### 4

Così accadde quel mattino fatale: Rosina si svegliò, il sole era già alto, suo marito non c'era, in lontananza si sentivano chiaramente musica, canti e risate, il frastuono del tamburo e urla allegre. "Che festa è oggi?", pensò Rosina, perplessa, ma d'un tratto comprese tutto il triste significato della musica allegra e scoppiò a piangere amaramente.

- Non andrò da nessuna parte,- decise,- rimarrò a letto, non mi mostrerò a nessuno; preferisco morire che sopportare una simile derisione.

Ma all'improvviso un'idea nuova, più allegra, la fece balzare giù dal letto: e se Tipe non partecipasse affatto alla processione, ma camminasse insieme agli altri spettatori, serio e importante come sempre? Bisognava andare e sincerarsi prima di piangere e disperare.

Rosina si vestì a lungo e lentamente, indecisa nella scelta del vestito e dei colori: indossare qualcosa di festoso e allegro, come si conviene a una donna innocente, o qualcosa di scuro, prossimo al lutto? Alla fine decise così: indossò una gonna e un corpetto scuri, in mano prese il rosario nuovo e si coprì la testa con l'allegro fazzoletto nuovo. Ora sollevando gli occhi, come una donna onesta e allegra, ora abbassandoli a terra, uscì di casa, spinta da una debole speranza, della cui vanità lei stessa si rendeva conto. Brillava caldamente il sole autunnale, alitava il dolce profumo di una foglia di limone ancora verde e, con macchie rosse, come una sottana cardinalizia, ardeva sotto un pendio un geranio sbocciato; e sul mare di seta azzurra non biancheggiava nessuna vela, nessuna barca: evidentemente avevano lasciato anche la pesca i mariti cornuti, che continuavano a divertirsi rumorosamente dietro il monte.

Seguendo il suono del tamburo, Rosina lentamente si avvicinò alla processione apparsa, a quel punto si avverarono i suoi presentimenti più tristi: in mezzo alla copiosa folla dei cornuti, che si riversava sulla strada come un esercito, in una delle prime file marciava con aria degna e seria Tipe, suo marito. La sua testa calva era coronata da quelle stesse corna taurine dorate, ricche, che lei aveva così eccezionalmente riconosciuto tra le altre corna, e in bocca egli portava un lungo sigaro e fumava, come nulla fosse. Impalata tra le pietre, Rosina si sedette, rallegrandosi di non essere stata notata dietro le grosse foglie di cactus, e sognando di tornare

al più presto a casa e di nascondersi dietro le pareti.

La folla sulla strada aumentava e cresceva il rumore. Evidentemente i cornuti solo da poco erano venuti in marcia da un luogo segreto, dove si erano radunati in precedenza; e, attirati dai suoni della musica e del tamburo, da ogni parte erano accorsi alla processione i curiosi. Lì rumoreggiavano i bambini, che niente poteva trattenere a casa in un giorno così importante; non capendo appieno il significato di quanto avveniva, ruzzavano allegramente e con entusiasmo scoprivano nella mandria cornuta il padre o lo zio.

E sopra tutta la folla stavano il rumore e le urla di allegria; numerosi amanti della musica tra i cornuti suonavano i più vari strumenti, senza perseguire alcuno scopo se non il proprio piacere. V'era chi suonava allegramente e danzava, e chi, con un carattere più melanconico e serio, suonava qualcosa di piacevole e melodico: così quattro musicisti noti sull'isola, che di sera suonavano nel caffè locale, ora con maestria interpretavano l'"Ave Maria", suscitando giudizi di approvazione dai compagni esperti.

Ogni nuovo arrivato o arrivata si affrettava a lanciare uno sguardo generale alle file dell'esercito cornuto e con ardore esprimeva le proprie impressioni, trovando inaspettatamente i propri conoscenti e salutandoli fragorosamente. Chi non v'era! Effettivamente l'anno era riuscito eccezionale e la mietitura di corna superava ogni aspettativa.

Particolarmente forte parlottavano le donne che avevano la fortuna di rimanere nel novero degli spettatori, compativano i cornuti e biasimavano le loro mogli colpevoli.

- Guardate! Guardate! Benevolio! Chi poteva aspettare una cosa del genere per un uomo così buono! - gridavano, indicando un cittadino grasso e rotondo, che suonava il tamburo e che ammiccava sotto la tettoia delle enormi corna ricciolute: - Salve, Benevolio!

Invece di rispondere, egli ammiccava allegramente, mentre le donne continuavano a stupirsi:

- Passioni del Signore! Ma è Leone! Poverino! Salve, Leone!

Leone, senza guardare e continuando a danzare, con condiscendenza gettò in risposta:

- Salve, Concetta, come stai? - e con il piede destro atteggì un profilo così ardito, che risero anche i più seri. Bisogna notare, inoltre, che i mariti ingannati avevano immesso nella loro processione la stessa varietà di caratteri che avevano anche nella vita.

Così, accanto al danzante Leone, si trascinava pigramente il vecchio pescatore ossuto Giovanni; più in là, con aria importante e con una certa ostentazione, camminava Ricciardo, zerbinotto giovane e ricco, che

si era appena sposato. Alla sua grassa fronte aveva attaccato piccole corna graziose, dorate sulle punte, e rispondeva svogliatamente ai saluti, evidentemente anche in questo attingendo alimento per la propria vanagloria. Teneva un comportamento del tutto diverso e più gradevole l'allegro Alessio: non solo aveva verniciato le corna di tinta purpurea, ma vi aveva anche appeso piccoli campanelli, che faceva suonare continuamente, scuotendo la testa riccioluta. Tutti lo salutavano, anche i bambini, e gli uomini spettatori lo lodarono con aria seria e importante:

- Bravo piccolo! Alessio, non dimenticare che sta ancora a me il bicchiere di vino!

Produsse un'impressione fortissima con la sua comparsa il *signor* notaio Bumba, che si dimostrò così buono e modesto da accogliere per sé il secolare uso dell'isola. Gli uomini e le donne lusingate urlavano in coro:

- Il signor Bumba! Guardate, guardate: il *signor* Bumba! Buon giorno, *signor* Bumba!

- Buon giorno, buon giorno! - rispondeva distratto il *signor* Bumba, poiché, come persona indaffarata, anche in quel momento non lasciava i pensieri delle proprie occupazioni, del denaro e dei clienti. Sotto un'ascella portava una cartella di cuoio e le piccole corna sporche, legate con poca cura, si erano spostate alquanto di lato, cosa di cui non si era accorto. A molti, certo, quest'ultima cosa non poteva piacere e, tra le urla di saluto, si sentirono anche voci di biasimo, che divennero particolarmente forti, quando nelle sue sporche corna riconobbero le corna dell'anno prima del povero Pietro.

- Che avaro questo *signor* Bumba,- dicevano gli spettatori,- non è stato capace di comprare corna nuove per questo giorno!

- Aggiustatevi le corna, *signor* Bumba, - consigliavano le donne, ma lui agitava solo la mano libera e borbottava:

- Beh, beh! Andrà bene anche così, - e, vedendo nella folla un cliente, si fermò e si mise a parlare con lui di un processo. Ma a quel punto tutta la folla dimenticò perfino il notaio davanti a un nuovo spettacolo inatteso: dagli occhiali scivolati brillarono gli occhietti furbi del farmacista Martuccio! E sulla testa calva di Martuccio - chi lo poteva pensare! - si innalzavano corna eccezionalmente alte e diritte, rifinite d'argento sulle punte!

- Ha lavorato! - dicevano le donne non senza malizia, ma qui gli uomini approvarono l'audace vecchietto.

Martuccio, tra le risate generali, zoppicava con scherzosa allegria, appoggiando le mani alle corna, come a un casco militare, dato che in passato era stato soldato ed era un uomo buono, che sapeva trattare la

gente.

- Tutte opere mie! - diceva lui, mostrando il folto delle corna, che oscillavano sulla strada, e spingeva il notaio, rimasto indietro: - Ehi, *signor* Bumba, lasciate le vostre faccende, oggi è festa!

- Ho solo consegnato una carta! - si giustificò il notaio e in fretta raggiunse gli altri.

La giornata si faceva rovente e alla piccola osteria prima del paese tutti si fermarono, per bere il vinello e inumidirsi la gola secca. Qui per un po' si riposarono, disposti ai tavolini; qualcuno si tolse le corna e, dopo averle messe accanto al bicchiere, si asciugò la fronte sudata. Poi di nuovo le indossò, come un cappello. I più anziani discutevano dei propri affari, della vite e dei vermi e si lamentavano dei primi freddi al mattino, e la gioventù approntò nel giardinetto giochi e danze. L'allegro Alessio prese lo zerbino Ricciardo invece di un'amica e ballò con lui una disperata tarantella ai sordi colpi del tamburo, suonato dal grasso Benevolio. Poi andarono oltre, rattivati dal vino giovane, ed entrarono nelle strade della cittadina, dove già a tutte le porte e alle finestre si accalcavano gli spettatori.

A quel punto per la prima volta rivelarono la propria esistenza anche le donne colpevoli. Quando la processione passò accanto alla casetta di Benevolio, alla finestra del primo piano si mostrò sua moglie, Lucrezia. Aveva i capelli spettinati e arruffati, il volto gonfio per le lacrime e per le urla, e per tutta la strada con voce forte ella accusò il marito di menzogna:

- Guardate questo ubriaco e furfante! Chi crederà a un tale ipocrita! Che il fulmine colga il calunniatore!

Benevolio, tra le risate generali, si dispose di fronte a lei e battè il tamburo in modo che anche la voce di lei non si sentisse, così quella si nascose dietro, nella profondità della stanza.

- Ben le sta,- dissero gli spettatori,- ingannare un così brav'uomo! Pianga pure!

Più avanti saltò fuori dalla propria casa Emilia, tutta arruffata, moglie dell'allegro Alessio e, afferrato il suo vestito, con urla e lacrime non lo lasciò andare avanti. Ma lui non guardò neanche e, continuando a soffiare nella tromba, trascinò dietro di sé la povera donna emaciata, cosa che suscitò nuove risate e scherzi fragorosi. Così camminarono, finché alla fine l'estenuata Emilia non lasciò il vestito del marito e non camminò accanto a lui, continuando a urlare e a lamentarsi, poiché aveva una voce forte e instancabile; e per tutta la lunga giornata non lasciò Alessio, camminando con lui per tutta l'isola e nelle fermate bevendo il vino dal suo bicchiere.

Passarono accanto all'abate, che stava sul suo balconcino e che vagamente si asciugava con la mano bianca la fronte calva; qui la musica tacque, tutti si inchinarono a padre Niccolò. Ma quando la grassa Esmينيا si affacciò alla finestra e sputò sulla folla e la accusò di oltraggio, tutti di nuovo si rallegrarono e rumoreggiarono, e il farmacista Martuccio, ateo e libero pensatore, urlò forte all'abate:

- Venite da noi, padre Niccolò, con noi starete più allegro che da solo. E da noi si troveranno le corna!

E il buon padre Niccolò non si offese affatto, rimase ancora a lungo al balconcino e anche con piacere ascoltò l'"Ave Maria", che apposta per lui eseguirono nuovamente i musicisti. Voleva mandare del vinello ai musicisti, ma Esmينيا non lo permise.

Così fino alla sera buia si divertirono i mariti cornuti e le loro mogli piansero nelle loro case vuote; ma nessuno avrebbe potuto dire e non sapeva dove si fossero nascosti gli amanti, sembrava che non vi fossero proprio sull'isola.

Rosina dormiva sodo, con la testa coperta, anche il bambino dormiva, quando a tarda notte tornò a casa Tipe. Era straordinariamente ubriaco e anche allegro, canticchiava con sorda voce da basso e con evidente piacere inghiottì la cena copiosa, preparatagli dalla moglie devota. Camminò per la stanza, che brillava per l'insolita pulizia, ma non svegliò Rosina, cosa di cui ella aveva molta paura sotto la sua coperta, svegliò invece il bambino e a lungo chiacchierò con lui di inezie.

- Ma anch'io camminerò con le corna come te, quando sarò grande? - chiese l'innocente bambino, che per metà della giornata si era trascinato dietro la processione, - mi è piaciuta molto, eri così importante!

- Lo farai, lo farai anche tu, bambino! - rispose Tipe, baciando il fanciullo e mettendolo di nuovo a letto.

Quando in casa tutto tacque, Rosina protese cautamente la mano verso il marito, che le giaceva accanto: non sapeva ancora se lui accettasse la sua mano o la respingesse rozzamente. A lungo e con indecisione si mosse la mano e infine sfiorò la spalla del marito con una muta domanda... Non ricevette risposta, per quanto aspettasse:

Tipe dormiva sodo del sonno sereno dell'onesto lavoratore, stanco per la giornata.

Dormiva anche il bambino. E ancora una volta in quella giornata pianse amaramente la sola Rosina.

1915

\*) Tutti i nomi di persona sono in italiano nel testo (a volte anche alterati), come pure

altre parole, evidenziate con il corsivo nella traduzione (“*signore*”, “*bambino*”, “*padre*”) (n. d. t. ).

Titolo originale: *Rogonoscy*.

Traduzione di Paolo Galvagni

*Vladimir Korolenko*

## IL MUSICISTA CIECO

### Capitolo III\*

#### 1

Sulla base del "regime di vita" predisposto da Maksim il bambino cieco venne lasciato, per quanto possibile, in balia delle proprie forze, il che diede i migliori risultati. In casa egli non pareva affatto inabile, camminava ovunque con gran sicurezza, si rassettava la cameretta, teneva in ordine i giochi e le proprie cose. Maksim, inoltre, gli faceva compiere quegli esercizi fisici che erano alla sua portata: gli faceva fare ginnastica e, al compimento dei sei anni, gli regalò un cavallino. Dapprincipio la madre non riusciva a capacitarsi che il suo figlioletto cieco potesse andare a cavallo e definiva la trovata del fratello una pura e semplice follia. L'invalido fece però uso di tutta la propria autorità per cui, dopo due o tre mesi, il bambino galoppava già allegramente stando sulla sella accanto a Iochim che dava ordini soltanto nelle curve.

La cecità non ostacolò così il regolare sviluppo fisico, e la sua influenza sul tessuto morale del bimbo venne ridotta nei limiti del possibile. Petr era alto e slanciato, aveva il viso lievemente pallido e tratti fini ed espressivi. I capelli neri facevano risaltare ancor più il pallore del viso, ed i grandi occhi scuri, quasi immobili, gli conferivano un'espressione che richiamava immediatamente l'attenzione. Una lieve ruga sulle sopracciglia, l'abitudine a protendere leggermente il capo in avanti, un'espressione di mestizia che come una nube gli scorreva di tanto in tanto sul viso - ecco quel che la cecità gli aveva impresso nell'aspetto esteriore. Nei luoghi che gli erano noti si muoveva con sicurezza. Purtuttavia s'avvertiva che la sua vivacità naturale era come compressa, e ogni tanto essa si scaricava in bruschi scatti di nervosismo.

#### 2

Le sensazioni uditive avevano ormai assunto nella vita del cieco un'importanza predominante, definitiva, e le forme sonore, fondamentali

per il suo pensiero, costituivano il fulcro della sua attività mentale. Ascoltando attentamente gli affascinanti motivi delle canzoni Petr se li imprimeva nella memoria, ne apprendeva il contenuto conferendo al contempo a quelle melodie una sfumatura di tristezza, di allegria o pensosità. Con attenzione ancora maggiore si sforzava di cogliere le voci che gli giungevano dall'ambiente circostante. Facendo poi confluire le proprie informi percezioni nei motivi usuali, gli riusciva a volte d'intrecciare le une e gli altri in una libera improvvisazione in cui era difficile distinguere dove finiva il motivo popolare ben noto e dove iniziava la sua individuale creatività. Petr stesso non riusciva a distinguere nelle proprie composizioni questi due elementi, tanto vi erano amalgamati. Tutto ciò che la madre gli insegnava durante le lezioni di pianoforte l'imparava rapidamente, ma non cessava, per questo, di amare il flauto di Iochim. Il pianoforte era più ricco, melodioso e completo, ma doveva rimanere in casa, mentre il flauto poteva essere portato nei campi. Qui le sue modulazioni si fondevano indissolubilmente con i flebili sospiri della steppa e talvolta lo stesso Petrusja stentava a rendersi conto se fosse il vento ad alitare i pensieri che gli venivano alla mente, o se fosse egli stesso a farli scaturire dal flauto.

L'interesse per la musica divenne la leva della sua crescita intellettuale riempiendogli e variandogli l'esistenza. Maksim ne approfittò per far conoscere al bambino la storia patria, che si trasfuse così nell'immaginazione del cieco in un intreccio di suoni. Attraverso le canzoni conobbe i personaggi eroici, la loro sorte e il destino della patria. Di qui nacque l'interesse per la letteratura e quando compì i nove anni, Maksim si accinse a dargliene le prime lezioni. I sapienti ammaestramenti dello zio (che dovette impadronirsi degli speciali metodi d'insegnamento per i ciechi) piacevano molto al bambino e gli infondevano nell'animo nuovi elementi: la chiarezza e la precisione andavano a controbilanciare l'indeterminatezza delle impressioni suscitate dalla musica.

La giornata del cieco veniva così riempita, e non ci si poteva certo lamentare della penuria delle impressioni. La sua vita pareva essere piena, per quanto possa esserlo quella di un bambino. Sembrava anche che non fosse consapevole della propria cecità.

Eppure una strana e non puerile malinconia traspariva dal suo carattere. Maksim l'attribuiva ad una carenza di compagnia e si sforzava di colmare tale insufficienza.

I bambini del villaggio che venivano invitati alla villa s'intimidivano e non riuscivano ad esprimersi liberamente. Oltre all'ambiente per loro insolito, li metteva a disagio la cecità del "piccolo pan", per cui, raggruppati in disparte, lo scrutavano timorosi, tacevano o bisbigliavano timidamente fra loro. Quando invece venivano lasciati soli in giardino o nei

campi, giocavano disinvoltamente, ma allora era il cieco a restarsene in un canto ad ascoltare mestamente l'allegro trambusto dei compagni.

Ogni tanto Iochim li radunava attorno a sé e raccontava favole o buffe storielle. I bambini del villaggio, che conoscevano assai bene personaggi come il diavolo-stupidello e le streghe-imbrogliane, intervenivano nella narrazione e si divertivano un mondo. Il cieco, invece, ascoltava con attenzione e vivo interesse, ma rideva di rado. Evidentemente il colorito umoristico della lingua viva gli rimaneva in gran parte inaccessibile. E non poteva del resto essere che così, poiché non gli era dato di scorgere né i lampi di malizia negli occhi del narratore, né le rughe beffarde e neppure l'appena percettibile ammicciare dei lunghi baffi del narratore.

### 3

Poco tempo prima degli avvenimenti fin qui descritti, un nuovo *possessor*<sup>36</sup> s'era insediato in una piccola tenuta agricola confinante. Al precedente vicino, tanto molesto da essere riuscito ad attaccar lite perfino col taciturno pan Popel'skij per un certo danno che sosteneva d'aver subito, era subentrato l'anziano Jakùb Jaskùl'skij con la moglie. I due coniugi, che presi insieme avevano non meno d'un centinaio d'anni, s'erano sposati abbastanza di recente perché pan Jakub non era riuscito per lungo tempo a mettere assieme la somma necessaria per prendere in affitto una proprietà. Aveva dovuto tirare avanti a lungo in qualità di economo presso altri, mentre pani Agneska, in attesa del lieto momento, aveva vissuto in qualità di *pokojùvka*<sup>37</sup> della contessa Potòckaja. Quando finalmente era sopraggiunto il lieto giorno e i due fidanzati si erano presentati in chiesa tenendosi per mano, i baffi e il ciuffo del promesso sposo erano per metà bianchi e il viso soffuso di pudico rossore della promessa sposa era incornicciato da argentee ciocche.

Tale circostanza non aveva tuttavia nuociuto alla felicità coniugale e frutto di quel tardivo amore fu una figlia, quasi coetanea del bambino cieco. Avendo dunque predisposto, in vista della vecchiaia, un proprio angolino nel quale potersi considerare "veri" padroni, i due anziani sposi presero a viverci tranquillamente e modestamente, quasi volessero ripagarsi con la quiete e l'isolamento gli anni movimentati della scomoda vita "al servizio altrui". Il primo appezzamento preso in affitto non era stato particolarmente indovinato e ora ne avevano preso un altro un po' meno esteso e vi si erano trovati a proprio agio. Nell'angolo della stanza riservato alle icone e adorno di edera, pani Jaskul'skaja conservava, assieme alla Bibbia ed alla *gromnica*<sup>38</sup>, anche dei sacchetti ricolmi di erbe e radici che servivano per curare il marito, le donne e i *mužiki* del villaggio

che le facevano visita. Tutte quelle erbe riempivano l'izba di un aroma particolare che restava indissolubilmente impresso nella mente di ogni visitatore assieme al ricordo di quella linda, quieta ed ordinata casetta e dei due vecchi che vi trascorrevano un'esistenza serena, così insolita ai giorni nostri.

Coi due vecchi cresceva la loro unica figliola, una bimbetta minuscola, con una lunga treccia bionda e gli occhi azzurri, che stupiva a prima vista per la singolare solidità del portamento. Si sarebbe potuto credere che il tardivo e sereno amore dei genitori avesse infuso nel carattere della bambina una perspicacia non infantile, oltre che la calma aggraziata dei movimenti e la profondità dei suoi occhi celesti. Ella non rifuggiva mai la compagnia degli estranei, non rifiutava di fare la conoscenza di altri bambini e di partecipare ai loro giochi. Ma tutto ciò lo faceva con una sorta di naturale condiscendenza, come se per lei non fosse affatto necessario. In realtà si sentiva felice anche da sola, quando andava a passeggio, o raccoglieva i fiori o conversava con la bambola, e manteneva un contegno sempre così sicuro che talvolta si sarebbe potuto credere di non essere al cospetto d'una bambina, ma d'una minuscola donna adulta.

4

Un giorno il piccolo Petr se ne stava solo soletto sulla sommità della collinetta sul fiume. Il sole tramontava, nell'aria regnava il silenzio, si udivano soltanto i muggiti addolciti dalla lontananza delle mandrie che facevano ritorno al villaggio. Il bambino aveva appena smesso di giocare e s'era disteso sull'erba abbandonandosi al languore sonnolento della serata estiva. S'era appena assopito quando all'improvviso fu destato da alcuni passi leggeri. Si sollevò sui gomiti e, irritato, si pose in ascolto. I passi s'erano arrestati ai piedi della collinetta. Era un'andatura sconosciuta.

- Ehi, bambino, - risuonò d'improvviso una voce infantile. - Non sai chi stava suonando qui prima?

Il cieco non amava che qualcuno violasse la sua solitudine. Perciò rispose con un tono tutt'altro che gentile:

- Ero io...

Si udì un'esclamazione di sorpresa, e subito dopo una voce di bimba soggiunse con tono condiscendente:

- Suonavi bene!

Il cieco rimase zitto.

- Perché non ve ne andate? - domandò poi accorgendosi che l'indesiderata interlocutrice continuava a restare lì.

- Perché mi mandi via? - chiese la bimba meravigliata.

Il suono di quella pacata voce infantile agì gradevolmente sull'udito del cieco, ma egli rispose col tono di prima:

- Non mi piace che qualcuno venga qui...

La bimba scoppiò in una risata:

- Ci mancherebbe altro!... Ma guarda un po'! Forse che tutta la terra è tua e puoi proibire a qualcuno di camminarci sopra?

- La mia mamma ha dato ordine che qui non venga nessuno.

- La tua mamma? - ripeté seria la bimba. - La mia, invece, mi ha dato il permesso di andare a spasso lungo il fiume...

Il bambino, un po' viziato dalla generale condiscendenza, non era avvezzo a obiezioni così insistenti sicché, col viso tutto contratto da un accesso d'ira, scattò in piedi e gridò concitato:

- Andatevene, andatevene, andatevene!...

Non si sa come sarebbe finita se dalla villa non fosse risuonata la voce di Iochim che invitava il bambino a prendere il tè. Questi allora corse giù dalla collinetta.

- Oh, che bambino screanzato! - sentì esclamare in modo indignato dietro di sé.

5

Il giorno seguente Petr, seduto nello stesso luogo, si ricordò del litigio, ma non provò nessun risentimento e desiderò anzi che la bambina dalla voce così gradevole e pacata, mai prima udita, ritornasse lì. I bambini che conosceva gridavano forte, ridevano, bisticciavano e piangevano, ma nessuno di loro parlava in modo tanto gradevole. Si dispiacque d'aver offeso quella sconosciuta: probabilmente non sarebbe più tornata.

In effetti la bambina non si fece vedere per tre giorni. Al quarto, però, il piccolo Petja ne udì i passi, in basso, sulla riva del fiume. Camminava lentamente facendo frusciare la ghiaia sotto i piedi e canticchiando a mezza voce una canzoncina polacca.

- Sentite! - esclamò quando lei si trovò alla sua altezza. - Siete di nuovo voi?

La bambina non rispose. I sassolini le frusciarono nuovamente sotto i piedi. Nella forzata noncuranza della voce che continuava a cantare il bambino avvertì che l'offesa non era stata dimenticata.

Fatti tuttavia alcuni passi, la sconosciuta si fermò. Alcuni istanti trascorsero in silenzio. Ella riordinava il mazzolino di fiori campestri che teneva in mano, mentre lui restava in attesa della risposta. In quella mancata risposta Petja colse un che di altezzoso.

- Ma non vedete che sono io? - domandò infine con un certo compiacimento la bimba dopo aver sistemato i fiori.

Tale domanda riecheggì dolorosamente nel cuore del piccolo cieco. Non rispose nulla, ma le mani, con le quali s'appoggiava a terra, strinsero l'erba convulsamente. La conversazione era ormai iniziata, e la bambina, ferma sempre al medesimo punto ed intenta ad occuparsi del suo mazzolino di fiori, chiese ancora:

- Chi ti ha insegnato a suonare così bene il flauto?

- Iochim, - rispose Petrusja.

- Molto bene! Ma perché sei così adirato?

- Io... non sono adirato con Voi, - sussurrò il bambino.

- Beh, allora nemmeno io lo sono... Giochiamo assieme.

- Io non so giocare con Voi, - rispose lui chinando il capo.

- Non sai giocare?... E perché?

- Così.

- Ma perché?

- Così, - rispose lui con voce appena percettibile, chinando il capo ancor più.

Non gli era mai capitato di parlare con qualcuno della propria cecità, ed il tono ingenuo della bambina, che con candida insistenza poneva quella domanda, gli riecheggì di nuovo dolorosamente nell'animo.

La sconosciuta salì sulla collinetta.

- Come sei buffo, - disse lei con indulgente rincredimento sedendoglisi accanto sull'erba. - E' forse perché non mi conosci ancora. Ecco, appena mi conoscerai smetterai d'avere paura. Io non ho paura di nessuno.

La bimba s'esprimeva con spensierata franchezza ed il cieco la udì mettere il mazzolino di fiori nel grembiule.

- Dove avete raccolto i fiori? - chiese.

- Là, - rispose lei con un cenno del capo indicando un luogo alle sue spalle.

- Nel prato?

- No, là.

- Ah, allora nel boschetto. E che fiori sono?

- Ma come, non sai riconoscere i fiori?... Oh, come sei strano... Sei veramente molto strano...

Il bambino prese un fiore in mano. Le sue dita sfiorarono rapide e leggere le foglie ed i petali.

- Questo è un ranuncolo, - disse, - ed ecco una viola.

Poi volle conoscere allo stesso modo la propria interlocutrice. Le pose, dunque, la mano sinistra su una spalla e con la destra le toccò i

capelli, poi le tempie, quindi fece scorrere velocemente le dita sul volto, soffermandosi qua e là e studiando attentamente quei tratti a lui ignoti. Tutto ciò fu fatto in modo così inatteso e veloce che la bambina, colta dallo stupore, non riuscì a proferir parola: nei suoi occhi sbarrati si rifletteva un senso di paura. E solo allora s'accorse che nel volto di quel nuovo conoscente c'era qualcosa di insolito. I tratti pallidi e fini erano come impietriti in un'espressione di intensa attenzione che non s'armonizzava con la fissità dello sguardo. Gli occhi eran rivolti a un punto che non era in relazione con ciò che faceva e i riflessi del sole al tramonto vi rilucevano in modo strano. Tutto ciò sembrò per un istante alla bambina un incubo. Ritrasse la propria mano dalla sua, s'alzò in piedi di scatto e si mise a piangere.

- Perché mi spaventi, cattivaccio? - disse stizzosa, in lacrime. - Che male ti ho fatto?... Perché?...

Petr rimase seduto dov'era, perplesso, col capo chino ed una strana sensazione, una mescolanza di risentimento e umiliazione, gli colmò penosamente il cuore. Era la prima volta che provava l'umiliazione dello storpio ed era la prima volta che si rendeva conto che la sua anomalia fisica poteva destare non solo compassione, ma anche paura. Certamente non riusciva ad avere una chiara percezione del senso di pena che l'opprimeva, ma il fatto che tale consapevolezza fosse incerta e confusa non sminuiva la sofferenza.

La gola gli si serrò per il dolore e l'offesa, e cadde piangendo sull'erba. Pianse sempre più forte: singhiozzi convulsi lo scuotevano tutto, mentre l'orgoglio l'induceva a reprimere quella manifestazione di dolore.

La bambina, che era già discesa dalla collinetta, udì quei sordi singulti e si girò meravigliata. Vedendo che il suo nuovo conoscente stava disteso col volto riverso a terra piangendo amaramente, si commosse, risalì silenziosamente sulla collinetta e gli si fermò accanto.

- Senti, - disse a bassa voce, - perché piangi? Pensi forse che mi lagnerò di te? Su, non piangere, non dirò nulla a nessuno.

Le parole di comprensione ed il tono affettuoso fecero sì che il bambino scoppiasse in un pianto ancor più diretto. La bimba, allora, gli si accovacciò accanto. Rimase seduta così per un po', quindi gli sfiorò i capelli, gli carezzò il capo e poi, con la tenera perseveranza di una madre che tranquillizza il figlio punito, gli sollevò il volto e gli asciugò col fazzoletto gli occhi arrossati dal pianto.

- Su, su, smettila! - disse, col tono di una donna adulta. - Non m'arrabbio più da tanto tempo, io. Vedo che ti dispiace d'avermi spaventata...

- Non volevo spaventarti, - rispose lui, sospirando profondamente per soffocare quegli accessi di nervosismo.

- Bene, bene! Non sono adirata!... Non lo farai più, vero? - e lo sollevò da terra cercando di farlo sedere accanto a sé.

Lui ubbidì. Adesso se ne stava col viso rivolto al tramonto e, quando la bambina girò nuovamente lo sguardo sul suo viso rischiarato dai raggi rossastri, egli le parve strano di nuovo. Gli occhi del bambino erano pieni di lacrime e restavano immobili come prima. Il viso gli si torceva in scatti di nervosismo e vi si poteva scorgere un dolore profondo, non infantile.

- Comunque, sei molto strano, - disse lei pensierosa e compassionevole.

- Non sono strano, - rispose il bambino con una smorfia d'afflizione. - No, non sono strano... Io... sono cieco!

- Cieco-o? - esclamò lei con voce tremante, come se quella triste parola pronunciata sommessamente da Petr avesse inferto un colpo tremendo al suo piccolo cuore femminile. - Cieco-o? - ripeté con voce ancor più tremante e, come cercando di difendersi dall'invincibile senso di pietà che s'era impossessato di lei, strinse d'un tratto con le mani il collo del bambino e col viso s'appoggiò a lui.

Sbalordita dall'improvvisa e penosa rivelazione, la piccola donna non riuscì a mantenere la propria sicurezza di sé e, mutatasi d'improvviso in una bimba afflitta ed impotente nel proprio dolore, scoppiò a sua volta in un pianto amaro e sconsolato.

## 6

Trascorsero in silenzio alcuni minuti.

La bimba smise di piangere e solo di tanto in tanto, senza lasciarsene sopraffare, le sfuggiva un singhiozzo. Con gli occhi colmi di lacrime ella guardava il sole che, roteando nell'incandescente atmosfera del tramonto, sprofondava oltre la linea scura dell'orizzonte. Il contorno dorato della sfera di fuoco balenò un'ultima volta, poi sprizzarono due o tre scintille ardenti, e la scura sagoma del bosco lontano si trasformò d'un tratto in una ininterrotta linea bluastra.

Dal fiume giunse un alito di fresco e il mondo ovattato della sera in arrivo si riflesse sul viso del cieco. Petja stava seduto a capo chino, evidentemente stupito di quella ardente manifestazione di pietà.

- Mi dispiace... - proferì finalmente la bambina tra i singhiozzi, come a spiegare la propria debolezza.

Poi, dopo aver riacquisito una certa padronanza di sé, tentò di por-

tare il discorso su un argomento diverso, del quale potessero entrambi parlare con noncuranza.

- Il sole è tramontato, - disse pensierosa.

- Io non so come sia fatto, - fu la mesta risposta. - Io... lo sento soltanto...

- Non sai com'è il sole?

- No.

- E... la tua mamma... non sai com'è neppure lei?

- La mamma so com'è. Riconosco sempre a distanza la sua andatura.

- Sì, sì, è così. Anch'io riconosco la mia mamma ad occhi chiusi.

La conversazione seguì molto più tranquillamente.

- Sai, - disse il cieco animandosi, - ecco, io il sole lo sento, e so quando è tramontato.

- E come lo sai?

- E' che... capisci... Non lo so il perché...

- A-ah! - rispose la bimba, evidentemente del tutto soddisfatta della risposta.

E tacquero entrambi.

- Io so leggere, - riprese Petrus' per primo, - e presto imparerò a scrivere con la penna.

- Ma come?... - iniziò lei, ma tacque subito tutta trepidante, non volendo continuare in quella specie di interrogatorio. Ma lui comprese.

- Leggo nel mio libricino, - spiegò, - con le dita.

- Con le dita? Io non riuscirei mai a leggere con le dita... Leggo male perfino con gli occhi. Mio padre dice che le donne capiscono poco di scienza.

- Io so leggere anche in francese.

- In francese!... E con le dita... Come sei intelligente! - disse lei meravigliata. - Però ho paura che ti possa prendere un raffreddore. C'è tanta nebbia sul fiume.

- E tu?

- Io non ho paura. Cosa vuoi mai che mi succeda?

- Beh, anch'io non ho paura. Vuoi che un uomo prenda freddo prima di una donna? Zio Maksim dice che un uomo non deve avere paura di nulla: né del freddo, né della fame, né del tuono, né delle nuvole...

- Maksim?... Quello con le stampelle?... L'ho visto. Mette paura!

- No, non mette affatto paura. E' buono.

- No, mette paura! - ripeté lei con convinzione. Tu non puoi saperlo perché non lo vedi.

- Come sarebbe a dire che non lo so, se è lui che mi insegna tutto.

- Ti picchia?
- No, e non mi sgrida... Mai...
- Questo è un bene. Come si fa a picchiare un bambino cieco? Sarebbe una cattiveria.
- Zio Maksim non picchia nessuno! - disse Petrus' distrattamente, poiché col proprio finissimo udito aveva sentito i passi di Iochim.
- Un istante dopo l'alta figura del chochol si stagliò sul crinale della collina che separava la tenuta dalla riva del fiume, e la sua voce si sparse in lontananza nel silenzio della sera.
- Pà-a-anič!<sup>39</sup>
- Ti chiamano, - disse la bimba nell'alzarsi.
- Sì, ma non ho voglia di andare.
- Vai, vai! Verrò a trovarti domani. Ora t'aspettano, ed anche me.

7

La bimba mantenne puntualmente la promessa, anche prima di quanto Petrus' avesse potuto sperare. Il giorno seguente, mentre era in camera sua per la consueta lezione con Maksim, d'un tratto levò il capo, si mise in ascolto e disse, tutto concitato:

- Lasciami andare per un attimo. E' arrivata la bambina.
- Quale bambina? - chiese meravigliato Maksim seguendolo fin sul portone.

La piccola nuova conoscente di Petrus' aveva effettivamente varcato in quell'istante il cancello della villa e, scorta Anna Michajlovna nel cortile, si stava dirigendo speditamente verso di lei.

- Cosa ti occorre, bambina cara? - domandò questa pensando l'avessero mandata per una commissione.

La piccola donna protese la mano con aria seria e domandò:

- E' qui da voi che c'è un bambino cieco?... Vero?
- Qui da me, cara, sì, qui da me, - rispose pani Popel'skaja, ammirando gli occhi limpidi e il portamento disinvolto della bambina.
- Ecco, vedete... La mia mamma mi ha lasciato venire qui da lui. Posso vederlo?

In quel momento Petrus' le corse incontro, mentre sul terrazzino si stagliava la figura di Maksim.

- E' la bambina di ieri, mamma! Te l'avevo detto, - disse il bambino nel salutarla. - Solo che ora ho lezione.

- Beh, stavolta zio Maksim ti lascerà libero, - disse Anna Michajlovna, - glielo chiederò io.

Frattanto la minuscola donna, che si sentiva evidentemente come a

casa sua, si diresse verso zio Maksim che stava avvicinandosi sulle stam-pelle e, allungatagli la mano, disse con un tono di condiscendente appro-vazione:

- Fate bene a non picchiare un bambino cieco. Me l'ha detto lui.

- Sul serio, signora? - domandò Maksim assumendo una buffa aria d'importanza e prendendo nella sua larga mano quella piccola della bam-bina. - Sono davvero riconoscente al mio pupillo per aver egli saputo disporre a mio favore una sì adorabile persona.

E Maksim, accarezzando la manina che teneva nella propria, si mise a ridere. La bambina continuava intanto a fissarlo con quello sguar-do limpido che aveva immediatamente conquistato il cuore del vecchio misogino.

- Ma guarda un po', Annùsja<sup>40</sup> - disse rivolgendosi alla sorella con uno strano sorriso, - il nostro Petr inizia a fare le sue conoscenze. E devi convenire, Anja, che... nonostante sia cieco, è riuscito a fare una scelta mica male, nevero?

- Cosa vorresti dire, Maks? - chiese con piglio severo la giovane donna mentre il viso le s'inondava di rossore.

- Sto scherzando! - rispose il fratello laconicamente, essendosi accorto d'aver toccato una corda sensibile, d'aver messo allo scoperto un pensiero segreto che s'agitava nel previdente cuore materno.

Anna Michajlovna arrossì ancor più, si chinò bruscamente e, con uno slancio di appassionata tenerezza, abbracciò la bambina. Questa accolse l'improvvisa calorosa carezza col suo sguardo limpido, seppure con una certa meraviglia.

## 8

Da quel giorno fra la casetta del fittavolo e la villa dei Popel'skij si strinsero rapporti di buon vicinato. La bimba, di nome Evelina<sup>41</sup>, si recava ogni giorno alla villa e dopo un po' divenne anche lei allieva di Maksim. Da principio il piano di studio in comune non piacque molto a pan Jaskul'skij. Innanzitutto perché riteneva che per una donna era del tutto sufficiente essere in grado di occuparsi della biancheria e della con-tabilità. Inoltre, da buon cattolico, pensava che Maksim non avrebbe dovuto combattere gli austriaci contro il parere chiaramente espresso dal *Pontefice padre*<sup>42</sup>. Infine, era fermamente convinto che su nel cielo c'è Iddio e che Voltaire e i volterriani ribollono nel catrame infernale, sorte questa che secondo molti sarebbe toccata anche a pan Maksim. Ad ogni modo, dopo una conoscenza più approfondita, dovette riconoscere che quell'eretico ed attaccabrighe era un uomo di carattere piacevole e di

acuta intelligenza, per cui il fittavolo addivenì ad un compromesso.

Una certa inquietudine, però, rimase in fondo all'animo del vecchio gentiluomo e perciò, dopo aver accompagnato la bambina alla prima lezione, ritenne opportuno rivolgerle un solenne ed enfatico discorso, diretto più che altro alle orecchie di Maksim.

- Dunque, Vélja<sup>43</sup>... - disse, tenendo la figlia per una spalla e dando un'occhiata al futuro insegnante. Ricordati sempre che in cielo c'è Iddio e a Roma c'è il santo "Pontefice". Te lo dico io, Valentin Jaskul'skij, e mi devi credere perché sono tuo padre. Questo come... *primo*<sup>44</sup>.

Seguì una nuova e significativa occhiata indirizzata a Maksim: il pan Jaskul'skij sottolineava il proprio latino, facendo intendere di non essere estraneo al mondo delle lettere e che pertanto era difficile raggiarlo.

- *Secundo*<sup>45</sup>, io sono un gentiluomo d'insegne blasone, nel quale blasone, insieme al "covone di fieno" e alla "cornacchia" è raffigurata una croce in campo azzurro. Gli Jaskul'skij, ottimi cavalieri, hanno più d'una volta cambiato le spade per i messali ed hanno sempre compreso qualcosa nelle questioni del cielo, perciò mi devi credere. Comunque, per il resto, per ciò che concerne l'*orbis terrarum*<sup>46</sup>, ossia le cose terrene, ascolta ciò che ti dirà il pan Maksim Jacenko, e studia bene.

- Non temete, pan Valentin, - replicò sorridendo Maksim, - noi non arruoliamo le piccole pani nei drappelli di Garibaldi!

9

Lo studio a due si rivelò molto utile per entrambi. Petrus' era naturalmente più avanti, il che non escludeva una certa emulazione. Lui aiutava spesso la bambina ad apprendere le lezioni, mentre lei trovava talvolta degli esempi assai appropriati per spiegare qualcosa che a lui, cieco, era difficile comprendere. Inoltre, la compagnia della bambina faceva sì che le lezioni avessero un che di singolare e stimolava gradevolmente la sua attività mentale.

Quell'amicizia era, insomma, un vero e proprio dono della sorte benigna. Il bambino ora non cercava più l'isolamento: aveva trovato quella corresponsione che non riusciva ad ottenere dagli adulti. Nei momenti di quiete interiore, la vicinanza di lei gli riusciva molto gradita. Sul poggio o al fiume andavano sempre insieme. Quando suonava, lei lo ascoltava con genuina ammirazione e quando lui metteva via il flauto gli comunicava le impressioni suscitate in lei dalla natura circostante. Certo, non le riusciva di esprimerle con sufficiente pienezza e con parole adeguate, ma in compenso il cieco coglieva nei semplici racconti di lei, nella loro

tonalità<sup>47</sup>, il colorito caratteristico di ogni fenomeno descritto. Così quando lei parlava, ad esempio, dell'oscurità della notte umida e nera che calava sulla terra, era come se Petr sentisse quell'oscurità nei toni sommessi della trepidante voce di lei. Quando poi, volgendo il viso pensieroso verso l'alto, gli comunicava: - Oh, che nuvola sta arrivando, una nuvola scura, scurissima! - lui avvertiva una specie di alito freddo nella voce di lei, percepiva lo spaventoso fruscio di un mostro che strisciava lassù in alto, lontano, nel cielo.

(continua)

### NOTE

\* L'introduzione e i precedenti capitoli sono stati pubblicati in *Slavia*, 1997, nn. 2, 3 e 4.

36) Nel territorio sud-occidentale è abbastanza sviluppato il sistema dell'affitto delle proprietà terriere: il fittavolo (detto in loco "*possessor*") è come un amministratore della proprietà terriera. Egli paga al proprietario una somma fissa, ed indi è dalla sua iniziativa che dipende il maggiore o minore profitto (nda).

37) *Pokojvka*: cameriera (in polacco) (nda).

38) Con *gromnica* si indica un cero che viene acceso durante forti temporali. Viene anche posto tra le mani dei moribondi (nda).

39) *Panič*: signorino (in ucraino).

40) Annusja e Anja sono vezzeggiativi di Anna.

41) Evelina: già F. D. Batjuškov rilevò in *V. G. Korolenko kak čelovek i pisatel'*, Moskva, Zadruga, 1922, p. 14, che "dalla madre è ritratta l'affascinante immagine di Evelina". Difatti anche la madre dello scrittore, Evelina (Evva) Osipovna Korolenko, nata Skurevič (1833-1903), era figlia di un modesto *arendator* polacco e lo scrittore stesso non solo confermò tale analogia ma indicò anche altri punti di contatto tra la madre ed il personaggio di Evelina in una annotazione posta in margine ad una pagina del manoscritto del succitato testo di Batjuškov che quegli gli aveva fornito in visione: "La somiglianza è rafforzata dal fatto che, sposatasi assai giovane [all'età di quattordici anni] con un uomo che aveva più del doppio della sua età [Galaktion Afanas'evič Korolenko aveva al momento del matrimonio trentasette anni compiuti] e che ben presto fu colto da paralisi, ella visse poi lunghi anni da moglie amorevole ed amica di un invalido". Che Batjuškov riporti nel proprio scritto il testo dell'annotazione di pugno di Korolenko viene confermato da A. V. Chrabrovickij in *Letopis' žizni i tvorčestva V. G. Korolenko*, Moskva, 1970, opuscolo 1, p. 9.

Alcuni tratti caratteristici di Evelina Osipovna Korolenko sono ravvisabili anche nel personaggio della madre in *Paradoks* (Il paradosso).

42) Con *Pontefice padre* traduciamo "*otec papež*" che l'autore spiega in nota:

“Papa di Roma (in polacco)”.

43) Velja: vezzeggiativo di Evelina.

44) *Primo*: in latino nel testo.

45) *Secundo*: idem.

46) *Orbis terrarum*: idem.

47) Per meglio comprendere l'importanza che nel *Musicista cieco* ha la tonalità dei paesaggi (in particolare di quelli visti dall'“alto”, dalla sommità di una collina o di una roccia) e dunque il sostrato musicale della loro descrizione, si veda quanto Korolenko scrive il 28 marzo 1887 nel proprio diario citando dall'opera di Georg Brandes *Grandi correnti della letteratura europea del secolo XIX (1872-1890)* ed annotando in margine al brano che qui riportiamo: «Per il Musicista cieco: “Descrivendo il paesaggio che s'apre dall'alto di uno dei monti della Boemia, Brandes dice: Quando guardi da qui appaiono due paesaggi: uno sotto delle arcate (*Prebischtor*) a sinistra, l'altro aperto a destra. Quando me ne stavo seduto lì nelle ore serali il primo paesaggio era austero, freddo e severo, mentre sul secondo tramontava il sole risplendente. *Era come se il primo fosse in tonalità minore, il secondo in maggiore* <corsivo di Korolenko>; il primo era coperto dalle tenebre, il secondo brillava e riluceva (p. 282)» (V. G. Korolenko, *Polnoe posmertnoe sobranie sočinenij*. Posmertnoe izdanie, <Poltava>, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ukrainy, 1925, *Dnevnik (1881-1893)*, vol. I, p. 64 ed ivi nota 1).

Negli anni Ottanta Korolenko legge e traduce con grande interesse Brandes. Un quaderno con la sua traduzione dal tedesco di Brandes, *Grandi correnti della letteratura europea del secolo XIX, parte III: La reazione in Francia*, risalente alla fine degli anni 80-inizio anni 90 è conservato nel Fondo Korolenko della Biblioteca di Stato della Russia (Cfr. Raisa Pavlovna Matorina, *Opisanie rukopisej V. G. Korolenko*, Moskva, Gosudarstvennaja Biblioteka im. Lenina. Otdel rukopisej, 1950, p. 171).

## INTERVISTA CON ALEKSANDR MOTELEVIČ MELICHOV\*

*Il romanzo "Confessione di un ebreo" esce in un clima di smascheramento delle complicità e connivenze popolari sotto i regimi totalitari, le quali finalmente vengono approfondite e condannate. Questa tematica è uno dei tessuti connettivi del romanzo: ma lei, Aleksandr Motelevič, ritiene invece che fosse applicabile alla Russia la soluzione di Solženicyn, ovvero aspettare gli agenti del KGB nei portoni per poi ucciderli?*

Tecnicamente, certo, era possibile. Se poi una quantità significativa di persone – non voglio usare l'espressione "il popolo" – si solleva, come in Cecenia, o contro Napoleone, allora combattere il tiranno diventa possibile. Ma gli uomini vivono una volta sola, specialmente i russi: e se non vivessero una volta sola non sarebbero uomini. È che io parlo da una prospettiva più facile, da sopravvissuto: vivevamo lontano dai grandi centri, per spiegare quello che abbiamo sopportato con tutte le sue implicazioni e sfumature il libro credo sia buon testimone. Diciamo che sarebbe stato bello – una soluzione utopica - trovare degli uomini con cui appostarsi nei portoni, ma non saremmo stati uomini... E gli ipotetici compagni non avrebbero fatto parte di quel "popolo" e di quelle "masse" usate come interlocutori astratti, comodi per il loro mutismo o, peggio, per la loro esplicita complicità.

*Ma secondo lei tale "popolo" cerca ancora di annullarsi nell'indeterminata "unità" sotto l'ala ferrea dell'ennesimo "vožd'?"*

Sa, dopo aver trattato così male il popolo nel romanzo "Confessione di un ebreo" sono tentato – è una mia debolezza – di riparare in qualche modo, di dire qualcosa a favore di un'entità che, per ignoranza o scelta deliberata, - ma il risultato è lo stesso - , si trova ad invertire il rapporto di forze col potere, ad essere essa a sceglierselo, il capo... In questo momento scuserà la mia sfacciataggine, ma vorrei paragonarmi a quel personaggio di Solženicyn che dice di odiare il "popolo" come forza ma di amare la "popolazione" concreta, perché sono cose diverse... La

---

\* A partire dal prossimo numero uscirà in Salvia a puntate il romanzo di Aleksandr M. Melichov "In nome del quattrocentesimo primo, ovvero La confessione di un ebreo". In questo numero pubblichiamo, nell'ordine, un'intervista con l'Autore, la sua "autobibliografia" e l'introduzione al romanzo a cura di Luca Barattoni (n.d.r.).

Russia di Puškin non c'è più, ma delle epoche passate rimane un qualcosa che va oltre la testimonianza, potremmo chiamarlo spirito: il mio migliore sostegno è la sociologia di Durkheim. La sua visione di una forza collettiva, ereditaria, che si trasmette facilmente in virtù di pensieri ed aspirazioni non complessi, di istinti riconoscibili, mi pare adatta al popolo russo. Ed è calzante anche nel tratteggiarli, questi istinti: una saggezza semplice, da bambini, di formule adatte ad ogni situazione, la volontà di "fargliela vedere" ai nemici in guerra, lo scovare, in un crescendo paranoico, nuove pseudo-comunità, nella sua visione unilaterale, parziale, rabberciata, su cui scaricare qualsiasi colpa... Questa è una delle cause più evidenti dell'antisemitismo. Magari, preso la maggior parte dell'anno, l'uomo che abbiamo descritto alla buona è un individuo irreprensibile, con qualità anche importanti... Ma poi un paio di volte alla settimana vede gli amici e, per raggiungere l'unità di opinioni, ci si mette tutti insieme a farfugliare i cari vecchi proclami antisemiti, a dare addosso a tutti i diversi che non rispondano ai requisiti di quei quattro amici.

*In "Confessione di un ebreo" il narratore non ha paura di giocare con le peggiori, ipocrite formulazioni linguistiche del periodo sovietico, come "che pane sotto il compagno Stalin!", oppure "la Russia ai russi!" - espressioni che le hanno consentito una rivisitazione amara ma ironica di quella realtà...*

Certo, ho pensato che la semplice citazione dei "cavalli di battaglia" linguistici del partito non fosse sufficiente, meglio accostarli a metafore anche impegnative, a una prima lettura. Se poi prendiamo altre espressioni, allora anche "culto della personalità" rappresenta una parte infinitesimale di quella verità che era l'Unione Sovietica allora, con le sue mitologie, i suoi comportamenti radicati... Dopo la guerra la voglia di libertà era così grande che, nel vedere le cose non andare meglio ma addirittura inaspriarsi, la morte di Stalin non avrebbe potuto non dare inizio ad un periodo di relativa tranquillità. Quanto fosse instabile quella "tranquillità" lo dimostra la stessa incerta uscita chruščeviana, che comunque non intaccava il principio delle libertà pianificate... Perché è questo uno dei punti fondamentali, l'ossimoro di una libertà che poi non c'è, perché è anch'essa pianificata... Le faccio l'esempio di Anton Pavlovič Čechov, che era un uomo di talento, con grandi qualità, buono, ma mi spaventa quando nelle sue visioni di un futuro per i russi, magari di quelli più sfortunati, si convince anche lui che una parte significativa della vita debba essere pianificata... Anche se il clima politico imponeva a persone come lui di esigere uno sforzo maggiore dallo stato, garantire quei diritti naturali che gli uomini sentono calpestati è più importante... Diciamo che, tramite l'uso di materiale eterogeneo, ho provato a incidere quelle parole

sovietiche con il bisturi, per far emergere la loro menzogna, dai risvolti quasi infiniti...

*Tornando alle metafore, per descrivere il suo "Confessione di un ebreo" aveva già in passato usato la parola "barocco"...*

Sì, io credo molto nell'influenza del barocco sulla letteratura russa, e sulle mie opere in particolare, le accosto alle altre grandi speculazioni intellettuali non come valore ma solo per una opportunità "filologica", non volevo darmi meriti che non ho... Perché sono convinto che non si possa parlare della letteratura russa come si fa adesso, riducendo per esempio Dostoevskij a un Nostradamus per riunioni para-filosofiche da fine settimana... L'influenza, anche negativa da un punto di vista "politico" della cultura populista è enorme, ma se ne sono accorti in pochi... Lo stesso lessico liturgico viene studiato, ma ancora in misura insufficiente... Ecco, io credo che se si indagasse a fondo si scoprirebbe che il barocco è entrato per così dire "dalla porta principale" in certe opere importanti... A me piace illuminare gli avvenimenti con toni sottili, quasi trasparenti (la cosa mi è riuscita in modo più completo nel mio romanzo "Provincial")... Mi ritorna in mente il nome di Čechov: come lui esamina certi minuscoli spostamenti dell'anima, così tento anch'io, ma con spirito barocco, attraverso metafore insistite, che generano altre metafore, attraverso una vicinanza esagerata ad arte col materiale che mi propongo di mettere in evidenza...

*Ora, Aleksandr Motelevič, mi consenta una piccola provocazione "sociale". In uno dei miei ultimi soggiorni in Russia ho conosciuto una vecchia donna che, sopravvissuta all'assedio di Leningrado, amava dire che, se il paradiso esistesse veramente, allora è già stato realizzato sulla terra dall'inizio del '90 in poi: negozi pieni di cibo, carne, zucchero, olio...*

Beh, posso capire che un tale paradiso sia qualcosa di nuovo, lungamente atteso, e magari anche piacevole per tanti, ma io non credo sia questo il paradiso da raggiungere, né io vivrò a lungo per perfezionarlo... Non vale la pena combattere se il paradiso è questo.

*Parliamo un attimo di Babel': si possono usare anche per Isaak Emanuilovič le parole del protagonista del suo "Confessione di un ebreo", Lev Kacelenbogen, allorché descrive il "disciogliersi" nell'anima collettiva della propria anima individuale... Per lui è un processo coercitivo, di matrice antisemita, violenta: per Babel' è anche il desiderio di fondersi con la tempesta rivoluzionaria, eppure le sue radici ebraiche gli erano care, come si vede nei racconti sulla "dinastia di Černobyl'"... Quali presupposti psicologici vede nella parabola di Babel'?*

È tutto un periodo in cui la ricerca, il culto della forza, sono espliciti nella vita e nell'arte. In *Babel'* mi colpisce, oltre ad autosperimentare sulla propria anima l'esperienza rivoluzionaria come salto di qualità spirituale, non solo nella vita militare, il modo così insignificante, leggero, col quale muoiono i suoi eroi... Questo mi fa dire che potrebbe anche non esserci nessun presupposto specifico, che *Babel'* era più avanti di altri nell'armonizzare il suo ebraismo e la sua lealtà sovietica.

*Venendo ad uno dei momenti centrali dell'esistenza degli ebrei in Russia, nella sua famiglia si ebbero ripercussioni riguardo al "complotto dei medici"?*

Noi fortunatamente vivevamo lontano dalle capitali, perché è soprattutto lì che si concentrò l'isteria antisemita, anche se ci tenevamo sempre pronti nel caso volessero rastrellarci... Certo ho dei ricordi terribili su certi arresti assurdi, su vite spezzate per niente, come quando presero un dirigente del comitato di fabbrica che aveva fatto bere inopportuna-mente dell'acqua che "apparteneva" allo stato, e si fece non so quanti anni di campo per aver "utilizzato in maniera indebita beni sovietici"... Io durante la mia carriera di matematico ho avuto piuttosto sentore dell'antisemitismo accademico, delle "quote ebraiche" nelle università, che si restringevano sempre più sino a scomparire... Quando un ebreo moriva accidentalmente, magari facendo rischiosi esperimenti, si poteva notare una franca allegria, ridevano contenti, beffardi... La mia tesi di laurea venne tradotta in molte lingue, ma nonostante questo non mi volevano lasciar andare ad Arzamas, dove c'erano laboratori atomici, perché ero ebreo, e non si fidavano...

*Tornando a "Confessione di un ebreo", osserviamo che la figura del narratore a volte sembra coincidere con quella dell'autore, un individuo attendibile che sposta la narrazione da un punto di vista impersonale ad uno dove è direttamente coinvolto. Che effetto si proponeva di ottenere?*

Come dei chiaroscuri, in cui si realizzasse un potente contrasto dialettico, e il cui materiale rientrasse nel campo indistinto della politica, dell'autobiografia, della filosofia, della poesia... Tutto questo serve a mettere in luce l'unità come idea malvagia, rapinosa... Volevo creare dei co-cervi irriducibili, e ancor più luminosi se comparati al grigiore del livellamento, dell'unità... Poi si ponevano dei problemi, diciamo di "equilibrio", tra narratore, autore e protagonista, perché le dico francamente che, prendiamo Lev Kacenenbogen, quello sono io nella funzione che ritenevo migliore per il sistema narrativo di "Confessione di un ebreo", come altri protagonisti di altri miei romanzi sono sempre un "io" dalla diversa economia, incompleto perché contingente. In questo tentativo di equilibrare

diverse voci, le situazioni familiari, dove la felicità si creava spontaneamente, di fatto – mi verrebbe da dire ironicamente “dal basso” – mi hanno aiutato molto, perché la poesia di quei momenti veniva come distrutta, pugnolata con un lungo coltello, la lama dell’unità... Anche gli ebrei sono felici senza far male a nessuno!

*E questa “unità” può facilmente allacciarsi ad un problema vecchio quanto il paese stesso: perché secondo lei da sempre in patria ogni individuo con un minimo di educazione o di tradizione ritiene suo preciso dovere escogitare qualcosa per salvare la Russia?*

Sapesse da quanto tempo ci penso! Anzi, si può dire che questo sia il mio pensiero più ricorrente, più ossessivo, su cui mi arrovello e scrivo gran parte dei miei libri. Credo che per il russo la globalità del pensiero sia insostenibile, che non riesca a non banalizzarla... Mi accodo anch’io a queste banalizzazioni, ipotizzando che l’uomo russo sia sopraffatto dalla grandezza della materia, che veda la materia come una cosa incommensurabile e, in ultima analisi, inutile... Per costruire una casa bisogna raccogliere i mattoni, preparare la calce, fare i calcoli perché non cada: troppa fatica. Pure, è un tema affascinante che pervade anche le mie opere, la separazione dello spirito dalla materia, la tensione violenta che questo implica nell’uomo, trasformandolo in qualcosa di sovrumano... Ne scrivo specialmente in “*Roman s prostatitom*”.

*Sono tensioni che attraversano la grande letteratura russa, a proposito della quale lei ha operato una personale divisione...*

Sì, io la vedo così: tento di capire quali opere si confrontino con problemi enormi, che accompagnano l’uomo tutta la vita, e queste sono le mie preferite; poi ci sono tutte le altre. Il migliore scrittore moderno per me è Platonov: leggere una pagina di Platonov è quasi impossibile, ti stanca per come sono condensati in piccole frasi intere concezioni del mondo... Lo accosterei a Nabokov per quanto in quest’ultimo le parole sono calibrate come per formare accordi musicali: così diversi, Nabokov e Platonov sono complementari... Fra i poeti la migliore è Marina Cvetaeva, forse perché anch’io mi sforzo di separare lo spirito dal *byt*, l’esistenza quotidiana... E poi questo tentativo, disperato nella sua coerenza, di essere incessantemente una persona modesta ma anche geniale, senza dare fastidio a nessuno ma separandosi dalla maggioranza... Anche Majakovskij è straordinario, da giovane le sue metafore ciclopiche mi riempivano il cuore, i suoi soli, le sue montagne, i suoi oceani... Poi col tempo questo entusiasmo si è un po’ affievolito, non ho capito se in cuor mio mi sono convinto che Majakovskij valga meno oppure sono semplicemente invecchiato, e allora quelle metafore erano più adatte ai giovani... Degli scrittori della mia seconda categoria, quelli non alle prese con

problemi grandi, lei mi suggerisce Erofeev e posso essere d'accordo, ma certo non lo si può paragonare a un Tolstoj... Anche se quello che mi ha accompagnato di più, quello su cui ho riflettuto di più è Dostoevskij: da giovane non lo capivo; io, brillante matematico, leggevo la "Leggenda del Grande Inquisitore" e non venivo a capo di niente... Poi sono venute altre letture, fra cui Durkheim che non credo incompatibile con lui, e la figura di Dostoevskij cresceva nel mio modo di pensare la vita, e quindi anche la letteratura... Finché nel romanzo "*Gorbatye atlanty, ili novyj Don Kišot*" mi nacque un personaggio dostoevskiano, un massimalista, un uomo che si suicida per la libertà, alla Kirillov, e vidi che avevamo molto in comune. Le sue idee, anche quelle nazionaliste, vanno per così dire "depurate", ma in lui ritrovo anche il distacco dello spirito dalla materia...

*Forse sono speculazioni che nella Russia odierna vengono messe un po' in disparte dalla lotta quotidiana per la vita...*

Economicamente, che è l'aspetto che salta più all'occhio, la situazione è terribile, si piange, il tessuto sociale è disgregato, vi sono quantità enormi di uomini per così dire "senza qualità", che veramente non possono fare nulla per sé, lontani anni luce dal solo immaginare quali passi intraprendere per soffrire di meno... Questo ad uno sguardo su vasta scala: nella "microvita", invece, molte cose sono positive, molte persone tentano di imparare a vivere la loro vita, a farne qualcosa dal niente pilotato che era prima... Dire "mi guadagno da vivere", pur nella sua precarietà, ha più senso oggi che in passato, perché allora lo potevano dire in piena coscienza solo pochi... Anch'io, come altri studiosi, ingegneri, fisici, sono diventato un piccolo commerciante, e ho vissuto dei miei "traffici" - tale attività di compravendita mi ha portato anche in Italia -, ed ho sentito una dignità sconosciuta, perché da noi il lavoro era quasi esclusivamente una situazione che procedeva per inerzia, dai risultati incerti, e specialmente per gli ebrei e i mulatti era una situazione alienante e con il continuo sentore di venire sopportati a prescindere dalla qualità del proprio lavoro... E questa dignità che ho sentito non la possono dare né El'cin, né Zjuganov, né Javlinskij.

*A cura di Luca Barattoni*

Luca Barattoni

## INTRODUZIONE AL ROMANZO "CONFESSIONE DI UN EBREO"

A Lev Kacenenbogen, protagonista del romanzo "Confessione di un ebreo", l'autore Aleksandr Motelevič Melichov affida l'ingrato ruolo di rigenerare le basi spirituali di una società, quella russa, che con sistematica violenza impedisce l'emancipazione dell'individuo non-russo. Contro l'unicizzazione dei sentimenti Melichov si sforza di far venire in superficie "bolle di memoria" dall'abisso della falsità e della violenza, mettendo impietosamente a nudo i cortocircuiti psicologici e linguistici di un paese che pare mortalmente affetto dall'isteria del livellamento, della legge, del nevrotico desiderio popolare di sottostare a un capo che renda tutti non uguali, ma *senza diversi* e *senza intrusi* (scelta che si affratella alla battaglia politica dei bolscevichi per uno Stato non di individui liberi di crearsi una vita ma ideologicamente "senza ricchi"). Romanzo politico è certamente *Confessione di un ebreo*, a-religioso per scandagliare impietosamente tutto quello che si dice umano, e tuttavia spesso coincidente con entità desiderose di annientare il prossimo, in Russia. Come un qualsiasi estraneo viene dissolto dal popolo-fagocita non per quel che fa ma perché non è dei tuoi, non mancheremo di rispetto agli ebrei dando credito alle "divisioni" ed eviteremo di elencare tutte le sofferenze disumane per le quali essi meritano di diventare, in Russia, per la prima volta, quella normale, trascurabile, "balorda intensità che è un uomo": lo stesso Melichov ama costruire una rappresentazione universale, capace di svelare ovunque sia nascosto il "DNA da pogrom" dei popoli, senza costruire graduatorie e cercando di distillare rigorosamente, caso per caso, il bene e il male da ogni episodio della sua esistenza.

E così, sullo sfondo dell'autorevolezza sia morale che storica delle puntuali denunce melichoviane, notiamo la coerenza mai manichea nel descrivere l'*hilarotragoedia* dell'universo e in quel suo "čužak", ora reso con "intruso", "strano", "diverso", vediamo rinnovarsi un elemento di disturbo che ci riporta a titaniche lotte nelle quali personaggi di non comune elevazione spirituale o magari solo ipocritamente giudicati folli, inutili e dannosi originali e teste dure e che viene da associare per la loro

impossibile cittadinanza nel mondo russo ai čudaki di Leskov o Turgenev o a personaggi di Tolstoj e Dostoevskij, imbastiscono l'eterno conflitto nella letteratura russa tra il grigio indistinto della massa, come anche nella metafora di un "calvo" e metafisico umore che in Majakovskij impedisce la rinascita dell'uomo, e un individuo che, in quanto sensibile, offende la mediocrità circostante; moralmente, la domanda di Melichov è una straziante rivendicazione di giustizia per tutti: di chi è la colpa se mi vengono instillate nell'anima lacerazioni insanabili, se la gente mi odia pur non conoscendomi e, bene che vada, mi umilia per farmi vergognare? Stalin, e prima di lui Lenin, hanno elevato a nobiltà d'animo quello che di più miserabile alberga nell'uomo: ma, alla Erofeev, il Cremlino c'era anche prima di loro, e prima del Cremlino, come testimonia docilmente la sua brava storiografia-agiografia populista, c'era la Rus' delle razzie e dei massacri, e prima ancora...

Come uno scandaglio il romanzo di Melichov indaga quella vasta regione dell'accettato e non discusso, della pagliuzza nell'occhio altrui più visibile della trave che è nel proprio, quegli episodi apparentemente insignificanti da cui nascono le grandi e piccole sofferenze, la passeggera vergogna dell'arrossire e l'eterna infamia dei tanti sterminii. Nel misero teatro delle parole d'ordine e delle caricature antisemite l'unica via d'uscita è una asettica indifferenza-insofferenza all'odio ed al dolore, tentativo insostenibile di superare la propria condizione di ebreo e di uomo, risposta a tutti gli stupri e a tutte le canzonature antisemite "da ufficio", corrispettivo melichoviano del problema di tutti i problemi, la violenza inutile e assurda a cui l'autore ci insegna a non assuefarsi, nuovo Toro di Falaride evocato da Šestov. L'autore con infallibile fiuto sa dirci dove comincia a nascondersi la rabbia nazionalista: anche nella più innocua definizione, usata in buona fede da tanti, come quando si sente dire "sottomissione ebraica", "sorrisetto ebraico", "devozione ebraica". Sono immagini che nel lusingare la nostra scarsa familiarità con il prossimo già innalzano le prime barriere, fecondano le prime nevrosi, emarginando gli ebrei da altri tipi di sottomissioni, sorrisi, devozioni, non-ebraici e, a fare un passo in più, *normali*, quindi in definitiva più accettabili. È uno spettacolo di bassezze inaudite: la vita degli ebrei, le loro aspirazioni e pensieri reali, concreti, che essi tentano di mettere in pratica ogni giorno, non contano nulla davanti alla schiavitù delle idee e delle leggi uniformanti, che rendono il popolo russo schiettamente intollerante e con un'unica aspirazione: l'eliminazione di quelli che non hanno i tuoi gusti né le tue opinioni. Non c'è quindi alcun rispetto per gli ebrei, nemmeno se muoiono in battaglia contro i tedeschi annegando nelle melme del Dneestr: e in particolare vengono presi di mira i più sensibili tra di loro, quelli *programmati*

per soffrire maggiormente davanti alle offese, li si annienta scientemente sottomettendoli, loro che con ingenua e tenace volontà amano e servono la Russia più dei russi stessi, come il nostro Lev Kacenenbogen.

Ma si sa, gli stati si fanno con gli eserciti e i tribunali, e allora perché preoccuparsi se qualche ebreuccio è stato massacrato nelle deportazioni o nei pogrom? La guerra è guerra... Allo stesso modo un disprezzo facile, bestiale, è ogni istante in agguato: un popolo che tira fuori la parola "ebreo" non a caso e come insulto è già un popolo guasto perché, seguiamo sempre il protagonista Lev Kacenenbogen, ce n'è almeno uno di ebreo buono, mio padre, cui tutti vogliono bene anche se è ebreo, e poi c'è anche mio zio Zjama che è morto in guerra, e poi... Ma non conta niente, forse ci saranno anche altri ebrei in gamba, pure è troppo difficile essere obiettivi, troppo faticoso formare le proprie idee osservando la realtà, molto meglio seguire le leggi degli altri-tutti, aspirare all'unità, all'assenza di distinzione, affinché nessuno si permetta di alzare la testa e, se solo si azzardi, venga schiacciato.

Melichov non è interessato ad una battaglia senza quartiere per il suo popolo, sa perfettamente che il punto non è nell'interpretare astrattamente la vita degli ebrei russi, delle tante vittime e anche dei carnefici che vi erano fra essi: la sua è una spietata analisi di un veleno che informa ogni istante della loro vita, di come si "educi" l'ebreo a vergognarsi di sé e lo si stupri, prima che nel fisico, nella psiche, nello spirito. Ed anche se alcuni riconoscibili nemici come il regime sovietico sono un facile bersaglio, l'ipocrisia degli interessati "difensori" del popolo è nata prima, così come il desiderio "di avere sempre ragione e di essere il centro dell'universo", caratteristiche, pare, inestirpabili da quei russi la cui litania è "U nas est' osobyj put'", convinti che "la terra cominci da attorno il Cremlino".

Davanti a Lev Kacenenbogen e ai racconti sui parenti morti in guerra gli altri ragazzi, per umiliarlo nei suoi affetti più cari, realizzano alla lettera la metafora "rotolarsi dalle risate": ma in URSS è stato realizzato, almeno sulla carta, il desiderio popolare di allontanare tutti i diversi e quindi, primi fra tutti, gli ebrei. Una delle manifestazioni più eclatanti dell'umorismo staliniano è (ancora!) quella Regione Ebraica Autonoma, straordinaria e "lungimirante idea democratica" per i cultori di un odio direttamente proporzionale alla loro idiozia: a Birobidžan la popolazione ebraica è da parecchio tempo inferiore al 3%, ma solo perché le deportazioni di massa e i relativi viaggi di decine e decine di giorni, sino al Mar del Giappone, furono bloccati dalla morte di Stalin, il "grande leader" (ancora Šestov: "le masse hanno bisogno di leader e i leader hanno bisogno di masse") al quale, dopo aver fatto costruire chilometri quadrati di baracco-

poli per “accogliere” gli ebrei, era rimasto solo il tempo di ordinare di “mettere sui binari i carri bestiame”.

L'ebreo parassita, l'ebreo che sorride all'ebraica, l'ebreo studioso, l'ebreo dentista, l'ebreo marchiato a fuoco sin dall'infanzia e costretto a portarsi dietro tutta la vita un'infamia instillatagli chimicamente dal patriottardo popolo-fagocita non sa più cosa voglia dire vivere d'istinto, vivere fidandosi del proprio inconscio perché ogni minima scelta è frutto di nevrosi e a sua volta origina nuove nevrosi, e soluzione visibile (e accettabile) non v'è, a parte una lontana, utopica riscrittura dell'uomo, in un tempo dove accada finalmente qualcosa, e non in quello presente, fermo, inchiodato a un odio livellatore che permea di sé ogni aspetto della vita. Gli attuali uomini invece amano sostituirsi a Dio, abbeverandosi grettamente alla cecità furiosa del popolo come alle scuole di partito credono di dotarsi di una visione del mondo che abbracci tutte le forme dell'esistenza e di vivere di rendita con essa, ignorando perché “ebraiche” la “modestia” della felicità familiare e l'eroismo di tante situazioni che si creano di fatto: dietro al padre di Lev Kacenenbogen che si sfianca di fatica per sfamare i figli, dietro la morte in guerra dello zio Zjama contro i nazisti, Melichov non cerca alcuna impalcatura trascendente, si limita a mostrarci la sublime “banalità” di chi vive senza commettere violenze e pure viene violentato, storie che acquistano un rilievo ancora più agghiacciante perché, seppure informate di santità, bontà, coraggio o lealtà ai massimi gradi, suscitano sempre la stessa rabbia distruttiva e antisemita. Ma sì, tanto che importa... per edificare l'Eden-Eldorado socialista “su dieci persone bisogna ammazzarne una e metterne tre nei campi”: e poi tale Eldorado verrà edificato immancabilmente. Statene certi.

## NOTA BIOBIBLIOGRAFICA REDATTA DALL'AUTORE

Io, Aleksandr Motelevič Melichov (Mejlachs), nacqui nel 1947 a Rossoš' nella regione di Voronež, da dove in seguito mio padre, storico, per salvarsi da un altro arresto (aveva scontato in un campo di concentramento un periodo dal 1936 al 1941), si spostò nel Kazachstan settentrionale, nella piccola cittadina di Stepnjak, dove visse estraendo l'oro. Qui prese a insegnare le lingue straniere, la geografia e la storia, divenendo per alcune generazioni il simbolo dell'Insegnante. Mia madre (il suo cognome da ragazza era Kiričenko, che in Ucraina suona molto fidato) era professoressa di fisica. Apparentemente la mia disposizione letteraria si fece strada sin dalla prima età, ma cominciai da un tipo di arte utilitaristica: scrissi – anche se non la spedii – una lettera al giornale satirico “*Krokodil*”, con una lamentela sulle riparazioni, andanti per le lunghe, dei bagni. Similmente, già allora padroneggiavo perfettamente gli stereotipi del giornalismo sovietico: “Non è possibile che i compagni del comitato esecutivo non si accorgano che...”: il comitato provinciale e il comitato esecutivo provinciale cominciai invece a distinguerli solo all'università, dove entrai nel 1964 (avevo *cinque* in tutte le prove di matematica, scritta e orale. Non riesco a non vantarmi di queste passate promesse, poiché la loro realizzazione non parla da sé). Scelsi la facoltà di matematica e meccanica per l'aristocratismo della matematica, anche se i premi all'olimpiade Pansiberiana li ricevetti per la fisica: nelle quotidiane lotte coi “lirici” ero quel che si dice un ardente “fisico”.

Terminai l'università senza prendere neanche un *quattro* nelle materie matematiche e con *tre* nelle altre discipline. Mi preparavo per lavorare nel centro atomico “Arzamas – 16”, ma mi fu proibito dal Primo Settore (agli ebrei non si potevano più far conoscere dati riservati) e dopo alcuni mesi senza lavoro mi rifugiai nella mia cattedra alla facoltà di matematica applicata nel dipartimento di ricerca.

La carriera scientifica per i mezzosangue andava avanti passabilmente. La tesi di dottorato, la ricerca di un insegnamento adeguato, tutto riusciva a malapena, e tuttavia riusciva (durante una di queste tappe il responsabile di partito della facoltà fu costretto a garantire che non me ne sarei andato in Israele: come potete vedere non gli ho ancora fatto fare brutta figura). Amai sempre la matematica, tornavo da lei dopo le frequentazioni con la letteratura di terz'ordine, quasi passassi, dopo una sala

d'aspetto d'una stazione affollatissima, in una casa pulita.

All'inizio degli anni '90, quando l'insegnamento della matematica applicata era quasi scomparso a causa della corrispondente diminuzione di ordinativi bellici (per prima cosa iniziarono a risparmiare sulle briciole con le quali si sfamavano i passerotti), mi erano state stampate 60 pubblicazioni scientifiche.

Cominciai a scrivere prosa a metà degli anni '70; ricordo come al momento della mia tesi di dottorato nel 1974 misi insieme il mio primo racconto "*Vesy dlja dobra*", che mi riuscì di pubblicare solo nel 1989: la ricerca del senso della vita era un tema proibito. All'epoca leggevo come un matto qualsiasi cosa fosse almeno un po' "eterna", ma i soliti idoli rimanevano Tolstoj, Čechov, Herzen; ora di Dostoevskij ho un'immagine più grandiosa. La prima volta pubblicai su "*Sever*", nel 1979, il racconto "*Incident*", col mio nome vero. Ancora adesso mi onoro del fatto che il mio esordio fu notato, nella rivista "*Sovetskaja Rossija*", dal critico conservatore Vladimir Bondarenko: gli ripugnava leggere di un "rettile umiliato". Non si ammetteva che l'eroe fosse un personaggio complesso e autoriflessivo, tutti i miei tentativi di pubblicazione presso riviste subivano forti difficoltà, e se nelle redazioni non ci fosse stato il sostegno della "classe media" difficilmente qualcosa avrebbe visto la luce. A questo proposito proprio allora uno dei redattori a me favorevoli mi consigliò di usare uno pseudonimo russo, "poiché", aggiunse, "la pubblicazione di un autore con il suo cognome può essere interpretata come un atto contro la Russia". A quel tempo mi era ancora nuovo che il tentativo di fare qualcosa all'interno della letteratura russa potesse essere giudicato come anti-russo.

Dopo che l'uscita del racconto "*Traktat o bane*" ("*Avrora*", n. 4, 1982) fu ritenuta dal comitato regionale un errore politico, esso fu bloccato durante la preparazione delle bozze della raccolta "*Provincial*", e ciò avrebbe potuto anche essere per sempre, se non fosse salito al potere Gorbačev. La raccolta uscì nel 1986, anche se per ogni evenienza cambiarono la dicitura originale in "*Avanpost progressa*".

Il libro seguente, "*Vesy dlja dobra*", uscì sempre per i tipi "*Sovetskij pisatel*" nel 1989. Per motivi di spazio non trovò posto in esso lo schizzo "*Opolzen*" ("*Neva*", n. 12, 1986), dal quale volevo tagliare il finale edificante. Anche adesso quello schizzo non mi sembra male, seppure per la sua pubblicazione dovetti approfittare della famigerata campagna antialcolica.

Poco tempo dopo, anche il romanzo "*Gorbatye atlanty, ili Novyj Don Kišor*" fu sul punto di andare in stampa (il titolo di allora era "*Evangelie ot Saburova*"), - ricevetti addirittura un anticipo, - ma poi il

sistema editoriale sovietico crollò. Lo dovetti pubblicare a puntate sulle riviste "Neva" ("*Tak govoril Saburov*", nn. 11-12, 1992) e "Zvezda" ("*Dary niščego*", n. 12, 1993, e "*Gorbatye atlanty*", n. 9, 1994). L'edizione in volume è della "*Novyj Gelikon*" ed uscì nel 1995, un anno dopo "*Isповed' evreja*", che ricevette il premio dell'Unione degli scrittori di San Pietroburgo (la variante su rivista "*Izgnanie iz Edena*" venne pubblicata su "*Novyj mir*" nel primo numero del 1994). I due romanzi – forse, non casualmente – costituiscono una specie di contraddittoria unità: "*Isповed' evreja*" esprimeva il terrore davanti a una indistinta compattezza dell'umanità, "*Gorbatye atlanty*" davanti all'isolamento.

Nei numeri 4 e 5 di "*Novyj mir*" uscì nel corso del 1997 "*Roman s prostatitom*", opera che approfondiva il tema della disarmonia tra corpo e spirito, iniziato col racconto "*Eros i Tanatos*", pubblicato la prima volta sulla rivista "Neva", n. 12, 1993, e poi per i tipi della casa editrice "*Novyj Gelikon*".

Nel 1996 scrissi un libro pubblicistico di interviste a economisti della "squadra di Gajdar", ma la sua pubblicazione è ancora ritardata da uno dei protagonisti di quell'esperienza. Per la pubblicistica ho un certo riguardo, riempiendone involontariamente quella uniteralità alla quale evidentemente è condannata l'arte. Considero gli interventi più cospicui quelli apparsi su "*Moskovskie novosti*" e "*Literaturnaja gazeta*" (sulle riviste sono invece comparsi saggi sul suicidio e la pena di morte: "*Poslednji akt*", raccolta "*Bezdna*", 1992, "*Svincovaja pravvednost*", "Neva", n. 8, 1993, "*Začarovannye obidoj*", "*Novyj mir*", n. 11, 1993; sulla scienza e il mercato: "*Učenyje ili obručennye*", "Neva", n. 4, 1992; sull'arte a scuola e nella società: "*Rezervy duchovnosti*", "Neva", n. 11, 1989, "*Pryžok v carstvo svobody*", "Neva", n. 2, 1995"). Ho anche scritto una serie di sussidiari scolastici sulla "Cultura Artistica Universale". Seguo la sorte di questo corso ormai da dieci anni.

Un'occupazione molto importante della mia vita fu, all'inizio degli anni '90 e anche in seguito, la creazione di una associazione volontaria incaricata di somministrare aiuto psicologico a potenziali suicidi. Credo di essere riuscito a dimostrare che questo servizio sia possibile e utile. Tuttavia, in relazione alla scomparsa di un qualsiasi impiego stabile, non posso più prestarvi la dovuta attenzione, e l'attività dell'associazione si è quasi del tutto interrotta: non ho trovato un successore. Ma per qualche motivo non ho perso la speranza che questa esperienza sia utile a qualcuno.

Sposato a una mia compagna di corso, ho due figli grandi e un nipote. Mi guadagno da vivere fundamentalmente con articoli per i giornali, ma per qualche tempo ho anche messo da parte qualcosina lavorando

come aiutante di una “spola”, un piccolo commerciante che porta merci in Russia da oltre frontiera. Grazie a questa occupazione sono stato in Polonia, Turchia, Siria, Italia, Ungheria, e scrissi un ciclo di saggi intitolato “*Povest’ o pragmatičnom androne*”, (“*Neva*”, n. 8, 1996). Questi motivi sono presenti in “*Roman s prostatitom*”, che presto uscirà in volume per i tipi della “*Limbus-press*”.

(Traduzione di Luca Barattoni)

*Agostino Visco*

**DIONÝZ ĐURIŠIN (1929-1997)**  
**(In memoria del comparatista letterario slovacco)**

Dionýz Đurišin, critico e storico letterario, caposcuola dei comparatisti letterari slovacchi, professore universitario, per 45 anni impegnato nella ricerca scientifica, ha ceduto alla grave malattia che lo aveva colpito ed ora è morto a 67 anni di età il 26 gennaio 1997 a Bratislava (Slovacchia).

Đurišin apparteneva alla generazione di intellettuali che si erano formati culturalmente nei difficili anni dell'ultimo dopoguerra. Non sono infatti lontani dalla verità coloro che affermano che la democrazia, appena affacciata in Slovacchia nei primi giorni dopo la seconda guerra mondiale, cominciò a svanire non già dopo il colpo di Stato del 1948, ma fin dall'arrivo dell'Armata Rossa sul territorio slovacco nella primavera inoltrata del 1945<sup>1</sup>. L'anno scolastico 1944-45 volgeva al termine e ai maturandi slovacchi fu subito imposto di portare all'esame di maturità anche un'affrettata preparazione di conoscenza dell'alfabeto russo e di primi rudimenti della lingua e letteratura dei liberatori sovietici. I partiti politici non comunisti furono presto ridotti all'impotenza. Così, solo chiudendo tutti e due gli occhi, si potrebbe considerare come liberazione il passaggio dal carcere hitleriano, durato in Slovacchia appena un lustro, alla pluridecennale prigionia staliniana. Un po' alla volta la lingua russa diventò obbligatoria in tutte le scuole della Slovacchia, dalle elementari fino all'Università. Il nuovo regime aveva assoluto bisogno di docenti di lingua e letteratura russa e così anche il giovane Đurišin si iscrisse, dopo la maturità, conseguita nel 1948 al ginnasio-liceo di Prešov, alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "Jan Amos Komenský di Bratislava, al corso di Laurea in Lingue e Letterature slovacca e russa (1948-1952).

La Slovacchia confinava con l'Unione Sovietica e fin dal secolo scorso grandi scrittori e poeti slovacchi, come Pavol J. Šafárik (1795-1851), Ján Kollár (1793-1852), L'udovít Štúr (1815-1856) leggevano e ammiravano la letteratura russa classica. Inoltre, l'idea panslavista influenzò nel XIX secolo tutte le nazioni slave per quanto riguarda il loro sviluppo politico e culturale. I traduttori arricchirono la cultura slovacca

di numerose traduzioni dei classici russi, contribuendo validamente alla formazione del realismo nella letteratura slovacca. Non di rado, però, gli intellettuali slovacchi russofilo ammiravano in modo acritico ogni aspetto della Russia autocratica.

A cavallo dei due secoli, la generazione più giovane, formatasi alle università occidentali, acquisì una visione più disincantata e spesso si opponeva nella rivista *Hlas* (La Voce) all'orientamento russofilo.

Con la creazione della Repubblica cecoslovacca alla fine della prima guerra mondiale, agli Slovacchi si aprirono le porte verso tutte le letterature occidentali in modo diretto e non più attraverso la mediazione della cultura letteraria ceca. Durante il periodo della Repubblica Slovacca indipendente (1939-1945), l'enfasi era stata posta ancora sulla letteratura classica russa, grazie ai persistenti filoni culturali russofilo e slavofilo. Si tradusse però molto anche dalla letteratura francese, tedesca e da altre letterature occidentali. Questa apertura verso l'Occidente fu bruscamente interrotta nel 1948 quando fu instaurato con un colpo di Stato un regime comunista di marca staliniana anche in Slovacchia. Tutte le case editrici furono nazionalizzate e, di conseguenza, sul mercato librario non apparivano più autori occidentali, religiosi, non conformisti o, comunque, non comunisti. L'unilaterale orientamento verso il cosiddetto realismo socialista costrinse i letterati entro temi sempre più ideologizzati, impoverendo così i valori estetici delle opere di prosa e di poesia. Cominciò persino la caccia agli intellettuali di sinistra che fin dagli anni '20 erano stati raggruppati intorno alla rivista *Dav* (La Folla). Addirittura un rinomato poeta comunista, Laco Novomeský, finì in prigione insieme al futuro presidente della repubblica Gustav Husák, accusati tutti e due di nazionalismo borghese. Agli uomini di lettere fu imposto l'esclusivo orientamento verso le cosiddette letterature progredite dell'Est. Il mercato librario fu forzatamente inondato di traduzioni dalle letterature sovietiche. Dalle poche traduzioni del 1947, nei due anni successivi al colpo di Stato si passò a ben 189 titoli. Al lettore si offriva spesso il consumo di opere mediocri, permeate di schematismo ideologico, provocando così il degrado del gusto estetico del lettore. Gli scrittori slovacchi furono costretti ad una schiavistica imitazione di modelli sovietici in tutte le espressioni letterarie.<sup>2</sup>

Solo dopo il 1957 cominciarono ad apparire in Slovacchia di nuovo opere classiche della letteratura russa. Il *Dottor Živago* di Pasternak fu tradotto nel 1964. Grazie all'azione moderatrice di Alexander Dubček, furono liberati gli autori incarcerati, che si inseriscono, tra difficoltà varie, nella vita culturale. Ricominciarono pure i contatti con gli scrittori occidentali. I giovani scrittori furono molto attivi nella rinnovata rivista "Mladá Tvorba" (La giovane letteratura). Si recepirono

più liberamente nuovi stimoli dall'Occidente e si innovò nella forma e nei contenuti.

Nel 1968, con l'invasione della Cecoslovacchia, si ebbe un nuovo brusco stop alla libera creazione dei valori letterari. Gli scrittori furono costretti ad identificarsi con il nuovo corso di normalizzazione, o a ritirarsi nel silenzio. Un grigiore uniforme avvolse tutta la vita civile e culturale slovacca. Molti successi letterari degli anni '60 vennero bollati come revisionisti e, pertanto, i loro autori furono soggetti ad angherie persecutorie di ogni genere. Molti emigrarono o scrissero segretamente per il *samizdat*. Altri ripiegarono verso temi storici, meno esposti agli attacchi politici. Insomma, si ritornò ai bui anni '50.

In questo clima politico e culturale, al giovane Đurišin, laureato in Lingue e Letterature slovacca e russa, si aprivano le porte della carriera accademica all'Università "J.A. Komenský" di Bratislava. Insegnò dapprima presso la Cattedra di Lingua e Letteratura russa alla Facoltà Pedagogica (1952-1959) e, per breve tempo, lavorò nell'Amministrazione statale del Ministero dell'Agricoltura (1959-1960).

Progressivamente, Đurišin penetrava nei segreti della ricerca e della pubblicistica. Gli inizi del suo lavoro scientifico si collegano con la sua attività di docente. Per gli studenti universitari prepara due volumi di suoi capitoli scelti della letteratura russa, <sup>3</sup> usciti nel 1954 e 1955, in cui egli presenta la letteratura russa fino al realismo. In collaborazione con altri colleghi contribuì alla pubblicazione di altri due testi: "Teória literatúry II" (1955) e "Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i" (1956)<sup>4</sup>. Per le classi liceali preparò un testo di letteratura russa e una grammatica russa per l'Istituto tecnico forestale.<sup>5</sup>

Nel 1957 scrisse sulla tragedia "Dimitrij Samozvanec" (Dimitrij l'intruso) di Ján Palárik (1822-1870)<sup>6</sup>. Nel 1959 s'interessò, con A. Popovič, della presenza dei libri russi nelle collezioni della fondazione culturale nazionale di Matica slovenská a Martin.<sup>7</sup> Đurišin si dedicava anche ad un'intensa attività di censore, non lasciandosi sfuggire le pubblicazioni che trattavano dei rapporti interletterari slovacco-russi.

Nel 1960 Đurišin diventò ricercatore scientifico all'Istituto di letterature e lingue del mondo presso l'Accademia Slovacca delle Scienze (SAV). Proprio in questi anni si ebbe un nuovo slancio negli studi comparatistici anche nel mondo slavo, grazie al IV Congresso Internazionale degli Slavisti a Mosca (1958), in cui fu pienamente riabilitato l'approccio comparativo nell'analisi delle opere letterarie. In questo clima culturale Đurišin, alla ricerca di un orientamento scientifico proprio, s'imbatte, all'Accademia, in strumenti scientifici atti ad esplorare le concrete forme della ricezione delle opere di Lermontov, L.N. Tolstoj, Turgenev, Puškin e

altri grandi scrittori e poeti russi nella cultura letteraria slovacca, usando, nell'analisi, sistematicamente il metodo strutturale. Lo testimoniano i suoi studi dedicati a questi autori, pubblicati nelle varie riviste. S'interessò per esempio alle analisi dell'opera di L. N. Tolstoj del critico letterario slovacco S. H. Vajanský (1847-1916).<sup>8</sup> Mentre nei primi contributi Ďurišin si interessava ai rapporti di contatto puramente esterni tra la letteratura slovacca e quella russa, ora comincia ad esplorare le forme di contatto interne, con l'accento predominante sulla funzione del fatto letterario, recepito nella struttura stessa della letteratura slovacca. Studia per esempio quale ruolo ebbe l'opera di Gogol' nei due prosatori slovacchi Ján Kalinčiak (1822-1871) e Martin Kukučín (1860-1928).<sup>9</sup>

Esaminando i dati biografici e scientifici di Ďurišin, colpisce la sua costante tendenza a superare il già acquisito, per procedere oltre, verso nuovi traguardi scientifici. Fin dall'anno 1962 egli collegò l'attività didattica con la ricerca storico-letteraria. In quest'attività fu ulteriormente stimolato nel 1964 da Mikuláš Bakoš, che lo chiamò tra i suoi giovani ricercatori, introducendolo allo studio della comparatistica tipologica. Ďurišin fu orientato a cimentarsi con una concezione metodologica, tesa a sviluppare programmaticamente la ricerca delle relazioni e delle connessioni letterarie sulla base della poetica storica. Bakoš chiamò questo metodo "comparatistica strutturale". Egli fondò nel 1966 la rivista "Slavica Slovacca", in cui apparirono fin dai primi numeri gli studi comparativi di Ďurišin, Popovič, Klátik, Panovová, Lesňáková, Molnár e altri giovani studiosi di comparatistica letteraria. Basti ricordare il lavoro di Ďurišin sui complessi letterari superiori<sup>10</sup> e sulle traduzioni di Nezabudov (1903-1976) da Lermontov.<sup>11</sup> Questi giovani comparatisti si dedicavano, per così dire, ad una attenta verifica del terreno comparatistico, in cui Ďurišin entrava, come primo del team dei giovani, con la sua ricerca sulla soluzione delle questioni teorico-metodologiche della ricerca comparatistica, concepita come sistema, e con i suoi studi su N. V. Gogol'. I risultati conseguiti sollecitavano di continuo il suo desiderio di innovare ulteriormente il suo pensiero teoretico. Per il V Congresso Internazionale degli Slavisti a Sofia (1964) egli pubblicò lo studio "K teórii porovnávacieho skúmania literatúr"<sup>12</sup> (Riguardo alla teoria della ricerca comparativa delle letterature).

Al Congresso Internazionale degli Slavisti a Sofia (1964) egli pervenne ad un incontro creativo tra la teoria del passato (il metodo formale russo - A. N. Veselovskij; lo strutturalismo ceco - J. Mukařovský e F. Wollman) e l'idea di un complesso sistema di ricerca comparatistica. Su questa base Ďurišin pubblicò il lavoro di carattere teoretico "Problémy literárnej komparistiky" (1967) (I problemi della comparatistica lettera-

ria)<sup>13</sup>, con cui istituì la ricerca comparativa come peculiare procedimento della scienza della letteratura.

Il tentativo di rinnovamento dei procedimenti di ricerca che scaturiscono dall'applicazione della poetica storica, non significava un ritorno alle precedenti sperimentate pratiche, ma esprimeva già una nuova epoca dello studio comparato delle letterature che superano il ristretto programma di una letteratura nazionale a favore di connessioni più vaste e di aspetti internazionali della critica letteraria. Đurišin già nel 1965 scrisse sulla inevitabilità dei confronti multilaterali tra le letterature.<sup>14</sup> Nel 1966 egli vide pubblicato il suo debutto librario: "Slovenská realistická poviedka a N. V. Gogol" (La novella realistica slovacca e N. V. Gogol)<sup>15</sup>.

Il giovane comparatista si concentra sull'analisi della ricezione dell'opera prosaica e drammaturgica di N. V. Gogol' nelle varie tappe dello sviluppo letterario in Slovacchia e in vari autori, a cominciare da L'.Štúr e fino alla prima guerra mondiale.

Il critico letterario slovacco Karol Tomiš ricorda a proposito che tra gli esperti occidentali e orientali si diffondevano negli anni '60 vivaci discussioni su come superare la perdurante crisi della comparatistica letteraria.<sup>16</sup> Le discussioni su queste problematiche si svolgevano non solo su riviste specializzate, ma soprattutto davanti al forum internazionale dell'Associazione Internazionale dei Comparatisti letterari (AILC), davanti ai Congressi degli Slavisti e in seno alle conferenze dedicate alla preparazione della Storia della letteratura mondiale. Đurišin seguiva attentamente questo scambio internazionale delle opinioni e nel 1967 vi entrò creativamente con la già citata monografia: "I problemi della comparatistica letteraria" (1967). Il libro rappresenta nello sviluppo della comparatistica slovacca un lavoro veramente pionieristico. Đurišin vi sintetizza non soltanto le precedenti conoscenze riguardanti la ricerca comparata, teoretica e pratica, ma accanto alla formulazione dei fondamentali problemi della comparatistica letteraria egli costruisce il suo sistema teoretico e presenta la comparatistica letteraria come elemento sistemico della teoria letteraria. Questa monografia, con la sua base teorico-metodologica, con il suo sistema concettuale logicamente intessuto e con la sua esposizione scientificamente esigente, apriva le prospettive verso ulteriori studi comparativi della letteratura. In pratica l'Autore offriva una nuova concezione teoretica e metodologica, indicando gli sbocchi dallo stato di crisi da molti denunciato. Con questa opera Đurišin inizia il secondo periodo della sua attività scientifica, dedicandosi ad una costante e creativa elaborazione dei problemi teoretici e metodologici della comparatistica letteraria.

Su questa base teoretica e metodologica scrisse una serie di studi

parziali, pubblicati nelle riviste specializzate sia slovacche che estere.<sup>17</sup>

Per il VI Congresso degli Slavisti a Praga (1968) Ďurišin preparò il saggio: "Otázky porovnacieho skúmania literatúry a analýza prekladateľskej metódy" (I problemi della comparatistica letteraria e l'analisi del metodo di traduzione)<sup>18</sup>, pubblicato in slovacco, russo e inglese. Lo studio si presentava sia come programma che come accesso problematico verso una ulteriore cristallizzazione dei postulati metodologici della comparatistica su una base internazionale più vasta. Queste problematiche cominciarono ad interessare anche gli slavisti e slovacchisti stranieri, tra i quali Balcerzan, Jähnichen, Richter, Bassel, Olonova, Kolbuszewsky, Madany, Fried e altri. Era proprio merito di Ďurišin se la comparatistica non si immobilizzò sul punto d'arrivo raggiunto. Egli vi immetteva sempre nuovi stimoli, diretti verso le possibilità di un ulteriore sviluppo qualitativo. In ogni suo nuovo libro la teoria della comparatistica si modificava, si approfondiva e allargava gli orizzonti verso un rinnovato complesso di problematiche di ricerca. Ďurišin esprimeva le sue idee innovatrici anche a dispetto di tensioni e controversie con i comparatisti più anziani. Tanto è vero che egli propose alcuni problemi in varie redazioni, presentando sempre l'ultima modificazione come approfondimento, sviluppo e correzione della precedente. In questo modo ebbe origine un certo numero di nuove sintetiche pubblicazioni sulla teoria della comparatistica. Intanto nel 1971 usciva il suo libro, "Z dejín a teórie literárnej komparatistiky" (Della storia e teoria della comparatistica letteraria)<sup>19</sup>. Ďurišin vi sviluppa ulteriormente i singoli problemi teoretici della comparatistica e li arricchisce di nuovi aspetti riguardanti la più recente ricerca teoretica e storico-letteraria.

In seguito Ďurišin preparò una più ampia ed elaborata edizione in tedesco della sua pubblicazione "I problemi della comparatistica letteraria", uscita a Berlino con il titolo. "Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses".<sup>20</sup> Se ne deduce che la capacità dell'autore di saper formulare problemi attuali e principi metodologici lo fece conoscere non solo nei circoli scientifici dei paesi socialisti, ma anche in Occidente. Presto seguì l'edizione inglese intitolata "Sources and Systematics of Comparative Literature".<sup>21</sup> E' giusta l'osservazione di Tomiš che ogni nuova edizione slovacca o estera della sua opera teoretica va considerata come una sua innovata, precisata e perfezionata variante, come se l'autore si muovesse con intensità crescente lungo una spirale verso uno sviluppo costante del suo pensiero teoretico.<sup>22</sup>

Ďurišin raggiunse il culmine della sua concezione teoretica nel libro "Teória literárnej komparatistiky" (1975) (Teoria della comparatisti-

ca letteraria)<sup>23</sup>, a cui seguirono le traduzioni in ungherese (1977), russo (1979), inglese (1984), tedesco (1985) e macedone (1987). Vari suoi studi furono pubblicati nel libro "O literárnych vzt'ahoch. Sloh, druh, preklad" (1976) (Delle relazioni letterarie. Stile, genere, traduzione),<sup>24</sup> in cui si concentrò sull'aspetto stilistico e sui generi letterari nell'analisi comparativa, come anche sugli aspetti storico-letterari della traduzione artistica. In tutte queste monografie, tradotte in varie lingue, l'Autore elaborò progressivamente un compatto sistema teorico-metodologico con una serie di concetti, categorie e concrete istruzioni metodologiche per lo studio dei fenomeni e dei processi interletterari.

Secondo Tomiš<sup>25</sup> le citazioni e i rimandi nella "Teoria della comparatistica letteraria" testimoniano che l'autore aveva presente il ricco materiale di provenienza slovacca e di quella internazionale. Lo usa però selettivamente e criticamente, valutandolo in armonia con la sua nuova concezione della ricerca comparativa delle letterature. Tomiš osserva inoltre che, a dispetto della variegata provenienza delle fonti, il suo sistema teoretico si presenta internamente consistente e raccordato in un insieme logico. Đurišin per esempio sfodera tutta la sua abilità di teorico, quando sottopone ad una stringente critica il termine "influsso", con cui operarono per lunghi decenni i positivisti nella loro prassi critica e che oggi, grazie anche a Đurišin, ha perso moltissimo del suo vigore. L'autore lo considera come una reliquia del metodo comparatistico dei "cercatori di influssi", e constata che, per inerzia, esso viene ancora usato da alcuni studiosi e critici, nonostante che essi siano convinti della sua unilateralità e della sua inadeguatezza ad esprimere i reali rapporti fra le letterature.

Il termine "influsso", nel suo significato originale, riconosce infatti il massimo valore solo alla letteratura che offre qualcosa a un'altra letteratura e nega, o almeno sminuisce, l'originale attività creativa della letteratura ricevente. Si applica cioè il concetto semplificato di causalità, secondo il quale la singola opera d'arte viene interpretata come "dipendente" dall'altra e, in ultima analisi, come il risultato di un mosaico, composto di apporti estranei, non originali.

Per Đurišin la fase di "influsso" può essere, al massimo, accettata dal critico solo nel primo approccio analitico all'opera d'arte, ma non è ammissibile che egli rimanga in questa fase in modo sistematico e permanente, come se si trattasse dello scopo dell'analisi comparativa. L'autore osserva che le letterature nazionali non si sviluppano rimanendo nel loro isolamento, ma si collegano allo sviluppo letterario di altre nazioni. E così ogni letteratura, da una parte riflette le leggi specifiche insorgenti dall'individualità delle sue proprie tradizioni, dall'altra obbedisce a leggi di carattere generale, determinate dalla natura internazionale dei processi

letterari. Bisogna quindi evitare il pericolo di considerare due opere letterarie solo come un rapporto meccanico di causa ed effetto, dove la letteratura che offre lo stimolo è vista come causa e la letteratura ricevente come effetto. Procedendo, infatti, in questo modo si finisce con l'isolare un'opera letteraria, sradicandola dall'intero complesso di rapporti in cui è sorta, e con il sentenziare che essa "dipende" da un'altra. Đurišin non ammette neppure che si possa applicare ad un'opera letteraria il marchio di "eccellente", solo perché è sorta in una nazione altamente sviluppata, e al contrario, il marchio di "dipendente" solo perché nata in un ambiente socialmente meno ricco e culturalmente meno differenziato. Non c'è quindi causalità diretta tra lo sviluppo sociale e politico e quello letterario. Egli ricorda che la letteratura russa del secolo scorso (Dostoevskij, Tolstoj ecc.) raggiunse vertici letterari uguali a quelli di altre nazioni che erano socialmente molto più progredite.

Nel pensiero di Đurišin ogni opera letteraria è il prodotto di una certa attività creativa e come tale è caratterizzata da un determinato grado di autonomia. Tocca, quindi, allo scrittore ricevente decidere quale suggerimento preferire, diventando allo stesso tempo consumatore e critico del fenomeno letterario che gli è offerto. Per Đurišin, quindi, chi imprime la direzione al processo creativo nella ricezione è l'autore ricevente, che ha la capacità di trasformare in maniera creativa il nuovo valore ricevuto, cambiando la sua funzione nel nuovo contesto. Chi riceve creativamente, assicura in realtà l'apparizione di un'opera nuova ed è fonte di rinnovamento e di sviluppo progressivo dell'arte in generale. La storia letteraria ricorda, infatti, molti esempi di scrittori di prima grandezza che ricevettero degli stimoli particolari da scrittori di secondo ordine. E questa è la più naturale delle leggi, che assicura la continuità dello sviluppo progressivo dell'umanità.

Đurišin valorizza così le letterature delle piccole nazioni, in quanto esse non ricevono un impulso letterario tale e quale, ma lo rivitalizzano, arricchendolo nel nuovo contesto di elementi che prima non aveva. Đurišin parla di una "ricezione creativa", che esprime non soltanto un atto di semplice accettazione, ma anche la capacità selettiva e la trasformazione creativa dello stimolo percepito. E mentre il termine "influsso" rende passiva la parte ricevente, degradandola, la locuzione "ricezione creativa" elimina l'effetto valutativo negativo e mette in rilievo la capacità di scelta e di rielaborazione. Đurišin sottolinea il fatto che l'azione potenziale della letteratura offerente, la sua stratificazione e il significato intellettuale ed artistico vengono trasferiti in parte attraverso lo stimolo creativo nella letteratura ricevente, procurando così la continuità e lo sviluppo dei valori artistici attraverso il tempo.

Tutto questo lavoro teoretico avveniva in consonanza con tendenze del pensiero letterario. In Slovacchia mancava allora un'opera che offrisse una visione storica complessiva sullo sviluppo della comparatistica letteraria. Così Đurišin pubblicò nel 1979 un altro lavoro pionieristico: "Dejiny slovenskej literárnej komparatistiky" (La storia della comparatistica letteraria slovacca).<sup>26</sup> Vi si collega un'altra pubblicazione di Đurišin: "Bibliografija slovenskej literárnej komparatistiky" (1980) (La bibliografia della comparatistica letteraria slovacca)<sup>27</sup> e, nel 1986, "Dejiny literárnej komparatistiky socialistických krajín"<sup>28</sup> (La storia della comparatistica letteraria dei paesi socialisti). Si tratta qui di una ricerca collettiva su base internazionale che presenta in undici studi il compendio dello sviluppo della comparatistica letteraria in dieci paesi. Concretamente vi è delineata la storia della ricerca della comparatistica russa (J. D. Levin), ucraina (H. J. Verves), bielorusa (A. Maldis), polacca (H. Janaszek-Ivaničkova), tedesca (R. Rosenberg e W. Schröder), ceca (S. Wollman), slovacca (D. Đurišin), ungherese (G. M. Vajda), bulgara (B. Niav) e romena (M. Novicov). Tutti i contributi nazionali sono elaborati cronologicamente e uniscono l'elemento fattualistico con quello teorico-problematico. Bisogna notare che varie nazioni non possedevano fino allora una sintesi sull'evoluzione della propria comparatistica, cosicché vari studi hanno anche per questo aspetto un significato pionieristico. Sembra che la pubblicazione fosse destinata, almeno nelle intenzioni degli autori, *ad informandum*, agli esperti del mondo romanzo-germanico-angloamericano, allo scopo di indebolire la tendenza di quelle aree culturali a sottovalutare l'apporto scientifico e culturale delle piccole nazioni dell'Est. D. Đurišin nel suo lavoro sottolineò l'importanza del comparatista russo A. N. Veselovskij, ignorato sia nell'URSS che in Occidente. L'interesse per Veselovskij aumentò solo dopo il Congresso degli Slavisti di Mosca (1958), quando venne riabilitato l'approccio comparativo all'opera letteraria, considerato negli anni 1948-1956 come manifestazione di formalismo e cosmopolitismo e, quindi, da condannare.

Đurišin era consapevole che nella variegata struttura delle scienze umanistiche riusciva a farsi valere solo quella che era capace adeguatamente e dinamicamente di essere all'altezza della vita culturale ad essa contemporanea. L'autore si confronta con questa esigenza quando chiariva la sostanza gnoseologica della comparatistica come sistema di conoscenza generale delle complesse norme del processo interletterario. Su questa base egli credè, alla metà degli anni '80, un nuovo sistema che formula come un insieme complementare della letteratura nazionale e della interletterarietà, comprendendovi le categorie della precedente ricerca: relazioni genetiche e di contatto, connessioni strutturali e tipologiche, e

includendo nel complesso dell'interletterarietà anche le categorie appartenenti alla sfera del movimento letterario sovranazionale, le comunità interletterarie e la letteratura mondiale. In questo modo Āurišin fissa lo scopo dello studio comparato nella ricerca e nella ricostruzione del processo di sviluppo della letteratura nel suo piano interletterario. Questo significa giù il superamento dei confini della letteratura nazionale e delle sue competenze storiografiche in direzione di unità storico-letterarie più universali, come sono appunto le comunità interletterarie e, in ultima istanza, la letteratura mondiale.<sup>29</sup>

Dopo gli studi dedicati al nuovo sistema della comparatistica letteraria: "Aspects ontologiques du processus interlittéraire"<sup>30</sup>, "Dialógy a reflexie o medziliterárnosti"<sup>31</sup> (Dialoghi e riflessioni sull'interletterarietà), "Teoria medziliterárneho procesu"<sup>32</sup> (La teoria del processo interletterario) e "Systematika medziliterárneho procesu"<sup>33</sup> (Il sistema del processo interletterario), Āurišin s'inoltrò nello studio di particolari comunità interletterarie sulla base di una ricerca collettiva. In queste monografie Āurišin revisionò il sistema della comparatistica fino allora valido e formulò la sua variante rinnovata. Qui definitivamente fece i conti con il termine "influsso letterario". Al suo posto introdusse il concetto "ricezione-creazione", esprimente l'attività e la creatività della letteratura ricevente, e, per il fenomeno recepito, introdusse i termini "stimolo" e "impulso". Non si tratta qui di un semplice giuoco di parole, ma di una nuova comprensione ed espressione concettuale per quanto riguarda l'essenza del processo di ricezione. Āurišin abbandonò anche il termine "comparatistica letteraria" e al suo posto propose la categoria di "interletterarietà" che esprime meglio sia l'oggetto che lo scopo della ricerca comparata.

Conviene appena ricordare che Āurišin non assolutizzò mai il suo sistema teorico-metodologico, ma lo considerò come una utile ipotesi di lavoro che rappresentava il punto di partenza per la ricerca dei processi interletterari su concreti materiali. Si rendeva pure conto che per la vastità e la varietà del materiale storico-letterario un simile impegno oltrepassava le forze di un singolo studioso. Per questo motivo decise di impegnare nella ricerca una più vasta cerchia di studiosi su base internazionale. I risultati di questa fase della ricerca comparativa del processo interletterario sono pubblicati in sei volumi intitolati: "Osobitné medziliterárne spoločenstvá"<sup>34</sup> (Le particolari comunità interletterarie), curati dallo stesso Āurišin. E' un'ulteriore dimostrazione di quanto le sue idee teoretiche stimolassero circa 60 comparatisti su scala internazionale e li invogliassero a contribuire, seguendo le sue istruzioni metodologiche, alla riuscita del progetto. Esiste una vasta corrispondenza di Āurišin con i colleghi sparsi nel mondo, da cui risulta che, per realizzare il suo progetto, Āurišin

si avvaleva delle competenze scientifiche provenienti dalle Università di Mosca, Minsk, L'vov, Belgrado, Zagabria, Skopje, Osaka e Shanghai. Grazie a Đurišin l'Istituto delle Letterature e Lingue del mondo dell'Accademia Slovaca delle Scienze di Bratislava diventò negli anni '80 uno dei centri organizzativi e direttivi più vivaci della ricerca internazionale sulla interletterarietà. Đurišin ebbe l'onore di presentare i sei volumi agli slavisti di tutto il mondo all'XI Congresso degli Slavisti, che si tenne nel 1993 proprio a Bratislava.

Le problematiche comparatistiche dei singoli volumi si basano su concreti materiali culturali e letterari di letterature tipologicamente vicine nelle varie epoche storiche e nelle sfere culturali dell'Europa, dell'Asia, delle Americhe, dell'Africa e, indirettamente, anche dell'Australia. Bisogna rilevare il fatto che i volumi sono usciti in lingua slovacca e francese a Bratislava, in inglese, russo e usbeko a Mosca e a Taškent. In questo modo il pensiero teoretico di Đurišin è stato reso accessibile anche all'estero.

Autore del progetto e coautore nei primi cinque volumi, egli completò tutto il progetto con il suo sesto volume. "Pojmy a princípy"<sup>35</sup> (Concetti e principi) (1993), in cui formula i concetti di partenza e i principi metodologici per l'esposizione del processo interletterario.

L'autore raggiunse l'apice delle sue considerazioni teoretiche concernenti la distanza spaziale esistente tra la letteratura nazionale e quella mondiale con la monografia "Čo je svetová literatúra?"<sup>36</sup> (Che cos'è la letteratura mondiale?) (1992). Il carattere sistematico della sua teoria di interletterarietà non poteva non indurre Đurišin ad interessarsi alla soluzione della sostanza della letteratura mondiale e al tentativo di formulare la sua definizione. Nel suo sistema teoretico essa rappresenta fin dall'inizio il polo opposto della letteratura nazionale. Secondo l'Autore si tratta di una unità storico-letteraria che è il risultato della generalizzazione dello sviluppo letterario dell'intera umanità. Đurišin arrivò alla precisazione della letteratura mondiale in maniera non tradizionale e, pertanto, si può dire che egli diede inizio ad un nuovo settore di ricerca della storia letteraria, approfondendo in contesti mondiali lo sviluppo della storiografia letteraria.

Negli ultimi anni Đurišin collaborò con lo scultore L.Korkoš, pubblicando il volume "Svetová literatúra perom i dlátom" (1993) (La letteratura mondiale con la penna e con lo scalpello). Lo scienziato e lo scultore contribuirono alla ricerca per trovare un comune denominatore tra la scienza letteraria e l'arte scultoria, il che certamente presenta un *novum* nel pensare la letteratura e l'arte e, inoltre, significa da parte di Đurišin anche una sana provocazione.

Dionýz Ďurišin continuò ad organizzare la ricerca collettiva con il progetto dei "Centrismi interletterari", ricerca orientata allo studio delle unità storico-letterarie definite primariamente dalle determinanti geografiche. L'autore non arrivò a vedere l'edizione del primo volume di questa serie intitolata "Il centrismo interletterario delle letterature dell'Europa centrale", preparato in collaborazione con storici letterari cèchi. Un altro volume, "Il centrismo interletterario delle letterature mediterranee", è in via di completamento in collaborazione tra i comparatisti slovacchi e quelli italiani dell'Università "La Sapienza" di Roma sotto la supervisione del professor Armando Gnisci<sup>37</sup>.

E' vero, scrive il critico letterario K.Tomiš, con la morte di Ďurišin la sua opera scientifica viene conclusa. Però, grazie al suo dinamismo interno e alla sua apertura scientifica, essa agisce come ispirazione sia in Slovacchia che all'estero. Passerà un notevole lasso di tempo prima che si riesca a valutare a fondo la sua eredità scientifica in tutta la sua estensione. Un costante interesse per la sua opera all'estero è testimoniato dalla traduzione russa della monografia "Che cos'è la letteratura mondiale?", già pronta per la stampa.

Ďurišin s'incamminò verso l'incontro con l'Europa e con il mondo, mantenendosi sempre in contatto spirituale con le sue progressive tendenze evolutive. Egli fu accettato in Europa e nel mondo perché aveva qualcosa di importante da dire. La sua autorità scientifica e le posizioni che conquistò alla scienza e alla letteratura slovacca nei circoli letterari del mondo, testimoniano che non è sempre necessaria una grande estensione territoriale dello Stato, per ben figurare nel campo della letteratura mondiale, ma sono importanti le qualità culturali che rendono la piccola Slovacchia culturalmente visibile nel novero di tutte le nazioni del mondo.

#### NOTE

1) Esiste ormai una copiosa letteratura critica che analizza il periodo storico degli anni 1945-1957, in cui il regime comunista mostrava in Slovacchia il suo volto più opprimente.

Vedi: Joseph A. Mikuš, *La Slavaquie dans le drame de l'Europe (Histoire de la Slovaquie entre 1918-1950)*, Paris, Les Iles d'Or, 1955, 109 pp.

Cfr. J.J. Karch, *Slovakia under Communism, 1944-1964*, In: *Slovak Studies, Historica* 6, Slovak Institute, Cleveland-Rome 1969, pp. 95-106.

Vedi: F.Vnuk, "President E. Beneš and the Communist Coup d'Etat in Czechoslovakia in February 1948", in: *Slovak Studies*, Slovak Institute, Cleveland-Rome,

1981, pp.189-229.

Cfr. M.S.Durica, *Dejiny Slovenska a Slovákov* (La storia della Slovacchia e degli Slovacchi), Bratislava, SPN, 1995, 298 pp.

2) F.Vnuk, *Sedemnást' neúrodných rokov* (I diciassette sterili anni), Slovak v Amerike, Middletown, Pa, 1965, 303 pp.

3) D. Đurišin, *Vybrané kapitoly z ruskej literatúry* I, II (Capitoli scelti dalla letteratura russa), Vysoká škola pedagogická, Bratislava, 1954, 1955.

4) AA.VV. *Teória literatúry* II., Vysoká škola pedagogická, Bratislava, 1955, e *Izbrannye literaturno-kritičeskije stat'i*, 1956.

5) Cfr. D. Đurišin, *Učebnica ruskej literatury* (Manuale di letteratura russa), Bratislava, 1959, 1960; inoltre: *Ruský jazyk* (La lingua russa), Bratislava, 1961 e 1963.

6) Idem: *Palárikova tragédia - Dimitrij Samozvanec* (La tragedia di Palárik - Dimitrij l'intruso), in: *Slovenské Divadlo*, 1957, n.4, pp. 273-296.

7) Idem: *Ruské knihy v zbierkach Matice slovenskej*, (I libri russi nelle collezioni di Matica Slovenska), in: *Z minulosti knihy na Slovensku*, Martin, 1959, pp. 5-46.

8) Idem: *K náhl'adom S.H. Vajanského na dielo a činnosť L.N.Tolstého* (A riguardo dei giudizi di S.H. Vajanský, sull'opera e l'attività di L.N.Tolstoj), in: *Slovenské štúdie IV*, Bratislava 1960, pp. 83-116.

9) Idem: *Gogol' a Kalinčiak*, in: *Slovenská literatúra 1962*, n.2, pp. 179-194.

Idem: *Prvotiny M. Kukučina a N.V. Gogol'* (Il debutto di M.Kukučín e N.V.Gogol'), in: *Slovenská literatúra 1963*, n.3, pp. 292-303.

10) Idem: *K problematike vyšších literárnych celkov* (Della problematica dei complessi letterari superiori), *Slavica Slovaca*, Bratislava, 1966, n.2, pp. 142-154.

11) Idem: *Nezabudove preklady Lermontovej prózy a poézie* (Le traduzioni di Nezabudov dalla prosa e dalla poesia di Lermontov), *Slavica Slovaca*, Bratislava, 1967, n.2, pp. 139-156.

12) - Cfr. Idem: "K teórii porovnáacieho skúmania literatúr. Podnety z V. medzinárodného sjazdu v Sofii" (Riguardo alla teoria della ricerca comparativa delle letterature. Stimoli dal V Congresso Internazionale degli Slavisti a Sofia), in: *Slovenská literatúra*, 1964, n.5, pp. 445-467.

13) Vedi D. Đurišin: *Problémy literárnej komparatistiky*, Bratislava, VSAV, 1967, 200 pp. La monografia fu recensita da 15 autori diversi.

14) Cfr. Idem: *Nevyhnutnosť mnohostranných konfrontácií* (L'inevitabilità dei confronti multilaterali), in: *Slovenské pohľady*, Bratislava, n.11, pp. 5-7.

15) D. Đurišin: *Slovenská realistická poviedka a N.V.Gogol'* (La novella realistica slovacca e N.V.Gogol'), Bratislava, VSAV, 1966, 240 pp. La monografia ebbe l'onore di ben 12 recensioni diverse.

16) Vedi: K.Tomiš "Za svetoznámyim vedcom - D.Đurišinom 1929-1997" (In memoria di un famoso studioso - D. Đurišin 1929-1997) In: *Literárny týždenník*, Bratislava, n.12, p.7.

17) Cfr. D. Đurišin: "Nacional'noe svoeobrazie i istorija mirovoj literatury", in:

Slavica Slovaca, Bratislava, 1967, n.4, pp. 247-252. Inoltre: "Genetische und typologische Literaturbeziehungen" in: *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung*, Berlin, Akademie Verlag 1968, pp. 47-58.

Inoltre: "Perevod kak vyraženie literaturnych svjazej" in:

*Česko-russkie i slovacko-russkie literaturnye otnošenija*, Moskva, Nauka, 1968, pp. 158-176.

18) Idem: "Otázky porovnávacieho skúmania literatúry a analýza prekladateľskej metódy" (I problemi della comparatistica letteraria e l'analisi del metodo di traduzione), in: *Československé přednášky pro IV. mezinárodní sjezd slavistů*, Praha, Nakladatelství ČSAV, 1968, pp. 389-398.

19) Idem: *Z dějin a teorie literární komparistiky* (Della storia e teoria della comparatistica letteraria), Bratislava, VSAV, 1971, 403 pp. Della pubblicazione si interessarono ventiquattro recensori diversi.

20) Idem: *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodischen theoretischen Grundrisses*, Berlin, Akademie-Verlag, 1972, 188 pp. 2. ediz. nel 1976. Il libro fu recensito da undici autori.

21) Idem: *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Bratislava, Univerzita Komenského, 1974, 295 pp. Con tre recensioni.

22) Cfr. K.Tomiš *op.cit.*, p.7.

23) Vedi D. Ďurišin: *Teória literárnej komparistiky* (La teoria della comparatistica letteraria), Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1975, 401 pp. Il libro fu recensito cinque volte e fu tradotto in cinque lingue moderne.

24) *O literárnych vzťahoch. Sloh, druh, preklad* (1976) (Delle relazioni letterarie. Stile, genere, traduzione), Bratislava, VSAV, 1976, 309 pp.

25) Cfr. K.Tomiš, *op.cit.*, p.7.

26) Vedi D. Ďurišin, *Dejiny slovenskej literárnej komparistiky* (La storia della comparatistica letteraria slovacca), Bratislava, VSAV, 1979, 240 pp.

27) Idem: *Bibliografia slovenskej literárnej komparistiky*, Martin, Matica slovenská, 1980, 214 pp.

28) AA. VV.: *Dejiny literárnej komparistiky socialistických krajín* (La storia della comparatistica letteraria dei paesi socialisti), Bratislava, Veda, 1986, 347 pp.

29) Il critico letterario Karol Tomiš ricorda che Ďurišin non dimentica di rilevare il fatto che i risultati di una simile ricerca sono utilissimi anche per la conoscenza della letteratura nazionale, in quanto illustrano meglio il suo inserimento nel contesto più vasto delle letterature internazionali. Cfr. *op.cit.*, p.7.

30) Vedi D. Ďurišin: *Aspects ontologiques du processus interlitteraire*, Bratislava, Literárny ústav SAV, 64 pp.

31) Idem: *Dialógy a reflexie o medziliterárnosti* (Dialoghi e riflessioni sull'interletterarietà), Bratislava, Smena, 1987, 194 pp.

32) Idem: *Teória medziliterárneho procesu* (La teoria del processo interletterario), Bratislava, Tatran, 1985, 282 pp.

33) Idem: *Systematika literárneho procesu* (Il sistema del processo interletterario), Bratislava, Veda SAV, 1988, 194 pp.

34) AA. VV.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá* (Le particolari comunità interletterarie) [1. vol. (1987), 2. vol. (1991), 3. vol. (1991), 4. vol. (1992), 5. vol. (1992), 6. vol. (1993)], Bratislava, Veda SAV.

35) Idem: *Pojmy a princípy* (Concetti e principi), Bratislava, Ustav Svetovej Literatúry SAV, 1993, 89 pp.

36) Idem: *Čo je svetová literatúra?* (Che cos'è la letteratura mondiale?), Bratislava, Vydavateľ'stvo Obzor, 1992, 210 pp.

37) Il giorno 16 aprile 1997 si è tenuto a Bratislava un seminario sull'opera di D. Đurišin. Il professor Armando Gnisci dell'Università "La Sapienza" di Roma ha mandato una lettera di adesione, in cui tra l'altro scrive: "E' un grande onore ed un conforto pensare che negli ultimi anni della sua vita Dionýz Đurišin abbia dedicato una parte delle sue energie, dei suoi pensieri e del suo studio al lavoro in comune con noi: la ricerca sul centrismo interletterario della regione mediterranea. Il libro che contiene i risultati di questa indagine congiunta, anche se con qualche ritardo, dovuto proprio all'improvvisa scomparsa del maestro, apparirà in Italia - come lui voleva - in doppia edizione (italiana e franco-slovacca) tra non molto".

Il testo dell'intera lettera sarà pubblicato in memoria di D. Đurišin sul prossimo numero della rivista "I Quaderni di Gaia" (11/97).

*Pëtr L. Javlenij*

**GIU/SU**

*Pëtr L. Javlenij è autore di piccoli racconti surrealisti, nei quali ama esprimere in forma satirica alcuni dei temi delle sue ricerche. Slavia ne presenta uno ai suoi lettori, nella traduzione di Piero Nussio.*

\* \* \*

Ho cominciato a pensarci un pomeriggio. Mi ero stancato di lavorare, forse mi sentivo un po' giù di corda. Magari erano quegli strani annunci di una primavera fuori tempo a farmi un effetto curioso. Insomma, ho preso la decisione.

Scrivo queste note e le farò pervenire ai «Giù» col solito sistema. Quello che mi è già capitato di usare per lavoro: ESP. "Percezioni extrasensoriali", le chiamano loro, o anche "Visioni mistiche". Hanno già funzionato altre volte, ci sono buone speranze che anche stavolta vengano interpretate e utilizzate.

Magari con qualche cambiamento. Uno stile di comunicazione più discorsivo, e nessuna certezza assoluta. Anche perché questi non sono ordini, ma solo mie vaghe considerazioni, forse senza capo né coda.

D'altronde i «Giù» sono molto evoluti (grazie anche al mio lavoro, direi), e si sono abituati a cose meno apodittiche di quanto fosse necessario utilizzare tempo fa.

All'epoca era più divertente, lo devo ammettere. Il lavoro era più o meno il solito: sempre qui davanti al terminale, a sbatacchiare sui tasti. Però era l'epoca del grande Caos, c'era da impostare tutta la procedura. Il nostro lavoro era più creativo, e molto più di soddisfazione.

Al tempo di mio padre, forse, era ancora meglio. Loro avevano cominciato da capo, e avevano fatto pure un sacco di errori. Me li raccontava, all'epoca dei corsi di formazione. Come di quando s'era talmente ingarbugliato che gli toccò cancellare tutto col diluvio, e ricominciare praticamente da capo.

Lavori artigianali, come si facevano un tempo. Come quello del cespuglio in fiamme e della pietra incisa: bello, non nego, teatrale. Quasi

glielo invidia. Però poco flessibile. Ma poi, la fatica che sprecavano! Come quella dei dinosauri. Un errore di progetto: si capiva subito che erano troppo grossi, lenti e stupidi. Risparmiavano sui neuroni, perché c'era da lavorare di fino al terminale. Andavano sul grosso, loro. Zanne ricurve, creste sulla schiena, becchi col contrappeso... Tutta roba d'effetto, certo, ma quanto a sostanza...

Io cominciai subito bene.

Per prima cosa andai sul posto, a rendermi conto di persona. Perché, dico io, i progetti bisogna che siano fondati sul reale. Poi è un fatto di *design*, mica d'improvvisazione. Progetti bilanciati e immediatamente applicabili, ben studiati, professionali.

Teoria e prassi, come m'inventai successivamente. Beh, quello proprio bene non ha funzionato, ma l'idea non era male... Ci dovrò tornare a lavorare sopra, uno di questi giorni.

Mica è sempre rose e fiori come si crede...

I colleghi. Non capivano e mi prendevano in giro. Era ancora il periodo dei collettivi, quello, del "lavoro di gruppo". Se ci ripenso...Quelli di Zeus, per esempio. Facevano buoni lavori, non voglio dire. Il pensiero filosofico è roba loro, se vogliamo riconoscere i meriti.

Dare a Cesare quel ch'è di Cesare, come dissi io.

E pure sulle cose scientifiche se la cavavano bene. Mi rovinarono il lavoro della terra piatta, che ci avevamo faticato in due, mio padre ed io.

Lui ci rimase molto male.

Diceva «Adesso me li risolvete voi l'Inferno e il Paradiso! Dove li piazzo, che non mi avete lasciato un buco libero in tutto l'universo?». Ma a quelli di Zeus non gliene importava niente. Tanto loro erano amorali e dissoluti. Erano per l'amore libero di gruppo. Niente premio e punizione, dicevano, no alle selezioni meritocratiche.

E giù, loro facevano di tutto. Coi cigni, con le nuvole, con la pioggia d'oro.

Roba da far rivoltare lo stomaco.

Quando poi li hanno licenziati, non è per dire, ma sono stato quasi contento.

Ho ripristinato tutto, io.

Feci pure l'elenco delle possibilità: pensieri, parole, opere e omissioni.

All'epoca ero convinto, e lavoravo sodo. Ché così mi sono rovinato con le mani mie! "Parole" e "opere" è facile, anche se non mi posso più distrarre nemmeno un attimo. "Pensieri" è un po' più difficile, ma col rivelatore alta fedeltà nella banda delle microonde si seguono decentemente. Ma con le "omissioni" è stato veramente un bel guaio. Ho dovuto

organizzare tutto un sistema di banche dati, fare le correlazioni, stabilire i legami logici. Un lavoraccio.

Forse è per questo che sono giù di corda, chissà...

Gli altri lavori vanno bene, però. Su tante cose sono a buon punto. Per esempio, m'è venuta un'idea per risolvere la faccenda di Inferno e Paradiso. E' collegata con alcuni posti dove non sapevo che mettere. Li avevo chiamati "buchi neri" e, m'ero detto, per ora non ci mandiamo nessuno. Poi vedremo che farci.

Ora ci sto progettando inferno e paradiso. Sto già in fase di collaudo. Per ora ci ho messo gli scarti di produzione: gnomi, fate, orchi, fauni, ginn, ecc. Se con loro funziona, metto tutto in produzione, e ce li sbatto tutti dentro.

Ché ve lo meritate, signorini!

Voi state lì tranquilli e beati, a godervi la vita. Beh, insomma, almeno ve la vivete.

Con certe pretese, "libero arbitrio"! E io qui a lavorare! A far girare la Terra, vi sembra poco? 900 chilometri all'ora, e senza il minimo scossone. M'è costato un secolo di lavoro a terminale, le equazioni della dinamica, il problema dei tre corpi.....

Roba che poi mi si mette di sghimbescio pure il triangolo equilatero e la somma non fa più 180 gradi! Che poi è colpa mia, lo so. Perché, nonostante tutto il mio efficientismo e la voglia di professionalità, sono io che vi metto in testa certe idee. "La natura non fa salti», m'inventai una volta.

«I salti quantici», mi sono inventato un'altra volta.

Poi, vi voglio vedere a sbrogliare la faccenda!

Quasi quasi, la passo a quel Tao che lavora al terminale giù in fondo a destra.

Con la sua aria di superiorità, e la sua saggezza imperturbabile... Saccenteria, dico io, saccenteria bella e buona.

Così, oggi, che sono un po' giù di corda, ho cominciato a pensare ad un vecchio collega. Che è andato in pensione da parecchio. Uno di campagna, alla buona, magari un po' rozzo. Senza tanti patemi, e senza tante pensate.

Lui faceva i Grandi Pascoli del Cielo, e roba simile. E gli Spiriti ce li mandava lì, a caccia. Natura, grandi spazi, e cieli di nuvole alte.

Nient'altro.

Insomma, questa storia dei terminali, del «Giù» e del «Su», mi ha fatto un po' riflettere. Io faccio «Giù», e faccio pensare quelli laggiù. Poi faccio «Su», e me ne torno a pensare ai miei problemi di tutti i giorni. Ai turni di lavoro al terminale, alla mia vita. A quella vera, reale, che mi

vivo da solo.

A meno che qualcuno non faccia «Giù» e «Su» su di me...

E' proprio questo, oggi, che mi ha messo un po' giù di corda.

No, non il fatto che qualcuno non faccia «Giù» e «Su» su di me.

Questo l'ho sempre sospettato.

La cosa che mi preoccupa è "chi". Prima pensavo che fosse qualcuno di sopra a fare «Giù» e «Su» su di me. Oggi mi si è insinuato il dubbio.

E se a fare esistere me foste proprio voi "cosetti" laggiù?

Ecco perché vi mando queste note, questa specie di diario. E vi mando anche una richiesta: «Per piacere, lasciatemi in pace. E ringraziatevi di non esistere».

Nicola Siciliani de Cumis

**LA POLITICA, L'EDUCAZIONE, IL SOCIALISMO, L'ESPERIMENTO - A CINQUE ANNI DAL DISSOLVIMENTO DELL'URSS<sup>1</sup>**

*Da un'idea di Engels (con riferimento alla Russia)*

«Non basta [...] che il passaggio da una formazione socio-economica a un'altra sia "oggettivamente" necessario; se esso non diventa necessario anche "soggettivamente", se cioè la sua necessità non viene avvertita dalla coscienza sociale diffusa di un paese, nessun vero mutamento si realizza. Il discorso di Engels verte insomma sulla educazione alla coscienza del nuovo, in sostanza sul non avere fretta, cioè sulla pedagogia politica in senso ampio, su quella multiforme preparazione al *novum* la quale deve precedere i mutamenti, farli maturare nelle coscienze affinché l'"opinione pubblica" possa alla fine dare il proprio sostegno». Così Nicolao Merder, in un luogo centrale dei suoi *Appunti di lettura a proposito di Engels sulla Russia 1841-1917* (su "Slavia", del luglio-settembre '97). E la citazione rimanda, insieme, da un lato all'*incipit* del medesimo saggio, all'«Engels, morto nel 1895», che «non poté ovviamente esprimersi sulla Russia del 1917» (né, tantomeno, sull'URSS che ne conseguì); da un altro lato, all'ultima recente opera dello stesso Merker, *Il socialismo vietato. Miraggi e delusioni da Kautsky agli austromarxisti* (Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 356): un libro che incomincia, appunto, col prendere le mosse (in un certo senso) dal suo luogo storico-fattuale d'arrivo, e cioè dall'«implosione dei sistema socio-politici dell'Europa orientale - tanto precipitosamente etichettati come "socialismo realizzato"...<sup>2</sup>; e che, per tutto l'arco delle sue trattazioni, capitolo dopo capitolo, rinvia ad Engels come ad un punto di riferimento costante, forza teoretica d'abbrivio, laboratorio dell'etica nel vivente e proposito sperimentale di un'educazione politica. Tutte cose, queste ultime, che presuppongono comunque nella ricostruzione storica di Merker e nelle analisi che ne conseguono della socialdemocrazia di area tedesca, dalla fine dell'Ottocento alla "finis Austriae" del 1933-38, una riflessione sulla Russia e sull'URSS, sui suoi filosofi e sui suoi movimenti d'idee, sulla cultura

politica prima e dopo l'Ottobre, sulla qualità insomma dell'esperimento di socialismo reale («cosiddetto»), e dunque sulle ragioni profonde della sua cattiva riuscita<sup>3</sup>. *Pro tempore*.

In un siffatto ordine di pensieri, il socialismo vietato (con il sottotitolo parte integrante del titolo) è, contemporaneamente, più cose: è, sì, l'opera di uno storico, di questo storico, che quindi, come tale, ha una sua interna vicenda, la quale invita a ragionare un po' su tutto l'itinerario storiografico che soggettivamente sta a monte<sup>4</sup>. Però, dato il contesto in cui si situa, è anche altro, obiettivamente altro: e cioè, in qualche modo, una sorta di trattato di teoria della politica e, variamente, una specie di manuale ad esplicita finalità didattico-formativa. In tal senso conviene subito, nel leggere il libro e nell'ordinarlo alla lettura, estrapolarne la dimensione metodologica a più facce e su diversi registri e pertanto renderne evidente il portato relativamente pedagogico, in quella misura in cui (almeno) l'indagine richiede indagine, lo strumento conoscitivo esige di essere non solo costruito ma anche adoperato e messo alla prova, regolato e riadattato via via: sicché gli stessi contenuti storicizzati, raggiunti, tendono a tradursi nelle forme di una loro ipotetica, ulteriore verifica in rapporto all'utente (individuale o collettivo, partito politico o società civile, localizzabile e nondimeno extralocalizzato). Ecco perché può essere opportuno soffermarsi preliminarmente sull'intreccio categoriale, da cui l'intera ricerca procede, passa e prospetticamente riparte; e segnalare fin dal principio quei luoghi concettuali, che sintetizzano il movimento dal conosciuto (come si dice) al conoscente, dall'agito all'agente, dal già formato a quel che si vuole formare... E ciò, a partire proprio dalle precise dichiarazioni di Merker circa l'intento esplicitamente *educativo* nonché *teoretico* "altro", pur a ridosso dell'esperienza storiografica controllata e controllabile in tema di "Neue Zeit" e dintorni, di filosofia e socialismo, di trasformazioni del capitalismo e di contraddizioni del marxismo, di questioni (sociale, coloniale, nazionale, ebraica ecc.) e ipotesi di risoluzioni (culturale, militare, politica, giuridica ecc.).

*L'educazione*, diresti, come interfaccia della *teoria*, ha diversi livelli di ragionamento: «l'alfa e l'omega del nostro programma», di cui si fa portavoce Wilhelm Philipp Martin Liebknecht<sup>5</sup>; la «formazione» di Karl Kautsky, e l'idea di «educazione» secondo lui<sup>6</sup>; le scuole di partito, di vario tipo, e le diverse forme sociali di educazione (politica, parlamentare, sanitaria, morale, linguistica, giuridica, mentale, sessuale ecc. ecc.)<sup>7</sup>; gli autodidatti e i pedagoghi, i pedagogizzati e i pedagogizzabili<sup>8</sup>; la «scuola» nelle sue possibili formazioni e deformazioni, «senso educativo» dei «paradossi» compreso<sup>9</sup>; la «divulgazione scientifica» ed i «libri di testo»<sup>10</sup>; i corsi universitari di Otto Bauer, Karl Renner, Ma Adler ecc.<sup>11</sup>;

e, senza mezzi termini, una *pedagogia politica*: come «rischiarimento» (Aufklärung); come educazione del proletariato (Kautsky, ma anche Antonio Labriola); come istruzione-antitesi-della-rivoluzione (vedi la testimonianza di Paul Göhre); come «inquinamento *volksisch*, cioè l'idea della nazione come popolo-stirpe» (uno dei contenuti dei corsi di educazione patriottica tedesca, nel '15-'18); come *rovsciamento*, d'altra parte, di luoghi ideologici comuni, in forza - diresti - di quella *medicina mentis* di engelsiana e labrioliana memoria (l'*Anti-Dühring*), il cui «effetto vero» doveva essere l'insegnare ai socialisti «attitudini critiche»<sup>12</sup>. Anzi tutto e soprattutto nell'esercizio della politica. Ma non fu così: «La 'seconda cultura', socialista, aveva raggiunto risultati di massa in quasi tutti i campi, tranne in quello, si vide nell'agosto del '14, della pedagogia politica»<sup>13</sup>. Se ne accorse a sue spese, dal proprio punto di vista cristiano, Friedrich Wilhelm Foerster, perdendo nel '17 la cattedra di pedagogia nell'università di Monaco<sup>14</sup>; e lo rileva Merker per il '19: «L'ansia di prospettive [...] apriva, accanto all'impellenza di ripristinare elementari norme di vita civile, una sfida ben più ampia: ovvero la necessità d'impostare un progetto di pedagogia politica collettiva sia per fare accettare il nuovo ordine istituzionale, sia per far capire che si poteva funzionalizzarlo a inediti sbocchi sociali»<sup>15</sup>.

Ed altrimenti: se nel '18 mancò la «maieutica» del partito politico (e la relativa socratica pedagogia socialista), l'assenza di «una convincente pedagogia politica» compromise tutt'intero il «progetto»<sup>16</sup>. Il «trinomio democrazia-socialismo-consenso», negli anni a venire, avrebbe richiesto tecniche pedagogiche di straordinaria portata strategica (vedi il concetto di «mutazione della politica» descritto da Rudolf Hilferding): e cioè la quotidianità dello svolgimento del «compito di una grande politica culturale, tesa ad appropriarsi dell'istruzione, del sapere e della cultura, nonché a sviluppare quella coscienza di responsabilità che abilitò i produttori a partecipare in grado crescente alla direzione della produzione»<sup>17</sup>. Si arriva, invece che ad una «qualsiasi pedagogia politica repubblicana», alla fallimentare repubblica degli «ossimori», e dunque al «naufragio annunciato»: «Che 'senso educativo' potevano mai avere gli ossimori?»<sup>18</sup>. Questo, più o meno: «I professori, già maieuti dello "spirito del 1914", poi indignati firmatari nel '19 di manifesti 'tedesco-nazionali' contro chiunque osasse parlare di responsabilità tedesche nella guerra e assidui compilatori di testi per le scuole intrisi di nostalgie imperiali, coltivavano adesso più che mai il mito di un salvifico *Führer* che traesse il popolo germanico dalla cloaca della democrazia»<sup>19</sup>. A questa pedagogia politica, insomma, bisognava contrapporre un'*altra* di diversa qualità e di maggior peso. Quella, poniamo, di Karl Renner? Risponde Merker: «Se

però il punto in ultima analisi decisivo (e riconosciuto come tale dalla sinistra) era la maturazione economica e politica delle 'masse', la loro educazione a una modernità sociale, allora circa la strada verso il socialismo non erano da buttare neanche le idee di Renner, il vituperato socialista di destra». Ed ecco il perché: «Egli auspicava, è ovvio, presenze socialiste nel governo; ve ne furono, in posti-chiave, in quello da lui presieduto nel '19. Ma soprattutto sosteneva che si dovessero costruire posizioni di egemonia radicate nella società civile, articolate in un tessuto capillare di associazionismo democratico che da imprese economiche [...] andasse sino a organizzazioni sportive e del tempo libero, culturali, pedagogiche ecc. Avrebbero costituito una sorta di 'contropotere' sostanziale, una forza di pressione nei confronti sia dei centri economici del capitalismo che delle istituzioni della democrazia politica formale»<sup>20</sup>.

L'argomentazione è essenziale. E sta accanto ai principali altri svolgimenti tematici, di cui consta il *socialismo vietato* con i suoi miraggi politici e le sue «delusioni» storiche. In altri termini, il libro è tutto costruito attorno ad un preciso presupposto d'esperienza: un mondo di valori ideali e fattuali è crollato: quali quindi le cause? Le ragioni di quel mondo furono ragioni complesse, così i torti, gli errori, e gli orrori, le azioni controproducenti fino al limite dell'autolesionismo: perché, dunque, non scavare a monte, non disoccultare le radici dei punti deboli, degli inconvenienti, dei difetti a valle? Se la storia, certamente, non si fa con i "se", nel senso di una irreversibilità del passato, essa tuttavia, nel suo farsi come tale, nel suo storicizzarsi come storia, è sede privilegiata di "ipotesi": di modo che tra la storia come *res gestae* e la storia come *historia rerum gestarum* si viene a stabilire una specie di rapporto "pedagogico", ed una storia di "gioco" di piani, che è nondimeno una *prassi* (una "teoria" e una "pratica"), nella quale l'*educazione politica* è obiettivo eminente; ed in cui la didattica che più serve è quella che spiega i confini tra ciò che di volta in volta si assume e riassume come "storico" (l'oggetto della storiografia e dell'insegnamento della storia), e ciò che via via fa ed è lo "storico" (il soggetto dell'intendere retrospettivo nell'ottica "attuale", docente o discente che sia). E' Merker stesso, del resto, a chiarire la multiformità della questione, quando nel corso della sua indagine si sofferma sulla vicenda della «ricerca sulla complessità delle forze motrici della storia» (con Engels, oltre Engels), sulle «inedite caratteristiche» e sull'«ironia» dei processi storici, sullo «sviluppo» e sulle «leggi di sviluppo» della storia, sui «senza storia», sulla «storia mondiale» e su quella «locale», sulla «filosofia della storia» e su ciò che è «storiografico», tra «quantità» e «qualità» ecc.<sup>21</sup>.

Il "punto di vista" dello storico

In questo ordine di idee, i livelli della ricerca merkeriana sono numerosi e vari: e costituiscono essi stessi, *a parte subiecti*, una messa alla prova di quella duttilità e plasticità del modulo storiografico che già Merker illustra e seconda, *a parte obiecti*, sul territorio delle «cose», e cioè nel campo dello «storico» e del «politico». Il punto di vista dell'autore risulta pertanto con la massima chiarezza, in forza della stessa ragione tecnica dell'indagine (da un lato), ed in linea con la connessa finalità etico-educativa (dall'altro lato). Se l'"educare" è, del resto, un guidare-allontanando, quindi anche una *dis*-educare, ovvero una ipotetica, costruttiva presa di distanza da una negatività o, meglio, non-positività relativa in atto, allora si capisce l'obbligatorietà dell'intervento "in prima persona" (a dispetto dell'uso impersonale del verbo), e dunque l'ingresso del "dover essere" (del "sarebbe dovuto succedere" *et similia*). La messa a punto procedurale, tra ricostruzione storica e aspettativa di valore, diventa così, in quanto tale, strumento educativo (nei suoi limiti) e proposta politica (al di là del limite). Basta d'altra parte seguire passo passo l'andamento della ricerca di Merker, per rendersene conto: e per ritrovare, appunto nella filigrana del proposito metodologico sempre a ridosso del merito delle varie questioni, i termini di un preciso rapporto tra effetti storici pregressi (nel loro tempo) e conseguenze politiche *in progress* (fino a oggi)<sup>22</sup>. Dal merito al metodo...

Può giovare la forma della rassegna esemplificativa, che incomincia subito dall'affermazione del canone della *sperimentazione*, tra carenze tradizionali ed esigenze prospettiche<sup>23</sup>; prosegue poi nella serie dei *profili epistemologici avanzati*, che strada facendo caratterizzano la costruzione teoretica<sup>24</sup>; approda infine nel *suggerimento strategico*, sul terreno della qualità politica e della novità dei suoi contenuti, dalla «democrazia» (reale) agli elementi di «socialismo» (non delusorio)<sup>25</sup>. In questo senso, tornano del tutto essenziali nell'economia generale del testo le numerosissime domande di cui si sostanziano i singoli capitoli e paragrafi; e che, in una certa quantità di pagine, si susseguono nella struttura, quasi, del *questionario di formazione*: così sul *partito-organizzazione*, sulla *solidarietà di classe*, sull'*epoca nuova*, sulla *mobilizzazione delle masse*: («in concreto»), sul *capitalismo sviluppato e organizzato*, sui "volti" del *capitalismo*, sul *futuro delle forme di produzione piccole e medio-grandi*, sui *rapporti tra socialismo e capitalismo espansionistico*, su *civiltà "inferiori" e "superiori"*, su *che sia una nazione*, su *nazionalità e internazionalità*, su *lingua, cultura, razza*, sull'*antisemitismo anche ideologico*, sulla *Russia*, sulle *vie del "potere"*, sulla *natura "proletaria di classe"*

*del partito, sullo Stato di diritto ad apertura sociale, sulla partecipazione socialista a maggioranze per ministeri democratico-borghesi, sul disarmo per una pace possibile, sui modi di "scuotere il popolo", su guerra e rivoluzione, sul nesso parlamentarizzazione/rivoluzione, sulla fattibilità di una democrazia politica e sociale nell'epoca dell'imperialismo, sull'affidabilità parlamentaristica 'dall'alto', su governanti e governati, su società civile e gruppi di classe, sul presunto 'senso educativo' degli ossimori, sui limiti e le possibilità della via democratico-istituzionale al socialismo, sul peso dei fatti (nuovi) e della prassi (nuova) nel nesso teoria-prassi, su strategia e tattica, su democrazia politica e democrazia sociale, su socialdemocrazia e cristianesimo, su una possibile 'terza via' al socialismo, sulle contraddizioni dell'antifascismo e dei socialisti e comunisti (Gramsci compreso) ecc.* <sup>26</sup>. Tuttavia, a parte quelli espliciti, sono assai di più e difficilmente quantificabili gli interrogativi impliciti, indiretti, che in un modo o nell'altro attraversano la pagina in *Il socialismo vietato*, giacché l'autore si chiede, variamente, il motivo dei *miraggi* e delle *delusioni*, ed il perché vero dello storicizzato «divieto»<sup>27</sup>.

Perché, dunque? Dal suo punto di vista, Merker risponde (e la scelta di passi che segue, come si diceva, ha solo valore di esempio):

a) «In questa chiave va anche letta la celebre frase di Bernstein [...] sul socialismo come soltanto 'movimento, contenuta in un articolo della *Neue Zeit*: dove, dopo aver dichiarato di nutrire scarso interesse per la cosiddetta "meta finale del socialismo", egli aveva appunto affermato che "questa meta, quale essa sia, per me è nulla, mentre il movimento è tutto". La frase gli fu rinfacciata come un rifiuto del socialismo. In realtà significava soltanto il rifiuto di una concezione aprioristica del socialismo, cioè del socialismo come una 'meta' prefissata rispetto al movimento concreto delle cose e alla quale il movimento reale si sarebbe dunque dovuto semplicemente adeguare. Proclamare la priorità del 'movimento' era un modo di sottrarsi a una visione dogmatica dei 'fini' e alla trasformazione del marxismo in teleologia»<sup>28</sup>.

b) «Per chi considerava la teoria socialista una scienza d'esperienza ne discendeva - come Kautsky ricordò a Schäffle che accusava la socialdemocrazia di "mancanza di prospettive" - che le prospettive sarebbero venute da sé non appena si fosse conosciuto il terreno dei fatti: onde l'unica vera "premessa indispensabile per capire il socialismo" è l'"approfondita conoscenza dell'esistente modo di produzione" [...], perché dove questa conoscenza manca, un movimento socialista "cade nell'utopismo dottrinario oppure in un opportunismo che raccatta le proprie idee momentanee e la loro fondazione 'scientifica' dove le trova e dove sono più a buon mercato" [...].

Il vero punto da tener fermo, e dove si giuoca tutta la partita, è insomma l'analisi del modo di produzione capitalistico così come esso esiste in concreto: e dunque un'analisi ovviamente da integrare, rispetto a Marx, con i dati che scaturiscono dai nuovi fenomeni dello sviluppo capitalistico. Sarebbe stato un marxismo duttile, purché lo si fosse fatto funzionare al meglio sui due terreni caratterizzanti la concezione della storia e l'economia. Quanto la riduzione del marxismo a questi due cardini fosse condivisa anche da chi non apparteneva ai dottrinari 'ortodossi', emerge dal caso di Bernstein e Hilferding»<sup>29</sup>.

c) «A parole questi reiterati accenti sul marxismo come 'scienza d'esperienza' erano ottimi. Nella sostanza valevano poco perché scarsissima, se non assente, era la ricaduta dei dati d'analisi su un marxismo di cui pur così spesso si sottolineava il fondamento d'esperienza. La carenza di sperimentalismo epistemico già menzionata (vedi 2.3) - caratterizzata dalla mancanza tanto di una riflessione sui principi di una scienza sperimentale della società, quanto di una utilizzazione dei dati per controllare la funzionalità delle astrazioni, e dunque dal conseguente impoverimento del criterio della prassi - restrinse il campo a un'alternativa tra due opzioni antitetiche ugualmente sterili»<sup>30</sup>.

d) «A parte la diffidenza verso i fatti che qui traspariva, la paura ch'essi potessero smentire la teoria, c'era nel discorso una difficoltà di fondo non risolta. Riguardava proprio il nesso tra lo "sviluppo materiale della società" e l'idea di socialismo, un collegamento che come disegno complessivo non riuscì né alla Seconda Internazionale né alla socialdemocrazia tedesca. A nessuno nell'SPD - né ai teorici kautskiani di 'centro', né alla cosiddetta 'destra revisionista', né al gruppo che con la Luxemburg prefigurò quella 'sinistra radicale' che sfocerà poi nel partito comunista - riuscì l'operazione essenziale: cioè una teoria dello 'sviluppo materiale' che di questo correlasse *tutti* i fattori e aspetti»<sup>31</sup>.

e) «Tutto ciò avrebbe avuto poca importanza se nella tendenza degli'ortodossi' a espungere dal quadro generale i fatti che con esso non combaciavano, e dei "revisionisti" a celebrare quei fatti come totalmente superiori al contesto, si fosse trattato soltanto di un'accademica sordità alla "dialettica" plurivoca dei fatti reali, al loro essere un insieme non rigido ma storicamente mutevole. Il guaio, a puntuale rivalsa della prassi su teorie indurite, fu che gli effetti incrociati delle cristallizzate unilateralità teoriche privarono la socialdemocrazia di una politica propositiva nei confronti sia dei contadini che del ceto medio. Più tardi, grazie anche a teorizzazioni più duttili che riusciranno a Kautsky, si arriverà a qualche correzione di rotta e a tentare il recupero di una possibilità di alleanze con quegli strati sociali. Ma il tempo si rivelò scaduto. Non si poté, quando

già s'avvicinavano i nubi della grande guerra, improvvisare ciò che non era stato fatto prima»<sup>32</sup>.

f) «In generale la Seconda Internazionale soffrì della mancata elaborazione di strumenti epistemici duttili, di moduli concettuali adatti a uno sperimentalismo pragmatico [...]. Le ricerche di Kautsky e degli austromarxisti sui problemi nazionali costituirono un'eccezione, avvantaggiata probabilmente dalla circostanza che in quel campo il "marxismo" era meno codificato che in altri. La costituirono almeno nel senso di aver quei teorici esplicitamente tentato di modellare i criteri sui fatti e non viceversa, il che consentì di avere meno remore nel riprendere il discorso da capo quando un'ipotesi teorica si rivelava impraticabile perché contraddetta dalla durezza delle cose.

Tragicamente impigliata in apriorismi rimase invece la sinistra dell'Internazionale [...]»<sup>33</sup>.

g) «La letteratura sulla Seconda Internazionale si è poco occupata dei tentativi socialisti di teoria costituzional-parlamentare che si ebbero dagli anni Novanta in poi. Eppure (sebbene tutt'altro che sistematici) essi furono, accanto a quelli sul capitalismo sviluppato e sulla questione nazionale, il terzo ambito in cui la socialdemocrazia tedesca produsse comunque spunti di rilievo: a patto, naturalmente, di cercarli dove effettivamente si trovavano. Cioè in quei socialisti che, o per la loro partecipazione diretta agli istituti rappresentativi o perché di questi davano in linea di massima una valutazione positiva, seppero lavorare su dati concreti»<sup>34</sup>.

h) «I criteri dello Stato di diritto venivano dunque assunti dai socialisti come una sorta di apriori storico-empirico: cioè vincolanti sì, ma non incondizionati, non sciolti dalla realtà storica all'interno della quale, soltanto, essi sono normativi. Poiché la realtà dei contenuti è storica, ovvero concretamente fluida, le norme valgono in proporzione alla loro capacità di fungere da contenitori altrettanto elastici, non prefissati in maniera apodittica [...].

I concetti definitivi generali (Stato di diritto, monarchia, repubblica, parlamentarismo, codificazione ecc.) sono dunque degli apriori normativi nei quali la specificazione delle categorie predicative proviene dichiaratamente dalla contestualizzazione storica, ossia dal lato della empiria storico-reale. La storicizzazione fu in generale perseguita consapevolmente. Era dettata da un patrimonio di sapere acquisito nella quotidianità delle esperienze socialdemocratiche: le quali dall'attività nel partito, nei sindacati, nel movimento cooperativo e nella stampa andavano sino all'impegno nel *Reichstag*, nelle Diete e nei consigli comunali, o magari alla sperimentazione del giure sulla propria pelle nei tribunali e nelle carceri.

Vale la pena di rilevare quest'aderenza al reale nelle questioni giu-spolitiche, perché si tratta di un ambito da aggiungere ai pochissimi (un altro, si è visto, era la questione nazionale) in cui un'attenta ricezione dei dati di fatto poteva essere la premessa per adeguare la teoria alle cose. Apriorismi naturalmente non mancarono, ma quel correttivo comunque agiva. Un'indiretta conferma di quest'atteggiamento verso il reale emerge dalla cautela con cui proprio in ambito giu-spolitico si evitavano pronun-ciamenti generici, sciolti dal supporto dei dati d'esperienza»<sup>35</sup>.

i) «Ma se c'era una rivoluzione le cui circostanze erano già svilup-pate ottimamente tanto nella realtà delle cose quanto (“con le manifesta-zioni per il suffragio a testimoniare”) nella coscienza di massa, questa era precisamente la rivoluzione parlamentaristica. A condizione natural-mente di riconoscere sul serio il carattere rivoluzionario, di pensare sino in fondo le implicazioni teoriche e pratiche che aveva l'autocritica engel-siana della rivoluzione di vecchia maniera, di trarne anche tutte le conse-guenze operative, e dunque di capire anzitutto il nesso positivo tra il lavo-ra all'interno delle istituzioni rappresentative e l'azione extraparlamentare finalizzata al compimento dello Stato di diritto. Quei fili tuttavia non si lasciavano afferrare senza una teoria positiva dello Stato, e questa non c'era, né vi surrogava la kautskiana *Via al potere* che pur sin dal sottotito-lo (“considerazioni politiche sul maturare verso la rivoluzione”) ambiva a ridefinire globalmente (alla luce dei nuovi fatti tra cui il 1905 russo) le premesse della “rivoluzione sociale verso la quale ci muoviamo” »<sup>36</sup>.

l) «Ovvero il riconoscimento che in un contesto generale di capita-lismo avanzato, e ancora di più in quello specifico tedesco, la battaglia politica per l'attuazione dello Stato di diritto si configurava come già essa stessa in osmosi con la lotta sociale. In primo luogo perché sul terreno (politico) di una battaglia per la democratizzazione dello Stato si sarebbe potuto effettivamente conquistare, a determinate condizioni, il consenso della “maggioranza della nazione” e ciò sarebbe stato, insieme, anche uno straordinario risultato sociale, però ovviamente conseguibile solo a patto di lavorare con coerenza per favorire in ogni maniera quel consenso. In secondo luogo le tappe stesse della costruzione del consenso politico erano suscettibili di convertirsi di fatto - come in certa misura emergeva dai risultati della politica del partito nella Germania centro-meridionale - non soltanto in una marcia d'avvicinamento verso futuri obiettivi di carattere specificamente sociale, bensì già in un loro graduale raggiungi-mento»<sup>37</sup>.

m) «Aver scambiato i “Consigli” tedeschi per un movimento di sovversione bolscevica fu l'errore macroscopico di una socialdemocrazia a cui sin dai dibattiti del 1904-06 sullo sciopero politico [...] erano man-

cate idee chiare su come movimenti extraparlamentari di massa potessero rapportarsi in positivo alla legalità democratico-parlamentare, sino addirittura a sostenerla e promuoverla [...]

In quei fatti si sommarono, tra cancelleria e piazza della reggia, tutte le carenze della cultura politica della sinistra. L'orrore di Ebert per la "rivoluzione sociale" segnava il persistere dell'idea, alimentata e rafforzata specularmente dalla propaganda spartachista, secondo cui ogni vera rivoluzione si sarebbe dovuta svolgere per forza secondo le ricette comuniste dell'arcaico 1848, aggiornate dalla prassi bolscevica russa del 1905 e 1917. Istanze sociali erano ovviamente presenti nell'inatteso movimento consiliare tedesco, ma all'inizio nient'affatto definite e, soprattutto, affidate comunque a strumenti politici sostanzialmente liberal-democratici. Dal disorientamento con cui la vecchia socialdemocrazia vi reagì, dalla sua incapacità di analizzare natura e dinamiche del movimento, emerge quanto il partito scontasse adesso la mancanza di una teoria sulla rivoluzione sociale per paesi di alto sviluppo capitalistico, cioè sulle connessioni tra mete sociali e rivoluzione liberal-democratica»<sup>38</sup>.

n) «[...] L'impazienza volontaristica sorvolava sul problema dei costi socio-economici per strutture produttive che dovevano anzitutto uscire dall'economia di guerra, e sulla situazione generale di un paese in pieno collasso alimentare. Né ci s'interrogava sulla necessità di costruire, per un'operazione di tale portata, condizioni di consenso generale da parte di una società civile le cui aspirazioni erano ben più complicate di quanto i desideri della sinistra radicale le presentassero. La Germania aveva ancora da digerire, in primo luogo, la rivoluzione democratico-borghese.

Il volontarismo, soprattutto, semplificò con disinvoltura il quesito circa i fondamenti di legittimità che abilitassero un organo di governo a decretare una totale trasformazione delle strutture produttive o a prendere comunque decisioni vitali per la totalità dei cittadini. [...]»<sup>39</sup>.

o) «La sconfitta - non di questa o quella parte del movimento operaio tedesco, bensì, insieme a esso, della democrazia in Germania - venne un anno dopo. Analoghe cause avevano minato un decennio prima le capacità di resistenza al fascismo in Italia, dove l'ostacolo istituzionale più forte al suo affermarsi era l'assetto democratico-parlamentare. I riformisti del Psi non avevano però mai saputo elaborare una politica di coerente democrazia parlamentare socialista, e dunque su quel versante nessun muro poterono approntare. Né lo eresse la sinistra rivoluzionaria il cui conclamato obiettivo era stato sin dal dopoguerra di esautorare e distruggere il parlamento. Gramsci, all'epoca, indicava all'"avanguardia cosciente del proletariato" il compito di partecipare alle elezioni per poi

“immobilizzare il Parlamento”, impedirne il funzionamento e mobilitare, “fuori e contro il Parlamento”, descritto sempre come uno strumento della “dittatura borghese”, il “sistema dei Consigli” che è il prodromo della dittatura del proletariato [...]. In Italia la tragedia era dunque annunciata da tempo, ma altrettanto in Germania»<sup>40</sup>.

p) «Impressiona nel movimento operaio del tramonto della repubblica la coazione a ripetere parole d'ordine inattuati. L'SPD oscillò tra rassegnazione e improvvisi ritorni di fiamma. Da un lato si diceva che in quegli anni non erano fattibili in Germania conquiste socio-politiche (così il deputato Sollmann al congresso di Lipsia [...] perché qualunque lotta sociale avrebbe viepiù spinto la borghesia verso il fascismo. Dall'altro ancora nell'agosto del '32 vennero presentati al Reichstag disegni di legge per un esproprio delle grandi aziende i quali neanche nella situazione postrivoluzionaria del '19 erano andati in porto. E Friedrich Stampfer chiese una socializzazione dell'industria pesante e della grande proprietà terriera persino ancora in un'assemblea congressuale dell'SPD berlinese del 4 febbraio 1933. Avrebbe potuto e dovuto essere la linea da seguire durante tutti gli anni Venti: quella cioè di appoggiarsi alla carta costituzionale per promuoverne al massimo le istanze sociali. Era pura follia proporla adesso: con Hitler cancelliere dal 30 gennaio, e un Reichstag annichilito dai ricorrenti decreti presidenziali d'emergenza e nel quale, su 608 deputati, i 121 socialdemocratici erano rimasti praticamente i soli difensori della Costituzione repubblicana»<sup>41</sup>.

q) «Engels rimase entusiasta del movimento operaio austriaco visitando Vienna nella tarda estate del '93 [...]

Ispirarsi al marxismo significava anche per i socialdemocratici austriaci condividere la concezione materialistica della storia. Ma già nel fatto di assegnare un ruolo così forte agli strumenti giuridici era implicito che all'interno dell'ottica materialistico-storica l'attenzione venisse rivolta soprattutto all'ambito delle cosiddette 'sovrastrutture': non solo giuridiche (ovvero il diritto, lo Stato, insomma le manifestazioni istituzionali del giure), ma anche filosofiche e storico-culturali in genere. Il giovane Bauer [...] parlava del materialismo storico come di una “dottrina sociale delle forme”, chiamata cioè a connettere tra loro “tutti i fenomeni della coscienza umana non solo riguardo al loro contenuto, ma soprattutto secondo “le forme peculiari in cui questo contenuto si presenta”»<sup>42</sup>.

r) «L'*Anschluss* alla Germania come via al socialismo fu una parola d'ordine piena di risvolti infidi, che mise su tutte le successive opzioni del partito un sigillo equivoco, a cominciare dal fatto che la prassi si trovò adesso in contrasto con tutta la precedente teoria sulla questione nazionale [...].

La socialdemocrazia austro-tedesca abdicò allo strumento del sentimento nazionale proprio quando per la costruzione dell'assetto socialista sarebbe stata necessaria una larghissima, maggioritaria adesione di cittadini, la quale avrebbe potuto trarre alimento da un orgoglioso senso di statualità nazionale specificamente austriaca. Con la dottrina dell'*Anschluss* veniva inoltre ribadita la leggenda delle insufficienti risorse naturali, economiche e spirituali, insomma del paese troppo piccolo per grandi cambiamenti sociali. Fu anche questa sfiducia verso la realizzabilità di strategie statuali globali a far approfondire tante energie in modelli di socialismo municipale, locale: splendidi nel loro genere peraltro, come quello celebre della 'Vienna rossa' del quindicennio 1919-33, ma del tutto squilibrati rispetto alla situazione complessiva del paese.

Infine, indipendentemente dalle sue intenzioni democratiche, l'annessionismo del '18 facilitò la strada a esiti di ben altra inquietante natura. L'idea dell'*Anschluss* aveva la struttura delle ipostasi: immagine e involucro prevaricavano cioè sui contenuti, questi a loro volta comparivano nella veste più generica possibile, e infine anche l'involucro era costruito su premesse accettate alla cieca (nella fattispecie la presunta inesistenza di una "nazione" o "nazionalità" austriaca). Perciò quell'idea produsse rapidamente mostri»<sup>43</sup>.

s) «Se però il punto in ultima analisi decisivo (e riconosciuto come tale anche dalla sinistra) era la maturazione economica e politica delle "masse", la loro educazione a una modernità sociale, allora circa la strada verso il socialismo non erano da buttare neanche le idee di Renner, il vituperato socialista di destra. Egli auspicava, è ovvio, presenze socialiste nel governo; ve ne furono, in posti-chiave, in quello da lui presieduto nel '19. Ma soprattutto sosteneva che si dovessero costruire posizioni di egemonia radicate nella società civile, articolate in un tessuto capillare di associazionismo democratico che da imprese economiche (ovvero banche gestite dai sindacati, cooperative di consumo, cooperative edilizie) andasse sino a organizzazioni sportive e del tempo libero, culturali, pedagogiche ecc. Avrebbero costituito una sorta di "contropotere" sostanziale, una forza di pressione nei confronti sia dei centri economici del capitalismo che delle istituzioni della democrazia politica formale [...]. La realtà sociale creata da quella legislazione rendeva fattualmente astratto qualunque discorso sulla separazione drastica di democrazia politica e sociale. Dal 'significato autentico dei concetti' postulato da Adler e caratterizzato dalla storicità dei dati di fatto, emergeva che la democrazia politica aveva fornito strumenti alla democrazia sociale qui e ora. Attendarsi-la democrazia sociale soltanto come uno stadio che sarebbe cominciato in un qualche imprecisato futuro, significava negare aprioristicamente ai risultati della (sia pur

ancora parziale) legislazione sociale la possibilità di retroagire sul contesto socio-economico generale e sulla stessa democrazia politica»<sup>44</sup>.

t) «Il tentativo di Bauer di costruire un ponte tra le due concezioni del socialismo va visto sullo sfondo dello scontro ideologico frontale tra le due Internazionali, il quale, si sa, recò sciagura non solo a entrambe le parti, ma alle sorti della democrazia in tutta l'Europa centrale. Perché il tentativo riuscisse sarebbe stato necessario superare almeno tre schemi di vecchia visione dicotomica: ovvero che potessero esservi nella società civile soltanto due blocchi frontalmente contrapposti (con i socialisti fronteggiati dalla famosa "unica massa reazionaria"), che i ceti medi appartenessero organicamente alla "massa reazionaria", e che lo Stato fosse qualcosa su cui, dopo essersene 'impossessati', si dovesse esercitare il "dominio".

Il punto più cruciale in assoluto si rivelò anche nel dopoguerra il rapporto con i ceti medi. Demonizzarli come un serbatoio di voti reazionari significava precludersi qualsiasi politica di conquista del loro consenso. Che in Germania i partiti socialisti non si fossero adoperati a ogni costo, dopo il 1918, a guadagnare i consensi della borghesia progressista e l'appoggio del ceto medio impoverito venne giudicato dal filosofo comunista eterodosso Ernst Bloch [...] l'errore tattico più grave, dal quale dipesero in buona parte le possibilità stesse di ascesa del nazismo»<sup>45</sup>.

u) «Per quanto riguarda l'austromarxismo, emerge che in definitiva neanche esso aveva dunque saputo risolvere il problema del rapporto con le istituzioni liberal-democratiche. Rimase fuori dell'orizzonte teorico il riconoscimento del loro valore non tanto assiologico e morale, quanto anzitutto tecnico-funzionale, il loro reggersi su norme utili non a questo o quel settore e gruppo sociale particolare, ma alla generalità dei settori e gruppi della società civile. Salvo rare eccezioni, vi fu una singolare incapacità (analogo d'altronde a quella dei socialdemocratici di Weimar) di far emergere dai meccanismi istituzionali liberal-democratici le loro potenzialità di strumenti per la trasformazione sociale. O meglio: prevalse la tendenza a sfruttare le possibilità parlamentari in negativo, ad es. come strumenti per bloccare leggi con un ricorso sistematico all'ostruzionismo, piuttosto che in positivo, per promuovere leggi migliori»<sup>46</sup>.

v) «Le cose insomma erano due ed essenziali. Anzitutto i contrasti di classe della società moderna andavano constatati senza remore, il connotato classista di essa essendo nient'altro che un dato di fatto. In secondo luogo, se non si poteva seguire la strada delle rivoluzioni di vecchio modello (la cui praticabilità gli stessi socialisti escludevano), bisognava optare compiutamente per il parlamentarismo, cioè vederlo come uno strumento valido anche per le trasformazioni sociali. Un discorso conse-

quenziale avrebbe dovuto spingere precisamente verso una valorizzazione della democrazia in quel senso, soprattutto perché erano ben presenti nell'austromarxismo le premesse teoriche della gradualità e del consenso; e queste avrebbero avuto la migliore delle applicazioni se ci si fosse decisi a valutare le potenzialità sociali della democrazia parlamentare non in astratto, bensì in dettaglio, come uno sfaccettato strumentario tecnico-pratico. Sarebbe stata un'esplorazione di terre vergini, ma con alle spalle un laboratorio di categorie messe in cantiere dall'austromarxismo proprio in vista di tale esplorazione [...]»<sup>47</sup>.

z) «La "terza via" tra il rivoluzionarismo di vecchia maniera e un riformismo senza strategie non avrebbe in tal caso avuto gli esiti che ebbe: ovvero non sarebbe diventata, come fu, un'operazione eclettica che attingeva un po' all'uno e un po' all'altro. Avrebbe potuto essere un'opzione avvincente per approdare, esplicitamente, a un parlamentarismo coniugato con la solidarietà sociale; ma coniugato in modo pratico-tecnico, e soprattutto in maniera appetibile, cioè collegando ogni argomentazione a interessi popolari concreti, sia immediati che più lontani. Tanto in Austria quanto in Germania quest'approdo restò irraggiungibile ai socialisti tra le due guerre, come lo era stato per i loro compagni della generazione precedente»<sup>48</sup>.

### *Prospettive d'indagine di un lettore*

Fin qui Merker, il suo punto di vista à *son avis*. Ed è notevole, d'altro canto, il lessico proprio e relativamente nuovo della ricostruzione, nell'orizzonte di uno svolgimento possibile della ricerca (come si dice) "a partire da". E ciò a maggior ragione in quanto l'obiettivo dello studio monografico è, per esplicito, quello di un'educazione politica. In questo senso, non c'è soluzione di continuità tra quanto rilevato, sottolineato e teorizzato da Merker, strada facendo, sul *metodo della sperimentazione* e sulla *duttilità degli strumenti* storicamente *ad hoc* (anche se lì ed allora rimasti inutilizzati), e quanto il lettore può a sua volta rinvenire e mettere alla prova in direzione di un'ipotesi auto-pedagogica, che prenda per l'appunto le mosse dalle idee di *strumento*, di *funzione/funzionalità*, di *procedura*, *mezzo epistemico* ecc.<sup>49</sup>, per costruire un meccanismo di controllo e di approfondimento, di trasmissione di competenze e di replicabilità ampliabile, riqualificabile, di esperienza (storiografica, etico-politica, qui ed ora formativa). La pedagogia politica è tale se agisce e retroagisce, *se vive*.

Potrà servire quindi operativamente, in qualche misura, un'indicazione degli argomenti ricorrenti per *item*; ed una messa a punto, tra le

altre possibili, di un dispositivo di rilevazione terminologico-concettuale, tale da restituire l'immagine di un insieme (una discreta interezza), e dunque una rete di supposizioni interpretative filologicamente non infondate... *Il socialismo vietato. Miraggi e delusioni da Kautsky agli austromarxisti*, in altre parole, è pure, accanto al libro di teoria e di storia che è, uno strumentario d'attività di formazione da usarsi in politica, o, se vogliamo, un congegno della prassi adoperabile nella finalità educativa, enciclopedicamente: cioè circolarmente e flessibilmente, nella prospettiva del sapere tecnico che presume e stimola, e del lavoro pedagogico che suppone e innesca. Il dizionarietto che segue può valere intanto a mo' di relativa esemplificazione pratica:

*Africa* (pp. 90 sgg., 97 sgg.). Nel quadro della "questione coloniale", l'indagine da fare è quella concernente soprattutto la colonia Eritrea, ma la complessità dei temi teorici e dei problemi politici ed etici posti nelle pagine suddette investe ben altri ambiti: ed invoca dubbi e perplessità sulla stessa adeguatezza funzionale dei «testi canonici del marxismo» (ferma restando la giustezza di fondo della loro analisi del capitalismo e delle sue contraddizioni). Esige quindi una straordinarietà di motivi di riflessione sulla tematica della «transizione al socialismo», ed interventi inediti «sul campo»: la sperimentazione cioè di un pensiero non eurocentrico ma spregiudicato, ed aperto ad affrontare rifondandolo il «modo teorico» dell'«idea di nazione». Pagine utilissime a spiegare, tra l'altro, la posizione di Antonio Labriola.

*Alienazione* (pp. 129-30). Uno spunto di notevole interesse, a proposito delle formulazioni di Karl Kautsky e Heinrich Wilhelm Karl Cunow sull'"immiserimento sociale", in rapporto genetico con il concetto di alienazione (ancor prima che la nozione marxiana di ciò entrasse in circolazione nell'orizzonte secondinternazionalista, attraverso i suoi testi canonici). Ed è tema che rinvia ai meccanismi complessi della produzione e della circolazione delle idee, tra elaborazione critica individuale e formazioni e recezioni sociali precedenti e successive. L'argomento rimanda pertanto alle dimensioni del contesto, ai vari livelli dell'intreccio nell'opera di un autore, nella sua esperienza in generale, nel clima dell'epoca ecc. C'è quindi un'idea di *alienazione* nel Labriola, da studiare nella sua specificità...

*Alimentazione* (pp. 21 e 55). Sfruttamento e soddisfazione di bisogni elementari. Istruzione e formazione di modelli etico-politici... Ma c'è una fortuna di Ludwig Feuerbach, nella "Neue Zeit" dal 1883 al 1912?

E' lo stesso Merker a rispondere a questa domanda: «Su Feuerbach gli indici 1883-1912 della rivista registrano soltanto i due articoli di Mehring dell'annata XXII/2 (1904) e XXIII (1904-5)». Cfr. quindi N.

Merker, la *Bibliografia*, a p. 317 di *Il socialismo vietato*.

*America* (pp. 14, 72, 99-100). Come Stati Uniti e come America latina.

Come "laboratorio" d'indagine, per quanto attiene ai contenuti e le forme del capitalismo avanzato. Ma quanto e come furono studiati nella "Neue Zeit" i nessi tra ricchezza e povertà nel Nuovo continente? Da un interesse supplemento d'indagine, a cura di Merker, si ricavano intanto le seguenti, utili informazioni:

«Per quanto riguarda gli Stati Uniti c'è in generale un ampio campo di ricerca che si potrebbe fare e che potrebbe riguardare l'intera massiccia presenza (parecchie decine di articoli e note) degli "Stati Uniti": con temi economici, sociali, antropologici, sociologici, etnologici, letterari ecc. Un osservatorio stabile di cose americane era tenuto da Sorge, l'amico di Engels emigrato in America. Il tema ricchezza-povertà potrebbe esserci, direttamente o indirettamente, in un articolo suul'analfabetismo in Louisiana [VII (1889)], in una "Analisi dell'ultimo censimento" [di Beer: XIII/1 (1894-95)], nell'articolo "Situazione sociale" [di Ernst Langkavel: II (1884)], in altri sul lavoro infantile [VII (1889; XVI/2 (1898; XVII/1 (1898-99)], in uno di Sorge sul lavoro femminile e infantile [XXII/1 (1903-4)], in uno di Kautsky su "Salari e prezzi dei generi alimentari [XXVIII/1 (1909-10)], e in una serie di articoli su crisi industriali e depressioni di Hilferding [XXVI/1 (1907-8)], Karski [XXVI/2 (1908)] e Boudin [XXVI/2 (1908)]».

*Amministrazione* (p. 221). Attività decisiva per l'"edificazione di un capillare diritto democratico-sociale" in senso ampio e forte. Indispensabilità, tuttavia, del ruolo della "volontà e capacità politica" per la realizzazione di un obiettivo del genere. Valore del progetto, della prospettiva, del proposito costituzionale "complessivo", oggettivamente (non velleitariamente) rivoluzionario. C'è "amministrazione" e "amministrazione": ed è ancora il contesto, l'uso, la linea generale a deciderne la produttività effettivamente o solo fittiziamente democratica (cioè con o senza contenuti civili comuni pubblici non-privati).

*Analogia* (pp. 252 sgg. e passim). Come pensiero latente dello storico, e come criterio d'interpretazione storiografica. Si nutre di *differenze essenziali*: anche nel senso della identificazione dei caratteri di ciò che è analogo nelle "differenze", e di ciò che differenzia le analogie (nello spazio e nel tempo). Cfr. il Labriola, su storia, storiografia, insegnamento della storia.

*Annessionismo* (pp. 249 sgg.). Ambiguità dell'*Anschluss* come "via al socialismo". Tematica della volontà di dipendenza all'origine del "dogma" delle "ipostasi", delle "mostruosità" che generano da un lato il

municipalismo e il localismo, da un altro lato il formalismo e la disattenzione ai contenuti. Una cosa sono gli effettivi, "grandi cambiamenti sociali", un'altra cosa le prove di socialismo "sotto vuoto" (cfr. per es. la "Vienna rossa" del quindicennio 1919-33), "del tutto squilibrati rispetto alla situazione complessiva del paese". Il problema, evidentemente, assume tutto un altro aspetto *in presenza* di una forma di stato socialista conseguito: per es l'URSS, dopo l'Ottobre; si mantiene e si aggrava, come problema *in assenza* di contenuti democratici propri e nuovi: pena l'"implosione", come poi è accaduto, dello stato in questione. Con tutte le conseguenze anche al di là del suo ambito statale.

"Apertura" del marxismo (pp. 60-61 130 e 131). Luogo teoretico essenziale, che si coordina variamente con *Antidogmatismo* (pp. 56 sgg., 144), *Apriorismo* (pp. 116, 128, 142-43, 146, 220, 241), *Autocritica* (pp. X sgg., 25, 47, 86 e *passim*), *Duttilità/Elasticità* (pp. 105, 242, 258, 265), *Teoria* (pp. VI sgg., 10, 17, 31-34, 46 sgg., 61, 79, 83 sgg. 92, 102-3, 142 sgg., 168, 170, 173 sgg., 184, 194, 197, 208, 219-20, 223, 241-42 e sgg., 258, 261-62, 265, 267 e *passim*). E ci sarebbe, soltanto qui, la materia evidenziale di un saggio che prende le mosse dall'"apertura" non estranea ai testi di Marx ed Engels, per arrivare alla critica dei "nodi teorici" non meno che "pratici" emersi in seguito: su teoria-prassi, sui modelli teorico-concettuali ed etico-pedagogici, sulle tesi del "crollo" del capitalismo, sui concetti definitivi generali (di stato di diritto, monarchia, repubblica, parlamentarismo, codificazione ecc.), sulla guerra, sul "buchi" e "vuoti" della teoria, sui suoi "deficit" in generale e sulla specifica mancanza di una "teoria positiva dello Stato", sul tema della socializzazione e su quello del ritardo, della sfasatura della teoria, rispetto alla prassi effettiva, ecc. ecc. Motivi tutti che si compongono in un quadro organico di ipotesi: e che, come s'è detto, si completano sul terreno teorico della *sperimentazione*, dello *sperimentale*, e nella concretezza dell'*esperimento*. (Labriola)

*Appetibilità* (pp. 271-72). Categoria assolutamente centrale nello strumentario pratico-teorico ed etico-tecnico del *marxismo aperto* di cui sopra. Che non può non essere, se vuol essere, *avvincente* (cioè libero, interiorizzato, di tipo ludiforme).

*Associazione democratico* (pp. 256-57). Strumento di egemonia socialista. Tema labrioliano caratteristico.

*Australia* (p. 100).

*Autobiografia* (pp. 21, 145, 246 sgg.). Utili spunti fra storiografia e educazione. (Labriola).

*Best seller* (pp. 165-66, 184-85). Un'ulteriore specificazione della problematica educativa: con sue specificità sul piano della circolazione delle idee, della formazione di base, del mercato degli strumenti formativi

e della politica culturale.

*Biblioteche operaie* (pp. 19-20). Possibilità e limiti di questo strumento di acculturazione (accanto ad altri: gruppi filarmonici; corali e teatrali, associazioni, esperienze personali lavorative, frequentazioni sociali le più diverse ecc.). Rilievo tuttavia non solo dei libri *letti* dagli operai, ma anche dei testi che ne registrano direttamente le voci (scritti, inchieste ecc.).

*Biologia* (pp. 51, 98, 104-5, 111, 124). Dall'*Anti-Dühring* di Engels in giù, fino alle discussioni sul colonialismo, sulla questione nazionale, sull'ebraismo, sulle razze "superiori" e "inferiori" ecc. (cfr. quindi le pp. 16, 105-6, 121, 174 sgg.). Spunti importanti per il Labriola.

*Capitalismo* (pp. 14-16, 67 sgg., 70 sgg., 80 sgg., 92, 97-98, 122-23, 222 sgg.). Capitalismo/anticapitalismo, vetero capitalismo, trasformazioni del capitalismo, nuovi volti del capitalismo, capitalismo in agricoltura, ebraismo/capitalismo ed anticapitalismo antiebraico, capitale finanziario e sue fisionomie (cartelli, monopoli, banche), capitale non monopolistico, capitalismo organizzato ecc. E le argomentazioni relative si articolano con quelle sui *Ceti medi* (pp. 15, 68-69, 86, 120, 156 sgg., 231-32, 245, 263, 266 sgg.), su *Classe, lotta di classe, classi sociali* (pp. 53, 67 sgg., 111, 139, 156 sgg., 187, 258 sgg., 262, 266), su *Coalizione, collaborazione di classe* (pp. 261-62 e *passim*), sulla *Complessità delle forze motrici della storia* (pp.39-40, 70 seg., 80 sgg., 266), sulla *Conciliazione capitalismo-socialismo* (pp. 214 e 219), su *Crisi definitiva dello stato borghese, grande crollo del sistema, bancarotta del capitalismo* (pp.14, 92, 127 sgg.), su *Economia* (pp. 58-60, 67 sgg., 70 sgg., 74 sgg., 85 sgg., 121 sgg., 247), su *Immiserimento sociale* (p. 129), su *Imperialismo/ultraimperialismo* (Kautsky) (pp. 16, 74 sgg., 195), su *Industrialismo* (p. 90), su *Interclassismo* (pp. 53, 55, 106, 248, 262), *Precapitalismo/premodernità* (pp.90 sgg., 179), *Progresso* (pp. 95, 100), *Questione coloniale* (pp. 15-17, 76, 78 sgg., 90 sgg., 186-87, 245-46), *Sviluppo* (pp. 85, 87, 96, 145, 158), *Transizione* (pp. 239-40) ecc. (Labriola).

*Capo carismatico* (Max Weber) (pp. 174 sgg.).

*Contenuti della "Neue Zeit"* (pp. 11-14; e cfr. pp.29,163, 254-55). (Labriola).

*Cina* (pp. 16, 92), per l'Asia, *passim*.

*Concezione Materialistica della storia* (pp. 34 sgg., 48 sgg. e *passim*). Sennonché tutto il libro è un intervento sul *Materialismo storico* (pp.56 sgg., 85 e *passim*). E la trattazione comporta indagini ulteriori su diversi piani di attenzione e di approfondimento: così, sul terreno del *Consenso sociale* (p.266), del *Contesto*/*"spirito del tempo"* (pp. XI, 102,

174 sgg.), della *Contraddizione, dei fatti contraddittori e dei nodi irrisolti* (pp. VIII, X, XI, 4, 14-15, 43, 70, 85-86, 158), della *Coscienza umana, individuale e sociale* (pp. 4, 34 sgg., 41, 53, 65-66, 111, 237-38, 241), della *Cultura*, della *Democrazia politica*, del *Determinismo* e della *Dialettica*, del *Diritto* e dello *Stato di diritto*, dell'*Etica* e dei *Fatti*, della *Filologia* e della *Filosofia*, del *Futuro* e della *Quotidianità*, della *Giustizia sociale* e della *Guerra*, delle *Idee* e dell'*Ideologia*, degli *Intellettuali* e dell'*Internazionalismo di classe*, delle *Istituzioni* statali, politiche, giuridiche, culturali ecc.) e del *Lavoro*, della *Lotta di classe* e del *Marxismo*, del *Militarismo* e del *Mondialismo*, della *Nazione*, della *Necessità* (storica, oggettiva, automatica, economica, di coscienza ecc.), dell'*Opinione pubblica*, della *Pace*, del *Parlamentarismo/Antiparlamentarismo*, del *Partito politico*, della *Personalità*, della *Politica* (interna, estera, coloniale, culturale ecc.), della *Prassi*, della *Quantità/qualità*, della *Questione agraria/contadina*, della *Questione femminile*, della *Questione sociale*, del *Riformismo* e della *Rivoluzione*, della *Russia*, della *Scienza*, della *Sconfitta*, del *Socialismo*, della *Solidarietà di classe*, della *Sovrastruttura* e della *Struttura*, della *Storia*, della *Tecnica*, di una *Terza via al socialismo* e dell'*Utopia*, della *Violenza* e del *Volontarismo* (vedi più sotto). Tutti temi labrioliani essenziali.

*Consociativismo* (pp. 222 sgg., 248).

*Costituzione/costituzionalismo* (pp. 224 sgg. 228 sgg., 248).

*Cristianesimo/socialismo* (pp. 134-35). Vedi in specie il Labriola pre-marxista.

*Cultura*: come specificità culturale (pp. 5 8-10, 223 sgg.), come "seconda cultura", cultura "altra" (pp. 17, 19 sgg. 65-66, 129, 178-79, 208-9), come obbligazione morale (p. 53), come cultura demografica (pp.98 sgg.), come cultura di governo (pp. 163, 214-15), come grande politica culturale (pp. 223 sgg.), come terreno dello spirito rivoluzionario (p. 148), come fatto di valore tedesco (p. 246) ecc. L'argomento è tutto labrioliano.

*Darwinismo/socialdarwinismo* (pp. 26 sgg.). (Labriola).

*Date storiche*, il valore di certe date (pp. 174 sgg., 258 sgg.). In particolare sul 1914 e sul 1934 (e dintorni). (Labriola).

*Democrazia politica*: come *democrazia politica sociale*, come separazione dei poteri e strumento forte di potere, come contenuto e non soltanto forma dell'eguaglianza (reale), come rivoluzione legalitaria e affermazione/stabilizzazione del socialismo/consenso, come "endiadi democrazia socialismo", come procedura strategica tutt'altro che espediente tattico in vista del socialismo ecc. (pp. VI, IX, 17, 156 sgg., 173

sgg., 184 sgg., 195-96, 205 sgg., 215 sgg., 220 sgg., 226 ngg., 254-55 e sgg., 263, 267 sgg., e *passim*). Vedi, al riguardo, la posizione di Labriola

*Determinismo/schema deterministico* (p. 93: ma vedi *Necessità*).

Labriola

*Dettaglio*, importanza metodologica del dettaglio (pp. 240 e 271).

*Dialettica*: come termine che s'opponne ad *Etica* (pp. 43 sgg.), come segno di irrisolti problemi filosofici (pp. 48 sgg.), come modulo interpretativo della realtà storica e limite del marxismo non duttile (pp. 52 sgg., 87, 128 e *passim*). Vedi, più sopra, "*Apertura*" del marxismo.

*Differenza/differenziale storico e politico*. Criterio d'interpretazione dei fatti e strumento teorico del marxismo plurale, plasticamente localizzato, sperimentale (pp. 60, 77, 100, 106-7, 252 sgg., 258, 265 e *passim*).

*Diritto/Stato di diritto*: dalla legalità istituzionale (pp. 135 sgg.) al garantismo giuridico (pp. 140-41), dalla capillarità del diritto democratico-sociale in ogni ambito del vivere civile (p. 221) alla formazione del diritto di tutti (p. 263). La costruzione, insomma, come graduale anticipazione e messa in pratica delle qualità di uno stato di diritto socialista, attraverso una crescente quantità di esperienze in questo senso.

*Dittatura del Proletariato* (p. 201). Cfr. anche *Dominio di classe* (pp. 266 e *passim*).

*Divulgazione scientifica* (pp. 7 sgg., 19 sgg., 88).

*Documento* (pp. XI, 14-17).

*Ebrei, questione ebraica* (pp. 117 sgg.). In particolare, sull'"*endia di ebraismo-capitalismo*" (pp. 122 sgg.). Il tema, illustrato da diversi punti di vista, è già una spiegazione dei successivi sviluppi nell'epoca hitleriana: e, indirettamente, getta luce sulle posizioni antisemitiche fuori della Germania (per es. in Russia).

*Editori, editoria, edizioni* (pp. 5-6, 88, 120, 184-85, vedi *Best seller*).

*Egemonia* (p. 256). E' il presupposto teorico di tutta quanta la ricerca di Merker: e rinvia alla centralità della tematica educativa, evidenziata più sopra. Per analogia e per differenza cfr. Labriola (e Gramsci).

*Elettoralismo, elettorato, elezioni, sistema elettorale* (pp. 15-17, 88, 91 sulle elezioni "ottentotte", 146 sgg.). Vedi *Democrazia politica*.

*Empiria* (pp. 17, 173). In positivo, in negativo. Rimanda all'approccio storico-teorico esperienziato dell'indagine merkeriana, più su sottolineato: e, con le cautele che ad essa sono proprie, alla nozione di *Sperimentale (Esperienza)*, di *Epistemologia* e *Scienza*. (più oltre).

*Enciclopedia* (socialista) (pp. 8 ess.). Cfr. *Cultura*.

*Epistemologia* (pp. 26 sgg., 43 sgg., 48 sgg., 55, 61, 79-80, 116,

130, 143, 145). Il discorso scientifico di Merker sulla *scienza* (vedi quanto schedato per *Empiria*) assume pieghe diverse, sul piano storico e su quello teorico: e, se punta sull'efficacia degli "strumenti epistemici duttili", non perde di vista i vantaggi ed i limiti dell'"epistemicamente provvisorio".

*Equivoci* (sulla Russia) (pp. 205 sgg.).

*Esercito parallelo* (p. 263).

*Esperienza* (vedi *Empiria*, *Epistemologia*, *Sperimentale*, *Scienza*).

*Estremismo* (p. 203).

*Etica* (pp. 43 sgg., 48 sgg., 52 sgg., 65-66, 241, 270).

Argomentazioni ampie e centrali, che restituiscono la complessità del tema sul terreno di certe interpretazioni tradizionali (Karl Vorländer), nonché sul piano dell'"ethos di classe", dei nessi tra "apriori sociale" ed "etica classista", sul "valore assiologico-morale delle istituzioni liberal-democratiche" e della sperimentazione "socialista" ecc.: Vedi *Morale*, *moralismo*, *moralità*. Rinviano al Labriola.

*Eurocentrismo* (il "sofisma eurocentrico" di Labriola, tra gli altri) (p. 101).

*Fascismo* (p. 266).

*Fatti* (pp. V sgg., X, 46, 58, 105, 144-45, 184, 244, vedi anche *Idee*. Importanza metodologica della riflessione sui "fatti", sulla "durezza dei fatti", sugli "inediti dati di fatto" sulla "fatticità di più corto respiro", sul nesso "teoria-fatti" e sul peso costitutivo dei "fatti" nell'elaborazione della "teoria". La analisi è utile per capire, a monte, la posizione di Labriola (nei suoi termini).

*Federalismo* (pp. 124-25).

*Filologia*, *filologia politica*, come "questione strategica" ecc. (pp. 14-17, 71, 76, 175, 206).

*Filosofia*, *filosofia moderna*, *filosofia della storia*, "problemi filosofici irrisolti", "abbellimenti filosofici", la filosofia "andata in pezzi" (di Rosa Luxemburg) ecc. Labriola... Gramsci, invece...

*Fonti* (pp. 7, 44, 68, 77 sgg. e *passim*). Varietà di significato: come fonti di una teoria, di un autore, e come fonti del reddito. Da approfondire: come fonti di una scienza dell'educazione politica.

*Formazione* (vedi *Genesi*).

*Funzionalismo*, *funzionalità* (dei concetti, delle pratiche politiche, etiche, culturali, educative ecc.) (pp. 21, 112, 265).

*Futuro* (pp. IX, 61, 65, 92, 103, 107, 127 sgg., 131, 133, 142 sgg., 153, 158 sgg., 178, 214, 226, 257). Doppia valenza positivo-negativa dell'idea di futuro in quanto tale (vedi *Prospettiva*). Labriola.

*Genesi* (pp. VIII, 7, 14-17, 77, 230, 241). Labriola.

*Geopolitica* (pp. 105, 185).

*Geografia* (pp. 80, 98), gli "spazi" di una nazione.

*Germanesimo* (pp. 228-29).

*Giornali, stampa socialista* ecc. (pp. 6, 90 sgg.). Vedi *Quotidianità*

*Giustizia, giustizia sociale* (pp. IX, 90 e sgg., 150-51 come "giustizia elettorale", e 221 come "corpo separato").

*Giuridica*, "ingegneria giuridica" e "istanze giuridico-formali" (pp. 237, 254 e *passim*). Conseguenze *sociali*, al limite socialiste, di esse Cfr. Labriola.

*Gradualismo* (pp. 268-69) come "tecnica" di una rivoluzione socialista. Vedi *Riformismo*.

*Guerra* (pp. 17, 90 egg., 102, 104-5, 163 sgg., 169, 177, 181, 184 sgg. 189 sgg., 262-63). Guerre concrete e teoria della guerra, guerra come "socialismo" come "panacea". Guerra e "rivoluzione". Vedi *Pace*. Labriola.

*Idee, ideologia* (pp. 20, 71, 73, 77, 84, 95, 98, 101 sgg., 127 sgg., 135, 146 sgg., 174 sgg., 178-79, 182 sgg., 187, 194, 208, 216, 230, 232 sgg., 240, 246-47, 251, 261, 266 e *passim*). Vedi *Fatti*. Ragionamenti essenziali sia metodologicamente, sia relativamente al merito delle varie questioni. Di particolare rilievo, l'attenzione rivolta da Merker ai valori positivi e/o negativi di un' "idea", alla "strada" *non* "facile" di esse, alle "ottiche", ai "corti circuiti concettuali" alle "ideologie" e ai loro "miraggi", alle "chiarezze" e alle "oscurità" ideologiche, alle "illusioni" e alle "delusioni" dell'ideale, alle idee come "ipostasi" e alle idee "producimostri" ecc. ecc. Problematiche variamente riconducibili al Labriola.

*Illuminismo, neo-illuminismo*, come "rischiaramento" e come "educazione" (pp. 5 sgg., 95-96). L'argomento rimanda in specie alla esperienza di Merker studioso dell'Illuminismo tedesco: e, a diversi livelli metodici e di merito (classici del pensiero, autori, movimenti culturali, fonti concettuali, rilievi pratico-politici ecc.).

*Immiserimento sociale* (p. 129).

*Inchiesta* (sociologica) (pp. 63-64).

*Individualismo* ("mentalità individualistica contadina")(pp. 120-21, 267).

*Industrialismo* ("esclusivo") (p. 90). Labriola.

*Ingegneria* ("giuridica") (p. 237).

*Insulti* (p. 187).

*Intellettuale* (pp. 4-5, 7-8, 23 sgg., 26 e *passim*): in rapporto alla lotta di classe, agli operai-intellettuali, alla complessità-differenziazione della funzione intellettuale, all'"intellettuale collettivo" ecc.

*Intercultura* (interetnico)(integrazione politico-culturale) (pp. 91,

93 sgg., 100 sgg., 105, 117 sgg., 124-25).

*Internazionalismo di classe* (e principio di nazionalità (pp. 108-9, 174 sgg., 178).

*Ipostasi* (p. 251).

*Irripetibilità* (delle situazioni storiche) (p. VIII).

*Istituzioni* (statali, politiche, giuridiche ecc.) (pp. 135 sgg., 142 sgg., 270). Importante quanto detto sulle "istituzioni liberal-democratiche" e sul loro "valore non tanto assiologico e morale, quanto anzitutto tecnico-funzionale".

*Italia* (pp. 75, 227-28). Con attenzione alla questione meridionale.

*Laboratorio*, come "laboratorio della storia", di "categorie mentali", e come "officina di governo" (pp. IX, 72, 271-72). Viene citata, in particolare, l'esperienza degli Stati Uniti d'America. Vedi, più avanti, *Sperimentazione*.

*Laicismo* (del marxismo) (p. 242). Il Labriola "ortodosso".

*Lavoro* (pp. 68 sgg.). Labriola.

*Legalità* (democratica, repubblicana, ecc.) (pp. IX-X, 156 sgg., 163 sgg.

*Lessico* (terminologia) (pp. 5, 28, 119, 205-6, 211, 264 e *passim*). Vedi *Lingua, linguistica*.

*Libertà* (p. IX). Ma quale "libertà"? la libertà di chi? a quale prezzo? Vedi Labriola e le critiche relative, dall'interno del liberalismo, come radicale, come socialista, e nell'ambito della concezione materialistica della storia.

*Libri di testo* (pp. 230 e 240).

*Limiti*, una "dottrina dei limiti" (pp. 219-20).

*Lingua, linguistica*, "motivo linguistico-culturale della nazione", "principio di personalità" linguistico-culturale" (tra libertà individuale e necessità storico-culturale), ecc. (pp. 38, 108-9, 112, 117 sgg.). Vedi, variamente, Labriola.

*Logica, logica sperimentale*, "chiave logica" marxiana (cfr., a monte, Galvano della Volpe) (p. 59).

*Lotta di classe*, di "vecchio" e di "nuovo" tipo (pp. 68, 156 sgg., 191, 225, 266, 271-72). Labriola e il suo materialismo storico.

*Luoghi comuni*, critica degli "schemi precostituiti" (pp. XI, 90 sgg., 166 sgg.). Vedi "*Apertura del marxismo*".

*Macchine, macchinismo* (tecnologia) (pp. 68-69).

*Maieutica* (pp. 208, 230, 237), sui "professori, già maieuti dello "spirito del 1914", sul "carisma del mentore" ecc.

*Marxismo* (vedi "*Apertura del marxismo*", ed un po' tutte le altre voci di questo dizionarietto). In particolare: sulle varie "anime" del

marxismo; sul marx-engelsismo; sul marxismo di "Die Neue Zeit"; sul marxismo e "parecchie altre cose"; su "cultura" e "marxismo"; su "un marxismo duttile"; su una «versione integrata, "ampliata" del marxismo»; sul "marxismo legale" (russo); sul marxismo "aperto", "positivo", "di governo", "di guerra" ecc. (pp. XI, 3 sgg., 8-9, 56 sgg., 61 sgg., 91, 129, 131, 240 sgg. 247 e *passim*). Labriola, variamente chiamato in causa, risulta qui essenziale.

*Massa, le masse* (pp. 169, 248, 263, 266): su le masse e la guerra, sulle azioni di massa, sulle energie delle masse, sulla massa reazionaria ("unica") ecc.

*Metodo, metodologia* (criterio, cautela metodologica ecc.) (pp. V-XI, 30, 29, 30-31, 38-39, 49-50, 58, 143-44, 160, 184, 220, 241-42, 246-47, 254-55, 265, 270 e *passim*). Tutto il volume di Merker, in filigrana, è una sorta di "discorso sul metodo". Per analogia e per differenza, cfr. la posizione classica del Labriola.

*Migrazione* (pp. 67 sgg.)

*Militarismo* (e Navalismo) (pp. 16-17, 97, 174 sgg., 262-64).

*Miraggi* (pp. 127, 131, 138, 216, 257).

*Mitologia* (p. 264).

*Mobilità del confine socialismo-capitalismo* (pp. 217-18).

*Modello/modelli* (pp. 74, 135, 145). vedi *Paradigma*.

*Mondialismo* (imperialismo) (pp. 74, 90 sgg., 164 sgg., 176).

*Morale, moralismo, moralità* (autorità morale) (pp. 3-5, 65-66, 187, "semplificazione moralistica"). Vedi *Etica*. Labriola.

*Morfologia* (anche storica), mutazioni morfologiche (pp. X, 95).

*Movimento* (cfr. Eduard Bernstein) (p. 47).

*Natura* (pp., 110) ;

*Nazione, nazionalismo, nazionalità*. Come "questione nazionale". (pp. 15, 98 sgg., 104 sgg. 108 sgg., 112 sgg., 124-25, 172 sgg., 195, 244, 247 sgg.). Argomento essenziale, da più punti di vista: in relazione alle distinte culture e aggregazioni di popoli; in rapporto al colonialismo; relativamente al "principio di nazionalità" e alle nazioni "grandi", "piccole", "con" o "senza storia"; con riferimento ai concetti di "comunità" ("di destino", di "cultura"), di "negatività assiologica", di "federazione", di "territorio", di "stato", di "autodeterminazione", di "patriottismo", di "entità metafisica" ecc. Vedi Labriola.

*Nazismo* (e sua ascesa) (pp. 266 sgg.).

*Necessità* (storica, oggettiva, automatica, ecc.), *necessitarismo* (filosofico, ideologico, economico ecc.) (pp. 7, 54, 56 sgg., 78, 83 sgg., 92 sgg., 105, 121, 127 sgg., 193, 233, 237 e *passim*). Pagine essenziali per conoscere il contesto nel quale si colloca il Labriola marxista, e per

comprenderne l'orientamento.

*Negazione* tip. 50-52).

*Nuova Epoca, L'Epoca Nuova* ("Die Neue Zeit") (pp. 5-6, 9-17 e *passim*). Tra "novità" (p. 76) e "nodi da sciogliere" (pp. 193 sgg.).

*Oggettività, oggettivismo*. Vedi *Necessità, necessitarismo*.

*Opinione pubblica, senso comune*, (pp. 178, 232, 263).

*Organizzazione, organizzazione di classe* (pp. 60 sgg., 182 e *passim*).

*Oriente* (Cina, Giappone) (pp. 92).

*Ortodossia* (pp. 61 sgg.).

*Ossimori* (pp. 228 aggi.). Vedi *Paradosso*.

*Pace* (pp. 164 sgg., 285 sgg.). Vedi *Guerra*.

*Paradigma* (pp. 79-80, 85). Vedi *Modello/modelli*.

*Paradosso* (pp. 145, 228 sgg.). Vedi *Ossimori*.

*Parlamentarismo, antiparlamentarismo* (pp. VI, 17, 60, 114, 134 sgg., 146, 152 sgg., 156 sgg., 228 sgg., 269 sgg., 272). Vedi *Democrazia politica*. Rimanda al Labriola.

*Partito* (politico, p.-coscienza, p.-organizzazione, p. di massa, p. lavoratore, p. di tutto un popolo, p. paladino dei diritti di tutti ecc.) (pp. 61 sgg., 96, 142 sgg., 156 sgg., 225 sgg., 263). Labriola.

*Personalità* (principio di personalità, secondo Karl Renner) (pp. 104 sgg., 124).

*Politica* (interna, estera, coloniale, culturale ecc.) (10, 15, 19 sgg., 61 sgg., 90 sgg., 214, 223 e *passim*). In particolare, poi, la politica come *immaginazione*, come luogo delle "inedite possibilità". Labriola.

*Positività* (non positivismo), il "positivo" ("eredità insieme positiva e negativa" della storia) (pp. IX, XI, 73, 93). Labriola.

*Prassi*, filosofia della prassi (pp. 33 sgg., 61, 271-72. Vedi *Filosofia ecc.*, *Marxismo* (e voci relative). Labriola.

*Proletariato* (pp. 67 sgg., 90 sgg.)

*Prospettiva* (progetto, disegno complessivo) (pp. V sgg., 9, 58, 65, 103, 210, 239, 262, 270 e *passim*), tra "perdita della prospettiva" da parte del capitalismo, e "prospettiva socialista"; tra "concretezza storica" e "astrazione utopica" tra "prospettive di governo" e "ansia di prospettive" ecc. Labriola.

*Provvisoria* (il "provvisorio") (p. 145).

*Psicologia* (pp. 37, 40, 248).

*Pubblicità* (immagine pubblica del partito) (pp. 118, 135).

*Punto di vista* ("ottica") (p. 98 e *passim*).

*Quantità/qualità* (pp. VIII, 6, 10, 14-17 e sgg., 44, 63-64, 67 sgg., 73, 80 sgg., 88, 99, 102, 117 sgg., 120, 121, 135, 142 sgg., 169, 184 sgg.,

227, 233, 236, 245, 258, 260). Tutta una recensione da scrivere sul libro di Merker, nella chiave metodologica di questo binomio: ed in tema di "paradigmi", di "piccoli" e "grandi numeri", di acculturazione degli operai, di "salti" storici, di editoria, di ebrei, di pace e guerra, di "fatti" e "idee" ecc.

*Questione agraria*, contadina, in Germania, nelle colonie ecc. (15, 19 sgg., 61, 79 sgg., 86 sgg., 98 sgg., 105, 225, 243, 266 sgg.).

*Questione femminile* (pp. 20, 23, 139).

*Questione sociale* (pp. 115, 266).

*Quotidianità* (cfr. Otto Bauer) (pp. 143, 243). Vedi *Giornali* ecc.

*Relativismo storico* (secondo Karl Kautsky) (p. 101).

*Religione* (pp. 21-22, 106).

*Repubblica* (p. 228).

*Revisionismo* (pp. 61 sgg., 71).

*Riformismo* (pp. VI, 63, 264 sgg.). Vedi *Rivoluzione*, e, prima, *Concezione materialistica della storia*, *Marxismo* ecc.

*Riviste* (giornali) (pp. 5-6, 9-17, 192-93, 223, 227, 230, 233, 238, 242-43, 245-46, 254). Vedi *Giornali*, *stampa quotidiana*, *Quotidianità*.

*Rivoluzione* (pp. VI, 7-8, 19 sgg., 44, 47, 64, 115, 132 sgg., 146 sgg., 156 sgg., 165, 172, 178-79, 181 sgg., 191 e *passim*): come "rivoluzione politica", "rivoluzione spirituale", "palinogenesi rivoluzionaria", "rivoluzione di maggioranza", "rivoluzione di vecchio segno e sogno" ecc. Vedi "*Apertura*" del marxismo, *Capitalismo*, *Concezione materialistica della storia*, *Cultura*, *Dialettica*, *Egemonia*, *Etica*, *Fatti*, *Libertà*, *Marxismo*, *Necessità* ecc. E il discorso si approfondisce via via (pp. 203, 205, 209 sgg., 216 sgg., 227, 239, 245, 248 sgg., 255 sgg., 264, 268): come "ginnastica rivoluzionaria", "rivoluzione democratico-progressista", "rivoluzione di strada", «rivoluzione permanente "giuridica"», "trasvalutazione in senso socialista" ecc. Labriola.

*Russia/URSS* (pp. V, 39-41, 44-45, 57, 60, 74, 78, 107, 114 sgg., 117 sgg., 124 sgg., 129, 147 sgg., 156 sgg., 170, 188, 190-91, 197 sgg., 206 sgg., 222 sgg., 232-33, 240 sgg., 248-49, 252-53, 256, 265, 268).

*Salto* (dialettico, qualitativo), "la fascinosa dottrina hegeliana dei 'salti'" (pp. 44, 46).

*Schemi* (vecchi e nuovi) (pp. 265, sgg.).

*Scienza* (pp. X, 5-8, 17, 26 sgg., 41, 51, 58-60, 98, 111 e *passim*). Vedi *Analogia*, "*Apertura*" del marxismo, *Biologia*, *Capitalismo*, *Concezione materialistica della storia*, *Cultura*, *Dialettica*, *Epistemologia*, *Etica*, *Fatti*, *Filologia*, *Filosofia* ecc., *Idee*, *ideologia*, *Laboratorio*, *Marxismo*, *Metodo*, *metodologia*, *Quantità/qualità*, *Rivoluzione*, *Socialismo*, *Sovrastruttura*, *Sperimentazione*, *Statistiche*,

*Storiografia, Tecnica*, ecc. Tematiche, queste, quasi tutte riferibili al Labriola.

*Sciopero* (pp. 17, 148). Labriola.

*Sconfitta* (pp. V sgg., 17, 172, 258 sgg., 263-64). Una *débacle* tra "prevedibilità" e "sorpresa". L'"implosione" tra cronaca e storia. Sue conseguenze da "allora" ad "oggi".

*Socialdemocrazia* ("elettorale") (p. 15). Labriola.

*Socialismo* (pp. V sgg., 3 sgg., 15 sgg., 181 sgg., 193 sgg., 206, 211, 215 sgg., 224, 249-50, 263 e *passim*). Alcune sottolineature sul "binomio socialismo-cultura", sulla complessità del "passaggio al socialismo", sulla peculiarità del "socialismo scientifico", sul nesso "guerra-socialismo" sui tipi di "nuovo socialismo", sull'*Anschluss* dell'Austria alla Germania come ("via al socialismo", sul rapporto "democrazia-socialismo", ecc. L'argomento attraversa, variamente, tutta l'opera di Merker qui recensita. Storicamente, rinvia al Labriola: in specie a quello dal 1889 in avanti.

*Sociologia* (pp. 85-86, 242).

*Solidarietà* (sociale, di classe) (pp. 5, 53, 272).

*Sovrastrutture* (pp. 40-41, 90 sgg., 107, 237-38), autonomia, indipendenza delle s. una "dottrina sociale delle forme" secondo il giovane Bauer). Vedi tutte le altre voci sul marxismo. Specifico riferimento all'opera di Kautsky. Vedi *Strutture*.

*Sperimentazione* (sperimentalismo, esperimento, esperienza, scienza dell'esperienza, «sperimentalismo epistemico» ecc.) (VIII sgg., 31 sgg., 40, 56 sgg., 60 sgg., 116, 145, 168, 238, 242 sgg., 258 e *passim*). Come si è detto più sopra, questa tematica coincide con il nucleo teorico forte di tutto *Il socialismo vietato. Miraggi e delusioni da Kautsky agli austromarxisti*; e ne indica, al tempo stesso, la peculiare valenza pratica, politica ed educativa, nel senso appunto di una *educazione politica*.

*Spirito del tempo* (pp. 174 sgg.; e ctr. gli illuminanti riferimenti a Georg Wilhelm Friedrich Hegel, alle pp. 43 sgg.).

*Statistiche* (pp. 67 sgg., 88, 99, 102, 117). Vedi *Quantità/qualità e Scienza*. Labriola.

*Stato* (pp. 6 VI, IX-X, 127 sgg., 135 sgg., 142 sgg., 151 sgg., 156 sgg., 163, 174, 178, 214, 220 sgg., 221-22, 247, 254, 263, 266 e *passim*). Diversi profili: il diritto individuale, quello sociale e quello statale; lo Stato di diritto (borghese, socialista); lo «Stato del futuro»; una teoria dello Stato (socialista, democratico); Stato e Nazione; lo «Stato repubblicano»; «fine dello Stato»; una «dottrina funzionale dello Stato» (secondo Rudolf Hilferding). Per analogia e per differenza, Labriola e la sua teoria dello Stato con quel che segue).

*Storia* (pp.39-40, 73' 88, 95-96, 104 sgg., 133 sgg., 158, 174, 178, 239-40, 264 e *passim*). Come dire: complessità della storia, concezione materialistica della s., «inedite caratteristiche» della s., ironia della s., la s. e il suo «corso», filosofia della s., s. «senza storia», «ineluttabile avanzata» della s., sviluppo storico, la s. mondiale e le sue «leggi», «i tempi della storia», la s. e le sue «sequenze spesso prevedibili»... Gli «insegnamenti» della s.? Ovviamente, Labriola.

*Storicizzazione* (p. 143).

*Storiografia* (XI, 15, 17, 188) . Vedi *Metodo, metodologia e Quantità-qualità*.

*Strategia* («disegno strategico complessivo») (pp. X-XI, 10, 79, 245, 259, 262-63 e sgd.). Vedi *Prospettiva e Tattica*.

*Struttura* (pp. 36 sgg.). Vedi *Sovrastrutture*.

*Tattica* («errore tattico») (p. 266).

*Teatro* (di prosa e operistico) (p. 20) .

*Tecnica* (pp. 17, 28, 52, 83, 85, 118, 125, 146) e *Tecnologia* (p. 166). Vedi *Scienza* (e voci ivi richiamate). Labriola.

*Teleologismo* (pp. 83 sgg.).

*Terza via al socialismo* (pp. 264 sgg., 272).

*Tradimento* (socialdemocratico) (p. 213)

*Transizione al socialismo* (pp. 97-98) .

*Trasformazioni sociale* (pp. 254-55).

*Trasvalutazione*, in senso socialista, dell'esperienza storica borghese (pp. 268 sgg. e *passim*) .

*Ucraina* (p. 198). Vedi *Russia/URSS*

*Universale* «empirico-storico e quindi epistemicamente provvisorio» ( pp. 145 e 178-79) .

*Utopia* (pp. 9, 23, 38, 125, 178, 184).

*Verticismo politico* (pp. 205 sgg.).

*Vietato* (socialismo) (pp. VIII, XI, 271-72).

*Violenza* (difensiva) (pp. 267 sgg.).

*Vitalismo* (vitalità, vita, «mero empirismo induttivo») (pp. VIII, 103, 132).

*Volontarismo* (p. 212; ma cfr., nel libro di Merker, Antonio Gramsci, *ad nomen*).

*Weimar* (pp. 205 sgg.)

*Zeta*. Per così dire dall'*a* alla *zeta*, *Il socialismo vietato* ecc. risulta essere a più livelli la trattazione dell' «alfa» e dell' «omega» di una educazione politica su basi storiografiche: e la lettura che qui se n'è offerta nei suoi limiti ed unilateralità , nel collaborare a spiegare una chiave interpretativa siffatta, tenderebbe a valorizzarne specialmente il portato sperimentale.

tale ed operativo, cioè ipotetico, procedurale, costitutivamente formativo ed *in progress* della proposta pedagogica merkeriana.

*Un'ipotesi di lavoro (riflettendo sull'URSS)*

In tal senso, anche di là di quanto fin qui evidenziato, può forse servire un'ulteriore approssimazione alla *materia aperta* del libro, da un diverso punto di vista. Non più, cioè, questo delle «prospettive del socialismo in Occidente, in aree di capitalismo avanzato»<sup>50</sup>; ma quello dell'avvenuto «salto dialettico' qualitativo», del socialismo «oggetto misterioso » a portata di mano, e dunque dello *Stato socialista formalmente realizzato* e del *novum* (diceva Engels) che la cosa comportava<sup>51</sup>. A margine dello stesso terreno arato da Merker, vengono pertanto in mente una serie di osservazioni che, se fuoriescono certamente dal seminato dell'indagine voluta ("Die Neue Zeit" e dintorni più prossimi), non vanno comunque fuori tema nell'ottica di una maieutica storiografica e pratico-politico-educativa più ampia, e tutt'altro che estranea al testo, dalle prime, trasparenti battute, fino alle sue conclusioni. «L'implosione dei sistemi socio-politici dell'Europa orientale - tanto precipitosamente etichettati come "socialismo realizzato"» - ha un antefatto osservativo e suppositivo: «Aver trasformato il dominio *del* proletariato nel dominio di un partito *sul* proletariato era una delle accuse [...] se ci si fosse decisi a valutare le potenzialità sociali della democrazia parlamentare non in astratto, bensì in dettaglio, come uno sfaccettato strumentario tecnico-pratico [...]. Avrebbe potuto essere un'opzione avvincente per approdare, esplicitamente, a un parlamentarismo coniugato con la solidarietà sociale; ma coniugato in modo pratico-tecnico, e soprattutto in maniera appetibile, cioè collegando ogni argomentazione a interessi popolari concreti, sia immediati che più lontani»<sup>52</sup>. E se tra le due guerre fu grave, e gravido di conseguenze, che quest'approdo restasse irraggiungibile ai socialisti in Occidente, fu ancora più greve, e schiacciante con i suoi fardelli, che ad Est, soprattutto ad Est, l'oggettivo avvenimento del passaggio da una formazione economico-sociale ad un'altra, con l'Ottobre, non riuscisse a diventare soggettivamente necessario, sì da interessare davvero la coscienza sociale diffusa delle masse. Sarebbe bastato (come si diceva) far valere Engels, l'Engels pedagogico, in questa chiave: ed accoglierne quindi, entrandovi nel merito, l'indicazione di metodo ed i suoi immediati risvolti educativi. Cioè *politici*.

Ecco la ragione per cui, seguendo Merker nella sua ricostruzione "occidentale", viene da pensare all'Oriente, ed in primo luogo alla Russia/URSS del '17 e anni immediatamente precedenti e successivi, su

cui Engels «non potè ovviamente esprimersi». Ma se lo storico si proponesse il tema delle connessioni ed insieme delle divergenze tra i due “mondi”, nell’ottica stessa, appunto, delle problematiche puntualmente individuate da Merker, allora non sarebbero pochi né irrilevanti gli ambiti ulteriori di ricerca. Anche solo riconsiderando cursoriamente le pagine di *Il socialismo vietato* relative alla “Neue Zeit” ivi recensita, e l’Engels che vi sta a monte, si può già dedurre una notevole quantità di elementi interessanti di questo tipo: Engels e la sua esigenza educativa «alla coscienza del nuovo» in Russia, dal 1890 al 1917? Sarebbe sufficiente riprendere in mano una rivista come “Voprosy filosofii i psichologii” [“Questioni di filosofia e psicologia”] ovvero come “Obrazovanie” [“L’educazione”], per ritrovare il senso e la portata oggettiva della richiesta formativa engelsiana: del resto fatta propria, a più riprese e in successivi, distinti contesti, per esempio da Anatolij V. Lunačarskij, Aleksandr A. Bogdanov (Malinovskij) e da Maksim Gor’kij (Aleksej M. Peškov), “pedagoghi” e machisti in filosofia<sup>53</sup>. Quanto alla “Neue Zeit”, è un fatto che nel 1908, in occasione del settantesimo anniversario della nascita di Ernst Mach, la rivista non solo invitò l’«eretico» bolscevico Bogdanov a scriverne, ma pure commentò positivamente l’articolo bogdanoviano<sup>54</sup>. E sono da studiare, da una parte, le posizioni di quanti, in Russia e in Germania (a cominciare da Lenin) reagirono a quell’intervento e ai suoi risvolti politici in un tal preciso momento; da un altro lato, le reazioni successive e diverse: quelle di Eugen Dietzgen, di Friederich Adler, dello stesso Karl Kautsky (marxmachista?), e dunque di Otto Bauer/Max Adler (all’epoca della redazione del manoscritto siberiano di Bauer/1914-1917)<sup>55</sup>.

Un altro aspetto di questo stesso tema d’indagine è, nel suo specifico, Nikolaj I. Bucharin: anche al di là del motivo addotto da Merker (l’apprezzamento dell’ Hilferding come «modello di capacità d’analisi», sulla scia di un parere positivo di Lenin)<sup>56</sup>. Occorrerà scavare nella relativa non rigidità del paradigma economico, epistemologico e politico buchariniano, a partire, ancora, dai suoi rapporti con Bogdanov, e quindi con il machismo (di bolscevichi e menscevichi). Bogdanov, il «maestro» di Bucharin, i loro tentativi, le loro sconfitte: «Che cosa volevo fare io del marxismo e che cosa ne hanno fatto loro?»<sup>57</sup>. E chissà che su una siffatta domanda, nella trasmissione/elaborazione di una cultura marxista altra non pesasse in qualche modo il ricordo di quella vecchia lettera di Marx-Engels al sociologo e pubblicista russo Nikolaj K. Michajlovskij, citata ad un certo punto da Merker (*no*, ad «una teoria di filosofia della storia che riguardasse un processo evolutivo universale prescritto come necessità di destino a tutti i popoli, indipendentemente dalle circostanze storiche in cui essi si trovano»<sup>58</sup>. Il “sociologo soggettivista” Michajlovskij, critico

dell'idea di progresso, in odore di empiriocriticismo anche lui, ma in chiave etica (accostabile a William James): un ribelle "legale", insomma, tra "populismo" e "psicologia sociale", e con proprie convinzioni pedagogiche (pure presenti nell'enciclopedico Vladimir V. Lesevič)... E il discorso rinvierebbe qui, in particolare, alle successive istanze antideterministiche, ideali e morali, dei "marxisti legali" (Merker cita Michail I. Tugan Baranovskij)<sup>59</sup>. E non è tutto.

Servirà forse indagare nella storia dei rapporti tra Rosa Luxemburg e Lunačarskij: da quando almeno, nel 1907, lei invita lui a collaborare alla "Neue Zeit"<sup>60</sup>. E, in questo quadro, converrà andare ancora un pò indietro nel tempo: a quando per esempio, nel 1905 la Luxemburg viene ragionando sulla rivoluzione di quell'anno in Russia<sup>61</sup>; o a quando un pò prima, nel 1903, per il ventesimo anniversario della morte di Marx, riflette sul "ristagno" e sul "progresso" del marxismo *in presenza del nuovo tipo di Stato socialista*: tra l'altro sottolineando il concetto, più tardi riassunto da Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere*, secondo cui a rivoluzione statale avvenuta risultano essenziali determinate attività culturali, formative, «che non si possono arbitrariamente improvvisare o anticipare», dato che «Nella fase della lotta per l'egemonia si sviluppa la scienza della politica; nella fase statale tutte le superstrutture devono svilupparsi, pena il dissolvimento dello Stato»<sup>62</sup>.

## NOTE

1) Ciò che segue è la prosecuzione, a margine di una concreta esperienza di lettura, di precedenti approssimazioni critiche all'opera di Nicolao Merker. Cfr. in particolare N. Siciliani de Cumis, *La cultura italiana nell'ex Urss/La "Germania" di Nicolao Merker, tra storia delle idee e idea di "passato non padroneggiato"*, in "Slavia", gennaio-marzo 1995, pp. 3-35.

2) N. Merker, *Il socialismo vietato. Miraggi e delusioni da Kautsky agli austro-marxisti*, cit., p. V.

3) Un primo contributo d'insieme al chiarimento dei termini del problema, al suo punto d'arrivo, è quello di M. Ferretti, *La memoria mutilata. La Russia ricorda*, Milano, Corbaccio, 1993 (con notevole biblio-emerografia ed indicazioni di fonti). Ma sono anche altre e diverse le ricerche da approfondire e da fare a riguardo, in più direzioni.

4) Cfr. N. Siciliani de Cumis, *op. cit.*, in specie la nota 11. Ma vedi, con riferimento alla problematica qui esaminata, F. Engels, *Viandante socialista*, a cura di N.

Merker, Soveria Mannelli/Catanzaro, Rubbettino Editore, 1993 (e la nota di chi scrive su "Slavia", gennaio-marzo 1995, pp. 231-32); inoltre, la *Storia della filosofia moderna e contemporanea*. A cura di N. Merker, Volume I *L'epoca della borghesia*, con contributi di P. Casini, L. Formigari, B. Giancotti, N. Merker, D. Neri, F. Trevisani, G. Zanier; e Volume II *La cultura filosofica moderna e contemporanea*, con contributi di M. Alcaro, F. Bianco, T. Cancrini, A. Cirese, T. De Mauro, R. Egidi, F. Ferretti, A. Formigari, A. Izzo, B. Maj, N. Merker, Roma, Editori Riuniti, 1997; e dunque G. della Volpe, *Rousseau e Marx e altri saggi di critica materialistica*. Prefazione di N. Merker, Roma, Editori Riuniti, 1997 5.

5) Nell'articolo di presentazione della "Neue Zeit", *An unsere Leser*, I, 1883, 1, pp. 8. Cfr. N. Merker, *Il socialismo vietato. Miraggi e delusioni da Kautsky agli austromarxisti* cit., pp. 6-7.

6) Cfr. *ibidem*, pp.7 sgg. e *passim*.

7) Cfr. *ibidem*, pp. 20 sgg., 178, 186-87, 208 sgg., 220 sgg., 240 sgg., 256 sgg. e *passim*.

8) Cfr. *ibidem*, pp. 27 (Joseph Dietzgen), 120 (il reazionario *Rembrandt come educatore* di Julius Langbehn), 208, 214-15, 230, 237 e *passim* (su maieutiche e maieuti), 256-257 (Max Adler, dopo Labriola, prima di Anton S. Makarenko), e *passim*.

9) Cfr. *ibidem*, pp. 228 sgg. e *passim*.

10) Cfr. *ibidem*, pp. 7 sgg., 19 sgg., e 230, 240 e *passim*.

11) Cfr. *ibidem*, p. 242.

12) *Ibidem*, p. 30.

13) *Ibidem*, p. 178 e cfr. pp. 25 sgg., 205 sgg., 256-57 sgg. e *passim*.

14) Cfr. *ibidem*, p. 205.

15) *Ibidem*, p. 210.

16) *Ibidem*, pp. 214-15.

17) *Ibidem*, p. 223.

18) *Ibidem*, p. 229.

19) *Ibidem*, p. 230.

20) *Ibidem*, pp. 256-57.

21) *Ibidem*, pp. 14 sgg., 39 sgg., 73, 88, 95-96, 104 sgg., 113 sgg., 133, 158, 174 sgg., 178, 239 sgg., 264 e *passim*.

22) Sono numerosi e diversificati i momenti del libro, storiograficamente rigoroso, da cui è anche possibile dedurre l'incidenza di ragionamenti politici paralleli, decisamente radicati nella quotidianità ideale ed esistenziale dell'autore. Bastino le seguenti situazioni caratteristiche, che qui si annotano per un ulteriore approfondimento su «fini» e «mezzi» in politica (p. 47), su «pubblico» e «privato» (p. 53, l'apologo di Otto Bauer), su «individuo» e «socialità» (pp.54-55), sulle «qualità» e la «pluralità» del marxismo (pp. 58 sgg.), sui «ceti medi» (p. 68), sulle categorie di «totalità» e di «duttività» (pp. 83 sgg.), su «nazionalità» e «internazionalismo» (pp.113 sgg.), su «Stato di diritto» e «Rivoluzione socialista» (pp. 136, 143, 152 sgg., 199-200 e *passim*), su «cul-

tura» e «politica», su «necessità» e «inedite possibilità» (pp. 208 sgg., 212 sgg.), su «metodo induttivo/sperimentale» e «apriorismi ideologici» (pp. 220 sgg.), sulla «confusione delle idee» e il «dover essere positivo del marxismo» (pp. 232 sgg.), su «strategia» e «tattica» (p. 245), su «riformismo» e «rivoluzione» (pp. 262 sgg.), su «teoria» e «pratica effettiva» (pp. 266 sgg.), su «volontarismo» e «concrete possibilità» dell'«agire» (pp. 269-70 e sgg.), su «contrasti di classe» e «educazione politica» (pp. 270 sgg.).

23) A questo riguardo sono da tenere presenti per Merker, da un lato la lezione logico-scientifico-positiva di Galvano della Volpe, da un altro lato le suggestioni logico-euristico-sperimentali di in certo pragmatismo (lo strumentalismo di John Dewey). Ma sono gli apporti delle reali esperienze etico-politiche e scientifiche (alla luce dei classici del marxismo, e delle loro fonti e fortune) a determinare l'andamento e la resa vuoi dell'approccio empirico alla materia dell'indagine, vuoi del tono teoretico della rivisitazione storiografica, vuoi pure dello stile delle scelte pratiche, di responsabilità d'azione.

24) Ofr. N. Herder, *Il socialismo vietato* ecc., cit., soprattutto le pp. 26 sgg., 43 sgg., 55, 61, 79-80, 116, 130, 143 sgg. e *passim*.

25) In ogni caso, nonostante la positiva attenzione riservata da Merker ad autori come gli Adler, Otto Bauer, Bernstein, Cunow, Karl Kautsky, Renner ecc., e soprattutto ad Engels e ad Antonio Labriola, è da rilevare come lo storico ne osservi sempre i limiti relativi, e ne valuti i rispettivi risultati in prospettiva ed aprendo comunque la strada a nuove ipotesi (Ernst Bloch, Hans Kelsen).

26) Sul Gramsci non dei *Quaderni*, N. Merker, *ibidem*, pp. VI-VII, 216, 228, 269. Ma è da accertare se e quanto entri nella stesse critiche di Merker al «volontarismo» gramsciano a alle conseguenze politiche di esso fino al '26, un'esperienza del Gramsci successivo, specialmente attento ai temi della «seconda cultura», dell'«egemonia», dell'*educazione politica*.

27) In questo ordine di idee è da considerare un precedente la nozione di *unbewältigte Vergangenheit*, cioè di «passato non padroneggiato», che è al centro della precedente ricerca di Merker, *La Germania. Storia di una cultura da Lutero a Weimar*, Roma, Editori Riuniti, 1990 (su cui cfr. *infra*, la nota 1).

28) N. Merker, *Il socialismo vietato* ecc., cit., p. 47.

29) *Ibidem*, p. 58.

30) *Ibidem*, p. 61.

31) *Ibidem*, p. 85.

32) *Ibidem*, p. 87.

33) *Ibidem*, p. 116.

34) *Ibidem*, p. 136.

35) *Ibidem*, pp. 142-43.

36) *Ibidem*, p. 152.

37) *Ibidem*, p. 154.

38) *Ibidem*, pp. 208-9.

39) *Ibidem*, p. 212.

40) *Ibidem*, pp. 227-28.

41) *Ibidem*, p. 233.

42) *Ibidem*, pp. 236-37.

43) *Ibidem*, pp. 250-51.

44) *Ibidem*, pp. 56-57.

45) *Ibidem*, p. 256.

46) *Ibidem*, p. 270.

47) *Ibidem*, p. 271.

48) *Ibidem*, p. 272.

49) Chi scrive tiene qui a dire che la presente lettura del libro di Merker risente in particolare di alcune parallele sue esperienze e didattiche e di ricerca, così riassumibili: sulla formazione di Antonio Labriola; sul *Poema pedagogico* di Makarenko; sul Gramsci dei *Quaderni del carcere* e l'educazione; sui parametri mentali/morali e politico/pedagogici di *differenza* e *sproporzione*; sulla filosofia del dialogo di Michail M. Bachtin, in relazione anche al tema dell' «autore» e dell'«eroe» (non solo in letteratura); sull'autobiografia, tra storiografia e educazione (dimensioni individuali, stili collettivi, progettualità etico-politiche); cui rapporti di continuità/rottura tra riforme e rivoluzioni, tra culture locali e culture nazionali/internazionali (planetarie), tra espressioni morali "bambine" e altre misure valutative "adulte" tra didattica e ricerca, tra educazione estetica e trasvalutazione in senso etico.

50) N. Merker, *Il socialismo vietato* ecc., cit., p. V.

51) Un'indagine da riproporre a vari livelli di documentazione e di approfondimento è, per l'appunto per ciò che si diceva all'inizio del presente articolo a proposito dell'Engels "russo" e "formativo" di Merker, una rivisitazione critica del tema Engels e l'educazione: muovendo ovviamente dal *Marx-Engels o vospitanii i obrazovanii*, a cura dell'Accademia delle scienze pedagogiche, Mosca, 1957, e dalla corris. edizione tedesca: *Marx-Engels über Erziehung und Bildung*, Berlin, Dietz, 1960; ma tenendo conto, in specie, della prima parte del I volume della serie "Il marxismo e l'educazione", a cura di M.A.Manacorda, Roma, Armando, 1964 (con pagine non comprese nell'edizione russa e tedesca).

52) N. Merker, *Il socialismo vietato* ecc., *ibidem* e pp. 268-72.

53) Cfr. qui, per incominciare, G. Mastroianni, *La filosofia in Russia prima della rivoluzione. I "Voprosy filosofii i psichologii (1890-1917)*, Milano, Guerini e Associati, 1989; ed ora D. Steila, *Scienza e rivoluzione. La recezione dell'empirio-criticismo nella cultura russa (1877-1910)*, Firenze, Le Lettere, 1996.

54) Cfr. A.A. Bogdanov, *Ernst Mach und die Revolution*, in "Die Neue Zeit", Jhrg. XXVI, Bd. I, 1907-8, pp. 695-700.

55) Cfr. N. Merker, *Il socialismo vietato* ecc., cit., *ad nomen*.

56) Cfr. *ibidem*, pp. 78-79.

57) A.A. Bogdanov, *Zapisnye knižki* ["Taccuini di appunti"], foglio 111, Unità di deposito 48, in Rossijskij Centr Chranenija i Ižučenija Dokumentov Novejšej Istorii ["Centro Russo di Conservazione e di Studio dei Documenti di Storia contemporanea"] RCCHIDNI. Ctr. D. Stella, op. cit., pp.279-80 (e pp. 456 e 509), che, ricordando la data della morte di Bogdanov (il 7 aprile 1928), fa risalire l'appunto agli «ultimi anni»: ad «un'epoca»,cioè, «in cui dilagava la "vigliaccheria" intellettuale di fronte al potere e Lenin veniva deificato, dal "pensiero rivoluzionario-democratico" si passava gradualmente "al pensiero burocratico", "l'ideologia della creazione" diveniva "ideologia del ristagno e dell'autocompiacimento"». Sul magistero di Bogdanov, secondo Bucharin, cfr., di quest'ultimo, l'articolo A.A.Bogdanov, in "Pravda", dell'8 aprile 1928, p. 3: dal quale veniva fuori l'immagine non solo di «uno dei teorici più eminenti del marxismo» (da quel che se ne sa, l'unica seria alternativa strategica a Lenin); ma pure l'«uomo più colto della nostra epoca», che aveva «formato» quei «molti, molti» vissuti «letteralmente delle sue opere». Un lavoro da fare: lo studio della circolazione della idee di Bogdanov (medico e scienziato, filosofo ed economista, uomo politico e scrittore) sulla "Neue Zeit". E ciò, sia prima che dopo l'invito rivoltagli dalla rivista ad occuparsi di Mach, nel 1908.

58) Cfr. N. Merker, *Il socialismo vietato* ecc., cit., p. 57 (che rimanda a K. Marx - F. Engels, *Werke*, Berlin, Dietz,1957 sgg. ; XIX, p. 111). Specialmente interessante risulterebbe qui una disamina delle posizioni "storiche" di Georgij V. Plechanov, cui Merker dedica una notevole attenzione (cfr. l'opera testè citata, pp.39, 41, 44-45, 55-56), ed in quanto si rapportano criticamente a quelle del Michajlovskij (per analogia e per differenza). Sul quale ultimo, tra le cose più recenti, cfr. J.H.Billington, *N.K. Michajlovsky and Russian Populism*, Oxford, Oxford U.P., 1958; A. Masoero, *Dal "popolo" alla "folla"*. *N.K. Michajlovskii tra populismo e psicologia sociale*, in "Studi storici", 1986, 2,pp. 421-52; G. Lami, *Un ribelle "legale": N.K. Michajlovskij (1842-1904). Contributi per una biografia intellettuale*, Milano, Unicopli, 1990; id., *Sognando un uomo nuovo. La lotta per l'individualità di N.K. Michajlovskij*, in "Russica. Studi e ricerche sulla Russia contemporanea", a cura di A. Masoero e A. Venturi, Milano, Istituto di studi storici Gaetano Salvemini, Angeli, 1990, pp. 117-65 (con ampia bibliografia).

59) Otr. N. Merker, *Il socialismo vietato* ecc., cit., p. 129.

60) Cfr. D. Steila, op. cit., p. 416 (n. 42).

61) Cfr. N. Merker, *ibidem*, pp. 146 sgg. (e p. 314).

62) Cfr. R. Luxemburg, *Stillstand und Fortschritt im Marxismus*, sul "Vorwärts" di Berlino del 14 marzo 1903; e A. Gramsci, *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. A cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 309 e 1493. E non è un caso che le osservazioni della Luxemburg si associno, in Gramsci, all'esigenza esplicita di *rimettere in circolazione Antonio Labriola*: «dal momento che esiste un nuovo tipo di Stato, nasce [concretamente] il problema di una nuova civiltà e quindi la necessità di elaborare le concezioni più generali, le armi più

raffinate e decisive. Ecco che Labriola deve essere rimesso in circolazione e la sua impostazione del problema filosofico deve essere fatta predominare»: e la "Neue Zeit" studiata, appunto, in funzione della compilazione di una «bibliografia "internazionale" sul Labriola» (*ibidem*, pp. 309-10).

*Giancarlo Pasquali*

## **CHIESA E STATO IN RUSSIA**

Sommario: Introduzione. Parte I - Da Kiev a Mosca (1039-1353). Parte II - Dalla prima vittoria contro i Tartari al grande scisma (1380-1682). Parte III - La Chiesa ortodossa nella Russia imperiale. Parte IV - Dalla Rivoluzione del 1917 ai nostri giorni. Conclusioni.

### *Introduzione*

La storia della Russia, o meglio dei Russi <sup>1</sup>, s'intreccia dal suo inizio con quella di Bisanzio.

A voler indicare, con una certa approssimazione, la data del loro primo incontro, si può adottare quella dell'860 d.C. <sup>2</sup>.

In quell'anno, infatti, i Russi, popolo poco conosciuto, assediaron Bisanzio che, seppure con difficoltà, fu in grado di resistere. Dopo questo primo violento scontro, le relazioni fra i due popoli si svilupparono in modo più pacifico. Entrambi, infatti, avevano interessi vitali da difendere. Bisanzio doveva guardarsi a Nord dai Russi e questi, ad Ovest, da Bulgari e Franchi.

Così non fu difficile raggiungere un accordo. I nuovi rapporti segnarono, inoltre, l'avvio di un vasto processo di cristianizzazione del nuovo Stato.

L'opera, iniziata dai missionari Costantino-Cirillo e Metodio, produsse effetti duraturi, radicando la cultura bizantina nelle regioni abitate da popolazioni slave <sup>3</sup>. Il primo elemento straniero, ricorda Herzen, che si mescola alla nazionalità russa, dopo quello normanno, è bizantino <sup>4</sup>.

Un elemento, occorre aggiungere, la cui parte più significativa è, forse, rappresentata dalla religione cristiano-ortodossa.

La Russia affonda, dunque, le proprie radici sul terreno di Bisanzio e la sua identità complessiva ha subito dalla religione di quel paese un influsso non trascurabile.

Tentare di esaminare quanto questo influsso abbia inciso nei rapporti fra Stato e Chiesa in Russia, costituisce la finalità di questo scritto.

L'ampiezza temporale del periodo storico preso in esame, più di mille anni, ha influito sulla scelta di dividere la trattazione in più parti.

*Parte Prima*  
*Da Kiev a Mosca (1039-1353)*

La popolazione della Russia si convertì al cristianesimo <sup>5</sup> abiurando il culto pagano, sotto Vladimiro principe di Kiev <sup>6</sup>.

Proprio da Kiev, sede del primo metropolita, si fa iniziare la storia della Chiesa russa <sup>7</sup>. Sin dall'inizio l'impronta di Bisanzio sulla Chiesa di Kiev fu alquanto sensibile. Non a caso il primo metropolita fu un greco <sup>8</sup> e nel corso dei primi trecento anni, su ventuno metropoliti, soltanto tre sono stati russi.

Ma il sistema di valori che la Russia ricevette da Bisanzio può spiegarsi con il raffronto dei caratteri autocratici ed accentrati che caratterizzano l'impero d'Oriente.

Con il trasferimento, nel 330 d.C., della sede dell'impero da Roma a Bisanzio, Costantino, nuovo unico imperatore, di fatto ne aveva spezzato l'unità. Con Diocleziano la divisione tra il vecchio impero e quello bizantino si era accresciuta. Ormai quest'ultimo non rappresentava più la continuità del primo. La stessa figura dell'imperatore era mutata anche nel suo aspetto esteriore. Tratti propri di un monarca orientale, fatti di fasto e pompa, ne caratterizzavano la persona.

L'imperatore d'Oriente governava, non più in nome del popolo, ma come rappresentante di Dio.

Prescelto da Dio, non aveva più bisogno di controlli.

Il Senato, che a Roma aveva avuto potere e prestigio elevati, veniva relegato nel ruolo di semplice organo consultivo.

Il nuovo Basileus aveva soltanto bisogno dell'avallo della chiesa per legittimare formalmente la propria autorità.

Ciò non significava che la Chiesa avesse parità di rango.

Al contrario, l'imperatore in quanto rappresentante di Dio era anche il capo della Chiesa e come tale legittimato ad inserirsi nella sfera religiosa.

Se questo era il sistema di valori che regnava a Bisanzio, il trasferimento del cristianesimo ha significato l'accettazione in Russia di una concezione complessivamente assoluta del potere dello Stato. A questa si deve aggiungere un'altra considerazione non meno importante.

L'uso della lingua slava, per la diffusione della religione ortodossa tra l'intera popolazione russa, si rivelò un mezzo senz'altro efficace.

D'altra parte fu una scelta obbligata in quanto i russi non conoscevano il greco.

Così la lingua della liturgia rimase lo slavo. Ciò comportò un limite di natura culturale, certamente, non secondario.

Mentre, infatti, l'Occidente anche, forse, a dispetto della religione e grazie all'uso del latino, ha potuto ereditare tradizione e cultura classica, in Russia lo stesso fenomeno, in relazione all'eredità culturale del mondo greco, non si è potuto verificare.

Qui, come osserva Bensi, "entrò quasi solo ciò che voleva la chiesa in base alle pure e semplici esigenze della predicazione e dell'apostolato. Niente filosofia greca, niente Platone, niente Aristotele, niente Omero, niente Tucidide, niente Erodoto, niente Aristofane, niente commedia e tragedia" <sup>9</sup>.

Proprio perché importato e non sorretto da una adeguata e vasta cultura, il cristianesimo del periodo di Kiev produsse risultati modesti anche nel campo della teologia. Pur cercando di adeguarsi alla realtà russa, la Chiesa ortodossa seguì il modello bizantino. D'altra parte, come si è già accennato, lo stesso metropolita, spesso proveniente da Bisanzio, accentuava la dipendenza dall'esterno.

Una tale dipendenza significava, tra l'altro, subalternità della Chiesa allo Stato. Sul piano strettamente religioso, la differenza tra bizantini e russi si basava, per dirla con Kologrivof <sup>10</sup>, su una concezione, per questi ultimi, di più accentuata passività rispetto al mondo, caratterizzata cioè da una accettazione della realtà, che richiedeva sacrificio e umiltà.

D'altra parte il modello bizantino, che assegnava preminenza al potere temporale, era certamente ben visto dai principi russi che consideravano i vescovi come funzionari al loro servizio. A questo fine, e in questo caso in contrasto con Bisanzio, preferivano religiosi russi, che, sottratti alla gerarchia bizantina, potessero essere meglio condizionati.

Allorché si verificarono tentativi, da parte del clero, volti ad affermare l'autonomia della Chiesa, la risposta del principe fu quasi sempre immediata e dura. A titolo di esempio si può citare il principe Andrej Bogolinskij (1157-1175), che non esitò a deporre i vescovi che non volevano riconoscere il suo primato.

La Russia di Kiev segnò, comunque, la nascita di due istituzioni: il principe ed il metropolita, personificazioni del potere temporale e spirituale e destinate a caratterizzare la vita della "terra russa".

Sotto un profilo squisitamente formale il rapporto Stato-Chiesa, in questo periodo, fu non dissimile da quello esistente in Occidente nella stessa epoca <sup>11</sup>.

Lo stato moscovita, che emerse dalle rovine di quello di Kiev, nonostante le diversità, talora evidenti, si caratterizzò come il naturale continuatore del primo. D'altra parte quella concezione divenuta comune di "terra russa" si era così consolidata da porsi ormai come un legame insostituibile del giovane popolo.

Fu proprio questo denominatore comune che consentì alla Russia di superare la prima, grande prova, presentatasi con l'invasione mongola e durata circa due secoli.

Con l'avvento dei Mongoli il legame tra Bisanzio e la Russia si attenuò<sup>12</sup>. La coscienza religiosa del popolo russo, che in tutti quegli anni si era andata plasmando, frutto di quel rapporto, sopravvisse.

L'invasione tartara (1240-1-389), prolungata e per più di un verso sconvolgente, non scosse però le basi di una tale coscienza.

Ma la ragione dell'immunità nel campo religioso "dal contagio tartaro", sia all'inizio allorché i Mongoli erano ancora pagani, sia quando divennero musulmani, può trovare la sua spiegazione nel fatto che essi si mostrarono alquanto tolleranti.

Se l'occupazione mongola accrebbe l'isolamento della Russia dal mondo e quindi da Bisanzio, non determinò però alcuna forma di reazione da parte della Chiesa ortodossa, poco incline all'apertura verso l'esterno. Quello che causò un atteggiamento non di ostilità, ma addirittura di favore da parte dei Mongoli nei confronti della Chiesa, fu la scelta da parte di quest'ultima di rifiutare qualsiasi forma di opposizione nei confronti dell'invasore. La contropartita dei Mongoli si concretizzò nel rispetto del clero e con il suo esonero dal pagamento delle imposte.

Al metropolita russo, Cirillo II (1249-1281), fu consentito di instaurare una sede vescovile nella capitale dell'orda d'oro<sup>13</sup>.

Pipes<sup>14</sup> parla addirittura di una "età d'oro" della Chiesa russa nel periodo della dominazione mongola. L'esenzione dalle tasse, sottolinea lo storico americano, aumentò a dismisura la ricchezza della Chiesa e specialmente dei monasteri.

Fu proprio l'accrescersi a dismisura della terra nelle mani dei monaci e la loro incapacità di coltivarla, che li spinse a chiedere al principe di vincolare i contadini alla "gleba".

Preoccupato da questioni terrene, continua ancora Pipes, il clero russo si distingueva per ignoranza e corruzione: "nei monasteri non s'insegnavano né il greco né il latino e i preti russi erano ignoranti in modo incredibile".

Ma intanto, all'ombra dell'orda d'oro, cresceva d'importanza il principato di Mosca, a scapito di quello di Kiev. Anche il centro religioso, nella scia di quello politico, si spostava a Mosca, che diveniva nel 1330 sede del metropolita.

Approfittando del lento, ma irreversibile declino del potere mongolo, il metropolita Alessio aveva incominciato a guadagnare uno spazio rilevante all'interno dello stato russo, ormai determinato a porre fine al dominio tartaro.

*Parte II*

*Dalla prima vittoria contro i Tartari al grande scisma (1380-1682)*

Nel 1380, Demetrio, il gran principe, affrontava nella battaglia del Don, cui era stato conferito il carattere di una vera e propria crociata, i Mongoli, sconfiggendoli.

Con la vittoria russa, la Chiesa consolidava la sua posizione nel vasto principato, ma accresceva, nello stesso tempo, il suo isolamento da Bisanzio e dall'Occidente.

Mentre Mosca tentava con successo di liberarsi dal giogo tartaro, Bisanzio lottava disperatamente contro i Turchi per la propria sopravvivenza. Nel tentativo di resistere all'avanzata turca, Bisanzio si appellava all'Occidente, aiutata dalla Chiesa ortodossa greca. Non a caso nel 1439, al concilio di Firenze, gli ortodossi greci riconoscevano la supremazia del papa e il metropolita russo, greco d'origine, approvava la scelta. Tale decisione non piacque al principe che depose, al ritorno da Firenze a Mosca, il metropolita.

Con ciò veniva ribadita la posizione subalterna della Chiesa russa nei confronti dello Stato, e sancita la rottura con quella bizantina ed occidentale.

Quando Costantinopoli nel 1453 cadde definitivamente nelle mani dei Turchi, tale isolamento si accrebbe.

Il matrimonio dello zar Ivan III con la nipote dell'ultimo imperatore di Bisanzio non valse a superare un tale distacco.

Semmai l'evento fu un'occasione, per il sovrano russo, per accentuare il suo ruolo di autocrate, cui la Chiesa, con una pomposa incoronazione, aveva conferito i crismi della sacralità.

Una leggenda alimentata, sembra, negli ambienti religiosi, suffragando la diretta discendenza degli zar dall'imperatore romano Augusto, legittimò l'ipotesi di Mosca, come terza Roma, dopo Bisanzio.

Il rapido sviluppo in tempi relativamente brevi del piccolo principato di Mosca può trovare la propria giustificazione in una molteplicità di fattori. Senza voler diminuire l'importanza degli altri, si può concordare con Riasanovsky<sup>15</sup>, allorché afferma in proposito che "importante fu il ruolo svolto dalla Chiesa". Prima ancora di raggiungere una sua unità e un sicuro predominio politico su gran parte della Russia, osserva ancora lo storico, Mosca era già un centro religioso importante. I capi religiosi favorirono, dunque, l'ascesa di Mosca rispetto agli altri principati. Tale aiuto non fu, però, disinteressato. La Chiesa, infatti, cercò soprattutto di lucrare vantaggi materiali e di tutelare i propri privilegi.

Con la fine della propria dipendenza dalla Chiesa di Bisanzio, - il

metropolita di Mosca, infatti, dipendeva in passato dal Patriarca di tale città, - la Chiesa ortodossa russa poteva dichiarare la propria "autocefalia", aumentando, però, la propria dipendenza dal potere temporale, impersonificato dal principe.

Da un punto di vista materiale la Chiesa disponeva, all'epoca di Ivan III, di una estesa organizzazione sul territorio, in ragione anche di un diffuso sentimento religioso tra la gente, tipico di tutto il periodo medioevale e comune anche in Occidente.

Proprio tra i fedeli scoppiò una disputa, a proposito della ricchezza di beni materiali della Chiesa. Da un lato i fautori di una Chiesa povera, "i non possessori", dediti alla ricerca della perfezione sul piano spirituale e morale, si contrapposero ai cosiddetti "possessori", sostenitori al contrario di una Chiesa che fosse dotata dei necessari mezzi materiali per assolvere ai propri compiti.

Dopo aspre dispute prevalsero questi ultimi. La loro posizione, dopo tutto, meglio si atteggiava al disegno di uno Stato russo governato in modo accentrato.

Proprio nel 1547 con Ivan IV, detto il Terribile, appellativo suscettibile di creare tra i sudditi più rispetto che timore, lo Stato russo raggiunse una fisionomia assolutistica fino ad allora ineguagliata.

All'inizio del regno del nuovo sovrano, la Chiesa ebbe modo di far sentire la propria voce all'interno del Consiglio, organo consultivo dello zar, attraverso la partecipazione del metropolita a tale organo.

Successivamente, allorché Ivan tolse alla Chiesa il diritto di acquistare nuove terre senza la sua autorizzazione, i rapporti peggiorarono.

Il tentativo del metropolita Filippo di opporsi alla volontà del sovrano culminò nella sua uccisione.

I rapporti della Chiesa ortodossa con lo Stato subirono un netto miglioramento allorché a Ivan IV succedette il figlio Teodosio I nel 1584. La creazione del patriarcato a Mosca rafforzò nuovamente il ruolo della Chiesa, che rimase, comunque, scarsamente attenta ad aperture verso l'Occidente.

Un episodio può essere illuminante in proposito. Allorché Boris Godunov, sensibile alla cultura occidentale, tentò di creare una università a Mosca, la fiera opposizione del clero lo costrinse ad abbandonare l'idea.

Anche durante la cosiddetta fase dei torbidi (1598-1683), contrassegnata da aspre lotte di carattere dinastico e sociale, la partecipazione della Chiesa fu molto attiva, se non addirittura decisiva. Quando Mosca fu occupata dai Polacchi, nella prima decade del secolo XVII, il Patriarca si fece paladino della riscossa russa contro di loro.

Alla base dell'atteggiamento della Chiesa c'era il timore che la

presenza dei cattolici uniati potesse estendersi ulteriormente in territorio russo<sup>16</sup>.

Poco dopo, la stessa Chiesa recitò un ruolo decisivo nel favorire l'ascesa di Michele, primo della dinastia dei Romanov, sul trono di Russia.

Così si pose fine al periodo d'incertezza che aveva travagliato la Russia per il periodo denominato appunto dei torbidi.

Il regime che venne instaurato dal nuovo zar fu autocratico e centralizzato. Michele ormai poteva regnare incontrastato dopo aver sconfitto all'interno una situazione caratterizzata da una forte anarchia ed eliminato all'esterno il pericolo polacco. Era stata, in un certo senso una vittoria del sentimento nazionale russo, alimentato da una Chiesa che, in un momento difficile, appellandosi al popolo, aveva guadagnato in credito e prestigio.

Un prestigio unito ad un potere destinato a durare soprattutto dopo la nomina a Patriarca di Felarete, padre dello zar, sul quale esercitò una profonda influenza.

Ma la vera partecipazione del clero alla gestione del potere avveniva nei "concili nazionali", organi di rappresentanza dei più importanti ceti sociali.

Nell'ultimo ventennio del secolo XVII, comunque, il potere della Chiesa subì un duro colpo a causa di uno scisma, definito per le sue proporzioni "grande" e che ebbe ripercussioni, anch'esse negative, sull'unità della stessa.

L'origine dello scisma va ricercato in un'aspra contesa che aveva diviso la Chiesa ortodossa russa.

Allorché il Patriarca Nikon aveva cercato di riformare i testi sacri eliminando imprecisioni ed errori che, a suo dire, si erano accumulati con il tempo, una parte del clero e dei fedeli insorse contro tali innovazioni.

La Chiesa ufficiale reagì in modo, talora, assai duro e non mancarono roghi.

Paradossalmente però gli avversari del Patriarca si caratterizzarono per una scelta conservatrice. Mentre in Occidente, infatti, la riforma protestante domandava mutamenti ed innovazioni alla Chiesa ufficiale, in Russia coloro che protestavano contro l'autorità della Chiesa, chiedevano il mantenimento di una tradizione consolidata nel tempo.

Indubbiamente l'operato della Chiesa ortodossa russa aveva con il tempo radicato nei fedeli un rispetto assoluto per una concezione caratterizzata da un formalismo elevato e da una certa impermeabilità a qualsiasi forma di penetrazione del nuovo.

Alla base della concezione dei "vecchi credenti", così si denominavano gli oppositori delle riforme, c'era una componente non trascurabile

di fanatismo e d'ignoranza, alimentata da una Chiesa che, per troppo tempo, poco o nulla aveva fatto per accrescere un livello rimasto sempre culturalmente assai basso.

Così lo scisma finì con il dividere ed indebolire la Chiesa, avviandola su posizioni di ulteriore soggezione nei confronti dello Stato.

L'avvento di Pietro il Grande sul trono di Russia segnerà la fine di una sia pur precaria autonomia, anche sul piano organizzativo, della Chiesa russa.

### *Parte III*

#### *La Chiesa ortodossa nella Russia imperiale*

Indebolita dallo scisma, con una struttura organizzativa ormai fragile, esposta ai condizionamenti di uno stato sempre più autoritario, con Pietro il Grande, definito da taluni come l'Anticristo, la Chiesa ricevette un ulteriore ridimensionamento.

Il Patriarcato fu abolito, i beni del clero confiscati, l'immunità di cui aveva goduto da tempo anch'essa cancellata. La Chiesa fu di colpo trasformata in un settore dell'apparato dello Stato.

Alla base di queste misure volte a sottomettere la Chiesa allo Stato, c'era un disegno egemonico di Pietro il Grande. Occorreva in primo luogo rendere ogni aspetto della società russa, e quindi anche la Chiesa, funzionale al progetto di rinnovamento dell'intero Stato.

I vantaggi e privilegi di una casta, della Chiesa di allora, secondo tale disegno, andavano ridotti, in quanto eccessivi e scarsamente produttivi anche di una pur minima utilità sociale.

C'era, infine, una non celata avversione personale dello zar nei confronti della Chiesa, alimentata dalla simpatia manifestata da quest'ultima verso Alessio, figlio dello zar, in pessimi rapporti con il padre.

Giusti che fossero tali motivi, dettero luogo ad una condotta, da parte dello Stato, di violenta coercizione ed estrema intolleranza nei confronti della Chiesa.

Di fronte ad un tale atteggiamento, che pregiudicava la tradizionale, seppur subalterna, posizione della Chiesa, da parte delle autorità religiose vi fu un'acquiescenza inspiegabile e sorprendente.

La proprietà ecclesiastica fu incorporata in quella dello Stato.

Il clero, che ricevette in cambio una retribuzione, dovette sottostare alle disposizioni dettagliate impartite dallo Stato, che ne disciplinava l'attività.

Il sinodo, istituito dallo zar e da lui presieduto, sostituiva l'autorità

patriarcale ed i suoi membri dovevano giurare obbedienza al sovrano.

I credenti, soprattutto "i vecchi credenti", non apprezzarono, certamente, tali riforme ed avversarono in cuor loro lo zar. Ma l'avversione rimase nel chiuso dei loro cuori e la Chiesa, come accennato, non seppe e non volle organizzare alcuna forma di opposizione.

Contrastare uno zar così dispotico e per certi versi crudele non era cosa certamente agevole. Ma l'acquiescenza della Chiesa fu senza dubbio eccessiva e non facilmente spiegabile.

Per Pipes, la mancata reazione della Chiesa trovò una giustificazione nel fatto che, dopo tutto, Pietro il Grande non invase il campo della liturgia<sup>17</sup>. Sfera questa che per la Chiesa rappresentava l'aspetto "magico" e quindi inviolabile della religione.

Tale tesi, pur se suggestiva, non appare però del tutto convincente.

Forse alla base della mancata reazione della Chiesa c'era un motivo molto più realistico e semplice.

La valutazione, cioè, che un'opposizione frontale con lo zar avrebbe portato ad una gravissima sconfitta. Non combattendo, la sconfitta fu certamente grave, ma non irreparabile. Dopo tutto lo Stato si era assunto l'obbligo di provvedere al mantenimento del clero.

La secolarizzazione della Chiesa, comunque, significò per lo zar il rifiuto di porsi come capo della stessa. Con ciò Pietro il Grande rinunciava spontaneamente ad identificarsi con quell'immagine sacrale, mutuata da Bisanzio, che da secoli avvolgeva la figura dell'imperatore divinizzandola.

In tal modo, osserva Herzen, "Pietro si mostrò al suo popolo come semplice mortale e fu il primo individuo emancipato della Russia ....."<sup>18</sup>.

L'unica opposizione al nuovo imperatore Pietro III, succeduto a Pietro il Grande, si manifestò per un fatto alquanto formale ed esteriore: il rifiuto di rispettare la disposizione imperiale che contemplava l'uso dell'abito religioso alla maniera dei preti luterani.

Con l'ascesa al trono di Caterina (1762-1796), moglie di Pietro III, proseguì il processo di secolarizzazione della società russa e dello spossamento dei beni della Chiesa.

La reazione tentata dal metropolita Arsenio nei confronti dell'imperatrice, non trovò il sostegno della gerarchia della stessa Chiesa. Deposto, il metropolita fu in seguito incarcerato.

Il ruolo del clero, sempre più emarginato, fu del tutto secondario nella assemblea istituita dall'imperatrice e denominata "commissione legislativa", incaricata di recepire le "istruzioni" dei vari ceti sociali.

Considerata come elemento di conservazione, la religione fu tenuta

in disparte da Caterina che, nata in Occidente, si mostrò fervida ammiratrice della cultura illuministica.

La stesse scuole ecclesiastiche, sopravvissute a Pietro il Grande, ebbero una funzione assai limitata ed operarono ai margini della vita culturale russa.

Isolata dalla corona e dalla nobiltà, attratta anch'essa dall'Occidente, la Chiesa avrebbe dovuto appoggiarsi al ceto rurale, che costituiva la gran parte della popolazione.

Ma i contadini, che avevano subito l'influsso delle idee dei vecchi credenti, non avevano fiducia in quella che oggi diremmo la "Chiesa apparato".

Così, durante questo periodo, osteggiata dal potere statale, la Chiesa rimase isolata pressoché da tutti i ceti.

Il rifiuto di confrontarsi con le nuove idee prodotto dell'Illuminismo, che erano penetrate negli strati della popolazione colta, accentuò l'isolamento della Chiesa, in un periodo, quello di Caterina II, caratterizzato da un vivace fermento sul piano culturale.

Dopo Caterina II, fatto salvo il breve periodo del regno del figlio Paolo, la Russia rimase per circa ventiquattro anni sotto la guida di Alessandro I.

All'inizio del regno del nuovo sovrano vi furono tentativi, in taluni settori, di modernizzare il paese in senso più liberale.

L'intenzione di abolire la servitù della gleba rimase, comunque, una semplice intenzione.

Nel campo dell'istruzione, invece, la politica scolastica di Alessandro I assunse, almeno per l'epoca, un carattere piuttosto liberale.

Sul piano internazionale, dopo la guerra con la Francia, conclusasi con l'accordo di Tilsit del 1807, la Russia era riuscita a guadagnarsi un ruolo di grande potenza.

La sconfitta inflitta a Napoleone cinque anni più tardi, rafforzerà tale ruolo.

Con il trascorrere del tempo, si dovette assistere ad una involuzione nella politica dello zar.

A determinare un tale mutamento contribuì, in parte, l'influenza esercitata sull'imperatore da un accentuato misticismo religioso.

Influenzato dall'ambiente religioso, lo zar fronteggiò con durezza le idee "dell'età della ragione".

Alle università fu esteso un rigoroso sistema di controlli sulla vita degli studenti, ai quali fu imposta la partecipazione ai servizi religiosi. Come reazione a quel clima illiberale che si era andato creando, nel dicembre del 1825 scoppiò un moto di rivolta. Il nuovo sovrano

Nicola I, da poco succeduto al fratello Alessandro, represses l'insurrezione dei cosiddetti decabristi, nobili d'ispirazione liberale, che chiedevano una carta costituzionale per la Russia.

Convinto che le nuove idee liberali che serpeggiavano nel paese dovessero essere combattute con la necessaria durezza, Nicola I instaurò un regime quasi militaresco.

Dotato di scarsa cultura e di una visione politica limitata, lo zar represses ogni nuova istanza e non dette mano ad alcuna riforma.

Riasanovsky osserva che, con lo sguardo rivolto ostinatamente verso il passato, Nicola I determinò un ritardo al proprio paese di trentacinque anni.

In tutto il periodo dei regni di Alessandro I e Nicola I, cioè per oltre cinquanta anni, ove forti si avvertirono le aspirazioni a grandi mutamenti, la Chiesa rimase muta e come estranea a tali vicende.

Non v'è dubbio che tale atteggiamento può spiegarsi con la sottomissione crescente della Chiesa allo Stato.

Ma un motivo non secondario è stato certamente il divario culturale che si era nel frattempo determinato tra il clero e la nobiltà, almeno della parte più evoluta.

Il livello d'istruzione impartito nei seminari era rimasto infatti antiquato, e chiuso a qualsiasi influsso esterno.

Al contrario le università, anche se limitate ai ceti più abbienti, garantivano una preparazione complessiva soddisfacente ed una ampia diffusione d'idee provenienti anche dall'esterno.

Certamente la Chiesa, nonostante tutto, era in grado di assicurare sotto il profilo spirituale un certo conforto alla massa della povera gente. Ma proprio quel suo sostanziale distacco dai problemi della vita reale, che tanti fermenti avevano suscitato tra il popolo, aveva impedito, come osserva ancora Pipes, che divenisse una istituzione popolare.

Nel rapido anche se confuso sviluppo d'idee, determinatosi a partire dall'inizio degli anni 40, fino al primo triennio del regno di Alessandro II, che era salito al trono nel 1855, il ruolo della Chiesa rimase del tutto marginale e comunque avverso alle riforme che alimentavano ormai la speranza anche dei ceti più popolari.

Sintomatica a questo riguardo è stata la controversia sviluppatasi per oltre un ventennio tra gli intellettuali russi e occasionata da un saggio di Čadaev, a proposito del ruolo della Russia nel più ampio contesto internazionale.

Influenzato dall'idealismo, soprattutto tedesco, che ha sempre considerato scarso il contributo russo alla civiltà dei popoli, Čadaev individuò la causa principale dell'arretratezza russa nell'influsso negativo eser-

citato da Bisanzio sul cristianesimo ortodosso russo. Certamente nefasto, per tale autore, fu l'isolamento dalla vita spirituale, peraltro elevata, che caratterizzava il cristianesimo di Roma. "Che cosa facevamo", s'interroga, "nel periodo in cui durante la lotta dell'energica barbarie dei popoli nordici contro l'elevato pensiero del cristianesimo si costruiva l'edificio della civiltà contemporanea"?

La risposta così formulata: "ci siamo rivolti a Bisanzio, misera, profondamente disprezzata da quei popoli ..... mentre il mondo cristiano marciava magnificamente sulla via tracciata dal suo divino fondatore", scatenò una reazione così violenta, che gli procurò sul piano personale addirittura il ricovero in manicomio.

Ma la controversia, destinata a durare nel tempo, ebbe influssi benefici nell'ambito del mondo della cultura, che si divise in due parti. Gli occidentalisti, favorevoli alle idee di Čadaev, e gli slavofili, invece, a queste contrari.

L'ideologia slavofila, ispirata da certo fondamentalismo ortodosso, si basava sulla scriminante religiosa, vera causa di distinzione tra l'Occidente e la Russia.

Gli slavofili rimproveravano alla Chiesa d'Occidente, identificata sia con quella cattolica che protestante, di aver sposato una visione troppo razionale della vita.

Invece di predicare "l'amore" e "l'armonia", Roma, dicevano, si era data una struttura autoritaria, facendo perno più sull'individuo che sulla comunità dei fedeli.

Per gli slavofili, dunque, quelli che ai fautori "dell'occidentalismo" apparivano come gravi difetti, erano invece dei pregi.

Proprio perché la Chiesa ortodossa, asserivano i primi, si era mantenuta più fedele e più vicina alle origini, aveva potuto conservare incontaminata la sua purezza e forza morale.

Anche se occasionata da un episodio del tutto contingente e limitato al mondo degli intellettuali, una tale disputa finì con il produrre effetti non solo sul piano delle idee.

Gli "occidentalisti" furono fautori di una visione essenzialmente laica, gli slavofili, influenzati dalla tradizione hegeliana, subirono l'influsso di quella ortodossa. Pur ispirati da motivazioni ideali, che condannavano la servitù della gleba, questi ultimi furono estranei all'introduzione in Russia di qualsiasi riforma di natura costituzionale.

Le varie forme di regime costituzionale, infatti, andavano respinte, proprio perché originate in Occidente. I rapporti tra monarca e popolo, sostenevano gli slavofili, dovevano continuare ad essere regolati basandosi sulla tradizione.

Nonostante resistenze e sconfessioni, l'esigenza d'introdurre riforme era divenuta però sempre più ineludibile.

Sotto la spinta del mondo liberale, il nuovo sovrano, Alessandro II (1855-1881), varò un vasto programma di trasformazione di taluni importanti settori, definito di "grandi riforme".

In primo luogo fu abolita la servitù della gleba. Poi venne riformata la giustizia. Il sistema di governo locale, zemstvo, subì anch'esso una sensibile trasformazione in senso democratico.

Ma quando il processo di modernizzazione della Russia sembrava ormai avviato per sempre, si sviluppò una forte opposizione da parte dei circoli nobiliari. Il Paese si divise e incominciò a serpeggiare il malcontento. Un fallito attentato alla vita dello zar spinse quest'ultimo ad adottare misure repressive nei confronti dei liberali.

Di fronte ad una tale sterzata si svilupparono movimenti di rivolta.

Tra tumulti, scioperi, agitazioni studentesche, sorsero movimenti rivoluzionari con la dichiarata volontà di "dare la caccia all'imperatore". Uno dei tentativi ebbe successo e Alessandro II fu assassinato.

In un tale clima di tensione rivoluzionaria, il nuovo zar, Alessandro III (1881-1894), identificò il principale scopo della sua attività nell'affermazione del potere autocratico e nel ristabilimento dell'ordine dello Stato 19.

Autocrate reazionario, con una visuale culturale ristretta, commise l'errore di appoggiarsi per realizzare il suo programma alla nobiltà ed alla Chiesa.

Ceto ormai in declino, i nobili non disponevano più di una reale forza per contrastare un movimento liberale in crescita.

Quanto alla Chiesa, anch'essa aveva perduto seguito, per il suo mancato schierarsi in favore delle riforme introdotte, suo malgrado, nel corso degli anni 70.

Se la Chiesa pertanto aveva assistito alla progressiva secolarizzazione di vasti strati della popolazione russa, l'appoggio dato allo zar nel perseguire obiettivi da controriforma, le era valso indiscutibili vantaggi materiali.

Nel tentativo di recuperare una certa unità al proprio Stato, lo zar cercò di utilizzare come strumento unificante la Chiesa, che accentuò il suo carattere di Chiesa di Stato.

Per gli appartenenti ad altre religioni - cattolici, luterani, vecchi credenti, non cristiani - incominciarono le discriminazioni, se non addirittura le persecuzioni. Tutti erano visti come una minaccia per l'unità del paese.

Né tale clima di persecuzione cessò sotto Nicola II (1894-1917),

succeduto, nel frattempo, al padre.

Dando continuità all'opera paterna, il nuovo sovrano cercò di porre un freno all'istruzione, di controllare la stampa e di confiscare i beni delle chiese diverse dalla ortodossa, perseguitandone i seguaci.

In cambio di tali favori, la Chiesa ortodossa si mostrò obbediente nei confronti dello zar e addirittura compiacente verso la sua politica. Dopo tutto, l'insegnamento primario, la tenuta dei registri civili, erano interamente affidati al clero, regolarmente stipendiato dallo Stato.

Una nuova disposizione, in vigore fino al 1905, vietava, inoltre, di abbracciare una confessione religiosa diversa da quella ortodossa.

#### *Parte IV*

#### *Dalla Rivoluzione del 1917 ai nostri giorni*

Alla vigilia della Rivoluzione del 1917, la società russa, complessa e ineguale, era attraversata da un vivo fermento contro un ordine costituito ad ogni istanza di riforma sociale. La Chiesa ortodossa, estremamente conservatrice, cercava di dare un sostegno unitario ad uno stato di cui aveva accettato la supremazia anche da un punto di vista formale, a partire dalla metà del secolo XVII.

Il suo ruolo, però, anche se subordinato, non era stato contrastato da parte dello Stato nell'ambito della sfera spirituale.

Diversa fu invece la situazione che si determinò con l'avvento al potere (Rivoluzione d'ottobre) del regime comunista, ispiratosi al marxismo.

Basata su una visione totalizzante, che interessava ogni aspetto della vita umana, la concezione marxista, che si poneva anch'essa come una sorta di religione, veniva infatti a confliggere con quella della Chiesa.

Presunti detentori di verità inconfutabili, il mondo marxista e quello della Chiesa ortodossa sembravano non poter venire a patti.

Eppure almeno all'inizio della sua vita, il regime sovietico instaurò un rapporto alquanto tollerante verso la religione ortodossa.

Fu modificato il regime sinodale e ristabilito quello patriarcale. Naturalmente i privilegi ecclesiastici furono aboliti e requisito il patrimonio ecclesiastico.

Il conflitto vero tra Stato e Chiesa nacque allorché, proclamando la libertà di coscienza, il nuovo regime contestò alla Chiesa la pretesa di essere l'unica detentrica della verità.

La reazione della Chiesa non si fece attendere ed il Patriarca nel 1919 minacciò di scomunicare chi avesse perseguitato la Chiesa. Ma la minaccia cadde nel vuoto. Privata di gran parte della sua base materiale,

la Chiesa dovette sottostare ad una serie di misure che ne limitarono l'azione.

L'insegnamento religioso ai minori di diciotto anni fu proibito.

Per la Chiesa fu istituito l'obbligo di essere sostenuta a spese dei fedeli, mentre crescevano nel paese le organizzazioni cosiddette atee.

Il numero dei credenti incominciò a decrescere e le Chiese ortodosse di Ukraina, Bielorussia e Georgia approfittarono della situazione per accrescere la loro autonomia da quella di Mosca.

Il Patriarca di Mosca, di fronte a tali misure, manifestò la sua ferma protesta, che reiterata gli costò, nel 1922, l'arresto.

Il suo rilascio avvenne un anno dopo, quando l'alto prelado aveva dichiarato la sua indisponibilità a trattare su questioni attinenti "dogmi religiosi", ma ad essere favorevole a fare un appello ai fedeli "di essere devoti al governo e all'opera dell'URSS". Pochi anni dopo, nel 1926, il patriarcato fu di nuovo abolito e la storia si ripeté con il metropolita Sergio. Arrestato, fu rilasciato un anno dopo.

Preso atto che ormai la situazione politica in URSS non era suscettibile di mutamenti, il metropolita dichiarò pubblicamente: "occorre sottomettersi a questa autorità", per non rompere definitivamente con la Chiesa e con la Patria". Proprio in questo periodo il potere era passato nelle mani di Stalin.

Il suo regime assunse una connotazione definitiva, caratterizzandosi per il terrore generato dalle "grandi purghe", soltanto verso la fine degli anni 30.

Vittime di tali repressioni furono principalmente i membri del partito comunista. Anche la Chiesa fu colpita, ma non fu l'obiettivo principale di tale condotta.

Negli anni 1941-45, cioè durante il secondo conflitto mondiale, Stalin fece appello alla Chiesa per risvegliare l'antica fiera del popolo russo contro il nemico.

Il metropolita Sergio rispose all'appello, mettendosi a fianco del governo contro l'invasore tedesco.

Al termine del conflitto, alla Chiesa fu concessa una nuova costituzione.

Già nel novembre del '43 era stato ristabilito il patriarcato e numerosi edifici secolarizzati furono restituiti alla Chiesa. Anche l'insegnamento religioso, ai cittadini di età superiore a diciotto anni, fu di nuovo ripristinato.

L'intesa tra le due istituzioni, Chiesa e Stato, raggiunse, in questo periodo, livelli accettabili. Tale favorevole clima, che perdurò fino oltre la metà degli anni 50, consentì alla Chiesa di ripristinare un certo numero di

chiese.

Un irrigidimento della politica nei confronti della religione e dei credenti incominciò di nuovo nel 1957<sup>20</sup> e continuò per tutto il periodo chruščeviano.

Certamente non era facile opporsi ad un sistema che faceva uso della forza per vincere le opposizioni anche presunte.

E la Chiesa, ma non solo quella ortodossa, fu in taluni periodi perseguitata<sup>21</sup>. Essa, però, salvo che in casi sporadici, non seppe organizzare alcuna forma di reazione anche lieve.

La politica tradizionale praticata, seppur con accentuazioni diverse, nei confronti della Chiesa, da parte dello stato sovietico, mutò radicalmente all'epoca di Gorbačëv.

Con la legge "sulla libertà di coscienza", il governo rinunciò ad occuparsi di questioni religiose, favorendo lo sviluppo dell'istruzione religiosa.

Fu allora che la Chiesa, incoraggiata dal nuovo governo, si proiettò a rioccupare "dans l'Etat la place qu'elle occupait avant la revolution"<sup>22</sup>.

Nella fase attuale, si è assistito ad uno sforzo da parte del presidente El'cin di far leva sulla Chiesa per acquistare crescente consenso e maggiore unità al suo potere. Non v'è dubbio che una tale politica, caratterizzata dal ritorno della Chiesa "dans l'espace du pouvoir", nasconda un pericolo tutt'altro che trascurabile: quello di una pericolosa commistione tra la sfera statale e quella religiosa.

Le recenti paventate chiusure della Chiesa ortodossa nei confronti della presenza di un più esteso radicamento di altre religioni in Russia, non possono non essere valutate che negativamente.

Le passate negative esperienze della Chiesa ortodossa, come Chiesa di Stato, non dovrebbero suggerire analoghe riproposizioni per il futuro.

### *Conclusioni*

L'esame, seppur rapido, dei rapporti intercorsi tra Chiesa e Stato in Russia, in un così lungo lasso di tempo, evidenzia, al di là di inevitabilmente diverse accentuazioni temporali, una sostanziale dipendenza della prima nei confronti del secondo.

L'accettazione di tale ruolo subordinato, concretizzatosi nella rinuncia a contrapporsi, salve, come si è visto, rare eccezioni, al potere statale, ha fatto della Chiesa un'assertrice seppure indirettamente di abusi, che, spesso, hanno comportato la violazione dei più elementari diritti umani.

In proposito, anche Pipes è alquanto esplicito, ricordando che la Chiesa ortodossa: "avrebbe potuto protestare contro l'istituzione del servaggio, così contrario all'etica religiosa; avrebbe potuto condannare i massacri di Ivan IV o più tardi di Stalin. Non fece nemmeno questo ..... Nessuna altra Chiesa si mostrò così indifferente di fronte alle ingiustizie sociali e politiche"<sup>23</sup>.

A voler ricercare una spiegazione plausibile ad un tale costante atteggiamento della Chiesa ortodossa, occorre certamente risalire molto indietro nel tempo.

Senza volere aggiungere anacronistiche dispute, che hanno contrapposto nel passato occidentalisti e slavofili, un richiamo alla tradizione della Chiesa bizantina, presa come modello da quella russa, può non apparire del tutto inutile.

La Chiesa di Bisanzio, già al tempo di Giustiniano (527-585), si era messa definitivamente sotto la tutela dell'imperatore che riassumeva in sé la figura anche di protettore della stessa.

Così facendo la Chiesa orientale aveva rinunciato ad avere un ruolo autonomo, segnando una rottura con il mondo della tradizione romana.

La vita spirituale che essa avrebbe dovuto rappresentare non scaturiva pertanto da un rapporto dialettico con l'impero, ma da uno stato subalterno a quest'ultimo.

A Roma, invece, la Chiesa aveva, all'origine, respinto qualsiasi concezione che la relegasse in un ruolo subordinato.

Già nel 494 d.C. Papa Gelasio aveva scritto all'imperatore Anastasio, ricordandogli il principio della separazione del potere temporale da quello spirituale.

Per i cristiani d'Occidente lo Stato non ha avuto un valore etico in sé ma è stato semmai, come insegna S. Agostino, un mezzo per contenere gli umani egoismi.

Quando il papato chiese aiuto a Carlo Magno per difendersi dall'impero d'Oriente, ipotizzò la fondazione di una repubblica universale governata dai due vicari in terra di Dio: il pontefice e l'imperatore.

Quando la preponderanza del papato crebbe, con Gregorio VII (1073-1085), si affermò il principio teocratico.

Una tale supremazia si basava certamente sul potere temporale dei papi, ma anche su un loro indiscusso prestigio.

Comunque, un tratto caratteristico della storia dell'Occidente, anche durante il Medioevo, fu una bilanciata centralità tra papato e potere secolare.

In Russia un tale equilibrio non è mai esistito.

In Occidente, nonostante l'affermarsi nell'ambito delle dottrine politiche anche di concezioni teocratiche, si è assistito al sorgere di uno Stato autonomo ed indipendente dalla Chiesa.

Con lo Stato anche l'uomo ha avuto modo di emanciparsi dal mondo soprannaturale e divenire cittadino. In Russia, invece, ove tale concezione dello stato non si è prodotta, l'uomo è rimasto a lungo suddito.

La rottura, in Occidente, di un bilanciato dualismo tra Stato e Chiesa nel corso del Medioevo, ha consentito il superamento della tradizionale impostazione teologica, verso una concezione statale contrattualistica prima (Hobbes) e di stato di diritto (Montesquieu) poi.

In Russia, la mancata presenza di un analogo dualismo paritetico tra Chiesa e Stato ha favorito lo sviluppo di quest'ultimo in modo pressoché rettilineo, su una base prevalentemente identica, cioè autoritaria.

Il ritorno dichiarato della Chiesa ortodossa, nella nuova fase attuale, alla vita sociale, può in linea di principio essere salutato positivamente.

E' auspicabile, però, che esso si materializzi in forme diverse rispetto al passato.

Il rivendicare, come si è evidenziato, da parte della Chiesa un ruolo privilegiato, se non esclusivo nel campo religioso, lascia presagire una concezione che presenta forti tratti di somiglianza con quella che comunemente si definisce religione di stato.

La proclamata finalità da parte della Chiesa di proporsi come forza in grado di rinnovare la società russa, potrebbe in tal modo essere vanificata.

La ricerca viceversa da parte dell'attuale potere di coinvolgere la stessa Chiesa in ambiti che sono di stretta pertinenza dello Stato, comporta lo stesso rischio.

Quello di cui la Russia attuale ha, forse, bisogno, in ragione anche della lezione impartita dalla storia, è che Chiesa e Stato cerchino di assolvere ai loro rispettivi e diversi compiti in piena libertà ed autonomia.

#### NOTE

1) Il nome Russi deriva da Rus', o Rus' di Kiev, formazione statale sorta nella zona del fiume Dnepr, nella seconda metà del IX secolo d.C..

2) Secondo Herzen la storia dei Russi inizia nel 1812; "quanto precede è soltanto l'introduzione". Herzen A. "Breve storia dei Russi", 1994, p. 58 - Milano.

3) Nell'864 Ratislavo, principe della Moravia, chiese a Bisanzio l'invio di mis-

sionari. Fozio, patriarca di Costantinopoli, affidò il compito ai due fratelli Costantino-Cirillo e Metodio.

4) Herzen A. *op. cit.* p. 62.

5) Vd. Platonov S.F., "Stat'i po russkoj istorii", Spb. 1912, Moskva 1994.

6) Vladimiro governò il principato di Kiev dal 978 al 1015.

7) Meno di venti anni dopo, 1054, vi fu lo scisma tra la Chiesa di Roma e quella di Bisanzio. Vd. in merito Gemmiti D.: «Ideologia e personalismi nello "scisma del 1054. Studi e ricerche sull'Oriente cristiano», Roma 1986.

8) Al primo metropolita di Kiev, di nome Theopemptus, si attribuisce la costruzione della cattedrale dedicata alla "Sapienza Divina".

9) Bensi G., "Nazionalità in URSS", 1990, Milano pp.20-21.

10) Kologrivof, "Il cristianesimo russo ortodosso", Milano 1970.

11) Vd. in proposito "Khrysostomus: die religiösen Krafte in der russischen Geshichte", cap. VI, Munchen, 1961.

12) Il giudizio degli storici sul prolungato dominio dei Mongoli in Russia è sostanzialmente negativo. Vedasi in proposito Riasanovsky N. in "Storia della Russia" Milano, 1992, p. 81.

13) L'orda d'oro costituiva il regno dei Mongoli nei secoli XIII e XVI, tra il Caucaso e l'Irtyš.

14) Pipes R., "La Russia", Milano, 1992, p. 325.

15) Riasanovsky N., vd. *op. cit.*, p.119.

16) Il termine "uniati" serve ad indicare i cristiani che si staccarono nel 1596 dalla Chiesa ortodossa russa per unirsi a Roma.

17) Pipes R., *op. cit.*, p. 347.

18) Herzen, *op. cit.*, p. 77.

19) Platonov, *op. cit.*, p. 381, Mosca 1994.

20) E' quanto sostiene O. Pospelovskij.

21) E' stato calcolato che prima della Rivoluzione del 1917, le chiese in Russia fossero circa settantamila. All'inizio degli anni novanta, ne erano rimaste soltanto due-milacinquecento.

22) Carrère d'Encausse H., "Victorieuse Russie", p. 376, Paris 1992.

23) Pipes R., *op. cit.*, pag.350.

## LE ELEZIONI PRESIDENZIALI NELLA FEDERAZIONE RUSSA

Il presidente della Federazione russa è eletto per suffragio diretto con una elezione in due turni.

Al primo turno partecipano tutti i possibili candidati: un candidato che raccogliesse più del 50% dei voti sarebbe immediatamente eletto.

Se così non avviene, si effettua una seconda votazione: il secondo turno è di ballottaggio fra i due candidati che hanno raccolto il maggior numero di voti. E' possibile votare anche "contro tutti i candidati".

### Risultati del primo turno elettorale presidenziale

*Statistiche sul voto*

	1° turno delle Presidenziali (16 giugno 1996)	Confronto con le elezioni della Duma (17 dicembre 1995)
Numero degli aventi diritto al voto	108.495.023	107.496.558
Numero dei votanti	75.587.139	69.204.820
Percentuale dei votanti	69,7%	64,4%
Numero dei voti non validi	1.072.120	1.320.620
Numero dei voti validi	74.515.019	67.884.200

### Risultati del voto

Candidato	% dei voti	Voti
Boris El'cin	35,28%	26.665.495
Gennadij Zjuganov	32,03%	24.211.686
Aleksandr Lebed'	14,52%	10.974.736
Grigorij Javlinskij	7,34%	5.550.752
Vladimir Žirinovskij	5,70%	4.311.479
Svjatoslav Fedorov	0,92%	699.158
Michail Gorbačëv	0,51%	386.069
Martin Šakkum	0,37%	277.068
Jurij Vlasov	0,20%	151.282
Vladimir Bryncalov	0,16%	123.065
Aman Tuleev	0,00%	308
<b>contro tutti i candidati</b>	<b>1,54%</b>	<b>1.163.921</b>

### **Risultati del turno elettorale di ballottaggio**

Poiché nessuno dei candidati aveva superato al primo turno la soglia del 50%, il 3 luglio 1996 si è tenuto il turno di ballottaggio fra i due candidati che avevano ricevuto al primo turno il più alto numero di suffragi.

Secondo la Costituzione russa, i candidati erano tenuti a dichiarare le loro spese elettorali al termine della campagna, entro un tetto massimo ammissibile di 14,5 miliardi di rubli.

Queste sono le spese ufficiali dichiarate (in rubli):

<b>Candidato</b>	<b>Spese per propaganda TV</b>	<b>Spese per propaganda a mezzo stampa</b>	<b>Altre spese</b>	<b>Totale</b>
Boris El'cin	10.300.000.000		4.121.787.449	14.421.787.449
G.Zjuganov	1.500.000.000	9.000.000.000	828.482.000	11.328.482.000

Il turno di ballottaggio era inizialmente previsto per Domenica 7 luglio, ma è poi stato spostato al mercoledì precedente, 3 luglio. Per consentire le operazioni di voto, il giorno è stato dichiarato festivo.

Le votazioni si sono svolte fra le 8 di mattina e le 10 di sera. In alcune regioni isolate del nord ed in Cecenia, per un totale di 2.200 seggi, si è votato anche nella giornata del 2 luglio.

I seggi complessivamente erano 93.500.

### **Statistiche sul voto**

	<b>2° turno delle Presidenziali (3 luglio 1996)</b>	<b>Confronto con il 1° turno (16 giugno 1996)</b>
Numero degli aventi diritto al voto	108.495.023	108.495.023
Numero dei votanti	74.800.449	75.587.139
Percentuale dei votanti	68,9%	69,7%

Russia

---

**Risultati del voto**

<b>Candidato</b>	<b>% dei voti</b>	<b>Voti</b>
Boris El'cin	53.75%	40.203.948
Gennadij Zjuganov	40.24%	30.102.288
<b>contro tutti i candidati</b>	4.83%	3.604.550

*A cura di Piero Nussio*

Aldo Carioli

## **DUE CONTRIBUTI SOVIETICI SULL'ANGELO DI FUOCO DI S.S. PROKOF'EV:**

a) *Perché non si rappresenta "L'angelo di fuoco"?* (di I.V. Nest'ev)

b) *A proposito dell'"Angelo di fuoco"* (di B.A. Pokrovskij)

Si traducono qui due lettere aperte pubblicate sulla rivista «Sovetskaja Muzyka» e riguardanti la messinscena dell'*Angelo di fuoco*, opera in cinque atti di S.S. Prokof'ev dall'omonimo romanzo di V.Ja. Brjusov, composta tra il 1920 e il 1927, ma rappresentata postuma, a Venezia, nel 1955. Esse presentano vari motivi d'interesse: in primo luogo si tratta, con l'articolo di N. Ržavinskaja<sup>1</sup>, di carattere tecnico-musicale, degli unici contributi sovietici su quest'opera di Prokof'ev.

Le ragioni di tale scarso interesse – del resto comune anche a critici, registi e direttori occidentali – emergono anche da queste lettere aperte: da una parte l'incompatibilità del soggetto con l'estetica del realismo socialista, dall'altra le difficoltà del linguaggio musicale. A ciò va aggiunto il fatto che l'opera appartiene alla produzione di Prokof'ev precedente il definitivo rientro del compositore in Unione Sovietica, avvenuto nel 1936.

Al disinteresse critico dunque corrisponde l'oblio da parte degli enti teatrali; in questo senso, la fortuna sovietica dell'*Angelo di fuoco* dipende dalla politica culturale di quegli anni<sup>2</sup>, molto più che dalle difficoltà drammaturgiche e musicali dell'adattamento da Brjusov.

I. Nest'ev, biografo ufficiale e non sempre attendibile di Prokof'ev, propone una giustificazione ideologica del soggetto, ne tenta la riabilitazione, utilizzando come pretesto l'autorità indiscussa (o quasi, visto che nel 1948 anche lui fu accusato di "formalismo") di N. Ja. Mjaskovskij, di cui si cita la corrispondenza con Prokof'ev; faccio notare come Nest'ev non si rifaccia alla volontà dell'autore, che pure emerge anche da questa corrispondenza, ma a quella di un suo interprete sovietico. Ne risulta un articolo retoricamente entusiasta, esemplare nel suo genere, più che un serio contributo critico.

Diverso il tono della risposta, giunta con due anni di ritardo, del

regista B.A. Pokrovskij.

Egli infatti pone l'accento su alcuni aspetti drammaturgici dell'opera e si esprime in maniera più scettica e disincantata circa la possibilità, anche tecnica, di mettere in scena l'*Angelo* sulle scene sovietiche. I fatti gli daranno ragione: la prima russa dell'opera avrà luogo infatti al Marijnskij di Pietroburgo il 29 dicembre 1991.

Infine dalle due lettere aperte veniamo a sapere di alcune messinscene avvenute o previste e non realizzate dell'opera di Prokof'ev e soprattutto delle difficoltà pratiche (assenza di un'edizione della partitura; l'edizione dello spartito annunciata come imminente da Nest'ev si avrà soltanto sette anni dopo) e burocratiche da superare affinché *L'angelo di fuoco* fosse incluso nel repertorio di un teatro sovietico.

Per una più ampia trattazione del rapporto tra l'adattamento di Prokof'ev e la sua fonte letteraria, oltre che per maggiori ragguagli bibliografici, si rimanda all'articolo *Drammaturgia e adattamento in un'opera del Novecento russo: "L'angelo di fuoco" di S.S. Prokof'ev, da V.Ja Brjusov*, apparso su «Slavia» n. 3, 1997, e che il presente contributo intende integrare.

I. Nest'ev

## PERCHÉ NON SI RAPPRESENTA "L'ANGELO DI FUOCO"?

(Lettera aperta a B. A. Pokrovskij, pubblicata in *Sovetskaja Muzyka*, 1978, n. 4)

Stimatissimo Boris Aleksandrovič!

Ha avuto la fortuna di conoscere il carteggio tra S.S. Prokof'ev e N. Ja. Mjaskovskij, recentemente pubblicato? <sup>3</sup>

SapendoLa uno dei più convinti entusiasti dell'opera contemporanea, autore delle memorabili messinscene de *Il giocatore*, *Il naso*, *Le anime morte*, mi permetto di confidarLe qualche considerazione emersa dalla lettura di questa istruttiva corrispondenza. (Magari, la mia lettera sarà letta anche dai direttori di talento dai quali soprattutto dipende la prospettiva del rinnovamento del nostro ancora scarno repertorio operistico).

Cosa eccita dunque tanto nella lettura del carteggio straordinariamente interessante tra due corifei dell'arte sovietica? Abbiamo di fronte in primo luogo dei preziosi documenti di un'amicizia protrattasi per circa quarantacinque anni e costantemente ispirata dall'amore comune per la musica. Documenti del genere, a dire il vero, hanno ormai acquisito per noi valore di classici, come nel caso dell'eredità epistolare di Čajkovskij, Stasov o Musorgskij. E se le cose stanno così, non dobbiamo forse prestare ascolto con maggiore attenzione ai pareri dei classici sovietici e cercare il modo di rispettare appieno i loro insegnamenti e le loro intenzioni?

Mi era già capitato di leggere, in fotocopie d'archivio, le lettere di Mjaskovskij dedicate all'opera di Prokof'ev *L'angelo di fuoco* ed ero stato colpito allora dal loro autentico fervore romantico. Affascinavano in esse il gioioso stupore e il giovanile entusiasmo coi quali il compagno più anziano accoglieva le realizzazioni del suo collega. Sembrava che la riuscita di Prokof'ev costituisse per Nikolaj Jakovlevič un'enorme felicità personale, probabilmente più grande delle sue stesse soddisfazioni di autore.

E' noto come Mjaskovskij accogliesse sempre con affetto e orgoglio ogni successo del suo geniale amico, come lo appoggiasse in ogni modo e con tutte le forze cercasse di far conoscere la sua musica. Così fu sin dai primi anni, prima della rivoluzione, e così fu in seguito, quando

negli anni Venti i due amici furono temporaneamente divisi a causa della difficile situazione. Nikolaj Jakovlevič - caposcuola riconosciuto dei sinfonisti sovietici e professore presso il conservatorio della capitale - in quel periodo viveva e lavorava a Mosca, mentre Prokof'ev si trovava in Francia. Ma questi spediva al suo amico moscovita quasi ogni sua nuova composizione, sperando sempre in un giudizio benevolo e in una consulenza qualificata. Si instaurò un'abitudine duratura: Prokof'ev riceveva da Mosca tutti i nuovi lavori di Mjaskovskij e in ogni modo si dava da fare affinché fossero eseguiti all'estero. Mjaskovskij aspettava impaziente ogni novità di Prokof'ev e, ricevutala, la studiava a fondo, la mostrava ad amici ed allievi, con ogni mezzo si adoperava per la sua immediata esecuzione.

Dalle lettere pubblicate scopriremo come furono accolte da Mjaskovskij le partiture della *Seconda* e *Terza* sinfonia, dei balletti *Le pas d'acier*<sup>4</sup> e *Il figliol prodigo*, del *Primo quartetto* per archi, della nuova versione del *Giocatore* e di altre composizioni di Prokof'ev. I due compagni non solo si sostenevano reciprocamente con parole d'incoraggiamento, ma pure non si trattenevano dal criticare quel che non era loro piaciuto, ciò che sembrava incompleto o artificioso...

Ed ecco che oggi, leggendo le decine di amichevoli missive, ci si sofferma con particolare attenzione su alcune lettere del 1928, scritte da Mjaskovskij sotto l'impressione dell'*Angelo di fuoco* appena studiato, quarta opera di Prokof'ev.

Pare che mai sino a quel momento Nikolaj Jakovlevič fosse stato tanto rapito dalla musica del suo pupillo. Solitamente riservato e avaro di lodi, Mjaskovskij questa volta letteralmente supera se stesso: "... semplicemente non posso trattenermi dall'esprimerle la mia estatica ammirazione. Ho appena finito di suonare tutto *L'angelo di fuoco* e ho di nuovo sentito che vale ancora la pena di stare al mondo, finché si scrive della musica così!" (Lettera del 18/IV/1928). Qualche settimana dopo Mjaskovskij comunica all'amico che per la partitura de *L'angelo di fuoco* "si è aperta una vera lista d'attesa" di musicisti moscoviti interessati. Nella stessa lettera, della nuova opera si dice che è una composizione "... dalla quale Lei emerge in tutta la sua grandezza di musicista ed artista, giacché per creare dei personaggi così ... bisogna essere maturati sino alla genialità" (30/V/1928).

Quel che soprattutto entusias mò Mjaskovskij ne *L'angelo di fuoco* fu la tensione drammatica della musica, la potenza scultorea dei profili vocali principali: "vi è in essa come una forza della natura. Ciò non può essere affatto oggetto di contemplazione, di giudizi pacati, confronti e cose del genere ...

*Forza della natura* nella Sua opera non è altro che *l'uomo*, ma esso vi è espresso con tale potenza, con tale densità, in un aspetto così *universale*, che le forme sonore, rendendosi quasi visibili, schiacciano con la loro eloquenza. Per me *L'angelo di fuoco* è più che musica e credo che l'autentica e insolitamente caustica *umanità* di questo lavoro lo renderanno eterno". (18/VII/1928).

E' difficile richiamare alla memoria, in tutta la storia degli epistolari musicali russi, altri esempi di giudizi altrettanto entusiastici ed appassionati, capaci di incoraggiare ed esaltare lo spirito creativo di un amico compositore (a parte forse le lettere amichevolmente ispirate di Stasov all'amato Musorgskij...). Non per niente Prokof'ev, lusingato dalle lodi del compagno, progettò anche una versione solo strumentale di quest'opera e nel 1928 scrisse - con l'approvazione di Mjaskovskij - la sua *Terza sinfonia* (su temi dell'*Angelo di fuoco*), dedicata a Nikolaj Jakovlevič.

In quel periodo Mjaskovskij era assolutamente convinto del fatto che *L'angelo di fuoco* sarebbe divenuto "eterno" e che sarebbe certamente entrato nel repertorio patrio, benché prevedesse che una musica di tale ricchezza e complessità "sarebbe stata compresa molto lentamente".

Sono passati cinquant'anni dalle affermazioni di Nikolaj Jakovlevič, un periodo più che sufficiente per la comprensione della vitalità di un'opera musicale. In questo periodo sono state riesumate dagli archivi e si sono eseguite con successo molte partiture immeritatamente rifiutate o dimenticate, tra cui *Il giocatore* e la *Cantata per il ventesimo anniversario dell'Ottobre* di Prokof'ev, la sua *Seconda sinfonia*, le opere *Il naso* e *Katerina Izmajlova* di Šostakovič, la *Quarta sinfonia*, ancora di quest'ultimo, ed altro ancora.

Sono state eseguite ed incise su disco anche parti della *Terza sinfonia*, interamente costruita sul tematismo dell'*Angelo di fuoco*.

Questa musica, che sembrava a suo tempo "ultracomplexa" e quasi "espressionista", è stata oggi accolta del tutto tranquillamente, come un classico riconosciuto del sinfonismo. Oltre a ciò, frammenti della *Terza sinfonia* furono inseriti nella partitura del balletto contemporaneo *Ivan il Terribile* e, sulla musica che accompagna in Prokof'ev i romantici conflitti del cavaliere germanico Ruprecht e della sua amante Renata, oggi soffre e si infuria il ballerino che interpreta il ruolo dello zar moscovita.

Sorge legittima una domanda: perché mai non possiamo ascoltare tutta la musica dell'*Angelo di fuoco* nella versione originale dell'autore? Eccessiva complessità della musica? Non credo. Infatti già dieci anni fa la Radio sovietica rese possibile mandare in onda l'intera registrazione

dell'*Angelo di fuoco* nell'esecuzione dei solisti, coro e orchestra della Radio francese (la trasmissione, in *Panorama dell'opera del XX secolo*, suscitò grande attenzione in molti cultori dell'arte).<sup>5</sup>

Resta un solo argomento decisivo: la diffidenza nei confronti del soggetto di quest'opera, verso il misticismo estetizzante legato al romanzo decadente del simbolista Valerij Brjusov. Una cosa sarebbe la musica sinfonica, senza parole, o al limite il suono invisibile di una incisione straniera, altro la concreta rappresentazione sulla scena di tutte queste diavolerie stregonesche.

Mi pare che un simile giudizio sia fondato su di uno spiacevole equivoco e debba essere confutato.

A cominciare dal fatto che *L'angelo di fuoco* di V. Brjusov è da tempo riconosciuto come un importante esempio di romanzo storico russo dell'inizio del XX secolo. La critica sovietica ha confutato le accuse al suo autore di decadenza ed esaltazione mistico-estatica<sup>6</sup>.

Bisogna forse ricordare che Brjusov era un letterato estremamente istruito e un ottimo conoscitore dell'antichità, che M. Gor'kij lo definì "il più colto scrittore russo", che Brjusov dopo l'Ottobre prese parte attivamente alla formazione della cultura sovietica, divenendo membro del Partito comunista? Il suo *Angelo di fuoco* - splendida narrazione stilizzata, nello spirito delle cronache tedesche del XVI secolo - è stato di recente ripubblicato nella raccolta delle opere dell'autore.<sup>7</sup> E' la storia della rovina di una giovane donna, affetta da disturbi nervosi e accusata di stregoneria. La sfortunata eroina, perseguitata da spaventose visioni, è dipinta come vittima dell'inquisizione cattolica, per ordine della quale migliaia di donne innocenti sono state dichiarate serve del demonio ed arse sui roghi.

Nel testo del romanzo - e nel libretto di Prokof'ev - effettivamente vi sono delle pagine caratterizzate da lugubre e nervosa espressività (l'episodio dell'allucinazione di Renata nel primo atto, la scena dell'evocazione degli spiriti nel secondo, la rivolta finale delle monache nel monastero cattolico). Proprio questi momenti sono stati motivo di esagerati rimproveri di misticismo e morbosa esaltazione.

Ma il solo fatto di rappresentare situazioni del genere non contraddice affatto le esigenze dell'arte operistica umanitaria. Ancora oggi assistiamo con emozione e trepidazione sia alla scena degli incubi dello zar Boris, sia all'episodio dello sgomento di Germann, al quale compare il fantasma della contessa, sia al quadro spaventoso dell'immolazione dei *raskol'niki*. L'importante è vedere a cosa conduce il significato interiore di queste "scene di terrore", qual è il loro ruolo nello sviluppo del dramma, quali i fini dell'azione drammatica.

Sia Brjusov, sia, e in particolar modo, Prokof'ev non si limitavano

a "prediligere" queste scene lugubri, bensì miravano a stigmatizzare la superstizione, l'ignoranza, la disumanità che si celano sotto il velo della religiosità. Entrambi avrebbero potuto ripetere le parole pronunciate nell'opera dallo scienziato-umanista Agrippa: "Dimenticate gli spiriti - sono solo vaneggiamenti, roba da ciarlatani!"<sup>8</sup>.

Prokof'ev, che ha sempre disprezzato ogni genere di misticismo e di morboso narcisismo<sup>9</sup>, propone come protagonista della sua opera il virile cavaliere Ruprecht, umanista e scettico, estraneo a pregiudizi religiosi. Per quanto concerne il più complesso personaggio di Renata, il compositore ne ha sottolineato non solo i caratteri di precarietà nervosa che determinano il suo tragico destino, ma anche l'intensa umanità, il possente slancio emotivo. Per la ricchezza della parte vocale, splendidamente cantilenante, è uno dei più brillanti e riusciti ruoli operistici di Prokof'ev.

Bisogna poi soffermarsi in modo particolare sulla formidabile scena finale, che descrive il violento duello tra Renata e l'Inquisitore e la frenesia delle monache possedute. Per le sue proporzioni, la tensione drammatica, l'abilità nella coordinazione della parte orchestrale e corale con l'impressionante rappresentazione scenica, questa scena non è inferiore alla famosa scena della casa da gioco nel *Giocatore*, da Lei messo in scena. Anche qui l'avvincente culmine teatrale non è fine a se stesso, ma assolve ad un alto compito ideale: è come se tutta la scena pronunciasse una severa condanna contro le tetre forze dell'oscurantismo.

Non per niente proprio questa scena del monastero, con la sua evidente blasfemia, suscitò sorda indignazione da parte degli ambienti cattolici (ne scrive l'autore delle note di copertina all'incisione discografica americana dell'*Angelo di fuoco*, avendo presente l'eco suscitata dalla messinscena veneziana del 1955).

E certo era nel giusto Mjaskovskij quando, mezzo secolo fa, poneva l'accento su questa tendenza accusatoria, anticlericale dell'*Angelo*: "Non so bene perché, ma credo che da noi lo si possa rappresentare interamente in chiave antireligiosa, come già è provocatoriamente costruita l'ultima scena". (16/IX/1929).

Proprio così hanno trattato questo lavoro i nostri amici della R.D.T., concordi con questa interpretazione. La splendida messinscena della *Berliner Staatsoper* nel 1965 ha dimostrato il suo altissimo valore musicale. Io ebbi la fortuna di assistere a quello spettacolo e convincermi dell'esattezza del giudizio espresso a suo tempo da Mjaskovskij. I curatori della messinscena tedesca sono riusciti a mettere in risalto gli aspetti più riusciti della partitura (direttore era l'ottimo O. Sutner) ed attenuare gli errori drammaturgici e sono stati in grado di emendare il testo del

libretto. Il regista ha costruito lo spettacolo in forma di narrazione cronachistica, integrando il testo dell'opera con succinte relazioni dello storico-annalista. "Eliminando alcuni dettagli mistici, - scriveva uno dei responsabili del teatro tedesco - ci apparirà un tragico poema sull'amore, rappresentato con autentica passione". (Dall'articolo di W. Otto nel programma di sala tedesco pubblicato per l'occasione).

Certo, nell'*Angelo di fuoco* vi sono delle lacune drammaturgiche, delle quali scriveva lo stesso compositore nella corrispondenza citata: "Nonostante tutti gli espedienti, non sono riuscito ad evitare alcuni momenti di staticità". Altrove egli riconosceva che il lavoro sull'opera "qualche volta veniva accantonato" e che "il soggetto cominciava a vacillare". Lavorando sul libretto, Prokof'ev per molti anni cercò il sostegno di un drammaturgo esperto, che avrebbe aiutato ad arricchire la drammaturgia, ad ampliare ulteriormente i limiti della narrazione con i mezzi del dramma popolare. Le circostanze degli anni Venti all'estero non lo consentirono. E ciò nonostante, come giustamente rilevò l'autore berlinese, "quel che non riuscì del tutto al drammaturgo Prokof'ev lo realizzò in pieno il musicista Prokof'ev..." .

Così oggi ci si presenta un difficile dilemma: continuare ad ignorare un capolavoro tra i classici operistici nazionali, mai rappresentato sulla scena russa, oppure adoperarsi per la sua messinscena in uno dei nostri teatri e ristabilire così la giustizia storica. Le difficoltà della messinscena sono enormi, ma bisogna pensare che il risultato artistico sarà indubbio. Non dimentichiamo che anche *Guerra e pace*, *Semën Kotko* e *Il giocatore* richiesero il superamento di enormi difficoltà musicali e sceniche, ma che gioia hanno portato al nostro pubblico quelle rappresentazioni e come hanno visibilmente arricchito la cultura interpretativa dei nostri teatri e la fantasia creativa degli operisti!

Ci si chiederà se valga la pena di sprecare le forze per la rappresentazione di un soggetto che non ha un legame diretto con la nostra contemporaneità. Se è così, allora, verosimilmente, anche il dramma di Otello, rappresentato così efficacemente nella Sua recente messinscena, anche la sopravvivenza della Marfa della *Chovanščina* o di Lisa e Germann della *Donna di picche* sono da ritenersi anacronistici? Ma la forza e la varietà della nostra cultura artistica sta proprio in questo, consiste nel fatto che l'attuale canzone della fonderia prende vita sulla stessa scena dove ieri soffrivano Maria Stuarda e l'Ivanov di Čechov, e Giulietta e Giselle non compromettono il successo di scena dei protagonisti di *Aviorimessa* e *Asela!*

L'ammirazione per l'arte veramente grande, l'orgoglio per la nostra musica classica, che ha dato al mondo tante ineguagliabili composizioni,

sono sempre stati propri del nostro popolo. Anche per questo è un vero peccato che questa o quella grande creazione dell'opera nazionale giaccia per anni negli archivi, invece di allietare i cuori dei contemporanei. Specialmente i nostri teatri sono in particolar modo in debito verso Prokof'ev, se delle sue otto opere se ne possono ora ascoltare solo tre o quattro.

(Da tempo sarebbe stato necessario preoccuparsi anche del destino dell'opera giovanile *Maddalena*, nascosta nelle casseforti della casa editrice Boosey & Hawkes).

La questione circa il grado di necessità di tali messinscena per la nostra cultura contemporanea non si risolve così semplicemente e in maniera così diretta. Quanto "inattuali" sembravano ad alcuni le Sue letture del *Giocatore* di Prokof'ev e del *Naso* di Šostakovič! Ma sono passati pochi anni ed è divenuto chiaro che quelle regie hanno rinnovato il nostro pensiero sul teatro musicale e hanno indirettamente contribuito alla nascita di nuovi e interessanti progetti, e tra questi anche dei più moderni. E va da sé che noi tutti - artisti, registi, compositori, critici - puntiamo in fin dei conti a quell'abbondanza spirituale senza la quale lo sviluppo di una società socialista non ha senso.

Davvero, caro Boris' Aleksandrovič, diamoci da fare per la resurrezione di questa grande creazione del nostro amato Prokof'ev. Sono convinto che il palcoscenico necessario e un gruppo di interpreti adatto a ciò lo troveremo; tra l'altro, si sta stampando lo spartito presso la casa editrice Muzyka.

E di certo il meritato successo dell'opera verrà, se soltanto le persone coinvolte metteranno in questo lavoro anche solo un briciolo dell'entusiasmo mostrato a suo tempo dal generoso musicista Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij.

Rispettosamente Suo,

I. Nest'ev.

P.S. Quando il numero della rivista [Sovetskaja Muzyka] era già in stampa, si è saputo che *L'angelo di fuoco* è stato inserito nella stagione di opera e balletto dell'anno 1978/79 a Riga. Questo naturalmente fa piacere. Ma quanto ci piacerebbe che l'opera risuonasse anche sulla scena russa!

I.N. [Izrail' Nest'ev]

B. Pokrovskij

## A PROPOSITO DELL'“ANGELO DI FUOCO”

(Risposta pubblicata in «Sovetskaja muzyka», 1980 n. 5)

Stimatissimo Izrail' Vladimirovič!

Nel quarto numero della rivista «Sovetskaja muzyka» del 1978 si pubblicava la Sua lettera aperta a me rivolta, dedicata all'opera di S. Prokof'ev *L'angelo di fuoco*.

Perché non risposi subito? Ma perché in verità non c'era nulla da rispondere! L'opera la conoscevo da un pezzo, l'ho vista a Berlino, ci ho riflettuto su; ma io sono un tipo pratico, perciò alle Sue argomentazioni teoriche dovevo rispondere con i fatti. Il mio fatto principale, oggi, è la prima, prevista per il 21 maggio 1981 a Praga, della mia messinscena dell'*Angelo*.

A *propos*, faccio notare che in Cecoslovacchia conoscono quest'opera, l'hanno rappresentata nel 1963, durante il festival dedicato alla produzione operistica di S.S. Prokof'ev, con tutte le altre sue opere. Mi permetto di dirLe anche che i registi dei teatri d'opera della nostra Federazione, membri del laboratorio artistico presso la Società teatrale panrusa da me diretto, hanno sostenuto caldamente l'idea dell'organizzazione in tempi brevi di un analogo festival a Mosca. Non abbiamo dubbi sul fatto che questa iniziativa sarà appoggiata dall'Unione dei compositori e speriamo anche nella collaborazione della rivista «Sovetskaja muzyka». Se ogni teatro metterà in scena un lavoro del grande compositore sovietico, un classico del teatro d'opera contemporaneo, allora ne riceveremo grande insegnamento e piacere per tutti quelli che hanno a cuore l'arte del teatro musicale del nostro paese.

Ma torniamo all'*Angelo di fuoco*. Perché Praga e non Mosca? Certamente Lei sa bene che il repertorio del *Bol'shoj* è stabilito dal comitato artistico e riceve il benessere del collegio del ministero della cultura dell'URSS. Affinché questi due organi approvino questo o quel titolo ci vuole tempo e tenacia. Bisogna fare i conti con la realtà e capire che il *Bol'shoj* preferisce mettere in scena opere consolidate dalla tradizione, e in questo non ha torto (vi sono, si capisce, delle eccezioni). Né bisogna dimenticare che la maggior parte degli artisti dei teatri d'opera evitano l'esecuzione di opere contemporanee per timore della propria inadegua-

tezza; e quelli che lo fanno avendone la capacità non sempre si apprezzano nel giusto modo. In breve, si deve lottare permanentemente per il nuovo, per attirarvi l'attenzione, per la sua valorizzazione; non è una novità, anzi.

E' naturale che in questa lotta in prima linea devono essere i registi, ne hanno il dovere e l'obbligo. Ma se nella compagnia non c'è un valido interprete per il ruolo di Aleksej Ivanovič non esiste lo spettacolo *Il giocatore*; senza un'interprete per il ruolo di Nataša Rostova, niente *Guerra e pace*, senza Renata, niente *Angelo di fuoco*.

Ecco perché le annunciate rappresentazioni dell'opera a Riga o Tallin non sono andate in porto. Ma la battaglia per Prokof'ev continua, non può non continuare. Per questo Le sono grato della pubblicazione di quella lettera; essa era molto opportuna, sebbene - e anche questo è, ahimè, molto significativo - a me non siano giunti quell'eccitazione e quell'entusiasmo di artisti, registi, direttori, sui quali certamente contava la Sua persuasiva missiva.

Mi permetterò di dividere con Lei alcune considerazioni sull'opera *L'angelo di fuoco*, quelle fatte alla vigilia del lavoro con gli artisti praghensi e che a grandi linee ho esposto di recente a Praga alla direzione del teatro e in un'ampia conferenza stampa. Mi ha fatto piacere sia l'intesa reciproca, sia il fatto che le mie opinioni sull'opera hanno colpito i colleghi.

Quasi tutte le Sue considerazioni sono per me irrefutabili, il giudizio di Mjaskovskij sull'opera ispirato. Certamente l'opera è anticlericale, ma vi è in essa un'idea evidentemente più ampia; si tratta di una generalizzazione dell'esistenza umana, dell'elemento principale di quella vita che fa l'uomo veramente Uomo. In questo senso l'opera è umanitaria in massimo grado!

Il personaggio principale dell'opera, evidentemente, va inteso in senso universale, come intendiamo Lear, Boris Godunov, Tartufo o Don Giovanni, va interpretato come manifestazione sociale, tipica, non casuale. Renata è l'amore per la libertà che si mostra nelle circostanze di un medioevo oscurantista. La certezza, spinta fino alla morbosità, dell'eccezionalità della propria predestinazione nella vita e delle forze superiori degli spiriti che la aiutano, la sua fede nell'origine divina della propria passione, sono una sorta di protesta contro il dogma religioso e di costume che incatena la libertà dell'uomo, un tentativo estatico di far breccia nell'oscurità dei pregiudizi e della violenza. L'amore qui è un fatto secondario, derivato, e credo che W. Otto abbia ristretto molto i confini dell'opera ignorando "alcuni dettagli mistici" e limitando l'idea del lavoro al solo "poema tragico sull'amore".

Non sono assolutamente d'accordo con la sua affermazione "quel

che non riuscì al drammaturgo Prokof'ev lo realizzò in pieno il musicista Prokof'ev". La distinzione, in un operista, tra drammaturgo e musicista è ai nostri giorni, a dir poco, oltremodo arcaica. Che necessità c'è di analizzare così rozzaamente una composizione, stravolgendone la natura?

Io ho lavorato alla *Berliner Staatsoper*, ho molti amici là. Con tutto il rispetto per il loro spettacolo, non accetto l'ingenuo tentativo di correggere l'autore dell'opera con spiegazioni letterarie.

Prokof'ev, ad esempio, non sarebbe Prokof'ev se nella lineare struttura dello scontro drammatico non avesse introdotto una "spina". Questa "spina" è rappresentata da Faust e Mefistofele.

Sono convinto che questi "eroi" in S. Prokof'ev (Brjusov forse è un'altra cosa) siano "presi in prestito" da rappresentazioni popolari non per caso, bensì in virtù della contrapposizione "shakespeariana" tra gli autentici segreti dell'animo umano e i luoghi comuni provinciali dello "stregonesco operistico". Tutti i trucchi mefistofelici che infastidiscono Faust sono volgari e meschini accanto al profondo trauma spirituale dell'eroina. Prokof'ev è Prokof'ev. Non serve correggerlo, limarlo, non serve semplificare i suoi procedimenti drammaturgici, chiudere pudicamente gli occhi su di essi, bisogna accentuarli.

Naturalmente a me, come regista, non interessa in primo luogo la musica "in quanto tale", bensì gli eventi e i conflitti espressi dalla musica (sebbene io ami anche la *Terza sinfonia* di S. Prokof'ev!). Come si evolve un carattere nelle concrete condizioni storiche della lotta dell'individualità umana contro il dogma, contro il filisteismo e gli stereotipi del pensiero e della fede? Poteva la semplice ragazza Renata manifestare il proprio amore per la libertà in una lotta concreta ed efficace contro la tenebra medioevale, così come poterono fare Copernico e Giordano Bruno nella scienza o Giotto e Lucas Cranach nell'arte? No, lei è una ragazza troppo modesta, del tutto impreparata alla profonda conoscenza del mondo, alla quale tuttavia aspira. Oh, come vi aspira!

Il fatto che i mezzi della sua inconsapevole lotta contro l'oscurantismo e il dogma medioevali traggano la vittima infelice a quello stesso oscurantismo, rende la tragedia ancora più intensa e commovente, rende Renata degna di ancor più grande compassione, crea una situazione colma di tragica ineluttabilità e nella memoria nasce l'ammirazione per coloro che cercando l'ignoto hanno portato la scienza al livello attuale.

La malattia di Renata è solo un "artificio metaforico" dell'idea del personaggio ai fini della concreta rappresentazione teatrale, analogamente alla malattia di Germann, di Ofelia o del mugnaio puškiniano; è un procedimento teatrale senza alcun riferimento clinico, la nostra compassione per Renata dovrebbe essere, credo, suscitata non dal fatto che l'eroina è

malata, ma dalle sue vane ricerche di una via d'uscita, dal fallimento nella scelta del cammino e nelle sue inconse aspirazioni alla libertà morale e personale da lei conquistata.

E Ruprecht? Egli è semplice e ingenuo, ed è per questo tanto più notevole la sua infatuazione, o per meglio dire dipendenza, nei confronti di Renata. Non per Renata come donna (ciò è secondario, incidentale), ma per la sua fede, una fede che gradualmente ha la meglio sulla fermezza di sentimenti e atteggiamenti caratteristici del soldato all'inizio dell'opera. Egli comincia a credere all'ignoto e al mistero del mondo, tendendo al quale l'uomo, come ho già detto, diventa veramente Uomo. Un tema eterno, racchiuso in determinate e concrete circostanze storiche.

Lei ha assai esattamente ed efficacemente confutato le possibili accuse all'opera di "misticismo ed esaltazione morbosa". Si tratta soltanto di espedienti artistici, ed espedienti impressionanti. Sopprimerli o ridimensionarli significa perdere un'acuta teatralità, rimpiazzarla con quell'insipida mediocrità sempre tanto invisita a Sergej Sergevič Prokof'ev e alla sua opera.

In fin dei conti, il nostro compito non consiste nel rappresentare la vita sulla scena, ma nel mostrare la sua realtà estetica.

Infatti, chi ai nostri giorni è spaventato dai colpi dei "piccoli demoni" al pavimento, al soffitto o alla parete? Chi ci crede? Ma l'impressione artistica è enorme. Le rabbiose maledizioni dell'inquisitore, la terribile condanna della povera donna sono fatti che parlano dell'inconsistenza e della paura dei dogmatici, della loro debolezza e della loro disperazione nell'affermazione delle loro vacillanti "verità". In questo sta l'ottimismo del finale, che si conclude con un grandioso culmine drammatico.

La Sua lettera è dettata da una vita e dall'amore dedicati all'opera di Prokof'ev, dalla preoccupazione per lo sviluppo dell'arte operistica, dalla fiducia nel suo futuro; non c'è più grande onore per un regista che essere il destinatario di "pretese" in questo campo. Voglio confidare che con la collaborazione degli amici direttori e attori coinvolti nel "problema", il teatro sovietico avrà forze sufficienti per trovare una soluzione.

Nel 1981 saranno passati 90 anni dalla nascita di S.S. Prokof'ev. Per questo anniversario (s.s.v.-"se sarò vivo", come diceva Lev Tolstoj) a metà febbraio ho intenzione di fare *L'amore delle tre melarance* a Lipsia, in marzo una nuova versione di *Guerra e pace* a Mosca, in maggio *L'angelo di fuoco* a Praga; nel repertorio del *Bol'šoj* sarà inclusa la *Duenna*, che ho intenzione di rappresentare in collaborazione con G. Roždestvenskij e V. Löwenthal e là, forse, il festival delle opere di Prokof'ev proseguirà con *La storia di un vero uomo*, *Maddalena* e *L'angelo di fuoco*, per la cui messinscena in qualsiasi teatro sovietico mi

impegno a collaborare.

I sogni possono realizzarsi, se ci diamo da fare!  
Con grande stima e riconoscenza,

B.A. Pokrovskij

#### NOTE

1) N. Ržavinskaja, *O roli ostinato i nekotorych priemach formoobrazovanija v opere "Ognennyj angel"*, in S.S. Prokof'ev. *Stat'i i issledovanija*, a c. di V. Blok, Moskva, 1972, pp. 96-130.

2) Cfr. ad es. Karbusickij, *Ideologia dell'arte e arte dell'ideologia*, in AAVV, *Musica e politica*, a c. di M. Messinis e P. Scarnecchia, Venezia, 1977 oppure R. Tedeschi, *Ždanov l'immortale: sessant'anni di musica sovietica*, Fiesole, 1980.

3) S.S. Prokof'ev-N.Ja. Mjaskovskij: *Perepiska*. A c. di D. Kabalevskij, Moskva, 1977. (N.d.A.)

4) Nest'ev cita naturalmente tutti i titoli in russo, da me tradotti in italiano. Ho tuttavia lasciato in francese il titolo di questo balletto, poiché si tratta della versione comunemente usata nella critica e nei repertori teatrali.

5) Ricordo anche che nel dicembre 1966 il terzo atto dell' *Angelo di fuoco* fu eseguito in forma di concerto alla Filarmonica di Leningrado (direttore G. Roždestvenskij, parti principali E. Andreeva e E. Kibkalo). Tra l'altro, Roždestvenskij possiede tutto il materiale necessario (partitura e parti vocali). (N.d.A.)

6) Vedi ad esempio lo studio di G. Jasinskaja *Istoričeskij roman V. Brjusova "Ognennyj angel"*, nella raccolta *Brjusovskie čtenija 1963 goda*, Erevan, 1964. Vedi anche il precedente lavoro dell'accademico A. Beleckij *Pervyj istoričeskij roman V.Ja. Brjusova*, in *Naučnye zapiski Char'kovskogo ped. instituta*, vol III, 1940. (N.d.A.)

7) Nest'ev si riferisce all'edizione in V.B., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. IV, Moskva, 1974, che riprende la seconda edizione del romanzo in volume, del 1909.

8) In realtà queste parole sono pronunciate da Ruprecht nel terzo atto, scena b).

9) Sappiamo invece che Prokof'ev fu in contatto con il circolo mistico-filosofico di Boris Verin (Baškirov), presso il quale soggiornò ad Ettal durante il lavoro sull' *Angelo*; a Parigi frequentò la Chiesa Scientista e conobbe gli scritti di Mary Baker Eddy, fondatrice di Christian Science; infine tra i libri lasciati a Parigi figurano alcuni appunti manoscritti in stile Christian Science redatti in inglese e siglati SPRKFV (qualche esempio: "I am the expression of Life, i.e. of divine activity [...] I am the image of Mind [...] I am spiritual, consequently vigorous [...]"). Su tutto ciò cfr. S. Moisson-Franckhauser, *Serge Prokofieff et les courants esthétiques de son temps*, Paris, 1974, pp. 147-154.

*Luigi Verdi*

## **GLIER E VASILENKO**

Rejngol'd Moricevič Glier (1875-1956) e Sergej Nikiforovič Vasilenko (1872-1956) appartengono a quella generazione di compositori russi che comprende Skrjabin, nato nel 1872, e Rachmaninov, nato nel 1873. Se tuttavia l'opera di questi ultimi compositori ha incontrato una buona accoglienza nei repertori concertistici occidentali, la produzione di Glier e di Vasilenko, benché molto popolare in Russia, non ha conosciuto uguale fortuna presso il pubblico occidentale (ad eccezione forse del balletto "Il papavero rosso" di Glier).

Occorre subito notare che Glier e Vasilenko, durante la loro lunga vita (morirono entrambi nel 1956), vissero quasi esclusivamente in Unione Sovietica, collaborando subito con il nuovo regime, dopo la Rivoluzione del 1917: questa incondizionata adesione alla nuova realtà politica sovietica ha nuociuto nel complesso alla loro figura di artisti, limitandola all'interno di schemi inappropriati. Occorre infatti ricordare che al momento della Rivoluzione russa Glier e Vasilenko avevano già scritto un considerevole numero di opere musicali, alcune delle quali veramente pregevoli; inoltre la loro partecipazione attiva alla nuova politica culturale sovietica, confermata anche da una ininterrotta permanenza in Unione Sovietica fino alla morte, lungi dal limitare la loro attività, ne ha determinato lo sviluppo in una direzione a loro particolarmente congeniale: quella della ricerca sul canto popolare.

Una svolta in questo senso si ebbe, com'è noto, nel 1932, quando il Comitato centrale bolscevico intervenne con una risoluzione che dava agli artisti un indirizzo secondo il quale l'arte non poteva limitarsi soltanto a riflettere la vita, ma doveva altresì darle un orientamento, doveva essere accessibile alle masse e non doveva avere carattere pessimistico. Lo stesso Glier così scrisse nell'"Almanacco musicale": "La risoluzione del comitato centrale, grazie alla sua chiarezza ed alla sua precisione, appare non solo come un fondamento organizzativo, ma anche come principio creativo, in quanto dà a tutti gli artisti sovietici il coraggio di progredire realizzando, nelle misure loro possibili, i compiti che l'arte sovietica esige" <sup>1</sup>.

Circa allo stesso modo si espresse Vasilenko, per il quale la risoluzione del 1932 segnò addirittura l'inizio di una nuova era. Il linguaggio musicale gradito al regime, in antitesi con i proclami rivoluzionari, era piuttosto conservatore e di un romanticismo a volte deterioro; ciò non impedì il nascere di opere di notevole interesse, soprattutto se ispirate dallo studio e dalla maggiore conoscenza del patrimonio musicale delle repubbliche asiatiche, conoscenza che andava diffondendosi secondo un piano di rivalutazione culturale delle aree periferiche dell'Unione.

### Glier

Di origine belga, ma russo nel senso più completo del termine, Rejngol'd Moricevič Glier (oppure Glière) nacque a Kiev il 30 dicembre 1874, ovvero secondo il calendario gregoriano l'11 gennaio 1875; compagno di studi di Skrjabin, Rachmaninov e Vasilenko nelle classi di armonia e contrappunto di Konjus, Taneev e Safonov, presso il conservatorio di Mosca, si diplomò nel 1900 sotto la guida di Ippolitov-Ivanov (1859-1935), l'autore dei famosi "Schizzi Caucasicci" (un esempio molto fortunato di musica esplicitamente folclorica), che apparteneva alla generazione di Glazunov, di Ljadov, di Grečaninov e di tutti i migliori allievi di Rimskij-Korsakov.

Mentre Skrjabin si impose subito soprattutto come pianista, e Rachmaninov come compositore (il suo Primo concerto per pianoforte e orchestra era del 1891, la Prima Sinfonia del 1895, La Fantasia sinfonica "La roccia" op. 7 era del 1894), Glier, più riservato degli altri due, si mise subito in luce come insegnante, tanto da essere chiamato nel 1902, a soli 27 anni, ad insegnare composizione alla scuola Gnesin di Mosca; come insegnante Glier fu guida, tra gli altri, di Mjaskovskij, Prokof'ev, Pasternak (il futuro autore del "Dottor Živago"), Mosolov e Chačaturjan. L'esperienza di Prokof'ev, in particolare, deve molto alla comprensiva ed incoraggiante presenza di Glier, che gli fu insegnante ed amico.

Sotto la guida di Glier, Prokof'ev compose i suoi primi lavori, fra cui "Pir vo vremja čumy" ("Un festino durante la peste"), un lavoro abbastanza accademico, con frequente utilizzo di arie, secondo la tradizione italiana. Lo stesso Prokof'ev riferisce che una scena per il "Festino" sorprese Ljadov per la sua somiglianza con Skrjabin.

La vita di Glier può essere agevolmente divisa, per chiarezza espositiva, in tre distinti periodi: il primo fino alla Rivoluzione di Ottobre, il secondo dalla Rivoluzione alla Seconda guerra mondiale, il terzo successivo alla Seconda guerra mondiale. La attività compositiva di Glier prende avvio attorno al 1900, con il Sestetto per archi op. 1 (1900), cui segue

il Quartetto op.2 (1900), la Romanza per violino e pianoforte op.3 (1902), la Ballata per violoncello e pianoforte op.4 (1902) ed altre opere da camera (Ottetto op.5, 1900-Sestetto op.7, 1902). Glier non era pianista, e questo giustifica il suo limitato interesse giovanile per il pianoforte (nonostante alla sua morte egli avrebbe composto circa 170 brevi pezzi pianistici, fra cui le opere 17, 21, 26, 29, 30, 31, 34, 47, 56).

In un breve periodo Glier portò a termine circa 25 opere, la più impegnativa della quali è la Prima Sinfonia op.8 in Mib (1899-1900). Al 1900 risale anche l'opera-oratorio *Zemlja i nebo* (Terra e Cielo) da Byron, presentata come lavoro di diploma al Conservatorio, e per la quale ricevette la Medaglia d'Oro.

Nelle opere giovanili per archi pare di ravvisare l'influenza di Arenskij (del suo elegante mondo salottiero quale appare dal famoso Trio op. 65) e quella di Taneev, maestro molto rigoroso, dal quale Glier apprese tutti i segreti del contrappunto.

Nella Prima sinfonia si manifesta quella predilezione per il monumentalismo sonoro che sarà tipico di altri lavori successivi. Quest'opera, contemporanea alla Prima sinfonia di Skrjabin, comprende quattro movimenti preceduti da un Andante introduttivo: essa si innesta nel solco della tradizione di Borodin e di Čajkovskij, e dimostra una completa e fine padronanza dei mezzi musicali. Se il Finale è un tripudio di sonorità un pò enfatico, merita soprattutto di essere menzionato il brillante e raffinato Secondo movimento, assai vicino al mondo poetico-musicale di Rimskij-Korsakov, un altro maestro a cui Glier sembra fare costante riferimento.

Al 1905 risale il Secondo Quartetto op.20, ultima opera cameristica di un certo rilievo in questo periodo (il Terzo Quartetto op. 67 è del 1928, il Quarto Quartetto è del 1948). Sempre nel 1905 Glier si recò a Berlino e vi rimase 2 anni per studiare direzione d'orchestra con Otto Fried. La presa di contatto con la tradizione sinfonica tedesca contemporanea, soprattutto Reger, Schreker e Strauss, si manifesta come in nessun altro compositore russo del periodo. In quell'occasione Glier viene a contatto anche con il gruppo la "Giovane Polonia", attivo soprattutto a Berlino, e con Karol Szymanowski.

Nascono in questo periodo la Seconda Sinfonia in Do op. 25 (1907-8) e il Poema sinfonico "Le sirene", op.33 (1908), che sono le prime opere veramente originali di Glier. La magnifica Seconda Sinfonia gli fu commissionata da Sergej Kusevickij: la poderosa struttura, nei quattro tradizionali movimenti, si chiude con un fantasmagorico Finale, nel quale una danza vigorosa sfocia in una Coda maestosa la cui veemenza lascia stupefatti: sembra quasi che Glier abbia confezionato una sorta di "Saluto a Stalin", pronto a essere riproposto negli anni a venire.

“Le Sirene” op.33 presenta delle evidenti analogie con “L’Isola dei morti”, il poema sinfonico contemporaneo di Rachmaninov (1909), ispirato al quadro di Böcklin, conservato al Museo di Dresda. (Allo stesso dipinto si sarebbe ispirato anche il poema sinfonico del 1913 “Die Toteninsel” op.128 di Reger, un compositore che esercitò una notevole influenza sui giovani della nuova generazione, per il suo dotto magistero contrappuntistico).

La somiglianza tra “Le Sirene” e “L’isola dei morti” è tale che pare impossibile che Glier e Rachmaninov non fossero stati a conoscenza dei rispettivi lavori. “Le Sirene” denota un maggiore interesse per il colorismo orchestrale, che lo avvicina molto ai poemi sinfonici, pure contemporanei, di Anatol’ Ljadov (*Il lago incantato* è del 1909), mentre Rachmaninov si mantiene più vicino a un linguaggio di più diretta derivazione tedesca. Pure caratteristico è l’uso di certe progressioni insistenti ed estenuate che ricordano molto da vicino il “Poema Divino” e il “Poema dell’Estasi” di Skrjabin. Appare chiaro che, in questo periodo della musica russa, nascono una serie di composizioni assai affini fra loro quanto a temperie espressiva ed impiego di mezzi musicali, singolarmente collegate in un gioco avvincente di richiami tematici.

Contemporaneamente alle *Sirene*, Glier porta a termine una serie di brevi pezzi da camera, mentre lavora alacremente alla sua monumentale Terza sinfonia in Si minore, op.42 “Il’ja Muromec”, dal nome del protagonista di un antico epos popolare russo che l’aveva ispirata. Nella Terza Sinfonia troviamo una “summa” di tutte le esperienze e tutti gli stilemi sviluppati dai compositori russi fino ad allora: in un certo senso è una sorta di testamento spirituale della Russia pre-rivoluzionaria.

La Terza Sinfonia dura circa 1 ora e 40 minuti e si suddivide in 4 movimenti. La forma è a metà strada fra la sinfonia ciclica di Franck e il poema sinfonico di Strauss; nell’ambito della tradizione russa può agevolmente collocarsi tra la *suite* sinfonica di Rimskij-Korsakov e il “poema” di Skrjabin. Può essere ovviamente paragonata alle sinfonie di Mahler, ma rispetto a queste contiene una maggiore uniformità tematica, tanto da presentare in questo senso maggiori analogie con le sinfonie di Bruckner. Glier tratta l’immensa orchestra con una perizia straordinaria, la piega agli effetti più vari, mai volgarmente e sempre guidato da una ferrea volontà compositiva.

L’argomento a cui si ispira la sinfonia risale all’antica epica russa, alle “ballate eroiche” medievali che nell’Ottocento vennero denominate *byliny*, cantate inizialmente dai menestrelli di corte e in seguito dagli *skaziteli*, i cantastorie che percorrevano le immense campagne russe per narrare le gesta degli antichi eroi. Che Il’ja Muromec sia veramente esistito

oppure no, la sua memoria è rimasta sempre viva nella memoria contadina. Ci fu in effetti un cavaliere di tal nome al servizio del principe Vladimiro I, che diffuse il Cristianesimo in Russia in seguito al suo battesimo, nel XII secolo. Numerosi poemi presentano il fedele Il'ja come l'incarnazione delle più nobili virtù. Gli avvenimenti a cui si ispira la sinfonia sono evocati musicalmente da Glier nella partitura, secondo una precisa corrispondenza musicale e narrativa.

I Movimento: I pellegrini erranti. Il'ja Muromec e Svjatogor.

Viveva una volta un figlio di contadini, Il'ja Muromec, che era rimasto seduto immobile per trenta lunghi anni. Un giorno vennero da lui due pellegrini e gli dissero di andare per il mondo, predicandogli che sarebbe divenuto un grande guerriero. Il'ja seguì il loro consiglio e partì alla ricerca del più potente degli eroi (*bogatyř*'), Svjatogor. Dopo averlo trovato ed essersi legato in amicizia con lui, compì memorabili gesta eroiche. Prima di morire, Svjatogor trasmise i propri poteri a Il'ja che, rimasto solo, si mise immediatamente in marcia per la città di Kiev.

Il primo movimento si svolge lento e maestoso, prendendo spunto da brevi frammenti tematici che conducono alla enunciazione del tema principale di tutta la Sinfonia, che tornerà più o meno variato in tutti i movimenti. Sonorità particolarmente gravi ricorrono spesso nell'orchestra, affidate soprattutto agli ottoni, in andamenti che, se ricordano da un lato la sonorità wagneriana del tema di Fafner, dall'altro sembrano ispirare direttamente l'introduzione della Cantata "Aleksandr Nevskij" di Prokof'ev del 1935: La Russia sotto il giogo mongolo.

II Movimento: Il brigante Solovej.

Un sentiero traversa la fitta foresta dove vive il brigante Solovej. Imitando il canto dell'usignolo, Solovej può uccidere un uomo: le sue tre splendide figlie attirano i viandanti e li ammaliano con la loro bellezza, per poi farli cadere nelle mani del padre. Vedendo avvicinarsi Il'ja, Solovej sperimenta i suoi poteri su di lui, ma invano. Il'ja tende il suo arco e scocca una freccia incandescente che trafigge Solovej all'occhio destro; appende poi la sua preda alla sella del cavallo e parte alla volta del palazzo del principe Vladimiro.

Il secondo movimento è il culmine della composizione: l'orchestra si piega agli effetti più brillanti, ma mai esteriori. La sezione centrale di questo movimento, se da un lato ricorda per fasto sonoro alcuni poemi sinfonici di Strauss, dall'altro lato si avvicina in modo sorprendente, sia per l'andamento a progressioni sempre più tese, sia per il trattamento della massa orchestrale, al *Poema dell'Estasi* di Skrjabin. Le sezioni estreme del secondo movimento presentano evidenti analogie armoniche e timbriche con il contemporaneo "L'Uccello di fuoco" (1911) di

Stravinskij, e soprattutto con la fantasmagorica Danza dell'Uccello di fuoco. Una atmosfera magica pervade tutto il movimento, ben caratterizzata da un uso insistito di armonie esatonali. Un lungo assolo del contro-fagotto ricorda quello di "La belle et la bête" da "Ma mere l'oye" di Ravel (1915), che però è posteriore di alcuni anni.

III Movimento: Il principe Vladimiro dà una magnifica festa a cui assistono tutti i boiardi e gli eroi dalla forza invincibile. Arrivato al palazzo Il'ja ordina al prigioniero Solovej di imitare il canto dell'usignolo. Il palazzo si mette allora a tremare e tutti gli invitati, anche i più forti cadono a terra: solo Vladimiro resta in piedi. Il'ja uccide allora Solovej e il principe, in segno di riconoscenza, gli offre il posto d'onore e tutti i valorosi eroi lo salutano come il loro campione. Il terzo movimento ci trasporta in un'atmosfera festosa di corte ed è basato su alcuni motivi popolari utilizzati anche da Rimskij-Korsakov ne "La leggenda dell'Invisibile città di Kitež", cui Glier sembra qui ispirarsi.

IV Movimento: Le gesta di Il'ja Muromec e la sua pietrificazione.

Batyj il Crudele e la sua armata tartara minacciano la Cristianità. Il'ja Muromec avanza verso di loro con dodici dei suoi compagni bogatyri. Per dodici giorni tengono testa da soli all'intera armata. Durante la battaglia Il'ja si batte contro il gigante Odalaja Poljenica, la donna titano: essi lottano una intera giornata senza ferirsi fin quando Il'ja cade nel fango; la sua forza ne esce raddoppiata tanto da uccidere il gigante. Ebbri della loro vittoria i bogatyri giungono a sfidare l'Armata Celeste, ma la loro audacia sarà punita: essi verranno sconfitti e tramutati in pietra.

Il quarto movimento è straordinariamente interessante per meglio comprendere come si colloca la Terza Sinfonia di Glier nella sua epoca. Una serie di armonie esatonali, trattate in modo affine a quello di Rimskij-Korsakov nel "Gallo d'oro" e di Stravinskij nella Danza infernale di Kaščej de "L'Uccello di fuoco", conduce ad una fuga magistralmente condotta. Un solenne corale russo si alterna poi con alcuni brillanti temi strumentali che per ricchezza coloristica ricordano la Salomè di Strauss (1905). Il movimento raggiunge il suo culmine in un ostinato che già preannuncia le rudi contrapposizioni foniche del "Mandarino meraviglioso" di Bartok e della Seconda e Terza sinfonia di Prokof'ev, così come l'enfasi di Šostakovič. La sinfonia si chiude infine in forma solenne, riprendendo in vari episodi molti dei temi sviluppati nei movimenti precedenti.

Per quanto a volte scada forse in una certa prolissità ampollosa, sorprende che una tale sinfonia sia del tutto sconosciuta al pubblico occidentale. Ne esistono comunque alcune incisioni discografiche, in particolare una versione ridotta (dura circa la metà), elaborata da Glier per il

direttore Leopold Stokowski. In Italia la Terza Sinfonia è stata eseguita dall'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI diretta da Hubert Soudant, nella Stagione Sinfonica 1992-93.

Con il balletto-pantomima "Krizis" (Mosca, 1912) e con il poema sinfonico "Trizna" (1915), si chiude la prima fase compositiva di Glier. "Krizis" è la sua prima esperienza coreografica: vi si narra del dramma di una giovane greca che, non corrisposta dal giovane che ama, muore invocando Venere, la dea dell'amore. Il lavoro non ebbe particolare successo e successivamente Glier ne elaborò una suite piuttosto fortunata.

Secondo Asaf'ev, Glier, come ci appare dalle opere precedenti la Rivoluzione di ottobre, può essere considerato come esempio di un compositore il cui principale ruolo fu di rendere popolari idee innovative elaborate inizialmente, fra mille difficoltà, da altri compositori. Glier le fece sue, le accettò e le esibì in una forma più semplificata e immediata (il cosiddetto skrjabinismo di Glier ne sarebbe una prova)<sup>2</sup>. Assai meno riduttivo è il giudizio di Igor' Bel'za, autore di alcuni importanti studi su Glier, il quale rivendica una piena autonomia e originalità alla sua opera.<sup>3</sup>

Negli anni attorno alla Rivoluzione di ottobre, Glier risiedette nella città natale di Kiev, insegnando composizione al Conservatorio. L'importanza e l'autorità che aveva acquistato la sua figura di compositore ci è documentata da vari episodi; in quel periodo a Kiev si erano concentrati la maggioranza degli artisti e delle attività culturali della Russia, poiché a Mosca e Pietroburgo la situazione era andata rapidamente peggiorando: come direttore del Conservatorio di Kiev, Glier rappresentava perciò un punto di riferimento per numerosi altri artisti. A Kiev operavano inoltre, a fianco di Glier, alcuni dei compositori più in vista del momento, come Javorskij e Akimenko, tutti accesi sostenitori della musica di Skrjabin.

In una delle sue ultime lettere, spedita a Tat'jana de Scholezer da Kiev, il 5/18 marzo 1915, Skrjabin aveva scritto: "Ah sì, non ti ho scritto ancora la cosa più importante. Immaginati, il Conservatorio di Kiev mi ha presentato una corona!! (I tempi cambiano!) Come risulta, Glier e Beklemišev fanno una propaganda insistente per le mie composizioni e mi hanno procurato molti amici. L'attenzione del Conservatorio mi ha molto commosso, e io ho ringraziato tutti attraverso Glier (egli è, come tu sai, il Direttore)"<sup>4</sup>.

Poco dopo la morte di Skrjabin, tutta la sua famiglia si trasferì a Kiev, grazie all'interessamento di Glier. L'episodio ci è stato tramandato da Slonimskij, uno dei più lucidi testimoni di quel periodo:

"Una volta a Kiev, fui alloggiato nella casa di Balakovskij. Balakovskij era un amico di Skrjabin, e aveva organizzato numerosi

concerti per lui a Kiev. Dopo la morte di Skrjabin nel 1915, la sua vedova Tat'jana e i suoi tre figli Ariadna, Julian e Marina si erano trasferiti a Kiev, occupando alcune stanze in quella casa. Presto furono raggiunti da Boris de Schloezer, il fratello di Tat'jana. Julian aveva ereditato il genio di suo padre. A Kiev egli prese lezioni private da Glier, direttore del Conservatorio di Kiev. Julian aveva appena compiuto 10 anni quando scrisse alcuni pezzi pianistici, molto simili alle ultime opere di Skrjabin. Una tragedia troncò purtroppo in breve la sua giovane vita: a soli 11 anni, nel 1919, egli annegò nel fiume Dnepr durante una gita scolastica. Il funerale di Julian fu celebrato con un completo rituale ortodosso, e Glier stesso pronunciò un elogio funebre".<sup>5</sup>

Più oltre Slonimskij aggiunge:

"In Kiev ottenni un impiego a 12 rubli l'ora in valuta ucraina come accompagnatore pianistico al dipartimento vocale del Conservatorio di Kiev. Approfittai così della presenza di Glier e presi lezione di composizione da lui"<sup>6</sup>.

Dal 1920 al 1941 Glier insegnò al Conservatorio di Mosca, orientando in modo decisivo il gusto musicale in quel periodo. Fra i suoi allievi, negli anni '20, Chačaturjan e Mosolov. Come insegnante, Glier era particolarmente amato dai propri allievi, ai quali dispensava consigli ed incoraggiamenti. In una lettera di Glier a Mosolov, si legge:

"Se si trova in difficoltà, allora mi scriva. Io auspico per Lei uno studio pieno di successi. Non dubiti mai delle proprie qualità e del proprio talento, ma non forzi il Suo sviluppo e non abbia troppa fretta nell'acquisire la tecnica della composizione..."<sup>7</sup>

Nei primi anni venti Glier si dedicò soprattutto alla musica di scena (genere particolarmente in voga nella Russia post-rivoluzionaria) spesso su argomenti tratti dall'antichità classica. Nacquero così: *Imitazione di Ezechiele* (1919), *Gajdamaki* (1920), *Il flagello* (1921), *Edipo re*, da Sofocle (1921), *Lisistrata*, da Aristofane (1923), *Il cerchio di Creta* (1924), *La locusta* (1926), *Il matrimonio di Figaro*, da Beaumarchais (1927). In tutti questi brani Glier dimostra una tale facilità nell'illustrare situazioni ed avvenimenti, da collocarsi a buon diritto come un precursore della musica da film.

Con i balletti "Cleopatra" (Mosca, 1926) e soprattutto "Il papavero rosso" (Mosca, 1927, rielaborato nel 1929), su libretto del pittore Kurilko, l'opera sua forse più popolare all'estero, Glier contribuì in modo determinante a mantenere viva la tradizione del balletto russo, collocandosi naturalmente come uno dei fondatori del balletto sovietico contemporaneo. La prima rappresentazione de "Il papavero rosso" ebbe luogo al Teatro Bol'soj di Mosca il 14 giugno 1927 con un successo travolgente; la musi-

ca di Glier si impose immediatamente per la sua suadente comunicativa, ma fu molto apprezzata anche la realizzazione scenica, grazie soprattutto alla ballerina Ekaterina Gel'cer, che interpretò la parte della protagonista Tai-Choa, ed alla quale Glier aveva dedicato l'opera.

La trama de "Il papavero rosso" (Krasnyj Cvetok) si svolge in Cina ai tempi del Kuomintang e ha inizio con l'arrivo dei marinai di una nave mercantile russa. Marinai e popolani fraternizzano: nel cuore del capitano e delle giovane Tai-Choa si accende un sentimento che presto si trasforma in amore. Alle vicende della massa si intrecciano quindi episodi sentimentali che danno al balletto un carattere romantico.

In una scena successiva la popolazione insorge contro la schiavitù e Tai-Choa muore per salvare il capitano. Evidente è il riferimento alla rivoluzione del 1917, della quale il balletto si configura come una sorta di apologia. I caratteri dei personaggi sono resi efficacemente, in particolare quello di Tai-Choa, basato su due motivi ampiamente sviluppati nella partitura, uno di ispirazione patriottica ed uno romantico di eleganza čajkovskiana. Il popolo è dipinto con melodie semplici, mentre elementi più elaborati servono a descrivere gli stranieri che col favore del Kuomintang dominano la Cina. La figura del capitano è invece tratteggiata con le prime battute dell'Internazionale.

Suggestive e talora addirittura trascinati, come nella scena in cui viene intonata l'Internazionale, sono le grandi scene d'insieme, nelle quali il musicista riesce a eludere la facile lusinga dell'accento retorico in favore di una interiore e ben sentita sincerità. Assai felice è il contrasto nella descrizione della nuova società russa da una parte e delle tradizioni superate della Cina dall'altra.

L'argomento così marcatamente propagandistico (Glier fu il primo a portare sulla scena un balletto ispirato ad un episodio del periodo rivoluzionario), se contribuì al clamoroso successo del balletto in Unione Sovietica, determinò anche il giudizio negativo da parte di molta critica: nella *Storia del balletto* di Lifar leggiamo ad esempio: "Glier era un compositore estremamente simpatico ma poco dotato, un rappresentante della vecchia scuola" <sup>8</sup>.

Dal balletto Glier trasse la Suite op. 70, che comprende i seguenti brani: Entrata di Tai-Choa e danza del ventaglio / Danza del marinaio russo (variazioni sul canto popolare Jabločko) / Fenice-Allegro / Romanza / Scena e danza della fanciulle cinesi / Grande Adagio.

Un altro balletto sul quale vale la pena di soffermarsi è "I commedianti" (Mosca, 1931), a cui il pubblico riservò entusiastica accoglienza ma che la critica attaccò duramente con l'accusa di formalismo, tanto da farlo ritirare dal cartellone. Qualche giorno dopo fu rappresentato a

Mosca anche "Il bullone" di Šostakovič, lavoro anch'esso subito tolto dal cartellone: se la musica di Šostaskovič tendeva al sarcastico ed al grottesco, ben poco avendo in comune con la ottimistica e fluente comunicativa di Glier, ai due balletti toccò dunque una identica sorte. "I Commedianti" era ispirato al dramma di Lope de Vega, "Fuenteovejuna" dal nome di un villaggio della Spagna, ed era ambientato nel XV secolo. Fernan Gomez, commendatore dell'ordine di Calatrava, è un signorotto arrogante il quale esercita in paese lo jus primae noctis. Valendosi di questo privilegio feudale rapisce una sposina, Laurencia, e ne fa imprigionare il marito Frondoso; Laurencia incita il popolo alla ribellione e Gomez viene ucciso, ma i sovrani di Castiglia fanno occupare Fuenteovejuna dai loro soldati e reprimono le istanze di libertà. Al centro del dramma si inserisce uno spettacolo che una compagnia di ambulanti dà nel villaggio. Glier per "I commedianti" cercò di realizzare un balletto eroico, dedicato alla lotta di liberazione del popolo spagnolo, e caratterizzato da canzoni e danze tipiche spagnole, come *seguidilla* e *malagueña*.

Seppure il linguaggio musicale dei balletti di Glier appare attardato rispetto alle avanguardie occidentali di allora, non dobbiamo dimenticare che un'impostazione di schietta derivazione romantica era perfettamente inserita nel clima culturale degli anni '30 in Unione Sovietica; inoltre la vena melodica brillante, la facilità di orchestrazione, l'eleganza e la forbitezza formale fanno dei balletti di Glier un modello per tutti i compositori sovietici dell'epoca.

Negli anni '20 e '30 un ulteriore importante contributo alla musica sovietica fu dato da Glier con lo studio della cultura musicale dei popoli orientali dell'Unione, dal cui repertorio musicale egli attingerà a piene mani. In questa prospettiva va considerato il Poema sinfonico "I cosacchi di Zaporož'e" (1921) op.64 e l'opera "Šach-Senem" (Baku, 1927). "I cosacchi di Zaporož'e" era inizialmente concepito come balletto ispirato ad un celebre quadro di Repin; tuttavia non giunse mai sulle scene, raggiungendo il successo come poema sinfonico: la musica vi illustra con tinte vivacissime il rifiuto dei cosacchi a sottomettersi al potere del sultano Mohammed IV di Turchia. Una introduzione magniloquente e piena di tensione patriottica precede la lettura della lettera aggressiva e minacciosa del sultano. Le sonore risate dei cosacchi, evocate clamorosamente a piena orchestra, conducono a una serie di danze gioiose e acrobatiche, con le quali il poema termina festosamente.

L'opera Šach-Senem (Baku, 1927), ispirata al folklore azerbajdžano, su libretto del poeta Giafar Giabarly, è ricca di pagine suggestive, nella quale Glier risolve brillantemente il problema di trattare con sistemi europei melodie popolari indigene. Profondo conoscitore di tutte le risor-

se tecniche della cultura musicale europea, Glier fu espressamente in Azerbajdžan come inviato speciale dello stato sovietico, per collaborare con i compositori nella creazione di un teatro musicale nazionale. Secondo lo Stepanov <sup>9</sup>, Glier va considerato a pieno titolo come uno dei fondatori dell'opera nazionale azerbajdžana. I tentativi fatti dal compositore indigeno Uzeir Gadzibekov, ed in particolare nell'opera *Lejli e Medžnum* del 1908, fondata sull'uso di ampie sezioni improvvisate su alcuni Mugamat (serie di tetracordi diversamente strutturati), seppure importanti, non avevano sortito infatti, sempre secondo lo Stepanov, esiti artistici apprezzabili.

Lo stesso Gadzibekov riconobbe che Glier aveva fortemente contribuito ad avvicinare le opere sinfoniche classiche alla musica dell'Azerbajdžan, creando composizioni complesse su temi popolari indigeni. In "Šach-Senem" si fondono infatti le forme di canto e di danza dell'Azerbajdžan con quelle dell'opera e della sinfonia classiche russe. La leggenda popolare di Šach Senem narra dell'amore di una fanciulla per il povero contadino Garib, un giovane che nulla possiede se non un gran cuore e il dono di saper cantare. Garib viene ingiustamente chiuso in carcere, ma la fedele Šach Senem riesce a farlo fuggire, promettendo di attendere il suo ritorno. Il padre Bahram-bek la induce però con un inganno a credere che Garib sia morto e la costringe a sposare lo Sciah Veled; proprio il giorno delle nozze Garib fa ritorno ma viene affrontato dal rivale. La vicenda ha lieto fine, poiché Veled viene sconfitto e Šach Senem, pur rinnegata dal padre, può sposare Garib.

Questa fiaba orientale cresciuta in pieno realismo socialista, ebbe grande fortuna in molte versioni e fu realizzata in musica da parte di numerosi compositori; solo nel caso di Glier può dirsi però assurta a rango di opera d'arte: valendosi di mezzi tradizionali e innestandovi elementi tratti dal folklore locale, egli creò un'opera di sicuro effetto e dalle figure efficacemente delineate.

Glier iniziò a comporre "Šach Senem" nel 1924. Egli stesso ammise di essere riuscito solo in parte a separare il puro "Mugamat" azerbajdžano dalla musica iraniana. In effetti, il compositore indica in partitura tutti i momenti musicali "incerti" nell'opera: ad esempio, Šach Senem ha un "Arioso persiano" nel primo atto. Complessivamente le antiche melodie persiane usate da Glier sono una trentina, per lo più impiegate nella sinfonia di apertura, nelle scene di massa e nelle danze grottesche dell'opera.

Il carattere musicale di Kerib é costruito sul Mugamat "Seiga", "con gusto squisito e maestria", riferisce la stampa sovietica. Il Mugamat "Tchargya" è introdotto nella sua purezza originale azerbajdžana: in tutta

l'opera Glier lo impiega di frequente, come ad esempio nel terzo atto, quando Šach Senem, tutt'altro che disperata di dovere ubbidire al volere del padre, improvvisamente acquisisce forza morale per lottare contro il suo stato di schiava.

Non meno degni di nota sono i tentativi di utilizzare le peculiarità ritmiche azerbajdžane, che sono molte. Glier piega l'orchestra allo stile improvvisativo azerbajdžano e con un uso caratteristico del violino imita il suono tipico del "Kemanča"; una combinazione di flauti e viole riproduce l'altro strumento ad arco nazionale, il "Tara".

Šach Senem è davvero un'opera nazionale azerbajdžana; essa evoca nell'ascoltatore una caratteristica ambientazione medievale e, allo stesso tempo, mantiene tutto il fascino e la freschezza della favola. Qui di seguito figura una traduzione del testo del sogno profetico di Šach-Senem, tratto dal terzo atto:

#### BALLATA

"In ampie vallate, oltre alte montagne  
Dove banchi di nuvole coprono il cielo incombente  
Su un magico stallone bianco, audace e libero,  
Il mio amante, il mio amante sta venendo da me!  
A lungo ha viaggiato. Saldo e veloce  
questo monte fidato è infine scalato...  
Oh ora meravigliosa! il mio sogno si è avverato,  
Poiché l'amore ti ha mandato uno stallone alato.  
Ti vedo, oh mio amante, cavalchi in cielo,  
Voli leale oltre montagne e città.  
Ogni strada è agevole ora che l'amore ti conduce,  
Oh, affrettati amante mio, in questa terra dolente.  
I tuoi nemici mi dicono: "E' morto lontano".  
Ma il mio cuore sa che non è vero e non si sgomenta.  
Oh sogno meraviglioso! L'ora è vicina  
Il mio amante, il mio amante sta venendo qui..."

Il contributo di Glier appare determinante nel riscatto delle culture musicali sovietiche periferiche. Negli anni '30 egli raggiunse altri significativi risultati artistici soprattutto con le opere "Gjul'sara" (Mosca, 1937-rev.1949) e "Lejli i Medžnum" (Taškent, 1940), ispirate al folklore uzbekistano. Le scale originali uzbeke hanno caratteristiche loro proprie ed è necessario un lungo studio per scoprire le possibilità infinite che si celano nella melodia indigena; per "Gjul'sara" Glier si servì di melodie

scelte appositamente da alcuni profondi conoscitori della musica locale (in particolare dal compositore Uspenskij) e, specialmente negli episodi corali, non mancano esempi di scrittura veramente efficace. Viktor Aleksandrovič Uspenskij (1879-1949), raccolse e rielaborò molti motivi popolari dell'Asia centrale; questi motivi non si adattavano ad essere trattati con una tecnica musicale europea, che offuscava talvolta l'equilibrio generale del melos: in questa prospettiva la collaborazione fra compositori di tradizione occidentale e compositori asiatici, per uno scambio vicendevole di esperienze, non deve quindi sorprendere. Per "Lejli i Medžnum", Glier collaborò con Talib Sadikov (1907), figura di primo piano del mondo musicale uzbeko, raggiungendo risultati molto soddisfacenti. Lejli i Medžnum, originariamente musica di scena, fu ripresa successivamente da Uspenskij, e trasformata in opera con l'aiuto di altri due compositori, Zweifel e Mushel.

La trama di Lejli i Medžnum era basata su una leggenda molto popolare in Asia centrale, narrata in versi Da Giangevi Nizami (1141-1203), Mohamed Suleman Fisuli (XVI sec.) e Aliscer Nizamaddin Navoi (XV sec.), poeti venerati in Azerbajdžan e in Uzbekistan. Lejli, per volere del padre, è fidanzata a un ricco commerciante, Ibn-Salom. La ragazza ama però il giovane Kris, un nomade incontrato in un giorno di festa. I due si sono giurati amore eterno e Kris ha regalato in pegno alla ragazza il suo pugnale e lei un velo a lui. Lejli è costretta a sposare Ibn-Salom ma essa lo respinge, mentre Kris come impazzito erra fra i monti e viene soprannominato "Medžnum", che significa "folle d'amore". Egli incontra Nofval capo di una potente tribù che promette di aiutarlo: il suo esercito sconfigge Ibn-Salom ma il padre di Lejli è inflessibile, e non gli concede la ragazza. Rinchiusa in una cella e vinta dalla disperazione, Lejli si uccide col pugnale di Medžnum.

Ci siamo soffermati sulle trame delle opere di Glier per notare come quasi sempre esse siano costruite su un amore difficile sullo sfondo di una lotta popolare. Il contrasto con la cultura musicale occidentale contemporanea appare così quanto mai stridente ma, conoscendo le direttive imposte dal Comitato centrale del Pcus, sarebbe ingenuo meravigliarsene. Piuttosto occorre notare come Glier, nonostante tutto ciò, riesca ad esprimersi ad un livello musicale così alto; poco prima della seconda guerra mondiale il controllo sugli argomenti delle opere teatrali era infatti molto rigoroso: nel 1939, ad esempio, fu ripresa l'opera di Glinka "Una vita per lo zar" opportunamente rimaneggiata con il nuovo titolo di "Ivan Susanin"; la sostanza rimaneva invariata, ma alla gloria dello zar si sostituiva quello dell'armata russa.

Negli anni '30 Glier compose molti lavori minori, fra cui le musi-

che di scena "Molière" (1936) e, su motivi popolari, il poema sinfonico "Zapovit" op.74, (1938) da Ševčenko. Nel 1938 gli venne conferito il titolo di "Artista popolare dell'URSS" e dal 1940 al 1945 scrisse con intento celebrativo sette ouverture da concerto a commento degli avvenimenti bellici (Vacanze a Fergana op.75, L'amicizia dei popoli op. 79, Ouverture sopra temi slavi, Per la felicità della patria, I 25 anni dell'armata rossa, Ouverture guerresca, Vittoria); ricordiamo anche La Marcia Eroica per la Repubblica dei Buriati e dei Mongoli, op. 71 (1936) e l'Ouverture Solenne per il 20° anniversario della Rivoluzione di Ottobre, op.72, 1937).

Glier era di fatto divenuto uno dei musicisti ufficiali del regime comunista, col quale mantenne quasi sempre buoni rapporti: la destituzione di Glier nell'aprile del 1948 da membro dell'Orgkomitet, assieme a Chačaturjan, Šostakovič, Saporin, Kabalevskij e Belyj, in seguito alle direttive di Ždanov, è da intendersi in questa prospettiva come un suo coinvolgimento indiretto in una polemica che non lo riguardava personalmente.

Negli ultimi anni della sua lunga vita la qualità musicale delle opere di Glier, pur continuando egli ad utilizzare un linguaggio considerato in occidente ormai datato, appare sempre di altissimo livello artigianale. Glier affronta un'esperienza per lui relativamente nuova, componendo una serie di concerti solistici che incontrano ancor oggi un notevole favore da parte degli esecutori. Si tratta del "Concerto per arpa e orchestra" op. 74 (1938), del "Concerto per Soprano coloratura e orchestra" (1943), (per soprano ed orchestra ricordiamo anche i "2 Poemi" op. 60 del 1924), il "Concerto per violoncello" (1946), il "Concerto per Corno" (1950) e il "Concerto per violino" (1956), completato e orchestrato dal suo allievo Ljatošinskij (1959). Il più originale di questi concerti è senz'altro quello per Soprano coloratura; esso si compone di due soli movimenti, un Andante dal carattere lirico ed un Valzer brillante a carattere di jota. Se il linguaggio musicale appare quanto mai ancorato a stilemi tardo-romantici, l'originale uso del vocalizzo da parte della voce solista colloca questo concerto come una sorta di unicum nella letteratura musicale.

Negli ultimi anni della sua vita Glier fu inoltre ancora attivo nel repertorio a lui più congeniale, con le musiche di scena "Farchad e Sirin" (1946) e "Ciujuan" (1954), e con i balletti "Il cavaliere di bronzo" (Leningrado 1949) da Puškin, "Taras Bulba" (1952) da Gogol' e "La figlia di Castiglia" (Mosca, 1955).

Con "Il Cavaliere di bronzo" Glier ottenne per la terza volta l'ambito premio Stalin (in precedenza l'aveva ottenuto per il Concerto per arpa nel 1938 e per il Quarto quartetto nel 1948). Nonostante sia di

impronta ancora čajkovskiana, "Il Cavaliere di bronzo" è, per la sua travolgente comunicativa, un balletto ancora oggi assai popolare non solo in Unione Sovietica; vi si narra di un modesto impiegato, Evgenij, che impazzisce per la morte della fidanzata travolta dalle acque della Neva in piena. Egli impreca contro la statua di Pietro il Grande fondatore della città, un monumento al quale si è aggrappato per potersi salvare dall'inondazione. Credendo così di essere perseguitato dalla statua che egli ha insultato, Evgenij fugge sconvolto: sarà infine trovato morto vicino alla casa della donna amata.

La scena del balletto in cui l'acqua saliva fino alla statua del Cavaliere ("i flutti portano via rottami di imbarcazioni, i tetti delle case sono trascinati dalla forza della corrente") destò molta impressione. La musica descriveva mirabilmente l'evolversi degli avvenimenti: merita di essere menzionato in particolare il maestoso "Inno alla grande città", musica certo datata nel suo linguaggio, ma sempre straordinariamente efficace. Da "Il Cavaliere di bronzo" Glier trasse le due popolari Suites op.89 (Suite n. 1: Introduzione / Evgenij Tarasche / Scena lirica / Scena danzante. Suite n.2: Danza divinatoria / Rendez-vous / Valzer / Presagio della tempesta imminente / Inno alla grande città).

L'opera di Glier appare quanto mai ricca di importanti realizzazioni artistiche. Se il primo periodo compositivo trova il suo culmine nel poema sinfonico "Le Sirene op. 33 (1908) e nelle monumentali Seconda e Terza Sinfonia, il periodo centrale è rimarchevole per le sue opere popolari Šach-Senem e Lejli e Medžnun, e per il contributo essenziale al balletto sovietico (Il papavero rosso). Dopo la seconda guerra mondiale, il compositore rimase attivissimo sino all'anno della sua morte (1956) producendo lavori di altissimo artigianato, come il balletto "Il cavaliere di bronzo", il Concerto per Corno e orchestra e il Concerto per Soprano coloratura e orchestra.

### Vasilenko

Contemporaneo di Skrjabin, Rachmaninov e Glier è Sergej Nikiforovič Vasilenko (Mosca 18 o 30 / 3 / 1872, Mosca 11/3/1956). I suoi dati biografici ed artistici presentano sorprendenti analogie con quelli di Glier, tanto da poter parlare di vere e proprie vite parallele. Entrato al Conservatorio di Mosca con un certo ritardo (a 23 anni), dopo avere seguito corsi regolari di giurisprudenza presso l'Università della stessa città, Vasilenko fu allievo di Taneev, Safonov e Ippolitov-Ivanov, imponendosi subito per l'originalità del suo approccio con l'antico canto popolare russo e per la raffinatezza istintiva nella sua scrittura orchestrale.

Nacquero così le sue prime opere di un certo interesse; la cantata "La leggenda della grande città di Kitež e del placido lago Svetojar" (1902), che gli valse la Medaglia d'Oro al Conservatorio di Mosca, è un lavoro che già lascia intravedere una speciale predilezione per quelle raffinate sonorità mistico-simboliste che avrebbero caratterizzato alcune sue opere ulteriori. Contrariamente a quanto si può pensare, questa cantata di Vasilenko precede di circa due anni l'omonimo lavoro di Rimskij-Korsakov (La leggenda dell'invisibile città di Kitež e della fanciulla Fevronia), collocandosi in perfetta sintonia con l'atmosfera culturale russa del periodo. La bella leggenda della città miracolosamente salvata dall'invasione dei Tartari grazie alle preghiere dei suoi abitanti, ispira a Vasilenko una composizione molto originale, nella quale "egli riesce mirabilmente a far rivivere l'atmosfera fantastica e austera dell'antica Russia e trae dalle melodie slave e tartare dei contrasti di grande effetto. Il lavoro, che non sembra essere entrato in repertorio, è degno di studio da parte di coloro che si interessano alla musica popolare"<sup>10</sup>. Vediamo bene come già in questa prima opera fosse presente quello straordinario interesse per il patrimonio musicale popolare della Russia periferica che avrebbe ispirato le pagine migliori di Vasilenko, anche dopo la Rivoluzione di Ottobre.

Se nel "Poema Epico" op.4 del 1903 egli aveva tentato di coniugare la tradizione russa čajkovskiana con le più recenti innovazioni impressioniste, è con la Prima Sinfonia in sol maggiore op.10 (1904), direttamente ispirata al canto religioso ortodosso russo, studiato con lo Smolenskij, che il compositore raggiunse una prima vera originale sintesi. Dal 1907 egli si dedicò all'insegnamento di strumentazione e composizione presso il Conservatorio di Mosca, posto che occupò per circa 40 anni, partecipando attivamente alla vita musicale di quella città, dirigendovi tra l'altro, tra il 1907 e il 1917, i "Concerti storici" e partecipando, dal 1925, alla organizzazione dei programmi radiofonici musicali.

Come nel caso di Glier, l'attività compositiva di Vasilenko può essere divisa in tre periodi: durante il primo periodo, che termina con la Rivoluzione russa, Vasilenko si impone come uno dei massimi esponenti della corrente simbolista-decadente-estetizzante che faceva capo a Skrjabin. Durante il secondo periodo, dalla Rivoluzione alla seconda guerra mondiale egli si dedicò soprattutto alla ricerca sul canto popolare delle culture sovietiche periferiche, secondo un itinerario comune a numerosi compositori sovietici, giungendo così ad esiti molto originali; durante l'ultimo periodo infine, dopo essere stato insignito di tutte le massime onorificenze dello Stato (Artista della Repubblica federativa russa, 1940; Premio di Stato dell'Unione Sovietica, 1947; Ordine di Lenin, 1953), egli continuò a comporre secondo le direttive del partito,

ma sempre con mano esperta e con grande maestria di orchestratore. Il suo trattato "La strumentazione per l'orchestra sinfonica" (Mosca 1952), è un testo che era adottato in tutti i Conservatori dell'Unione Sovietica.

Al primo periodo compositivo di Vasilenko risale la scoperta della poesia simbolista russa, che gli ispirò tutta una serie di opere vocali a carattere mistico-estetizzante, in sintonia con i tentativi contemporanei di Skrjabin, ma senza alcun eccesso programmatico. Nacquero così i 3 Canti op. 11 (1904) su testi di Brjusov e Blok, il ciclo Invocazione op. 16 (1909) su testi di Culkov, Brjusov, Bal'mont, Lochvickaja, cui si ispirò anche Stravinskij per "L'Uccello di fuoco", i "Poemi maori" op. 26 (1913) su testi di Bal'mont e la "Suite esotica" per Tenore e 12 strumenti op. 29 (1916) su testi di Bal'mont, Brjusov, Ivanov.

Nella produzione orchestrale di questo periodo Vasilenko compone alcune opere quanto mai significative della sua arte. Il poema sinfonico "Il giardino della morte" op. 12 (1908), di grande suggestione timbrica, ispirato a "Lo spirito di Canterville" di Oscar Wilde, costituisce il suo lavoro forse più noto presso il pubblico occidentale. Sulla partitura figura questa citazione di Wilde:

"Lontano oltre queste foreste c'è un giardino... Vi cresce un'erba lunga, vi fioriscono grandi stelle bianche di cicuta, e tutta la notte cantano gli usignoli. Tutta la lunga notte cantano e dall'alto del cielo la luna fredda e pallida li sorveglia, e i salici piangenti tendono le loro braccia enormi su coloro che dormono...

E' il giardino della morte. La morte deve essere così bella. Essere addormentato nella terra molle e oscura, sentire sopra di sé l'ondeggiare dell'erba lunga e ascoltare il silenzio... Non conoscere né il domani né l'oggi...".

La raffinatezza di orchestrazione, unita ad un misurato senso di equilibrio formale, caratterizza i poemi sinfonici "Hircus nocturnus o il Volo delle streghe" op. 13 (1909) e "Nei raggi del sole" op. 17 (1915), le suites "Saffo" op. 14 (1909) e "Zodiaco" op. 27 (1914), il "Valzer fantastico" op. 18 (1914). I titoli stessi di questi lavori ben documentano quali fossero le inclinazioni simboliste del compositore in quel periodo: in questa prospettiva le composizioni formalmente più accademiche, come la "Sinfonia n. 2" in Fa maggiore op. 22 (1913) e il "Concerto per violino e orchestra" op. 25 (1913), non presentano particolare interesse. Da ricordare in particolare "Hircus Nocturnus", ispirato a un episodio della novella "Gli Dei risorti" di Merežkovskij: un satiro notturno getta all'improvviso le sue spoglie e, brandendo un tirso e un grappolo d'uva, si rivela come Dioniso, il dio orgiastico della baldoria; esso danza circondato da uno stuolo di streghe assatanate, che gli turbinano intorno alla luce della

luna piena.

Come per Glier, l'attività di Vasilenko subisce una battuta di arresto in concomitanza con la Rivoluzione di Ottobre. Quando Vasilenko torna a comporre è completamente assorbito dallo studio della musica orientale, in ideale continuità con la sua produzione precedente. Egli viaggia a lungo in Giappone, India e Malesia, e fra il 1920 ed il 1930 nascono una serie di composizioni ispirate a melodie orientali o esotiche, di notevole importanza ed originalità, che testimoniano un grande interesse etnomusicologico. Secondo Detlef Gojowy<sup>11</sup>, Vasilenko è il maggiore rappresentante del cosiddetto stile esotico-naïve, in voga in Unione Sovietica fra gli anni '20 e '30. Fra le opere di quel periodo: Noja, pantomima (1923), da cui trasse la suite Indù (1927), Danza orientale per clarinetto e pianoforte (1923), 8 melodie giapponesi per voce e pianoforte (1924), 6 melodie indù per voce e pianoforte (1926), 4 melodie tartare (1926) per oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte, 3 melodie cingalesi (1926) per voce e pianoforte, Due Suites su temi cinesi per orchestra op.60 e 70 (1928-31), Suite giapponese per oboe, clarinetto, fagotto, tamburo e xilofono op.66a (1930), Quartetto n.3 per tre strumenti a fiato e tamburo, su temi turkmeni op.65 (1930), Quadri turkmeni op.68 (1931), per orchestra, L'Oriente sovietico, suite op.75 (1932), per orchestra, 8 canti negri e indiani per voce e strumenti (1934), Schizzi cinesi op. 78 (1938) per legni, Quartetto n.4 op.79 su temi americani (1938). Fra queste composizioni, i "Quadri turkmeni" si inseriscono all'interno di una scoperta e valorizzazione della musica turkmena, che stava coinvolgendo diversi compositori sovietici.

La musica popolare turkmena, secondo Uspenskij (12), che nel 1927-28 prese parte ad alcune spedizioni di studi folkloristici in Turkmenistan e pubblicò l'importante studio "L'arte turkmena" (1928), è ricca di forme sottili di variazione ed elaborazione e tende ad una espressione psicologica più che a raggiungere effetti esteriori. Il materiale raccolto da Uspenskij aveva offerto il materiale per alcune opere significative da parte di molti compositori sovietici: erano nate così la suite "Turkmenia" di Sekther (1932), la suite "Nelle steppe della Turkmenia" di Ippolitov-Ivanov (1932), la Quarta Sinfonia "Turk-Sib" di Štejnberg(1933), la suite "Turkmenia" di Mosolov e, prima fra tutte, i citati "Quadri turkmeni" (1931) di Vasilenko.

Lo studio della cultura musicale periferica dell'Unione Sovietica avrebbe portato Vasilenko ai suoi esiti maggiori nel campo dell'opera. In collaborazione con il compositore uzbeko Ashrafi, egli compose le prime opere nazionali dell'Uzbekistan: "Buran" (La tempesta di neve, 1939, ispirata alla rivolta del popolo uzbeko contro lo zarismo), e "Il gran-

de canale" (1941, sulla costruzione del canale di Fergana, che fu anche oggetto di una ouverture celebrativa di Glier, avvicinandosi molto, secondo lo Stepanov<sup>12</sup>, ad una soluzione soddisfacente nel rispetto del melos popolare e dell'equilibrio generale della composizione.

Per meglio studiare la musica uzbeka, Vasilenko visse a Taškent tra il 1938 e il 1943; venne insignito nel 1939 del titolo di "Artista del popolo" della Repubblica Uzbeka, ed ispirandosi alla musica locale compose ancora la suite "Uzbeka" (1943) ed il balletto "Ak-biljak" (1943).

Prima di venire direttamente a contatto con la musica turkmena ed uzbeka, Vasilenko aveva già tentato un approccio con l'opera ne "Il figlio del sole" (*Syn solnca*, Mosca, 1929) senza discostarsi però da un generico linguaggio tardo-ottocentesco con inserimento di canti di massa, secondo una linea particolarmente gradita al nuovo pubblico e alla dirigenza post-rivoluzionaria. "Il figlio del sole" era ambientato in Cina durante la guerra dei boxers (così come il contemporaneo balletto "Il papavero rosso" di Glier) e questo giustificava un uso particolarmente frequente di scale pentatoniche. Vasilenko riuscì così a rendere il colore locale sfruttando abilmente motivi della cultura popolare cinese, di cui aveva acquisito una notevole conoscenza. Secondo la critica ufficiale, "Il figlio del sole" aveva segnato un notevole progresso sul cammino verso il realismo socialista; l'autore tuttavia aveva avuto il torto di far passare in secondo piano quel che doveva essere l'azione principale, cioè la rivolta del popolo, a vantaggio del dramma romantico (ove si narrava del tragico amore fra un eroe cinese, Lio San, e la figlia di un generale americano, Aurora Hamilton, divisi da pregiudizi razziali e sociali): se l'opera era interessante dal punto di vista musicale, era troppo debole dal punto di vista ideologico.

Lo scoppio della Seconda guerra mondiale costituì, in Unione Sovietica, il motivo principale per la fioritura di un gran numero di composizioni a carattere patriottico. In questa occasione, Vasilenko compose l'opera "Suvorov" op.102 (Mosca 1942), tratta da un soggetto della storia russa, cercando ispirazione nelle grandi figure eroiche del passato: non è tuttavia in composizioni retoriche e celebrative di questo tipo che Vasilenko attese ai suoi migliori risultati; fu piuttosto la sua fantasia timbrica, unitamente al suo amore per le forme popolari, che lo portò a risultati più originali. Egli sperimentò nuove formazioni strumentali, tese soprattutto a valorizzare la sonorità misteriosa ma insieme modernissima della balalajka, che contribuisce efficacemente a rendere il colore della musica popolare. Vogliamo citare a questo proposito le seguenti composizioni:

Dieci canti popolari russi per voce, balalajka, oboe, fisarmonica e

pianoforte (1929)

Concerto per balalajka (1931)

Sinfonia n. 3 "Italiana" per domra, balalajka e strumenti a fiato op. 81 (1934).

In campagna, per strumenti popolari russi (1943)

Suite su temi popolari russi, per balalajka e fisarmonica (1945)

Suite per balalajka e baian (1945).

Altri motivi partecipano all'attività compositiva di Vasilenko negli anni '20 e '30, soprattutto la copiosa produzione di balletti e musica di scena, che ben si inseriva nell'ambito della musica di consumo più richiesta nell'Unione Sovietica; nacquero così i balletti: "Giuseppe il bello" (Josif prekrasnyj)-Mosca 1925, "Sui raggi del sole"-Odessa 1926, "Lola"-Mosca 1926, "Carosello"-Mosca 1933, "Il tricorno"-Leningrado 1935, "Gli zingari"-Leningrado 1937.

"Giuseppe il bello", scritto originariamente come musica di scena, è il primo balletto rappresentato al Bol' šoj dopo la Rivoluzione d'Ottobre; il balletto trattava delle vicende di Giuseppe figlio di Giacobbe, come vengono descritte nel Vecchio Testamento: Giuseppe, venduto come schiavo dai fratelli invidiosi, finisce per diventare consigliere del faraone. Con questo spunto molto insolito, il compositore sperava di potere sfruttare melodie orientali e di sollecitare l'interesse del mondo sovietico su figure bibliche poco conosciute. Il balletto tuttavia non fu accolto favorevolmente, troppo lontano era il soggetto dal gusto e dagli interessi del pubblico sovietico, che richiedeva argomenti a carattere popolare.

L'importanza di "Giuseppe il bello", nella storia del balletto sovietico, è accresciuta dall'originalità delle coreografie di Kasjan Golejzovskij e dalle scene di Erdman, due dei maggiori teorici del teatro post-rivoluzionario. Come ben sottolinea Ciofi degli Atti, «in "Giuseppe il bello" ciò che attrae la nostra attenzione è, nella ricca documentazione iconografica, dapprima il piglio costruttivista dell'impianto scenico di Erdman, nettamente delineato su un fondale nero; vi è poi l'altrettanto preciso disegno in diagonale del movimento dei danzatori, che si snoda in un trascorrere in continuum per linee ondegianti. Ogni danzatore appare a volte come una scultura cinetica, la cui instabilità è fonte di movimento, dinamizzato dal cromatismo di strisce dipinte o incollate sul corpo degli interpreti. L'impianto scenico in toto doveva apparire come un enorme mobile spaziale, grazie al moto autonomo dei praticabili a simulare ora una piramide - eterno immoto mondo di Putifarre - ora una piramide capovolta simile al cuneo di El Lisickij, simbolo della spinta impressa alla redenzione dell'umanità dallo sconvolgimento del vecchio ordine

gerarchico che governava il mondo. Il bianco e il nero che campeggiavano stavano per la purezza della forza e dell'energia per la liberazione dell'individualismo, mentre le pettinature alla garçon e le spalline asimmetriche, sottile ironia alla moda parigina, provocavano quello slittamento semantico, quel gioco elegante e ambiguo fra realismo e convenzione, fra antichità e modernità che restituisce percettibilità agli oggetti creati<sup>13</sup>.

Il soggetto de "Il tricorno", balletto rappresentato a Leningrado nel 1937, era tratto dal "Cappello a tre punte" di Pedro de Alarçon; vi era messo in evidenza il contenuto lirico sentimentale imperniato sulle vicende di Frasquita, la bella moglie del mugnaio Lucas, a cui molti fanno la corte. Vasilenko si ispirò qui ai motivi dell'omonimo balletto di De Falla e scrisse una musica estremamente piacevole, in cui inserì melodie popolari spagnole e frammenti di Isaac Albeniz. Non deve meravigliare il continuo ricorso a melodie non originali; questo modo di procedere è tipico infatti di tutta la produzione russa per balletto. Le più importanti opere di questo genere, composte da Stravinskij (L'uccello di fuoco, Petruška), sono per buona parte nate dalla elaborazione di motivi preesistenti. Sicuramente più originale e interessante de "I commedianti" è "Gli zingari", tratto dall'omonimo poemetto di Puškin del quale, nello stesso anno 1937, si ricordava il centenario della morte. Il poema di Puškin, che aveva ispirato tra l'altro l'opera "Aleko" di Rachmaninov, narra del dramma di un giovane che, lasciata Pietroburgo agli inizi dell'Ottocento, trova ospitalità e amore tra i nomadi dalla vita semplice e libera. Zemfira, dopo avere ricambiato l'amore di Aleko, si stanca di lui e si innamora di un giovane nomade. Aleko disperato uccide il rivale e la ragazza, e fugge dalla comunità nella quale aveva portato la morte. La musica di Vasilenko è assai suggestiva e utilizza abilmente motivi rielaborati del folclore tzigano. Ciò nonostante, il balletto ebbe successo breve e le cause sono più da ricercarsi in un libretto troppo poco originale che non nella musica. Abbiamo visto come le trame spagnoleggianti e tzigane abbiano incontrato, per il loro carattere esotico e innocuo, un largo favore di pubblico; tuttavia un costante ripetersi degli stessi soggetti, alla fine degli anni '30 sembrò incidere negativamente sulla produzione ballettistica. A questo si aggiunga l'abbassamento di livello delle coreografie e dei corpi di ballo disponibili.

Continuando nella breve rassegna di composizioni di Vasilenko, non si deve dimenticare che egli adottò in numerose composizioni le forme più classiche, testimoniando un saldo attaccamento alla tradizione: si ricordano così la Sonata per viola e pianoforte op.46 (1923), il Quartetto in mi minore op.58, costruito sul motivo BACH (1927), il Trio

in la maggiore con pianoforte op.74 (1932), la Sinfonia n.4 in re minore op.82 "Artica". Non mancano poi composizioni celebrative, come le due rapsodie "L'armata rossa (1932) e "Slava" (1945), come "In memoria di Lenin per coro (1930) e la "Cantata per il 20° anniversario della Rivoluzione di Ottobre" op.92 (1937). Questa eterogeneità ed alcune contraddizioni all'interno della sua opera costituiscono forse il limite dell'arte di Vasilenko. Lavori originali si alternano ad esercizi accademici di puro mestiere, e ciò può suggerire che il compositore non fosse del tutto consapevole dell'originalità delle sue opere più riuscite, oppure che non si facesse troppi scrupoli ad alternare opere di impegno con altre di semplice occasione; se qualcuno ha parlato di Vasilenko come un "pallido epigono dei Cinque", possiamo senz'altro ammettere che questo sia vero per certi versi, ma non per tutta la sua produzione. Sono propenso a credere che la vasta ma eterogenea produzione del secondo periodo di Vasilenko debba intendersi perfettamente inserita in ciò che si intendeva dovesse essere un compositore nella Russia post-rivoluzionaria; per molti versi la sua esperienza si riallaccia a quella contemporanea di Glier, rispetto alla quale rimane comunque subordinata, e a quella di altri compositori sovietici minori.

Dopo il secondo conflitto mondiale Vasilenko si dedicò soprattutto al concerto solistico, genere che permise all'ottantenne compositore di potersi esprimere nelle forme più consone al suo sapiente artigianato; anche in questo caso è interessante il parallelo con Glier, che nello stesso periodo si esprimeva soprattutto attraverso il concerto solistico. Nacquero così il Concerto per violoncello op.112 (1945), la suite sinfonica Ucraina op.121 (1945), la Sinfonia n.5 in La minore op. 123 (1947) il Concerto per arpa op.126 (1949), il Concerto per pianoforte op.128 (1949), il balletto "Mirandolina" (Mosca,1949), il Concerto per Clarinetto op. 135 (1953), il Concerto per Corno op.136 (1953) e l'opera ultima, la Suite "In Primavera, per flauto e piccola orchestra op.138 (1954).

\* \* \*

Glier e Vasilenko sono musicisti che, formati nel periodo zarista, seppero far proprie le conquiste nazionali del Gruppo dei Cinque, aderendo poi pienamente, dopo il 1917, alla rinnovata attività culturale del giovane stato sovietico. Tardo-romantici e decadenti prima della Rivoluzione, in seguito pazienti divulgatori di sconosciute culture musicali, eppure sempre profondamente russi, Glier e Vasilenko formano perciò, con i coetanei e compagni di studio Skrjabin e Rachmaninov, un gruppo generazionale fondamentale per meglio comprendere la musica

rusa. Essi non furono certo i soli a svolgere un importante lavoro di diffusione della musica popolare nella Russia post-rivoluzionaria, ma furono sicuramente fra i più importanti e rappresentativi. Ad essi va il merito di aver assicurato la continuità della tradizione musicale russa in un'atmosfera culturale completamente cambiata; all'interno del linguaggio musicale romantico essi inserirono elementi originali ed ancor oggi apprezzabili, frutto di un sapiente artigianato, riuscendo così a conciliare la loro personalità artistica con le direttive imposte dal partito unico.

Mentre in Occidente si assisteva al progressivo distacco fra la musica popolare e la musica colta, confinandosi questa in una sorta di "torre d'avorio", in Unione Sovietica la musica rimaneva essenzialmente un fatto popolare ed accessibile: se la situazione politica contingente fu all'origine di molta musica scadente e determinò alcune prese di posizione ingiuste nei confronti di molti compositori, causandone a volte il volontario esilio, determinò tuttavia anche un orientamento compositivo generale verso produzioni di più immediata comunicativa, qualità che ancor oggi molte opere di quel periodo conservano intatta.

#### NOTE

- 1) Cit.in Musica e politica, La Biennale di Venezia, Marsilio (1977)
- 2) Asaf'ev B., Russian Music from Beginning of Nineteenth Century, Ann Arbor 1953
- 3) Belza I.: Handbook of Russian Composers, London (1943)
- 4) A.Skrjabin, Briefe, Leipzig 1988, pag.342
- 5) N.Slonimskij, The Perfect pitch. A life story, Oxford, 1988, pag. 51-52
- 6) Ivi, pag. 53
- 7) Lettere di R.Glier a Mosolov del 12 Febbraio 1924. Archivio N.K.Mesko
- 8) Lifar S., Storia del balletto
- 9) Cit. in Calvocoressi M.: A Survey of Russian Music, Londra (1943) trad. it., Milano (1947)
- 10) Newmarch R.: L'opera russe, London, Chester (1914), trad.it., L'opera russa, pag.289
- 11) D.Goyowy, Neue sowietische Musik der 20er Jahre, Regensburg, 1980, pag.120
- 12) Cit. in Calvocoressi M., A Survey of Russian Music, Londra (1943) trad. it., Milano (1947)
- 13) F.Ciofi degli Atti, Skené e Kinesis, in "Russia 1900-1930. L'arte della scena", Milano 1990, pag.40-41

### Cronologia

Per meglio comprendere le coincidenze biografiche ed artistiche fra Vasilenko e Glier, qui di seguito è proposta una tavola cronologica comparata delle loro opere più significative:

- 1899 Glier: Sinfonia in Mi b maggiore op.8  
 1900 Glier: Sestetto per archi op.1  
 Quartetto op.2  
 Ottetto op.5  
 Terra e Cielo, cantata (da Byron)
- 1901  
 1902 Glier: Romanza per vno e pf. op.3  
 Ballata per vc. e pf. op.4  
 Sestetto op.7
- Vasilenko: La leggenda della grande città di Kitež, cantata
- 1903 Vasilenko: Poema Epico op.4, per orchestra
- 1904 Vasilenko: Sinfonia n.1 in Sol maggiore op.10  
 3 Canti op.11 (Blok, Brjusov)
- 1905 Glier: Quartetto n.2 op.20
- 1906
- 1907 Glier: Sinfonia n.2 in do minore op.25
- 1908 Glier: Due pezzi per contrabbasso e pianoforte op.32  
 Le sirene, poema sinfonico op.33
- Vasilenko: Il giardino della morte, poema sinfonico op.12
- 1909 Glier: 8 pezzi per vno e vcello op.39  
 12 pezzi facili per vno e pf. op.45
- Vasil'enko: Il volo delle streghe, poema sinfonico op.13  
 Saffo, suite op.14  
 Invocazione op.16 (Čulkov, Brjusov, Bal'mont, Lochvickaja)
- 1910 Glier: 12 pezzi per vcello e pf. op.51
- 1911 Glier: Sinfonia n.3 in Si minore op.42  
 10 Duetti per 2 vcelli, op. 53  
 7 pezzi da studio per vno e pf. op.54
- 1912 Glier: Krizis, balletto-pantomima
- 1913 Vasilenko: Sinfonia n.2 in Fa maggiore op.22  
 Concerto per vno e orchestra op.25  
 Poemi maori op.26 (Bal'mont)
- 1914 Vasilenko: Zodiaco, suite op.27  
 Valzer fantastico op.18 per piccola orchestra
- 1915 Glier: Trizna, poema sinfonico

- Vasilenko: Nei raggi del sole, poema sinfonico op.17  
1916 Vasilenko: Suite esotica per tenore e 12 strumenti op.29  
1917  
1918 Vasilenko: Serenata per vc. e pforte op. 31  
1919 Glier: Ezechiele, musica di scena  
1920 Glier: Gajdamaki, musica di scena  
1921 Glier: Il flagello, musica di scena  
Edipo re, musica di scena  
I cosacchi di Zaporož'e, poema sinfonico op.64  
1922 Vasilenko: Serenata armena op.45 n.3  
1923 Glier: Lisistrata, musica di scena  
Vasilenko: Noja, Pantomima  
Sonata per violino e pforte op.46  
Danza orientale, per cl.e pforte op.47  
1924 Glier: Il cerchio di Creta, musica di scena  
Fantasia per la festa del Comintern, per banda  
Marcia dell' Armata Rossa, per banda  
2 Poemi per soprano e orchestra op.60  
Vasilenko: 8 Melodie giapponesi, per voce e pforte op.49a  
Melodie cinesi per voce e pforte op. 49 b  
1925 Vasilenko: Giuseppe il bello, balletto op.50  
1926 Glier: La locusta, musiche di scena  
Cleopatra, balletto  
Vasilenko: 6 Melodie indù, per voce e pforte  
4 Melodie tartare per quattro strumenti  
3 Melodie cingalesi, per voce e pforte op.55  
Sui raggi del sole, balletto  
Lola, balletto  
1927 Glier: Il matrimonio di Figaro, musica di scena  
Il papavero rosso, balletto op.70  
Šach Senem, opera azerbajdžana  
Vasilenko: Quartetto in mi minore op.58  
Suite Indù, op.42 per orchestra  
4 melodie per tenore e pforte op. 59  
1928 Glier: Quartetto n.3 op.67  
Vasilenko: Suite n.1 su temi cinesi op.60, per orchestra  
1929 Vasilenko: Il figlio del sole, opera  
Dieci canti popolari russi, per voce e strumenti  
1930 Vasilenko: Quartetto n.3 su temi turkmeni, op.65  
Suite giapponese per 5 strumenti op.66 a  
In memoria di Lenin, per coro

## Glier e Vasilenko

---

- 1931 Glier: I commedianti, balletto  
Vasilenko: Quadri turkmeni op.68, per orchestra  
Suite n.2 su temi cinesi op.70, per orchestra  
Concerto per balalajka e orch. op.63
- 1932 Vasilenko: Trio in la maggiore con pforte op.74  
L'Oriente sovietico, suite op.75  
L'armata rossa, rapsodia
- 1933 Vasilenko: Carosello, balletto
- 1934 Vasilenko: 8 canti negri per voce e strumenti  
Sinfonia n.3 "Italiana" op.81  
Sinfonia n.4 "Artica" op. 82
- 1935 Vasilenko: Il tricorno, balletto
- 1936 Glier: Molière, musica di scena  
Marcia eroica per la repubblica dei Buriati e dei  
Mongoli, per banda, op.71
- 1937 Glier: Gjulsara, opera uzbeka  
Ouverture solenne per il 20 anniversario della  
Rivoluzione di Ottobre, per banda, op.72
- Vasilenko: Cantata per il 20 anniversario della Rivoluzione  
di Ottobre op.92  
Gli zingari, balletto
- 1938 Glier: Zapovit, poema sinfonico op.73  
Concerto per arpa e orchestra op.74
- Vasilenko: Schizzi cinesi op.78  
Quartetto n.4 su temi americani
- 1939 Vasilenko: Buran, opera uzbeka
- 1940 Glier: Lejli i Medžnun, opera uzbeka  
Vacanze a Fergana, ouverture op. 75
- 1941 Glier: L'amicizia dei popoli, ouverture op.79  
Ouverture su temi slavi
- Vasilenko: Il grande canale, opera uzbeka
- 1942 Glier: Per la felicità della patria, ouverture  
Rachele, opera, da "mselle Fifi" di Maupassant  
Suvorov op.102, opera
- 1943 Glier: I 25 anni dell' Armata Rossa, ouverture  
Ouverture guerresca, ouverture  
Concerto per soprano coloratura e orchestra
- Vasilenko: Uzbeka, suite per orchestra  
Ak-biljak, balletto  
In campagna, per strumenti popolari russi
- 1944

- 1945 Glier: Vittoria, ouverture  
Vasilenko: Rapsodia slava  
Suite su temi popolari russi, per balalajka e fisarmonica  
Suite per balalajka e baian  
Concerto per vcello e orch. op.112  
Ucraina, Suite sinfonica op.121
- 1946 Glier: Concerto per vcello e orchestra  
Farchad e Sirin, musica di scena
- 1947 Vasilenko: Sinfonia n.5 in la minore op.123
- 1948 Glier: Quartetto n.4
- 1949 Glier: Il cavaliere di bronzo, balletto  
Vasilenko: Concerto per arpa e orch. op.126  
Concerto per pforte e orch. op.128  
Mirandolina, balletto
- 1950 Glier: Concerto per corno e orchestra  
1951
- 1952 Glier: Taras Bulba, balletto
- 1953 Vasilenko: Concerto per clarinetto e orchestra op.135  
Concerto per corno e orchestra op.136
- 1954 Glier: Ciui Juan, musica di scena  
Vasilenko: Suite di primavera, per flauto e piccola orch. op.138
- 1955 Glier: La figlia di Castiglia, balletto
- 1956 Glier: Concerto per vno e orchestra

### Bibliografia

- Newmarch R.: L'opera russe, London, Chester (1914)  
Gibelli V.: Storia della musica sovietica, Pavia (1964-65)  
Krebs S.: Soviet Composers and the Development of Soviet Music, New York (1970)  
Schwarz B.: Soviet Music since the Second World War, in "Music Quarterly" (1965)  
Schwarz B.: Music and Musical Life in Soviet Republic, Londra (1972)  
Moldon D.: A Bibliography of Russian Composers, Londra (1976)  
Belza I.: Handbook of Russian Composers, London (1943)  
Calvocoressi M.: A Survey of Russian Music, Londra (1943), trad. it., Milano (1947)

Abraham G.: Eight Soviet composers, Londra (1943)

A.V.: Musica e politica, La Biennale di Venezia, Marsilio (1977)

A.V.: Musique russe, Etudes reunies, 2 vol., Parigi, Presses Universitaires (1953)

*Studi specifici su Glier e Vasilenko esistono solo in lingua russa:*

Leonova M.F., Simfoničeskie proizvedenija R.M.Gliera (L'opera sinfonica di Glier), Mosca 1962

Levin S.J., Dva baleta R.M.Gliera "Krasnyj Cvetok", "Mednyj vsadnik" (Due balletti di Glier "il papavero rosso", "Il cavaliere di bronzo"), Mosca 1962

Petrova N., R.M.Glier, Leningrado 1962

Jagolim B.S., R.M.Glier: Notografičeskij spravočnik (Glier, catalogo delle opere), Mosca 1964

Bogdanov-Berezovskij V.M., *R.M.Glier, stat'i, vospominanija, materialy* (Glier, articoli, testimonianze, materiali), Leningrado 1967

Bugoslavskij S., S.N.Vasilenko, Mosca 1939

Poljanovskij G., S.N.Vasilenko, *Žizn' i tvorčestvo* (Vasilenko, Vita e opere), Mosca 1964

Vasilenko S.N., *Vospominanija* (Memorie), Mosca 1979

## SCHEDE

Adèle Hommaire de Hell, *Equipée dans les steppes de Russie, 1840 - 1844*, Paris, Arthaud 1993, pp. 227.

Come osserva Michel Deuff nella prefazione, l'Autrice, la moglie di un esploratore, è una fedele testimone del suo tempo nella narrazione delle avventure di viaggio per paesi quasi inesplorati ai suoi tempi. Istantiva, abituata sin da giovane ai viaggi, amante della letteratura russa, essa affina le sue doti di critica osservando durante il giorno e la sera, alla tappa, filosofando coi compagni di strada.

E tutto annota serupolosamente: l'avvenire precario, l'incredibile ritardo dell'economia e della società russa, l'amaro destino dei contadini, i supplizi dei servi della gleba, la miseria del popolo. Anche se compiuto in tempo di pace, il viaggio è quanto mai rischioso, all'indomani della campagna dei Russi contro i Turchi. Nel 1840 le strade non erano certo sicure, non esistevano ferrovie né relazioni commerciali fisse, i "postali" dovevano essere sempre scortati. Il viaggio di Xavier Hommaire ha carattere di studio, l'esploratore geologo è incaricato di risolvere un enigma, quello della depressione caspica. I coniugi, dopo i grandi geli invernali, partono da Odessa, poi risalgono il Dnepr sino a Ekaterinoslav (Dnepropetrovsk), indi lungo il mare d'Azov raggiungono Mariupol proseguendo il viaggio per il Don verso i paesi dei Calmucchi. La traversata delle aride steppe li porta ad Astrachan sulla foce del Volga, in pieno paese tartaro, poi comincia l'avventura del Caspio, quando Xavier tutto si dedica ai suoi studi e commenti e Adèle sfrena la sua penna disinvolta nella descrizione dei costumi locali, degli incontri fatti, compresi quelli con briganti e turcomanni, dei temibili insetti e delle minacciose febbri, fra Huiduk sulla Kuma e le località termali del Caucaso (Pjatigorsk, Kislovodsk, Stavropol'), sino al ritorno in Crimea, per Rostov e Azov. L'opera, scritta nel 1846, fu pubblicata per la prima volta nel 1868; nell'edizione Arthaud sono incluse delle illustrazioni tratte da *Les steppes de la mer Caspienne, le Caucase, la Crimée, la Russie méridionale, voyage pittoresque, historique et scientifique*, un atlante storico composto da Xavier Hommaire e pubblicato dall'editore Bertrand, libraio della Società geologica di Francia nel 1843.

Piero Cazzola

Renato Monteleone, *La storia dei mestieri. Dal lavoro nei campi alla fabbrica robotizzata*, Torino, Paravia/Scriptorium 1996, pp. 176, L. 14.000.

Il libro fa parte di una collana dal titolo "Viaggi nella storia", diretta dall'autore e da Paola Notario (primo volume della serie: Marco Buttino, "L'URSS a pezzi. Nazionalismi e conflitto etnico nel crollo del regime sovietico", che è del '97; seguono gli altri, a cura di diversi storici sull'occidentalizzazione del mondo, nulle guerre della seconda metà di questo secolo, sui mezzi di comunicazione di massa, sull'immigrazione in America latina, sull'alcolismo, sull'economia giapponese e cinese, sulla ex Jugoslavia, sull'Africa in via di decolonizzazione ecc.). Ed è evidente l'intento sia monografico in senso planetario, sia divulgativo e didattico, nella direzione delle più accreditate posizioni in fatto di insegnamento della storia del Novecento: anche perchè la *dimensione-XX Secolo* ha essa stessa una storia, della quale non è possibile imprigionare il *terminus a quo*, e di cui invece occorre cogliere criticamente i valori in movimento, e tanto quelli genetici, quanto quelli di prospettiva.

In questo ordine di idee, lo specifico contributo di Monteleone è a suo modo esemplare: sei capitoli, dal preindustrialismo all'organizzazione di fabbrica, dai campi all'operaio massa, dalle due guerre mondiali e dintorni ad oggi, dagli automi ai robot, alla "fine del lavoro" ecc. Seguono un glossario, una cronologia, essenziali informazioni bibliografiche e referenze fotografiche relative alle illustrazioni sempre funzionali ai capitoli e paragrafi. Di più, risultano notevoli per perspicuità e stimolanti sul piano delle possibili ricerche, gli esergli da opere di vario genere (storia, letteratura, giornalismo, scienze dell'educazione, testimonianza personale ecc.). Gli stessi ambiti visivi, del resto, incoraggiano riflessioni ed indagini in parallelo sulla fisicità dei soggetti umani di cui si parla e sulla loro stessa voce, sul lessico e i sentimenti che ad essi appartengono; e dunque sullo humour e sui toni spesso paradossali di tutta la narrazione, piacevole ed equilibratamente problematica, anche quando, per i nodi che affronta, si fa oggettivamente drammatica: basti considerare il nesso mestieri-vita-morte, il rapporto occupazione-disoccupazione, la relazione quantità-qualità-lavoro degli uomini, delle donne, dei bambini ecc.

Da tale punto di vista, non è un caso che per tutto il libro siano numerosi, quanto significativi, i riferimenti all'educazione, all'istruzione, alla scuola, ai ruoli formativi non meno che alla formazione dei ruoli. Ecco perché, tra le altre evidenti ragioni didattiche della collana, le spinte che si ricavano da questo volume hanno una loro specificità operativa per l'appunto in senso pedagogico (etico-politico). E c'è da augurarsi che gli

insegnanti di materie storiche che ne faranno buon uso, assieme con i loro studenti in classe, si avvedano dell'eccedenza euristica della proposta nel suo insieme; e che riescano a coniugare questa "storia dei mestieri" con le peculiari quotidianità delle loro professioni medesime.

Nicola Siciliani de Cumis

Renato Risaliti, *Storia della Russia nel secolo XX*, Firenze, "Toscana Nuova" 1997, pp. 136.

In questa nuova edizione l'A., ben noto come storico dell'Europa Orientale, analizza, approfondisce, riflette sulla storia della Russia dal principio del secolo sino ai giorni nostri, riprendendo argomenti già trattati per il periodo 1900-1945, mentre per il cinquantennio successivo ha dato conto nella rivista "Vita sociale" (1994-95), il cui contenuto è qui ripubblicato al completo. Ripartito in tre sezioni (*La Russia zarista*, *La Russia sovietica*, *La Russia postcomunista*), il volume si presenta come utilissimo contributo per gli storici moderno-contemporaneisti, seguendo da vicino i principali filoni di studio: dalle lotte sociali all'inizio del secolo, alla mancata rivoluzione del 1905-07, dalla controrivoluzione governativa alla prima guerra mondiale, alla rivoluzione di febbraio 1917. La lunga epoca sovietica è parimenti esaminata dal suo sorgere con la rivoluzione d'Ottobre, la pace di Brest-Litovsk, la guerra civile, il periodo del "comunismo di guerra"; cui segue la N.E.P., l'inserimento internazionale, la fondazione dell'URSS, gli anni della "ricostruzione" (industrializzazione e collettivizzazione forzata) e quelli del "terrore staliniano". Ancora si analizzano gli anni della "grande guerra patriottica", con la sconfitta finale del Terzo Reich, il dopoguerra e la "destalinizzazione" chruščeviana, poi il dissenso interno e la politica estera di Brežnev, per giungere alla *perestrojka* di Gorbačev. Gli avvenimenti degli ultimi anni, dal *golpe* del 1991 all'esplosione dei nazionalismi, ai nuovi assetti territoriali, al sistema dei partiti nella nuova Russia e alle elezioni presidenziali del 1996, concludono il denso volume, che non manca di toccare anche il tema religioso e quello della crisi sociale negli anni che viviamo. L'opera sarà gradita a quanti, non solo per ragioni di studio, intendono meglio addentrarsi nel "pianeta Russia" e ne va data lode al prolifico autore.

Piero Cazzola

Giovanni Arpino, *Sergej A. Esenin. L'estremo cantore dell'antica Russia di fronte alla rivoluzione*. Prefazione di Vittorio Strada, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 109, L. 20.000

Nella rievocazione accorata di Giovanni Arpino la storia del poeta russo Sergej Aleksandrovič Esenin è “la storia del viandante che ha smarrito la strada e non può più tornare indietro”. Ed è sulla nostalgia del ritorno che l'autore di questo libro, noto scrittore scomparso dieci anni fa, fonda la sua immagine del poeta russo. La sua poesia nacque dal distacco dalla campagna russa e dal desiderio utopico di preservarne l'autenticità e la bellezza, dalla volontà di proclamare “la morte della macchina e l'avvento delle messi d'oro”. Arpino ripercorre le tappe principali della vita e dell'opera poetica di Esenin insistendo sul costante richiamo in essa di Konstantinovo, il villaggio natale del poeta. La sua opera viene suddivisa nelle tre fasi che maggiormente hanno colpito lo scrittore, al quale interessa fornire una sua, soggettiva visione di questa figura notevole di poeta. La prima fase corrisponde al periodo in cui Esenin scrive *Inonija*, il poema che vagheggiava un mondo di là da venire e al tempo stesso scomparso. La seconda risale al tempo in cui si dedicò al dramma *Pugačëv* e la terza racchiude gli ultimi anni e le ultime grandi poesie di *Moskva kabackaja* e *Persidskie motivy*. Muovendosi liberamente attorno alla biografia del poeta, Arpino, in questo che dalla prefazione di Vittorio Strada si viene a sapere essere un suo giovanile lavoro di laurea, ce lo ridisegna nelle vesti consuete cui ci ha abituato la sua veridica leggenda, nelle vesti di viandante, vagabondo, angelo caduto, teppista, ubriacone, amico di ladri. E lo accosta ad altri grandi poeti come lui malati di nostalgia e di rimpianto, a Hölderlin, Rimbaud, Campana, Lorca. Li contraddistingue tutti, secondo l'autore, l'ansia di sottrarsi al proprio tempo. Ma Esenin è anche diverso da chiunque altro, perchè “nei tempi movimentati e terribili del rinnovamento” egli volle portare “il peso ed il prezzo degli anni decisivi, il mondo di prima ed il mondo di poi, le illusioni, le delusioni, i ricordi”.

L'immagine eseniniana della “Russia celeste” ricorre di frequente nelle pagine di Arpino, il quale sente tutta la suggestione di quelle parole, che racchiudono la speranza utopica in una trasfigurazione della Russia in un mondo purificato, vicino alla natura del mondo dell'infanzia. Esenin provò a lasciare la Russia, ma dal suo lungo viaggio in Europa e in America ne risultò soltanto acuita la sua inclinazione alla tristezza e alla solitudine.

Arpino vede l'essenza di Esenin come uomo e come poeta nella “volontà di essere nuovo” che è al tempo stesso “timore di divenirlo”.

Paradossalmente, il poeta che amava il mondo irrecuperabile e idealizzato della campagna, "il contadino di Rjazan", l'uomo "stanco di civiltà", non poteva lasciare la città. A Mosca e a Pietroburgo divenne famoso, si trascinò come mendicante, bevve, si illuse sulla rivoluzione, recitò le sue poesie ovunque e per chiunque. La poesia consumò in fretta il suo spirito libero e anarchico. Secondo Arpino, Esenin si uccise all'esaurirsi della sua poesia e non avrebbe potuto sopravvivere. La sua poesia si esauriva per colpe che l'umanità, "la civiltà che lo ha sconfitto", commetteva da tempo immemore.

Valeria Ferraro

*Gli operatori italiani in Russia. Annuario 1997*, a cura di Federica Rossi, Camera di Commercio italo-russa, Mosca, gennaio 1997, pp.234.

L'opera, in italiano e in russo, ha lo scopo di far conoscere alle imprese russe i principali operatori italiani attivi nei paesi della CSI, che dispongono di uffici, rappresentanze, filiali, punti di appoggio stabile a Mosca o in altre città della Federazione russa. L'Annuario è il frutto dell'attività della Camera di commercio italo-russa, che si propone, negli anni prossimi, in relazione allo sviluppo dei rapporti commerciali tra Italia e Russia, di debitamente aggiornarlo. Esso è preceduto da articoli informativi sull'*Economia russa nel 1996: tra stabilizzazione finanziaria e caduta produttiva* e sui *Rapporti economici tra Italia e Russia nel 1995-96 e le prospettive per il 1997*, a cura di Sergio A. Rossi, che bene inquadrano gli argomenti per quanti, operatori economici ed agenti commerciali, vogliono approfondire tali realtà. Segue un elenco di indirizzi utili, dall'amministrazione del Presidente, al Cremlino di Mosca, al Parlamento, al Consiglio di Sicurezza, al Governo, sino agli enti giudiziari, fiscali, di polizia, alle amministrazioni regionali, alle camere di commercio, alle istituzioni italiane in Russia, ai *mass media*. L'indice degli operatori italiani in Russia comprende poi schede, settori produttivi, indirizzi aziendali e altri enti e imprese.

Piero Cazzola

Andreï Makine, *Il testamento francese*, Mondadori, Milano 1997, pp. 268, lire 30.000.

Nella profonda Russia, in una cittadina al confine con la steppa

siberiana, un'anziana signora racconta la storia della sua vita a un giovane russo, e ne nasce un rapporto di profonda complicità. Lei è Charlotte, la nonna francese di quel ragazzo. In mille aneddoti storici e privati gli parla della Francia - favolosa "Atiantide" di cui la sua giovane immaginazione si impossessa rapidamente - e rievoca per lui il suo forzato esilio in Russia, la rivoluzione, la guerra. Donna piena di dolcezza, d'intelligenza, di grazia, con l'aiuto di una valigia piena di oggetti, scatola magica della memoria, gli svela con pudore tutto il suo intenso passato. E' in quei racconti strappati al gelo della steppa che il giovane compie il suo apprendistato, conciliando due radici, due lingue, due identità, l'anima di una Russia "che non conosce limiti, né nel bene né nel male" con il senso di appartenenza a un tempo e a un mondo diversi. Nelle parole di quella donna straordinaria si scioglie il dramma di chi non può "avere un solo sguardo sulla vita", e nella mente del narratore realtà e sogno si confondono in un messaggio di saggezza e d'amore che resterà per sempre la sua preziosa eredità.

Il romanzo, scritto in francese da un russo e ambientato in Russia, ha comportato qualche problema di traslitterazione nella traduzione italiana. Se si può accettare che Andrej Makin sia diventato Andréï Makine alla maniera francese per sua libera scelta, non altrettanto si può dire per Šura, personaggio russo vivente in Russia che in francese è diventato Choura, e passi, ma che nella traduzione italiana avrebbe dovuto tornare ad essere Sura. Tanto più che la combinazione "ch" viene ormai pronunciata dalla stragrande maggioranza dei lettori italiani alla maniera inglese.

Uscito nel 1995 in Francia, *Il testamento francese* è stato l'evento letterario dell'anno, vincitore contemporaneamente dei due premi più prestigiosi d'oltralpe, il Prix Médicis e il Prix Goncourt, col plauso unanime di tutta la critica e settimane di permanenza al vertice delle classifiche di vendita.

Fino a qualche mese fa, in Francia erano state vendute 800.000 copie di questo libro che esalta la lingua e la cultura francese, veri oggetti di culto da parte del protagonista. E' dunque questo il motivo del successo del romanzo? Rispondendo a questa domanda, l'Autore ha dichiarato in una recente intervista: "In Francia, prima di me, molti altri scrittori di origine russa si sono espressi in francese: ad esempio, Nathalie Sarraute, Henry Troyat e Elsa Triolet. Non penso quindi che il successo sia dovuto a una forma di esotismo. Spero che dipenda invece dalla forza del romanzo".

Andréï Makine è nato in Siberia nel 1957. Ha studiato lettere all'università di Mosca ed ha poi fatto l'insegnante e il giornalista, collaboratore della rivista moscovita "Letteratura contemporanea all'estero".

Da una decina d'anni si è trasferito a Parigi, dove ha insegnato all'Istituto di Studi Politici. E' autore di altri tre romanzi: *La Fille d'un héros soviétique* (1990), *Confessions d'un porte-drapeau déchu* (1992) e *Au temps du fleuve amour* (1994).

La traduzione italiana è di Laura Frausin Guarino.

m.b.

Jurij Mamleev, *Il killer metafisico*, Voland Roma 1997, pp. 205, lire 20.000.

Il titolo russo del romanzo, *Šatuny*, allude a un branco di orsi che, risvegliati dal letargo, eccitati, sono pericolosi per sé e per gli altri. E proprio così sono i personaggi: un candido assassino che uccide e squarta nel tentativo di decifrare l'enigma dell'anima e dell'aldilà, una coppia dalla sessualità bestiale, dei buffoni sadici, alcuni adepti di una metafisica 'religione del'io'... Un'inquietante galleria di personaggi strambi e squilibrati sullo sfondo della sonnolenta Russia degli anni Sessanta, dove in fondo è la normalità a costituire il vero orrore. Violenza gratuita e quasi inconsapevole volta a mettere a nudo una società trasformata in deserto spirituale.

Nato a Mosca nel 1931, dagli anni Sessanta Jurij Mamleev è uno dei maestri riconosciuti della dissidenza sovietica. Le sue opere hanno avuto circolazione clandestina fino alla caduta dell'URSS, stante il divieto di pubblicazione dovuto al loro carattere violento e provocatorio.

Nel 1975 l'autore emigra negli Stati Uniti e dal 1983 vive a Parigi, dove insegna letteratura russa.

m.b.

Geraldina Colotti, *Per caso ho ucciso la noia*, Voland, Roma 1997, pp. 110, lire 12.000.

Una nonna-computer trasmette la sua memoria alla nipote. Una rapinatrice in fuga: incontra a un bivio uno strano leprotto. Una donna qualunque decide di farla finita. Una coppia di giovani turisti trova uno strano fungo. E dal carcere, una zingara predice sventure... E' il mondo aspro e ironico, tenero e allucinato di *Per caso ho ucciso la noia*, raccolta di racconti e aforismi fulminanti di una ex-brigatista. Sullo sfondo, il mondo dell'autrice: la lotta armata, l'arresto, il carcere.

Geraldina Colotti, nata il 12 aprile 1956 a Ventimiglia, è stata militante delle Brigate Rosse, e per questo scontò una condanna a 27 anni di carcere.

*m.b.*

*Andreev, Bulgakov, Čechov, Platonov, Tolstoj e altri*, Voland, Roma 1996, lire 18,000.

La paura, un sentimento con mille facce e mille sfumature.

La notte, una casa deserta, l'angoscia di una morte imminente, gli spettri, sono alcuni possibili elementi di qualunque storia paurosa che si rispetti. Ma anche ingredienti all'apparenza tradizionali hanno il potere di condurre a risultati del tutto inattesi e originali quando sono adoperati dai grandi autori russi, come dimostra questa particolarissima antologia del terrore.

Testi di Leonid Andreev, Michail Bulgakov, Ivan Bunin, Anton Čechov, Saša Čěrnij, Vasilij Grossam, Aleksandr Kuprin, Nikolaj Neskov, Vladimir Odoevskij, Andrej Platonov, Fědor Sologub, Lev Tolstoj, Ivan Turgenev, Vikentij Veresaev.

Il volume, curato da Flavia Sigona e Claudia Zonghetti, fornisce anche i dati biografici essenziali degli autori.

*m.b.*

Fazil' Iskander, *Sofička*, Moskva, Vagrius, 1997, pp. 494.

L'ultima opera dello scrittore si compone di due romanzi brevi, "Sofička" e "Pšada", venticinque racconti e due saggi. Entrambi i romanzi brevi hanno per argomento la seconda guerra mondiale (per i russi, la "Grande guerra patria"), precisamente l'altra faccia della medaglia sovietica: condizioni inadeguate dell'esercito, carenza di cibo ed indumenti, crudeltà e viltà umane, crudeltà degli organi del Ministero degli interni volta a umiliare una donna o, comunque, un essere umano, rilevanza delle "leggi razziali" staliniane dirette a deportare etnie "diverse", come greci e turchi, in Siberia, costrette a partire al primo ordine, lasciando paesi nativi, case e tutto quanto, forse per sempre... Ma sono anche storie di bontà e simpatia, sensibilità e amore, spirito di sacrificio verso il prossimo e verso la patria, storie vere, di gente semplice, ambientate nell'amata Abchazija.

In alcuni racconti si ritrovano i protagonisti o i personaggi del libro precedente ("Čelovek i ego okrestnosti"), si ripropongono altri episodi delle loro vite. Basti ricordare Zaur, figlio di un deportato politico, già per ben due volte chiamato a "colloqui" dal KGB ("Zoloto Vil'gel'ma"), Abesolomon Nartovič, pezzo grosso del partito ("Mimoza na severe") o il pittore Andrej Tarkilov ("Vljublennaja paročka").

Iskander narratore colpisce per la semplicità dei fatti descritti e per la scelta degli argomenti. Si sente sempre più forte la morale filosofica dei suoi racconti: la contrapposizione del bene e del male, della vita (salvezza) e della morte (uccisione), il ritorno alle origini ed alle tradizioni, l'inno all'amore ed alla sofferenza materni, il senso di gratitudine in cambio del bene, la ricerca oppure il ritorno a Dio.

Se il primo romanzo breve è ambientato nel periodo a cavallo della guerra, il secondo è costruito alternativamente, come un vivo ricordo (di un generale in pensione) di tutte le vicissitudini umane e militari del periodo bellico; tutti i racconti si basano sui fatti della recente storia del Paese che, a volte, senza meravigliarsi, non viene dagli abitanti accusato né approvato: "Terra estranea, gente estranea, epoca estranea! Tristezza e solitudine".

Il nuovo libro di Fazil' Iskander, insieme con l'altro recensito più avanti in questa stessa rubrica, merita veramente di essere letto. Per una conoscenza più approfondita del mondo dello scrittore, del suo stato d'animo, dei temi a lui cari, nonché di un popolo buono, generoso ed onesto, della sua cultura, costumi e tradizioni.

*Natalie Malinin*

Davide Pinardi, Casa Editrice Liber Internazionale, Pavia 1996, pp. 190. lire 27.000.

— "Nel giugno 1910 Lenin partì per Capri. Abbandonò Parigi quasi all'improvviso. Nella solare isola mediterranea - meta allora di artisti, intellettuali e politici di mezzo mondo - sarebbe stato ospite di Maksim Gor'kij. Nessuno ha mai spiegato i veri motivi che spinsero il celebre rivoluzionario a intraprendere quel viaggio. In apparenza non aveva nessuna ragione specifica per raggiungere la perla dell'arcipelago campano: non emergono sostanziali cause politiche, di salute o finanziarie. Scopriamo così che Lenin non volle andare a Capri, bensì vi fuggì. Viveva infatti un periodo di profondissima crisi esistenziale, stava disperatamente cercando un modo per cambiare radicalmente vita e destino.

A Capri Lenin incontra un amore... un omicidio da risolvere... i servizi segreti dello zar... scrittori, uomini di potere, critici d'arte... i fantasmi della sua infanzia".

Recita così la quarta pagina di copertina di questo "Viaggio a Capri", che ha anche un sottotitolo: "I dieci giorni che sconvolsero Lenin". Il romanzo è tutto giocato tra verità e fantasia, tra pagine dichiaratamente documentarie - lettere, testi, documenti - e pagine dichiaratamente di fantasia. Va detto tuttavia che anche alcune lettere dichiarate autentiche qualche dubbio circa la loro autenticità lo lasciano, senza con questo voler mettere in dubbio la buona fede dell'autore. Vogliamo dire che l'esistenza di un carteggio Lenin-Freud, Lenin-Jung, ignorato dagli studiosi, è qualcosa di talmente sorprendente che si stenta a credere che sia vero. E tuttavia l'autore cita fonti affidabili, quindi potrebbe, può essere vero.

Altri motivi di dubbio sussistono anche sugli incontri che Lenin avrebbe avuto con Benedetto Croce, Giolitti e altri personaggi storici, ma qui Pinardi non dice che siano realmente avvenuti, bensì che sarebbero potuti accadere, data la contemporanea presenza dei protagonisti negli stessi luoghi e negli stessi periodi. Insomma, questa è la parte del libro che giustifica la sua definizione di romanzo, un libro che si legge con interesse comunque lo si consideri, opera di narrativa o ricerca storica, a tratti avvincente come un romanzo giallo, a tratti coinvolgente come un romanzo d'amore.

Davide Pinardi è assistente di storia contemporanea all'Università statale di Milano ed è autore di romanzi, libri per bambini e saggi di storia militare e agraria.

m.b.

*Conversazione con Domenico Starnone, Il sottile dispiacere dell'ironia*, a cura di Paola Gaglione. Omicron editrice, 1997, pp. 104.

"Il libro che non c'è" è una serie curata da Paola Gaglione, della casa editrice Omicron, che propone interviste agli scrittori italiani per aprire un dibattito sul ruolo dello scrittore e dare voce ai sentimenti del tempo.

Questo volume è dedicato alla conversazione con Domenico Starnone, insegnante, giornalista, scrittore che ha ottenuto un grande successo di critica e di pubblico con il primo libro "EX CATTEDRA" (1987), con la commedia *Sottobanco* (1992) e altri romanzi, racconti non connes-

si all'esperienza scolastica e pubblicati da Feltrinelli.

I suoi libri sono stati tradotti in greco, francese, tedesco.

Le risposte di Domenico Starnone sono dense di emozioni, anche se celate da una troppo severa autocritica al suo essere uomo, insegnante, scrittore, giornalista.

La passione giovanile per la lettura, la paura di non saper scrivere e quella di pubblicare, l'ammissione di non conoscere la letteratura femminile - ammissione rara per uno scrittore - , la visione politica della scuola e della società, trasformano questa conversazione in una intervista non solo ad una generazione di scrittori, ma ad un'intera generazione: una generazione che ha scelto come strumento di vita "il sottile dispiacere dell'ironia".

La conversazione con Domenico Starnone stimola a guardare dentro noi stessi e sollecita giovani scrittori e scrittrici ad avere il coraggio di scrivere.

Gabriella Menghini

Fazil' Iskander, *Čelovek i ego okrestnosti* [L'uomo ed i suoi dintorni], Moskva, Tekst, 1995, pp. 477.

Di questa raccolta di Fazil' Iskander (vincitore nel 1988 in Italia del Premio Malaparte) fanno parte 14 novelle, ambientate nella cittadina di Muchus sul Mar Nero. Molto spesso l'azione si svolge negli anni bui di Stalin o del suo immediato successore Chruščëv, altre volte è espressa la realtà del periodo della perestrojka o degli ultimi anni. Il leitmotiv di tutte le storie è: "Lo scopo dell'umanità è un uomo buono, non vi è e non può esserci alcun altro scopo."

Colpiscono le acute riflessioni satiriche su alcune abitudini "tradizionali" dell'uomo sovietico (i protagonisti delle novelle sono rappresentanti dell'Abchazija, piccola repubblica autonoma, che si trova nel territorio della Georgia), come, ad esempio, il vizio di bere (la vodka, naturalmente).

"E' strano, nessuno ci ha insegnato a bere fino in fondo un calice di vino o di vodka, ma siamo sempre noi che beviamo fino all'ultima goccia... Mentre gli occidentali, di regola, non bevono fino in fondo. Sorseggiano, lasciano. Sorseggiano, lasciano.

Sembra che si fidino più del corso della vita. Sembra che non siamo certi che non ce lo portino via qualora tardassimo a bere. Ecco che ci affrettiamo a tracannare. C'è come una stazione nella nostra vita. 0

stanno per chiudere il bar, oppure partirà il treno. Invece succede che hanno chiuso il bar ed è partito il treno.” (“Rapira”).

In più di un racconto sono descritte attraverso gli occhi di un bambino (i ricordi dell’adulto) le deportazioni staliniane. Il bambino speranzoso che scrive lettere a Berija chiedendogli di far luce sulle ingiustificate sparizioni di un parente dopo l’altro. Ma nessuno ha fatto alcuna luce sui fatti accaduti, come nessuno ha fatto ritorno dai lager. Amara è la conclusione: il fronte è stato assai più buono. Dalla guerra non sono tornati tutti, ma molti... (“Lovčij jastreb”)

Sempre i ricordi di un bambino ci riportano le amare rivelazioni del XX Congresso dei PCUS (“Sumračnoj junosti svet”), quando, con l’arrivo al potere di Chruščëv, sono stati denunciati i delitti di Stalin, la deportazione di decine di migliaia di innocenti, scomparsi e riabilitati postumi.

Nella novella sopraccitata leggiamo: “A quindici anni Zaur odiava Stalin con il più furente, il più romantico odio con il quale un giovane può odiare un tiranno. Egli riteneva che la rivoluzione, per la quale si è dovuto sacrificare tanto, fosse stata comunque necessaria e perciò eccellente, ma che il tiranno, preso il potere, avesse deformato tutto.

Un tempo Zaur sognava persino di diventare pilota soltanto per scendere un giorno in picchiata sul Cremlino dove abitava Stalin.”

Nella novella “Krasota normy, ili mal’čik ždët čeloveka” risuona incessantemente il tema della precedente: riflessioni di un bambino sui fatti che stavano accadendo attorno a lui. Prima della guerra vengono deportati di seguito uno zio ed il padre, insomma, tutti gli uomini della famiglia, mentre, ormai nel pieno della guerra, viene preso e deportato un altro zio, ubriacone, per il semplice rapporto di parentela coi deportati in precedenza. Il tema qui si estende ai valori umani, d’amicizia e solidarietà. Il bambino pensa e ripensa amaramente a come poco a poco abbiano smesso di venire in casa gli amici dello zio e del padre.

“Il bambino sapeva con esattezza che avevano smesso di venire per paura. Sapeva che nessuno credeva che zio o padre fossero nemici del popolo, ma sapeva anche che tutti loro avevano paura di venirli a trovare.” Ancor più sdegnato era per il fatto che “... alcuni tra questi, vedendolo, si voltavano indietro in modo ridicolo (vigliacchi! vigliacchi! i grandi che si voltano davanti a un ragazzo!), e, se non facevano in tempo a voltarsi indietro, sorridendo colpevolmente sguizzavano via. Sulle ginocchia di molti di questi sedeva fin dalla prima infanzia e disegnava soggetti di guerra! E come si vergognava ora a ricordarlo! E come si è svuotata tristemente la loro casa, un tempo così piena di gente, così rumorosa, allegra!” In contrapposizione appare un simbolo di umana amicizia, il vec-

chio Vartan, che per anni, nonostante tutto, ha mantenuto un solido rapporto d'amicizia con la casa del ragazzo, dove si è sempre recato, con grande gioia di questi.

Iskander satirico torna trionfante con un Čičikov della fine del XX secolo: venditore di lampadine fulminate, novelle "anime morte", a chi lavora in enti statali, da sostituire a quelle funzionanti, introvabili in commercio. Mentalità tipica del socialismo sovietico, quando, a spese dello Stato, si sono arricchiti funzionari statali, di partito, nonché direttori di imprese d'ogni genere, costruendo le loro fortune sulle "anime morte" di ogni tipo o sulle ricchezze naturali dello Stato.

*Natalie Malinin*

## IN MEMORIA DI ARSENIJ TARKOVSKIJ

Il 19 febbraio 1997, presso la biblioteca della Fondazione "Russkoe Zarubež'e" di Mosca, si è svolta una serata dal vago sapore ottocentesco in onore del poeta Arsenij Tarkovskij, padre del regista Andrej Tarkovskij. Secondo quanto riferisce *Knžnoe Obozrenie* dell'11 marzo 1997, alla serata hanno partecipato vari intellettuali appassionati di simili manifestazioni letterarie, molto in voga nella Russia prerivoluzionaria e anche in epoca sovietica. Alcuni dei presenti hanno rievocato episodi della vita di Arsenij Tarkovskij, mentre la figlia del poeta, Marina Tarkovskaja, ha recitato alcune poesie del padre alternandosi con Gario Zappi, che ne recitava la traduzione italiana. L'attrice Margarita Terechova, intervistata dalla rivista, ha auspicato una maggiore partecipazione di giovani poeti in occasioni del genere.

*m.b.*

Lidia Armando

## POST- IMPRESSIONISTI RUSSI. UNA PRESENTAZIONE

Si è conclusa a metà maggio la mostra dedicata ai Post-Impressionisti russi, allestita a Pinerolo, in provincia di Torino, presso la galleria d'arte Losano. Si è trattato di una collettiva di importanti pittori neo-impressionisti, che ha seguito due precedenti mostre degli anni passati. Da questa occasione è scaturita l'idea di presentare gli artisti e le loro opere, che si trovano nei più importanti musei russi ed europei, oltre che presso collezioni private.

Abbiamo ammirato le opere di Maja Kopiceva, in particolare *Inverno*, che rappresenta una finestra aperta su un paesaggio invernale. Fra gli altri espositori ricordiamo Aleksej e Sergej Tkačëv, N. Baskakov, V. Žukov, rinomato come ritrattista e paesaggista, ed infine B. Lavrenko, nativo di Rostov sul Don, da una famiglia di operai. Si dedica al genere della natura morta, al paesaggio e al ritratto, particolarmente spontaneo quando dipinge i bambini. Conduce un'intensa attività pedagogica e sociale all'Istituto di Pittura, Scultura e Architettura I.E. Repin di San Pietroburgo.

V. Lednev, invece, è stato allievo dell'istituto Repin. La sua prima opera, dal titolo *Le celebrazioni dell'inverno russo*, era un cartone per una grande mostra murale, presentato all'esame finale nel 1968. I suoi ritratti sono particolarmente intensi, poiché l'artista è molto interessato alla personalità di coloro che posano. Si resta colpiti dalla naturalezza e dalla bellezza non clamorosa delle persone ritratte. Egli ha una visione poetica della natura, nella quale inserisce le architetture dei palazzi di San Pietroburgo o delle case della campagna circostante, in quadri come *Vecchia Ladoga*, *Il fiume nella foresta* e *Strada d'inverno*. Le sue ultime creazioni sono ispirate ai ricordi d'infanzia, trascorsa in un villaggio presso Kostroma.

Le sue qualità di lavoratore instancabile e il suo inconfondibile stile sono stati tenuti in considerazione quando gli è stato chiesto di restaurare gli interni di una stanza del Palazzo di Caterina II a Puškino. Dal 1974 al '78 ha restaurato l'affresco del soffitto, la grisaille che lo incornicia e la composizione sopra lo specchio della Sala da pranzo

Verde, danneggiati durante la guerra. In seguito a quest'esperienza l'artista ha realizzato il trittico *Restauratori*, un grande ritratto di gruppo.

Un altro importante artista è Dmitrij A. Kozmin, persona irrequieta, che non appena inizia la primavera lascia lo studio fino ad autunno inoltrato, portando con sé una cassetta da campo con i colori, per andare a ritrarre la neve oltre il Circolo Polare o per arrampicarsi sui pendii degli Urali. Per Kozmin non è tanto importante ritrarre il paesaggio, quanto trasmettere le emozioni che esso suscita in lui. Mentre nelle opere iniziali domina lo schizzo, in seguito l'artista riesce a creare nel suo studio, sulla base delle sensazioni raccolte. A volte la composizione si trasmette subito alla tela, altre volte il lavoro è più sofferto e dura mesi o anni.

Una caratteristica delle sue tele è la contrapposizione dei motivi, la lotta fra le forze della natura, i suoi paesaggi sono quasi sempre autunnali, serali o nuvolosi, in cui le nuvole sono grandi macchie di colore, si ha la sensazione che la tempesta sia imminente, che la pioggia stia per turbare la quiete del paesaggio.

Un altro artista di grande talento è senza dubbio Gled Savinov, che è nato nel 1915 non lontano da Char'kov, ma ha trascorso l'infanzia a Saratov, città mercantile sulle rive del Volga, dov'era situata la casa in cui viveva. Durante le piene del fiume, il livello dell'acqua raggiungeva la porta di casa sua. Oltre al paesaggio, ebbe un notevole influsso sulla vita del pittore l'esempio del padre, anch'egli pittore e pedagogo, che contribuì a creare l'atmosfera spirituale elevata che regnava in casa loro.

Savinov ama soprattutto il paesaggio e le scene di vita quotidiana, dipinge gli interni del suo studio o dello studio di Ol'ga Bogaevskaja, moglie dell'artista e anch'ella pittrice. Gli interni che rappresenta fanno di Savinov l'artista più tipicamente russo. Con lui entriamo nelle case russe, in cui non manca mai un divano di legno, rivestito di stoffa all'interno, spesso rigido.

Sono altrettanto interessanti le figure femminili dell'artista, quasi sempre colte in atteggiamenti sereni o intente alla lettura.

Un ultimo ciclo di opere è dedicato alla guerra, che il pittore conosce molto bene, avendola vissuta.

Il più interessante fra gli artisti proposti è senz'altro l'ucraino Georgij Moroz. Attraverso la natura egli esprime il suo bisogno di spaziare, di esplorare una fetta di mondo. Sembra che la tela non sia mai sufficiente a contenere ciò che egli vuole rappresentare, infatti la mole dei suoi quadri è notevole, alcuni hanno le dimensioni di una mezza parete.

Per Moroz è stata determinante la lezione degli Impressionisti francesi, poiché, come loro, ama dipingere la natura sul posto, en plein air. L'altro suo grande maestro è stato Rembrandt dal quale ha tratto la tecnica

di aggiungere cristallo sminuzzato al colore, per conferire luminosità e garantire eternità alla pittura, evitando che i colori spessi con il tempo perdano la loro vivezza e si trasformino in un miscuglio opaco. Oltre al cristallo, Moroz usa anche ambra sminuzzata e frammenti di resina.

La sua tecnica consiste nell'uso dei colori molto spessi, stesi a volte direttamente dal tubetto, tali da dare all'opera il senso del rilievo. In un quadro rappresentante un paesaggio con un carro, lo spessore del colore dà l'idea di un carro carico, mentre i vasi di fiori sembrano quasi sculture. Nell'enorme tela *Tra i girasoli*, questi ultimi, visti da vicino, sembrano incompiuti, prendono forma in lontananza, effetto dovuto all'uso del colore. I suoi quadri emanano una sorprendente carica di luce: a seconda del punto in cui si guarda l'opera, essa produce un effetto diverso, grazie all'intensità luminosa interna alla tela.

Oltre al paesaggio, Moroz ama molto i lillà e le nature morte. Tra le sue opere importanti vorrei ricordare *Lillà* del 1983, *Giornata di sole* del 1979 e *Natura morta con ciliegie*.

I pittori che ho qui presentato hanno subito recentemente un rivalutazione. Mentre un'arte secondo alcuni semidilettantesca, che si definisce avanguardia, ha invaso la Russia e l'Europa di mostre, questi artisti rimangono fedeli alla lezione dei grandi Impressionisti francesi e dei Paesaggisti russi d'inizio secolo. Essi non amano la provocazione, ma intendono esprimere la loro visione della vita, della natura e dell'uomo attraverso l'arte e guardare con atteggiamento sereno e spontaneo il mondo che li circonda.

La caratteristica che accomuna questi artisti è il fatto di essere convinti naturalisti, di usare il colore in maniera singolare e di realizzare soggetti tipicamente russi. Ciascuno di essi esprime un aspetto unico e particolare di quel Paese immenso e vario che è la Russia, rimanendo fedele ai canoni estetici, troppo spesso trascurati da un'arte che esprime la contemporaneità a scapito della bellezza.

Forse sono rimasti fedeli alle parole di uno dei più eminenti scrittori russi del secolo scorso, F. M. Dostoevskij, secondo il quale " la bellezza salverà il mondo".

## L'ANGOLO DEL COLLEZIONISTA

*Le pubblicazioni qui sotto elencate possono essere richieste alla Redazione di "Slavia". Ogni richiesta dovrà comprendere titoli per un valore minimo complessivo di lire 100.000, sul quale agli abbonati verrà praticato uno sconto del 30%. Nel prezzo sono incluse le spese postali. La spedizione avverrà contrassegno.*

**Slavia**, Anno I, 1992. E' disponibile l'intera annata (4 numeri per complessive 960 pagine). Lire 100.000.

**Slavia**, Anno II, 1993. E' disponibile l'intera annata (4 numeri per complessive 960 pagine). Lire 100.000.

**Slavia**, Anno III, 1994. E' disponibile l'intera annata (4 numeri per complessive 960 pagine). Lire 100.000.

**Rassegna Sovietica**, Anno XLI, 1990. E' disponibile l'intera annata (6 numeri per complessive 1248 pagine) Lire 100.000.

**Novyj mir**, 1963, Anno X, dodici fascicoli per complessive 3456 pagine. E' stato per decenni il periodico culturale più impegnato e di più elevata qualità, la coscienza critica dell'URSS all'interno dell'establishment. Questo 1963 è stato una delle migliori annate, con testi di Ajtmatov, Vojnovič, Grossman, Viktor Nekrasov, Paustovskij, Lakšin, Marietta, Čusakova, inediti di Lev Tolstoj, traduzioni da Steinbeck, Salinger, tre racconti lunghi di Aleksandr Solženicy, tra cui il famoso "La casa di Matrena" e "Per il bene della causa", che scatenò accese discussioni riportate anche nel *Novyj mir*. Nella parte documentaria troviamo il testo integrale di un famoso discorso di Nikita Chruščev agli intellettuali. L'annata, non rilegata, è completa. Lire 200.000.

V. Ja. Kirpotin, **Dostoevskij-chudožnik**, Sovetskij pisatel', Moskva 1972, pp. 320.

Il volume, in lingua russa, contiene quattro saggi: "Tipologia del romanzo russo"; "Alle origini del romanzo-tragedia. Dostoevskij-Puškin-

Gogol”; “Il mondo e l’individuo nell’opera di Dostoevskij”; “Particolarità delle opere pubblicistiche e artistiche nella visione del mondo di Dostoevskij”. L. 30.000.

**Praktičeskoe posobie po rusckomu jazyku dlja inostrancev** [Sussidiario pratico di russo per stranieri (in lingua russa)], a cura di L. P. Judina, Izdatel’stvo Moskovskogo Universiteta (Edizioni dell’Università di Mosca), Moskva, 1964, pp. 246. Chiarisce dettagliatamente l’uso dei verbi, dei sostantivi e degli aggettivi, delle regole e delle eccezioni. Lire 30.000.

**La Settimana**, Periodico di attualità, Anno II, n. 7, Roma, 22 febbraio 1945, pp. 16.

Si tratta di un settimanale che uscì per qualche tempo nella Roma appena liberata. Questo numero contiene, oltre ad articoli sulla guerra di liberazione ancora in corso nel Nord e ad altri servizi di attualità, un racconto di Leonid Sobolev tradotto da Aniuta Maver Lo Gatto. Lire 5.000.

M.I. Koval’skaja, **Italija v bor’be za nacional’nuju nezavisimost’ i edinstvo**, Ed. Nauka, Moskva 1981, pp. 272.

L’autrice è una storica apprezzata e una delle migliori italianiste russe. Il libro è dedicato al nostro risorgimento “dalla rivoluzione del 1831 a quella del 1848-1849”. Lire 10.000.

Michail Alekseev, **Ivuška neplakučaja**, Ed. Sovetskij pisatel’, Moskva 1976, vol. I, pp. 224, vol. II, pp. 350.

Romanzo. Due volumi per complessive 574 pp. Lire 10.000.

Vladimir I. Lenin, **Šag vpered, dva šaga nazad** [Un passo avanti, due passi indietro], Ed. Gospolitizdat, Moskva 1953, pp. 220. E’ il testo russo del famoso saggio scritto quando bolscevichi e menscevichi erano ancora uniti formalmente nello stesso partito, il Partito operaio socialdemocratico russo, saggio che suscitò le ire di Plechanov e dei menscevichi. Lire 5.000.

Vladimir I. Lenin, **Čto takoe “Druz’ja naroda” i kak oni vojujut protiv social-demokratov?**

[Chi sono gli “Amici del popolo” e come combattono contro i socialdemocratici]. Ed. Gospolitizdat, Moskva 1953, pp. 216. Edizione “staliniana” in lingua russa di questo saggio di Lenin contro i populistici. Una nota dei curatori fa sapere, chissà perché, che “il compagno Stalin”

prese conoscenza dell'opera negli anni 1897-1898. Lire 5.000.

Jurij V. Davydov, **Etot mindal'nyj zapach...**, Ed. Molodaja gvardija, Moskva 1965, pp. 272.

Romanzo. Lire 3.000 (il libro non è in perfette condizioni).

A.R. Buzzi, **La teoria politica di Gramsci**, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1973, pp. 364. L'intento di Buzzi in questo libro, né polemico né apologetico, è quello di comprendere dall'interno la problematica gramsciana, rapportandola ai modelli ai quali essa fa continuo riferimento: Machiavelli, Marx, Lenin, Croce. Lire 5.000.

**Cantachiaro**. "Antigiornale Satirico Politico". Anno I, n. 29, 23 dicembre 1944, pp. 4. Si tratta di un popolare settimanale uscito negli anni Quaranta. Il suo valore consiste nel fatto che contiene il testo integrale del famoso discorso pronunciato da Benito Mussolini il 16 dicembre 1944 al "Lirico" di Milano. Si badi, questo numero del *Cantachiaro* uscì nell'Italia liberata e il settimanale, ad evitare rischi, corredò il discorso di titoletti ironici e di una nota redazionale. Il capo del fascismo viene chiamato "Bagnasciuga", in riferimento ad un altro discorso in cui il "Duce" aveva promesso di bloccare appunto sul bagnasciuga gli sbarchi degli anglo-americani. Ciò detto, il testo del discorso è integrale. Lire 5.000.

**Novyj mir**, 1964, Anno XL, dodici fascicoli per complessive 3456 pagine. E' stato per decenni il mensile più impegnato e di più elevata qualità nell'URSS. Vi hanno collaborato le migliori forze intellettuali. In particolare, questa annata, completa, non rilegata, comprende testi, di Viktor Rozov, Vasilij Šukšin, Anna Achmatova, Evgenij Evtušenko, Samuil Maršak; traduzioni da Umberto Saba, Juan Goytisolo, Henrich Böll; Ševčenko tradotto da Tvardovskij; saggi di Cecilija Kin, Kaverin, Dement'ev; inediti di Gor'kij, Lunačarskij, Voronskij; rassegne, recensioni. Lire 200.000.

**Don Basilio**, Anno I, n. 5, Roma, 13 ottobre 1946, pp. 4.

Reca il sottotitolo: "Settimanale satirico contro le parrocchie di ogni colore". Pubblicazione abbastanza popolare negli anni Quaranta, nota per il suo anticlericalismo un po' becero. Alcuni titoli degli articoli: "Quanto ci costa il Vaticano", "Se la repubblica è debole, è colpa dei preti", "Muoianno i cristiani, ma si salvi il clero", ecc. Lire 5.000.

Adam Schaff, **L'alienazione come fenomeno sociale**, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 422.

Prefazione di Augusto Ponzio. E' una delle opere più note del famoso studioso polacco, autore di importanti saggi sul problema dell'individuo umano e dell'umanesimo socialista, sulla filosofia del linguaggio, sulla teoria della conoscenza. Lire 10.000.

**Per una pace stabile, per una democrazia popolare!**, n. 39, Roma, 24 settembre 1954, pp. 24. Si tratta dell'edizione in lingua italiana dell'"Organo dell'Ufficio d'informazione dei Partiti comunisti e operai", cioè del Cominform. Questo numero contiene, tra l'altro, la traduzione integrale della Costituzione della Repubblica Popolare Cinese. Lire 30.000.

**Bajan**, 1914, tre volumi rilegati per complessive 478 pagine con numerose illustrazioni. Rivista moscovita d'arte dalla vita breve e travagliata (il 1914 è l'anno dell'entrata in guerra della Russia). Ne uscirono in tutto sei fascicoli, tutti nel 1914. Ma già la loro numerazione rivela le difficoltà della pubblicazione. Il numero 1 reca soltanto l'indicazione dell'anno, i numeri 2 e 3 indicano anche il mese (febbraio e marzo). Ma il numero 4 reca la data di aprile-giugno 1914, mentre il quinto fascicolo reca inaspettatamente l'indicazione "N° 7-8" e il sesto fascicolo, l'ultimo, l'indicazione "N°9-10. Per giunta, la rilegatura del terzo volume, che comprende gli ultimi due fascicoli, e quindi i numeri dal 7 al 10, reca invece impressa in oro sul dorso la stampigliatura, errata, "1914, 7-8". In compenso il contenuto dei tre volumi è di estremo interesse per la storia dell'arte. La rivista pubblicò importanti saggi, rassegne delle mostre, monografie e una ricca documentazione sull'arte russa e straniera dell'epoca. Lire 100.000.

**Nemecko-russkij slovar'** [Vocabolario tedesco-russo], Ed. OGIZ, Moskva 1941, pp. 476. Il volume comprende 22.000 vocaboli ed è corredato da utili tabelle grammaticali. Lire 60.000.

**l'Unità**, Anno XXI, n. 170, 21 dicembre 1944, pp. 2. Questo numero è stato pubblicato legalmente nella Roma da poco liberata mentre il Nord era ancora occupato dai tedeschi. Oltre a notizie sull'andamento della guerra e alla cronaca di Roma contiene il testo di un telegramma inviato da Palmiro Togliatti "Al Maresciallo Stalin". Lire 10.000.

Margarita Aliger, **Stichotvorenija i poemy**, Ed. Molodaja gvardija, Moskva 1959, pp. 286. La raccolta comprende la maggior parte delle opere migliori della famosa poetessa leningradese. Lire 5.000.

Elsa Morante, **La Storia**, Romanzo, Collezione Gli Struzzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 662. E' la prima edizione del famoso romanzo di Elsa Morante. Lire 5.000.

V. Zevin, G. Golikov, **La vita e l'attività di V. I. Lenin**, Casa editrice Roberto Napoleone, Roma 1976, pp. 164+16 fuori testo. Si tratta di una "agiografia" dell'epoca sovietica, arricchita da numerose fotografie ormai storiche su carta patinata. Lire 5.000.

Michele Gargano, **Domenico De Vanna, un maestro della pittura**, Grafica Editoriale, Terlizzi 1990, pp. 200. Monografia critica su Domenico De Vanna, "un Maestro della pittura meridionale italiana di questo secolo". Il volume è corredato da un amplissimo repertorio iconografico per lo più a colori. Lire 5.000.

**Slavia**, Anno V, 1996. E' disponibile l'intera annata (4 numeri per complessive 736 pagine). Lire 100.000.

Fidel Castro, **En la trinchera de la revolucion**, Editora Politica, La Habana 1990, pp. 272. Il volume comprende i discorsi pronunciati dal leader cubano nel periodo dal 7 dicembre 1989 al 7 marzo 1990. Testo in lingua spagnola. Lire 10.000.

Fidel Castro, **Por el camino correcto**, Editora Politica, La Habana 1988, pp. 296. Opere scelte. In lingua spagnola. Lire 10.000.

Nathaniel Hawthorne, **Wakefield - Il velo del pastore**, Ed. La Repubblica, Roma 1997, pp.44. Il volumetto contiene due racconti tratti dal volume "Wakefield e altri racconti". L'autore, rappresentante del romanticismo americano, si è ispirato alle tradizioni puritane della Nuova Inghilterra. Da rilevare che la traduzione è del premio Nobel Eugenio Montale. Lire 1.000.

**Giramondo**, "Settimanale di racconti di avventure di viaggi." Edizioni Pegaso, Roma 1944. E' la raccolta completa, rilegata, dei diciannove numeri della prima annata di questo settimanale uscito a Roma nei primi mesi dopo la liberazione della capitale. Ogni numero, in grande formato, contiene storie illustrate a colori e servizi per un pubblico di ragazzi. Lire 50.000.

**Grand Hotel**, "Settimanale di letture illustrate", Editoriale Universo, Milano 1946, Anno I. Si tratta della prima, "mitica" annata del

popolare settimanale italiano di evasione. Il primo numero uscì il 26 luglio 1946. L'annata, rilegata, comprende i primi 27 numeri, tutti quelli che recano l'indicazione "Anno I", sebbene l'ultimo numero del 1946 sia il 24, che reca la data del 27 dicembre, mentre i numeri 25, 26 e 27 sono usciti nel gennaio 1947. Lire 100.000.

Agatha Christie, **Witness for the Prosecution** [Testimone d'accusa], Ed. L'Unità-Mondadori, Roma 1997, pp. 78. Il volumetto contiene il famoso romanzo di Agatha Christie in traduzione italiana con testo inglese a fronte. Lire 1.000.

**Risorgimento Liberale**, anno V, n. 259, Edizione nazionale, Roma, 4 novembre 1947, pp. 2. Per molti anni nel dopoguerra è stato il quotidiano del Partito Liberale Italiano. In questo numero si avverte già il clima della guerra fredda. Lire 5.000.

Sergej Goljakov, Vladimir Ponizovskij, **Golos Ramzaja** [La voce di Ramzaj], Ed. Moskovskij Rabočij, Moskva, 1976, pp. 360. Si tratta di una "dokumental'naja povest'" sulla famosa spia sovietica Richard Sorge, già immortalato in numerosi libri e film sovietici. Il valore del libro è dato dal suo carattere documentario e dalle numerose fotografie che lo illustrano, oltre che dalla qualità della narrazione. Lire 10.000.

Giuseppe Fiumara, **Il gelso divelso**, Lucarini Editore Roma 1981, pp. 126. Il volume contiene una raccolta di poesie, alcune delle quali ispirate alla Russia ("Ricordi di guerra", dedicato a Corrado Crippa, p. 62). La prefazione è di Davide Lajolo. Il volume contiene anche un ritratto dell'autore a cura di Milena Milani. Lire 2.000.

**Russkoe Bogatstvo**, 1910, Anno XVIII, n. 12. E' stata una delle riviste culturali e politiche più importanti degli ultimi decenni prima della rivoluzione d'ottobre, pubblicata inizialmente a Mosca, poi a Pietroburgo. Dopo il 1892 ebbe come direttori N.K. Michajlovskij e Vladimir Korolenko, che ne fecero il punto di riferimento del populismo russo. Questo fascicolo, che contiene tra l'altro un inedito di Vera Figner, la famosa rivoluzionaria populista, ha una strana impaginazione, registrata fedelmente nell'indice, che presenta i titoli di un primo blocco di pagine (da pagina 11 a pagina 220) e poi quelli di un secondo blocco (da p. 1 a p. 186), per un totale di 396 pagine. Il fascicolo ha una rilegatura d'epoca, con la sovrimpressioni in oro. Lire 60.000.

**Les cahiers du communisme**, rivista di informazione del Comitato nazionale del Partito Comunista Francese, n. 7/8, 1997, pp. 64. In lingua francese. Lire 1.000

**Le riforme dell'economia sovietica viste dall'Occidente**, Atti del convegno internazionale di Bologna, 27 maggio 1991, pp. 196. Formato grande, in lingua italiana e russa. Lire 10.000.

**Junost'**, Moskva, annata 1964. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca sovietica è stata una delle riviste in odore di fronda. Molto ricca è la parte riservata alla poesia. L'annata è completa, i dodici numeri per complessive 1344 pagine sono rilegati in tre volumi di quattro fascicoli ciascuno. L'ultimo numero contiene anche l'indice generale dell'annata. Lire 200.000

**Junost'**, Moskva, annata 1965. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca sovietica è stata una delle riviste in odore di fronda. Molto ricca è la parte riservata alla poesia. L'annata è completa, i dodici numeri per complessive 1344 pagine sono rilegati in tre volumi di quattro fascicoli ciascuno. L'ultimo numero contiene anche l'indice generale dell'annata. Lire 200.000.

**Junost'**, Moskva, annata 1966. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca sovietica è stata una delle riviste in odore di fronda. Molto ricca è la parte riservata alla poesia. L'annata è completa, i dodici numeri per complessive 1344 pagine sono rilegati in tre volumi di quattro fascicoli ciascuno. L'ultimo numero contiene anche l'indice generale dell'annata. Lire 200.000.

**Junost'**, Moskva, annata 1967. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca sovietica è stata una delle riviste in odore di fronda. Molto ricca è la parte riservata alla poesia. L'annata è completa, i dodici numeri per complessive 1344 pagine sono rilegati in tre volumi di quattro fascicoli ciascuno. L'ultimo numero contiene anche l'indice generale dell'annata. Lire 200.000.

**Junost'**, Moskva, annata 1968. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca sovietica è stata una delle riviste in odore di fronda. Molto ricca è la parte riservata alla poesia. L'annata è completa, i dodici numeri per complessive 1344 pagine sono rilegati in tre volumi di quattro fascicoli ciascuno. L'ultimo numero contiene anche l'indice generale

dell'annata. Lire 200.000.

**Junost'**, Moskva, annata 1969. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca sovietica stata una delle riviste in odore di fronda. Molto ricca è la parte riservata alla poesia. L'annata è completa, i dodici numeri per complessive 1344 pagine sono rilegati in tre volumi di quattro fascicoli ciascuno. L'ultimo numero contiene anche l'indice generale dell'annata. Lire 200.000.

**Junost'**, Moskva, annata 1970. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca sovietica è stata una delle riviste in odore di fronda. Molto ricca è la parte riservata alla poesia. L'annata è completa, i dodici numeri per complessive 1344 pagine sono rilegati in tre volumi di quattro fascicoli ciascuno. L'ultimo numero contiene anche l'indice generale dell'annata. Lire 200.000.

**Problemi della pace e del socialismo**, Anno I, 1958. L'annata, in grande formato e rilegata, comprende i primi quattro numeri, dal settembre al dicembre del 1958, di quella che per decenni è stata l'edizione italiana della rivista internazionale dei partiti comunisti e operai. Le pagine sono complessivamente 254.

Dall'anno successivo la rivista uscirà mensilmente in decine di edizioni nazionali, ognuna delle quali era la traduzione esatta dell'edizione russa.

La redazione della rivista era a Praga, in un ex monastero oggi restituito alle sue funzioni. C'era un Consiglio composto dai rappresentanti dei partiti comunisti al potere e di alcuni dei maggiori partiti comunisti occidentali. Il direttore è sempre stato un russo. Nel 1958 era Aleksej Rumjancev. Redattori e collaboratori erano di tutte le nazionalità, ma in prevalenza russi e, per motivi logistici, cecoslovacchi. Ogni materiale da pubblicare, se scritto in una lingua diversa dal russo, veniva dapprima tradotto in russo e a volte "redatto" e poi passato ai traduttori per le altre edizioni nazionali. Così, persino un articolo francese o spagnolo veniva tradotto, per esempio in italiano, sulla base non dell'originale ma della sua traduzione russa. Lire 100.000.

**Problemi della pace e del socialismo**. Anno II, 1959. Annata completa rilegata in due volumi di grande formato, comprendente dodici numeri per complessive 1032 pagine. E' l'edizione italiana della rivista internazionale mensile dei partiti comunisti e operai, che è uscita fino alla caduta dell'URSS in decine di lingue. Ogni edizione nazionale veniva tradotta dal russo. La redazione della rivista era a Praga, in un ex monastero

oggi restituito alle sue funzioni. C'era un Consiglio composto dai rappresentanti dei partiti comunisti al potere e di alcuni dei maggiori partiti comunisti occidentali. Il direttore è sempre stato un russo. Redattori e collaboratori erano di tutte le nazionalità, ma in prevalenza russi e, per motivi logistici, cecoslovacchi. Anche quando si trattava di un materiale scritto in una lingua diversa dal russo, lo si traduceva dapprima in russo e poi, dalla traduzione russa, nelle altre lingue, a volte persino nella stessa lingua dell'originale. Naturalmente, il testo russo veniva preliminarmente sottoposto ad un lavoro di "redazione". Lire 150.000.

**Problemi della pace e del socialismo**, Anno III, 1960. Annata completa rilegato in due volumi di grande formato, comprendente dodici numeri per complessive 1.000 pagine. E' l'edizione italiana della rivista internazionale mensile dei partiti comunisti e operai, pubblicata fino alla caduta dell'URSS in decine di lingue. Ogni edizione nazionale veniva tradotta dal russo. La sede della rivista era a Praga, in un ex monastero oggi restituito alle sue funzioni. C'era un Consiglio composto dai rappresentanti dei partiti comunisti al potere e di alcuni dei maggiori partiti comunisti occidentali. Il direttore è sempre stato un russo. Redattori e collaboratori erano di tutte le nazionalità, ma in prevalenza russi e, per motivi logistici, cecoslovacchi. Tutti gli articoli scritti in una lingua diversa dal russo venivano tradotti dapprima in russo e poi, sulla base della traduzione russa, nelle altre lingue, a volte persino nella stessa lingua dell'originale. Naturalmente, il testo russo veniva preliminarmente sottoposto ad un lavoro di "redazione". Lire 150.000.

**Dictionary. Dictionnaire. Wörterbuch. Dizionario. Diccionario**, Sperling & Kupfer, Milano 1973, pp. 630. Dizionario in cinque lingue (inglese, francese, tedesco, italiano e spagnolo) con l'indicazione della pronuncia. Lire 20.000.

**Luis Gasca, Fantascienza e cinema**, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1972, pp. 320. Lessico delle opere, storie e personaggi dal 1898 ai nostri giorni con numerosissime illustrazioni. Lire 20.000.

**Meždunarodnyj Svetotechničeskij Slovar'** [Vocabolario Internazionale dell'Illuminazione] Fizmatgiz, Moskva 1963, pp.428. Terminologia in russo, francese, inglese, tedesco, danese, spagnolo, italiano, olandese, polacco e svedese. Lire 30.000.

**Jean Mitry, Storia del cinema sperimentale**, Gabriele Mazzotta

Editore, Milano 1971, pp.320. Dai primi teorici al cinema underground, con un ricco apparato fotografico. Lire 30.000.

Josip Kleczek, **Astronomičeskij slovar'** [Vocabolario di Astronomia], Nakladatelstvi Českolovenske akademie věd, Praha 1961, pp. 972. In inglese, russo, tedesco, francese, italiano e ceco. Lire 50.000.

**Semijazyčnyj slovar' po elektronike i volnovodam** [Vocabolario di elettronica e guide d'onda in sette lingue], Fizmatgiz, Moskva 1961, pp. 264. Le sette lingue sono: inglese, russo, francese, spagnolo, italiano, olandese, tedesco. Opera indispensabile per le traduzioni tecniche. Lire 30.000.

**Il Piccolo Ghiotti. Vocabolario Italiano-Francese e Francese-Italiano**, Petrini, Torino 1961, pp. 824. Lire 20.000.

**Anton Čechov**, Edizioni Akademija nauk SSSR, Moskva, 1960, pp. 976.

Il volume fa parte della prestigiosa collana accademica "Literaturnoe nasledstvo" e contiene ghiotti materiali del e sul grande scrittore, tra cui le lettere inedite di Mejerchol'd a Čechov. Lire 50.000.

**Ital'jansko-russkij slovar'** [Vocabolario Italiano-Russo], Ogiz, Moskva 1947, pp. 744. Contiene 45000 vocaboli. Lire 30.000.

**Meždunarodnyj elektrotečničeskij slovar'. Električeskaja tjağa** [Vocabolario Elettrotecnico Internazionale. Gruppo 30. La Trazione Elettrica], Fizmatgiz, Moskva 1963, pp. 200. L'opera fa parte di un progetto ambizioso promosso dalla Commissione Elettrotecnica Internazionale, affiliata all'Organizzazione Internazionale per la Standardizzazione. La terminologia relativa alla trazione elettrica è tradotta in russo, francese, inglese, tedesco, spagnolo, italiano, olandese, polacco e svedese. Lire 30.000.

**Semijazyčnyj jadernyj slovar'** [Vocabolario di Fisica Nucleare in sette lingue], Fizmatgiz, Moskva 1961, pp. 464. Le lingue sono: inglese, russo, francese, spagnolo, italiano, olandese e tedesco. Contiene circa 4.000 termini di fisica nucleare. Lire 40.000.

**Ital'jansko-russkij slovar' po radio i elektronike** [Vocabolario Italiano-Russo di radioelettronica], Fizmatgiz, Moskva 1959, pp. 448.

Contiene circa 50.000 termini. Lire 40.000.

**Očerki po stilistike ruskogo jazyka** [Saggi di stilistica della lingua russa], Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1959, pp. 168. Raccolta di lavori della Cattedra di stilistica della Facoltà di giornalismo presso l'Università Lomonosov di Mosca. Ne sono autori alcuni dei maggiori specialisti della materia. Lire 20.000.

Paul Verlaine, **Fêtes Galantes. Jadis et naguère**, Editions de Cluny, Paris 1939, pp 234. Lire 10.000

**Dizionario italiano-spagnolo**, a cura di Laura Tam, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1996, pp. 368. Edizione tascabile. Lire 5.000.

**Dizionario delle idee comuni**, manuale di conversazione di Virgilio Titone, Pan editrice, Milano 1976, 2 volumi per complessive pagine 480. Lire 10. 000.

**Ežegodnik 1977**, ed. Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1977, pp. 640. Il volume fa parte della collana di annuari iniziata nel 1957 sotto Chruščëv e terminata con Gorbačëv. Vi sono registrati e descritti tutti gli avvenimenti sovietici e mondiali dell'anno precedente. Lire 50.000.

**Ežegodnik 1978**, ed. Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1978, pp. 592. Il volume fa parte della collana di annuari iniziata nel 1957 sotto Chruščëv e terminata con Gorbačëv. Vi sono registrati e descritti tutti gli avvenimenti sovietici e mondiali dell'anno precedente, Lire 50.000.

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, **L'Osservatorio dei Programmi internazionali per le biblioteche**, Edizioni De Luca, Roma 1995, pp. 148. E' una puntuale documentazione sull'attività e i progetti delle biblioteche a livello nazionale, europeo e mondiale, in particolare sul Programma Biblioteche della Commissione Europea. Formato grande, carta patinata. Lire 5.000.

**Osservatorio Diritti Umani**. Ed. Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma 1997, pp. 186. Pubblicazione a cura dell'Istituto di Studi Giuridici presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche. Il volume contiene una quantità incredibile di dati e documenti ben sistematizzati, con numerosi indici di riferimento per materia. Lire 5.000.

**Sostojbite perspektivite za Zaštita na Dojranskogo Ezero**, Skopje 1991, pp. 170. Si tratta di una raccolta di saggi a cura del movimento ecologista macedone in difesa del Lago di Star Dojran. In lingua macedone. Lire 5.000.

**Program Akcija za omladinu**, Beograd 1996, pp. 26. Opuscolo in lingua serba. Contiene il testo integrale del Programma dell'Organizzazione giovanile socialista di Serbia. Lire 1.000.

**Germania**, Societäts-Verlag, Francoforte sul Meno 1993, pp. 492. In italiano. Il volume contiene una mole immensa di dati sulla storia, la cultura e la società tedesca. Ottima la documentazione sulla struttura federale e sui diritti dei cittadini dello Stato tedesco. Lire 10.000.

**Gli esclamativi di Forattini**. Raccolta di disegni del celebre vignettista. Supplemento a Epoca, Milano 1990. Lire 1.000.

**V mire životnych**, Sport i Turystyka, Warszawa, 1967, pp. 162. Bellissime fotografie in bianco e nero e a colori sul mondo degli animali, con un'ottima introduzione e schede dettagliate su ogni singolo animale con l'indicazione del nome scientifico in latino. Edizione polacca in lingua russa. Grande formato. Lire 10.000.

**Frontera Peruano-ecuatoriana**, Edizione speciale per il 175° del Ministero degli esteri del Perù, Lima, 1996, pp. 274. Splendida edizione in lingua spagnola contenente dati, mappe e documenti a cura della Academia Diplomatica del Perù e della Commissione mista per la demarcazione della frontiera tra il Perù e l'Ecuador. Mappe e foto in bianco e nero e a colori. Grande formato. Lire 30.000.

**Teatr**, 1986, pp. 2304, carta patinata, illustrazioni. Rivista mensile fondata nel 1937. Ai tempi dell'URSS è stata la più importante e più seria pubblicazione sul teatro sovietico e mondiale. L'annata, non rilegata, è completa (12 fascicoli). Contiene una ventina di testi teatrali, tra cui commedie di Zorin e Možaev e un dramma di Baklanov, i programmi e cartelloni dei maggiori teatri sovietici, i testi di dibattiti e tavole rotonde di argomento teatrale; saggi, recensioni e rassegne degli spettacoli realizzati nell'URSS e all'estero. Nella parte riservata alla documentazione sono riportati gli interventi degli autori di teatro all'VIII congresso degli scrittori dell'URSS. Lire 100.000.

## LA SCOMPARSA DI UN AMICO

*Nel corso dell'Assemblea ordinaria dell'Associazione Italiana Russisti (A.I.R.), tenutasi a Milano l'8 novembre 1997, il Presidente Eridano Bazzarelli ha ricordato commosso la figura di Ignazio Ambrogio recentemente scomparso. In quella stessa sede Tat'jana Nicolescu ha parlato della popolarità, tra gli studiosi suoi connazionali, della traduzione rumena dell'opera di I. Ambrogio Belinskij e la teoria del realismo (1963).*

*Claudia Lasorsa Siedina ha poi ricordato i lunghi anni di collaborazione con la Cattedra di Lingua e Letteratura Russa dell'Istituto di Filologia slava della facoltà di Magistero, trasformatasi quindi in Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tre.*

*In particolare è stata rilevata la straordinaria densità della ricostruzione del ritmo del pensiero belinskiano: dall'elaborazione della *narodnost'* come termine medio indispensabile tra umanità e poesia, alla conciliazione con la realtà, alla critica militante, fino al posto che occupa il grande critico russo nel dibattito estetico contemporaneo.*

*Non meno importante è stato il contributo di Ambrogio all'indagine storico-critica del fatto letterario in Formalismo e avanguardia in Russia (1968).*

*Il dipartimento di Letterature Comparete dell'Università di Roma Tre, di cui Ignazio Ambrogio era direttore dal 1991, ha deciso di onorarne la memoria con una giornata a lui dedicata.*

*L'opera di Ignazio Ambrogio andrà studiata nel suo tempo e negli spazi che furono i suoi. "Slavia", che lo ha visto tra i membri autorevoli del suo Consiglio di Redazione fin dalla fondazione della rivista, ritiene immediatamente doveroso onorarne la memoria con la pubblicazione integrale dell'intervento di Eridano Bazzarelli alla assemblea dell'Associazione Italiana Russisti.*

*Eridano Bazzarelli*

## IN RICORDO DI IGNAZIO AMBROGIO

Ignazio Ambrogio abitava a Roma, e io a Milano. Ma mi sono sempre onorato della sua amicizia, anche se ci siamo visti poche volte, e per lo più in occasioni di concorsi, entrambi come commissari. Riunioni spesso sgradevoli e pesanti. Ma Ambrogio, anche per la conoscenza che aveva delle leggi e dei regolamenti universitari, riusciva sempre a trovare la soluzione corretta ai molti problemi che sorgevano. E ha sempre cercato di essere giusto. Egli aveva una concezione assai alta del professore universitario. A volte la sua poteva sembrare severità, in realtà aveva come proposito quello di mantenere il livello dell'insegnamento universitario in alto: sia dal punto di vista scientifico, che da quello morale. Egli stesso, come professore, ha dato tutto se stesso, e senza venir meno ai suoi principi, ai suoi convincimenti, alla sua serietà scientifica. Abbiamo vinto il concorso in lingua e letteratura russa insieme (allora c'erano le terne, ed "entrammo", come si dice, Ambrogio, io e la professoressa Luporini di Firenze, anche lei scomparsa di qualche tempo. Era l'anno 1968). Nato a Locri nel 1926, si sentiva sempre legato spiritualmente e sentimentalmente alla sua Calabria. Si laureò però a Roma, nel 1948, col massimo dei voti e la lode. Nell'ambito della critica letteraria e della storia della letteratura, i suoi primi interessi furono dedicati alla letteratura italiana (discusse una tesi su Giuseppe Ungaretti, meglio sul linguaggio poetico di Ungaretti), ma anche alla filosofia. Nell'ambito della filosofia fu particolarmente vicino a Galvano Della Volpe, che egli considerava suo maestro e lo amava come tale. Il suo metodo, storico-critico, si formò già dall'inizio su basi di una grande solidità culturale e sorretto anche da una profonda sensibilità per il fatto poetico.

La sua conoscenza della lingua russa, che risale ancora ai tempi universitari, e l'interesse profondo per la cultura russa e anche per i fenomeni letterari e sociali dell'Unione Sovietica, lo spinsero a specializzarsi in tale senso. Se potevano esserci anche ragioni politiche, queste ragioni non prevalsero mai in modo esterno, "ingiusto", sulla varietà e sulla correttezza della sua ricerca. Non fu certo un lodatore acritico dell'Unione Sovietica, ma fu un comunista coerente (rimase nel partito fino allo scio-

glimento di questo, o, meglio, al suo cambiamento di nome). Non ignorava certo i fenomeni negativi dell'Unione Sovietica, ma riconosceva che in fin dei conti, pur con tutte le deformazioni, gli errori, l'Unione Sovietica rimaneva sempre un punto di riferimento per la classe operaia. Ma non ebbe mai il mito dell'Unione Sovietica. Penso sia giusto in proposito citare un brano della sua ampia e dotta introduzione al romanzo "Che fare?" di Černyševskij: «La prospettiva del "fare", dell'operare secondo i criteri della teoria d'avanguardia, per produrre il "cambiamento di scena" è pertanto l'indicazione di un cammino da percorrere, e che avrebbe poi avuto le sue tappe principali, in Russia, nella rivoluzione democratica contadina del 1905 e nella rivoluzione proletaria socialista del 1917, l'indicazione di un cammino che, essendo storico e non mitico, non può procedere rettilineo e uniforme come il marciapiedi del Nevskij Prospekt» (Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, "Che fare", Edizione Studio Tesi - a cura di Ignazio Ambrogio, Pordenone, 1990, pag. XXXIII: l'opera era già uscita molti anni prima presso gli Editori Riuniti). Vorrei appunto sottolineare le parole "non mitico".

Con grande rigore Ambrogio ha seguito il suo senso della storia e della cultura nella storia (e di una cultura così complessa, e controversa, come quella russa). Però, con tutti gli urti della storia, Ambrogio è sempre stato fedele ai suoi principi. E, contrariamente a molti altri, fra cui diversi slavisti, non ha certo cambiato, convinto com'era della "realtà di fondo" della rivoluzione d'ottobre, nonostante, appunto, gli sbagli e l'aggressione del potere burocratico: altri (non pochi) si sono serviti dell'anticomunismo per fare carriera in Italia. Non certo Ambrogio: il *cursus honorum* è quanto mai brillante: difatti è stato direttore dell'Istituto di Lingue e Letterature Slave (al Magistero di Roma, dove si era trasferito dal 1974), presidente del Consiglio del corso di laurea in Lingue e Letterature Straniere nello stesso Magistero (dal 1981 al 1985), dal 1985 al 1987 ha diretto il Dipartimento di Letterature Comparete, e dal 1987 è stato preside della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma: esercitando la sua funzione con equità e intelligenza, e attirandosi la stima anche dei molti che erano di idee completamente diverse dalle sue (e questo non solo a Roma). Ambrogio ha lasciato ottimo ricordo di sé anche all'Università di Messina (Facoltà di Magistero), dove insegnò dal 1960 come incaricato, e dal 1968 come straordinario e poi come ordinario. Fra l'altro ha fondato proprio a Messina, dove non esisteva, l'Istituto di Lingue e Letterature Slave, diretto da lui fino al suo trasferimento a Roma, nel 1974.

Ambrogio ha al suo attivo una vastissima bibliografia scientifica, e io non posso qui passare in rassegna tutte le sue opere, sia di russistica,

sia di comparatistica, sia di teoria della letteratura: nell'ambito della teoria della letteratura alcune sue opere, come "Belinskij e la teoria del realismo", "Formalismo e avanguardia in Russia" e, specialmente, "Ideologie e tecniche letterarie" vanno ben oltre lo stretto ambito specialistico, e sono opere fondamentali per capire la cultura estetica del nostro tempo, i suoi problemi, i suoi limiti, le sue speranze. Non per nulla tali opere sono ben conosciute anche fuori d'Italia, e costituiscono dei momenti importanti della civiltà letteraria del Novecento.

Mentre spesso e volentieri, non solo certo nell'ambito della slavistica, la cultura seguiva certe mode, oppure rispondeva a criteri che erano più di fazione che di autentica libertà scientifica, Ambrogio non è mai stato alla moda, non è mai stato "frivolo", e non è mai stato fazioso. Devo dire questo a suo merito, ed esprimo anche il parere di colleghi e amici ben lontani dalla sua parte politica. E, cosa che va sottolineata, aggiungo la sua modestia, il suo essere schivo, il non volere le cosiddette "glorie". La sua attività è stata intensissima nell'ambito editoriale. In pratica, accanto a Roberto Bonchio, era lui che guidava e consigliava la casa editrice "Editori Riuniti", per la quale ha preparato opere di imponenza e di valore: come le "Opere Complete" di Majakovskij, le "Opere complete" di Massimo Gor'kij, per parlare solo delle principali. Molte sono le sue traduzioni, di opere di Černyševskij, di Gor'kij, di Majakovskij, di Lenin (di cui pubblicò "I quaderni filosofici") e di altri.

L'esplorazione, lo studio, la rimediazione degli scritti di Ambrogio è un compito che ci sta davanti, e spero che venga fatto o almeno iniziato. Qui mi è possibile fare solo qualche riflessione. E mi soffermerò sul saggio introduttivo all'edizione di Majakovskij. Da questo densissimo saggio (ma in genere Ambrogio è autore di opere "dense", proprio nel senso filosofico e scientifico del termine) viene fuori la prova sia della conoscenza, fino in fondo, dell'opera di Majakovskij (ma questo si può dire anche delle pagine dedicate a Gor'kij, a Belinskij), sia della capacità di Ambrogio di muoversi dentro le vicende della letteratura russa in particolare degli anni '20, del suo modo di "collocare" storicamente e culturalmente i vari e numerosi movimenti di quel tumultuoso periodo: dal formalismo, al costruttivismo, al futurismo ecc.

E questa indagine non è fatta in modo superficiale o, peggio ancora, frivolo (o come "prova" di resistenza al fatto rivoluzionario), ma in modo coerente, e con comprensione viva del fatto letterario e culturale. Così Majakovskij, che visse quel decennio (e i decenni precedenti) in modo si può dire totale, che scrisse di teoria, che diresse gruppi e giornali (come il LEF), viene fuori mirabilmente in tutti questi intrecci: gli anni '20 sono stati considerati una miniera di esercitazioni pseudo-critiche a

freddo (per così dire), ma Ambrogio non cade in questo inganno né inganna il lettore: egli ricostruisce, momento per momento (e senza alcun trucco o velleità mondana o desiderio di sbalordire) tutto quel groviglio. I contributi di Ambrogio alla conoscenza della letteratura e della cultura degli '20 in Russia non hanno niente in comune con le stridule e false mode che imperversarono in Italia (e non solo) nel passato: studiosi frivoli e superficiali hanno strillato sugli anni '20, ma nessuno, dico nessuno, ha esplorato e capito quel periodo con l'intensità e la serietà scientifica (e l'obiettività) di Ignazio Ambrogio. Cito qui un brano dei saggi introduttivo alle "Opere" di Majakovskij (Majakovskij, "Opere," 1972, voi. I, Roma, pag. LIX: si tratta della seconda edizione. La prima edizione era del 1958):

«Di contro a queste tendenze generati e a coloro che se ne fanno portavoce nel presente (siano essi i cosiddetti compagni di strada o i presunti scrittori proletari), biascicando "vecchie e logore frasi sui valori assoluti e sulle eterne bellezze" e accogliendo come poesia soltanto "le effusioni idealistiche sull'immortalità e sull'anima", o propugnando la passiva rappresentazione fotografica del mondo, della lotta storica, la mimesi dei costumi, a cui assegnano in letteratura una "posizione autonoma"; di contro alle tendenze che riducono la letteratura a un narcotico sociale o alla (illusoria) elusione della vita, Majakovskij afferma una concezione attiva, rivoluzionaria, funzionale, della poesia (e delle arti): l'arte è "suprema ingegneria" che dà forma a tutta la vita, la poesia è anch'essa produzione, industria, cioè non il misterioso risultato dell'ispirazione-feticcio, del raptus creativo, ma il frutto d'un mestiere, di un lavoro consapevole, condotto secondo criteri razionali.

Questo non significa, beninteso, che l'inconscio, l'irrazionale, non esista, si tratta però, dice Majakovskij, "non solo di controllare l'inconscio con la coscienza, ma anche di renderlo consapevole e spiegarne il processo". Nessuno può proclamarsi detentore esclusivo della "creazione poetica", si tratta però, sostiene Majakovskij, di svelare questi "segreti", di togliere all'attività letteraria ogni alone di misticismo, di restituire alla poesia il suo carattere terreno, la sua pienezza umana».

Mi sembra che questo brano sia illuminante: non solo a dimostrazione della conoscenza profonda e partecipe che Ambrogio aveva di Majakovskij, ma della concezione generale che lo stesso Ambrogio aveva della poesia; nonché della critica letteraria e della storia della letteratura. La comprensione del fatto razionale, del "cosciente", che sta alla base di ogni opera d'arte, e, nello stesso tempo, della presenza dell'"irrazionale", che pure è fondamentale nell'opera d'arte, ma che deve essere "controllato" dalla coscienza. E in questo senso si comprende ancora il rapporto

con Della Volpe, filosofo logico-materialista, autore di quella "Critica del gusto" che fu tanto importante (e, certo, "televisiva" e per niente propagandata dalla stampa). In realtà il cosiddetto marxismo di quegli anni era per lo più un marxismo di parole, un finto marxismo, o, se volete, per usare la terminologia sovietica, un "marxismo volgare": ma, se mi sento di "sentire" in Ambrogio il vibrare di una tensione marxista autentica e non volgare, e anzi molto libera e aperta a molte esperienze, non mi sento di attaccare alla sua schiena nessuna "etichetta". Tralascio qui l'attività di Ambrogio, come organizzatore di cultura (il Premio Feronia). Non si metteva molto in mostra, Ignazio Ambrogio, ma dove interveniva lasciava il segno della sua personalità e della sua onestà.

## NORME PER GLI AUTORI E I TRADUTTORI

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, su dischetto magnetico da 3"1/2, con files prodotti per mezzo dei seguenti programmi:

<b>Formato file</b>	<b>Note</b>
WordPerfect per MS-DOS	versioni 5.0 e 5.1
WordPerfect per Windows	versione 5.x
Microsoft Word per MS-DOS	versioni 3.0, 4.0, 5.0, 5.5 e 6.0
Microsoft Word per Windows e per Macintosh	versioni 1.x, 2.x, 4.x, 5.x e 6.0
RTF-DCA	
Microsoft Works per Windows	versione 2.0
Microsoft Works per MS-DOS	versioni 1.0, 2.0 e 3.0
Microsoft Write per Windows	

### **Diritto d'autore**

Tutti i collaboratori - autori o traduttori - garantiscono la completa disponibilità di ogni proprietà letteraria sulle loro opere e sugli originali tradotti ed esonerano *Slavia* da ogni eventuale responsabilità. L'invio di qualsiasi materiale per la pubblicazione nella nostra rivista comporta automaticamente l'accettazione di questa norma.

Il materiale dovrà pervenire alla Redazione su dischetto accompagnato dal testo stampato, redatto su una sola facciata. All'inizio di ogni capoverso lasciare cinque battute in bianco. Le schede di recensione dei libri non debbono superare le cinquanta righe. Inviare esclusivamente al seguente indirizzo:

Bernardino Bernardini (*Slavia*), Via Corfinio 23, 00183 Roma.

Fotocomposizione e stampa:

"System Graphic" s.r.l. - Via Torre S. Anastasia, 61 - Roma -

Tel. 71353185/71356027

Stampato: Marzo 1998

**Associazione Culturale "Slavia"**  
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

**L. 25.000**