

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura

2

aprile
giugno 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

- sostenitore: lire 100.000

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

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.

I fascicoli non pervenuti all'abbonato devono essere reclamati entro 30 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono contro rimessa dell'importo.

Gli abbonamenti non disdetti entro il 31 dicembre si intendono rinnovati per l'anno successivo.

Per cambio indirizzo allegare alla comunicazione la targhetta-indirizzo dell'ultimo numero ricevuto.

SLAVIA

Rivista trimestrale di cultura

Anno VII numero 2-1998

Indice

LETTERATURA

Goldie Blankoff-Scarr, <i>Čingiz Ajmatov: un profilo della vita e dell'opera</i> p.	3
Anastasia Pasquinelli, <i>A. Grin tra romanticismo e surrealismo nel racconto "L'Acchiappatopi"</i>	p. 23
Fëdor Dostoevskij, <i>Il Giocatore</i> (cap. II).....	p. 35
Michail Kuzmin, <i>L'Adultera</i>	p. 41
Sergej Gandlevskij, <i>Poesie</i>	p. 45
Simona Marabese, <i>L'"antieroe" nella quotidianità della perestrojka</i>	p. 50
Natalie Malinin, <i>Vladimir Nabokov professore americano</i>	p. 64

PASSATO E PRESENTE

Heinz Timmermann, <i>Il PCFR parte integrante del sistema politico</i>	p. 77
<i>Le delegazioni straniere al IV congresso del PCFR</i>	P. 93
Dario Gasparini, <i>Attualità del pensiero di Jan Patočka</i>	p. 97
Angelantonio Rosato, <i>Le relazioni dell'Italia con l'Unione Sovietica dal 1939 al 1941</i>	p. 117
Marilena Seminara, <i>Dmitrij Šostakovič e la sua scuola</i>	p. 138
Renato Risaliti, <i>L'Utopia comunitaria di Ogarëv</i>	P. 182
Kostjantyn Batsak, <i>La partecipazione degli Italiani alla colonizzazione dell'Ucraina meridionale</i>	p. 188
Roberto Raieli, <i>L'opera d'arte tra "natura" e "cultura". Intorno al movimento espressivo di Ejzenštejn</i>	p. 202

RUBRICHE

<i>Schede</i>	p. 213
<i>Cinema</i>	p. 231
<i>Convegni</i>	p. 237

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*.

RINNOVATE L'ABBONAMENTO ALLA NOSTRA RIVISTA

PER L'ANNO 1998

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

ABBONAMENTI

Ordinario	L. 50.000
Sostenitore	L. 100.000
Estero	L. 100.000
Estero Posta Aerea	L. 130.000

Goldie Blankoff-Scarr

ČINGIZ AJTMATOV: UN PROFILO DELLA VITA E DELL'OPERA

"il maestro non è colui che viene ad insegnare,
ma piuttosto chi, mediante le sue creazioni,
apre i nostri occhi alla vera natura delle cose"

Č. Ajtmatov

Quasi ogni periodo della storia ha visto scrittori che sono riusciti a trasferire le più profonde contraddizioni intellettuali, sociali e morali del proprio tempo, cogliendole nel loro contesto elusivo e sottile, in una forma letteraria accessibile ad un'ampia e universale schiera di lettori. Tale identificazione funge non solo da catarsi per coloro che si accingono a risolvere conflitti quotidiani apparentemente insolubili, ma conduce il lettore a compiere un passo in avanti, all'interno di un tessuto di pensieri ed emozioni che lo stimola non solo ad una maggiore conoscenza di se stesso, ma ad una comprensione più piena della condizione umana nella sua interezza.

Čingiz Ajtmatov è uno di questi scrittori. Egli ora risiede a Bruxelles, dove è stato recentemente designato Ambasciatore della Repubblica di Kirghisia presso la Comunità Europea. Negli ultimi 30 anni è stato uno degli autori più noti nell'ex URSS e nell'Est Europa. La sua popolarità nelle altre parti del mondo è rimasta confinata ad una ristretta categoria di persone per le quali la lettura è un'esperienza di vita e di arricchimento. Ora è giunto il momento di divulgare le opere di questo eminente umanista oltre i limiti del passato.

Čingiz Ajtmatov è nato il 12 dicembre del 1928, quattro anni dopo la creazione del moderno alfabeto kirghiso, nel piccolo villaggio (in lingua kirghisa ail) di Šeker, ai piedi del bellissimo Monte Manas, la cima più alta della catena dei Talas nella Kirghisia del Nord, non lontano dal confine con il Kazachstan. La sua infanzia e adolescenza, vissute in questo ambiente naturale, sono state per lui notevole fonte di ispirazione, essendo la vallata dei Talas un luogo dove ben si svilupparono il leggendario folclore e la mitologia kirghisa, narrati nella letteratura orale (o nei

testi detti "orature", secondo un'espressione coniata dallo specialista francese Rémy Dor) in lingua kirghisa. Il giovane Čingiz assimilò questa ricca eredità, mediante un processo di osmosi attiva e naturale, dapprima dalla nonna paterna, Aiyumkan Satan-Kyzy, e successivamente dalla sorella del padre, Karagyz, con cui trascorse i suoi primi anni di vita e le vacanze scolastiche negli alti pascoli dei Talas.

Durante le lunghe serate estive Aiyumkan gli parlava della ricca cultura della loro terra natale, inculcando nel giovane il profondo rispetto delle antiche tradizioni e dei riti in uso presso gli antenati nomadi. Il legame spirituale che questa anziana donna riuscì a tessere fra sè e il nipote, portò non solo il ragazzo ad assimilare direttamente fiabe, miti, canti e leggende del suo popolo, ma, grazie al talento innato del futuro scrittore, a conservarli in una forma unica e originale che li ha resi accessibili sia ai suoi compatrioti che ai lettori di tutto il mondo. Al di là delle circostanze, bisogna sottolineare quanto quest'operazione di recupero fosse urgente per il mondo spirituale dell'antico popolo kirghiso, destinato all'annientamento in seguito alla politica di stanziamento e collettivizzazione forzata degli anni '30. Questa eredità incalcolabile, specificatamente kirghisa, era destinata a diventare un elemento essenziale in quasi tutte le opere di Ajtmatov.

Un secondo elemento è la precoce e quasi viscerale acquisizione della lingua, della cultura e della letteratura russa. Si potrebbe quasi affermare che Ajtmatov nasceva già bilingue, poichè i suoi genitori, membri dell'intelligencija kirghisa emergente, parlavano russo altrettanto bene quanto la loro madrelingua¹. Ancora molto giovane, Čingiz era già in grado di leggere i classici russi e le grandi opere della letteratura mondiale tradotte in russo. Lo scrittore oggi non può immaginare la sua vita senza le sue due madrelingue, che paragona alle due ali di un uccello, indispensabili per volare. All'età di cinque anni la sua consulenza come interprete era già richiesta e, ancora adolescente, tradusse spesso dal russo al kirghiso, prima di iniziare a scrivere racconti interamente suoi.

Un terzo influsso risale all'educazione provinciale dello scrittore, che lo portò in seguito a credere che la vita rurale fosse più salutare di quella cittadina. Egli condivide questa credenza con un certo numero di scrittori russi, fra cui Tolstoj ed alcuni autori contemporanei, rappresentanti della cosiddetta "letteratura contadina", come Rasputin e Belov.

A sette anni il ragazzo inizia a studiare in una scuola di lingua russa nella capitale kirghisa, poi continua gli studi a Mosca, dove il padre era stato invitato nel 1935 per un corso di perfezionamento alla scuola superiore di partito, organizzato per quadri destinati ad occupare posti di rilievo nell'amministrazione centrale del partito e del governo sovietico.

Nel 1937, anno carico di significato profetico, Torekul, il padre del ragazzo, presagendo la tragedia imminente, invia la famiglia in Kirghisia subito prima di essere arrestato. Per più di 50 anni i membri della sua famiglia non furono in grado di scoprire che cosa gli fosse accaduto e neppure dove fosse sepolto. Il bambino vide per l'ultima volta suo padre all'età di nove anni, attraverso i vetri del treno diretto in Asia Centrale. La tragica e prematura scomparsa di quest'uomo (che aveva allora 35 anni) e poi dei suoi due fratelli, zii paterni, segnò il ragazzino per il resto della sua vita. Durante gli anni '30 e '40 Čingiz fu protagonista o testimone di molteplici drammi umani che accelerarono la sua maturazione. L'angoscia della perdita e della morte è un sentimento onnipresente nei suoi lavori.

Ma il tempo non attende nessuno. La guerra scoppiò nel 1941 e tutti gli uomini abili furono chiamati alle armi. Čingiz aveva 12 anni e, in quanto unica persona bilingue del villaggio, fu costretto ad assumere importanti responsabilità. Grazie alla sua conoscenza del russo diventò il segretario del Soviet locale e nella sua posizione fu in grado di osservare il carattere e il comportamento della maggior parte degli adulti attorno a lui. Le esperienze della sua precoce adolescenza a Šeker lasciarono una traccia indelebile su di lui. Riuscì a conoscere molto da vicino ogni famiglia ed ogni individuo. Gli anni della guerra furono per lui una scuola difficile, ma arricchita dalla biblioteca vivente dell'"*homo sapiens*". Iniziò inconsciamente a scandagliare il misterioso lavoro dell'animo umano, obiettivo che lo scrittore ha continuato a perseguire con tenacia fino ad oggi, nella vita e nella letteratura. Nei suoi scritti l'attenzione è particolarmente diretta alle decisioni degli uomini e al loro comportamento nelle avversità, e soprattutto alle conseguenze di tali scelte a livello interiore, della coscienza degli uomini, che inevitabilmente li conduce all'elevazione o alla caduta morale.

Dopo la guerra, dal 1946 al 1948, Ajtmator studia veterinaria in un istituto tecnico del Kazachstan, dopodiché si iscrive alla facoltà di Agricoltura dell'Università di Kirghisia, che concluderà nel 1953. Da studente continua ad alimentare il suo desiderio di scrivere. La sua vita in campagna, vicino alla natura e agli animali, ha ispirato molti "leit-motiv" che scorrono come nastri d'argento attraverso la maggior parte della sua opera. I suoi primi passi come neo-autore attirano l'attenzione di numerosi scrittori russi, probabilmente in seguito al successo del suo racconto "Sul fiume Bajdamtal" (*Na reke Bajdamtal*). A quel tempo a Mosca si cercava di incoraggiare gli scrittori non russi delle repubbliche attraverso una sorta di politica di affermazione positiva, perciò Ajtmator nel 1956 viene invitato, all'età di 28 anni, a seguire un corso di perfezionamento letterario di due anni all'Istituto Gor'kij. Successivamente, diventa mem-

bro del Partito Comunista e di lì a poco viene accolto nell'Unione degli Scrittori.

Ajtmatov si getta completamente, anima e corpo, nella vita politica e letteraria della capitale. Oltre alla sua personale attività letteraria, collabora con le maggiori riviste e i quotidiani del tempo, scrivendo articoli sulle questioni più scottanti di attualità. Non teme di esprimere opinioni opposte a quelle dei sostenitori di un'ideologia conservatrice, limitata o retriva. Tuttavia il suo dissenso non è mai aperto. Le sue manovre all'interno del partito sono volte ad influenzare punti di vista e posizioni politiche, ne consegue che ciascuno dei suoi lavori viene messo al centro di dispute ideologiche e provoca discussioni polemiche. Di frequente Ajtmatov si è trovato a dover giustificare la propria posizione davanti ai detrattori e a dover rivedere alcune parti dei suoi scritti, allo scopo di assicurarne la pubblicazione.

E' importante sottolineare l'impossibilità di cogliere il pieno significato dei racconti brevi di Ajtmatov, delle *povesti* e dei romanzi, se non si è consapevoli del clima politico ed ideologico che li circondava in quel particolare momento. I lavori di Ajtmatov, nel loro messaggio a lunga gittata, trascendono i limiti temporali; in essi c'è sempre un sub-testo (*podtekst*) con riferimenti evidenti per il lettore informato alla situazione e alle strategie politiche contingenti. E' interessante notare come perfino i lettori che non conoscono lo sfondo politico dei vari racconti, li trovino una lettura molto valida, avvincente e spesso profondamente emozionante, poiché le esperienze, i conflitti, i dilemmi e le aspirazioni dei personaggi sono quelli della gente di tutto il mondo.

In questo breve profilo è impossibile presentare un elenco ed una valutazione complessiva dei lavori di Ajtmatov. Mi limiterò tuttavia a riassumere quanto della sua carriera deve essere compreso - e questa è una mia profonda e personale convinzione - in termini di evoluzione della natura umana e di missione letteraria dello scrittore in un certo contesto storico.

I primi lavori di Ajtmatov, pubblicati in kirghiso o in russo o in entrambe le lingue negli anni '50, sono a volte motivo di imbarazzo per l'autore, perché rivelano una comprensione molto ingenua del realismo socialista. I modelli letterari del tempo, seguiti dalla maggioranza degli scrittori che volevano vedere pubblicati i loro lavori, ebbero anch'essi la loro influenza su di lui. Di questi primi racconti fanno parte "Il giovane Dziuiu" (Junyj Džujo), "I signori delle acque" (Sypajči) e "La pioggia bianca" (Belyj dožd'). La loro debolezza deriva dalla poco convincente motivazione psicologica dei protagonisti che sono troppo stereotipati per essere credibili. Il miglior lavoro di questo primo periodo è senza dubbio

"Una traversata difficile", chiamato anche "Sul fiume Baidamtal", che fu trasformato in commedia radiofonica ed ebbe notevole successo.

L'anno 1956 segnò un giro di boa nella vita dello scrittore, poiché, quando egli giunse a Mosca per intraprendere i suoi studi presso l'Istituto Gor'kij, aveva inizio il disgelo chruščeviano. Il programma di destalinizzazione fece sorgere speranze di una maggiore libertà per gli scrittori e non solo per loro. Ajtmatov iniziò a dedicarsi ad un genere letterario più richiesto: il romanzo breve (in russo *povest'*).

Dopo aver terminato i suoi studi a Mosca, l'autore tornò in Kirghisia per farsi una vita, prima come editore della rivista "Kirghizistan letterario" e in seguito come corrispondente speciale della Pravda per le repubbliche dell'Asia Centrale. I suoi anni di lavoro come giornalista in questa regione gli diedero l'opportunità di sviluppare una conoscenza più ampia della sua repubblica d'origine e di capire più a fondo l'esistenza individuale dei suoi abitanti, così diversi dal punto di vista etnico e sociale, di incontrarli e discutere i loro problemi, di ascoltare le loro storie semplici e spesso tragiche. Alcune delle novelle più commoventi di Ajtmatov traggono ispirazione dalle storie che gli furono narrate dai suoi compatrioti negli anni del suo impegno come giornalista.

E' fra il 1958 e il 1965 che Ajtmatov inizia a farsi un nome oltre i confini dell'Unione Sovietica. L'anno durante il quale porta a termine i suoi studi di formazione letteraria vede la pubblicazione delle sue due prime "povesti": "Faccia a faccia" (*Licom k licu*) e "Džamilja". Quest'ultima gli portò fortuna quando una copia capitò nelle mani di Louis Aragon, il cui entusiasmo diede il via alla traduzione e pubblicazione in francese. Nella sua introduzione alla traduzione, il famoso poeta definì questo romanzo breve "la più bella storia d'amore del mondo". I lettori europei poterono scoprire la Kirghisia attraverso gli occhi e il cuore del suo giovane promettente scrittore. Inoltre Ajtmatov ebbe la sua prima occasione di viaggiare al di fuori dell'Unione Sovietica. Nel 1964 fu invitato a visitare la Francia e l'Europa occidentale. A quell'epoca, l'opera di Ajtmatov cominciava ad essere tradotta in altre lingue dell'URSS (non si deve dimenticare che durante il periodo sovietico ben 70 lingue delle oltre 100 parlate nell'ex URSS furono dotate di sistema alfabetico), ma fu la pubblicazione di "Džamilja" in francese ad aprire la strada alla traduzione dei suoi più importanti lavori in tutte le lingue dell'Europa occidentale (secondo i dati dell'Unesco, le opere di Ajtmatov sono state tradotte in 119 lingue!).

Nel 1961 comparvero "Il mio pioppo con la sciarpa rossa" (*Topoljok moj v krasnoj kosynke*, pubblicato in inglese col titolo "To have and to lose") e "L'occhio del cammello" (*Verbljužij glas*). Quest'ultimo è

una prova dell'incondizionata ribellione ai clichè stereotipati, ai canoni ufficiali del realismo socialista, che richiedeva la glorificazione della nobile figura del proletario e il disprezzo del debole ed inefficiente intellettuale.

"Il primo maestro" (*Pervyj učitel'*, pubblicato in inglese con il titolo di "Duišen", il nome del protagonista) e "Il campo della madre" (*Materinskoe pole*), un racconto straordinariamente commovente, uscirono l'anno seguente. Il primo fornisce una descrizione dell'eroe positivo "alla Ajtmatov", un "malen'kij čelovek" mosso dai suoi stessi ideali. Lo scrittore, nella sua posizione, può piazzare nemici a destra e a sinistra. Se da una lato, infatti, Ajtmatov rifiuta gli eroi stereotipati e fuori dalla realtà, esaltati dal cosiddetto "realismo socialista", dall'altro non è comunque neppure favorevole all'estremo opposto dell'antieroe e alla totale condanna di alcuni principi positivi. Ajtmatov continua a sostenere con insistenza che la letteratura ha un fine morale: presa di posizione che lo pone dalla parte dei conservatori, in lotta con la tendenza iconoclastica prevalente fra i giovani scrittori del tempo. E' importante ricordare che l'autore conosceva intimamente la letteratura russa e la venerabile tradizione del "malen'kij čelovek", la cui nobiltà risiede non nella realizzazione di grandi imprese, ma piuttosto nella saggezza delle sue scelte, nell'umanità del suo comportamento. E' un uomo semplice, ma al tempo stesso la sua personalità è profonda e complicata, piena della dignità di chi conosce la differenza fra il bene e il male e sta dalla parte del primo.

E' impossibile riferire la trama delle opere di Ajtmatov. Solo la lettura e la riflessione individuale possono comunicare appieno l'impatto del messaggio e dell'esperienza estetica. Ma se i suoi lavori vengono tradotti, letti e amati in più di 100 lingue, alcune così distanti fra loro come il giapponese e il georgiano, ciò è dovuto alla presenza in essi di un messaggio umano universale e profondamente morale. Negli ultimi 35 anni sono stati pubblicati milioni di copie in decine di lingue diverse. Le edizioni sono andate a ruba e, al momento, è quasi impossibile comprare un libro di Ajtmatov, ad eccezione del suo terzo ed ultimo romanzo "Il marchio di Cassandra" (*Tavro Kassandry*, 1994), che è già stato pubblicato in russo, tedesco e giapponese. Altre traduzioni di questo lavoro sono in preparazione. Inoltre, 36 tesi di laurea sui lavori di Ajtmatov sono state discusse in molti paesi, fra i quali gli USA, il Canada e la Francia.

Ma è tempo di tornare al nostro panorama letterario con alcune parole su "Il campo della madre" che, insieme a "L'occhio del cammello" e "Il primo maestro", consolidò il distacco di Ajtmatov dalla dottrina del realismo socialista classico. "Il campo della madre" è la storia vera di una donna che l'autore incontrò in Kirghisia, mentre lavorava come giornali-

sta. E' costruito su un dialogo fra l'eroina, Tolgonaj, e il campo mietuto al quale lei periodicamente ritorna per aprire il suo cuore e ricevere consolazione e consiglio. L'eroina è una semplice contadina kirghisa la cui vita e il cui destino sono stati artisticamente trasformati in un inno alla maternità e in un rovente atto d'accusa alla guerra. Tolgonaj ha perduto suo marito e i suoi tre figli sui campi di battaglia della seconda guerra mondiale. Quando riceve il telegramma che le annuncia la gloriosa morte del secondo figlio, confida i suoi sentimenti al campo: «ho chinato il capo in onore degli eroi e di mio figlio Maselbek, della cui gloria sono fiera. Ma nulla, nessuna gloria al mondo potrà prendere il suo posto. Chiedilo ad ogni madre, nessuna sogna una simile gloria. Le madri mettono al mondo i figli per farli vivere, gioire di una felicità semplice, terrena.» Le tre voci di questa povest' - del campo, dell'autore e di Tolgonaj - formano un trittico spirituale. Il pacifismo discreto, ma combattivo, di Ajtmatov è un tema ricorrente e lo troviamo di nuovo, espresso in una forma intensamente lirica, in un brano molto più breve, "Il lamento dell'uccello migratore" (Plač perelëtnoj pticy).

La caduta di Chruščëv suona il rintocco funebre del disgelo e dell'atteggiamento liberale verso gli scrittori; come risultato Ajtmatov non pubblica altri lavori per i successivi tre anni, tranne il racconto "La mela rossa" (*Krasnoe jabloko*), che appare sulla rivista "Molodaja gyardija" nel 1964. Ma quando fa ritorno sulla scena letteraria nel 1966 è con una povest' notevole, "Addio, Gul'sary!" (Proščaj Gul'sary!). La parola Gul'sary, che in kirghiso significa "fiore giallo", è il nome di un cavallo ambiente, uno dei due eroi di quest'opera. Fra "Gul'sary" e l'uscita del suo primo romanzo della piena maturità, "Il giorno che durò più di un secolo" (*I dol'se veka dlitsja den'*, 1980), Ajtmatov continuò a lavorare molto intensamente in ogni campo direttamente o indirettamente collegato sia alla sua vocazione di scrittore che di figura pubblica. Negli anni '70 fu uno dei due o tre autori più letti in Unione Sovietica, un paese con un vero e proprio esercito di lettori pressoché insaziabili. Compariva spesso in pubblico, partecipava ai dibattiti, concedeva interviste, pubblicava articoli su problemi di attualità in un gran numero di riviste e quotidiani del paese.

Le opere di narrativa più importanti che seguono "Addio, Gul'sary!" sono: "Il battello bianco" (*Belyj parochod*, 1970), "Le prime cicogne" (Rannie žuravli, pubblicato anche con il titolo di "Sultanmurat") (1975) e "Il cane pezzato che corre lungo la spiaggia" (Pegij pës, beguščij krajom morja, 1977). Quest'ultimo è uno dei suoi rari testi non ambientati in Asia Centrale.

E' durante i primi anni '70, precisamente nel 1973, che Ajtmatov

compie il suo unico tentativo di scrivere per il teatro. "La scalata del monte Fuji" (*Voschoždenie na Fužiamu*) era stato scritto in origine come romanzo breve, ma, quando Ajtmatov si convinse a trasformarlo in un lavoro teatrale, chiese l'aiuto del drammaturgo kazacho Kaltaj Mukhamedžanov e ne tradusse in russo la lingua originale kazacha. Il tema dell'opera è la colpa collettiva dei cittadini sovietici per i crimini dell'era staliniana. Azioni passate ed atteggiamenti presenti degli uomini sono sottoposti ad un severo esame e quelli che sono moralmente abietti vengono descritti come coloro che godono dei maggiori privilegi sociali. Il dramma fu al centro di critiche severe da parte dei neostalinisti che attendevano la sua presentazione al teatro *Sovremennik* di Mosca nel 1973 e protestarono al riguardo presso la direzione del teatro. L'opera fu anche presentata, tradotta in inglese, nel 1975 all'*Arena Stage* di Washington, D.C. Questo, come molti altri lavori di Ajtmatov, tradotti e riscritti da altri per il palcoscenico, è entrato a far parte del repertorio fisso di numerosi teatri. Ajtmatov, tuttavia, abbandonerà questo genere letterario e si dedicherà quasi esclusivamente, da quel momento in poi, alla riduzione cinematografica dei suoi lavori, in collaborazione con gli specialisti del settore sia in alcune delle ex repubbliche sovietiche, sia all'estero. Vale la pena di ricordare che tutti i libri importanti di Ajtmatov sono stati portati sulla scena teatrale o sul grande schermo. Oltre a ciò essi sono stati una ricca fonte di ispirazione per compositori, coreografi, artisti e perfino fotografi.

Ma torniamo alla sua prosa. "Addio Gul'sary" (1965) segna un altro passo in avanti nella carriera di Ajtmatov. Non si tratta solo di una *povest'* di livello estetico superiore ai suoi precedenti lavori, essa mostra anche l'intenzione dell'autore di affrontare in maniera più diretta le più controverse questioni della vita sovietica del tempo, in particolare il problema della moralità politica all'interno del partito comunista, ormai prossimo all'anniversario dei 50 anni di potere.

Molti dei primi lavori di Ajtmatov furono tradotti dall'autore dal kirghiso con o senza la collaborazione di traduttori professionisti. A cominciare da "Gul'sary", Ajtmatov scriverà direttamente in russo. Così egli spiega questa decisione: «scrivere, e di conseguenza pensare, in russo per me è lo stesso che fare riprese per il grande schermo. L'esperienza di un'altra lingua, dotata di una superiore maturità culturale e letteraria, è costantemente presente e mi aiuta suo malgrado, in maniera quasi impercettibile, ad ampliare il quadro dell'immagine ²».

Molti lettori considerano "Gul'sary" la migliore opera narrativa degli anni '60 e '70. Essa è ambientata, come i lavori precedenti, nell'Asia Centrale sovietica, nell'epoca immediatamente successiva alla seconda

guerra mondiale, quando la popolazione delle campagne si trovava incredibilmente sotto pressione e le condizioni economiche e sociali erano spaventose. L'intreccio è posto contemporaneamente su due piani temporali: passato e presente. Il presente abbraccia 8 ore di vita del protagonista maschile, Tanabai, mentre la maggior parte della narrazione si riferisce, mediante flashbacks svolti in forma di monologo interiore dell'uomo e del cavallo, agli ultimi 20 anni. Il passato e il destino finale di Tanabai e Gul'sary sono intimamente legati. I due eroi vivono una sorta di simbiosi nel tentativo di sopravvivere e mantenere la propria dignità, a dispetto delle circostanze più difficili. Alla prima generazione di grandi bolsceviki, che sacrificarono la loro vita per l'ideale collettivo, succedette una nuova classe di burocrati in cerca di potere solo per soddisfare i propri interessi personali. Sebbene l'eroe non abbandoni la sua fede negli ideali della rivoluzione d'ottobre, egli denuncia gli eccessi dei compiaciuti opportunisti, comodamente insediati nella gerarchia del partito, che esercitano impunemente un potere arbitrario, causando la miseria nelle zone rurali e fra la popolazione. Il pessimismo di questo romanzo breve è mitigato dal potere della narrazione e dalla convinzione che la pura verità non ha bisogno di giustificazioni e che solo essa può servire a migliorare la situazione.

Il folklore kirghiso in questo racconto sottolinea che nella vita ciò che conta è la realtà dei fatti, non ciò che la gente suppone. L'uso della parabola in Ajmatov (simile al linguaggio di Esopo) obbliga il lettore a decodificare l'allusione, per essere in grado di percepire a fondo l'impatto del messaggio. Quest'opera, più complessa delle precedenti, preannuncia in pienezza, complessità e profondità il primo romanzo che, ancora in fieri, vedrà la luce solo quindici anni dopo "Gul'sary".

Nell'importante povest' successiva, "La nave bianca" (1970), l'autore intensificherà l'uso della parabola, mescolandola ad elementi del folklore, che giocheranno un ruolo essenziale nella narrazione. Egli userà ogni possibile mezzo in suo potere per colpire ancora più pesantemente quelli che sono i vizi del regime. La cornice narrativa è una comunità chiusa ed isolata, in cui ogni personaggio è un simbolo: il vecchio, il capo, la donna e il bambino. Queste persone vivono insieme, ma in mondi completamente diversi. Il vecchio è disprezzato, il bambino abbandonato, la donna, sterile, è vittima degli abusi di un marito frustrato e violento (il capo del villaggio), che attribuisce a lei la colpa del loro matrimonio senza figli. La degradazione di questo microcosmo sociale provoca nel bambino una tale alienazione da spingerlo al suicidio.

Mentre nei primi racconti come "Džamilja" e "Il primo insegnante" il modo di vita patriarcale e i suoi valori venivano considerati retrivi e

pertanto disprezzati, a cominciare da "Gul'sary" e, in maniera più diretta e drammatica ne "La nave bianca", la posizione precedente verrà abbandonata dall'autore a favore della lotta per la difesa del patrimonio spirituale delle generazioni prerivoluzionarie. Da "La nave bianca" in poi la parabola, come forma di organizzazione narrativa dei miti e delle leggende preislamiche, diviene il perno attorno a cui l'autore esprimerà le sue idee ed i suoi ideali. La storia si conclude tragicamente con il suicidio del bambino, ma il significato di questo gesto è nel riflesso della realtà, che il lettore viene chiamato a difendere. La morte del ragazzo non è un suicidio senza senso, ma un atto provocatorio di sfida, di non sottomissione ad un mondo immorale, in cui l'autore è presente come voce moralizzante assoluta.

L'intreccio combina magistralmente quattro lavori diversi di carattere folkloristico, due leggende, una fiaba ed un mito, tutti narrati al bimbo protagonista dalla nonna, Momun (il cui nome significa "persona buona o gentile"). Quest'opera pluridimensionale affronta non solo il tema dell'eterno conflitto fra bene e male, fra uomo e natura, ma anche e soprattutto i temi preferiti di A., quello del danno provocato nell'uomo dal compromesso con il male e il fervido appello alla conservazione dell'eredità spirituale umana in un ambiente materialistico e ostile. Il suo è un atto di accusa del sistema sociale, che priva l'uomo della spiritualità dei suoi antenati (e vedremo in seguito a cosa può condurre tale privazione). In tutti i lavori successivi dello scrittore, il germe dell'umanesimo, profondamente radicato nello spirito dei suoi eroi, appena percettibile nelle sue prime storie, giungerà a maturazione e costituirà la trama e l'ordito della sua Weltanschauung.

E' il loro legame con il proprio antico retaggio spirituale che rende i giovani eroi tragici di Ajtmatov fratelli, siano essi Sultanmurat di "Le prime cicogne", l'eroe senza nome di "La nave bianca" o Kirisk di "Il cane pezzato che corre lungo la spiaggia" (1977). Le azioni coraggiose di questi giovani eroi trovano le loro radici nelle innumerevoli imprese vittoriose dei personaggi epici del Manas, il poema epico nazionale kirghiso. La celebrazione millenaria di questa epopea ha avuto luogo nell'agosto del 1995. Quest'opera è la più lunga al mondo nel suo genere. Ne esistono più di 60 versioni, la più completa delle quali conta più di 500.000 versi, mentre l'Iliade di Omero ne contiene approssimativamente 18.500³.

La continuità fra le generazioni è il tessuto connettivo di base per la trasmissione dell'esperienza umana a cui ciascuno può attingere in tempo di crisi. I valori spirituali dei nostri antenati si conservano nell'idea di eternità. La venerazione degli avi e la responsabilità nei confronti dell'altro che essa implica sono alla base del codice etico dell'uomo. In una

breve autobiografia, Ajtmatov spiega che a Šeker, il suo villaggio natio, era obbligatorio conoscere i propri antenati fino alla settima generazione. Se i giovani lo ignoravano, i loro genitori venivano richiamati a compiere il loro dovere. Sultanmurat, eroe di "Le prime cicogne", è l'incarnazione di un tipico eroe kirghiso.

Nel 1977 per celebrare il 60° anniversario della rivoluzione russa, gli scrittori furono incoraggiati a ritrarre eroi esemplari. Ajtmatov rispose scrivendo "Il cane pezzato che corre lungo la spiaggia" (aprile 1977) che, pur essendo un racconto di iniziazione come "Sultanmurat", da esso si distingue per non essere stato ambientato in Asia Centrale. La prima opera narrativa di Ajtmatov, pubblicata nel 1952, era ambientata in Giappone. Per i successivi 25 anni l'autore preferì rimanere all'interno del suo territorio di origine. "Il cane pezzato" rompe con questa tradizione. È dedicato ad un amico e scrittore di stirpe nivchi⁴, Vladimir Sangui, ed è basato su un tragico fatto realmente accaduto. Tre cacciatori di foche ed un ragazzo, provenienti da un piccolo villaggio sulla costa nord dell'isola di Sachalin, si mettono in mare aperto su di una piccola barca. La forte drammaticità del monologo interiore dei protagonisti ricorda l'atmosfera di "Il vecchio e il mare" di Hemingway. In questa semplice storia l'autore magistralmente integra elementi del folklore locale del popolo nivchi in una trama realistica, allo scopo di esprimere la sua filosofia personale riguardo l'umanità. Nel mondo pagano ed animistico de "Il cane pezzato", il tramandarsi di generazione in generazione il patrimonio della conoscenza è essenziale alla sopravvivenza del giovane eroe. I vecchi consapevolmente affidano le loro credenze spirituali al membro più giovane della comunità. In quest'opera l'autore ha scelto un soggetto nivchi per spiegare questo aspetto del suo retroterra culturale. L'ambientazione, l'intreccio e l'originale elaborazione di "Il cane pezzato" mostrano la libertà di mezzi e l'unità dell'intento narrativo dell'autore, il tentativo di usare ogni mezzo a sua disposizione per evidenziare i paradossi in cui la civiltà umana è incappata al termine di questo secondo millennio.

Passato, presente e futuro sono inesorabilmente legati.

Il primo romanzo vero e proprio dell'autore, "E il giorno dura più di un secolo", porta il lettore in uno spazio esterno, nel tentativo di rendere drammaticamente i pericoli che aspettano l'umanità, mentre la coscienza umana continua a giacere nel suo torpore. "Il giorno che durò più di un secolo" (titolo tratto da "Edinstvennye dni" di B. Pasternak), pubblicato nel 1980, fu un fenomeno letterario che suscitò scalpore e polemiche nei circoli letterari. Quindici anni dopo la sua comparsa, continua ad essere un romanzo coinvolgente e provocatorio, i cui temi fondamentali sono la memoria, la coscienza e la responsabilità. In questo suo primo romanzo,

pienamente maturo, l'autore prosegue nel suo tentativo di universalizzare i conflitti morali dei suoi protagonisti, utilizzando tutti gli strumenti in suo possesso, cioè integrando mito e folklore in un ritratto della società contemporanea. Dal romanzo in questione è stato tratto un film piuttosto significativo, uscito nell'agosto 1995 in coproduzione kirghiso-kazacha. Per la prima volta Ajtmatov ricorrerà alla fantascienza per ribadire il suo messaggio. In seguito, nel più recente "Il marchio di Cassandra", questa strategia letteraria giocherà un ruolo ancor più significativo.

"Il giorno che durò più di un secolo" segna un passo in avanti nella crescente complessità compositiva della prosa di Ajtmatov: un passato leggendario ed un ipotetico futuro vengono collocati nel contesto della realtà sovietica della fine degli anni 1970. Per descrivere il contesto i critici hanno usato la parola *global'nost'* (globalità, visione globale) e *mas-štabnost'* (grandezza, portata epica). Si tratta in sostanza di un appello al pentimento per gli errori commessi, al riconoscimento delle colpe passate affinché le loro conseguenze possano essere mitigate (pensiamo al film "Pentimento" del famoso regista georgiano Tengiz Abuladze). Di fatto, con questo romanzo, l'autore esprime la speranza che la denuncia degli errori commessi dal suo paese, in particolar modo la repressione dell'eredità etnica dei suoi popoli e il tentativo di esercitare un controllo totalitario sulle loro idee, possa avere un effetto catartico sui lettori.

Il quadro narrativo del presente, la morte di un vecchio amico e compagno di lavoro, Kazanzap Asanbaev, è il pretesto per l'eroe principale del romanzo, Edigei Žangeldin, di rivivere gli eventi occorsi nella piccola linea ferroviaria di raccordo in mezzo al deserto del Sara-Ouzek (Kazachstan) nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale. L'azione nella realtà dura solo un giorno, ed ecco il titolo del romanzo. Mentre accompagnano il morto al cimitero di Ana Beit, i membri del corteo funebre sono sorpresi di trovare una base spaziale di cui non conoscevano l'esistenza, proprio nel bel mezzo della steppa. Alla base ferve l'attività di collegamento con i due astronauti, che, a bordo della navicella spaziale sovietico-americana, sono appena stati intercettati dai rappresentanti di una civiltà superiore pacifica che vorrebbe entrare in contatto con i terrestri. Possiamo notare un'evoluzione logica nei procedimenti narrativi dell'autore che, come prima, resta molto legato all'elemento eroico presente sia nella vita che nella letteratura. Bene e male sono onnipresenti.

Il quadro del passato porta il lettore a conoscenza della leggenda di Raimaly-aga e di quella del Mankurt. La prima è la ballata di un amore tragico in cui un vecchio bardo s'innamora senza speranza di una giovane cantante. Condannato dal clan degli anziani viene perseguitato ed infine linciato. La generalizzazione della leggenda del Mankurt è una delle crea-

zioni più importanti di Ajtmatov, diventata il simbolo dell'individuo che la nostra società oggi produce in massa: un ex uomo che è stato privato della sua memoria, individuale e collettiva ed è divenuto uno schiavo senza identità. Il primo Mankurt che, per colpa della sua perdita identità, uccide sua madre, è il simbolo di ciò che minaccia l'umanità. Una società di esseri simili al Mankurt è l'obiettivo di qualunque regime totalitario. La personalità individuale, radicata in una coscienza responsabile, è la base di ogni libertà vera. La critica definì il romanzo portatore di un significato globale e di un respiro epico, poiché esso allude in termini più universali alla tragedia apocalittica che attende ciascuno di noi, se si consentirà che il processo di "mankurtizzazione" si sviluppi fino alla sua logica conclusione.

Come si è già detto, uno dei temi di "Il giorno che durò più di un secolo" è quello della responsabilità e qui ci riferiamo alla filosofia dell'autore della *responsabilità assoluta*, ereditata dalla cultura kazacha⁵. Il senso di responsabilità dell'eroe, Edigej, gli impedisce di rimanere soggiogato nella coscienza a propositi astratti, che gli vengono posti dall'esterno. Egli mette immancabilmente in dubbio tutti i progetti basati sul cosiddetto bene comune che possono essere dannosi per l'individuo ed è la sua coscienza soggettiva a costituire il principio organizzativo della narrazione. Questo romanzo, alla sua uscita, provocò un caso letterario e ancora oggi continua ad essere un'opera stimolante e controversa, che richiede la partecipazione attiva del lettore. E' stato questo romanzo a regalarci i termini "mankurt" e "mankurtizzazione", intesi come fenomeno di lavaggio ideologico del cervello e di deetnizzazione, che da allora sono entrati a far parte del vocabolario quotidiano del russo moderno.

Il Patibolo (*Placha*), giugno 1986

Il *Patibolo*, soprannominato da alcuni critici "il romanzo della perestrojka", uscì nel 1986 quando la paralisi ideologica e politica stava raggiungendo lo stadio critico. Il messaggio implicito nel romanzo è che sottomettersi al dogma produce una crescita di pernicioso cinismo che predispone la società ad una schiera di disagi, di piaghe sociali: alcolismo, abuso di droghe, corruzione economica, militarismo e ipocrisia. Questo secondo romanzo riflette lo stato della società sovietica fra il 1982 e il 1986. La minaccia della distruzione atomica cominciava ad essere enormemente sentita e ad esercitare un'influenza diretta sulle posizioni ideologiche del periodo. Senza abbandonare l'uso della parabola, in questo romanzo Ajtmatov aggiunge lo stile da giornalismo artistico al suo bagaglio di accorgimenti letterari.

Il forte impatto provocato dalla pubblicazione de "Il Patibolo" può

essere ricondotto alla trattazione di soggetti - droga e religione - rimasti tabù per lungo tempo. Alcuni critici accusarono Ajtmatov di aver frettolosamente assemblato 3 o 4 brani diversi in un'unità narrativa di scarsa coesione, per trarre profitto dalla particolare atmosfera che teneva avvinto il paese nel clima di quegli anni. Questo provocatorio "monumento al monumento" suscitò un profondo effetto emotivo nel lettore: esso era infatti uno dei tre romanzi più significativi di quel breve periodo. Gli altri due, pubblicati poco tempo prima, erano "Il detective triste" (Pečal'nyj detektiv) di Viktor Astaf'ev (gennaio 1986) e "L'incendio" (Požar) di Valentin Rasputin (luglio 1985).

Sebbene "Placha" - il titolo russo del libro indica propriamente il ceppo del carnefice ⁶ - mancasse della coesione dei passati lavori di A., non v'era dubbio che il romanzo segnasse il superamento di una barriera ideologica più importante. Quando il noto critico letterario sovietico G. Gačev fu intervistato da un giornalista della Literaturnaja Gazeta nell'ottobre del 1986 (Lit. Gaz. 15.10.86), dichiarò che "Il Patibolo" non era solo un romanzo, ma un lavoro sincretico, che combinava mistero, parabola, agiografia, epos del mondo animale, dialogo filosofico e realismo narrativo. Qualche tempo dopo egli fece un commosso appello all'establishment perchè si desse libero sfogo a ciò che egli definì "lo spazio dell'anima". Ajtmatov aveva rivelato pubblicamente il profondo vuoto morale sentito dalla maggioranza della popolazione e ne seguì un senso di sollievo. I critici letterari, sia dentro che fuori dall'Unione Sovietica, concordavano nell'affermare che le varie parti del romanzo non erano ben integrate e che Ajtmatov aveva tentato l'impossibile: vale a dire mettere insieme in un singolo lavoro il paganesimo ed il cristianesimo, il mondo animale e quello umano, lo stile giornalistico e narrativo, un appello alla non violenza ed alla vendetta sanguinaria perpetrata da Boston, l'eroe della terza parte.

In una delle sue interviste alla Literaturnaja Gazeta (20.12.1989) l'autore afferma: «L'approccio classista inevitabilmente reca con sé violenza, questo ci insegna la nostra storia... Ogni auspicabile beneficio raggiunto attraverso la violenza non è più un vantaggio, è fondamentalmente immorale.» "Il Patibolo" è la condanna della repressione dell'essere umano libero in entrambe le sfere, religiosa e laica, ed il successo del romanzo, malgrado le sue debolezze strutturali, può essere attribuito a quel suo rivolgersi alle paure profondamente radicate nell'uomo, di cui è permeato lo spirito di quei tempi.

I tre maggiori spunti narrativi dell'opera sono i seguenti: 1) l'elemento ambientale, come viene delinato nella storia dei lupi della steppa, che fa da cornice al romanzo e fornisce l'elemento di giunzione ai temi

che potrebbero sembrare altrimenti storie separate e prive di collegamento; 2) l'elemento filosofico-religioso, illustrato dalla ricerca dell'eroe russo Avdij, scomunicato per aver affermato che Dio non esiste al di fuori della nostra coscienza, ma si rivela nelle parole e nelle azioni dell'umanità; 3) la descrizione della lotta quotidiana di Boston Urkunčiev come comune, onesto pastore e gran lavoratore. In questa parte del romanzo, Ajtmatov profeticamente prevede l'opposizione alla politica economica della perestrojka da parte della forte alleanza di burocrati e lavoratori incompetenti o falliti, invidiosi del successo di coloro, la cui diligenza migliora la qualità della vita.

Allo scopo di perseguire l'integrità di questi motivi così diversi, l'autore suggerisce di assumere la prospettiva ottica di un uccello su ciò che sta accadendo nel mondo, come fanno il falco, l'aquila o la civetta, che sorvegliano il mondo sotto di loro e meditano su di esso. Per percepire l'unità di quanto sembra in apparenza accadere in maniera sconnessa, si deve osservare la terra dall'alto e vedere una serie di azioni e reazioni. In questa visione noi cogliamo contemporaneamente la vasta steppa, le antilopi massacrate, i lupi atterriti, cacciati dal loro rifugio, Avdij sconfitto e lasciato morire solo nella steppa, un giovane abbandonato alla droga e Boston frustrato nel tentativo di raggiungere il suo nobile scopo. L'autore incoraggia il lettore ad unire questi anelli apparentemente isolati allo scopo di coglierne l'unità casuale e di ricercare coloro che sono responsabili di tutto il male.

In tutte le parti del romanzo lo stato d'animo è di tristezza e di imminente apocalisse che intensifica il senso di urgenza assoluta comunicato dall'autore. Ajtmatov crede che la speranza poggia sul processo di catarsi e di lotta individuale per gli ideali della vita concreta, attuata dai suoi protagonisti mediante «il recupero della saggezza morale accumulata in secoli di civiltà umana, inclusa l'esperienza religiosa.» Come in tutti i suoi lavori precedenti, i temi affrontati in questo suo secondo romanzo devono essere intesi nel contesto della storia contemporanea.

Il terzo e più recente romanzo di Ajtmatov, "Il marchio di Cassandra", è stato pubblicato in russo nel 1994. E' stato poi successivamente tradotto in tedesco e giapponese, sono in corso trattative per la traduzione in altre lingue. Il tema di quest'ultimo lavoro è essenzialmente filosofico. La trama si sviluppa sia sulla terra che nello spazio, poiché queste due sfere sono intimamente ed inestricabilmente connesse. I due protagonisti principali sono un futurologo americano, professore ad Harvard, ed un cosmonauta russo, che ha assunto il nome di Filotteo. Egli ha scoperto l'embrione di Cassandra, provocato dalla reazione degli esseri umani alla perdita dell'armonia nel mondo e all'accumulazione del male

nella società umana. Gli scienziati hanno scoperto che durante la sua prima settimana di esistenza, l'embrione umano ha la capacità di prevedere il suo destino. Poiché il mondo è sempre più soggetto a tragedie e catastrofi, l'embrione rifiuta di essere generato... Nel suo laboratorio spaziale, Filotteo ha sviluppato un metodo per individuare il "marchio di Cassandra" sulla fronte delle donne incinte. Questa scoperta scatenerà la furia delle masse, i politici la manipoleranno e tutto ciò causerà gli eventi più tragici.

La preoccupazione per l'esistenza individuale ed il futuro dell'umanità e del nostro pianeta hanno spinto l'autore a cercare mezzi ancora più drammatici per mettere in guardia il mondo dal disastro imminente. In apparenza questo lavoro sembra avere poco o nulla a che fare con qualsiasi precedente libro di Ajtmatov. E, come ha commentato un mio conoscente dopo averlo letto: «Dov'è l'"ail" (il villaggio kirghiso)?». Ma non fatevi portare fuori strada: questo passo nello spazio cosmico è la conseguenza logica dell'evoluzione della Weltanschauung dell'autore in un mondo in continua espansione. I problemi sono divenuti globali e la loro soluzione si può trovare vigilando sulla coscienza individuale, se l'umanità sopravviverà. Ajtmatov esprime la sua profonda preoccupazione ed è questa angoscia che dà al suo lavoro un valore intensamente apocalittico. "Il marchio di Cassandra" è un appello alla saggezza, alla coscienza e alla dignità dell'individuo, un memento che egli è parte della saggezza universale.

Benché la prosa di Ajtmatov possa sembrare semplice, le contraddizioni insite in essa la rendono intensa e toccante, nonché provocatoria. Critici e lettori hanno sempre reagito con passione ad ogni nuova pubblicazione. Ciò è probabilmente in parte il motivo per cui ogni racconto e romanzo non solo sono stati tradotti in un gran numero di lingue, ma le decine di commedie e films, tratti da essi, hanno attirato spettatori negli ultimi 35 anni. Lo stesso Ajtmatov ha portato avanti parallelamente la carriera di scrittore e di regista di sceneggiature teatrali e cinematografiche.

A dispetto di ciò che potrebbe sembrare un sistematico pessimismo, la posizione di Ajtmatov deve essere capita in modo positivo. Il suo rispetto per l'eredità nazionale dei popoli del mondo ci conduce al tema più importante della sua opera letteraria della maturità: il sogno di un mondo che riconosca la santità e l'autonomia spirituale dell'individuo sulla base dell'universalità dell'esperienza umana. Attraverso la diversità la condizione umana trascende le barriere temporali ed etniche che sembrano dividere i popoli. E' la condizione umana, perciò, l'eroe principale dell'opera di Ajtmatov: gli esseri umani lottano verso una presa di

coscienza della loro identità, che potrebbe dare alla loro vita una direzione ed un significato, pur restando lucidamente consapevoli della loro limitatezza in questo mondo.

L'appello dello scrittore è rivolto agli individui consapevoli, creativi. Solo il loro intervento e la loro partecipazione possono alleviare lo stato di costante peggioramento del mondo, dove il male trionfa più frequentemente del bene. Ecco perché l'identità personale e collettiva è un'acquisizione così importante. Colui che non è cosciente del proprio passato non ha presente né futuro. I mankurts, gente normale alla nascita, sono stati privati dei vincoli umani che legano l'individuo al proprio passato e sono stati mutati in esseri non umani. In *Tavro Kassandry* (Il marchio di Cassandra) i non-uomini, gli embrioni x figli di genitori ignoti e non conoscibili, vengono generati in provette sperimentali e cresciuti in grembi artificiali. Senza l'equilibrio della loro unica identità personale, senza il peso del loro passato collettivo diventano unità soggette al potere, fatte per essere manipolate e sfruttate...

Ajtmatov è prima di tutto un umanista e un moralista. Egli non ha mai cessato di esplorare la complessità della natura umana e della sua reazione in un mondo dove la lotta tra il bene e il male, motore di ogni progresso etico e morale nell'uomo, è onnipresente.

1995

Bibliografia scelta

- Akmataliev, Abdyldagian, *Čingiz Ajtmatov: Žizn' i tvorčestvo (kratkij očerk)* Bishkek: Metkep, 1991
- Blankoff-Scarr, Goldie, "Činghiz Ajtmatov" in *Quatre grands écrivains de la littérature soviétique multinationale*, Bruxelles, 1987, pagg. 9-32
- Clark, Katerina, "The Mutability of the Canon: Socialist Realism and Činghiz Ajtmatov's *I dol'se veka dlitsja den'*." in *Slavic Review*, 43 inverno 1984, pagg. 573 - 87.
- Gačev, Georgij, "Čingiz Ajtmatov v svete mirovoj kul'tury", Frunze: Adabiiat, 1989.
- Levčenko, Viktor, *Čingiz Ajtmatov: problemy poetiki, žanra, stilja*, Moskva Sovetskij pisatel', 1983.
- Mozur, Joseph P., *Parables from the Past: The prose fiction of Činghiz Ajtmatov*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1995.
- Novikov, V., *Činghiz Ajtmatov*, Moscow Raduga, 1987.
- Paton, Steward, "Činghiz Ajtmatov's First Novel: A new Perspective", *The Slavonic and East European Review*, 62 (ottobre 1984): pagg. 496-510.

- Pittman, Riista, "Činghiz Ajtmatov's Placha: Novel in a time of change", *The Slavonic and East European Review*, 66 (gennaio 1988): pagg. 356-79.

- Stroilov, L. *Tvorčestvo Čingiza Ajtmatova v zapadno-evropejskoj kritike*. Frunze 1988.

- Suchomlinova, O.S., ed. Čingiz Ajtmatov: *Rekomendatel'nyj bibliografičeskij ukazatel'*. Frunze: Ministerstvo Kul'tury Kirghizskoj SSR, 1988. Contiene una bibliografia dei lavori di Ajtmatov in russo e in altre lingue nazionali sovietiche; una bibliografia di articoli sovietici, recensioni e monografie sulla sua opera narrativa ed anche informazioni sulle produzioni teatrale e cinematografica basate sui suoi lavori.

- G. Blankoff-Scarr, "Tchingiz Aitmatov, écrivain russo-kirghize et universel", *La Revue Generale, Bruxelles*, N. 2, 1997, pp. 79-91.

- Woodward, James, "Činghiz Ajtmatov's Second Novel", in *The Slavonic and East European Review*, 69 (aprile 1991), pagg. 201-20.

Note e bibliografia a cura del traduttore:

1) In epoca sovietica la lingua russa rappresentava per il parlante di nazionalità non russa una possibilità di riscatto e avanzamento sociale e spesso gli assicurava la carriera politica, pertanto nella varie repubbliche i membri dell'intelligencija locale autoctona preferivano che i figli frequentassero le scuole russe (con il russo come lingua veicolare), più prestigiose di quelle nazionali. All'indomani della perestrojka la presa di coscienza nazionale, come risultato del processo di autodeterminazione etnica, ha dato origine a vari tentativi di "risorgimento" linguistico nazionale, di cui spesso si fa portavoce l'intelligencija. La frequenza delle scuole nazionali è notevolmente aumentata con conseguente contrazione di quelle russe.

Nel 1989 il kirghiso (lingua appartenente al gruppo turco-altaico occidentale) è stato proclamato lingua di stato (gosudarstvennyj jazyk) della Repubblica di Kirghisia, divenuta indipendente il 31.08.1991. Per una più recente valutazione della situazione plurilinguistica kirghisa si veda: M. Perotto, *Lingua e nazionalità nelle repubbliche postsovietiche*, Fara editore 1996.

2) La figura di Ajtmatov costituisce un tipico esempio di soggetto bilingue arricchito da una bilinguismo "coordinato", cosciente ed equilibrato, in cui, come dichiara lui stesso, le due lingue sono assolutamente necessarie e complementari. Attraverso la lingua russa A. riesce a far rivivere la storia del suo popolo, le sue figure più originali e autentiche, senza essere disturbato dalla presenza di una lingua ideologicamente ingombrante, perché appartiene all'etnia dominante. La scelta del russo come veicolo narrativo non gli impedisce inoltre di esprimersi contro il potere che essa, dopo tutto, rappresenta, bensì diventa uno strumento di liberazione dell'idea, un filtro attraverso cui far passare problematiche esistenziali superiori a qualsiasi ideologia, proprie di tutta l'umanità. Ciò contraddice fortemente la posizione di coloro che oggi osteggiano il bilinguismo del tipo lingua nazionale-russo, perché veicolo di affermazione latente

del russo. Il tentativo di applicare il monolinguisimo ai vari livelli della vita pubblica e sociale viene auspicato dalle forze nazional-radicali in quasi tutte le ex repubbliche sovietiche, ma di fatto lo si è reso esecutivo solo nei paesi baltici. A questo proposito si veda: Lieven A., *The Baltic Revolution. Estonia, Latvia, Lithuania and the path to independence*, Yale University Press, New Haven 1993.

3) Per aver maggiori informazioni su quest'opera epica si veda Meletinskij E., *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino 1993. Meletinskij afferma che «tale epos esprime in modo molto distinto il pathos del consolidamento nazionale. Manas non deve estirpare il "male" dalla terra, come il più arcaico Gesar, ma raccogliere ed unire il suo popolo». Op. cit. pagg. 162-163.

4) I nivchi sono un piccolo gruppo etnico costituito da 4631 unità (secondo il censimento generale della popolazione dell'URSS, effettuato nel 1989), che abitava in origine lungo il corso inferiore del fiume Amur e da cui si è progressivamente trasferito nella zona nord dell'isola di Sachalin, posta di fronte alla foce del fiume. Si tratta di una comunità linguistica a forte rischio di assimilazione, infatti, secondo i dati del censimento sopra citato, il 76,20% dei parlanti nivchi considera propria madrelingua il russo. Nella classificazione delle lingue fortemente minoritarie, in cui A.E.Kibrik ne valuta lo "stato di salute", questa lingua viene inserita nel gruppo delle lingue "seriamente malate". A questo proposito si veda: Institut Narodov Rossii, *Krasnaja kniga jazykov narodov Rossii, Enciklopedičeskij slovar'-spravočnik*, Moskva, Akademija 1994, pagg. 42-43.

5) I popoli kirghiso e kazako presentano numerose affinità antropologiche e culturali: parlano entrambi lingue turco-altaiche, sono di religione musulmano-sunnita con antiche reminiscenze sciamaniche, presentano tratti somatici simili (statura medio-alta, corporatura massiccia, viso dai tratti asiatico-mongolici, spesso attenuati dalla presenza di elementi europoidi, dovuti alla mescolanza etnica). Inoltre hanno entrambi un passato di vita nomade, dedita all'allevamento e all'agricoltura, che solo in parte ha ceduto il passo allo sviluppo industriale (più avanzato in Kazachstan che in Kirghisia, a causa delle maggiori risorse naturali).

6) Nell'originale inglese "The place of the skull". In questo caso e là dove era possibile, abbiamo preferito adottare il titolo dell'edizione italiana dell'opera stessa, come indicato nell'elenco qui di seguito riportato, e nel caso l'opera non sia stata tradotta, oppure ne esistano varie versioni, abbiamo tradotto il titolo originale russo.

Sarà interessante inoltre per il lettore italiano confrontare l'opinione dell'autrice con quanto riportato in *Storia della letteratura russa, Il Novecento*, vol.3, Einaudi, Torino 1991, pagg. 1005, 1027. In queste pagine si parla di *Placha* come di un romanzo non particolarmente riuscito e, sicuramente, non annoverabile fra le opere migliori di Ajmatov. Come afferma anche l'autrice in questo articolo, la svolta letteraria di sapore etico-filosofico non piacque a molti critici e letterati, sebbene questi ultimi romanzi appena usciti andassero letteralmente a ruba. Secondo l'opinione di Andrej Drawicz «perchè soddisfano il desiderio dei lettori di scoprire le circostanze odierne e la storia

recente». Igor' Zolotusskij sottolinea che «per la prima volta nell'editoria sovietica la parola "Dio" fu stampata con la maiuscola» e ancora «per la prima volta nella sua storia la letteratura sovietica parla del Figlio di Dio».

Cfr. A.Drawicz, "La letteratura russa alla fine degli anni Ottanta" e I. Zolotusskij, "La letteratura del terzo disgelo" nel già citato *Storia della letteratura russa*, pagg. 1009, 1027.

Per ulteriori informazioni sulla vita e l'opera di Ajtmatov si veda: *Storia della civiltà letteraria russa, Dizionario*, UTET, Torino 1997, pag.6.

Opere di Ajtmatov pubblicate in italiano:

Anno	Titolo dell'opera	Editore
1961	Giamilja e altri racconti	Mondadori
1974	Il battello bianco	Bruno Mondadori
1978	Il battello bianco. Dopo la fiaba	De Donato
1981	Le prime cicogne	Mursia
1982	Il giorno che durò più di un secolo	Mursia
1986	La nave bianca	Mursia
1986	Il battello bianco	De Donato
1988	Addio Gul'sary	Mursia
1988	Il patibolo	Mursia
1991	Il battello bianco	Studio tesi
1995	La moglie del disertore	Piemme
1996	Il campo della madre	AER
1996	Il primo maestro	AER

*(Traduzione dall'inglese e note di M.Perotto,
consulenza linguistica dall'inglese di Imelde Scagliarini)*

Anastasia Pasquinelli

A. GRIN TRA ROMANTICISMO E SURREALISMO NEL RACCONTO "L'ACCHIAPPATOPI".*

"La tua storia del telefono fuori uso che ha preso a squillare in un appartamento disabitato mi è piaciuta! Ci scriverò un racconto", dice Grin a un amico che gli aveva parlato del caso curioso capitato a un conoscente comune. "Pensavo - prosegue il ricordo dell'amico¹ -, che Grin avrebbe inserito l'episodio del telefono al colmo di qualche conflitto psicologico". Ma qualche tempo dopo, Grin gli comunicava: "Dal tuo racconto del telefono sta venendo fuori qualcosa di completamente diverso... Ma quel telefono guasto funzionerà ugualmente!".

L'Acchiappatopi nasce dunque come "racconto sul telefono muto".

Alla metà degli anni '20, quando Grin pubblicava quest'opera, egli era un autore nel pieno dell'attività creativa che, iniziata nel 1908, sarebbe proseguita intensa fino alla morte, sopravvenuta nel 1932, all'età di 52 anni: morendo, egli lasciava infatti quasi un migliaio di pubblicazioni fra romanzi, racconti, articoli comparsi su giornali e riviste. Scrittore dalla fortuna critica distratta e variabile, Grin ha però sempre avuto un pubblico che apprezzava i suoi racconti ambientati in mari lontani, in luoghi dagli strani nomi esotici e suggestivi come quelli dei personaggi che, coinvolti in avventure emozionanti, in intrighi densi di segreti straordinari, si muovevano alla conquista di un'inebriante libertà: "Lève l'ancre pour une exotique nature!"². In quel paese fantastico dagli orizzonti luminosi di ineffabile felicità, "immagine e corpo ad un tempo"³, dall'Autore stesso soprannominato "Grinlandia", la bellezza della natura e quella dello spirito, concordi, riscattavano le brutture della vita quotidiana. Quel crocevia del mondo, dove vele rosse solcavano le onde all'inseguimento di un vago, irresistibile sogno amoroso⁴, era dunque frutto dell'immaginazione creativa, il "mondo intermedio" (spesso dominato dall'archetipo del mare, che "si stendeva maestoso all'orizzonte come un grande mondo di pensieri, liquido e azzurro"⁵), dove verità estetica e morale coincidevano intatte, era "l'arabesco che unisce in una costellazione ciò che è e che è stato, ma anche ciò che era e che sarà possibile"⁶.

Grinlandia, in quanto "metodo", cioè strategia dell'immaginazione,

era insomma “un colpo di forza” sul caso, per trasformare il destino, dominarlo con una fitta rete causale, e poter così intravedere un’esperienza del possibile; “mundus imaginis”, sul limite tra realtà e fantasia, che la “seconda vista”, ridisegnata dal magico sapere dello scrittore, rivelava al di là del mondo della precisione e dell’esattezza, quello che la sola “prima vista” permette di scorgere⁷: nei fantasiosi intrecci dei suoi racconti, Grin proponeva in realtà nuove forme, nuove figure e suscitava l’esigenza di pensare di più e di dire altrimenti.

La critica russa ed anche quella straniera richiamano generalmente, a proposito di Grin, più o meno sempre gli stessi nomi di scrittori europei (alcuni dei quali indicati dall’Autore stesso), ripetendoli con insistenza un po’ monotona quali punti di riferimento nell’opera di questo scrittore atipico, difficilmente collocabile sia nei soliti filoni letterari del realismo di tradizione romantica, sia nei movimenti d’avanguardia pre- e post-rivoluzionari che fervevano allora nella Russia bolscevica: si tratta generalmente di Autori del genere avventuroso, marinaresco, di fantascienza o del terrore: da Dumas a Poe (“Dumas mi dà eroismo e passione, / E Edgar Poe - il potere sugli orrori”)⁸, da Mayne Reid a Conrad, da Hoffmann a Kipling, a Stevenson, Verne, London, Wells, Hamsun; nomi, alcuni dei quali lo stesso Grin ricorda nell’autobiografia tra le proprie letture giovanili, insieme a citazioni più originali, come quelle di Andersen, Swift e Mérimée. Anzi, nell’*Acchiappatopi*, le citazioni di quest’ultimo autore, che con la letteratura romantica russa ha - come sappiamo - un lungo, solido legame, sono forti e interessanti: Suzy compare come una Carmen che, allacciando maternamente il colletto allo sconosciuto del mercato, “aveva solo gettato un fiore rosso a un soldato indolente”; giunto in salvo, il narratore-protagonista griniano sigilla il suo racconto con lo stesso imperioso invito del proverbio che conclude la *Carmen* dello scrittore francese: “En close bouche, n’entre point mouche”: perché “il silenzio che si apre garantirà della purezza della storia, di ogni storia”⁹.

In realtà, in questo racconto di Grin (Autore sempre sballottato da una critica smarrita in una Grinlandia che pare un po’ Disneyland: stupefatta - un po’ irritata, anzi turbata - nel dover spiegare l’inafferrabile delizia di quel mondo armonioso, fuori posto in mezzo all’impegnativa baraonda bellica prima e rivoluzionaria poi) possiamo scoprire immagini nuove, create “mediante la ‘riaccentuazione’ di altre vecchie, ossia mediante il loro trasferimento da un registro accentuale a un altro”¹⁰. E’ rivolgendosi a tale riaccentuazione del testo, che sembra di poter arrivare a conoscere un Grin diverso dal solito cliché - magari un po’ da strapazzo - di scrittore d’evasione, epigono o addirittura imitatore di scrittori occi-

dentali allora “popolari”, quale - più per ragioni ideologiche che stilistiche - egli veniva interpretato (e sostanzialmente emarginato), infine accusato addirittura di essere pericolosamente “cosmopolita”, mentre i suoi viaggi “erano sempre stati immobili” (come si domanda Robert Walser, “forse che la natura va all'estero?”¹¹). Nei suoi confronti, il discorso critico, sempre in bilico tra “romanticismo” e “realismo”, (talvolta “pseudorealismo” o “realismo visionario”), si ripeteva, attorcigliandosi senza fine tra questi due poli approssimativamente intesi, tentando a volte di approdare a un improbabile “umanesimo” di marca socialista.

L'*Acchiappatopi* costituisce un margine che, posto paradossalmente al centro dell'immenso territorio narrativo formato dal *corpus* dell'opera di Grin, ne ridisegna la mappa, scoprendo territori segreti e profondità inesplorate: racconto quanto mai denso di temi e di motivi originali, è il fulcro intorno al quale ruota e si apre una prospettiva del tutto nuova: nel paesaggio arioso della fantastica Grinlandia si apre infatti la frattura abissale di un mondo sotterraneo, sepolto nel cuore di una Pietrogrado stremata e corrotta dalla rivoluzione. E' un'opera “atopica”, perché “per procedere verso la verità, è necessario diventare stranieri nel proprio luogo”, un'opera appunto “paradossale”, che tenta di esprimere ciò che stava ribollendo nel sociale (l'“inseguitore inseguito”, che sprofonda a un tratto come Alice nel paese delle meraviglie, le vivande nascoste, la festa sotterranea dei topi-convitati)¹². Alle sette colonne byroniane dell'epigrafe, sprofondate nel buio delle umide segrete di Chillon, sembra far eco l'incipit della *Commedia* dantesca: “Nel mezzo del cammin (...) mi ritrovai per una selva oscura (...) esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinnova la paura!”. Il profondo, il buio, l'orrore di un interminabile inferno; ma infine, l'uscita “a riveder le stelle” di una fresca alba purgatoriale (“Io vidi già nel cominciar del giorno / La parte oriental tutta rosata..”, *Purg.* XXX, 22-23), raggiunta grazie a un sistema di rappresentazione “che renda possibile pensare il reale, che scavi i segni delle vie e dei sentieri là dove prima tutto si presentava come un deserto, come un morto paesaggio di pietra”¹³. “J'ai embrassé l'aube d'été - aveva scritto Rimbaud - . Rien ne bougeait encore au front des palais. (...)L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. Au réveil il était midi”¹⁴.

Nel racconto griniano, di sensibilità e scuola tipicamente russe, al sentimento, accompagnato dall'intelligenza vigile del cuore (con una trasparenza puškiniana!), è affidato il compito delicato, anche rischioso, di ripercorrere nel ricordo lo “stato nascente” dell'emozione, nel tocco delle dita lievi di Suzy, quando, all'inizio della vicenda, ella allaccia la spilla

intorno al collo del protagonista, e alla fine, nella carezza leggera sulla sua fronte esausta: la giovane Suzy dai guanti bucati appare così come la Musa che, con la sua presenza e la sua voce innocente, può donare la parola poetica: "Ricordo quel meraviglioso istante..."¹⁵ (N.). A tale sentimento si appoggia dunque la risoluzione di una vicenda tanto fantastica quanto reale, perché in Grin questi due termini non si contrappongono, ma si riferiscono invece a un punto in cui il reale e il non reale, il dicibile e l'indicibile si incontrano indeterminatamente, offrendo così un accesso empirico al mondo della fantasia.

"Aleksandr Grin è stato definito 'un caso anomalo' nella letteratura sovietica'. (...) Era un 'occidentalista' (...), che sembra non aver avuto legami con la tradizione letteraria russa"¹⁶; costretto dai tempi a "traversare l'inferno di colpo", egli si comporta d'istinto secondo la regola della tradizione letteraria della Russia moderna, illuminista e romantica: occidentalizza e russifica. Grinlandia, già simile alle "incredibili Floride" del *Battello ebbro* di Rimbaud (1883), diventa ora il Labirinto (percorso iniziatico, "locus terribilis, locus amoenus"), collocato nelle viscere della Pietrogrado stremata dalla rivoluzione, e ad essa intimamente connesso. Il tema della "città infernale", già importante in Baudelaire, ricorrente nel simbolismo di Sergej Solov'ev - la città come vampiro malefico - riappare nel futurismo di Majakovskij - con il suo "infernaccio della città" (*adišče goroda*) -, per dominare infine nel surrealismo di Breton, di Aragon (*Le paysan de Paris*); in *Acchiappatopi* esso viene trasfigurato in una visione d'incubo, alla Edgar Poe, altro Autore, come sappiamo, prediletto da Grin. Scoperto, studiato e tradotto da Baudelaire, da Mallarmé e da Valéry, Poe è anche per Grin, in quel "rêve éveillé" (sogno da sveglio) che è l'*Acchiappatopi*, un maestro: perchè "il racconto di Poe è il contrario del racconto del terrore classico: invece di gettare un individuo normale in un mondo inquietante, egli getta un individuo inquietante in un mondo normale".

Fondato sulla riaccentuazione di temi preromantici e romantici di matrice esoterica, visionaria e filosofica, di motivi simbolisti dall'impronta di un realismo (anche psicologico) esasperato, il percorso stilistico di Grin sembra qui avviarsi senz'altro addirittura ad esiti surrealisti: in una serie di richiami tra autori dell'Occidente e il russo Grin, si svela una rete di risonanze, di richiami utili a sottrarre quest'ultimo al destino tutto sommato mediocre assegnatogli in Russia. Riaccentuati dalla scrittura scabra, dallo stile ellittico, dal realismo denso e misterioso di Grin, si rintracciano dunque in *Acchiappatopi* temi e motivi già da lungo tempo presenti nella tradizione culturale europea e ripresi all'inizio di questo secolo,

nell'epoca della crisi dell'Occidente, giunta ai suoi esiti più radicali, e che trovava in Russia i toni mistici e visionari ad essa propri.

Il tema delle "corrispondenze" tra mondo fisico e spirituale (presente in Grinlandia come armonia tra la bellezza della natura e quella dell'anima umana), era stato già proposto e svolto nell'opera di Swedenborg, pensatore e ricercatore, scienziato e mistico svedese del XVIII secolo, personaggio singolare nel composito panorama della cultura europea illuminista; ricompare, serpeggiando e ripetendosi in modo particolarmente insistente nella letteratura francese tra primo ottocento e primo novecento, tra romanticismo e simbolismo, tra decadenza e surrealismo, nell'opera di Baudelaire e di Balzac come in quella di Lautréamont, di Rimbaud, di Mallarmé, di Valéry e di Breton¹⁷. Ispirata da motivi gnostici, neoplatonici, magici e cabalistici, la dottrina swedenborghiana delle corrispondenze sviluppava appunto una serie di "corrispondenze" tra mondo spirituale e fisico, mentre tendeva all'unità espressa dal "logos", dalla parola carica di significato, che apriva all'esistenza un orizzonte carico di senso intelligibile. Si stabiliva un'analogia costante tra le forme dell'essere nella sfera divina, in quella intellettuale e in quella fisica: grazie all'immaginazione, le verità spirituali, instaurando un sistema di corrispondenze tra mondo interno e quello esterno, venivano trasformate in forme visibili, in "simboli oggettivi" rivelati nel simbolismo inerente al linguaggio stesso. E' questo il tema che governa Grinlandia, che appare allora un mondo basato appunto sul pensiero dell'analogia, delle "corrispondenze" tra visibile e invisibile, tra sensibile e spirituale.

Fra alcuni dei motivi presenti in vari grandi autori nell'epoca europea dell'"immenso nuovo che deborda da tutte le parti", e che si ritrovano - riaccentuati - ne *L'Acchiappatopi*, (il "demone delle combinazioni inattese" e la città tentacolare, cui accenna addirittura Swedenborg¹⁸), molto importante (ma via via diversamente strutturato), appare dunque il tema delle "corrispondenze", cui Baudelaire dedicava il suo famoso sonetto dallo stesso titolo. Su questo tema, ponendosi a "mago" della parola, ad alchimista verbale, il poeta francese aveva anzi a scrivere: "(...) *l'immaginazione* è la più *scientifica* delle facoltà, perché solo essa comprende *l'analogia universale*, o ciò che una religione mistica chiama la 'corrispondenza': una corrispondenza mistica, cioè swedenborghiana, come risulta da un passo dei *Paradisi artificiali*: "(...) Fourier e Swedenborg, uno con le sue 'analogie', l'altro con le sue 'corrispondenze (...)'"¹⁹. Grin baudelairiano, dunque, ma c'è di più: baudelairiano anche "in" Swedenborg e "in" Fourier, cioè legato a quel mondo romantico occidentale che rileggeva e riaccentuava spunti magici, esoterici (e anche sociali),

quali quelli presenti nel pensiero del filosofo e scienziato svedese del '700, e tensioni socialiste umanitarie, proprie all'utopista francese ottocentesco.

Grinlandia appare allora come un mondo romantico, o piuttosto post-romantico, di arcane "corrispondenze" di swedenborghiana memoria, in cui si realizza il desiderio di un universo popolato da uomini buoni e nobili; ma solo gli eletti possono raggiungere questo paradiso terrestre, mentre agli scettici questo non è dato, come nel racconto griniano *Il cuore del deserto* (Serdce pustyni, 1923). Elementi rosacrociani, alchemici, teosofici presenti nell'intreccio visionario del pensiero di Swedenborg e ripresi appunto dagli autori dell'800 europeo, riaffiorano infatti in "*Acchiappatopi*", a partire dalla data "magica" in cui avviene l'incontro dell'innominato protagonista - di cui abbiamo la descrizione di un ritratto (che è poi un autoritratto dell'Autore) - con la giovane Suzy, insieme ad altri temi, come quello gnostico degli specchi o all'altro mistico delle improvvise luci abbaglianti nei bui cunicoli del sotterraneo. Ciò che di Swedenborg vive in Grin - come in Baudelaire, e anche nel Balzac di *Séraphita* (1835) - è l'idea che il mondo non è che una traccia, una struttura geografica, attraverso la quale dobbiamo giungere all'invisibile, al mistero che costituisce la realtà del mondo e della vita.

In questo racconto - a causa probabilmente sia del fortissimo impatto emotivo relativo al "realismo" del tema, che stringe autobiografia e fantasia creativa in uno stretto nodo di angoscia, sia dell'intenso sforzo di "russificare, occidentalizzando" -, il pensiero "analogico", secondo il quale sembra svolgersi l'intera linea della Grinlandia, si capovolge, mostrando l'abisso nascosto in fondo a quei mari sereni e luminosi dapprima vagheggiati: il "vecchio oceano dalle onde di cristallo", l'"immenso blu" cantato da Lautréamont mostra, come nel poema francese²⁰, il suo aspetto oscuro, pericoloso, mortale. In *Acchiappatopi* compare appunto la sovversione sistematica dell'armonia universale, divenuta ormai quel "demone dell'analogia" che ossessionava Mallarmé, assillandolo con una sola parola senza significato, quella "Pénultième" che gli martellava in testa fino allo spasimo; si rivela la dissonanza di un mondo di corrispondenze frantumato nel caos di una realtà impenetrabile alla ragione.

Si tratta dunque del pervertirsi dell'apparenza in illusione, mentre si tenta di dar forma al caos brulicante della vita; il mistero diviene in tal modo l'elemento fondamentale in grado di cogliere e di raccogliere l'ambigua accidentalità della vita.

In *Acchiappatopi*, gli esiti di questa frantumazione sono quelli, irreversibili e drammatici, spiegati chiaramente da uno studioso francese

in un recente discorso relativo appunto al poema in prosa di Mallarmé, *Il demone dell'analogia* (1874)²¹: "Nei confronti del sonetto delle *Corrispondenze*, il poema in prosa di Mallarmé mantiene uno scarto irriducibile. L'unità analogica dell'uomo e dell'universo intelligibile si è scissa in tre: da una parte un mondo (...) che sembra giocare un gioco che l'uomo ignora (a meno che non ne sia vittima), dall'altra, un *linguaggio* che sfugge anch'esso a colui che lo adopera (o che adopera, obbligandolo a proferire una frase di cui egli non si sente autore) (...); un soggetto, infine, non straniero a tutto questo, anzi direttamente implicato, ma decentrato, percorso da manifestazioni che egli non controlla, di cui non ha la chiave, e che lo caricano di missioni o di significati incomprensibili" (...).

"L'analogia non cessa quindi di essere riconosciuta, ma invece di essere il segno rassicurante di un universo armonioso, diviene fonte di orrore. Si infiltra simultaneamente nella mente e nel mondo, senza che le si possa sfuggire - perché s'impone - né dominarla - perché sfugge. - Diviene un *démone*: se non una potenza satanica, quantomeno una forza estranea, inquietante e non umana".

Pervertite le corrispondenze, capovolte le analogie, si cercava ormai un senso alle coincidenze fortuite, agli incontri casuali, nella ricerca ossessiva di un'identità smarrita. Così, il luogo e lo spazio lasciati scoperti dal sistema analogico - franato nel corso della grande crisi europea del sapere classico²² - venivano ora in qualche modo occupati da un genere particolare, quello della cosiddetta "féerie", prosa intesa - più che nel classico senso teatrale - in quello, su per giù, di breve "apologo fantastico", frammento di universo incantato. Vi si erano cimentati, tra gli altri, Poe e Mallarmé; Rimbaud con un "défilé de féeries" (sfilata d'incantesimi), "accidents de féerie scientifique" (casi di scientifica magia); a sua volta, Grin scrive *Avanti e indietro*²³ (da lui stesso sottotitolato "feeričeskij rasskaz"), breve favola, divagazione fantastica, mito (nel senso greco di "apologo" con un suo contenuto morale); poi è la volta de *Le rusalki dell'aria*, una féerie alla Maeterlinck, che narra di un aviatore, circondato in volo da un gruppo di queste mitiche creature: segno di una sensibilità particolare nei confronti di quel "mutamento delle forme" che, negli anni precedenti la prima guerra mondiale, si manifestava impetuoso nelle arti e nel pensiero. La "féerie" (visione effimera, leggiadra, carica di un'ambigua ironia), si affaccia in *Acchiappatopi* nella rievocazione del delirio del protagonista infermo, con la figura della sconosciuta sotto l'aspetto di una fata fiabesca, per svolgersi poi più compiuta - nel suo senso orrido e son tuoso - nella scena dell'orgia dei "topi" in cerca di colui che credono il loro sterminatore, spiata dal protagonista: "l'incantesimo - scriveva Rimbaud - manovra al sommo di un anfiteatro coronato da boschi

cedui..."²⁴.

“Regno del poeta sia il mondo collocato nel centro focale del suo tempo”, ha scritto Novalis sul finire del XVIII secolo: è così che Grin, inserendosi d’istinto nell’ampia corrente europea del rinnovamento delle forme artistiche (“caso anomalo”, ricordiamo, nel panorama dei numerosi gruppi e movimenti attivi nel mondo letterario della giovane URSS), si trova nel cuore del movimento surrealista che, guidato da André Breton, si sviluppava in Francia nei primi anni ‘20. Letto in chiave surrealista, *Acchiappatopi* rivela infatti uno straordinario Grin, svelando una serie di coincidenze (corrispondenze, analogie) singolari. Anzitutto, il racconto viene pubblicato nell’autunno del 1924, contemporaneamente al *Manifesto del surrealismo* bretoniano (“è la notte più bella, la *notte dei lampi*, al cui confronto il giorno è notte”); è questa notte elettrica che si scatena nel dedalo bancario pietrogradese, la magia delle “corrispondenze”, restituita dalla veloce scrittura griniana, che fa divampare la fiamma telefonica, la “scintilla elettrica di gas rarefatto”. Al surrealismo serve il massimo di realismo: il telefono (e quello fuori uso più che mai) è precisamente un “oggetto surrealista”, fra quelli ironicamente nominati, sempre nel *Manifesto*, da Breton: “Il miraggio scientifico (...), il telefono? Pronto, sì”; e ancora: “Telegrafo senza fili, telefono senza filo, immaginazione senza fili, è stato detto. L’induzione è facile, ma secondo me è perfino permessa”; insomma i “campi magnetici”²⁵ in funzione.

Una volta riconosciuta e accettata la “corrispondenza” griniana al surrealismo di Breton, non è difficile trovare le conferme più interessanti delle analogie creative tra i due scrittori - tra il “senex” Grin e il “puer” Breton, di quindici anni più giovane - proprio nell’opera più significativa di Breton, quella sua *Nadja* del 1928. Narrato in prima persona (ed effettivamente autobiografico) è il racconto di alcuni brevi incontri del protagonista con Nadja (il cui nome dice un’incompiuta speranza...)²⁶; l’amicizia, poi l’amore: ma ben presto l’enigmatica amica sparisce, e qualche tempo dopo, l’innamorato viene a sapere che la ragazza è finita in manicomio. Nadja, la donna-bambina, la sirena, la lampada/farfalla, la maga Melusina - come lei stessa si disegna - appare l’“analogia” della Suzy griniana: figure fuggevoli entrambe, magiche, inquietanti; streghe gentili, Ariane che tramano un filo, Parche che fanno apparire l’abisso metafisico sul quale la nostra vita è necessariamente sospesa.

Prima di quello con Nadja, Breton narra di un altro incontro che - come in un gioco d’ombre o di specchi - appare analogo a quello del protagonista griniano con Suzy al mercato del Fieno: in entrambe le occasioni, il tema dei libri avvia e incornicia le situazioni: “Recentemente - scri-

ve Breton -, una domenica che insieme con un amico mi ero recato al "marché aux puces" di Saint-Ouen (...), la nostra attenzione è stata attratta simultaneamente da un esemplare in ottimo stato delle *Opere complete* di Rimbaud (...). Ma la persona che vigila abbastanza distrattamente lì vicino non mi lascia il tempo (di sfogliarlo, n.d.r.). L'opera non è in vendita, i documenti che il libro contiene le appartengono. E' una ragazza molto sorridente (...) Molto colta, non ha difficoltà a intrattenerci sui suoi gusti letterari che la portano a Shelley, Nietzsche e Rimbaud. Spontaneamente, ci parla anche dei surrealisti e del *Contadino di Parigi* di Louis Aragon (...). Grin, (che russifica e occidentalizza) cita Andreev e il *Don Chisciotte*: due mondi, quello delle analogie mortali di una Russia dilaniata, contro quello - celeste e puro - del romanzo spagnolo, spensieratamente venduto: corrispondenze perfettamente surrealistiche.

L'incontro fatale con Nadja, sempre "au hasard des rues" - nell'imprevisto delle strade -, riprende, sia pur di sfuggita, il tema del libro, e vi appare anche il sofisma magico di una data precisa: "Il 4 ottobre scorso (notiamo la precisione di data dell'*incipit* di *Acchiappatopi*) (...) dopo essermi fermato un momento davanti alla vetrina de "L'Humanité" e aver acquistato l'ultima opera di Trockij, continuai a camminare senza mèta in direzione dell'Opéra."²⁷

Il viaggio di Grin nelle latebre del palazzo in rovina appare così, invece che un'evasione, una trappola che egli si prepara, tentando - come scrive Breton in *Nadja* (stregoneria evocatoria in una visione griniana!) -, di scoprire se stesso: "Ho una grande simpatia per gli uomini che si lasciano chiudere di notte dentro un museo per poter contemplare a loro agio, in ore illecite, un ritratto di donna che illuminano con una pila (...). Può darsi che la vita richieda d'esser decifrata come un crittogramma. Scale segrete, bottoni sui quali accade di far pressione indirettamente e che provocano lo spostamento nel senso dell'altezza, o in senso orizzontale, di un'intera sala o il più repentino mutamento di scena: è consentito concepire la più grande avventura dello spirito come un viaggio di questo genere nel paradiso dei trabocchetti".

E nel drammatico, inestricabile equivoco, nel crollo di qualsiasi corrispondenza, nell'estremo gioco d'ombra in cui è coinvolto il protagonista dell'*Acchiappatopi*, sembra risuonare l'eco del "grido sempre patetico" delle parole in chiusura di *Nadja*: "Chi vive? Sono io solo? Sono io stesso?".

L'inalterabile, l'inviolabile cerchio delle "corrispondenze" si chiude, per riallargarsi subito a un *Witz* di Borges, una battuta di raffinata, sapiente ironia: "Swedenberg è molto più importante di Breton, di cui non so perché si faccia tanto caso"²⁸.

NOTE

* Il presente studio costituisce la postfazione alla traduzione dal russo, a cura di A. Pasquinelli, del racconto di A. Grin *L'Acchiappatopi*, in corso di pubblicazione presso l'editore "L'Argonauta", Latina.

1) Cfr. V. Sandler, in A. Grin, *Opere* in 6 voll., Mosca, 1965, t. 4, pp. 397-398.

2) S. Mallarmé, "*Brise marine* (1865): "Leva l'ancora per un'esotica natura!".

3) R. Walser, *Jakob von Gunten*, Milano, 1992, p. 165.

4) Questi i titoli di due tra i romanzi più noti di Grin: *Alye parusa*, 1923, (trad. it. *Vele scarlatte*, Roma, 1961); *Beguščaja po volnam*, 1928, (trad. it. *Colei che corre sulle onde*, Novara, 1959).

5) R. Walser, *ibid.*, p.167.

6) F. Rella, *Metamorfosi*, Milano, 1984, p.11.

7) Cfr. F. Marc, *I cento aforismi. La seconda vista*, Milano, 1982.

8) "Djuma daet mne geroizm i strast' / (...) A Edgar Po - nad užasami vlast'": versi di una poesia di Grin dall'intonazione satirica, scritta nel 1917, intitolata *Buržuaznyj duch* (Spirito borghese).

9) S. Agosti, *Enunciazione e racconto*, Bologna, 1989, p.104.

10) Cfr. M. Bachtin, *Eстетica e romanzo*, Torino, 1979, p. 229: "Il significato del processo di riaccentuazione nella storia della letteratura è enorme...(...)".

11) Cfr. R. Walser, *Geschwister Tanner*, (1907), (trad. it. *I fratelli Tanner*, Milano, 1993). Per le accuse di "cosmopolitismo", cfr. tra l'altro, N. Struve, *Storia della letteratura sovietica*, Milano, 1977, p. 181: «Dopo la seconda guerra mondiale, nel clima della battaglia "anticosmopolita", (...) egli fu oggetto di un violento attacco postumo»; inoltre V. Terras, in AA. VV., *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge, 1989, cap.9, p. 502. Per una bibliografia critica di Grin cfr. A. Grin. *Bibliografičeskij ukazatel' proizvedenij A. Grina i literary o nem*, Mosca, 1980, pp. 63. Si osserva che, tanto nei saggi citati nel suddetto volume, quanto in pubblicazioni critiche russe successive (1983, 1988), benché accuratamente svolti, manca ogni tentativo di inserire il discorso su Grin nell'ambito della letteratura occidentale a lui contemporanea, riconducendo invece sostanzialmente la sua opera a parametri rigidamente informati ai canoni del realismo socialista.

12) Cfr. I. Fonagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, 1982, p. 116.

13) F. Rella, *Metamorfosi*, cit., p.14.

14) A. Rimbaud, *Illuminations*, "Aube", (1865): "Ho abbracciato l'alba d'estate. Nulla si muoveva ancora lungo le facciate dei palazzi (...). L'alba e il fanciullo cadde in fondo al bosco. Al risveglio era mezzogiorno".

15) A. Puškin, "Ja pomnju čudnoe mgnovenie" (1825).

16) N. Struve, *ibid.* Anche in *Literaturnaja Enciklopedija*, Izdanie

Kommunističeskoj Akademii, 1930 (Reprint Tokyo, 1983), alla breve voce "Grin": "(...) Grin non appartiene ad alcun raggruppamento letterario".

17) E. Swedenborg (1688-1772), personaggio centrale della tradizione ermetica e filosofica del XIII secolo, nelle cui visioni emergono molteplici temi gnostici. "Nessun mistico ha avuto sulla letteratura francese del XIX secolo un'influenza durevole e profonda come Swedenborg", in A. Faivre, *L'ésoterisme au XVIII siècle*, Parigi, 1973, p. 104.

18) Su questo tema, cfr. F. Rella, *Metamorfosi*, cit., pp. 20-21.

19) Le due citazioni si trovano rispettivamente in Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Parigi, Pleiade, Gallimard, vol. I, p.336; *Oeuvres complètes*, Pl., vol. I, p. 430.

20) I. Lautréamont, *Canti di Maldoror* (1868), canto I, str. 9. Nel poema si ripetono formule riecheggianti la definizione stessa dell' "analogia", nozione di origine matematica: 'Vecchio oceano dalle onde di cristallo, tu assomigli proporzionalmente a quei segni azzurrognoli che si scorgono sul dosso straziato delle schiume'; ' Vecchio oceano, la tua forma armoniosamente sferica che rallegra il volto grave della geometria (...)'; 'Vecchio oceano, tu sei il simbolo dell'identità', ecc.

21) Y. Vadé, *L'enchantement littéraire. (Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud)*, Parigi, 1990, pp.418-419.

22) Su questo tema, la bibliografia è immensa: cfr., anche in rapporto agli autori francesi qui citati, F. Rella, *Il silenzio e le parole*, Milano, 1981, uno studio illuminante sul "sapere della caducità", manifestatosi nella crisi della cultura europea tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Cfr. inoltre la densa opera di H. Focillon, *Vita delle forme*, Torino, 1987. Sul momento cruciale di questo periodo, situato per alcuni Autori in anni diversi, cfr. J. Clair, *Il nudo e la norma. Klimt e Picasso nel 1907*, in AA. VV., *Forme e pensiero del moderno*, a cura di F. Rella, Milano, 1989, pp.56-86; AA. VV., *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, a cura di L. Brion-Guerry, 2 voll., Parigi, 1973.

23) Mallarmé tradusse almeno una "féerie" macabra di Poe e quella di una scrittrice inglese, Mrs. Elphinstone Hope, intitolata *L'étoile des fées*: per quelle di Rimbaud qui citate, cfr. "Carreggiate" (Ornières), "Angoscia" (Angoisse), in A. Rimbaud, *Illuminazioni*, Milano 1986. Cfr. A. Grin, *Vpered i nazad* (1918); *Rusalki vozducha* (1923.)

24) A. Rimbaud, "Scene" (Scènes), in *Illuminazioni*, cit: interessante e significativo anche il passo precedente: "Scene liriche, accompagnate da flauto e da tamburo, s'incurvano dentro ridotti praticati sotto i soffitti intorno a saloni di club moderni o a sale dell'antico Oriente".

25) La prima citazione è di A. Breton, *Introduzione al discorso sulla poca realtà* (1924), dove l'Autore allude a un passo del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* di Marinetti (1912): "Insieme, inventeremo l'immaginazione senza fili". Per la seconda, cfr. A. Breton, Ph. Soupault, *Les champs magnétiques*, 1920.

26) “Lei mi disse il suo nome, quello che si era scelto: “Nadja, perché in russo è l’inizio della parola speranza, e perché ne è solo l’inizio”. Tutte le citazioni sono tratte da A. Breton, *Nadja*, Torino, 1972.

27) Nell’ambito del riferimento all’*Acchiappatopi*, è interessante notare l’attenzione dichiarata di Breton all’attualità politica russa: “E’ naturale che Breton, il cui interesse per il comunismo era stato destato nell’agosto 1925 dalla lettura del libro di Trockij, *Lenin* (da lui scritto l’anno precedente), avesse continuato a interessarsi alle opere di Trockij”, in A. Breton, *Opere complete*, Pl., p. 1542. Su questo argomento, cfr. A. Schwarz, *André Breton - Leone Trotskij. Storia di un’amicizia tra arte e rivoluzione*, Roma, 1974.

28) J. L. Borges, *Realismo fantastico*, (1984), in J. L. Borges, J. E. Dotti, H. Radermacher, *Realismo fantastico. Gioco di specchi su Swedenborg, Kant, Borges*, Napoli, 1986, p. 44.

Fëdor Dostoevskij

IL GIOCATORE

Capitolo II⁶

Confesso che la cosa non mi piaceva. Sebbene avessi già deciso di giocare, non avevo proprio pensato che avrei cominciato a farlo per conto di altri. Questa circostanza mi aveva un po' sconcertato, così sono entrato nelle sale da gioco con una sensazione molto sgradevole. E, già a prima vista, nulla lì mi è piaciuto. Io non posso sopportare il servilismo che c'è negli articoli d'appendice di tutto il mondo e soprattutto nei nostri giornali russi, nei quali quasi ogni primavera i nostri corsivisti riferiscono di due cose: innanzi tutto, della straordinaria magnificenza e del lusso nelle sale da gioco delle città sul Reno dove c'è la roulette; in secondo luogo, dei mucchi d'oro che ci sarebbero sui tavoli. E non li pagano mica, per questo. Lo raccontano così, semplicemente, per piaggeria disinteressata. Invece in quelle squallide sale non c'è nessuno sfarzo e, quanto all'oro, non soltanto non è ammassato sui tavoli, ma a stento se ne vede un po'. Naturalmente, ogni tanto nel corso della stagione compare all'improvviso un qualche personaggio stravagante, un inglese o un asiatico, o un turco, come quest'estate, e subito perde o vince moltissimo. Ma tutti gli altri giocano fiorini di piccolo taglio e in media sui tavoli c'è sempre pochissimo denaro.

Subito dopo essere entrato nella sala da gioco (per la prima volta in vita mia), per un po' non mi sono deciso a giocare. Per giunta, mi sentivo oppresso dalla ressa. Ma se anche fossi stato solo, penso che anche in tal caso me ne sarei andato via piuttosto che mettermi a giocare. Devo dire che il cuore mi batteva e che non avevo più il mio sangue freddo. Sapevo con certezza che avevo deciso già da tempo che da Roulettenburg non sarei ripartito tanto facilmente, che immancabilmente nel mio destino sarebbe avvenuto qualcosa di radicale e di definitivo. Così deve essere e

così sarà. Per quanto sia ridicolo che io mi aspetti così tanto dalla roulette, mi sembra però ancor più ridicola l'opinione corrente e da tutti accettata che sia sciocco e assurdo aspettarsi qualcosa dal gioco. E perché il gioco dovrebbe essere peggiore di un qualsiasi altro modo di fare i soldi, magari del commercio, per esempio? E' vero che vince uno su cento. Ma a me cosa importa?

Comunque, quella sera avevo stabilito di stare prima a guardare e di non intraprendere nulla di serio. Quella sera, se anche fosse avvenuto qualcosa, sarebbe stato per caso e di poca importanza: è così che avevo deciso. Inoltre bisognava anche studiare il gioco stesso, perché, nonostante le migliaia di descrizioni della roulette che avevo letto sempre con tanta avidità, decisamente non capivo nulla di come funzionasse, finché non ho visto di persona.

In primo luogo, tutto mi è sembrato assai sporco, come se fosse brutto e sporco moralmente. Non parlo certo di quelle facce avidi e inquiete che attorniano i tavoli da gioco a decine, addirittura a centinaia. Non vedo decisamente nulla di sporco nel desiderio di vincere in fretta e quanto più possibile; mi è sembrato sempre molto sciocco il pensiero di quel moralista satollo e agiato il quale, a qualcuno che si giustificava dicendo "qui si fanno piccole puntate", rispose: "tanto peggio, perché il guadagno è piccolo". Come se guadagnare tanto o poco non fosse la stessa cosa. E' questione di proporzioni. Ciò che per un Rotschild è poco, per me è moltissimo, e, quanto a profitto e a vincita, la gente non soltanto alla roulette, ma dappertutto, non fa altro che portarsi via o vincersi qualcosa a vicenda. Se poi in generale il profitto e il guadagno siano ripugnanti, è un'altra questione. Ma io qui non intendo risolverla. Dal momento che io stesso ero completamente dominato dal desiderio di vincere, quando sono entrato nella sala, tutto quel guadagno e tutta quella sporcizia lucrosa, se si vuole, mi erano in un certo qual modo più alla mano, più familiari. La cosa migliore è quando non si fanno cerimonie e si agisce apertamente e con franchezza. Del resto, perché ingannare se stessi? E' l'occupazione più vuota e sconsiderata che ci sia! Ciò che era particolarmente brutto, tra tutta quell'accozzaglia di giocatori della roulette, erano, a prima vista, quel rispetto per la cosa in sé, quella serietà e persino riverenza con cui tutti attorniavano i tavoli. Ecco perché qui si fa una netta distinzione tra il gioco che si dice di *mauvais genre* e quello che è lecito a una persona per bene. Ci sono due modi di giocare, uno da *gentleman* e l'altro da plebeo, interessato, il gioco di ogni specie di marmaglia. Tra i due giochi qui si fa una rigorosa distinzione, e in sostanza si tratta di una distinzione ignobile. Un *gentleman*, per esempio, può puntare cinque o dieci luigi d'oro, raramente di più, ma d'altronde, se è molto ricco, può puntare anche un

migliaio di franchi, però soltanto per puro gioco, per puro divertimento, in sostanza per osservare il processo della vincita o della perdita; ma non deve assolutamente interessarsi alla vincita stessa. E dopo aver vinto può per esempio mettersi a ridere, forte, fare una osservazione all'indirizzo di qualcuno dei presenti, può persino puntare un'altra volta e un'altra volta raddoppiare, ma unicamente per curiosità, per osservare le probabilità, per fare dei calcoli, e non per il desiderio di vincere. In una parola, egli deve guardare a tutti questi tavoli da gioco, *roulettes e trente et quarante*, non altrimenti che come a un divertimento organizzato unicamente per il suo diletto. Lo spirito di lucro e i tranelli sui quali si regge ed è organizzato il banco egli non deve neppure sospettarli. Anzi, non sarebbe affatto male se, per esempio, desse l'impressione di considerare anche tutti quegli altri giocatori, tutti quei pezzenti che fremono per un fiorino, come altrettanti ricconi e *gentlemen* perfettamente uguali a lui, i quali giochino unicamente per il solo divertimento e passatempo. Questa assoluta ignoranza della realtà e il modo innocente di vedere la gente sarebbero, è ovvio, estremamente aristocratici. Ho visto molte mamme spingere avanti le loro figlie, innocenti ed eleganti *misses* di quindici o sedici anni, alle quali, dopo averle fornite di alcune monete d'oro, insegnavano come giocare. Queste signorine, sia che vincessero, sia che perdessero, immanabilmente sorridevano e si ritiravano molto soddisfatte.

Il nostro generale si accostò con gravità a un tavolo; un lacchè si precipitò a porgergli una seggiola, ma egli non se ne accorse; molto lentamente tirò fuori il suo borsellino, molto lentamente estrasse dal borsellino trecento franchi d'oro, li puntò sul nero e vinse. Non ritirò la vincita e la lasciò sul tavolo. Uscì di nuovo il nero; neanche questa volta egli ritirò il denaro, e quando la terza volta uscì il rosso, perdette d'un colpo milleduecento franchi. Egli si allontanò con un sorriso e non tradì nessuna emozione. Sono convinto che egli si sentì spezzare il cuore e che se la puntata fosse stata due o tre volte maggiore, non avrebbe retto e avrebbe tradito la sua emozione. Del resto, davanti a me un francese ha vinto, e poi riperso, una trentina di migliaia di franchi con aria allegra e senza nessuna emozione. Il vero *gentleman*, anche se perde tutto il suo patrimonio, non deve agitarsi. Il denaro deve essere a tal punto inferiore alla qualità di *gentleman* che quasi non vale la pena di preoccuparsene.

Certo, sarebbe cosa molto aristocratica non accorgersi affatto di tutto il sudiciume di tutta quella marmaglia e di tutto l'ambiente. Tuttavia, qualche volta non è meno aristocratico anche il metodo inverso, quello cioè di notare, cioè di osservare, e persino esaminare, per esempio, magari con l'occhialino, tutta quella marmaglia, ma non altrimenti che prendendo tutta quella folla e tutto quel sudiciume come una specie di diverti-

mento, di rappresentazione organizzata per divertire i *gentlemen*. Ci si può ficcare noi stessi in quella folla, ma si deve guardare attorno con l'assoluta convinzione che propriamente noi siamo degli osservatori e che non apparteniamo in alcun modo a quella compagnia. Peraltro, anche osservare molto fissamente è a sua volta una cosa che non si deve fare; anche ciò non sarebbe più da *gentleman*, perché questo è comunque uno spettacolo e non vale la pena di una osservazione prolungata né troppo attenta. E in generale sono pochi gli spettacoli degni di una osservazione troppo attenta da parte di un *gentleman*. Ma intanto a me personalmente è sembrato che tutto ciò meritasse, e molto, di essere osservato assai attentamente, particolarmente da parte di uno venuto non soltanto per osservare, ma sinceramente e coscienziosamente si considerava nel novero di tutta quella marmaglia. Quanto poi alle mie convinzioni morali più sacre, nelle mie considerazioni del momento non v'era certo posto per loro. Che la cosa appaia così: sto parlando per scaricarmi la coscienza. Ma ecco ciò che voglio rilevare: in tutti questi ultimi tempi, ho provato, in un certo qual modo, un'enorme ripugnanza a giudicare le mie azioni e i miei pensieri sulla base di un qualsiasi metro morale. Altre erano le cose che mi guidavano...

Ci sono canaglie che giocano effettivamente in modo molto sporco. Non mi è nemmeno difficile pensare che qui ai tavoli si commettano molti furti dei più comuni. I *croupiers* che stanno seduti ai lati dei tavoli per seguire le puntate e pagare le vincite hanno una quantità enorme di lavoro. E che canaglie, anche loro! Per lo più sono francesi. Peraltro, io qui osservo e prendo appunti non certo per descrivere la *roulette*; mi sto ambientando per sapere come regolarsi in seguito. Ho notato per esempio che non c'è nulla di più comune del fatto che da dietro il tavolo improvvisamente si allunghi la mano di qualcuno per prendere ciò che un altro ha vinto. Comincia una discussione, non di rado si levano grida, ma vi prego umilmente di riuscire a dimostrare, a trovare testimoni, che la puntata era la vostra!

Da principio tutta questa faccenda era per me un enigma; indovina-vo e distinguevo soltanto più o meno che le puntate si facevano sui numeri, sul pari e dispari e sui colori. Dei soldi di Polina Aleksandrovna mi decisi ad arrischiare quella sera cento fiorini. Il pensiero che mi apprestavo a giocare non per me in qualche modo mi disorientava. Era una sensazione estremamente spiacevole e mi venne voglia di liberarmene al più presto. Mi pareva sempre che, cominciando a giocare per Polina, io buttassi via la mia fortuna. E' mai possibile che non ci si possa accostare ad un tavolo da giuoco senza essere subito contagiati dalla superstizione? Cominciai col tirare fuori cinque federici d'oro, cioè cinquanta fiorini, e li

puntai sul pari. La ruota girò e uscì il tredici: avevo perduto. Con una certa qual sensazione morbosa, unicamente per venirme fuori in qualche modo e andarmene, puntai altri cinque federici d'oro sul rosso. Uscì il rosso.

Ripuntai tutti e dieci i federici d'oro e uscì di nuovo il rosso. Puntai nuovamente il tutto e uscì ancora il rosso. Ricevuti quaranta federici d'oro, ne puntai venti sulla dozzina centrale senza sapere che cosa ne sarebbe venuto fuori. Mi pagarono il triplo. Così i miei federici d'oro erano diventati improvvisamente ottanta. Provavo una specie di straordinaria e strana sensazione e sentii che non ce la facevo piú, tanto che avevo deciso di andarmene. Mi sembrava che non avrei certo giocato in quel modo se lo avessi fatto per me stesso. Nondimeno puntai tutti e ottanta i federici d'oro ancora una volta sul pari. Questa volta uscì il quattro; mi sborsarono altri ottanta federici d'oro e io, afferrato tutto il mucchio di centosessanta federici d'oro, mi avviai in cerca di Polina Aleksandrovna.

Erano andati tutti a passeggiare non so dove nel parco, e riuscii a vedermi con lei soltanto a cena. Questa volta il francese non c'era e il generale si sfogò. Tra l'altro, ritenne necessario farmi di nuovo un'osservazione: non avrebbe desiderato vedermi al tavolo da gioco. A suo giudizio, se io in qualche modo avessi perduto troppo, lui ne sarebbe stato molto compromesso: "Ma persino se lei vincesse moltissimo, anche allora ne sarei compromesso", aggiunse in tono significativo. "Naturalmente, non ho il diritto di disporre delle sue azioni, ma ne converrà lei stesso...". A questo punto, secondo il suo solito, egli non finì il discorso. Gli risposi seccamente che avevo pochissimo denaro e che di conseguenza non avrei potuto perdere eccessivamente, anche se mi fossi messo a giocare. Dopo essere salito in camera mia, riuscii a consegnare a Polina la sua vincita e le annunciai che un'altra volta non avrei piú giocato per lei.

- Perché mai? - chiese lei allarmata.

- Perché voglio giocare per conto mio, - risposi osservandola con meraviglia, - e questo me lo impedisce.

- Così, lei decisamente continua ad essere convinto che la *roulette* sia la sua unica soluzione e salvezza? - domandò beffarda.

Le risposi molto seriamente che sì; quanto poi alla mia sicurezza di vincere immancabilmente, la cosa poteva anche essere ridicola, d'accordo, "ma che mi si lasci in pace".

Polina Aleksandrovna insistette perché dividessi assolutamente a metà con lei la vincita odierna e voleva darmi gli ottanta federici d'oro proponendomi di continuare a giocare alle stesse condizioni. Rifiutai la metà offertami in modo deciso e definitivo, e dichiarai che non potevo

giocare per gli altri non perché non lo volessi, ma perché sicuramente avrei perduto.

- E nondimeno io stessa, per quanto sia sciocco, spero quasi soltanto nella *roulette*, - disse lei facendosi pensierosa. - E perciò lei deve assolutamente continuare a giocare, facendo a metà con me, e s'intende che lo farà.

(continua)

Traduzione di Dino Bernardini. Da F.M. Dostoevskij, Polnoe sobranie sočinenij in 12 v.v., Sankt-Peterburg. Izdanie A.F. Marksa, vol. 3, 1894.

NOTE

- 6) L'introduzione e il primo capitolo sono stati pubblicati in *Slavia*, 1998, n. 1.

Micheail Kuzmin

L'ADULTERA*

a Jurij Jurkun

5 luglio

Il sogno di oggi mi ha riportato alla memoria quello che avrei voluto dimenticare. "Avrei voluto"? Certo, perché sono ormai tre anni che non penso ad altro. Costituisce lo scopo della mia vita, che strano... Lo scopo della mia vita è costituito da quanto avrei voluto dimenticare per sempre. Sì, perché voglio sapere, è necessario per il mio equilibrio, per la mia coscienza. Ricostruisco ogni giorno nella mia memoria questa sensazione strana e sgradevole, come per liberarmene una volta per tutte. C'è in tutto ciò una certa crudeltà verso me stessa, ma non posso fare altrimenti.

Non avevamo ancora bambini ed era giusto un anno che Arthur ed io eravamo sposati. Doveva andare a liquidare degli affari nel Nuovo Mondo. Non volevo separarmi da lui neppure per qualche settimana, e accettai volentieri la traversata difficile e noiosa dell'oceano. Tutti sanno dell'orribile catastrofe occorsa alla *Queen Maude*, a bordo della quale mi trovavo con mio marito e altri passeggeri. Capitò all'alba, mentre tutti dormivano. Certamente il fatto che tutti fossero immersi nel sonno aumentò le proporzioni del disastro, ma allo stesso tempo diminuì la coscienza che si poteva averne, in quanto molti scambiarono la realtà con la prosecuzione di un sogno terribile. I sopravvissuti passarono quasi otto ore sulla superficie laterale della nave, che affondava nell'acqua inclinata di fianco. Queste otto ore, prima che una parte dei passeggeri fosse trascinata via dal mare e l'altra raccolta da un piccolo cargo carbonifero venuto in soccorso, furono certamente peggio dei numerosi anni di bagno penale ai quali fu condannato in seguito il capitano. Se soltanto qualcuno avesse conservato il suo spirito di osservazione poteva essere un'ottima occasione per osservare la natura egoista, paurosa, eroica degli uomini in quei drammatici istanti, privi di ogni regola morale o religiosa. La confusione e il terrore erano accresciuti da un'incredibile foschia che ci impediva addirittura di vedere se arrivavano i soccorsi. Eravamo come gattini ciechi, trascinati dalla corrente in un cesto rovesciato. Non mi ricordo di Arthur dopo che, svegliato dall'urto, ha infranto il vetro e mi ha aiutata a

salire sullo scafo già inclinato della nave. I ricordi sono interrotti da lunghi vuoti, come un film rovinato e ingarbugliato. Sensazioni di calore che saliva dal basso... Evidentemente c'era un incendio all'interno della *Queen Maude*. Mi afferro a un comignolo, forse non è un comignolo, certo qualche cosa di metallico. No, non è un comignolo... Il sole all'improvviso taglia la foschia... ed è un grido generale indimenticabile; senza dubbio con il sole era ritornata la coscienza. Vicino a me una donna nuda prega in francese. E' già scomparsa... Tendo la mano a qualcuno. Fa sempre più caldo... Grida di aiuto. Arthur, Arthur! Il braccio di un uomo è appeso al mio collo. Proprio contro i miei occhi un neo a forma di mezza luna sulla parte superiore del braccio. E' evidente che stiamo andando a fuoco... che strano sentimento! Non ho mai provato, né prima né dopo, una simile voluttà. In ogni caso siamo perduti. Lo bacio e mi stringo sempre più contro quel braccio... Non guardo altro che la mezza luna marrone. Attorno gente fradicia si arrampica... Mi sembra di dormire. Il piacere e l'orrore penetrano fino in fondo al mio essere. Ho ritrovato Arthur, sano e salvo, quando ho ripreso i sensi sul cargo carbonifero. Sentendomi fuori pericolo, provavo un'improvvisa e grande debolezza e, inondata di lacrime, abbracciavo il collo di mio marito, e contemporaneamente cercavo la mezza luna scura attraverso la stoffa spessa della manica. Dunque non era un sogno.

La nostra vita è sembrata scorrere normale e felice, ancor più felice, per quanto fosse possibile, dopo il pericolo al quale eravamo sopravvissuti. La nascita della bambina ha rafforzato ancora di più il nostro amore, ma ha accresciuto la mia inquietudine. Non so perché, oggi, tre anni dopo, ricordo tutto in modo così nitido come se fosse successo ieri. Il sogno della notte scorsa mi ha fatto ricordare quei fatti, senza però cancellare quello che cerco di scacciare con sempre più forza.

7 luglio.

Ho persuaso Arthur ad andare alle regate già dal mattino. Sin qui non c'è nulla di strano perché, da inglese, lui comprende l'amore per lo sport, ma la mia emozione lo preoccupa. Quando si tratta di fare il bagno potrei passare delle ore in riva al mare. Se fossi più vecchia darei l'impressione a molta gente di una donna senza pudore e in preda a un'immaginazione depravata. Mi adiro quando i costumi da bagno degli uomini non lasciano le braccia nude. Cerco dappertutto la mezza luna scura. Sarà forse una mania, ma ho l'impressione che quando avrò trovato quell'uomo mi calmerò e dimenticherò tutto per sempre. Mi sono procurata apposta un binocolo molto potente con il pretesto di un peggioramento della miopia. Non sempre riesco a nascondere ad Arthur la mia emo-

zione che, a ogni tentativo non riuscito, non diminuisce, ma sembra al contrario aumentare. Né le allegre rive del Tamigi, percorse da un vento leggero, né il pubblico elegante, né i gagliardetti variopinti dei partecipanti alle regate colpiscono la mia vista. Soltanto le file di braccia, lucide di sudore, abbronzate, bianche, rossastre, glabre o coperte di peli, tese o rilassate, ecco tutto ciò che il binocolo mi trasmette e che io fisso nella memoria, come se il mio cervello si fosse trasformato in una lastra fotografica. Non vedo neppure i volti dei rematori, perché, ho timore nel sollevare gli occhi al di sopra del braccio. Alla vista della mezza luna avrei osservato con attenzione, mi sarei ricordata di colui sul quale dovevo dirigere tutta la mia inquietudine, la mia pena odiosa. Altrimenti mi sarebbe sembrato che tutte quelle braccia mi avessero stretto laggiù, sulla nave.

- Rientriamo a casa, Arthur - dissi con tristezza - sono stanca.

- Ti sei innervosita, ti senti strana...?

Povero Arthur, forse pensa che mi prepari a diventare di nuovo madre. Se conoscesse la vera ragione della mia inquietudine! Ho dimenticato di dire che non parliamo mai del naufragio della *Queen Maude*, come se ci fossimo messi d'accordo per non risvegliare ricordi tragici. Quando circa due anni fa ho voluto parlarne, le lacrime sono salite agli occhi di Arthur e ha detto: "Piccola Kate, lo so che mi hai salvato la vita, ma non parliamone più". Avendo io stessa timore delle domande, non ho cercato di ottenere spiegazioni alle parole di mio marito.

9 luglio

Arthur è appena rientrato dalla città; io stavo passeggiando in giardino con la piccola. Come d'abitudine abbiamo osservato il cespuglio delle rose cercando i fiori che erano sbocciati. La piccola indossava un vestitino bianco corto alle ginocchia e batteva le mani quando trovava un bocciolo appena aperto. Una nuvola simile a una grande mezza luna sfilacciata attraversava pigramente il cielo. All'improvviso la piccola, invece di saltare e gridare, si è fermata e mi ha chiamata dolcemente:

- Mamma Kate!

- Che cosa c'è tesoro? - domandai staccandomi dalla nuvola.

Puntando in avanti il suo ditino sottile, la piccola mi indicava un'immensa rosa nera.

- Bisogna dirlo a papà, aspettava da tanto questo fiore.

- Sì, gioia mia, andiamo da papà,- dissi guardando il cielo con inquietudine.

La piccola ciangottava trotterellando:

- Non glielo diremo, eh? Lo porteremo subito in giardino perché veda egli stesso.

- Sì, sì, faremo proprio così.

Arthur aveva evidentemente appena finito di asciugarsi e stava per cambiare la camicia. Vedendolo nello specchio, mi fermai, poi feci un salto e afferrai il suo braccio dove si disegnava una mezza luna scura.

- Kate, Kate, che cosa ti succede, - bisbigliava indicando la bambina con lo sguardo.

- Sapessi quanto sono felice oggi, Arthur!

- Anche papà ha sul braccio una rosa nera, ma non è ancora aperta. Vero, mamma Kate?...

- Sì mia piccina. Ed è anche vero che la tua mamma Kate è molto sciocca. Sicuramente più di te.

Non ho spiegato ad Arthur il mio slancio, ma in effetti che sciocchezza non aver mai visto mio marito svestito alla luce del giorno! La cosa mi avrebbe evitato molte sofferenze e preoccupazioni e avrei capito di non averlo tradito. Mai. Certo, anche mentre ero sul punto di morire avevo inconsciamente riconosciuto il braccio tanto caro del mio Arthur. E' strano solo non aver poi ritrovato tra gli abbracci di mio marito quella mezzaluna scura sulla pelle bianca...

NOTE

* Per gentile concessione della casa editrice Voland pubblichiamo questo racconto di Michail Kuzmin, che uscirà prossimamente nel volume "Racconti d'amore e di misteri".

Sergej Gandlevskij

POESIE

* * *

Ci siamo ritrovati una volta ad una festa della morte:
stringevamo allo spasimo un acquario di fatidica mestizia.
Fiabesco-spaventoso è star ritti nel mezzo d'un concerto funebre,
il riflettersi - folla capovolta - in una tromba d'ottone.
Žora, nel marzo del sessanta, c'inculcava dietro ai garage
la sessuologia ed il turpiloquio:
l'uditorio andava in sollucchero. D'un tratto
la musica s'impennd sopra i tetti. Qualcosa veniva
trasportato in una bara.
Come il principe Andrej nei pressi di Austerlitz
levai lo sguardo all'ortogonale cielo del cortile.
Uccelli neri. Tre nubi. Volti grigi.
Le vecchie piangevano disperate. I bambini schiamazzavano.
Infanzia di marzo. Alleanza tra passero e gemme di salice.
Modesto coraggio della musica. Baccano senile.
Via i colbacchi. Occhi al suolo, in segno di tristezza.
E' integro solo il cielo.
Vecchio suonatore d'organino, violenta l'organo rauco!
1979

* * *

In memoria d'un poeta ¹

E coi poeti morti tenere
anno dopo anno dotti conversari;
e in mutande vagare nell'oscurità
per la stanza, e ficcare il naso in un libro,
e, sogghignando, ripensare nel dormiveglia
a Lidiija, Natal'ja, Anna;
impasticcarsi. Dai conoscenti mangiare
con sciatteria ed ingordigia, a casa con parsimonia;

allo specchio non riconoscersi
nella scimmia spelacchiata e dalla bocca umida,
come lo zingaro tirato a lucido del Teatro Romen
che scruta perplesso il proprio congiunto alla stazione.
E affondare, calare
sul verde fondale, a braccia spalancate...

Ma guarda, è già autunno! Spogliati,
parco in disfacimento, lebbrosario sfarzoso!
La struttura del mondo, l'intima natura delle cose, la carcassa
si dice siano ben visibili in questo periodo dell'anno.
La natura, come una modella, sta in piedi
discinta, con la veste che arriva alle caviglie:
è come la ragazza di gesso che all'ingresso del parco
tiene un remo nella mano; il parco, poi,
assomiglia ad un disegno a matita.
Attorno alla mescita di birra una folla matricolata
pecca d'immortalità, tanto il cielo è vicino.
Alzare lo sguardo dal boccale sbreccato
agli ubriacconi, al laghetto, ai giochi d'attrazione,
al vicino palo della luce su cui
un annuncio fa debolmente avanti e indietro,
su e giù, come una palpebra colpita da un tic:
"Scomparso setter irlandese. Assicurasi,
a chi lo ritrova, ricompensa". L'indirizzo.
Basta. Coprendosi il volto con la manica
andarsene per il vialetto laterale.
Sembra proprio che la vita abbia raschiato il fondo
E' così, forse, che si muore.

E muori. Forse la tua vita grama
verrà richiamata ancora una volta da una brava persona
con un qualche stupido vizio
- rosicchiarsi le unghie o stropicciare la tovaglia -
permaloso, sincero, capace
di un gesto disperato
e di voltarsi subito arrossendo: non avrà,
col proprio passo selvaggio, fatto ridere qualcuno?
Nessuno riderà.
1984

* * *

Io ho trent'anni, tu diciassette. Laura ²,
cui l'arcigno spasimante faceva la ramanzina
(si vede subito che non era un poeta), forse
era come te.
D'appuntamenti una notte sì ed una no, manco a parlarne.
Eppur mi torna alla mente come per incanto la sigla
dell'insegna, la luce fosforescente,
il passaggio a livello, le assi, le armature
del cemento armato.
S'era di maggio e la pioggia picchiava sulla latta
dei cornicioni e sul ferro dei garage.
No, la vita è meravigliosa, checché, se ne dica.
Tacesti sul più bello, quando
i custodi gridano a Madrid; d'altronde
io stesso faccio parte della loro generazione ³.
1986

* * *

A mia moglie

Tutto ticchetta forte. Al suono d'una marcia di fiammiferi
coricarsi vestiti sulle lenzuola.
Su, su, niente sciocchezze. Ma la sensazione di paura
è più vecchia
e più duratura di te, anima mia.
Sulla sedia, nel portacenere, si consuma una cicca
e nelle tenebre invernali baluginano due chiavi.
Ecco, proprio questa è la morte, ci sei arrivato, babbeo!
Pertica, vortichio ed orbe: un tormento per il rimatore...
La donna nuda allora s'alzerà di letto,
s'infilerà lenta un'ampia
vestaglia e vagherà senza scopo
per l'abitazione ormai inutile, ove permane il ricordo
di ciò ch'è male
o male del tutto. Prima d'una lunga separazione
l'usanza vuole che ci si sieda per un po':
si siederà anche lei, senza proferire parola.
Padri, maestri, ecco, è proprio questo l'inferno! ⁴
Raggiungerà nella diafana oscurità la porta,

dalla soglia getterà uno sguardo sul misero letto
e, nell'andarsene, trascriverà con l'indice sulla scrivania
impolverata lo strano sogno dalle parole, tuttavia,
indecifrabili.

1994

NOTE

1) Georgij Ivanov (1894-1958). Si veda in proposito quanto ne scrive Nina Berberova in *Kursiv moj. Avtobiografija* (Il corsivo è mio. Autobiografia, 1972).

2) Laura, l'arcigno spasimante, ossia Don Carlos, i custodi che gridano a Madrid rimandano tutti alla piccola tragedia di Aleksandr Puškin, *Kamennyj gost'* (Il convitato di pietra).

3) All'epoca della stagnazione brežneviana molti intellettuali russi nell'attenersi alla cosiddetta "etika neučastija" (etica della non partecipazione e del non comprometersi, dunque, con il potere costituito), si trovavano un impiego come quello di custodi di cantieri, fabbriche, enti, oppure facevano i portinai. Erano impieghi che consentivano di non morire di fame e che lasciavano molto tempo disponibile per le letture e le attività intellettuali. La storia d'amore rievocata dal poeta risale ad un periodo in cui egli lavorava come custode, appunto, in un cantiere edile di Mosca.

4) La frase rimanda alle riflessioni dello *starec* Zosima nei *Fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij.

SCHEDA BIO-BIBLIOGRAFICA

Sergej Markovič Gandlevskij è nato a Mosca il 21 dicembre 1952. Si è laureato presso la Facoltà di Lettere dell'Università Statale di Mosca. Vive e lavora a Mosca come redattore della rivista "Inostrannaja literatura" (Letteratura straniera).

Ha esordito alla fine degli anni Settanta nelle riviste russe dell'emigrazione "Kontinent", "Russkaja mysl", "Strelec", "22", "Echo". "Bronzovyj vek". Solo dalla fine degli anni Ottanta gli è stato possibile pubblicare in patria su almanacchi ("Ličnoe delo", "Zerkala", "Graždanskije noči", "Ponedel'nik", "Molodaja poezija-89") e riviste ("Novyj mir", "Junost'", "Znamja", "Oktjabr", "Družba narodov", "Teatr").

Ha pubblicato due raccolte di versi: *Rasskaz* (Il racconto), Moskovskij rabočij, Moskva, 1989, pp. 32; *Prazdnik* (La festa), Puškinskij fond, Sankt Peterburg, 1995, pp. 112 (da cui abbiamo tratto le poesie qui presentate in traduzione al lettore Italiano). È autore anche di un breve romanzo autobiografico - per il quale è stato insignito nel 1996 della Malaja Bukerovskaja Premija (Piccolo Premio Booker) per il miglior libro di poesia dell'anno - dal titolo *Trepanacija Čerepa* (La trapanazione del cranio), Puškinskij fond, Sankt Peterburg, 1996, pp. 118, scritto due settimane dopo essere stato

sottoposto ad un difficile intervento chirurgico per un tumore al cervello.

Su di lui si veda, in particolare:

Michail Ajzenberg, *Vmesto predislovija*, nell'almanacco "Ličnoe delo N. ", Sojuzteatr, Moskva, 1991, pp. 5-18.

Andrej Zorin, "Al'manach" - *vzgljad iz zala*, ibidem, pp. 246-271.

Viktor Kulle, *Sergej Gandlevskij: "poezija bežit uchiščrenij i lukavstva"*, "Znamja", Moskva, 1997, n. 6, pp. 213-219.

"...Mne hvataet žizni bez prikras". *Beseda Sergeja Gandlevskogo s Viktorom Kulle*, "Zvezda", Sankt Peterburg, 1997, n. 6, pp. 219-226.

(A cura di Gario Zappi)

Simona Marabese

L'“ANTIEROE” NELLA QUOTIDIANITÀ DELLA PERESTROJKA

*“Ma la vita di che è fatta? Forse non di sciocchezze? Eh, ad affliggerci siamo buoni tutti, e come, ma sono molti invece quelli capaci di gioire? E' un dono che possiedono in molti, quello di gioire, e di sciocchezze? No, se non magari dopo, quando tutto è passato, guardandosi indietro...Ma dove può essere la gioia, quando tutto è passato? Sarà di nuovo sofferenza, e non gioia.”*¹

Vittorio Strada definisce il personaggio della letteratura russa dell'epoca della perestrojka un “sottuomo solitario”², contrapponendolo al “superuomo” enfatizzato dal realismo socialista. Il protagonista principale di questa letteratura è infatti l'uomo sovietico indagato di fronte ai problemi della vita quotidiana. Viene descritta la storia della sua anima, “non di un'anima grande e nobile, ma di un'anima qualsiasi, anzi modesta”³, dove spesso la sua miseria psicologica “corrisponde alla miseria della condizione umana.”⁴

L'eroe della letteratura contemporanea è un eroe opposto, contrario a quello del realismo socialista, il quale possiede molte qualità e il cui compito è quello di costruire e dirigere la società all'insegna del partito. In questo senso viene definito “positivo”⁵, e per le sue qualità diventa un modello da ammirare e seguire. Il personaggio della letteratura contemporanea non è un eroe “sociale”⁶, e non può essere certo definito “positivo”. Il dirigente d'azienda scompare e lascia il posto ad un uomo semplice, povero, che fa fatica ad affermare la propria personalità. Tuttavia egli è libero di esprimere le proprie idee, di manifestare le proprie opinioni e di decidere del tipo di vita che vuole condurre.

Un eroe diverso da quello del realismo socialista si era già affermato durante l'epoca del “disgelo” con la nascita di una corrente definita la “giovane prosa”⁷. L'eroe proclamato da questa corrente è “nuovo”. Si contrappone a quello del realismo socialista in quanto è libero da ogni legame politico, e ha la possibilità di scegliere e determinare il proprio futuro.⁸ Pur perdendo l'importanza politica e sociale che possedeva l'eroe del realismo socialista, egli acquista più libertà, più potere di deci-

sione, mantenendo comunque valido, in questo senso, l'appellativo di "positivo" col significato di una conquista dell'importanza dell'individualità. Anche l'eroe della letteratura contemporanea è libero di determinare il proprio futuro, ma le sue possibilità di scelta vengono limitate dalla società che non offre molte opportunità per affermarsi socialmente. La società è troppo dura nei suoi confronti e lo costringe ad indietreggiare, ad isolarsi, ad avere paura, negandogli completamente la possibilità di vivere decentemente. In questo modo diventa un "antieroe" schiacciato non dalla ideologia politica, ma dalla condizione di miseria, di povertà materiale e morale che lo circonda. E la libertà che gli è stata concessa si trasforma in una "incapacità" di reagire di fronte alla sua assurda ed infelice esistenza. La sua condizione è quella di una persona condannata al silenzio non perché non capisca la sua sofferenza, al contrario, egli vede tutto e sa anche riflettere ma non ha la possibilità di esprimersi a sufficienza. Diventa così un eroe sconfitto, umiliato, che di fronte alla tragicità della vita tenta di far sentire l'urlo della sua voce, la cui eco, però, si perde nella risonanza della sua solitudine. Scrive Elena Kostjukovič:

"... spesso l'unico risultato di chi sa capire, è soltanto il dolore. Spesso ci accorgiamo che questi eroi non cercano di respingere l'amarezza e la disperazione, e vivono la triste esperienza della cognizione del mondo e di se stessi semplicemente perché non possono fare altrimenti, perché si ritengono obbligati (...)"⁹.

L'antieroe è un uomo che non possiede grandi pretese tranne quella di poter vivere decentemente.

La letteratura del periodo della perestrojka esprime ciò che i personaggi provano e vivono, i loro sogni, le loro speranze, le loro gioie, ma anche, e soprattutto, le loro delusioni. In contraddizione con il realismo socialista che tendeva a privare i suoi eroi dei veri sentimenti¹⁰, si afferma una letteratura che indaga i sentimenti umani mettendo in risalto quelli più profondi e più veri.¹¹ Durante il realismo socialista «il principio della coscienza sovietica è l' "ideologia", la teoria. La vita, la realtà, le sofferenze morali dell'uomo sono in secondo piano, possono essere in accordo con la teoria o invece contraddirla: in quest'ultimo caso non hanno importanza.»¹²

Di conseguenza:

"l'uomo sovietico pensa che la felicità sia possibile nell'ambito del 'sovietismo', che non esista affatto fuori di lì, e che tutto il resto sia unicamente miraggio, mito e letteratura."¹³

L'antieroe pensa che la felicità non abbia niente a che vedere con l'ideologia politica, ma la ritiene comunque irraggiungibile. L'infelicità è parte dell'esistenza. A volte egli diventa fragile, si sente frustrato e pensa

di non riuscire a far fronte ai problemi sociali; così indaga nel suo animo tentando di scoprire le cause della sua sofferenza. Sorge spontaneo il rimorso per le colpe commesse e la commiserazione per il tipo di vita che lo costringe ad agire in determinati modi. Il tema del rimorso è presente accanto a quello dell'*umiliazione*. Nel racconto *Polosa obmenov* Tkačëv¹⁴, annoiato della sua vita misera e stanco delle litigate con la moglie, la tradisce. Poi si pente, realizzando e accettando le sue debolezze di essere umano.

Vajl' e Genis sostengono che lo stato sociale dei personaggi, all'interno della *Novaja Volna*, non possiede un significato rilevante¹⁵. L'antieroe non è mai un dirigente d'impresa come l'eroe "positivo", ma svolge lavori più umili. I nuovi eroi possono essere contadini, operai, insegnanti o appartenere al gruppo dell'intelligencija. Essi sono sottomesi ad un "dirigente" molto severo, la vita diventando così il riflesso della vera realtà contemporanea.

Un aspetto molto evidente della vita di questi personaggi è la *povertà*. Nessuno possiede molti soldi e a volte essi sono costretti a svolgere dei lavori umilianti per guadagnare qualcosa. Misera è la vita di Ivan nel racconto *Šagi* di Andrej Dmitriev. Ivan è un ragazzo malato, che si sente rifiutato dalla gente, e per sfogare la sua rabbia e il suo dolore beve:

"Ivan è disprezzato da tutti. A ventidue anni è vecchio, ombroso, malaticcio; biascica le parole, abbassa gli occhi, mette una mano su un fianco, fa smorfie di dolore quando gli stringono la mano, cosa che non accade spesso. Quando è sobrio è timido, silenzioso ermetico, ma basta che beva e diventa subito chiacchierone, arrogante e attaccabrighe. Non sono passati tre anni da quando, avendo bevuto troppo, Ivan imbaldanzò e si mise a litigare col poliziotto Elistratov, e le prese e finì pure dentro"¹⁶

Tuttavia Ivan è un uomo innocuo, che non è capace di fare veramente male a qualcuno. Sa di essere considerato inferiore e per questo soffre quando sente osservazioni negative sul suo conto. Le parole offendono la sua anima, il suo essere uomo, distruggendo il suo orgoglio:

"Una volta Ivan ha sentito il capo Korneev dire al responsabile del personale Luchin che Ivan Korolëv non può neppure essere definito una merda, perché la merda tutto sommato ha una qualche utilità per la natura, per la società... Se Korneev lo avesse detto a caldo o con rabbia, Ivan forse non ci avrebbe badato, avrebbe bestemmiato e se ne sarebbe dimenticato. Ma Korneev lo aveva detto con calma, pigramente, come se parlasse di un fatto scontato, e non si era sentito imbarazzato quando aveva scoperto che Ivan stava lì vicino, lo aveva sfiorato soltanto con uno sguardo stupito e aveva continuato a parlare col responsabile del personale."¹⁷

La sensazione di nullità opprime Ivan. Così, camminando per stra-

da, si lancia all'impazzata sulle rotaie mentre si sta avvicinando un treno, per far sì che il macchinista si accorga di lui; questa sensazione lo fa sentire importante per un attimo:

"Rallentando a bella posta il passo, Ivan aspetta che la sirena cominci a ululare con disperata insistenza, esortando lui, Ivan, a togliersi di mezzo, ad allontanarsi dalla strada. E quei pochi passi non affrettati che Ivan senza voltarsi, senza fare alcun caso alla sirena, farà ancora lungo le traversine, gli procureranno una breve gioia maligna, la momentanea soddisfazione di esistere in quel deprimente mondo di febbraio che è finalmente sprofondato in una fitta nebbia. ¹⁸

Ma poi tutto svanisce:

"Il minuto di gioia è passato. E' di nuovo solo con la sua offerta..."¹⁹.

La solitudine e l'isolamento dalla società sono temi frequenti nella letteratura della Novaja Volna. Gli antieroi hanno paura della solitudine. "Perché la gente ha tanta paura della solitudine?" ²⁰ si chiede Viktor Ivanovič nel racconto *Delo o šube* di Nikolaj Šmelëv. Ma la risposta è implicita.

A causa del sentimento di solitudine nasce spontaneo il desiderio di parlare con qualcuno, non importa con chi. Nel racconto *Slova* (Parole) di Ljudmila Petruševskaja ²¹, la protagonista parla continuamente con la prima persona che incontra per strada, in autobus, sul treno. Comunicando ella riesce ad alleviare la sua angosciata esistenza. Così una conversazione banale può trasformarsi in un lungo "monologo" sulla propria vita, che l'interlocutore sente ma non ascolta mai.

Quando neanche una persona è disposta ad ascoltare, anche un animale può diventare una compagnia. Nel racconto *Stečenie obstojaťel'stv* (Concorso di circostanze) di Viktorija Tokareva ²², zia Klava trova conforto nella compagnia di un galletto acquistato per caso in un mercato. Il gallo diventa il suo migliore amico e insieme trascorrono le serate davanti al televisore:

"Di sera zia Klava e il gallo sedevano davanti al televisore e guardavano le trasmissioni con una tale attenzione, come se avessero dovuto scrivere una recensione per il giornale. Zia Klava sedeva in poltrona, mentre il gallo stava coricato sulle sue ginocchia, e, il collo teso, guardava lo schermo." ²³

La solitudine può anche essere una conseguenza della povertà. Il protagonista del racconto *Japonskij zontik* è in coda per acquistare un ombrello. Una ragazza gli chiede una informazione e, ascoltata la risposta, si volta senza nemmeno ringraziare. Così afferma il personaggio:

"Poteva essere l'inizio di una conversazione che avrebbe potuto

continuare un anno, tre anni, tutta la vita. Ma lei non aveva voglia di parlare con me neppure tre minuti perché non portavo il montone, ma un cappotto di ratina dal bavero stretto”²⁴.

Nel racconto *Zdravstvuj, Tonja!* (Cara Tonja)²⁵ di Valerij Murzakov, la solitudine viene portata al limite tanto che si trasforma in una vera e propria condizione di asocialità. Il personaggio principale è rinchiuso in un ospedale psichiatrico. Non ricorda nulla, non sa chi è e di che cosa soffre. Ogni giorno scrive una lettera ad una presunta Tonja, che crede sua moglie, raccontandole ciò che pensa e come viene trattato in ospedale:

“Non ricordo per quanto tempo ho vissuto come un pezzo di legno dotato di occhi. Nient’altro che mangiare e dormire. Il medico dice: E’ normale, dormi il più possibile. Adesso nella testa ho un disco, dicono d’argento.(...) Avverto che l’umorismo è tornato a fare capolino, è la memoria che è sparita. Puoi crederci o no, se vuoi, ma non riesco a ricordarmi come mi chiamo. Ogni giorno durante la visita il medico mi chiede: E allora ce lo siamo ricordato?, ma io stringo le spalle, è lì a portata di mano, ma non riesco ad arrivarci.”²⁶

Le lettere rappresentano l’unico filo che lo collega al resto della società. Ma Tonja non esiste. Anche la sua vera moglie, Anna Pavlovna, non c’è più. E’ morta di cancro al fegato dopo che egli è scomparso. La malattia di questo personaggio non è fisica: egli soffre dell’impotenza di non riuscire a capire chi sia. Si rende conto solamente di essere una nullità, un niente, e di fronte allo scoraggiamento si domanda:

“Ma perché si sono dati da fare, mi hanno salvato dalla morte, mi hanno messo un disco d’argento nel cranio?”²⁷

Gradualmente capisce che non potrà più far parte della società, perché è la società stessa che lo isola. E l’amarezza suscitata da questa dura constatazione aggrava la sua condizione e alla fine egli muore.

Accanto al tema della solitudine subentra quello della nullità: i personaggi si interrogano sul senso della loro vita. Così afferma il protagonista del racconto *Japonskij zontik*, dopo aver realizzato che nessuna persona in coda si è accorta che il suo ombrello lo sta trascinando in alto:

“E perché?. Perché un ombrello serve a tutti, mentre io non servo a nessuno.”²⁸

Nel racconto *Stena* (Il muro) di Ljudmila Petruševskaja²⁹, la protagonista viene definita dall’autrice come una nullità:

“Della ragazza Anja si diceva che fosse una nullità assoluta, che si poteva passare attraverso di lei senza incontrare alcun ostacolo perché era una nuvola di vapore (...). A quell’epoca, a diciott’anni, Anja rappresentava una completa nullità.(...) Tutti si lamentavano che Anja fosse apatica,

morta, inesistente. Anja, da sola, lontano da tutti, viveva la propria vita; anzi non ne viveva nessuna, era soltanto un involucro, una cornice, un orario.”³⁰

A volte la nullità del personaggio, la sua insignificanza da un punto di vista sociale, è sottolineata con l'anonimato. Alcuni autori non nominano i loro personaggi, li definiscono con la lettera “N”. “N” rappresenta il marchio della debolezza, della completa assenza di personalità dell'eroe schiacciato dagli avvenimenti che non riesce a fronteggiare nella vita. Oppure “N” può voler dire proprio la parola nullità che in russo si traduce *ničtožestvo*. E' forse questo il motivo della scelta di questa lettera? Nel racconto *Nedolgoe prebyvanie v kamere pytok* di Jurij Trifonov, il protagonista odia a tal punto una persona (una volta considerata il suo migliore amico) che non dice mai il suo nome, ma lo chiama “N.” “N.” è anche il protagonista del racconto *Zabluzdenie voli* (Un inganno della volontà) di Lidija Ginzburg. Leggiamo all'inizio:

“Qui si racconta la storia di una colpa. La colpa di un uomo chiamato N.”³¹

La colpa di N. è quella di non essere stato accanto al padre che era molto malato. La vicinanza avrebbe potuto evitare la sua morte. Ora il rimorso e l'angoscia lo perseguitano.

Nei racconti di Ljudmila Petruševskaja l'antieroe è interpretato, nella maggior parte dei casi, dal personaggio femminile. Vengono descritte donne umiliate, sconfitte e abbandonate di fronte ai problemi della grigia e squallida realtà. Lasciate sole, alcune eroine si abbandonano all'alcol.

Storie tragiche ma reali e frequenti. In racconti brevissimi Ljudmila Petruševskaja ci descrive un intero quadro di vita dove la gente appare distrutta dalle difficoltà dell'esistenza. Le immagini sono veloci ma molto significative. In alcune storie non esiste una trama vera e propria. L'autrice ci mostra semplicemente uno squarcio di vita così umiliante e negativo, che poi è lo stesso lettore ad immaginare i vari intrecci che ne potrebbero derivare. Nel racconto *Strana mečty* (Il paese dei sogni)³² ci viene mostrata la difficile situazione di una giovane donna che, abbandonata dal marito, deve mantenere la figlia piccola. Stanca e frustrata, la donna inizia a bere, consapevole che il suo gesto non potrebbe danneggiare nessuno all'infuori di se stessa:

“Chi potrà raccontare come vive con la sua bambina in un monolocale, non vista da nessuno, una donna riservata che beve? Come ogni sera, per quanto ubriaca, sistema quel che serve alla figlia per l'asilo, perché al mattino tutto sia alla portata di mano. (...) Alla bambina non importava, giocava in silenzio sul pavimento con i suoi vecchi giocattoli, e nes-

suno al mondo sapeva come vivevano loro due, e come la madre continuasse a contare e a ricontare sempre gli stessi soldi prima di decidere che non sarebbe stato un gran danno se la somma destinata al pranzo fosse finita nel vino.”³³

Nei racconti di Ljudmila Petruševskaja è presente il tema della prostituzione; molte delle sue eroine sono prostitute. L'autrice affronta questo tema non per giudicare, ma per dimostrare l'umiltà che è racchiusa in queste donne. Così scrive:

“Da sempre gli scrittori hanno preso la penna per giustificare le prostitute, immortalandole. Ed è ridicolo immaginare qualcuno che si accinga a descrivere una prostituta per porla in cattiva luce. Il compito della letteratura è proprio quello di dimostrare come persone di solito disprezzate, umiliate, siano in realtà degne di rispetto e compassione.”³⁴

La Petruševskaja si interessa della condizione frustrante delle donne costrette a prostituirsi per poter vivere, donne che non riescono a reagire di fronte ai problemi perché non ne sono capaci. Ad esempio nel racconto *Doč' Kseni* (La figlia di Ksenja)³⁵, una prostituta costringe la figlia a continuare questa professione spiegandole che è un mestiere normale e che anche questo fa parte della vita.

In maniera più disgressiva Viktor Erofeev ci parla del tema della prostituzione nel romanzo *Russkaja Krasavica* (La bella di Mosca)³⁶. Questo romanzo racconta la storia di Irina Vladimirovna Tarakanova, una bellissima donna provinciale, che attratta dalla vita cittadina si trasferisce a Mosca nell'appartamento del vecchio e malato nonno. Debole di carattere, Irina si lascia attrarre dalle cose superficiali della vita; per atteggiarsi a gran donna frequenta molte compagnie maschili che le possono far mantenere un certo tenore di vita. Beve champagne, fuma sigarette americane ed è sempre alla ricerca di piaceri erotici, diventando inevitabilmente una prostituta disposta ad offrirsi molto facilmente. Al contrario della Petruševskaja, Viktor Erofeev vuole enfatizzare il ruolo negativo di Irina.

Come conseguenza del “proibizionismo” letterario degli anni precedenti, egli parla di un tema di per sé provocatorio, esaltando in maniera abnorme ogni lato negativo della società russa e soprattutto della vita moscovita. Introduce un linguaggio a volte osceno, tale da far acquisire al romanzo la connotazione di genere “erotico”, isolandosi dagli altri scrittori che tendono solamente ad approfondire aspetti della vita sociale.

I personaggi della letteratura dell'epoca della perestrojka sono veri. Ciò che li caratterizza è una “direttiva di autenticità”.³⁷ E i personaggi più autentici sono gli scrittori che riflettono le loro qualità nei personaggi creati. Anche se non per questo bisogna parlare di letteratura autobiografica.³⁸

Mettendo in risalto l'assurdità della vita, gli scrittori involontariamente criticano la società. Da una semplice analisi della realtà sovietica, di una vita squallida, possono anche uscire immagini non molto rassicuranti. Ma non si tratta di una denuncia. Gli aspetti negativi della società fanno parte della realtà che essi tendono a vedere in maniera uniforme. Si tratta quindi di una indagine sociale come rappresentazione realistica della vita. Alcuni scrittori descrivono dettagliatamente gli aspetti più pungenti della società e, a volte, non tralasciano di esprimere i loro commenti. Nel racconto *Zapiski dostavščika telegramm* (Memorie di un fattorino del telegrafo) ³⁹, Gavrilov si lascia sfuggire un'opinione negativa sulla perestrojka:

"La perestrojka dell'ufficio postale inizia dalle donne delle pulizie, dai postini, dai fattorini, dagli operatori e, con loro, a quanto pare, si conclude: riduzioni di personale, annullo degli aumenti ecc... L'élite postale è giunta alla conclusione che la donna delle pulizie gobba può essere pagata non più di venti rubli al mese, e che è già molto. Le zone di consegna si allargano e i fattorini diminuiscono. Il processo di *uskorenje* è realizzato sulla base di gambe balenanti e lingue tirate fuori." ⁴⁰

Attraverso l'ironia, la critica si perde e assume la forma di una semplice constatazione. La voce del personaggio che esprime la propria povertà, la propria sofferenza, che critica le ingiustizie sociali, non si unisce mai a quella degli altri ma rimane in una sfera individuale. Non esiste un coro di voci, ma solo quella di un singolo personaggio che denuncia la propria condizione personale. La sua voce è debole e non viene udita ma solo leggermente percepita... Nella letteratura della Novaja Volna, tutto viene messo sullo stesso piano, creando così una prosa di "grado zero" ⁴¹ dove ogni giudizio negativo viene equilibrato da uno positivo e l'aspetto di denuncia viene sopraffatto.

Di fronte alla miseria della vita i personaggi tentano di reagire attraverso vari modi. Alcuni si nascondono dietro una maschera creata da loro stessi, impersonificando il ruolo di una persona che vorrebbero essere, ma che in realtà non sono. Filin, il protagonista di *Fakir*, per sfuggire al grigiore della quotidianità si costruisce una para-realtà nascondendo la sua povertà. Si veste in modo originale e invita nel suo appartamento in affitto, che fa credere di sua proprietà, molti amici preparando cibo a volontà e raccontando storie fantastiche. Il suo non è un tentativo di imbrogliare gli altri, ma di rendere illusoriamente migliore la sua vita, di nascondere lo squallore della sua esistenza:

"Il programma della serata era chiaro: bianca tovaglia inamidata, luce, calore, speciali salatini alla Bengodì, musica piacevole che sembra diffondersi dal soffitto, conversazioni avvincenti. Ovunque tende azzurre,

vetrinette con collezioni, collane appese alle pareti. (...) Filin stesso, dal canto suo, non sarà da meno: lindo, non troppo alto, in giacca di velluto, la piccola mano appesantita da un anello. E non un anello da bulletto, da un rublo e mezzo con tutta la scatoletta, a che gli servirebbe? No, questo proviene direttamente dagli scavi, è veneziano, se dice la verità, e anche la moneta incastonata appartiene ai tempi di un qualche Antioco, dio ce ne scampi, o magari anche prima...Filin è così.”⁴²

Agli amici Filin fa credere di essere un uomo ricco, non devastato dalla miseria che incombe sulla sua vita. Racconta di aver visitato luoghi lontani e di aver conosciuto persone famose. La sua falsa ricchezza affascina i suoi ospiti ed egli diventa per loro un idolo da ammirare. Ma alla fine il suo inganno viene scoperto. Filin è come gli altri, un uomo semplice e povero. Molti personaggi della Tolstaja assumono lo stesso atteggiamento di Filin, mescolano la parte scolorita e povera insieme alla felicità della vita.⁴³

Un altro mezzo per sfuggire alla banale quotidianità è il sogno. Sognando si può per un momento dimenticare i propri problemi. Nella letteratura della Novaja Volna è presente anche il tema del sogno legato a quello dell'illusione. Invano insegue il suo sogno il protagonista del racconto *Iskusstvo krojki žit'ja* di Bulat Okudžava⁴⁴. Salč, un povero insegnante, viene trasferito in una cittadina di campagna dove d'inverno la temperatura è molto rigida. Con il suo stipendio non può permettersi nemmeno un cappotto nuovo e più pesante di quello che possiede. Il suo sogno è quello di possedere una pelliccia. Compra così delle pelli di pecora e si reca in un'altra località, molto distante dal suo villaggio, per farle conciare e lavorare. Per raggiungere Kaluga deve camminare a lungo per la campagna in mezzo alla neve e al ghiaccio, e infine attraversare in barca un fiume gelato, il cui ghiaccio potrebbe rompersi da un momento all'altro. Ma niente fa paura a Salč che vuole realizzare il suo sogno:

“Come si industriava il barcaiolo a sgusciarci in mezzo! Adesso mi ricordo che tutti e tre gridavamo, vincendo il fracasso e lo scricchiolio, gridavamo gli esempi più alti e classici di bestemmie al tempo, all'Oka, a ogni lastrone di ghiaccio che s'avvicinava e a Kaluga, che non si spiccava a venirci incontro, al remo, all'acqua nella barca, e alle pelli, a questa vita, e ai nostri sogni...E nonostante tutto ero ancora saldo e la mia silhouette elegante e distinta appariva ancora sui marciapiedi di Mosca. C'era in me della paura? No, della follia. Volevo vincere.”⁴⁵

Sognare diventa il modo più facile di evadere dalla negatività della realtà. In *Ovca. Liričeskoe rassuždenie* (Pecorella), di Aleksandr Belaj⁴⁶, Nad'ka si costruisce una realtà fatta solo di sogni:

"Nad'ka si appassionò ancora più di prima ai sogni e se ne pasceva come se fossero realtà: era questo un modo di diventare qualcosa, di sottrarsi alla sofferenza della propria formazione umana; un modo di possedere il meglio. Sognava seriamente, dandosi ogni volta un tema in anticipo, stava sdraiata per ore a contemplare il film della sua anima." 47

Dal sogno all'illusione il passo è breve. Nel racconto *Dača* (La dacia) 48 di Anatolij Gavrilov, Ivan Sergeevič compra una dacia. Nonostante questa si trovi "tra un ammasso di detriti di una miniera esaurita, a sinistra un cimitero, in basso un bacino di sedimentazione, all'orizzonte ciminiera, con i conetti e le piramidi di un complesso metallurgico" 49, Ivan vive nell'illusione che essa sia molto bella e di aver fatto un affare a comperarla, quindi critica la moglie che, al contrario, vede la realtà:

«"Ti piace la nostra dacia?", chiese Ivan Sergeevič. Beh, sì...non c'è male", rispose la moglie. "Non c'è male non vuol dire niente! Ti piace o no?" "Ma sì...". "Non dirlo per farmi piacere!" disse Ivan Sergeevič strizzando gli occhi. "Vedo che qui a te non va bene niente: l'aria, l'acqua, il clima...Che fare allora? Non ti piace: aria! nessuno ti trattiene!"» 50

C'è infine una maniera più tragica per fare fronte alla realtà, che pare la più utilizzata dai personaggi di questa letteratura: quella di ricorrere all'alcol. I personaggi bevono, vedendo nell'alcol una via d'uscita ai loro problemi. La presenza di questa tematica è costante tanto che "questi eroi bevono continuamente" 51.

Kolja, protagonista del racconto *S nastupajuščim!* (Auguri!) di Vladimir Krupin 52, è un reduce dell'Afghanistan. Soffre fisicamente ma la sua malattia peggiore è quella morale, segno del suo passato. Kolja, durante il servizio militare, ha imparato a drogarsi, ad ubriacarsi e persino ad uccidere. Ora che è tornato in patria il ricordo di quei tempi lo tormenta, ed egli prova ad esorcizzarlo tramite l'alcol. E' l'alcol che ha dato a Kolja la forza di uccidere un uomo. Ora lo aiuta vivere e a cercare di dimenticare:

«"Dimmi, Nikolaj, come hai potuto uccidere un uomo?" Rispondo:"Da sobrio non avrei potuto, per questo bevo." Invece bisognerebbe rispondere: "Non bevo e neanche ne ho voglia." A non bere sono in molti, ma a non averne voglia, sono pochissimi.» 53

Anche nei racconti della Petruševskaja è presente questo tema. In *Tanec poslednego čeloveka* (Il ballo dell'ultimo uomo) 54, si racconta di Ivan che ha il vizio di bere. Trascorrendo le serate con gli amici Ivan beve continuamente fino ad ubriacarsi, tanto che a ventitrè anni è già un "alcolizzato all'ultimo stadio" 55.

Bere serve a dimenticare. Bere e dimenticare, due motivi inseparabili nella letteratura dell'epoca della perestrojka. Il vizio dell'alcol è parte

integrante della vita dei personaggi. Il rifugio nell'alcol finisce per diventare un mondo parallelo, alternativo. Secondo Kuricyn molti sono i modi, a cui ricorrono i personaggi della letteratura contemporanea, per evadere dalla realtà: alcuni si dedicano allo yoga o all'occultismo, altri imparano l'arte di "fregarsene", altri ancora si danno al vizio dell'alcol. Questa rappresenta la variante più semplice.⁵⁶

Alla realtà della vita è difficile sfuggire. Eppure i personaggi rappresentati nelle opere della letteratura dell'epoca della perestrojka non sono sempre dei perdenti. A volte c'è posto anche per la vittoria. Così sostiene Elena Kostjukovič:

"Non è giusto dire che solo il sentimento della sconfitta e del dolore anima tutto quello che viene pensato e scritto in Russia oggi. C'è posto anche per la vittoria."⁵⁷

Vincere non significa nascondere il dolore: esso fa parte della vita, e la vita "non può estinguersi se non con la morte."⁵⁸ Nella vita i problemi si susseguono incessantemente e ogni vittoria è momentanea. Cos'è la vittoria per Andrej nel racconto *Bel'veder* (Il belvedere)?⁵⁹

"C'è chi dice che vincitori si nasce. Ma Andrej chi doveva vincere? Vecchi, donne e nevrotici? Del resto, forse, siamo tutti così. In che cosa consiste l'essenza della vittoria? Non è forse vero, come si diceva all'inizio del racconto, che la vittoria è un evento temporaneo? La vita riesce sempre a trarsi d'impaccio, si rialza dopo i colpi, continua a crescere, si riempie d'aria."⁶⁰

Vittorioso è colui che accetta la vita, che "s'immagina tutti gli ostacoli che avrà da superare e tutte le conseguenze della sconfitta."⁶¹ In questo senso "l'antieroe" può anche essere vittorioso.

NOTE

1) N. Šmelëv, "Delo o šube", cit., pag. 124

2) V. Strada, in *Narratori russi*, cit., pag. IX

3) E. KOSTJUKOVIČ, "Anamnesi", cit., pag. XII

4) Ibidem

5) "L'eroe positivo degli anni Trenta contempla ufficialmente due categorie: l'eroe dirigente e l'eroe comune. (...) Negli anni trenta riappare nella vita e nella letteratura sovietica un vocabolo che la rivoluzione sembrava aver abolito, quello di Padrone. La qualità principale dell'eroe positivo-dirigente, del padrone, consiste nel saper far lavorare gli altri; la qualità principale dell'eroe positivo-diretto è quella di saper lavorare sotto la direzione del padrone."

M. HELLER, "Gli anni Trenta", cit., pp.186-187

6) L'aggettivo "sociale" è legato alla figura dell'eroe positivo. In questo senso si intende "sociale" come edificatore della società, dello Stato. L'eroe positivo infatti rappresenta un modello per tutti i cittadini ed è il "costruttore dello Stato russo."

Ibid., cit., pag.191

7) "Alla fine degli anni Cinquanta, emerge tutta una giovane generazione di scrittori. Tale corrente sarà definita come quella della 'giovane prosa', della 'quarta generazione', della 'letteratura delle confessioni.'"

M. HELLER, "La letteratura del 'disgelo' ", cit., pag. 427

8) "La 'giovane prosa', dunque parla di sé. Il suo eroe è un giovane che deve decidere che cosa fare della propria vita; un argomento tradizionale della letteratura mondiale, ma per molti costituisce una scoperta, perché l'eroe sovietico dei decenni precedenti detiene già una risposta per ogni domanda e per di più istruisce gli altri."

Ibidem

9) E. KOSTJUKOVIČ, "Anamnesi", cit., pag.XV

10) "La letteratura sovietica, che durante gli anni Venti era fortemente erotica, negli anni Trenta diventa asessuata. In essa sono assenti non soltanto il sesso, ma anche l'amore: interamente accaparrati dal lavoro, gli eroi positivi non hanno né tempo né forze da dedicargli."

M. HELLER, "Gli anni Trenta", cit., pag. 187

11) Scrive V. Strada: "Una letteratura delle macerie, dei detriti, degli sfaceli, ma una letteratura dell'uomo vivo e vero in tutte le sue mutilazioni, poiché sono esseri umani doloranti e smarriti i figli della rivoluzione e del suo crollo."

V. STRADA, in Narratori russi, cit., pag. X

12) I. ZOLOTUSSKIJ, "La letteratura del terzo disgelo", cit., pag.1021

13) Ibidem

14) V. MAKANIN, "Polosa obmenov", cit., pag.199

15) P.VAJL', A. GENIS,"Novaja proza", cit., pag. 248

16) A. DMITRIEV, "Šagi", cit., pag.54

17) Ibidem

18) Ibid., pag.55

19) Ibidem

20) N. ŠMELĚV, "Delo o šube", cit., pag. 125

21) L. PETRUŠEVSKAJA, "Slova", Amore immortale, cit., pp.191-195

22)V. TOKAREVA, "Stečenie obstožatel'stv", L'ombrello giapponese, cit., pp.13-26

23) Ibid., pag.19

24) V.TOKAREVA, "Japonskij zontik", L'ombrello giapponese, cit., pag.28

25) V. MURZAKOV,"Zdravstvuj,Tonja!", Novyj Mir, N.5, 1988,(traduzione ital. Daniela Di Sora in Narratori russi, cit., pp. 35 - 49)

26) Ibid., pag. 37

- 27) Ibid., pag.41
- 28) V. TOKAREVA, "Japonskij zontik", cit., pag.30
- 29) L. PETRUŠEVSKAJA, "Stena", Amore immortale, cit., pp.135-141
- 30) Ibid., pp.135-136-137
- 31) L. GINZBURG, "Zabluzdenie voli", Novyj Mir, N.11, 1988, (traduzione ital. Nicoletta Marcialis, in Narratori russi, cit., pp. 373-404), pag.375
- 32) L.PETRUŠEVSKAJA, "Strana mečty", Amore immortale, cit., pp.90-91
- 33) Ibidem
- 34) L. PETRUŠEVSKAJA, Amore immortale, cit., pag.97
- 35) L. PETRUŠEVSKAJA, "Doc' Kseni", Amore immortale, cit., pp.97-101
- 36) V.EROFEEV, Russkaja krasavica, Paris, Editions Albin Michel, 1990 (traduzione ital. Pia Pera, La bella di Mosca, Milano, Rizzoli, 1991)
- 37) P.VAJL', A. GENIS, "Novaja proza", cit., pag.248
- 38) Ibidem
- 39) A. GAVRILOV, "Zapiski dostavščika telegramm", Alle soglie della vita nuova, cit., pp.48-55
- 40) Ibid., pag.55
- 41) P.VAJL', A. GENIS, "Novaja proza", cit. 248
- 42) T. TOLSTAJA, "Fakir", cit., pag. 235
- 43) V. KURICYN, "Četvero iz pokolenija dvornikov", cit., pag.174
- 44) B. OKUDŽAVA, "Iskusstvo krojki žit'ja", Znamja, N.9 (traduzione ital. Anna Pedetti, in Narratori russi, cit. pp. 79-103)
- 45) Ibid., pag.91
- 46) A. BELAJ, "Ovca. Liričeskoe rassuždenie", Novyj Mir, N.4, 1988, (traduzione ital. Daniela Di Sora, in Narratori russi, cit., pp. 149-179)
- 47) Ibid. pag.168
- 48) A. GAVRILOV, "Dača", Alle soglie della vita, cit., pag. 40-41
- 49) Ibid., pag.40
- 50) Ibid., pp. 40-41
- 51) Questa, secondo Kuricyn, è una caratteristica comune e costante di tutti i personaggi degli scrittori definiti semidesjatkiki.
- V. KURICYN, "Četvero iz pokolenija dvornikov", cit., pag.175
- 52) V. KRUPIN, "S nastupajuščim!", Ogonëk, N.49, 1987, (traduzione ital. Lucetta Negarville, in Narratori russi, cit. pp. 23-34)
- 53) Ibid., pag.30-31
- 54) L.PETRUŠEVSKAJA, "Tanec poslednego čeloveka", Amore immortale, cit., pp. 113-116
- 55) Ibid., pag.116
- 56) V.KURICYN, cit., pag.175
- 57) E. KOSTJUKOVIČ, "Anamnesi", cit., pag.XVI
- 58) P.VAJL', A.GENIS, "Novaja proza, cit., pag.249

59) L. PETRUŠEVSKAJA, “Bel’veder”, Amore immortale, cit. pp. 9-34

60) Ibid., pag.34

61) E. KOSTJUKOVIČ, “Anamnesi”, cit., pag. XVII

Natalie Malinin

VLADIMIR NABOKOV PROFESSORE AMERICANO

Il ventennale esilio europeo di Vladimir Nabokov, trascorso per la maggior parte in Germania, o meglio nella grande colonia degli emigrati russi a Berlino, si è concluso in seguito alla graduale affermazione del regime nazista e segnatamente con la promulgazione nel 1935 della legislazione razziale, che negava ogni diritto agli ebrei, per cui la moglie dello scrittore Vera Slonim veniva licenziata dal proprio lavoro.

Lasciata Berlino nel 1937, dopo un breve periodo in Francia, i coniugi Nabokov riuscivano fortunatamente ad imbarcarsi per gli Stati Uniti.

All'arrivo dei Nabokov a New York il 28 maggio 1940 non c'erano i giornalisti ad incontrarli come quando, diciott'anni dopo, Vladimir e Vera hanno lasciato gli Stati Uniti per tornare in Europa.

L'America ha portato allo scrittore fama e successo mondiali con la pubblicazione del romanzo in lingua inglese "*Lolita*", diventato un best-seller, ma hanno preceduto quell'avvenimento anni di duro e faticoso lavoro dedicato, soprattutto all'inizio, alla carriera accademica, alle ricerche scientifiche e, in un secondo tempo, all'attività di scrittore.

"La mia esperienza a Harvard è consistita in sette anni beati (1941-1948) di ricerche entomologiche nel meraviglioso e indimenticabile Museo di Zoologia comparata, e in un ciclo di lezioni (primavera 1952) sul romanzo europeo nella Memorial Hall, davanti a un pubblico di circa seicento giovani sconosciuti. A parte quell'esperienza, ho insegnato a Wellesley per una mezza dozzina di anni, e poi, dal 1948, sono stato alla facoltà di Cornell, finendo come ordinario di letteratura russa e autore di *Lolita* americana; dopo di che (nel 1959) ho deciso di dedicarmi interamente alla scrittura..."¹

Per Nabokov il tuffo nella realtà americana non è stato affatto facile, come può sembrare ora: ha voluto dire rinunciare completamente alle proprie origini, a tutto quello che faceva parte della sua vita fino a poco tempo prima ed affrontare mentalità e realtà completamente diverse.

In America, anche se in presenza di alcuni emigrati d'élite di origine russa, riusciti ad inserirsi a pieno titolo nel mondo letterario ed accade-

mico di quel Paese, mancava un pubblico russo disposto a seguire le vicende letterarie degli scrittori connazionali e, di conseguenza, non si prospettava alcuna possibilità per uno scrittore, anche se affermato e di successo, di risplendere nel firmamento letterario americano.

Nabokov era consapevole di tutto ciò ed ancora prima di arrivare negli Stati Uniti aveva preso la decisione di usarne la lingua e di integrarsi nella nuova realtà.

Si sentiva pronto ad affrontare una diversa vita ed era deciso a dedicare ogni capacità e talento alla scoperta ed alla conquista del nuovo mondo.

E' emblematico che dei dodici suoi poemi scritti negli anni quaranta (dal 1941 al 1947), otto siano scritti in inglese, ma in tutti, in un modo o nell'altro, si descrive il dolore dello scrittore per aver dovuto abbandonare l'amata lingua russa.

In un certo senso questo periodo è stato l'unico "sovietico" nella vita di Nabokov, sia per i temi dei suoi versi (Pasternak, Majakovskij, ancora una volta il ritorno nella Russia...), sia per l'improvviso interesse per i periodici sovietici che giungevano negli USA, con grande rammarico dello scrittore, con circa un mese di ritardo dalla data di pubblicazione.

Soprattutto all'inizio, Nabokov è stato molto preso da sentimenti contrapposti: una forte ispirazione a scrivere in russo e, d'altra parte, la consapevolezza del fatto di non dover cadere in tale tentazione.

Nella maggior parte delle opere composte nei primi anni negli Stati Uniti tratta di personaggi russi o, comunque, della Russia.

La nostalgia per il passato è stata espressa non solo tramite le composizioni letterarie, ma anche con paralleli e similitudini che Nabokov trovava tra la natura americana e quella della Russia settentrionale.

Era ancora viva la tentazione per lo scrittore di continuare a scrivere in lingua russa, tentazione provocata sia dal cuore, sia dai richiami di alcuni critici del periodo precedente a quello americano, ma più forte ancora era la voglia di affermarsi nel parnaso americano misurandosi come scrittore di lingua inglese.

In occasione di un'intervista concessa a Montreux nel 1971, Nabokov, che in America aveva scritto tutta la narrativa in lingua inglese con la stessa facilità di quella russa, ricorda di avere già scritto un romanzo inglese in Europa, oltre a curare, negli anni trenta, la traduzione inglese di due suoi libri russi. "Sul piano linguistico, anche se forse non su quello emotivo, la transizione è stata sopportabile. E, per consolarmi di tutto lo strazio che provavo, in America, ho composto alcune poesie russe infinitamente migliori di quelle del mio periodo europeo".²

E' inutile dire che l'entomologia non era solo un hobby, bensì un

altro lato della poliedrica carriera di Vladimir Nabokov e, di conseguenza, una fonte di guadagno. Nell'inverno del 1940 è ritornato con piena energia alle ricerche lepidotterologiche, lavorando al Museo di Storia Naturale di New York a classificare le farfalle, mentre durante l'anno successivo ha pubblicato i risultati delle sue ricerche. All'inizio non ricopriva una posizione stabile e quindi non aveva uno stipendio fisso, ma era retribuito per i singoli incarichi che svolgeva. Gli ottimi rapporti e le conoscenze che ha avuto in quel periodo (1940-1941) gli sono risultati utili per ottenere un lavoro part-time presso il Museo di Zoologia Comparata. Può sembrare un'incredibile coincidenza, ma quando è andato a parlare per la prima volta con il direttore del Museo, lo ha sorpreso mentre stava leggendo un suo articolo del 1919, scritto durante il soggiorno in Crimea.

* * *

Nei primi anni Nabokov è stato spesso invitato a tenere conferenze letterarie, e comunque si spostava assai frequentemente negli Stati Uniti. Le impressioni avute dalle esperienze dei motel e dei paesaggi americani hanno dato un contributo significativo alla genesi del suo più famoso romanzo americano, *"Lolita"*.

Una delle prime conferenze si è svolta in California, dove egli ha avuto l'incarico di tenere una serie di lezioni sulla scrittura. Spesso e volentieri, in tali occasioni lo scrittore leggeva alcuni brani delle sue opere, facendo commenti sulla composizione artistica.

"Laughter in the Dark", titolo inglese del romanzo *"Camera obscura"*, è uscito in America nel 1938 e poco più tardi è apparso il romanzo, pure in lingua inglese, *"La vera vita di Sebastian Knight"*.

Dal punto di vista economico queste due opere non hanno portato alcuna soddisfazione allo scrittore: il compenso era inferiore a quello che abitualmente riceveva in Europa, per cui Nabokov ha cercato ed ottenuto poi un incarico d'insegnamento di letteratura russa. A tale scopo ha dedicato molto tempo alla preparazione delle sue lezioni ed ha lavorato assiduamente, preparando il materiale scritto, conciliando questo impegno con l'attività entomologica. Ha così predisposto materiale per circa cento ore d'insegnamento, che, suddivise in singole lezioni di cinquanta minuti ciascuna, sono risultate circa venti pagine dattiloscritte per lezione, per un complessivo numero di quasi duemila pagine manoscritte. E' noto che Nabokov, non essendo un buon oratore, scriveva tutto e leggeva.

Più tardi ha preparato altre cento lezioni sui grandi romanzieri: da Jane Austen a James Joyce, "così potei vivere di rendita ... per venti anni

accademici"³, ha confessato in seguito lo scrittore-professore.

Nella versione russa delle memorie, Nabokov ha accennato ad imperfezioni linguistiche riscontrate negli anni successivi nel suo primo romanzo inglese. Tale giudizio è del tutto in contrasto con quello da lui stesso espresso dopo la pubblicazione di "La vera vita di Sebastian Knight", romanzo di cui è stato molto fiero considerandolo un buon tour de force.

Come "Il Dono", "La vera vita di Sebastian Knight" rientra nel genere della biografia, in quanto il romanzo è quasi interamente dedicato alla ricerca ed alla ricostruzione della vita di Sebastian Knight da parte del fratello consanguineo, dopo la morte dello stesso Sebastian. Quest'opera è una esauriente ed illuminante testimonianza della nota capacità dell'autore di mistificare la realtà.

* * *

Nelle prime righe della prefazione al volume "Intransigenze", che raccoglie una scelta di interviste, lettere a direttori di giornali e riviste, nonché articoli letterari e scientifici, Nabokov si presenta: "...Dall'inizio alla fine della mia carriera accademica negli Stati Uniti, da sparuto incaricato a professore di ruolo, non ho mai trasmesso al mio uditorio un solo briciolo di sapere che non fosse stato preparato e dattiloscritto in anticipo e che non fosse sotto i miei occhi sul leggio ben illuminato..."⁴

All'inizio dell'anno accademico del 1941, Nabokov è stato invitato a Wellesley come lettore a contratto annuale per un ciclo di lezioni sugli scrittori russi in quanto, a quell'epoca, era già conosciuto ed apprezzato nel mondo universitario per le conferenze sulla letteratura russa. Per altre due ragioni non meno importanti è riuscito ad ottenere quell'incarico: tra i libri della biblioteca del Wellesley College c'era una copia della sua traduzione del 1923 della favola "Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie" e l'ateneo poteva permettersi, grazie allo speciale fondo per i lettori, di retribuire un incarico del genere, anche in mancanza della cattedra di lingua russa.

La prima serie di conferenze tenuta a Wellesley era suddivisa in sei lezioni generali dedicate a Puškin, Lermontov, Gogol', Turgenev, Tolstoj, Tjutčev e Čechov, imperniate sull'"occidentalismo" di ciascuno degli scrittori, come se Nabokov volesse instaurare e sottolineare l'intrinseca qualità emigrativa della letteratura russa. I titoli delle conferenze erano costanti: "Puškin come scrittore dell'Europa Occidentale", "Lermontov come scrittore dell'Europa Occidentale", "Gogol' come scrittore dell'Europa Occidentale" e così via.

Oltre al ciclo delle lezioni concordate, il professor Nabokov è stato spesso invitato a parlare su vari libri e temi presso i dipartimenti di francese e d'inglese, nonché, qualche volta, presso altri dipartimenti dell'Università.

Durante il primo semestre egli era semplicemente un lettore pubblico invitato dall'Assemblea universitaria, senza propri studenti, né responsabilità di regolare docente universitario.

Successivamente gli è stato affidato un corso d'insegnamento di russo e di traduzione letteraria.

* * *

Benché fosse diventato famoso tra i docenti e gli studenti, il numero di allievi era scarso: per esempio, nel suo ultimo anno accademico a Wellesley (1947-1948) solamente tre studenti erano iscritti al corso di russo per principianti, ma ciò ovviamente non ha influito in alcun modo sulla devozione con cui si dedicava all'impegno.

I suoi metodi d'insegnamento erano insoliti ed a qualcuno sembravano avanzati, anarchici o oltremodo progressisti.

La storia di come cercava di insegnare agli studenti a pronunciare correttamente la frase "*Ja ljublju Vas*" (I love you), confrontandola a voce con quella "*yellow-blue vase*", è oltremodo indicativa tra tutti i "numeri" didattici che usava con gli studenti.

Era noto e non meno criticato per aver liberamente scelto il metodo d'approccio diretto, ovvero, dell'immersione completa nella lingua straniera: si rivolgeva agli alunni solo in russo, raccontando loro storie ed aneddoti nella sua madrelingua, aiutandosi con mimica e gesti. Col tempo il metodo diretto si è fatto strada e ha conquistato altri insegnanti di lingue straniere, ma a quell'epoca ha provocato scontenti e disapprovazioni tra i colleghi.

Un altro esempio documentato delle "prime armi" a Wellesley riguarda un appello d'esame per gli studenti del suo corso, quando ad un meravigliato ed incredulo funzionario universitario ha detto di non aver intenzione di interrogare gli allievi poiché conosceva molto bene il livello di preparazione di ciascuno di essi.

* * *

Sicuramente uno scompiglio maggiore ha provocato il suo atteggiamento negativo e pieno di avversione verso la letteratura sovietica, comportamento che, probabilmente, ha impedito l'apertura della cattedra

di lingua e letteratura russa, quantomeno finché è stato presente a Wellesley.

La maggior parte degli studenti intenzionati a studiare la lingua russa rappresentava i pensieri più radicali dei giovani americani d'allora, che credevano di poter capire meglio il socialismo tramite uno studio approfondito della lingua del Paese bolscevico. Da qui si può capire lo stupore e la delusione da loro provati scoprendo i sentimenti di Nabokov nei confronti dell'Unione Sovietica ed il suo conservatorismo generale riguardo alla questione.

Tuttavia, essendo un insegnante con un forte senso pratico, ha utilizzato, a scopo di esercitazione, due rappresentazioni teatrali sovietiche da far imparare a memoria agli studenti.

Inoltre, ha stupito profondamente alcuni docenti, tra i quali il preside dell'Università, con le insistenti affermazioni, fatte all'epoca della profonda avanzata dei tedeschi sul fronte orientale, sulla forte similitudine dei due brutali regimi della Russia sovietica e della Germania nazista. Le espressioni intransigenti di Nabokov hanno provocato nel preside, le idee del quale erano conformi alla politica generale degli Stati Uniti e dei suoi rapporti con l'Unione Sovietica, l'intenzione di non prorogargli il contratto per il secondo periodo, ma ciò non gli è stato possibile a causa della decisa reazione di alcuni studenti che esprimevano la volontà di studiare con Nabokov.

E' stata così da lui ottenuta una piccola vittoria che, d'altro canto, ha segnato una rottura tra il modo di pensare ufficiale e quello anarchico-personale, con la sicura conseguenza che molto difficilmente si sarebbe aperto un dipartimento di russo all'Università di Wellesley, finché era presente Vladimir Nabokov, un uomo ed un insegnante estremamente anomalo!

Per tutti i sette anni della permanenza a Wellesley è rimasto così un semplice lettore, avendo anche perso la possibilità di ottenere una cattedra a Vassar, essendosi sparsa la voce delle stranezze da "prima donna" dell'aspirante professore.

La lotta tra la libertà d'espressione e la linea dell'amministrazione scolastica è finita con una diplomatica tregua tra le parti. Nabokov ha cercato di essere il più conciliante possibile, avendo espresso al preside la decisione di tenere i pareri politici fuori dalle competenze accademiche, anche se ciò non significava affatto non poter professare le proprie idee al di fuori delle aule universitarie. Egli sottolineava l'enorme differenza tra lo studio di una nazione e quello della sua letteratura. Inoltre, ha attuato una tattica di compromesso ed una controproposta alle letture sovietiche di massa di Simonov, Šolochov ed altri, proponendone altre di Zoščenko,

Oleša e Pasternak, anche se ciò non significava volerli includere nel programma.

Nabokov si è espresso con rispetto riguardo alle poesie di Pasternak in una serie di articoli pubblicati in Europa negli anni venti e successivamente ha detto di aver applaudito alla notizia dell'assegnazione al poeta del Premio Nobel, ma ha rifiutato violentemente "Il Dottor Živago", apparso nel 1958, affermando che riguardo a quest'opera lui e Adamovič, gli unici due critici dell'emigrazione che si sono espressi negativamente, si erano trovati per la prima volta simbolicamente d'accordo, avendo entrambi rilevato il sentimentalismo del romanzo.

Lo scrittore era dell'intransigente opinione che "Il Dottor Živago" non fosse altro che "un libro filobolscevico e storicamente falso, se non altro perché ignora la rivoluzione liberale della primavera del 1917..." "Lasciando da parte la politica, considero il libro una misera cosa: goffo, trito e melodrammatico, con situazioni scontate, avvocati lussuriosi, ragazze inverosimili e viete coincidenze".⁵

Una sfida di sapore anarchico, rivolta contro le abitudini e le regole dell'istituzione accademica, consisteva nel fatto di non volerle seguire e di non arrendersi, a costo di diventare una "pecora nera", ai divieti, come, per esempio, quello di fumare nelle aule e corridoi dell'Ateneo. Gli è stato richiesto più di una volta, da chi ne aveva l'autorità, di rispettare il regolamento, ma egli, con tenacia e testardaggine, si è fatto la fama di insegnante ribelle e disubbediente, intenzionato a non rispettare le regole comuni, dato che continuava imperterrita a fumare nei corridoi e, peggio ancora, qualche volta nelle aule!

* * *

Nel 1944 è uscito il suo saggio su Gogol', che lo ha fatto ulteriormente affermare tra i colleghi e gli allievi senza dargli, però, alcun diritto di comportarsi diversamente dalle correnti norme accademiche. L'apparizione del libro è stata accompagnata da diverse recensioni favorevoli.

Negli anni di Wellesley, tuttavia, la maggior parte del tempo è stata dedicata al Museo di Zoologia Comparata, dove era impegnato a classificare le farfalle. Nabokov sentiva che la sua vera vita in quegli anni non erano l'insegnamento, né, tantomeno, la scrittura, quanto il carpire, immobile sopra il microscopio, minuscoli ma importantissimi particolari degli organi delle farfalle identificati con l'aiuto della "camera lucida", che, secondo lui, era diventata il frutto della trasformazione della sua "camera oscura". Molto spesso provava l'intenso piacere di scoprire, primo tra tutti gli scienziati, una parte o una componente del corpo della

farfalla: soddisfazione più grande di tutte le altre in quegli anni.

Nonostante qualche incomprensione ed il muro creatosi tra alcuni professori ed il preside da una parte e lo scrittore dall'altra, Nabokov amava Wellesley ed era a suo modo ricambiato, anche se non era proprio il personaggio giusto per quell'ambiente così formale.

Col passare degli anni Nabokov ricordava con grande piacere e gratitudine il tempo trascorso in tale Università che, anche se non privo di qualche difficoltà e problema, è stato uno dei periodi più felici della sua vita in America.

L'anno 1945 è stato molto importante per Nabokov: lo ha trasformato da sconosciuto in cittadino americano, e di ciò egli è stato fiero.

I rapporti coi colleghi russisti di alcune Università che frequentava erano caratterizzati chiaramente dall'intransigenza. L'anarchica intelligenza, il giudizio estremamente indipendente, la replica sempre pronta ed, infine, la non nascosta superiorità rispetto a tanti altri docenti sia di madrelingua russa che americana non potevano certo andare a genio agli altri che, sentendosi considerati nettamente inferiori, erano innervositi ed a disagio di fronte ad un "concorrente" così libero di espressione, indipendente e polivalente, e perciò, evitavano di dividere con lui l'impegno e l'incarico sotto lo stesso tetto universitario.

E' stata proprio questa la ragione per cui Nabokov non è stato nominato insegnante di ruolo dell'Università di Harvard, posto al quale aspirava, anche perché gli avrebbe dato la possibilità di stare vicino al Museo di Zoologia Comparata.

Nel momento decisivo, quando era in gioco il destino dei suoi prossimi anni, risulta che il professore Jakobson, lo slavista nato a Mosca, uno dei fondatori della Scuola Linguistica di Praga, insegnante a Harvard, ha espresso l'opinione secondo cui, anche ammettendo che Nabokov fosse uno scrittore importante, ciò non implicava che lo si dovesse chiamare, così come non si doveva invitare un elefante ad insegnare zoologia... Così, il posto inizialmente destinato a Nabokov, è stato assegnato a Renato Poggioli.

Una reazione simile, se non, addirittura, di maggiore ostilità ed opposizione alla sua innovativa creatività, si è riscontrata nell'ambiente entomologico del Museo di Zoologia Comparata di Harvard.

* * *

A metà del 1948, prima dell'inizio dell'anno accademico, i Nabokov si sono trasferiti a Cornell, Ithaca, dove lo scrittore ha ottenuto un incarico d'insegnamento di ruolo presso la locale Università. Ha pas-

sato qui dieci anni, prima di dedicarsi a tempo pieno, a partire dal 1959, agli impegni di scrittore e prima di tornare, nel 1960, in Europa, dove si è stabilito in Svizzera, a Montreux, fino alla fine dei suoi giorni.

Cornell era una città di provincia molto raccolta ed ospitale che poteva vantare una buona Università con una grande biblioteca, per cui Nabokov è stato grato al destino che lo aveva condotto da quelle parti. Ancora in Europa, prima di trasferirsi in America, mentre redigeva domande contenenti il curriculum vitae, si era dichiarato disponibile ad insegnare russo o francese in qualsiasi ateneo americano di provincia. Proprio questo gli è capitato a Cornell.

All'inizio gli sono stati affidati due corsi di russo ed uno d'introduzione generale alla letteratura, ma a causa dello scarso interesse da parte degli studenti per la lingua e letteratura russa (nell'anno accademico 1948-1949 in tutti i corsi di russo si era iscritta una quarantina di studenti, mentre nel 1950 il loro numero è sceso fin quasi ad una ventina), nonché per la retribuzione ridicola per le aspirazioni di Nabokov, gli è stato proposto il ruolo d'insegnante di letteratura europea.

Questo importante corso attirava di solito circa duecento studenti l'anno ed era soprannominato "*dirty lit*"⁶, in quanto vi si studiavano romanzi come "Madame Bovary", "Anna Karenina" ed altri. Nabokov stesso così si è espresso a proposito di tale soprannome: «Quanto a "Dirty Lit", era un nomignolo ereditato: lo avevano affibbiato alle lezioni del mio immediato predecessore, un signore mesto e gentile che alzava il gomito e s'interessava più alla vita sessuale degli autori che ai loro libri».⁷

Il corso, a partire dal primo anno (1950) d'insegnamento, gli ha portato fama e riconoscenza da parte degli studenti di Cornell e verso la fine dell'anno accademico il loro numero è aumentato fino a circa quattrocento. Nel programma sono stati inclusi molti scrittori russi, che, presi ognuno per conto proprio e nel loro insieme, si ricollegavano ad altri scrittori europei proposti nel corso, come Dickens, Austen, Stevenson, Kafka, Proust, Joyce ed altri.

"Il mio metodo di insegnamento", - ricorda Nabokov, in occasione d'una intervista nel 1966, - "precludeva ogni vero contatto con i miei studenti. Nel migliore dei casi gli studenti rigurgitavano qualche pezzetto del mio cervello agli esami. Ogni mia lezione veniva prima scritta a mano con cura, con amore, e poi battuta a macchina, e in aula la leggevo senza fretta; qualche volta mi fermavo per riscrivere una frase e ogni tanto ripeteva un paragrafo, ma avveniva di rado che questo stimolo mnemonico provocasse un cambio di ritmo nei polsi che prendevano appunti. Erano pochi gli studenti che sapevano stenografare, e io li accoglievo con gioia

sperando che trasmettessero ai compagni meno fortunati le informazioni che immagazzinavano. Invano tentai di sostituire la mia presenza in cattedra con nastri registrati da trasmettere attraverso la radio dell'università. Del resto mi facevano un immenso piacere le risatine di apprezzamento che si levavano da questo o quel punto caldo dell'aula quando arrivavo a questo o quel passo della mia lezione. La ricompensa migliore mi viene da quegli ex studenti che a dieci o quindici anni di distanza mi scrivono per dire che ora capiscono che cosa volessi da loro quando li esortavo a immaginare visivamente l'acconciatura di Emma Bovary, così mal tradotta in inglese, o la disposizione delle stanze in casa Samsa o i due omosessuali di *Anna Karenina*. Non so se io ho imparato qualcosa dall'insegnamento, ma so di avere accumulato una quantità incalcolabile di entusiasmanti informazioni analizzando una dozzina di romanzi per i miei studenti..."⁸

* * *

Il professor Nabokov richiedeva fundamentalmente due cose agli studenti: devota passione e particolare attenzione nei confronti delle opere in programma. Esigeva una totale immersione degli studenti nel testo fino alla scoperta dei minimi particolari e insegnava loro a leggere lentamente e rileggere più volte il testo. Il suo atteggiamento può essere paragonato alla natura di entomologo che era in lui ed è come se uno scienziato si trovasse ad insegnare letteratura.

Per rendere più chiaro il suo metodo d'insegnamento della letteratura si può ricorrere a Nabokov stesso: "Quando studiavano il famoso racconto di Kafka, i miei allievi dovevano sapere esattamente in quale tipo d'insetto si trasforma Gregor (è un tondeggianti scarabeo stercorario, non il piatto scarafaggio di certi traduttori disinvolti) e dovevano essere in grado di descrivere esattamente la distribuzione delle stanze, con la posizione delle porte e dei mobili, nell'appartamento della famiglia Samsa. Per l'*Ulisse* dovevano conoscere la pianta di Dublino".⁹ Da qui la convinzione che "si debba insistere sul particolare specifico; le idee generali sanno badare a sé stesse. *L'Ulisse*, naturalmente, è un'opera d'arte divina e continuerà a vivere a dispetto delle nullità accademiche che lo trasformano in una congerie di simboli o di miti greci".¹⁰

Egli non perdonava agli studenti le deviazioni dalle sue regole e non sopportava le idee generali professate da tanti "grandi" professori.

In un'intervista a "Time" del 1969, Nabokov ricordava come il suo metodo ed i suoi principi irritassero o sconcertassero gli studenti di letteratura (ed i loro professori) «abituati a corsi "seri", zeppi di "tendenze" e

“scuole” e “miti” e “simboli” e “commenti sociali”, a qualcosa di indicibilmente sinistro chiamato “atmosfera intellettuale”. In realtà quei corsi così “seri” erano abbastanza facili, perché lo studente era tenuto a conoscere non i libri, ma certe idee sui libri. Nei miei corsi i lettori dovevano discutere particolari concreti, non idee generali». ¹¹

Nabokov era contro quella propensione accademica secondo cui singoli artisti o scrittori venivano assegnati a “periodi”, “scuole”, “-ismi” e arbitrariamente definiti (“*esiste una sola scuola: quella del talento*”¹²).

Alla domanda rivoltagli nel corso dell’intervista sopraccitata se gli sarebbe piaciuto insegnare nelle università di oggi (l’intervista risale al 1969), Nabokov ha risposto: «Immagino che certi studenti di questo decennio, gli attivisti e i maniaci delle dimostrazioni, abbandonerebbero il mio corso dopo un paio di lezioni, oppure finirebbero bocciati se all’esame non sapessero rispondere a domande come: “Discuta il tema del sogno gemellato nel caso di due coppie di sognatori, Stephen D.-Bloom e Vronskij-Anna”. Nessuna delle mie domande presupponeva mai l’allineamento ad una interpretazione di moda o ad un indirizzo critico che un insegnante potrebbe aver voglia di patrocinare. Tutte le mie domande erano dettate da uno scopo, uno solo: scoprire a qualsiasi costo se lo studente aveva assorbito e assimilato a fondo i romanzi del mio corso». ¹³

L’approccio severo e scrupoloso del Professor Nabokov si basava sul fatto che non pretendeva di voler bene agli studenti: voleva bene alla sua materia e ciò gli bastava.

Forte dell’esperienza nel conciliare la carriera accademica con quella letteraria (senza parlare poi di quella entomologica), Nabokov era di questo parere in proposito: “Una carriera accademica è oltremodo utile agli scrittori per due motivi: 1) facile accesso a magnifiche biblioteche, e 2) vacanze lunghe. Certo, c’è l’obbligo dell’insegnamento, ma i vecchi professori hanno giovani assistenti che li sostituiscono nella correzione dei compiti d’esame, e i giovani assistenti, anch’essi scrittori a pieno titolo, sono inseguiti da occhiate d’ammirazione nei corridoi del Palazzo della Vanità. E poi, la nostra massima ricompensa, quella di lasciare negli anni a venire un’eco del nostro spirito negli spiriti che vibrano in sintonia con noi, costringe i romanzieri-insegnanti a coltivare nelle loro lezioni la chiarezza e l’onestà dello stile”. ¹⁴

* * *

Quando Nabokov stava per lasciare Cornell, è stato spesso detto che l’Università stava sì per perdere una celebrità, ma avrebbe guadagnato la possibilità di stabilire un programma del corso di lingua e letteratura

rusa per cominciare ad attirare studenti invogliandoli a laurearsi in russo. I rapporti tra il Professore e gli studenti, infatti, per tutto quello che non piaceva al primo (compresi lo Stato Sovietico ed i suoi rappresentanti) non erano facili; inoltre, il famoso insegnante non era convinto della preparazione di base degli studenti del corso di lingua russa. A sentire, invece, gli studenti, era lui che dava i compiti sulla base del romanzo “*Il Dono*”, che non si distingue certo per il linguaggio facile ed accessibile ad un russo, figuriamoci, ad uno straniero alle prime armi!

Nel settembre del 1958, Nabokov ha scritto una lettera di lamentela per la situazione nel dipartimento di russo dell’Università di Cornell, sottolineando che non ci si potevano certo aspettare grandi risultati dagli studenti, quando alcuni docenti non sapevano nemmeno parlare il russo. Aveva sicuramente ragione, ma è anche vero che ha atteso fino all’ultimo momento per esprimere ufficialmente le sue lamentele, quando ormai se ne stava andando. Inoltre, in tutti gli anni precedenti, avendo capito la situazione esistente nel dipartimento di russo, aveva concentrato attenzione e sforzi per dedicarsi appieno al corso d’insegnamento di letteratura europea, conciliandolo con la scrittura e l’attività di traduttore.

In una delle interviste citate, richiesto se avesse ancora voglia d’insegnare, Nabokov rispondeva di no: “Oggi, per quanto l’insegnamento mi piaccia, l’impegno di preparare e tenere le lezioni sarebbe troppo faticoso, anche se usassi un registratore. Sotto questo aspetto sono giunto da tempo alla conclusione che l’insegnamento migliore è impartito dai nastri che lo studente può ascoltare tutte le volte che vuole, o che deve, nella sua cella insonorizzata. E alla fine dell’anno lo studente dovrebbe sottoporsi a un esame all’antica, difficile, di quattro ore, con sorveglianti che camminano tra i banchi”.¹⁵

Gli ultimi 17 anni della sua vita Nabokov li passerà in Svizzera, a Montreux. Tornerà due volte in America, ma la sua seconda patria ormai, evidentemente, non l’attraeva più.

NOTE

- 1) Nabokov V., *Intransigenze*, Adelphi Edizioni, Milano, 1994, p. 167.
- 2) *Ibidem*, p. 233.
- 3) *Ibidem*, p. 21.
- 4) *Ibidem*, p. 13.
- 5) *Ibidem*, p. 253.
- 6) “letteratura sporca”.
- 7) Nabokov V., *Intransigenze*, Adelphi Edizioni, Milano, 1994, p. 162.

- 8) Ibidem, p. 133.
- 9) Ibidem, p. 78.
- 10) Ibidem, p. 78.
- 11) Ibidem, p. 162.
- 12) Ibidem, p. 125.
- 13) Ibidem, p. 162.
- 14) Ibidem, pp. 90-91.
- 15) Ibidem, pp. 157-158

Heinz Timmerman

IL PARTITO COMUNISTA DELLA FEDERAZIONE RUSSA PARTE INTEGRANTE DEL SISTEMA POLITICO

*Incontri e osservazioni in occasione del IV congresso del partito di
Zjuganov (19/20 aprile 1997)*

1. Un appello della nipote di Lenin. 2. Aspetti organizzativi e di radicamento sociale. 3. Cambiamento di accento nel programma. 4. Il PCFR come partito di sistema. 5. Le tre dimensioni delle relazioni esterne: a) CSI: restaurazione dell'impero; il PCFR ed il "lontano estero"; c) l'incontro internazionalista; 6. Conclusioni

1. Un appello della nipote di Lenin

Il 19 e 20 aprile 1997 il Partito comunista della Federazione russa (PCFR) ha tenuto a Mosca il suo IV Congresso, al quale l'autore di questo articolo ha partecipato, invitato dal partito come osservatore per conto della SPD. Sede delle assise è stata la storica Sala delle Colonne nella "Casa dei sindacati", teatro di molti avvenimenti politici e culturali di massimo livello, ma anche dei processi farsa stalinisti degli anni Trenta. Hanno partecipato ai lavori circa 400 delegati provenienti da tutte le regioni del paese ed un numero altrettanto consistente di rappresentanti di organizzazioni e gruppi sociali. Inoltre erano presenti 82 delegazioni di partiti provenienti da 80 paesi di tutti i continenti e con i quali il PC intrattiene rapporti di amicizia ¹. Il Congresso è stato ben organizzato ed erano state adottate severe misure di sicurezza per prevenire possibili provocazioni.

Dopo i vari avvenimenti degli ultimi due anni - successo del PC alle elezioni della Duma del dicembre 1995, la sconfitta, di Zjuganov alle elezioni presidenziali del giugno 1996, il successo parziale alle successive elezioni per i governatorati, ecc. - il Congresso si è posto come compito centrale quello di fare un bilancio, di definire il comportamento del partito nei confronti del sistema vigente e di mettere a punto la strategia politica per il futuro ². Il Congresso prometteva di essere vivace anche in considerazione delle animate discussioni sul carattere e sulla linea politica

del PC che vi erano state alla vigilia; discussioni attenuate a fatica per mezzo di una "lettera" di orientamento della direzione del partito, del dicembre 1996, a tutti gli iscritti. ³ In concreto la controversia investiva i seguenti aspetti: rapporto tra socialismo di tipo sovietico modificato, da una parte, e patriottismo di marca russa, dall'altra; critica radicale o opposizione costruttiva nei confronti del sistema e del governo; apertura del partito ai nuovi ceti sociali o maggiore mobilitazione dei gruppi elettorali tradizionali.

Il Congresso ha lasciato all'osservatore un'impressione positiva, avendo i delegati dibattuto in maniera aperta e dialettica i temi summenzionati e finanche se Zjuganov sia il presidente giusto, considerati la sua forte impronta russo-patriottica ed il suo atteggiamento poco radicale nel dibattito con il governo. Per questo modo di discutere il Partito comunista della Federazione russa si differenzia nettamente dal suo predecessore PCUS, nel quale sotto un'attenta regia i delegati si dovevano limitare essenzialmente alla glorificazione della politica dei dirigenti in carica e alla evidenziazione delle conquiste nelle rispettive regioni. Tuttavia, per quanto attiene i contenuti, la direzione del partito ha imposto la sua visione su tutti i punti fondamentali anche se con certe modifiche.

Assecondando lo stato d'animo della maggior parte della base, si è messo l'accento più sulla prospettiva socialista che sull'approccio popolare-patriottico; la funzione del partito come forza costruttiva del sistema è stata attenuata con attacchi verbali contro il "regime criminale" e si è rinunciato ad aprire conseguentemente ai nuovi strati sociali. Con questa strategia del minimo comune denominatore la direzione del partito nella sua proposta programmatica, ampia e spesso contraddittoria, è riuscita a fare il meraviglioso capolavoro di mantenere insieme correnti di diverso orientamento ideale, di interessi differenti e di diversa origine sociale. Per sette volte il rapporto presentato è stato riscritto per dare spazio a tutte le posizioni, ha sottolineato Zjuganov nelle sue conclusioni, rispondendo alle critiche di alcuni delegati secondo i quali il suo rapporto mancava di profilo. Nel contempo questa strategia di basso profilo diffuso comporta un prezzo: una certa lentezza nel perseguire le riforme e l'immobilismo del PCFR, per cui il partito non rappresenta una convincente alternativa al governo di El'cin e ha poche chances di avere ragione di esso dall'opposizione. In effetti la strategia della direzione del partito mira chiaramente, in maniera crescente, alla partecipazione al potere, verso l'occupazione possibilmente di molte posizioni in Parlamento e negli organismi esecutivi, per poi conquistarlo dall'interno per via costituzionale e con l'appoggio di proteste sociali pacifiche. ⁴

Questa linea generale evolucionista, riformista, è stata bilanciata

con una forte esaltazione di Lenin: Zjuganov, che ha tenuto il suo rapporto parlando sotto un possente busto di Lenin, lo ha citato per ben sette volte.⁵ E poiché la sede del congresso non era lontana dal Mausoleo di Lenin, i delegati hanno interrotto le assise per rendere onore, sotto la guida di Zjuganov, al padre della Rivoluzione d'Ottobre. Più tardi, quando nel corso del rinnovo della tessera del partito la tessera numero uno è stata attribuita a Lenin e consegnata ad una nipote del capo della rivoluzione, vi è stato un applauso corrispondentemente grande. L'arzilla signora quasi ottantenne figlia di Dmitrij, fratello minore di Lenin, ha rivolto ai delegati un infiammato appello affinché si impegnino per un avvenire comunista nello spirito degli ideali di suo zio. Entrambi gli episodi testimoniano simbolicamente del forte vincolo del PCFR con la persona di Lenin che come padre della Rivoluzione d'ottobre, del comunismo di guerra e della nuova politica economica offre un punto di riferimento per un largo spettro di posizioni presente nel PCFR. Per il momento, a dire il vero, è difficile dedurre qualcosa da questa situazione.

Le considerazioni che seguono non vogliono essere un quadro completo della linea programmatica e della politica del PCFR. Piuttosto, sulla base dei documenti del partito e di impressioni personali, si vuole fare un'analisi degli avvenimenti più importanti del Congresso e delle prospettive future del partito. Inoltre, si vuole anche fare cenno al dibattito che si è svolto alla conferenza che la direzione del partito ha organizzato il 21 aprile in onore delle delegazioni straniere e come conclusione del Congresso.

2. Aspetti organizzativi e radicamento sociale

Con circa 540.000 iscritti, un gran numero di eletti ai vari livelli e di rappresentanti negli organismi esecutivi locali e regionali, il PCFR è il più forte partito della Russia, nell'accezione occidentale l'unico vero partito del paese. La rielezione all'unanimità di Zjuganov a capo del partito, l'adesione quasi compatta alla relazione, nonché l'approvazione unanime della dichiarazione sulla relazione e sulle risoluzioni suscitano un'impressione di compattezza, di forza di penetrazione e di largo radicamento sociale del PCFR.⁶ Il Congresso ha però dimostrato in maniera evidente che questo vale solo entro certi limiti. Ecco alcuni esempi:

- il numero degli iscritti ristagna da alcuni anni e si lamenta in particolare la carenza delle giovani generazioni. Il capo dell'organizzazione Kupcov, primo vicepresidente del partito, ha spiegato la stagnazione con argomentazioni opinabili, secondo cui nelle file del partito si accolgono solo persone con saldi convincimenti, per non essere sopraffatti, come nel PCUS, da carrieristi o da "anarchici e altri fino ai monarchici". Il vero

motivo del ristagno però potrebbe consistere nel fatto che, contando nelle proprie file molti pensionati, il partito comunista, riformatore, tuttavia è poco attraente per i nuovi ceti sociali dei centri urbani e per le nuove generazioni.

- problemi di coordinamento tra direzione, gruppi parlamentari e organizzazioni regionali portano spesso a decisioni contrastanti che coinvolgono la morale interna, la capacità di azione e l'immagine esterna del PCFR. Così Šabanov, ex membro del Presidium, si è lamentato delle differenze tra il partito e il gruppo nella Duma, per cui il partito decide in maniera politica ed il gruppo "in maniera legalitaria". Un altro esempio dei contrasti tra le diverse colonne portanti del PCFR è stato fatto dal portavoce della delegazione di Kursk. Egli ha fortemente criticato l'indicazione della direzione del partito di ritirare improvvisamente il candidato locale comunista - che era ben piazzato nelle elezioni per il governatore - al fine di sostenere il popolar-patriota (ed ex vicepresidente) Ruckoj. Questo ha danneggiato molto il partito localmente tanto più che Ruckoj dopo la sua elezione si è accordato con Čubajs. La direzione del partito non ha colto l'occasione di queste contraddizioni, che limitano la funzionalità nelle proprie file, per fare una riflessione sui flessibili meccanismi di coordinamento tra vertice del partito, gruppi parlamentari ed organizzazioni regionali. Invece, ha imposto al Congresso il ripristino dello sperimentato principio del "centralismo democratico", che de facto attribuisce alla direzione ogni competenza decisionale. Ciò in futuro potrebbe impedire al partito di operare ai diversi livelli in maniera flessibile a seconda delle condizioni.

- la sfavorevole struttura dell'elettorato del PC è da ricondurre non per ultimo al fatto che il partito è bloccato in due direzioni. Al Congresso, contrariamente alle intenzioni, esso non ha fatto niente per poter penetrare, attraverso innovazioni programmatiche, in certi gruppi e ceti sociali che nella nuova società sono relativamente ben organizzati. Evidentemente esso ha il timore che, procedendo a revisioni programmatiche, possa essere tacciato da gruppi comunisti estremisti di cadere nel riformismo e nel "socialdemocratismo".

D'altra parte il PCFR, definito "classista" nel rapporto del CC, ha perduto anche il contatto con la classe operaia, come ha spiegato Kupcov ai meravigliati delegati stranieri. Questa, dopo il crollo di grandi settori industriali, sarebbe disorientata e passiva, e di una classe operaia organizzata attualmente non si può assolutamente parlare. Perciò le possibilità del PC per una mobilitazione di massa extra-parlamentare sono limitate, tanto più che i sindacati, ben radicati nel sistema, si tengono lontani dall'azionismo politico dei comunisti. L'insuccesso della giornata nazio-

nale di protesta del 27 marzo che il PC avrebbe voluto utilizzare come manifestazione politica contro El'cin, trova qui una delle sue cause centrali. Il nucleo dei dimostranti non era formato dalla classe operaia, ha sottolineato Kupcov, ma da impiegati statali e da rappresentanti del mondo della scuola e della sanità.

3. Cambiamenti di accento nel programma

In preparazione del Congresso vi erano stati rimarchevoli approcchi per un ampio rinnovamento programmatico. Se il PCFR vuole conquistare forza nello stato, deve conquistare la "direzione intellettuale nella società" attraverso un dialogo ampio e permanente con la popolazione: questa è stata l'analisi di Kupcov all'indomani della sconfitta di Zjuganov alle elezioni presidenziali del giugno 1996. Così egli ha auspicato un dibattito sui seguenti problemi: "Come deve essere la società che il nostro partito prospetta al popolo?"; "Come deve essere elaborato il programma di un partito moderno di orientamento socialista?"; "Una volta giunto al governo, in che modo il partito può difendere gli interessi della maggioranza della popolazione del paese che lo ha votato?". "Chi il PCFR considera suoi alleati e compagni di viaggio?". "Come il PCFR vuole garantire i diritti e le libertà democratiche dei cittadini?".⁷

In realtà al Congresso nessuno di questi temi importanti è stato dibattuto veramente a fondo. Di contro è stato deciso di rinviare al prossimo congresso (o a una speciale conferenza del partito) il rinnovamento programmatico. Questo rinvio è dovuto alla eterogeneità ideologica del PCFR e al timore, ben giustificato, della direzione che l'elaborazione di un chiaro profilo programmatico potrebbe agire come un esplosivo in un partito amorfo. Un buon esempio della potenziale forza esplosiva di un dibattito programmatico è venuto dagli interventi critici divergenti dei delegati sulla linea politico-ideologica del PCFR. Le rivendicazioni importanti della sinistra sono state: organizzazione di uno sciopero di massa, nazionalizzazione delle banche, riedizione delle Tesi di aprile di Lenin (Mosca), azioni di massa, priorità del Partito rispetto al blocco popolar-patriottico (Kursk), leninismo invece del patriottismo di stato alla Podbereskij come linea guida del partito (Tver': Podbereskij è considerato l'ispiratore ideale del "patriota di stato" Zjuganov.

D'altra parte, tuttavia, sono state avanzate anche rivendicazioni concrete. Esse in particolare sono: elaborazione di un programma economico pragmatico (la commissione economica del partito finora ha fallito: Chabarovsk); costruzione di un sistema dei media del partito contro il potere dei media del governo El'cin (parecchi delegati); formazione di specialisti del PC per funzioni di governo (Volgograd); disponibilità di

analisi sociologiche pratiche invece delle opere teoriche, certamente meritevoli, di Zjuganov (Belgorod e Mosca). Zjuganov dovrebbe recarsi più spesso presso le organizzazioni di base per imparare a conoscere i problemi concreti (Kamciatka).

Il Congresso ha tenuto conto di tutto ciò ridimensionando il patriottismo di stato evidenziato da Zjuganov ed inserendo, in una aggiunta al programma, il compito "di trasformare in un movimento di massa unitario di resistenza il movimento sociale di classe ed il movimento di liberazione nazionale" ⁸. In un altro punto, a integrazione, si afferma: "Comunione (sobornost'), carettare popolare (narodnost') e spiritualità (duchovnost') formano un importante presupposto perché le masse comprendano le idee del socialismo". Inoltre, la direzione del partito, considerando le osservazioni critiche di singoli delegati, ha sottolineato che naturalmente il PCFR non si trasformerà in una unione popolar-patriottica (presidente Zjuganov), ma ne rappresenta il nucleo organizzativo. Il presidente del Comitato esecutivo dell'Unione, Ryžkov, primo ministro all'epoca di Gorbačëv, lo ha ribadito nel suo indirizzo di saluto al Congresso.

Così il PCFR si è presentato come un amorfo ermafrodito con un patrimonio di idee socialiste di sinistra e nazional-patriottiche. Questo ha trovato la sua logica corrispondenza in una chiara delimitazione nei confronti di concezioni e formazioni comuniste di sinistra e socialdemocratiche. Ciò è apparso esplicito non al Congresso vero e proprio, ma solo al susseguente incontro con le delegazioni straniere. Il motivo potrebbe consistere nel fatto che, per il momento, la direzione del partito, non considerando un pericolo per la coesione le due correnti ai suoi lati, ha voluto cogliere l'occasione per rendere edotti i partners stranieri amici della situazione nella geografia dei partiti di sinistra in Russia.

Sul fianco sinistro Kupcov considera come unico vero concorrente il Partito comunista operaio russo (PCOR, Tjulkin), forte di 50.000 iscritti, che con le sue parole d'ordine radicali talvolta cerca, non senza successo, di influire sul PCFR accusando i suoi dirigenti di tradire gli ideali del socialismo-comunismo. La cosa non viene presa molto sul serio e mai il PCFR ha attaccato per primo le formazioni sulla sua sinistra.

Per quanto riguarda la socialdemocrazia, ha sottolineato Kupcov, negli anni passati vi è stata una serie di tentativi per farle trovare radicamento in Russia; ma questi sono sempre falliti (sono stati fatti i nomi di figure di rilievo come Jakovlev, Ševardnadze, Popov, Ruckoj, Lipickij, Rumjancev, Golov, Rybkin, Petrov). Per Kupcov anche nei prossimi dieci anni la socialdemocrazia non avrà chances d'attecchimento in Russia in quanto qui mancherebbe un ceto medio su cui un partito di questo tipo

possa basare il proprio successo.

Quanto sia esatta questa previsione lo dimostrerà il futuro. Una cosa è certa: come più forte partito d'opposizione il PCFR, in virtù delle specifiche condizioni del paese (cioè diverse da quelle in cui si sono trovati gli ex partiti comunisti dell'Europa centro-orientale, diventati socialdemocratici), si profilerà piuttosto come un partito patriottico di sinistra dove convivono Zjuganov, con la sua corrente patriottica, ed il suo vice Kupcov, con la sua corrente socialista. Al Congresso non sono emerse tendenze socialdemocratiche di tipo europeo, ma ci sono stati rappresentanti di una linea pragmatica i quali collegano l'impegno per la giustizia sociale al commercio professionale, guardando così oltre i confini della Russia verso l'Europa. Uno di questi della generazione più giovane è Ivan Mel'nikov che, dopo aver svolto la sua funzione di segretario per le questioni internazionali, ora è stato eletto vice presidente, divenendo il numero tre del partito dopo Zjuganov e Kupcov. Mel'nikov, presidente della Commissione della Duma per la scienza e la formazione, ha assunto analoghe funzioni anche in seno all'assemblea parlamentare del Consiglio d'Europa.

4. Il PCFR come partito del sistema

Con sorpresa, più volte Zjuganov nel suo rapporto ha rivolto duri attacchi al trockismo. Ma il suo bersaglio non dovrebbero essere stati i gruppi trockisti che in Russia sono assolutamente irrilevanti. Piuttosto ciò dovrebbe significare che il PCFR si sente parte del sistema politico esistente per cui si rivolge risolutamente contro certi gruppi e movimenti che mirano alla sua dissoluzione con metodi rivoluzionari violenti. Il partito si considera - questa la parola d'ordine del Congresso - "opposizione responsabile ma implacabile" nell'ambito del sistema esistente.

Su questo sfondo vi è stato un forte contrasto sul breve discorso di saluto di Jarov, in rappresentanza del presidente. I delegati hanno potuto sfogarsi quasi cacciando dalla tribuna l'ospite che non ha avuto il ringraziamento di Zjuganov (alcuni rappresentanti del PCFR hanno detto all'autore di questo articolo che tale comportamento è stato "poco civile", che si dovrebbe acquisire una cultura razionale della contestazione). Contro la linea generale del PCFR, tuttavia, nel Plenun vi è stato solo qualche isolato dissenso (riferito solo alle condizioni di una partecipazione al potere centrale: Chabarovsk, Tver'). Alla fin fine il partito dispone di un notevole "contropotere", che va usato responsabilmente, ha sottolineato Aparina, membro del Presidium (e capo del partito di Volgograd). Fino a quando non si disporrà della maggioranza - ha aggiunto Seleznev, portavoce alla Duma di stato, tra l'assenso dei delegati - bisognerà fare

compromessi con i detentori del potere per ottenere il meglio in favore del popolo lavoratore.

Vi sono state anche singole proposte di utilizzare la crescente forza del PCFR effettivamente come "contropotere" in forma di una stretta cooperazione, diretta contro il regime di El'cin, tra le regioni rosse rette da governatori dal PC. Però la direzione del partito sa che questo non è realistico che i governatori sono tenuti ad una stretta collaborazione con il centro e ad agire in maniera indipendente dal partito. All'osservatore questo è apparso in maniera eloquente quando egli ha chiesto un colloquio col nuovo governatore di Volgograd, Maksjuta, che conosceva ancora come presidente della Duma di stato. Proprio nel momento in cui Zjuganov sferzava gli USA come colonizzatori della Russia, all'autore è stato spiegato che Maksjuta aveva appena lasciato il Congresso per recarsi negli Stati Uniti dove avrebbe avuto colloqui economici promettenti in favore della regione di Volgograd.

Effettivamente il PCFR è largamente integrato nel sistema e sta divenendo solida parte integrante dell'establishment politico. In questo senso importanti punti di riferimento sono, tra gli altri, la partecipazione alle numerose elezioni a tutti i livelli a partire dal 1993, l'attiva collaborazione all'attività legislativa in parlamento, la crescente presenza negli esecutivi di comuni e regioni e parzialmente anche nel potere centrale (p.es., al congresso Zjuganov ha fatto le lodi di Tuleev, ministro della CSI, contro i critici di una partecipazione del PC al governo, definendolo "ministro dell'integrazione e della riunificazione").

La stessa valenza assumono il contributo dato dal gruppo comunista alla elezione di Černomyrdin a capo del governo ed il sostegno al bilancio da lui presentato. Di fatto come opposizione al governo in carica restano solo il movimento Jabloko di Javlinskji, sul fianco democratico riformatore, e l'Unione russa di tutto il popolo di Baburin, sul fianco imperial-patriottico.

Così il PCFR ha parecchie sfaccettature. Da una parte esso si può paragonare al PC francese dell'immediato dopoguerra. Infatti, come quello, contribuisce alla stabilizzazione del sistema, ma nel contempo organizza la protesta sociale e agita la bandiera costituzionale evitando di assumersi direttamente responsabilità di governo. Dall'altra parte esso ha certe similitudini formali con la situazione del PC italiano durante lo stesso periodo. Come questi, il PCFR è fortemente rappresentato nei comuni, nelle regioni e nel parlamento nazionale, ma gli è impedito dalla classe politica dominante di assurgere al potere al centro. La conseguenza è lo sviluppo di una "società bloccata" (come in Italia con la DC) nella quale, da una parte, vengono evitati i pericoli di una partecipazione del PC al

governo, ma, dall'altra, il regime al potere si caratterizza per le sue incro-stazioni, per mancanza di capacità innovativa e per la sua stagnazione.

La stessa direzione del PC sembra adombrare un terzo modello alla maniera di un "best-case-szenario". Questo si configurerebbe in una neutralizzazione - come conseguenza di un'acutizzazione della crisi sociale - del gruppo liberaldemocratico, che ruota intorno ai primi vice-presidenti del Consiglio dei ministri Čubajs e Nemcov. Così si creerebbero le premesse per penetrare pacificamente nelle strutture statali occupando importanti posizioni in un governo ad orientamento centralista diretto da Černomyrdin o da Stroev (la carica di presidente del Consiglio della Federazione recentemente è stata assegnata al movimento "Nostra Casa Russia").⁹ Obiettivo del PC non è la rischiosa formazione di un'alternativa in alleanza con Jabloko e/o con la formazione di Lebed': a entrambe il Congresso ha opposto un chiaro rifiuto poiché in una alleanza con esse il PCFR dovrebbe mostrare disponibilità a riformare se stesso. Invece esso persegue la soluzione di una divisione del potere con i centristi, che è a basso rischio. Con i centristi peraltro si intravedono effettivamente molti punti di convergenza come ad esempio lo scetticismo nei confronti delle riforme economiche, il rifiuto dello smembramento dei potenti monopoli di stato, l'assenso a una rapida riunificazione della Russia con la Bielorussia.¹⁰ Dal punto di vista del PCFR il vantaggio di una tale soluzione risiederebbe nel fatto che essa gli aprirebbe la strada del potere senza che la sua identità e i suoi interessi venissero toccati e senza temere un pericolo di lacerazioni all'interno del partito. Sotto questo aspetto il PCFR, nella sua attuale configurazione, è una forza a struttura conservatrice e un suo rilevante coinvolgimento nella responsabilità governativa rafforzerebbe le tendenze alla stagnazione in Russia.

5. Tre dimensioni delle relazioni esterne

Le relazioni internazionali del PCFR hanno avuto al Congresso e ai suoi margini tre dimensioni: il rapporto della Russia con la CSI, la definizione del "lontano estero" e le relazioni con i partiti amici in tutto il mondo. Il partito ha attribuito una univoca priorità al suo rapporto con la CSI, che per esso non è proprio estero ma parte di uno spazio imperiale cresciuto naturalmente e distrutto col tradimento. Le altre due dimensioni invece sono passate chiaramente in secondo piano nonostante la speciale attenzione della direzione del partito per le delegazioni straniere. In effetti il PCFR non è un partito internazionalista, ma - come già ai tempi di Stalin e Brežnev - nella sua grande maggioranza una formazione imperiale-grande russa.

a) CSI: restaurazione dell'impero

Nel rapporto di Zjuganov è stato posto un marcato accento sul carattere revisionistico della concezione relativa ai paesi della CSI. Il capo del PCFR ha parlato in termini sprezzanti della "statalità della Russia della Belovežskaja Pušča" scaturita dalla frantumazione dell'Unione Sovietica: una Unione sovietica che storicamente e culturalmente ha le sue radici nella Grande Russia.¹¹ Di conseguenza egli ha esortato alla pacifica e volontaria restaurazione della "statalità storica della Russia", alla "riunificazione dei popoli della grande area euroasiatica", poiché al di fuori di una nuova Unione non vi può essere una forte Federazione russa.

In questo contesto è stato accolto con un grande applauso l'indirizzo di saluto di Simonenko, giovane e suadente capo del PC ucraino; il fatto che egli sia intervenuto come primo oratore straniero ospite dovrebbe aver dimostrato il grande interesse del PCFR ad un avvicinamento tra la Russia e l'Ucraina; Simonenko ha definito il PCFR "scuola e modello" del PC ucraino e ha esortato ad azioni coordinate contro il "nuovo ordine mondiale degli USA" e per il ripristino dell'Unione Sovietica "con la sua capitale Mosca". La rilevanza di questa dimostrazione di armonia politico-ideologica tra i due PC non dovrebbe essere sottovalutata, disponendo anche il PC ucraino, con 90 deputati (su 420), di fortissime posizioni in Parlamento.

In maniera interessante Zjuganov si è pronunciato, in questo contesto, contro gli appelli "ultrapatriottici" per la definizione dello status di Sebastopoli come parte integrante della Russia. Questo, però, non è avvenuto perché il PC abbia rinunciato a tali pretese. Piuttosto Zjuganov ha motivato la sua cautela col fatto che la controversa comune vertenza di Sebastopoli, Crimea, Transnistria e Abchasia può essere ricomposta solo se l'Unione verrà ripristinata secondo il referendum del marzo 1991.¹² Coerentemente, già al plenun di dicembre 1996 egli aveva annunciato: "Sebastopoli sarà una città sovietica"¹³. Queste sono tesi pericolose perché dietro la apparenza di approcci pragmatici si cela solo l'alternativa tra attesa passiva e restaurazione attiva dell'Unione.

Egualemente di impronta imperial-restauratrice è stato il massiccio pronunciamento del Congresso a favore di una Unione su vasta scala tra Russia e Bielorussia, questione intorno alla quale poco prima del Congresso vi erano state violente controversie tra le élites del paese.¹⁴ Su questo, come sulla situazione nella CSI, il ministro della CSI Tuleev ha tenuto davanti alle delegazioni straniere un significativo discorso, certamente anche con l'intenzione di accattivarsi gli autorevoli rappresentanti dei PC della CSI e di utilizzarli come portatori della concezione imperia-

le. I punti centrali delle poco sistematiche esternazioni di Tuleev si possono sintetizzare così:

Finora non si è riusciti a bloccare il processo di disintegrazione nella CSI. Se non affrontiamo ora il problema, sarà poi troppo tardi poiché già oggi nelle scuole di molti paesi della CSI la Russia viene presentata come il nemico principale.

Certamente anche noi abbiamo fatto degli errori, come per esempio il blocco dell'Azerbaigian. Però i veri impulsi negativi partono dall'occidente, che si oppone con tutte le forze alla integrazione. Esso, a tutt'oggi, ha investito nella CSI complessivamente 30 miliardi di dollari, ma solo sei in Russia. In Kazachstan, ad esempio, il 90 per cento delle privatizzazioni sono andate a stranieri. Perciò, decisivo per il rafforzamento dell'influenza russa è il risanamento dell'economia. E' molto ridicolo che l'occidente si opponga alla Unione Russia-Bielorussia quando tutto il mondo si integra. I dimostranti contro Lukašenko è giusto che siano stati puniti, essi hanno violato l'ordine e la legge e hanno scandito slogan come: "Contro la riunificazione con la Russia imperialista". Dal punto di vista economico l'Unione sarà un successo poiché la Bielorussia dispone di un'industria capace di grandi prestazioni, specialmente nel complesso dell'industria militare.

Infine rappresentano forti argomenti a favore dell'Unione le infrastrutture nei trasporti, gli impianti militari nell'ovest del paese e la contiguità con l'enclave di Kaliningrad.

Specialmente considerando la situazione economica in Bielorussia, le affermazioni di Tuleev hanno avuto un impatto poco realistico. Egli ha sempre eluso la questione posta dal rappresentante dell'Abchasia di prevedere in una nuova unione uno "statuto speciale" per le repubbliche non riconosciute (per esempio, Abchasia, Transnistria). Evidentemente una discussione su questo tema è apparsa molto scottante.

b) Il PCFR ed il "lontano estero"

La concentrazione del Congresso sui compiti dell'integrazione del "vicino estero" con la Russia ha spinto in secondo piano il rapporto con il "lontano estero". La Russia è "un mondo speciale, una cultura speciale", si afferma nel rapporto di Zjuganov, e tutti i tentativi di imporre al paese il modello latino, svedese o prussiano sono falliti. Oggi l'occidente, con l'aiuto di una quinta colonna a Mosca, si dà da fare per restaurare il capitalismo in Russia e assegnare al paese, in stile coloniale, lo status di un mero fornitore di materie prime ed energia. L'allargamento della NATO ai paesi orientali serve proprio a creare un "cordone sanitario" intorno alla Russia. Così si vorrebbe impedire al paese di riconquistare la sua tradizio-

nale influenza sulla scena mondiale.

Questa visione tradizionale ostile, che scaturisce da categorie ideologiche, non è isolata. Essa viene collegata con l'invito "agli USA e all'Occidente complessivamente" a sviluppare relazioni di partneriato. Ciò sottolinea la capacità e la disponibilità del PC di rivolgersi all'Occidente anche in maniera pragmatica e di seguire una linea, come quella indicata da Primakov, nel segno della lotta contro un unipolarismo statunitense e per una diversificazione della politica estera russa. Zjuganov ha indicato come interlocutori principali la Cina, l'India ed il mondo arabo, antepoendoli all'Occidente, di cui partners importanti della Russia, come l'UE e la Germania, significativamente non sono stati affatto menzionati.

A conclusione del summenzionato intervento dell'ucraino Simonenko, al Congresso hanno preso la parola anche altri autorevoli rappresentanti di partiti fratelli stranieri che già ai tempi dell'Unione Sovietica erano stati fedeli seguaci del PCUS, come i PC di Cuba, Vietnam, India, Cipro, Libano e Repubblica Ceca. Il maggior entusiasmo l'ha suscitato il cubano Borges con il suo appello al PCFR a superare il difficile periodo di accerchiamento imperialistico e a risollevare la Russia. Proprio Cuba è un esempio dell'efficace resistenza contro le pressioni esterne e per una strategia economica indipendente. Rispetto all'atteggiamento russo-nazionalpatriottico del PCFR, l'appello del rivoluzionario cubano, pronunciato in stile internazionalista tradizionale, ha agito in maniera ambivalente, tuttavia almeno sui nostalgici ha suscitato grande impressione.

c) L'incontro internazionalista

L'incontro della direzione del PCFR con le 82 delegazioni straniere complessive, già più volte menzionato, ha ricordato molto all'autore le conferenze mondiali comuniste del passato, con la differenza che questa volta egli ha potuto osservare tutto dall'interno, mentre prima poteva analizzarle solo dall'esterno¹⁵. Il numero ed il peso dei PC di tutto il mondo hanno offerto importanti elementi circa le priorità internazionali del PCFR. Particolarmente massiccia è stata la presenza dei partiti fratelli di tutti i paesi della CSI, le cui file erano arricchite significativamente da rappresentanti di partiti comunisti dell'Abchasia, Ossetia del Sud e Transnistria. Il secondo gruppo, per numero, era formato dai PC dell'Asia (compreso il Vicino Oriente): i partiti al governo di Cina, Vietnam e Corea del Nord, rappresentati da folte delegazioni, nonché partiti non al governo dell'India, Afganistan, Irak, Iran, Kurdistan (!), Siria, Libano, Palestina, Israele, Giordania ed altri. Dell'Europa centroorientale

erano presenti una serie di PC (tra gli altri, degli Stati baltici, della Repubblica Ceca, della Slovacchia, della Repubblica Federale Jugoslava), nonché rappresentanti di gruppuscoli socialisti-di-sinistra-comunisti, ma non gli ex PC trasformati in social-democratici come ad esempio quelli di Polonia, Lituania e Ungheria.

I maggiori paesi d'Europa erano rappresentati dai loro PC e da una serie di formazioni socialiste di sinistra (per esempio la PDS tedesca) e da due delegazioni di osservatori dell'Internazionale socialista (SPD e Pasok).

Momento centrale dell'incontro, che il PCFR ha definito, in maniera riduttiva, semplice "scambio di opinioni", è stato il già citato intervento del ministro della CSI Tuleev (e non i discorsi introduttivi dei tre maggiori dirigenti Zjuganov, Kupcov e Mel'nikov) ¹⁶. Il motivo di questa posizione di preminenza va ricercato evidentemente nel fatto che per il PCFR la reintegrazione degli Stati nella CSI e la collaborazione tra i loro partiti fratelli rappresentano la forma più alta di internazionalismo. Così lo hanno interpretato anche i partiti fratelli della regione: analogamente al citato intervento congressuale del capo del PC ucraino Simonenko, anch'essi hanno posto al centro dei loro discorsi lo sforzo per il ripristino dell'Unione ed il doveroso riconoscimento del ruolo pionieristico del PCFR.

Una serie di partiti comunisti occidentali invece non era affatto d'accordo con questa visione, che esaurisce il moderno internazionalismo nella solidarietà con chi si batte per la integrazione della CSI. Essi hanno fatto piuttosto pressione sul PCFR in quanto maggiore partito del movimento operaio internazionale affinché costituisca nuovamente un punto di riferimento per gli altri PC, organizzi conferenze comuniste come quelle del passato con lo scopo di elaborare azioni comuni, fondi un organo di informazione per il movimento comunista (PC finlandese, Partito del lavoro ungherese, PC del Cile ed altri). Il PCFR ha cercato di vanificare questi incitamenti: in quanto partito popolar-patriottico di stampo russo nutre forti pregiudizi contro il tradizionale internazionalismo dei comunisti. Per personaggi come Zjuganov esso è in sostanza solo una variante delle mene occidentali mirate a esporre lo specifico tipo di civiltà russa alle devastanti influenze del mondo occidentale. Così i partiti occidentali hanno dovuto accontentarsi dell'annuncio che il PCFR parteciperà alle iniziative collettive dei partiti fratelli. Però di organizzazione o coordinamento di attività internazionali da parte del PCFR neanche a parlarne!

L'incontro, protrattosi per sei ore, ha assunto un tono involontariamente drammatico quando il presidente dei comunisti riformisti bielorusi Kaljakin ha criticato aspramente il quadro abbellito della situazione poli-

tica ed economica in Bielorussia fatto da Tuleev. Citando avvenimenti e dati concreti egli ha sottolineato che Lukašenko non è per niente il grande stabilizzatore che sembra, purtroppo, anche agli occhi del PCFR. Egli in violazione delle costituzione si è eretto a sovrano assoluto che, esattamente al contrario, rovina il paese con la sua deleteria politica economica e lo destabilizza con la sua repressione su vasta scala. Kaljakin ha ribadito che il suo partito sostiene il progetto di una integrazione tra Russia e Bielorussia. Ma con Lukašenko, che assieme ai partiti borghesi vuole distruggere anche i comunisti della Bielorussia, il conseguimento di questo obiettivo non è possibile. Così egli ha ammonito il PCFR a non giudicare in maniera errata la persona di Lukašenko, cosa che sarebbe fatale per entrambi gli stati, e ha chiesto solidarietà nella lotta contro il dittatore.

Dopo questa filippica, per la trojka della direzione del PCFR si è creata una situazione difficile. Con abile tattica la replica è stata lasciata alla rappresentante del PC della Kirghisia, che ha presentato Lukašenko come pioniere della lotta per l'unità con la Russia. Alla fin fine egli non è stato il solo a votare contro la disintegrazione dell'Unione Sovietica? Non è forse vero che Kaljakin ha manifestato contro il presidente assieme ai nazionalisti del fronte popolare innalzando la bandiera nazionale bielorusa? A Kaljakin è stato impedito di replicare con il frusto pretesto di non volersi ingerire negli affari interni della Bielorussia. La solidarietà del PCFR con i partiti fratelli, precisamente come prima per il PCUS, si arresta laddove sono in gioco gli interessi di stato. In questo contesto Kaljakin è apparso ingenuo, quando, parlando più tardi con l'autore, ha detto di non voler rinunciare alla speranza che alla fine il PCFR devierà dalla sua politica di amicizia con Lukašenko. Per ciò che concerne l'occidente egli si è detto pienamente d'accordo con quella politica che prevede un'apertura in favore del regime del presidente solo se questa darà spazio ai principi di democrazia e pluralismo.

6. Conclusioni

L'impressione complessiva del Congresso si può così riassumere: come per l'intera Russia¹⁷, anche per il PCFR sono le contraddizioni a dominare. In effetti nel partito coesistono nazionalpatrioti e slavofili, sovietici tradizionalisti, marxisti modernizzatori e riformatori pragmatici. Una lingua programmatica amorfa e la figura simbolica di Lenin agiscono, da una parte, come cemento tra le correnti divergenti: ognuna di esse trova qui quelle affermazioni che vanno bene alla propria visione del mondo.

Il PCFR è più stabile di quanto possa apparire dall'esterno. Ma d'altra parte, questa specifica forma porta dalla stabilità all'immobilismo

e alla stagnazione. Le ali si danno reciprocamente scacco; ai seguaci di un "moderno socialismo" non riesce di sfondare, come ha dimostrato in maniera eloquente l'annullamento dell'annunciato dibattito su un rinnovamento programmatico.

In questo quadro il PCFR, anche se dovesse partecipare al governo con più forza, non si batterà per un ritorno al sistema sovietico. Esso ha accettato in linea di principio il pluralismo politico e un sistema economico misto e sa che il tentativo di una restaurazione potrebbe portare alla violenza, alla guerra civile ed eventualmente alla disgregazione della Russia. Questo però non significa che il PCFR, secondo l'esempio di molti ex partiti comunisti dell'Europa centro-orientale, diverrà "socialdemocratico" a medio termine. Finché potrà, esso si svilupperà in un partito nazionalista di sinistra di stampo specificamente russo, nel quale libertà politica ed economica sono generalmente legate, la giustizia viene interpretata come eguaglianza ed è un valore la solidarietà di quelle forze che perseguono la rinascita dell'impero russo.

(Traduzione di Michele Ingenito)

NOTE

1) Vedi l'allegato elenco completo delle delegazioni ospiti.

2) Sul PCFR cfr. Joan Barth Urban, "Russia's Communists at the Crossroads", Boulder 1997; G. Luchterhand, "Von der radikalen Opposition zur Beteiligung an der Macht. Die Kommunistische Partei der Russlaendischen Foederation", in: "Osteuropa" (Aachen), Nr. 10/1996, pp. 968-986; H. Timmermann, "Renaissance der KP Russlands", in "Europaeische Rundschau" (Wien), Nr. 2/1996, pp. 59-80. Nelle pagine successive si fa riferimento ampiamente ad annotazioni dell'autore, giacché parti importanti dei lavori congressuali non sono state pubblicate (p.es. le conclusioni di Zjuganov, gli interventi dei delegati, nonché contenuto ed avvenimenti delle riunioni con gli ospiti stranieri).

3) Sulla "lettera" non pubblicata riferisce dettagliatamente J. Rodin, "Ne nazad, a vpered k socializmu", in "Nezavisimaja gazeta" (Mosca) . 10.1.1997.

4) Così la sostanza dell'intervenuto congressuale del vice di Zjuganov, Kupcov, "Sul lavoro dei comunisti all'Assemblea federale della Federazione russa", in "Pravda Rossii" (Mosca) 26.4.1997.

5) Editto in "Sovetskaja Rossija" (Mosca), 22.4.1997.

6) I documenti sono apparsi in "Pravda Rossii".

7) Intervenuto all'VIII Plenun del CC, in "Dialog" (Mosca), Nr. 10/1996, pp. 33/41, qui pag. 40.

8) Documenti di partito: Compendio del programma di gennaio 1995 e relative

proposte di modifica.

9) Cfr. l'istruttivo articolo di L. Ševcova, "Dilemmas of Post-Communist Russia", in "Security Dialogue" (Londra), Nr. 1/1997, pp. 83-89.

10) Nella stessa direzione va Ju. S., "Parallel'nye miry", in "Literaturnaja gazeta" (Mosca) Nr. 16/23, 4.1997, pag. 1.

11) Belovežskaja Puščā è la regione della Bielorussia occidentale dove i presidenti El'cin, Kravčuk (Ucraina) e Šuskevič (Bielorussia) nel dicembre 1991 decisero lo scioglimento dell'Unione Sovietica.

12) Significativamente il PCFR ha invitato al suo Congresso anche i partiti fratelli delle regioni separatiste Abchasia, Ossetia del Sud e Transnistria.

13) Apparso in: "Dialog", Nr. 2/1997, pp. 9-16.

14) Cfr. O. Alexandrova/Heinz Timmermann, "Die Union Russland-Belarus im Kontext der Intra-GUS-Beziehungen", Aktuelle Analyse des Bundesinstituts, nr. 15/1997 Nr. 16/1997.

15) Vedi qui di seguito la lista dei partecipanti.

16) Vedi qui di seguito il programma dell'incontro.

17) Cfr. l'articolo di L. Ševcova già citato nella nota 9.

LE DELEGAZIONI STRANIERE AL IV CONGRESSO DEL PCFR

- Partito comunista d'Austria
- Associazione per l'unità dei comunisti d'Australia
- Partito comunista dell'Azerbaigian (Ramiz Achmedov, presidente del Partito)
- Partito comunista d'Argentina
- Partito comunista d'Armenia (Sergej Badaljan, primo segretario del CC, e Vladimir Darbinjan, secondo segretario del CC)
- Partito comunista dell'Abchasia (Oleg Damenja, presidente del Comitato Esecutivo)
- Partito democratico-popolare dell'Afghanistan
- Partito comunista della Belarus' (Sergej Kaljakin, primo segretario del CC, e Anatolij Laškevič, membro della Segreteria del CC)
- Partito comunista della Bielorussia (Viktor Čikin, primo segretario del CC, e Sergej Kastjan, membro del CC)
- Partito comunista di Birmania
- Partito socialista Bulgaro (Miroslav Popov e Krasimir Premjanov, membri del bjurò esecutivo del Consiglio supremo)
- Partito comunista (Bulgaria) (Aleksandr Paunov, primo segretario del CC, e Georgi Banev, della Segreteria del CC)
- Partito comunista del Brasile
- Partito comunista di Gran Bretagna
- Partito operaio ungherese
- Partito comunista dei Vietnam
- Partito del socialismo democratico (PDS, Germania)
- Partito comunista tedesco
- Partito social-democratico di Germania (SPD) (Heinz Timmermann, rappresentante del Partito)
- Partito comunista di Grecia
- Movimento socialista panellenico (Pasok, Grecia)
- Partito comunista unitario di Georgia (Pantelejmon Georgadze, primo segretario del CC, e Čogadze Temur, primo segretario del comitato regionale dell'Agia)ria)
- Partito comunista di Georgia (Ivan Ciklauri, primo segretario del CC)

- Partito comunista di Danimarca
- Partito comunista d'Egitto
- Partito comunista di Israele
- Partito comunista indiano
- Partito comunista dell'India (marxista)
- Partito comunista di Giordania
- Partito iraniano dei lavoro (Tude)
- Partito comunista dell'Irak
- Partito comunista di Spagna
- Izquierda Unida (Spagna)
- Partito comunista di Catalogna
- Partito della rifondazione comunista (Italia) (Paolo Ferrero, Fausto Sorini e Nora Tagliacruzchi)
- Partito comunista del Kazachstan (Marat Tulenbaev, della Segreteria del CC, e Vasilij Šanin, segretario del comitato regionale del Kazachstan occidentale)
- Partito comunista del Canada
- Partito progressista del popolo lavoratore di Cipro (Akel)
- Partito dei comunisti della Kirghisia (Absamat Masaliev e Klara Ažybekova, rispettivamente presidente e vicepresidente del Comitato esecutivo centrale)
- Partito comunista cinese
- Partito del lavoro di Corea (Corea del Nord)
- Partito comunista cubano
- Partito operaio del Kurdistan
- Partito popolare-rivoluzionario del Laos
- Unione dei comunisti della Lettonia (Albert Lebedev, copresidente)
- Partito comunista del Libano
- Partito socialista-progressista del Libano
- Congresso del popolo della Giamahiria (Libia)
- Partito comunista di Lituania
- Partito comunista del Lussemburgo
- Frelimo (Mozambico)
- Partito dei comunisti della Repubblica di Moldova (Vladimir Doronin, primo segretario del CC, Vladimir Doronin, della Segreteria del CC, e Georgi Anton, membro del CC)
- SWAPO (Namibia)
- Partito di unità socialista della Nuova Zelanda
- Partito comunista dell'Ossetia del Sud (Stanislav Kočiev, primo segretario del CC)

- Organizzazione per la liberazione della Palestina (OLP)
- Fronte democratico di liberazione della Palestina
- Fronte popolare di liberazione della Palestina
- Partito popolare di Panama
- Partito comunista portoghese
- Partito comunista dei lavoratori della Tarnsnistria (Pridnestrov'e)
(Nikolaj Cepko, primo segretario del comitato repubblicano)
- Partito socialista dei lavoratori di Romania (Georgiu Pelle, della segreteria del CC)
- Partito comunista siriano
- Partito della rinascita socialista araba di Siria (Baas)
- Partito comunista di Slovacchia (Joseph Ševc, vicepresidente, e Pavel Bubka)
- Partito comunista del Sudan
- Partito comunista del Tagikistan (Šodi Šabdolov, presidente del presidium, e Džumaboj Zakirov, membro del CC)
- Comitato organizzativo per la rifondazione del Partito comunista del Turkmenistan (Atachon Juldašev e Džumanmurad Čaryev)
- Partito comunista dell'Uzbekistan
- Partito comunista d'Ucraina (Petr Simonenko, primo segretario del CC, Adam Martynjuk, della segreteria del CC, Leonid Grač, primo segretario del comitato repubblicano del Partito comunista di Crimea)
- Partito comunista di Finlandia
- Partito comunista francese
- Partito comunista di Cechia e Moravia (Repubblica Ceca)
(Miroslav Grebeniček, presidente del CC, e Radoslav Klein, responsabile della sezione esteri del CC)
- Partito comunista del Cile
- Partito svizzero del lavoro
- Partito comunista dello Sri-Lanka
- Partito comunista dell'Estonia (Sergej Grečichin, membro della Direzione)
- Nuovo partito comunista di Jugoslavia (Branko Kitanovič, Segretario generale, Božo Delibašič e Predrag Miličević, membri del CC)
- Partito socialista di Serbia (Jugoslavia) (Boško Perošević, vicepresidente, e Bronislav Popovič, della sezione esteri)
- Gruppo della sinistra unita all'Assemblea parlamentare del Consiglio d'Europa (Doros Christodulides, vicepresidente)

**Programma dell'incontro con le delegazioni estere
21 aprile 1997**

- Ore 10-10,30 - G. Zjuganov, "La Russia nel mondo contemporaneo"
Ore 10.30-11 - V. Kupcov, "Il PCFR oggi. La situazione nel movimento comunista in Russia e gli schieramenti delle forze politiche"
Ore 11-11,30 - Ju. Masljukov, "La situazione economica in Russia"
Ore 12-12,30 - A. Tuleev, "La CSI e i problemi dell'integrazione"
Ore 12,30-13,30 - Risposte alle domande
Ore 14,30-17 - Dibattito

Dario Gasparini

ATTUALITA' DEL PENSIERO DI JAN PATOČKA

ovvero come essere patočkiani senza saperlo

Scopo di questa relazione* è quello di mettere al corrente gli ascoltatori delle relazioni esisitenti fra il pensiero di Jan Patočka e alcuni aspetti del più recente dibattito filosofico italiano.

Cominciamo con il dire che queste "relazioni" non esistono, nel senso che Jan Patočka resta, in Italia, un perfetto sconosciuto. Al di fuori di qualche dipartimento universitario nessuno ne legge le opere, pertanto non vi è fra il suo pensiero e quello di autori italiani nessun collegamento diretto!

Vi sono tuttavia delle consonanze, dovute al fatto che Patočka si è occupato, con discreto anticipo, di alcune tematiche estremamente attuali, le quali non sono state ancora esaurite e superate dalla ricerca filosofica europea contemporanea. Il suo pensiero, dunque, potrebbe essere di grande utilità per tutti coloro che si stanno occupando delle stesse problematiche; e, di fatto, in Francia i testi di Patočka sono oggetto di studio intenso.

In particolare, il pensiero di Patočka mi sembra attuale rispetto a due temi: quello del ruolo della tecnica nella società contemporanea e quello della politica come ricerca del senso umano dell'esistenza. Temi che, in ambito italiano, mi sembrano affrontati in modo pregnante da Pietro Barcellona e da Giorgio Agamben nei loro più recenti volumi { G. Agamben *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita* Einaudi 1995; P. Barcellona *Dallo Stato sociale allo Stato immaginario* Bollati Boringhieri 1994}. Per quanto riguarda in particolare il tema del ruolo della tecnica sarebbe d'obbligo fare riferimento anche all'opera di Severino e al dibattito che attorno e contro ad essa si è dipanato per tutti gli anni ottanta.

Dal momento che il pensiero di Severino è, per molti aspetti, diametralmente opposto a quello di Patočka, i riferimenti ad esso sarebbero puramente polemici. Mi sembra più interessante esaminare pensatori che, in modo inconsapevole, sono entrati in sintonia con Patočka, in particolare con il Patočka dei *Saggi eretici di filosofia della storia*.

* * *

Perché dovremmo darci la pena di leggere l'opera di Jan Patočka, e in particolare i *Saggi eretici di filosofia della storia*? Dovremmo farlo perché Patočka è stato uno dei pochi pensatori del Novecento che abbia elaborato la propria filosofia politica partendo dalla categoria del conflitto anziché dalla sua rimozione. Questa rimozione, confessata o occultata, ha prodotto un pensiero politico che, quando non è giunto apertamente ad esiti totalitarii, come nel caso di Schmitt, si è dimostrato del tutto incapace di opporre una resistenza intellettualmente efficace al totalitarismo: ed è il caso di Kelsen.

Per Patočka invece la politica - e soprattutto la democrazia - è prima di ogni altra cosa *conflitto*, lotta, scontro di idee e di interessi.

«Lo spirito della polis è lo spirito dell'unità nel contrasto e nella lotta. Infatti non è possibile essere un cittadino altrimenti che nell'unità di alcuni contro altri, ed è proprio questo spirito a creare la tensione, il tono della vita cittadina...E così nella polis, attraverso il contrasto e la lotta, si crea il potere, che è collocato al di sopra dei partiti in lotta... Ma il potere che si costruisce attraverso la lotta non è la forza cieca. Il potere nato dal contrasto è sapiente e veggente: soltanto in questa lotta sta la vita che riconosce veramente la natura delle cose...la comprensione delle cose deve essere necessariamente comune e nata dal contrasto... Nel crollo del senso dato gli avversari s'incontrano fra loro e creano con ciò un nuovo modo di essere dell'uomo...» (*Saggi eretici di filosofia della storia*, Bologna, CSEO 1981, pp. 74-75).

Il conflitto è per Patočka un fenomeno positivo in quanto euristico, capace di far emergere la verità, tanto sul piano sociale quanto su quello esistenziale, individuale. Ma non si tratta della "verità" dogmatica e pseudoreligiosa che viene imposta all'interno dei regimi totalitarii o, più genericamente, "normalizzati", ove il conflitto (di classe, ideologico, letterario ecc.) è stato cancellato a forza o formalizzato da tecniche di governo tese a renderlo una simulazione rituale. Dal conflitto scaturisce una verità problematica, che per Patočka costituisce l'unica forma umana e autentica di verità. Il conflitto politico, cioè la vita politica, è il fenomeno che provoca, secondo Patočka, il passaggio dell'umanità dalla pre-storia alla storia: ovvero il passaggio da una concezione passiva e materiale dell'esistenza umana ad una concezione via via più consapevole e attiva. Attraverso la lotta politica, l'uomo scopre che il mondo in cui egli vive non è un dato di fatto immutabile ma che può cambiare, essere trasformato - o distrutto - e la sua vita con esso. Il senso della sua esistenza, dunque, non è un destino che gli cade sulle spalle e che egli è condannato a portare indipendentemente dalla sua volontà: il senso della vita gli appare come un qualcosa che deve essere costruito e cercato: e appunto per questo è sempre proble-

matico, esposto al pericolo dell'annullamento e della sconfitta.

«E' possibile infatti che la vera sostanza di quella cesura che cerchiamo di stabilire come linea divisoria tra l'epoca preistorica e la storia vera e propria si trovi in quello sconvolgimento dell'ingenua certezza del senso che domina la vita dell'umanità, fino a quella specifica trasformazione che è costituita dal quasi contemporaneo insorgere della politica e della filosofia... La storia si distingue dall'umanità preistorica per il crollo di questo senso accettato... Nella collettività della polis, nella vita dedicata alla collettività stessa, vale a dire nella vita politica, si crea lo spazio per un senso autonomo e puramente umano. E' esso il senso del reciproco riconoscimento nell'azione, che ha un significato per tutti coloro che vi prendono parte...» (*Saggi eretici...* p. 90-92).

A questo proposito P. Ricœur (il massimo esperto e divulgatore francese del pensiero di Patočka) afferma che: «... a proposito dell'entrata nella storia... Patočka introduce il tema eraclitiano di *Polemos*, che proietta su tutta la sua filosofia politica un'ombra inquietante»². Per Ricœur, infatti, il Patočka dei *Saggi eretici* è un filosofo approdato ad una concezione disperata e negativa della politica, segnata appunto dal conflitto, che ne costituirebbe una sorta di peccato originale.

Ma la forza di *Polemos* non è soltanto inquietante: è anche illuminante. Se Patočka è consapevole della carica distruttiva del conflitto politico, non per questo rinuncia a sottolinearne la forza rivelatrice: non mi sembra quindi possibile parlare, a questo proposito, di un Patočka disperato o pessimista, attestato su una posizione di condanna della politica.

Al contrario, Patočka parla della vita politica come dello «spazio per un senso autonomo e puramente umano», un'espressione che non si può certo interpretare in senso negativo.

Dunque, Patočka pensa la politica come una realtà naturalmente e necessariamente conflittuale. Ma, a differenza di altri pensatori, ritiene che il conflitto non sia una forma negativa e indesiderabile della politica bensì la sua dimensione essenziale. In questo modo Patočka rovescia il senso della critica che, da destra e da sinistra, è sempre stata avanzata contro la democrazia: quella di essere, appunto, generatrice e scatenatrice di conflitti potenzialmente letali per l'esistenza stessa della società (per difendere la quale bisognerebbe poi procedere alla soppressione della democrazia e allo "spegnimento" dei conflitti; oppure ridurre la democrazia a un sistema di regole formali, il cui gioco permette di rinviare all'infinito la soluzione dei conflitti, evitando di metterne in discussione le cause sostanziali e salvando giorno per giorno gli equilibri dati). Per Patočka la democrazia è superiore ad altre forme di organizzazione politica non perché sia più "solida" o meno conflittuale ma proprio perché in

essa i conflitti, di ogni genere, possono emergere alla luce del sole. E su questa concezione della politica è possibile, a mio avviso, costruire una filosofia della politica che sappia realmente opporsi alle tendenze implicitamente totalitarie che dominano la politica nello Stato moderno fin dalla sua apparizione.

Ma Patočka è stato solo parzialmente filosofo politico: il nucleo della sua riflessione è sempre stato, piuttosto, il problema socratico della coerenza fra vita e discorso filosofico, della adesione non formale ma esistenziale ai valori umani - pertanto problematici - che rendono la vita umana realmente tale. Su questo piano la riflessione di Patočka si snoda su due poli contrapposti: vita spirituale (o anche vita nella verità) e *vita decadente*.

Ma andiamo con ordine: per semplicità, trovo opportuno riprodurre qui un estratto della mia tesi di laurea;

«L'uomo spirituale non è ... una categoria sociale: egli può essere definito solamente in rapporto alla verità e alla definizione di un senso del mondo e dell'esistenza. L'uomo spirituale, in primo luogo, è consapevole del carattere problematico del senso della realtà umana, quel senso che l'uomo comune accetta invece in maniera acritica come un dato di fatto di per sé evidente ³.

Questa consapevolezza nasce, secondo Patočka, da un'esperienza esistenziale fondamentale, cioè dal confronto con il nulla, inteso appunto come *perdita di senso della realtà*, come esperienza dell'illusorietà del senso comunemente accettato della realtà individuale e collettiva. Si tratta di un'esperienza che ogni uomo, in certi momenti della sua vita, compie: ma mentre alcuni tendono a rimuovere questa esperienza, tornando all'interno della propria quotidianità a-problematica, altri ne fanno tesoro e si pongono alla ricerca di un senso più autentico, più profondo della propria esistenza e del mondo in cui vivono ⁴.

L'argomento è stato affrontato più ampiamente da Patočka nei "Saggi eretici...", attraverso un esplicito richiamo ad Heidegger e alla sua analisi dell'angoscia come condizione fondamentale dell'uomo.

L'uomo non può vivere se non all'interno di un mondo, di una realtà dotata di senso e, quindi, comprensibile in termini umani: l'angoscia è il sintomo esistenziale di un'esperienza in cui questo senso viene meno e la realtà diviene qualcosa di estraneo all'uomo. Da questa esperienza l'uomo può trarre la consapevolezza della problematicità del senso e, quindi, della necessità di non poter accettare il senso della realtà come qualcosa che si impone spontaneamente e che deve essere semplicemente accolto in quanto tale, ma dev'essere ricercato attraverso un percorso critico ⁵.

Il passaggio da una concezione immediata e spontanea del senso della vita ad una concezione consapevole della sua problematicità - e quindi consapevole della necessità di compiere una ricerca di un senso più autentico - coincide, per Patočka, con il passaggio dalla preistoria alla storia propriamente detta e con la nascita stessa della politica e della filosofia (che sono appunto le due sfere in cui l'uomo ricerca un senso della propria vita individuale e sociale e cerca di realizzarlo) ⁶.

Vita spirituale e vita politica costituiscono, infatti, un binomio strettamente correlato, per Patočka.

Se il punto di partenza della prima è dato dalla consapevolezza della problematicità del senso della vita umana, il punto di partenza della seconda è costituito dalla problematicità dell'organizzazione sociale e dalla conflittualità intrinseca nella vita democratica della *polis*. Ed è appunto questa conflittualità, questo confronto aperto fra diverse visioni del mondo a facilitare la presa di coscienza della problematicità del senso della vita, mettendo costantemente in crisi il senso comune ⁷.

Vita politica e vita spirituale hanno un elemento in comune: entrambe si fondano sulla libera e consapevole messa in discussione delle certezze acquisite, dei risultati raggiunti, degli interessi consolidati allo scopo di raggiungere certezze più profonde e risultati più ambiziosi. Sia l'uomo politico che l'uomo spirituale rifiutano l'accettazione quietistica e rassicurante dell'esistente ⁸. Al contrario, essi accettano di vivere all'interno di una realtà il cui senso sanno essere precario, non più dato una volta per sempre. La qualifica di "uomo spirituale", quindi, non può coincidere con quella di intellettuale. Essa non designa una funzione sociale ma la disponibilità esistenziale a vivere una vita consapevolmente autodeterminata, a porsi alla ricerca di un senso della vita che vada oltre le convenzioni. Chi svolge un lavoro culturale può essere più facilmente portato a porsi alla ricerca di questo senso ma niente di più.

Possiamo invece asserire che, per Patočka, i concetti di "uomo politico" e di "uomo spirituale" sostanzialmente coincidono, formando due aspetti della stessa realtà umana: il politico è, cioè, l'uomo spirituale che cerca di realizzare concretamente un nuovo senso della vita, che superi e ponga rimedio alla crisi del senso convenzionale, non problematico. Ciò che accomuna il "politico" e lo "spirituale" è la *comune volontà di fondare la propria vita su una scala di valori liberamente scelti ed autonomamente determinati*: di porre alla base della propria esistenza le proprie esigenze morali ed umane e non tradizioni aprioristiche o esigenze non-umane.

In questo senso la vita politica e la vita spirituale sono vita *liberamente umana*: perché consistono nella realizzazione di valori non imposti

all'uomo ma liberamente determinati dall'uomo per risolvere i suoi problemi, politici o esistenziali, per dare una risposta alle sue domande⁹.

Questa vita *liberamente umana* può anche essere definita come vita nella verità. Vivere nella verità significa appunto porsi alla ricerca della propria verità, dei valori ai quali dedicare la propria vita e cercare, al tempo stesso, di realizzare questi valori in maniera concreta, opponendosi innanzitutto a ciò che li minaccia e li nega.

È sul terreno della ricerca di valori autenticamente umani che può crearsi, secondo Patočka, un senso di comunità fra gli uomini, i quali possono camminare su strade diverse ed essere accomunati dal fatto di trovarsi comunque in cammino: questa è l'ispirazione originaria di Charta 77, che volle sempre essere concepita come una comunità aperta a chiunque, senza pregiudiziali ideologiche¹⁰. È all'interno di una simile comunità che per l'uomo diviene possibile realizzare una vita autentica, umana nel pieno senso della parola.

La *vita nella verità*, tuttavia, non è un'attitudine contemplativa che si esaurisce all'interno della coscienza individuale, riducendosi, per così dire, alla crescita spirituale e culturale dell'individuo: essa presuppone un impegno concreto all'interno dell'ambiente sociale in cui l'individuo vive. Non è sufficiente, infatti, che l'uomo impronti se stesso, la sua vita individuale, al rispetto di valori umani consapevolmente elaborati: deve anche lottare perché quei valori siano alla base della vita sociale e vengano almeno rispettati dalle istituzioni politiche.

La *vita nella verità* non è qualcosa che si sviluppa nella sfera privata dell'individuo in contrapposizione alla sfera pubblica, sociale, ma in connessione ad essa, in un rapporto di costante interrelazione. Il principio fondamentale della concezione "patočkiana" della politica è appunto quello secondo il quale "privato" e "pubblico" devono essere costruiti sulla base delle medesime finalità: tanto la vita individuale quanto quella sociale devono puntare alla soddisfazione delle esigenze umane. La *vita nella verità* si delinea, quindi, come un'istanza morale ed esistenziale implicitamente politica. Essa si configura contemporaneamente come desiderio individuale di una vita vissuta liberamente e coerentemente come realizzazione di un senso della vita autonomamente scelto e come necessità d'intervento politico sulle strutture sociali per rimuovere quei fattori che ostacolano la ricerca di un senso umano della vita¹¹ ... Patočka rifiuta e mette in discussione, infatti, la concezione antropologica che domina sostanzialmente il dibattito politico contemporaneo. Questa concezione nega valore e peso politico alle istanze spirituali umane, preferendo concepire un'umanità mossa quasi unicamente da motivazioni economiche, materiali, di potere: nella politica, per dirla con Machiavelli, ognu-

no cerca il proprio *particulare* ed il richiamo ad ideali religiosi o morali è solamente alibi, dissimulazione "onesta" o meno ¹². Patočka rivendica invece il ruolo politico fondamentale giocato sulla scena storica dalle aspirazioni ideali umane e dalla capacità umana di sacrificarsi per la realizzazione di un'istanza ideale: richiamandosi esplicitamente alle grandi tragedie della storia europea di questo secolo egli sottolinea come questa storia abbia avuto come protagoniste non masse umane involontariamente travolte da forze più grandi di loro, incomprensibili, ma masse di individui consapevolmente decisi a lottare per il raggiungimento di obiettivi per i quali erano disposti anche a sacrificare la propria vita ¹³. In questa disponibilità ad un sacrificio cosciente e consapevole sta, per Patočka, la forza morale e politica dell'uomo "spirituale", ovvero dell'uomo che sceglie di vivere nella verità, o del "dissidente": egli è in grado di mettere in crisi le strutture del potere e le forme della politica convenzionale perché le motivazioni che sono all'origine della sua azione sono del tutto estranee alla logica del potere e della politica convenzionali.» ¹⁴

Alla vita spirituale si contrappone la vita decadente, che non è semplicemente una vita vissuta passivamente, all'insegna di valori imposti dall'ambiente sociale e recepiti dall'individuo in maniera non problematica, conformistica. Una vita di questo genere, che Patočka definisce con il termine vita preistorica, pur essendo una vita banale è sempre una vita umana in quanto fondata su valori che trascendono la dimensione puramente animale dell'esistenza: il fatto che tali valori vengano recepiti passivamente come assoluti e oggettivi, quindi in modo scarsamente consapevole, non ne sminuisce l'umanità.

La vita decadente non è solo una vita inconsapevole dei valori autentici e del loro essere valori problematici: è una vita vissuta all'insegna di valori negativi, di non-valori:

«...la decadenza e il suo contrapposto non sono soltanto degli astratti "valori" e "concetti morali", bensì sono inseparabili dalla vita umana nella sua intima natura, nel suo essere stesso. E' decadente quella vita alla quale sfugge lo stesso senso interno del suo fungere ed è colpita nel suo nucleo più proprio, cosicché, pur immaginandosi di essere una vita piena, in realtà invece si svuota e si mutila ad ogni suo passo e in ogni sua azione. E' decadente quella società che con il suo funzionamento determina una vita decadente, una vita in soggezione di ciò che non è per sua natura essenza umana... L'uomo non può esistere con la naturale immediatezza degli esseri che non sono umani; egli deve realizzare, portare avanti la propria vita, deve essere "sempre pronto" a "fare i conti" con essa. Pertanto sembra che egli si trovi sempre fra due possibilità che sono equivalenti. Ma le cose non stanno così. L'alienazione significa che

non c'è equivalenza, bensì che soltanto una delle vite possibili è quella "autentica", propria, insostituibile e può essere realizzata nel senso che la portiamo effettivamente avanti e ci identifichiamo con essa, mentre la seconda è evasione, deviazione, rifugio in una situazione di facilitazione e inautenticità. » (*Saggi eretici ...* pag. 123).

La civiltà tecnica sembra essere all'origine della vita decadente perchè essa si fonda su un pensiero che riduce l'uomo alla sua dimensione più strettamente animale e materiale: a un soggetto che, da un lato, sembra dotato di una potenza quasi infinita, mentre dall'altro sembra capace di utilizzare tanta potenza solamente per raggiungere obiettivi di natura pratica (bere, mangiare, curarsi ...) e di agire solamente in base a una logica economica (ottenere il massimo risultato con il minimo impegno) ed egoistica (tutto viene fatto solamente per il proprio vantaggio personale).

Questa concezione sostanzialmente nichilistica dell'uomo si fonda su un capovolgimento del rapporto fra mezzi e fini, che sembra essere tipico della modernità. Così come in campo economico la produzione non soddisfa più i bisogni ma li crea sempre più artificiosamente, diventando produzione per la produzione, così in campo politico il potere non è più il mezzo con cui realizzare un determinato progetto politico bensì il fine ultimo di una lotta in cui progetti e ideali vengono manipolati come strumenti da gettare in soffitta non appena sono serviti allo scopo.

A livello individuale ciò si manifesta nella "produzione" di individui orientati a fare del potere, del lavoro, del profitto lo scopo della loro vita anziché il mezzo con cui realizzare la propria vita; oppure individui che evitano totalmente il problema del senso della loro vita per cercare una realizzazione di sé puramente edonistica, una realizzazione che è piuttosto un annullamento dell'identità personale - con le sue ansie e nevrosi - in una dimensione che Patočka definisce "demoniaca" (che sembra molto vicina al principio dell'orgia di De Sade).

In entrambi i casi ci troviamo di fronte ad "una vita in soggezione di ciò che non è per sua natura essenza umana", ad una vita vissuta ignorando la problematicità del proprio senso.

La problematicità del senso della vita è, per Patočka, il fondamento stesso della libertà dell'uomo. Proprio perché questo senso è problematico - cioè precario, "da fare", da ricercare costantemente - la vita umana è libera e libero è il soggetto che consapevolmente si pone alla ricerca del proprio senso e del proprio destino. Qui si pone la massima distanza fra il pensiero di Patočka e quello di Heidegger, che pure Patočka segue fedelmente nell'analisi dell'esperienza dell'angoscia. Anche Heidegger considera l'esistenza umana come qualcosa che deve essere realizzata (bisogna

volere il proprio *Dasein*); ma per Heidegger la realizzazione del senso dell'esistenza consiste nello sviluppo pieno delle potenzialità - intellettuali e materiali - insite nella natura dell'essere, natura che l'essere non determina ma riceve come un'eredità che sta a lui mettere a frutto. La libertà umana, pertanto, in Heidegger si riduce al fatto di accettare o rifiutare il proprio *Dasein*, al fatto di volere la volontà di sviluppare le proprie potenzialità oppure di rifiutare questa volontà (la quale è sempre e comunque volontà di potenza). L'essere di Heidegger è libero soltanto di dire sì o no: dopo aver detto sì o no, il suo destino è "segnato", poiché se dice no sarà condannato alla banalità e all'insignificanza, se dice sì riuscirà, forse, a sviluppare appieno la sua forza ma potrà farlo solo nella direzione e nella misura in cui lo indirizza la sua natura bio-psichica: può scegliere di essere o di non essere ma non può determinare il proprio modo di essere ¹⁵.

Patočka, in ultima analisi, sostiene proprio l'opposto: che l'uomo può determinare il proprio modo di essere (uomo), poiché il senso della sua vita (cioè del suo essere, in termini heideggeriani) non dipende da una "eredità", da una "natura" datagli in lascito biologico o culturale, ma dalla sua capacità di vivere e morire per determinati valori, i quali a loro volta non sono dati ma sono problematici, pertanto aperti alla ricerca e assunti consapevolmente e attivamente. L'uomo crea i propri valori e creandoli crea anche se stesso.

Patočka mantiene tuttavia in vigore, nel suo pensiero, quella distinzione fra corpo e spirito, fra immanenza e trascendenza, che Heidegger abolisce nel proprio, stabilendo così l'immediata unità e indifferenza dell'essere con i suoi modi di essere. In Patočka i valori morali ai quali l'uomo deve dedicare la propria vita sono sempre collocati "al di sopra" di questa vita stessa, la spingono ad "andare oltre" se stessa: le conferiscono quindi un senso "altro da sé", che non è mai "immediato" ma che deve sempre nascere da una riflessione critica. Per questo i valori che per Patočka determinano l'umanità dell'uomo sono una forma di "trascendenza immanente", in quanto sono frutto di una ricerca esistenziale umana. Pertanto la vita umana, per Patočka, riceve senso da valori che la trascendono - e non si identificano con la vita materiale - ma al tempo stesso non le sono "esterni": questi valori non calano dall'alto ma, al contrario, sono elaborati "dal basso". Patočka evita quindi di ricadere in una qualche forma di fideismo religioso o giusnaturalistico, per approdare a quello che potremmo definire come "umanesimo integrale".

* * *

Secondo Giorgio Agamben, è proprio nell'abolizione del confine fra vita materiale e senso, nell'abolizione dei "valori" (intesi come realtà che si colloca "al di sopra" della vita umana e le conferisce un senso che la trascende), che sta la chiave della politicizzazione integrale della vita umana che ha luogo tanto nello stato totalitario quanto nelle democrazie moderne. Riferendosi al pensiero di Heidegger e al nazismo egli afferma:

«In entrambi i casi, la vita non ha bisogno di assumere dei "valori" ad essa esterni per diventare politica: politica essa è immediatamente nella sua stessa fatticità. L'uomo non è un vivente che deve abolirsi o trascendersi per diventare umano, non è una dualità di corpo e spirito, natura e politica, vita e logos, ma si situa risolutamente nella loro indifferenza.» *Homo sacer...* p. 169-170.

La vita umana si pone, nella politica moderna, come realtà immediatamente politica, cioè sottoposta all'intervento dello Stato, oggetto e soggetto di decisione politica. Ma quale tipo di vita esso prende in considerazione? La vita materiale, "animale", biologica (alla quale il nazismo attribuisce un senso "spirituale": una sorta di "morale del DNA").

La politica dello stato moderno si attribuisce come compito specifico quello di tutelare e promuovere la vita dei suoi cittadini considerata nei suoi aspetti più strettamente materiali: essa diventa *biopolitica* e, in quanto tale, politica totale, che invade e decide in ogni ambito della vita privata e pubblica dell'individuo. Proprio perché si occupa della vita materiale, delle condizioni del suo mantenimento e della sua riproduzione, la biopolitica abolisce anzi qualsiasi confine fra vita pubblica e vita privata (all'interno della quale, nella polis classica, si svolgevano le funzioni della vita materiale) e fa di quest'ultima un fatto di per sé politico, indistinto dalla sfera più generalmente sociale. La *biopolitica*, dunque, non assume più la vita biologica come un fatto apolitico determinato da fattori sottratti alla valutazione politica; essa pretende di determinare i criteri di valore in base ai quali la vita biologica (dell'individuo o dei gruppi etnici) può essere definita "degnata" o "indegnata" di esistere: pretende, cioè, di giudicare della vita come se si trattasse di giudicare della liceità di un certo comportamento sociale (ed è qui che si pongono le premesse del "crimine di essere nati").

Agamben vede nel nazismo la manifestazione più evidente e moderna di questa tendenza. Il nazismo non è banalmente razzista: esso non considera la "razza" come un fatto naturale e prepolitico da tutelare così com'è dato. Per i nazisti la "razza" è un *progetto politico* che va realizzato dallo Stato attraverso tecniche eugenetiche di selezione razziale, tecniche che prevedono una stretta collaborazione fra potere statale e potere scientifico (si pensi al progetto eugenetico gestito direttamente

dalle SS, nell'ambito del quale furono "prodotti" circa 90.000 bambini all'interno di Centri Maternità riservati a "riproduttori" ariani). La politica si fa qui politica dei tecnici, degli esperti: politica in cui la decisione di valore e la decisione tecnica, il fine e il mezzo, si fondono in un unicum nel quale ciò che è tecnicamente possibile diventa politicamente necessario e lecito.

La vita che lo stato sottopone alle sue "cure" è definita da Agamben con il termine *nuda vita* o, anche, *vita sacra* (rifacendosi ad una figura del diritto romano arcaico). Egli svolge una complessa analisi delle principali categorie della politica, analisi della quale non è qui possibile rendere conto in modo esaustivo. Diciamo che la vita nuda è la vita dell'uomo che il potere sovrano ha posto al bando, espellendolo dalla comunità umana e riducendolo a un livello animale, cioè a un essere spogliato di tutte le sue qualifiche umane (quindi sociali): essere che può venir ucciso senza commettere omicidio (perché non è più "uomo" nel senso sociale del termine). Questo è il potere più arcaico e fondamentale di tutte le strutture politiche: il potere di decidere chi è fuori (e, per contrasto, anche chi è dentro) della comunità sociale, il potere di mettere fuori della legge, privando della sua protezione.

Nello Stato moderno, secondo Agamben, ogni uomo si trova potenzialmente fuori della legge, sottoposto a un potere che decide della sua vita e della sua morte, poiché lo Stato moderno agisce costantemente in un regime di emergenza, proclamandosi tutore di un ordine giuridico che poi continuamente sospende allo scopo di difenderlo. I diritti dell'individuo, quindi, si trovano in uno stato di costante precarietà, appesi al filo delle decisioni del potere sovrano. Anche qui Agamben richiama l'esperienza tedesca: i nazisti, formalmente, non abolirono la Costituzione di Weimar, semplicemente la sospesero sine die, come già avevano fatto precedentemente i governi socialdemocratici allo scopo di reprimere il movimento dei Consigli rivoluzionari.

Agamben affronta direttamente il tema del "campo" (cioè del campo di sterminio) e del suo ruolo nella politica moderna. Il campo è il luogo in cui, materialmente, si manifesta il regime di eccezione permanente, di emergenza continua, attraverso il quale lo Stato realizza i suoi scopi di fondo e riduce i suoi ex-cittadini a vita nuda. Il campo è un luogo dove non si viola la legge: esso è "fuori" della legge normale e dentro di esso vale la pura volontà di dominio dello Stato. Il campo permette di ricostruire (interiorizzandola nello Stato) la struttura dentro/fuori che caratterizza il potere arcaico di cui accennavamo prima: per mezzo di esso, cioè, lo Stato crea uno spazio giuridico all'interno del quale espelle gli individui che non intende accettare all'interno della comunità nazio-

nale in quanto portatori di caratteristiche che non coincidono con il suo progetto biopolitico. E' un campo ogni luogo dove la persona viene ridotta a vita nuda, a individuo privo di diritti reali (che nella tradizione del pensiero europeo sono sempre diritti legati alla cittadinanza), esposto all'arbitrio delle forze dello Stato, indipendentemente dal grado di civiltà e rispetto di cui queste sono capaci.

L'uomo non perde i suoi diritti dentro al campo: li perde prima di entrarci, ed è proprio a causa di questa perdita che ci finisce dentro. Il campo è, quindi, il terminale, il punto d'arrivo di un procedimento giuridico che inizia ben al di fuori di esso. Appunto per questo il campo non viola l'ordinamento giuridico ma ne è il prodotto estremo (più esattamente, è il prodotto di un ordinamento giuridico costruito a partire dalla sospensione dell'ordinamento stesso, di un ordinamento che opera costantemente in un regime eccezionale, di emergenza).¹⁶

Il concetto di vita nuda di Agamben e quello di vita decadente di Patočka sembrano molto lontani ma, a mio avviso, non è così. E' diverso l'angolo visuale dei due pensatori: mentre Patočka analizza il rapporto fra individuo e civiltà tecnica in generale, guardandolo dal punto di vista dell'uomo libero di scegliere fra valori autentici e alienazione, Agamben analizza specificamente il rapporto fra individuo e potere politico, guardandolo dal punto di vista dell'uomo che subisce il potere. Se teniamo conto di questa diversità, possiamo renderci conto che la nuda vita diviene una faccia, un momento specifico della più complessiva vita decadente. In altri termini, potremmo anche dire che per lo Stato moderno la vita è sempre vita decadente, cioè ridotta e considerata solo negli aspetti più materiali dell'esistenza. Infatti, come abbiamo visto, Patočka definisce la vita decadente come una vita vissuta all'insegna di valori negativi, di valori puramente materiali: sono appunto questi non-valori che costituiscono l'oggetto e il fine della biopolitica dello Stato moderno. Ovviamente, il concetto patockiano implica una responsabilità morale dell'individuo coinvolto nella vita decadente - che su un piano soggettivo è sempre una vita scelta, voluta - mentre l'analisi di Agamben è del tutto impersonale.

Proprio per questo l'analisi di Patočka si pone come un'utile integrazione della ricerca di Agamben. Perchè, credo, non si può spiegare il sorgere della biopolitica come orientamento di fondo della politica moderna se non si fa riferimento - oltre alla struttura oggettiva del potere politico ed economico - anche alle scelte esistenziali degli individui che compongono una data società. Voglio dire: se la politica è divenuta biopolitica, se lo Stato prende in considerazione la vita umana solo come vita animale, biologica, come grumo di bisogni materiali, ciò non è dovuto al

destino cinico e baro o a una legge dello sviluppo storico; è dovuto anche al fatto che in questa società qualche milione di individui vede se stesso in questi termini, che vive la propria vita all'insegna di questi non-valori, che considera giusto discriminare coloro che non si adeguano a questo metro di giudizio. Altrimenti non si spiegherebbe il fatto che la biopolitica incontra non solo resistenze ma anche e soprattutto consenso e che questa politica è richiesta dal basso, non solo imposta dall'alto.

A sua volta, l'analisi di Agamben dà consistenza all'idea patočkiana secondo cui la vita decadente è il prodotto di una civiltà decadente. Agamben mette in luce l'intreccio perverso che si è prodotto fra la politica ridotta a gestione del potere e una tecnica che, volendosi "oggettiva" e "apolitica", finisce con il porsi al servizio di qualsiasi potere, anche il più inumano. Mette in luce anche il fatto, sgradevole, che questo intreccio prosegue anche nelle democrazie contemporanee: anzi, che in regime di democrazia certe mostruosità si possono fare anche più agevolmente, con minor scandalo dei benpensanti, proprio perché "siamo in democrazia".

* * *

Per una più compiuta e approfondita analisi della tecnicizzazione della politica e del diritto, della riduzione stessa della democrazia a tecnica di gestione del conflitto sociale, è di grande interesse il già citato volume di P. Barcellona, *Dallo stato sociale allo stato immaginario* (che può essere integrato dal precedente *Lo spazio della politica*, Roma: Editori Riuniti 1992.) Anche in questo caso è necessario riassumere molto brevemente le tesi dell'autore. Per Barcellona, la riduzione della politica e della democrazia a tecnica di gestione sociale - a metodo di selezione della classe politica, per dirla con Sartori - comporta l'espropriazione del popolo "sovrano" della possibilità di decidere politicamente i fini e i bisogni sociali. Fondamentale, per questo processo, è la strutturazione della società in due sfere "autonome", quella politica e quella economica. Questa frattura, provocata dall'instaurazione della democrazia liberale, determina il fatto che i bisogni e i fini che la struttura sociale persegue vengono determinati non dalla politica (non vengono decisi politicamente e pubblicamente) ma dall'economia (privatamente e in forma non democratica). Il processo di esautorazione della società civile, il suo ridursi a plebe chiamata a scegliere fra alternative limitate predisposte a monte del momento della decisione politica (che diviene decisione manipolata e predeterminata nella sostanza, anche se libera nella forma) viene perfezionato dall'affermarsi di una cultura tecnocratica, per cui anche la politica non è altro che una tecnologia il cui uso deve essere lasciato agli "esperti" del settore. Il ruolo del popolo si riduce semplicemente a quello

di scegliere gli "esperti", secondo un procedimento largamente condizionato dalla struttura del potere reale, politico ed economico. In questo modo la democrazia è tutto fuorché "governo del popolo", poiché : a) le decisioni vengono prese dai tecnici, non dal popolo; b) i tecnici stessi decidono di tutto fuorché delle questioni e dei conflitti realmente fondamentali, quelli da cui dipende l'esistenza e il destino della società.

Secondo Barcellona :

«La creazione sociale di bisogni è, invece, l'istituzione centrale di ogni società, è ciò che la fa essere quello che è, che ne definisce l'orizzonte di senso e conferisce significato e valore alle "cose"» (*Dallo stato sociale...* p. 18).

Una società che non elabora politicamente i propri bisogni è una società che manca di consapevolezza e di autonomia. La democrazia, invece, dovrebbe essere appunto questo:

«E' a partire da questi concetti di autonomia e di libertà che si può definire il concetto di autonomia sociale come la consapevolezza dell'intera collettività che sente di poter richiamare in vita il potere istituzionale, di potersi appropriare del proprio fondamento, di poter contestare l'ordine costituito e porsi il problema di fondarne un altro. Anche qui non nel vuoto assoluto, ma nel rapporto di una diversa configurazione degli elementi già dati che muta il senso e il segno, che dà un altro significato alle parole e "crea" nuovi valori, nuove figure di senso» (ibid. p. 268).

La democrazia come istituzione sociale si fonda sulla ricerca della libertà e della verità da parte degli individui che costituiscono la collettività:

«L'autonomia è l'istituzione della soggettività riflessiva e, cioè, della consapevolezza che ciascuno di noi non può pretendere che non ci siano condizionamenti storico-affettivi, psichici e sociali del proprio agire e tuttavia ha il diritto di discutere e di pensare attorno alla verità e alla giustizia senza sentirsi vincolato a tali condizioni, ha cioè la possibilità di mettersi in questione e di mettere in questione l'ordine esistente... Essere autonomi significa infatti che è stata psichicamente investita la libertà come meta da realizzare nonché la tensione alla verità come ricerca.» (ibid. p. 267).

Si stabilisce un doppio legame, un'implicazione reciproca, fra l'autonomia dell'individuo, che si costituisce come soggetto forte, capace di decidere autonomamente della propria esistenza, e l'autonomia della società pienamente democratica, che diviene capace di autogovernarsi, ossia di decidere pubblicamente quali finalità perseguire, quale destino portare a compimento.

Fra l'autonomia individuale quale la concepisce Barcellona e la

vita spirituale di Patočka la parentela - diciamo pure l'identità - è evidente. Per entrambi gli autori l'uomo è libero nella misura in cui si pone criticamente alla ricerca della verità e nella misura in cui è consapevole del carattere problematico di questa verità; per entrambi l'uomo ha la possibilità, sia individuale che collettiva, di creare e sviluppare i valori e i fini che orientano e danno senso alla sua esistenza privata e pubblica. In un certo senso Barcellona completa il pensiero di Patočka, nel senso che estende la problematicità che Patočka attribuisce ai valori, alle istituzioni politiche e sociali:

«...è inevitabile che anche una società, che si muove sul terreno dell'autoistituzione, produca potere, perché è nella dinamica delle cose che una società per istituirsi debba realizzarsi attraverso istituzioni a cui è affidato il compito di conservare i propri modelli e "valori". Ma proprio per questo la politica come passione per la partecipazione attiva al processo educativo è sempre autocontestazione del potere istituito: istituisce potere e lo "mette in questione"...Il progetto di autoistituzione della società non è, pertanto, realizzabile una volta per tutte e anzi si caratterizza per l'apertura alla creazione di nuovi significati...» (ibid p. 262-263).

Così, se l'uomo è consapevole quando è cosciente del carattere problematico dei suoi valori, così una società è consapevole quando è cosciente della problematicità delle sue istituzioni: quindi della necessità di metterle in discussione, di contestarle.

Vi è una differenza "tecnica" fra i due pensatori dovuta al fatto che Barcellona si serve dell'analisi psicanalitica della formazione della personalità elaborata da Castoriadis laddove Patočka si serve dell'analisi heideggeriana dell'angoscia; ma le conclusioni che essi traggono da queste due diverse analisi, psicanalitica l'una filosofica l'altra, sono sostanzialmente comuni. Coincide, in particolare, il giudizio che viene formulato sugli effetti del predominare del pensiero tecnico in ambito culturale-politico. Rileggendo queste parole di Patočka si ha quasi l'impressione di esser di fronte a una "profezia" che le ricerche di Barcellona si sono preoccupate di confermare in tutta la loro portata:

«...le filosofie oggi dominanti...concepiscono oggi l'uomo nei suoi interessi essenziali, come organismo biologico, come parte del mondo materiale...L'uomo è dunque concepito come organismo che si mantiene in vita grazie allo scambio metabolico con l'ambiente e che si riproduce. In tal modo sembra che tutto il movimento storico, con tutti i suoi slanci per raggiungere un senso assoluto nella politica...abbia finito per sboccare proprio là da dove aveva preso inizio, e cioè nella dipendenza della vita dalla propria autoconservazione e dal lavoro come mezzo fondamentale di tale conservazione.» (*Saggi eretici ...* p. 101).

E' esattamente la stessa critica che Barcellona avanza verso i teorici della complessità - Luhmann - i quali, proprio affermando una concezione "biologica" dell'uomo sopra descritta, possono giungere alla negazione implicita di qualsiasi dimensione sociale che non sia quella economica e del mercato (di cui si ribadisce automaticamente il carattere "naturale" anziché politico). Il pensiero tecnico, ovviamente, non può che ignorare il problema dei fini e del senso delle cose, dal momento che esso si occupa solamente del problema dei mezzi e della loro efficacia. La tecnica, quindi, è condannata dalla sua stessa natura pragmatica a operare una riduzione dell'essere umano a puro atomo preoccupato solamente di garantire la propria esistenza materiale, e la società a struttura tesa a perpetuarsi come tale nel tempo, senza mai modificarsi. Paradossalmente, al massimo sviluppo tecnico dell'umanità, o almeno della sua parte più forte e fortunata, e alla massima disponibilità di forze produttive corrisponde un ritorno al grado zero della politica e della coscienza collettiva: un ritorno alla preistorica fede nell'immutabilità e fatalità del mondo naturale e del destino umano al suo interno.

Dispiace, quindi, che Barcellona ignori l'esistenza stessa del pensiero di Patočka, soprattutto se si considera il fatto che da anni Barcellona è impegnato in un duello all'ultimo sangue con Severino e, dunque, potrebbe avvantaggiarsi non poco di un pensiero come quello patočkiano, che è stato capace di usare Heidegger contro Heidegger. Il pensiero di Patočka dimostra, infatti, che è possibile contestare il pensiero di Heidegger e dei suoi nipotini non solo in base a un paradigma filosofico altro da quello heideggeriano - come fa Barcellona, filosofo di matrice marxista - ma anche in base a un paradigma molto vicino a questo, di stretta derivazione husserliana. Heidegger può essere combattuto anche dall'interno, insomma. E Patočka, allievo diretto di Husserl, è la prova vivente del fatto che si possono recepire certe analisi heideggeriane senza per questo produrre "pensieri deboli" che altro non sono se non un'elaborato alibi alla resa di certi intellettuali di fronte al carico di ingiustizia che la società industriale porta con sé. Patočka non è mai stato marxista eppure, come ho cercato di dimostrare nella mia conferenza ¹⁷ di un anno fa, è sempre stato un convinto sostenitore dell'impegno politico degli intellettuali, nonché un sostenitore di una politica tesa a trasformare l'esistente. Ritengo che la sua lezione sia preziosa per tutti coloro i quali, pur essendo allergici al marxismo, non siano comunque intenzionati ad alzare bandiera bianca di fronte alla decadenza della civiltà tecnica e non considerino il trionfo della tecnica - cioè della riduzione a tecnica di ogni forma di sapere e di ogni ambito dell'esistenza - come inevitabile e irresistibile compimento della Storia (anche qui, Severino s'impone come principale ogget-

to della polemica).

A mio avviso, inoltre, Barcellona è un pensatore che non sfugge del tutto a quella rimozione del carattere conflittuale della democrazia di cui parlavamo all'inizio della relazione. Il confrontarsi con l'idea di Patočka del conflitto come momento di "emersione" della verità, come causa del sorgere della vita politica ecc., quindi, potrebbe aiutarlo a "correggersi" in questo senso, portandolo a una più approfondita consapevolezza delle dinamiche inerenti alla vita politica.

* * *

Credo di aver sufficientemente illustrato l'attualità del pensiero di Jan Patočka. Voglio quindi dire due parole sulla sua utilità storiografica.

In questi tempi di trionfo del capitalismo reale Jan Patočka è utile perchè lui, perseguitato dal socialismo reale, ha continuato tutta la vita a porre, radicalmente, la necessità di una trasformazione profonda della società in cui viveva e nella quale continuiamo a vivere anche noi .

Oggi le librerie sono riempite da opere pseudostoriche in cui si afferma che gli uomini come Patočka, nel '56, nel '68 o nel 1981, volevano la democrazia parlamentare e l'economia di mercato "come in Occidente", sic et simpliciter: che questo era il senso dei movimenti che io ho indicato con la data in cui si sono manifestati. Penso che siano st...upidaggini, smentite dai documenti, dai fatti e dalla deontologia professionale minima a cui anche il più scalcagnato degli storici dovrebbe attenersi.

Lo dimostra il fatto che Jan Patočka - ma anche i suoi allievi diretti o meno come Havel ecc. - ha sempre esteso le sue critiche al socialismo reale anche alla democrazia reale dell'Occidente. Quando Patočka parla di crisi della civiltà della tecnica, infatti, vi coinvolge tutta l'Europa, non solo quella vittima del socialismo da caserma. Questo perseguitato del comunismo, infatti, non ha mai smesso di essere socialista.

Pertanto, se il suo pensiero è utile, sul piano politico, a quanti intendono affrontare radicalmente e criticamente gli errori e gli orrori della società contemporanea, sul piano storico questo pensiero costituisce un documento prezioso al fine di chiarire il significato e la collocazione storica degli eventi che si sono prodotti in Europa centro-orientale nel periodo compreso fra il 1945 e il 1989. Il pensiero di Patočka serve a chiarire in tutta la sua portata il carattere di "rivoluzioni incomprese" - "abbandonate", direi - che segna l'Ottobre ungherese, la Primavera di Praga, l'Agosto di Danzica.

Chiunque oggi dica o scriva che lo scopo di quei movimenti era la

“restaurazione” della pax capitalistica nel proprio paese può quindi essere smentito a colpi di citazioni patočkiane.

NOTE

* Testo della conferenza tenuta nel maggio 1997 presso il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Venezia.

1) Si spera tuttavia che la recente pubblicazione di *Platone e l'Europa*, Milano, Vita e Pensiero ed., 1997, a cura di G. Reale, possa colmare in parte questa lacuna.

2) Paul Ricœur, *Hommage à Jan Patočka*, in *La responsabilité/Responsability*, Entretiens de Prague, Institut International de Philosophie 1990, p. 42-49.

3) Patočka, *Écrits politiques* op. cit. p. 245, v. Appendice p. III.

4) Patočka, *Écrits politiques* op. cit. pp. 245-246, v. Appendice p. III-IV.

5) <...la vita umana non è possibile senza una fede - sia ingenua, sia criticamente ottenuta - nel senso assoluto, nel senso totale dell'universo di ciò che esiste, della vita e della storia. Là dove la vita umana si trova di fronte l'assoluta assenza di senso, non le resta che capitolare ed arrendersi...la vita è possibile solo come continua illusione di un senso totale, illusione che in certe esperienze si mostra appunto come tale...è necessario interrogare anche lo stesso fenomeno della perdita di senso e chiedersi cosa in realtà esso significhi. Nell'analisi heideggeriana della situazione fondamentale, che è l'angoscia, veniamo a sapere che in essa si apre una possibilità e anche - seppure per un solo istante - un autentico rapporto col nulla. Ma perché per un solo istante? Perché l'angoscia non significa altro se non un istante di crisi da cui è indispensabile o tornare indietro nel mondo - e cioè al senso e al significato - oppure smarrirsi nella «spaventosa inerzia» della noia assoluta e profonda del *taedium vitae*, da cui non c'è ritorno. Tornare al mondo non significa tuttavia tornare alle cose così come esse erano. Esse infatti non saranno mai più quelle cose intatte e non problematiche quali prima ci apparivano...Vivere con la possibilità della perdita del senso significa però che il senso a cui forse torneremo non sarà per noi semplicemente un fatto immediato, intatto, bensì sarà un senso riflesso, in cerca di una ragione e di una risposta. Pertanto, non sarà mai né dato né ottenuto per sempre. Insorgerà così un nuovo rapporto, un nuovo modo di mettersi in relazione con ciò che è dotato di senso: il senso potrà manifestarsi solo nell'attività che ha origine dall'insufficienza di senso e spinge alla ricerca, come passaggio obbligato della problematicità...> J. Patočka, *Saggi eretici...* op. cit. pp. 88-89.

6) J. Patočka, *Saggi eretici...* op. cit. p. 90.

7) <Questa nuova possibilità umana consiste nel reciproco riconoscimento di essere pari e liberi, riconoscimento che deve essere continuamente realizzato, ma in cui l'attività non ha il carattere dello sforzo e della costrizione - come nel lavoro - bensì quello della «virtù», della realizzazione di ciò che l'uomo può essere in gara con gli altri

che sono a lui sostanzialmente pari. Tuttavia allo stesso tempo ciò significa: vivere non nel modo dell'*accettazione* bensì in quello dell'*iniziativa* e della preparazione, della ricerca di occasioni di agire, di possibilità che non si offrono da sé...La vita non protetta, la vita fatta d'iniziativa e di slancio non è soltanto una vita che ha altri scopi, altri contenuti o altre strutture rispetto alla vita accettata...Pur senza innalzarsi verso il sovrumano, diventa tuttavia liberamente umana...La vita politica, infatti, è ciò che pone improvvisamente l'uomo di fronte alla possibilità dell'insieme della vita e della vita come insieme, mentre la vita filosofica fiorisce su questa radice e fa crescere ciò che in essa è racchiuso...La storia ha inizio là dove la vita diventa libera e intera, là dove essa crea coscientemente uno spazio per una esistenza tale che non si esaurisca nella mera accettazione, e là dove, in conseguenza della scossa impartita a quel «meschino» senso della vita che l'accettazione porta con sé, l'uomo si decide a tentare qualcosa di nuovo, a dare un senso a se stesso...> J. Patočka, *Saggi eretici...* op. cit. pp. 70-73.

8) J. Patočka, *Écrits politiques* op. cit. P. 247, v. Appendice p. IV-V.

9) <...nell'epoca storica, l'umanità non sfugge più la problematicità, bensì la sfida direttamente e si ripromette da essa l'accesso ad una maggiore profondità di senso della vita, rispetto a quello che era accessibile all'umanità preistorica. Nella collettività della polis, nella vita dedicata alla collettività stessa, vale a dire nella vita politica, si crea lo spazio per un senso autonomo e puramente umano. E' esso il senso del reciproco riconoscimento nell'azione, che ha un significato per tutti coloro che vi prendono parte e non si limita alla semplice conservazione della vita materiale, bensì è sorgente di una vita che oltrepassa se stessa... E' una vita sotto molti aspetti più pericolosa rispetto a quella limitata al solo aspetto vegetativo, cui era abituata l'umanità preistorica...perché trascina tutta la vita - sia individuale che sociale - nella sfera del mutamento di senso, zona dove la vita deve necessariamente mutare le sue strutture, dal momento che ne è mutato il senso.> J. Patočka, *Saggi eretici...* op. cit. p. 92-93; vedi anche J. Patočka, *Écrits politiques* op. cit. p. 248, v. Appendice p. V-VI.

10) J. Patočka, *Saggi eretici...* op. cit. pp. 109-110; vedi anche J. Patočka, *Écrits politiques* op. cit. p. 253, v. Appendice p. X-XI.

11) <...la decadenza e il suo contrapposto non sono soltanto degli astratti «valori» e «concetti morali», bensì sono inseparabili dalla vita umana nella sua intima natura, nel suo essere stesso. E' decadente quella vita alla quale sfugge lo stesso senso interno del suo fungere ed è colpita nel suo nucleo più proprio, cosicché, pur immaginandosi di essere una vita piena, in realtà invece si svuota e si mutila ad ogni passo e in ogni sua azione. E' decadente quella società che con il suo stesso funzionamento determina una vita decadente, una vita in soggezione di ciò che non è per sua natura essenza umana.> J. Patočka, *Saggi eretici...* op. cit. pp. 122-123.

12) <...le filosofie oggi dominanti...concepiscono oggi l'uomo nei suoi interessi essenziali, come organismo biologico, come parte del mondo materiale...L'uomo è dunque concepito come organismo che si mantiene in vita grazie allo scambio metabolico con l'ambiente e che si riproduce. In tal modo sembra che tutto il movimento storico,

con tutti i suoi slanci per raggiungere un senso assoluto nella politica...abbia finito per sboccare proprio là da dove aveva preso inizio, e cioè nella dipendenza della vita dalla propria autoconservazione e dal lavoro come mezzo fondamentale di tale conservazione.> J. Patočka, *Saggi eretici...* op. cit. p. 101.

13) J. Patočka, *Écrits politiques* op. cit. pp. 255-256, v. Appendice p. XII-XIII.

14) Dario Gasparini, *Politica e antipolitica in Europa Orientale* - dalla Primavera di Praga a Solidarnosc, 1994, p 78-85.

15) « La categoria centrale della fatticità non è, infatti, per Heidegger (com'era ancora per Husserl) la Zufälligkeit, la contingenza, per cui qualcosa è in un certo modo e in un certo luogo ma potrebbe essere altrove e altrimenti, ma la Verfallenheit, la deiezione, che caratterizza un essere che è e ha da essere i suoi stessi modi di essere. La fatticità non è semplicemente l'essere contingentemente in un certo modo e in una certa situazione, ma l'assunzione decisa di questo modo e di questa situazione, in cui ciò che era dote (Hingabe) deve esser trasformato in compito (Aufgabe).» Agamben, *Homo sacer...* pp. 167-168.

16) Si vedano in proposito le considerazioni di Raul Hilberg nel capitolo decimo del suo *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, Einaudi 1995. Anche la descrizione delle sperimentazioni mediche e dei tentativi di sterilizzazione di massa operati dai medici al servizio dei nazisti, al cap. nono, permettono di inquadrare con esattezza il senso dell'analisi di Agamben, e suonano come una conferma della sua esattezza.

17) Vedi *Slavia*, 1997, n. 3.

Angelantonio Rosato

LE RELAZIONI DELL'ITALIA CON L'UNIONE SOVIETICA DAL 1939 AL 1941

Introduzione

Il periodo storico compreso fra l'anno 1939 e il 1941 è denso di avvenimenti epocali per la storia dell'Europa e del mondo intero. Si assiste allo scoppio della guerra europea che, progressivamente, si allarga a macchia d'olio coinvolgendo altri Paesi, dall'Unione Sovietica fino agli USA e al Giappone. Nel corso di questi anni si svolge la trama della collaborazione fra la Germania hitleriana e l'URSS di Stalin, che ha il suo apice nel famoso Patto Molotov-Ribbentrop e si conclude con l'aggressione tedesca all'Unione Sovietica del 22 giugno 1941.

Contemporaneamente, assistiamo a fitte, pur se discontinue, relazioni diplomatiche fra l'Italia e l'URSS, ora parallele e *ausiliarie* rispetto a quelle tedesco-russe, ora più o meno indipendenti da esse, sino a sfiorare l'aperta divergenza fra Roma e Berlino. Ci furono momenti in cui la Germania e l'Unione Sovietica collaboravano quasi in perfetta sintonia, mentre le relazioni italo-russe erano molto tese; altri in cui l'Italia e l'URSS sembravano sul punto di raggiungere un accordo su vasta scala, mentre la Germania lo ostacolava e preparava ormai l'aggressione all'Unione Sovietica.

Oggetto del lavoro svolto è cercare di chiarire il ruolo e l'atteggiamento dell'Italia fascista in questo giuoco diplomatico triangolare, che la vede quasi sempre protagonista di un certo rilievo, ma senza mai assurgere veramente al livello degli altri due Paesi, anche quando le circostanze sembravano favorirla.

La ricerca si è sviluppata soprattutto nel senso di ricostruire i rapporti diplomatici tra Italia, Unione sovietica e Germania durante il periodo in considerazione. Le fonti rivelatesi più preziose sono state le pubblicazioni degli Archivi di *Palazzo Chigi (I Documenti Diplomatici Italiani, Serie VIII e IX)* e degli Archivi della *Wilhelmstrasse*, sequestrati dagli Americani (*Documents on German Foreign Policy, Series D*). Sono state altresì consultate con profitto la raccolta curata da Jane Degras intitolata

Soviet Documents on Foreign Policy e quella dei documenti diplomatici britannici (*Documents on British Foreign Policy 1919-1939*, Series III).

Ad integrare i documenti diplomatici è valso il *Diario* del Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano, che contiene la testimonianza di uno dei protagonisti principali della vicenda.

Inoltre, vanno certamente ricordati: i due lavori di Mario Toscano, *L'Italia e gli accordi tedesco-sovietici dell'agosto 1939*, e *Una mancata intesa italo-sovietica nel 1940 e 1941*; la biografia di Renzo De Felice su Mussolini, in particolare *Mussolini il duce* e *Mussolini l'alleato*; infine, per quanto riguarda l'URSS, *Storia della politica estera sovietica 1917-1967* di Adam B. Ulam. Tutte queste opere, insieme alle altre citate in bibliografia, hanno fornito spesso chiavi di lettura e spunti importanti per la ricostruzione degli eventi.

Capitolo primo

Dal marzo 1939 all'intesa italo-tedesca di Milano

1.1 L'iniziativa sovietica del 18 marzo 1939

Agli inizi dell'anno 1939, le relazioni diplomatiche fra l'Italia e l'Unione Sovietica non potevano certo definirsi intense. Erano in corso fra i due Paesi delle trattative per un accordo commerciale, ma i negoziati si erano arenati e non era possibile intravedere nell'immediato sviluppi interessanti. Da entrambe le Parti veniva espressa la speranza di un miglioramento dei rapporti, però queste dichiarazioni non andavano al di là di semplici citazioni amichevoli.¹

Nel mese di marzo, accade un fatto nuovo. Il 18 marzo, l'Ambasciatore italiano a Mosca Augusto Rosso invia al Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano un telegramma in cui riferisce di un colloquio avuto con il Vice Commissario del Popolo per gli Affari Esteri Potemkin sui recenti avvenimenti in Cecoslovacchia:

“... Egli [Potemkin] vede nella occupazione tedesca mossa con la quale Germania ha voluto assicurarsi alle spalle per poter agire più liberamente e con maggior forza ad occidente. Al tempo stesso però Germania ha compiuto una nuova tappa del suo programma fondamentale che rimane quello del ‘Drang Nach Osten’.

Secondo Potemkine dopo Europa centrale imperialismo tedesco tenderà verso l'Europa Danubiana e Balcanica e sarà inevitabilmente portato a creare ragioni di contrasto con la politica italiana. A questo punto mi ha detto testualmente: ‘Sono persuaso che fra non molto tempo Vostro

Grande Capo riconoscerà che fra l'Italia e l'URSS esiste comunità d'interessi politici ed io non vedo perché differenza di regime dovrebbe precludere ripetersi di quella collaborazione che io stesso ho avuto fortuna di poter iniziare quando avevo onore di rappresentare mio Governo a Roma'.

Di fronte odierna situazione europea Potemkine ha affermato atteggiamento tranquillo e quasi disinteressato osservando che URSS trovasi nella forte posizione di chi non teme attacchi da nessuna parte mentre molte potenze (ha citato Francia, Inghilterra, Polonia, e perfino Germania) si sforzano oggi di guadagnarsi simpatie uomini di Mosca."²

In questo notevole documento, prima il Russo afferma che l'occupazione tedesca è una "mossa con la quale Germania ha voluto assicurarsi alle spalle per poter agire più liberamente e con maggior forza ad occidente". Poi, però, dice che "dopo Europa centrale imperialismo tedesco tenderà verso l'Europa Danubiana e Balcanica e sarà inevitabilmente portato a creare ragioni di contrasto con la politica italiana". A parte l'evidente contraddizione riguardo la direzione futura dell'attivismo tedesco, dovuta probabilmente all'intenzione di Potemkin di non dare l'impressione che l'URSS si sentisse minacciata, ciò che ci preme sottolineare è altro.

In pratica, il Vice Commissario propone di trovare un accordo fra Italia ed Unione Sovietica per frenare l'espansionismo tedesco nell'Europa danubiano-balcanica. Il Sovietico insinua che la Germania inevitabilmente entrerà in contrasto con l'Italia in questa regione. Pertanto, invita ad una maggiore collaborazione italo-sovietica, visto che la differenza di regime politico non dovrebbe precludere la collaborazione fra due Paesi che hanno *comunità di interessi politici*. Bisogna dire che questo caloroso passo sovietico presso l'Italia è del tutto inatteso, e l'iniziativa interamente russa.

Infine, Potemkin conclude "osservando che URSS trovasi nella forte posizione di chi non temeva attacchi da nessuna parte mentre molte Potenze (ha citato Francia, Inghilterra, Polonia e persino Germania) si sforzano oggi di guadagnarsi simpatie uomini di Mosca". Quest'ultima frase di Potemkin stona alquanto con ciò che ha precedentemente affermato: pare che egli insista troppo sulla forte posizione dell'Unione Sovietica, sulla sua libertà d'azione, sullo sforzo delle altre Potenze di guadagnarsi le simpatie di Mosca, mentre, contemporaneamente, preme per un riavvicinamento italo-sovietico. Per comprendere questo singolare atteggiamento del Vice Commissario è necessario allargare lo sguardo ai drammatici avvenimenti internazionali che si consumavano in quei giorni.

Il 15 marzo 1939, le truppe della Wermacht entrano a Praga e pongono fine a quello che rimaneva dello Stato cecoslovacco dopo le annessioni dell'anno precedente in seguito alla conferenza di Monaco, e il distacco degli Slovacchi. Viene così creato il protettorato di Boemia e Moravia, praticamente annesso al Reich. Dal punto di vista di Mosca, questo significava che la Germania si stava spostando verso Est, risvegliando nei Sovietici l'incubo del *Drang Nach Osten*, proclamato da Hitler nel 'Mein Kampf'.³

Contrariamente a quanto è stato talvolta detto, in quel periodo Stalin non pensava ancora ad un accordo con Hitler, semplicemente per il fatto che allora non aveva nulla da offrirgli in cambio. In realtà, l'Unione Sovietica si trovava in un pericoloso stato di isolamento: gli effetti deleteri, per il prestigio all'estero dell'URSS, delle purghe staliniane degli anni precedenti si facevano ancora sentire. La decimazione dei quadri dell'esercito e del Partito, voluta e tenacemente perseguita da Stalin per ricompattare il suo potere personale ed il fronte interno, si era alla lunga trasformata in un circolo vizioso che dava all'estero una forte sensazione di debolezza del regime, e faceva ritenere ormai l'Unione Sovietica un elemento trascurabile dell'ordine internazionale, di cui non valeva la pena cercare di procacciarsi l'amicizia.

Mussolini la sera del 21 marzo 1939, cioè alcuni giorni dopo che Hitler, violando gli accordi di Monaco, aveva occupato la Boemia e la Moravia, illustrò il suo programma di politica estera al Gran Consiglio.⁴ Da esso si evince che in quel momento il 'duce' non teneva in nessun conto il fattore sovietico, poiché le grandi purghe staliniane erano per lui la prova che l'URSS era in uno stato di avanzata dissoluzione. E di questo Mussolini ne era convinto sin dall'aprile del 1937, come dimostra un suo articolo su "Il popolo d'Italia" dell'8 aprile 1937.⁵

Nei primi mesi del 1939, lo sforzo principale dei Sovietici era volto a cancellare questa sfavorevole impressione all'estero e ad uscire dalla pericolosa situazione di isolamento in cui si trovavano.⁶ Lo testimonia il discorso di Stalin del 10 marzo 1939, dinanzi al XVIII Congresso del PCUS. L'Ambasciatore Rosso ne riferisce in questi termini al suo Ministro degli Esteri:

"Nella parte della relazione di Stalin che concerne la situazione internazionale, il punto più importante e più interessante è indubbiamente quello dove Francia ed Inghilterra vengono accusate di aver manovrato ai danni dell'URSS...

Sintomatica la frase dove Stalin dice che tutto il baccano sollevato dalla stampa inglese, francese, ed anche americana, si prefiggeva evidentemente lo scopo 'di eccitare le ire dell'URSS contro la Germania, di

avvelenare l'atmosfera dei rapporti tedesco-sovietici e di provocare, senza motivi plausibili, un conflitto fra URSS e Germania'...

L'impressione complessiva che si riporta dalla lettura della relazione di Stalin sulla situazione internazionale è di una notevole moderazione tanto nel tono come nella sostanza. Non vi sono attacchi diretti né contro il Giappone, né contro l'Italia e la Germania, e le Potenze totalitarie vi sono trattate, se mai, con maggiore riguardo che non le Potenze democratiche..."⁷

Secondo alcuni studiosi,⁸ questa relazione di Stalin rappresenterebbe il punto di partenza esteriore della nuova direttiva di Mosca tendente a cercare un accordo con la Germania. "Ma in realtà - come dice Ulam - il suo discorso era coerente con la politica seguita dall'URSS dopo Monaco; esso mirava con rimproveri, con dichiarazioni di fiducia e con allusioni ad un riavvicinamento con la Germania che per il momento non esisteva ancora, ad indurre i Paesi occidentali a riavvicinarsi all'URSS".⁹

Quello che veramente interessava ai Sovietici era: non rimanere isolati e non venire coinvolti in una guerra europea, ma, semmai, adoperarsi affinché essa scoppiasse fra gli Stati capitalistici onde poter sfruttare, al momento opportuno, la situazione favorevole e la debolezza degli altri, e far così trionfare nel maggior numero di Paesi l'ideologia comunista.

Se l'URSS si fosse impegnata troppo a fondo contro Hitler, avrebbe corso il rischio di venir abbandonata nelle mani di questi da parte degli Anglo-Francesi, e di dover affrontare da sola il colosso militare tedesco. Ecco perché nel discorso di Stalin:

"L'affermazione delle intenzioni pacifiche dell'URSS occorre ripetutamente, e viene espresso con enfasi il desiderio di migliorare le relazioni commerciali e di mantenere dei rapporti pacifici indistintamente con tutti i Paesi.

Interessante il punto dove Stalin include fra i fattori sui quali l'URSS intende basare la propria politica estera anche 'la ragionevolezza dei Paesi che non sono interessati a violare la pace'.

Sintomatica poi, fra le direttive date al Partito Comunista sovietico nel campo della politica estera, quella in cui Stalin raccomanda di 'agire con prudenza e non permettere che i provocatori della guerra, abituati a far togliere la castagna dal fuoco per mano di terzi, coinvolgano l'URSS in conflitti internazionali'...".¹⁰

Con il *colpo di Praga* la situazione, già seria per l'Unione Sovietica, si fa oltremodo grave e si moltiplicano gli sforzi dei Russi per uscire dall'isolamento. E' in questo contesto che bisogna leggere il colloquio di Potemkin con l'Ambasciatore Rosso: dopo la nuova e temibile affermazione dell'imperialismo tedesco, Stalin cerca appoggi lì dove gli

sembrava - o sperava - ci fosse la medesima inquietudine per l'attivismo tedesco in Oriente. I Sovietici sospettavano che la Francia e soprattutto la Gran Bretagna fossero favorevoli o addirittura d'accordo con Hitler per un'espansione della Germania al di là delle sue frontiere orientali, verso l'Ucraina, purché lasciasse tranquille quelle occidentali.¹¹ Dunque, non era presso di esse che i Sovietici speravano in quel momento di trovare un alleato per fermare Hitler. L'Italia, invece, doveva sembrare a Stalin il candidato ideale, per lo meno poiché il repentino imperialismo tedesco ad Est minacciava di ledere anche gli interessi italiani nella regione danubiano-balcanica e, soprattutto, perché faceva diminuire il peso specifico dell'Italia all'interno dell'Asse e agli occhi degli Occidentali. Inoltre, i Sovietici, sempre così ben informati, dovevano aver avuto sentore della sorpresa e del malumore italiano per il nuovo colpo di Hitler che aveva impedito, questa volta, a Mussolini di porsi come mediatore di grande prestigio nelle vicende politiche europee, mettendolo di fronte al fatto compiuto.¹²

Queste sono le ragioni per cui Potemkin, il 18 marzo, chiede a Rosso di mettere da parte le differenze ideologiche e riprendere la collaborazione, visto che *esiste comunità di interessi politici fra i due Paesi*. Nel contempo, ci tiene a non dare un'impressione di debolezza e isolamento del suo Paese e, così, sottolinea gli sforzi degli altri Stati per guadagnarsi l'amicizia dell'Unione Sovietica e la forte posizione internazionale di quest'ultima; però, lo fa con troppa enfasi ed insistenza, lasciando trapelare l'inquietudine e lo sbandamento che regnavano in quei giorni a Mosca.

Tutto ciò avrebbe dovuto dare molto da riflettere a Roma, ma anche qui il disorientamento e la confusione per il *Colpo di Praga* erano massimi. Nonostante questo, il Ministro degli Esteri italiano non lasciò cadere le *avances* di Mosca e, mentre ripeteva all'Incaricato d'Affari sovietico le dichiarazioni generiche per un miglioramento delle relazioni italo-sovietiche già fatte nel gennaio all'Ambasciatore Stein,¹³ ordinò immediatamente a Rosso di intrattenersi nuovamente con Potemkin sull'argomento:

"E' stato letto con vivo interesse quanto Potemkin Vi ha detto e Voi avete riferito col vostro telegramma 26. Una possibilità del genere non è mai stata da noi esclusa. Ditelo a Potemkin." ¹⁴

E poi ancora, il 22 marzo:

"... Mi riservo metterVi, appena possibile in grado di dare a Potemkin informazioni al riguardo. Vi verrebbe così offerta possibilità accennargli a quanto indicato nel mio telegramma N° 206-22 R.; tenendo presente che a tale comunicazione sarà bene conferire carattere occasio-

nale.”¹⁵

Si tratta delle istruzioni iniziali che Ciano dà all’Ambasciatore Rosso affinché questi compia i primi passi di un lungo e laborioso riavvicinamento italo-sovietico. Il tono e le parole che il Ministro usa ci danno la misura di quanto questo obiettivo fosse ancora lontano: “Una possibilità del genere non è mai stata da noi esclusa”; “a tale comunicazione sarà bene conferire carattere occasionale”.

Non è da escludere che la nuova politica verso Mosca che Ciano cominciava ad abbozzare avesse, già allora, un sapore anti-tedesco che si andrà, col tempo, sempre più delineando ed affermando. Infatti, alla data del 18 marzo, egli aveva annotato sul suo *Diario*:

“... Esprimo con chiarezza al Duce le mie preoccupazioni nei confronti di Berlino: sono cresciute a dismisura da quando ho avuto la prova della slealtà teutonica...”¹⁶

Ed il giorno successivo:

“...Gli avvenimenti di questi giorni hanno capovolto il mio giudizio sul Führer e sulla Germania: anch’egli è sleale ed infido e nessuna politica può essere fatta con lui...”¹⁷

Comunque, a Roma si riteneva meglio agire con calma e circospezione verso Mosca, anche se intanto da Berlino arrivavano delle informazioni che rendevano ancora più interessante il passo sovietico del 18 marzo. Esse riguardavano il risentimento e le rivendicazioni della Germania nei confronti della Polonia, e la possibilità di un’intesa tedesco-russa in funzione anti-polacca.

“... Renzetti [Console generale a Berlino] aggiunge che, pur essendo vero che Hitler fino a poco tempo fa ha manifestato la sua ferma avversione a trattare con la Russia, è altrettanto vero che ora la Germania, scomparsa la Cecoslovacchia, amica della Russia, con le sue 40 divisioni (cifra fornita dai Tedeschi), accorciati e migliorati sensibilmente i propri confini, si trova in condizioni tali da non più temere basi russe o rusofile sul proprio fianco e quindi in situazione diversa da quella di pochi mesi fa. Questo fatto potrebbe indurre Hitler a modificare le proprie intenzioni verso la Russia. Tutte queste idee ed intenzioni prendono sempre maggiore consistenza man mano che si nota il peggioramento delle relazioni tedesco-inglesi.”¹⁸

1.2 La svolta del 31 marzo: la garanzia britannica alla Polonia ed il nuovo atteggiamento del Kremlin.

La nuova politica italiana verso Mosca era ancora *in fieri* quando la situazione internazionale, e quella dell’URSS in particolare, venne com-

pletamente sconvolta dalla garanzia britannica alla Polonia del 31 marzo 1939.

Già il 17 marzo, Chamberlain manifestò in un discorso pubblico a Birmingham l'indignazione che aveva suscitato, in lui e nell'opinione pubblica inglese, l'invasione tedesca della Cecoslovacchia. Questa violazione della parola data, era stata la più sfacciata mai compiuta dalla Germania.

Il Governo sovietico, in risposta ad una domanda britannica del 18 marzo sulle sue intenzioni in caso di un'aggressione alla Romania, propose ancora una volta di organizzare una conferenza internazionale cui avrebbero dovuto partecipare l'Inghilterra, la Francia, la Polonia, la Romania, la Turchia e l'Unione Sovietica, per esaminare la situazione.¹⁹ Ma la proposta sovietica di una consultazione reciproca si scontrò con il veto della Polonia e della Romania: esse temevano le garanzie russe quasi quanto l'aggressione tedesca; e di questo i Russi se ne rendevano conto e non ne erano neppure troppo dispiaciuti.

Dunque, in quelle febbrili giornate di marzo, i Russi si volgevano anche alle Democrazie occidentali, oltre che all'Italia, nella speranza di uscire dall'isolamento, e costituire un fronte compatto all'espansionismo tedesco verso Oriente. Evidentemente, dopo la dichiarazione pubblica di Chamberlain e il passo inglese presso il governo sovietico, i Russi cominciano a convincersi che pure Parigi e Londra vogliono fermare Hitler e non lasciargli mano libera ad Est.

Intanto il ritmo della crisi si accelera: il 23 marzo, Hitler prende la regione di Memel alla Lituania. A questo punto, alcune personalità tedesche conservatrici, che temevano la successiva mossa di Hitler, decisero di informare per vie traverse il Governo inglese delle pressioni tedesche sui Polacchi, che questi ultimi avevano sempre negato, per la questione di Danzica. Così, speravano di indurre Londra ad assumere una posizione decisa per impedire ad Hitler di agire di sorpresa.²⁰ Infatti, il Governo inglese decise di garantire *unilateralmente* la Polonia. La formula britannica, redatta da Chamberlain stesso, impegnava il Governo inglese e quello francese a *fornire il massimo aiuto* nel caso che la Polonia si sentisse obbligata a resistere all'aggressione.²¹

Chamberlain fece la sua storica dichiarazione alla Camera dei Comuni il 31 marzo, dopo essersi consultato con Varsavia, Parigi e Mosca. E' assai interessante, a questo proposito, il colloquio che, precedentemente, Lord Halifax ebbe con l'Ambasciatore sovietico Majskij per infomarlo del contenuto della dichiarazione. Gli appunti di Halifax sul colloquio²² dimostrano una considerevole ottusità: il Ministro degli Esteri britannico non coglie l'estrema attenzione di Majskij affinché la garanzia

sia quanto più decisa possibile, e non capisce nemmeno il desiderio dell'Ambasciatore di impedire che l'impegno con la Polonia sia ritardato da un suo rifiuto di permettere a Chamberlain di parlare della comprensione e simpatia del Governo sovietico. Appare evidente che Majskij aveva già ricevuto precise istruzioni da Mosca, e che il suo comportamento cordiale ed apparentemente indifferente nascondeva male il desiderio che la dichiarazione venisse fatta e che non venisse ritardata.

“Non è eccessivo affermare che la garanzia britannica del 31 marzo fu all'origine della successione di avvenimenti che portarono al Patto Ribbentrop-Molotov...e determinò così indirettamente la più grande svolta nella politica sovietica dai tempi di Brest-Litovsk in poi. In apparenza il governo inglese aveva garantito la Polonia: in realtà questa sua iniziativa *in quel momento e nelle circostanze in cui fu presa* costituì una garanzia per l'Unione Sovietica e una condanna a morte per lo Stato polacco”.²³

Prima di allora il Paese più interessato all'indipendenza della Polonia era l'Unione Sovietica. Infatti, essa sapeva che la mossa successiva di Hitler dopo aver piegato la Polonia sarebbe stata contro di lei. Ma ora, con la garanzia britannica, se i Tedeschi avessero attaccato la Polonia, i Britannici ed i Francesi sarebbero intervenuti. In questo caso, anche se Hitler avesse conquistato la Polonia e si fosse così affacciato ai confini sovietici, avrebbe dovuto combattere contro gli Occidentali, ed allora probabilmente avrebbe tenuto alla neutralità benevola di Mosca, per quanto disprezzasse la Russia e i Bolscevichi, in modo da evitare di combattere su due fronti. D'altro canto, Francia ed Inghilterra avrebbero cercato l'alleanza dell'URSS per sconfiggere la Germania.

Poche parole di Chamberlain avevano trasformato l'Unione Sovietica da Paese isolato ed in pericolo in arbitro del destino dell'Europa.

In conseguenza di tutto ciò, in aprile, l'atteggiamento dei Sovietici nei confronti dell'Italia cambia radicalmente rispetto al marzo precedente. Il 3 aprile, l'Ambasciatore Rosso, prendendo lo spunto da un comunicato dell'Agenzia Tass con il quale il Governo sovietico smentiva di aver assunto degli impegni per rifornimenti di materiali da guerra alla Polonia, invia a Roma questo telegramma:

“Odierno comunicato dell'Agenzia Tass...mostra a mio avviso che Mosca non è disposta partecipare ad accordi parziali, ma intende profittare della presente situazione internazionale per forzare Inghilterra e Francia a farsi aperte promotrici del sistema della sicurezza collettiva. E' lecito chiedersi se con simile tattica URSS non miri in realtà ad evitare di assumere impegni troppo precisi e definitivi e a mantenersi estranea ad un

conflitto europeo... E' sempre mia convinzione (come già durante la crisi settembre u.s.) che i dirigenti del Kremlin vedano in una guerra europea possibilità di una rivoluzione proletaria nei Paesi borghesi e spingano l'Europa in tale direzione cercando al tempo stesso di mantenere propria libertà di movimento onde poter sfruttare situazione al momento più propizio pel trionfo della propria ideologia".²⁴

Di nuovo, il giorno successivo, Rosso telegrafa:

"...A mio parere la politica di Mosca è oggi dominata dalla convinzione che, nella presente situazione internazionale, non conviene all'U.R.S.S. di impegnarsi su nessun fronte fino a quando la crisi fra le Potenze totalitarie e le Potenze democratiche non avrà fatto esplodere la guerra mondiale..."²⁵

Il 5 aprile, finalmente, Rosso dà seguito alle istruzioni di Ciano del marzo precedente, ed il giorno dopo ne riferisce al suo Ministro degli Esteri in una lettera personale nella quale esprime compiutamente il proprio pensiero:

"...Ieri sono andato a vedere il Vice Commissario Potemkine...e ne ho approfittato per sondare sull'attitudine dell'URSS nell'attuale momento internazionale...

Durante la conversazione ho colto il momento più opportuno per fare a Potemkine, con tono...[illeggibile], la comunicazione della quale mi avevi incaricato come risposta alla sua dichiarazione circa una ripresa della collaborazione italo-sovietica. Gli dissi cioè che anche il Governo fascista teneva presente la possibilità di un miglioramento graduale delle relazioni fra l'Italia e l'URSS.

Potemkine si dilungo su questo tema... Parlò nuovamente degli 'interessi comuni', non solo nel campo economico ma anche in quello politico. Questa volta non parlò più di opporre una barriera all'espansionismo tedesco, ma soltanto di 'esercitare un'azione comune di equilibrio specialmente nell'Europa sud-orientale'.

Se tu mi chiedessi quale valore e quale portata io attribuisca a dichiarazioni del genere, ti risponderai che le giudico perfettamente sincere. E' ovvio che all'URSS converrebbe di avere una Italia amica che non ostacoli il traffico ed i movimenti della marina sovietica nel Mediterraneo. Anche più ovvio che le converrebbe un'Italia amica la quale fosse disposta a cooperare con l'URSS nel mettere dei freni alla penetrazione tedesca nei Balcani. Ed è questa la ragione per cui...l'URSS non ha mai rotto definitivamente i ponti con l'Italia ma ha continuato a lasciare la porta aperta ad un possibile miglioramento dei rapporti.

Se però volessi andare fino al fondo del mio pensiero dovrei aggiungere che questo miglioramento nei nostri riguardi è di natura con-

tingente ed ha finalità puramente tattiche cui si interessano più che altro Litvinov ed i suoi collaboratori del Narkomindiel i quali devono manovrare secondo le esigenze del momento. L'obbiettivo ultimo fondamentale del Kremlino, quello che determina le direttive generali del Politbureau, rimane però sempre la rivoluzione proletaria che distrugga lo accerchiamento capitalista' di cui parla spesso Stalin. Di qui la mia convinzione che i dirigenti dell'URSS desiderino ed incoraggino indirettamente una guerra mondiale che metta alle prese i campi antagonisti del mondo capitalista e ne provochi lo spossamento. L'URSS farà di tutto per mantenersi estranea, fino a che giunga il momento propizio di intervenire per facilitare l'instaurazione nel maggior numero di Paesi del 'novus ordo' comunista.

Posso sbagliarmi, ma questo è, a mio avviso, il pensiero intimo di Stalin e compagni...".²⁶

Già ai primi di aprile, l'Ambasciatore italiano a Mosca, leggendo il comunicato dell'Agenzia Tass sopra citato, comincia a intuire che il clima a Mosca è cambiato dopo la garanzia britannica alla Polonia. L'Unione Sovietica non è più disposta a partecipare ad accordi parziali, né a schierarsi su alcun fronte, perché in definitiva vuole conservare la propria libertà di azione e rimanere estranea ad un conflitto che i dirigenti del Kremlino si augurano possa scoppiare fra i campi avversi del mondo capitalista, onde poter poi intervenire al momento opportuno per instaurare nel maggior numero di Paesi il regime comunista.

Alla luce degli avvenimenti successivi che portarono alla stipulazione del Patto Molotov-Ribbentrop ed ancora oltre, fino all'occupazione dei Paesi Baltici, di parte della Polonia, della Bessarabia e della Bucovina del Nord rumene da parte dell'Unione Sovietica, si potrebbe affermare che queste parole dell'Ambasciatore Rosso siano state profetiche. Più semplicemente, rivelano una profonda conoscenza della mentalità dei dirigenti sovietici e la capacità di formulare, in base ai fatti, delle giuste previsioni che si sarebbero rivelate preziosissime per comprendere, o addirittura anticipare, il futuro svolgimento delle vicende internazionali. Stupisce che a Roma non si sia tenuto mai conto, se non superficialmente e senza trarne le dovute conseguenze, di queste precise ed illuminanti osservazioni, non solo nell'immediato, ma neanche successivamente, quando le previsioni di Rosso si sarebbero avverate puntualmente.

Per quanto concerne l'atteggiamento sovietico verso l'Italia, anche in questo caso la garanzia britannica ha mutato radicalmente la situazione. Come scrive, il 6 aprile, l'Ambasciatore italiano a Ciano, adesso Potemkin non è più così ansioso di una collaborazione con l'Italia come nel marzo precedente, e non traspare più ansietà per l'espansionismo

tedesco; ora, egli parla solo di “esercitare un’azione comune di equilibrio specialmente nell’Europa sud-orientale”. Infatti, L’Unione Sovietica dopo la garanzia britannica non cerca più accordi parziali, non vuole prendere impegni precisi e definitivi, ma preferisce conservare libertà di manovra per non essere coinvolta in una guerra mondiale fra le Potenze totalitarie e le Potenze democratiche, che i Russi desiderano ed incoraggiano indirettamente. Dinanzi all’affermazione dell’Ambasciatore italiano che anche il Governo fascista considera possibile “un miglioramento graduale delle relazioni fra Italia ed URSS”, Potemkin non sembra più ansioso di sviluppare l’argomento, non formula delle richieste né chiede di iniziare negoziati. Semplicemente non lascia cadere l’apertura italiana, né l’approfondisce. A Mosca, probabilmente, non si era ancora sicuri della reale volontà delle Democrazie occidentali di difendere la Polonia e si attendevano impegni più chiari e l’estensione della garanzia ad altri Paesi di grande importanza per l’Unione Sovietica.²⁷

Conoscendo i metodi sovietici di condurre i negoziati diplomatici, così come appare chiaramente dalla lettura dei documenti tedeschi relativi alle trattative con i Russi che portarono alla stipulazione del Patto Molotov-Ribbentrop,²⁸ si può fare una riflessione interessante.

Nella seconda metà del marzo 1939, dopo il *colpo di Praga* e prima della garanzia britannica alla Polonia, i Sovietici erano interessati ad una collaborazione con l’Italia per contenere l’espansionismo tedesco e compirono anche un concreto passo in proposito.

Dall’altra parte, quando Roma decise, con molta circospezione e lentezza, di iniziare un qualche sondaggio a Mosca per capire le intenzioni dei Sovietici e fin dove erano disposti ad arrivare, era ormai troppo tardi, perché la situazione internazionale era profondamente mutata per l’URSS, ed essa non aveva più bisogno dell’Italia.

1.3 L’intesa italo-tedesca di Milano sui limiti della politica dell’Asse verso Mosca

Dopo la garanzia inglese alla Polonia molto probabilmente i Sovietici si aspettavano un primo passo tedesco, cosa che invece non si verificò. Le ragioni di ciò possono essere identificate nel contenuto di una lettera inviata dal Consigliere d’Ambasciata a Mosca Tippelskirch al Consigliere Anziano Schlieper:

“I Sovietici sospettano che le Potenze Occidentali stiano cercando di stornare l’aggressione tedesca verso la Russia Sovietica per sbarazzarsi di questo pericolo. Ciò che è più importante, i Sovietici vogliono far parte del concerto europeo e desiderano anche che si crei una situazione

che, se possibile, provochi una guerra fra la Germania, la Francia e la Gran Bretagna, lasciando a loro, in un primo tempo, una piena libertà di azione e la possibilità di badare ai loro interessi. Questo quadro concorda anche con la dottrina di Stalin sulla politica estera dell'Unione Sovietica, esposta in occasione del recente Congresso del Partito."²⁹

Colpisce, in questo documento, non solo la precisa e corretta valutazione della strategia e delle aspirazioni sovietiche, ma, soprattutto, la sua esatta corrispondenza agli avvenimenti futuri. Dunque, i Tedeschi in quel momento intuivano perfettamente qual era il giuoco di Stalin e non abboccavano. Proprio per questo appare straordinario come abbiano potuto, più tardi, dimenticare la loro giusta analisi e concorrere a creare precisamente la situazione internazionale favorevole ai Sovietici che viene descritta così acutamente nella lettera.

Comunque, a questo punto, i Russi, modificando il loro precedente atteggiamento, decisero di iniziare conversazioni con le Democrazie Occidentali: il 14 aprile, l'Ambasciatore Majskij si recò da Halifax per informarlo "su istruzione del suo governo che, in considerazione dell'interesse dimostrato dal governo britannico per il destino della Grecia e della Romania, il governo sovietico era pronto a partecipare all'assistenza alla Romania".³⁰

Halifax, allora, chiese ai Russi di fare le loro proposte e, il 18 aprile, Litvinov presentò un programma diviso in otto punti: triplice alleanza difensiva anglo-franco-sovietica, convenzione militare, garanzia a tutti gli Stati dell'Europa orientale fra il Mar Baltico e il Mar Nero, impegno comune a non concludere una pace separata dopo lo scoppio delle ostilità...³¹ Gli impegni che i Sovietici chiedevano agli Occidentali erano notevoli e prevedevano in pratica un intervento occidentale in caso di un'aggressione tedesca alla Polonia, mentre l'Unione Sovietica non sarebbe stata tenuta a dichiarare guerra alla Germania per difendere il Belgio. Dunque, i negoziati sarebbero stati lunghi e difficili.

Quasi contemporaneamente, i Sovietici fecero un passo presso la Germania: il 17 aprile, l'Ambasciatore russo Merekalov si recò dal Segretario di Stato Weizsäcker. Era la sua prima visita ufficiale ad un alto funzionario tedesco da quando aveva assunto la sua carica:

"Il Russo mi ha chiesto con franchezza cosa pensavo dei rapporti fra Germania e Russia...

L'ambasciatore, subito dopo, ha dichiarato approssimativamente, quanto segue:

La politica russa ha sempre seguito una linea dritta. Le differenze ideologiche di opinione hanno appena appena influenzato i rapporti russo-italiani e non si sono dimostrate un ostacolo riguardo alla

Germania. La Russia sovietica non ha sfruttato l'attuale frizione esistente tra la Germania e le Democrazie occidentali a nostro danno e nemmeno ha cercato di farlo. La Russia non ha alcuna ragione per non vivere con noi in rapporti normali; e, da normali, i rapporti potranno divenire sempre migliori".³²

E' interessante notare come questo passo sovietico presso la Germania richiami quello del 18 marzo 1939 presso l'Italia, pur se adesso la situazione è meno drammatica per i Russi e dunque il tono più rilassato. Sono entrambi classici esempi del *modus operandi* della diplomazia staliniana le cui caratteristiche essenziali sono la metodicità, la tortuosità, l'abilità e l'estrema diffidenza.

Comunque, il passo di Merekalov non provocò richieste di chiarimenti da parte dei Tedeschi, come avevano sperato i Sovietici. Intanto, la situazione internazionale si faceva sempre più allarmante: il 28 aprile Hitler denunciò il trattato di non-aggressione con la Polonia ed il trattato navale anglo-tedesco.

La conseguente mossa di Stalin fu, il 3 maggio, la sostituzione del Commissario agli Affari Esteri Litvinov con Molotov. I Sovietici avevano messo in giro la leggenda che Litvinov era un sostenitore della sicurezza collettiva mentre Stalin era un realista e quindi non era sempre d'accordo con lui. Si trattava, in realtà, di un tentativo di modificare l'atteggiamento delle Democrazie Occidentali e della Germania. Fu un successo: Gran Bretagna e Francia si convinsero ad accelerare il ritmo dei negoziati con i Russi, fino ad allora piuttosto lento, mentre i Tedeschi furono soddisfatti che la politica estera sovietica non fosse più guidata da un *ebreo*.

Per quanto riguarda la reazione italiana alla caduta di Litvinov, il 5 maggio, da Mosca, l'Ambasciatore Rosso inviò il seguente telegramma a Roma:

"Sulle cause del ritiro di Litvinoff...si possono fare soltanto delle congetture perché nulla finora è trapelato da fonte sovietica circa ragioni specifiche di questo sensazionale colpo di scena...

Ho ragione di credere che Litvinoff abbia attivamente lavorato in questi ultimi tempi per rendere possibile stretta collaborazione politico-militare con Inghilterra e Francia mentre dirigenti del Kremlino continuavano a nutrire profonda diffidenza verso le Potenze democratiche occidentali. Sono quindi incline a pensare che caduta Litvinoff significhi fallimento dei negoziati fra Mosca e Londra...

Ho comunque l'impressione che partenza Litvinoff marchi insuccesso della corrente collaborazionista che voleva rafforzare blocco democratico a prevalenza di quella isolazionista, la quale desidera guerra fra le Potenze totalitarie e Potenze democratiche (giudicate entrambi nemici

perché egualmente capitalistiche e quindi anticomuniste) nella speranza di vederne derivare violenta crisi sociale come condizione necessaria per successo di una rivoluzione proletaria europea...".³³

Lo stesso giorno, il Ministro d'Italia in Finlandia Koch telegrafò che:

"...caduta e sostituzione con Molotoff dovrebbe indicare desiderio del Governo di Mosca di non stringere accordi che metterebbero U.R.S.S. nel fomite della politica europea.

Questo Ministro degli Affari Esteri mi ha detto che dimissioni Litvinoff hanno sorpreso e preoccupato circoli politici di Londra e addirittura costernato quelli di Parigi.

Notizie qui pervenutegli da quelle capitali fanno prevedere che Governi inglese e francese faranno concessioni ai sovietici per guadagnarli alla loro causa."³⁴

Rosso aveva colto perfettamente il messaggio che Stalin, in sostanza, voleva trasmettere ai Tedeschi: "Sono quindi incline a pensare che caduta Litvinoff significhi fallimento dei negoziati fra Mosca e Londra", e ne aveva prontamente riferito a Roma. Ma, la spiegazione ultima di questa stupefacente mossa sovietica veniva da Koch. L'obiettivo dei Russi era: non partecipare ad accordi parziali che avrebbero potuto trascinare l'Unione Sovietica in una guerra, conservare libertà di azione, ma, nel contempo, non rimanere isolati, ed, anzi, essere sollecitati da entrambi gli schieramenti capitalistici.

Sempre il 5 maggio, i Sovietici fecero un nuovo sondaggio presso i nazisti: il Consigliere sovietico Astachov, in una conversazione con l'Addetto commerciale tedesco Schnurre, accennò all'allontanamento di Litvinov "e cercò di sapere, senza fare domande dirette, se questo mutamento avrebbe prodotto una modificazione nella posizione [tedesca] nei riguardi dell'U.R.S.S."³⁵

In questa fase si inserisce l'incontro che ebbero a Milano Ciano e Ribbentrop il 6 e 7 maggio, incontro che, nelle intenzioni italiane, doveva servire a chiarire la situazione assai tesa dei rapporti germano-polacchi. E' da sottolineare che Ciano, prima della sua partenza per Milano, poté leggere il telegramma di Rosso del 5 maggio, e, quindi, nei suoi colloqui con Ribbentrop aveva gli elementi necessari per valutare la situazione e l'evoluzione dei rapporti con Mosca.

Il 4 maggio, Mussolini aveva redatto ad uso del genero un appunto per le sue conversazioni con il Ministro degli Esteri tedesco. In esso Mussolini dice:

"Una politica colla Russia? Per evitare una adesione della Russia al blocco, sì; ma non oltre, poiché tale politica, essendo nettamente antite-

tica alle attuali posizioni, sarebbe incomprensibile all'interno dei Paesi dell'Asse e ne indebolirebbe la compagine".³⁶

E' probabile che il 'duce', al momento della stesura delle istruzioni per Ciano, sia stato influenzato dalla notizia della caduta di Litvinov. Comunque, egli non conosceva i commenti *a caldo* di Rosso sull'evento.

Mussolini aveva, almeno in quel momento, una concezione puramente tattica e strettamente limitata di una eventuale politica di avvicinamento all'Unione Sovietica da parte dell'Asse. Tempo addietro, esattamente il 16 aprile 1939, durante i suoi colloqui con Göring, il 'duce' aveva espresso, in modo molto caloroso e per primo fuori dalla Germania, l'idea di un riavvicinamento fra l'Asse e l'URSS, e non aveva esitato ad inserirla in una discussione ufficiale.³⁷ Probabilmente, egli aveva agito perché incoraggiato dai segnali amichevoli provenienti da Mosca, ma le sue finalità non erano diverse da quelle espresse successivamente nell'appunto per Ciano, ovvero un diversivo tattico per spezzare l'unità del fronte anti-totalitario:

"Lo scopo di tale riavvicinamento avrebbe dovuto consistere nell'indurre la Russia a reagire freddamente e negativamente agli sforzi britannici di accerchiamento...e ad assumere una posizione neutrale."³⁸

E' da sottolineare che la posizione assunta da Mussolini con Göring riguardo ai rapporti tedesco-sovietici ebbe una notevole risonanza in Germania e probabilmente concorse ad incoraggiare un Ribbentrop, ancora esitante, ad impegnarsi a fondo nella politica d'intesa con la Russia. Quest'ultimo ricorderà più volte, nei suoi colloqui con gli Italiani dopo la conclusione del Patto, che era stato il 'duce' a promuovere per primo l'idea di un riavvicinamento con l'Unione Sovietica, e ciò anche (e forse soprattutto) per giustificare l'inattesa estensione degli impegni presi con i Sovietici e l'improvvisa ed impreveduta stipulazione di un accordo così al di là dei limiti che si erano concordati con gli alleati fascisti. A Milano, infatti, Ciano e Ribbentrop non solo annunziarono ufficialmente l'imminente stipulazione del *Patto d'acciaio*, cioè dell'alleanza militare italo-tedesca, ma concordarono anche la politica che l'Asse avrebbe dovuto seguire con la Russia. Fra gli appunti di Ciano riguardo alle sue conversazioni con Ribbentrop del 6 e 7 maggio si legge:

"Ribbentrop è convinto che bisogna cogliere l'occasione che si presenta favorevole per impedire l'adesione della Russia al blocco antitotalitario, ma concorda in pari tempi sulla assoluta necessità di svolgere una tale azione con molta discrezione e con un assoluto senso di misura. Qualsiasi esagerata manifestazione in senso filorusso avrebbe dei risultati negativi. Però insiste sulla necessità di continuare e di sottolineare la distensione che si è prodotta nei rapporti tra l'Asse e l'Unione

Sovietica.”³⁹

Siamo nel periodo in cui Ribbentrop era ancora indeciso sulla strada da seguire: nutriva diffidenza nei riguardi dei Sovietici (che intanto stavano trattando pubblicamente con gli Occidentali) e riteneva, come anche gli Italiani, che l'accordo fra Russi e Anglo-francesi sarebbe andato in porto. Egli aveva paura di esporsi e di fare dei passi per un avvicinamento con i Sovietici che sarebbero solo serviti a Stalin per permettergli di alzare di più il suo prezzo con gli Occidentali. Così - temeva - avrebbe fatto il giuoco dei Russi, mentre avrebbe dato un'impressione di debolezza della Germania all'estero e ingenerato sbalordimento e confusione nell'opinione pubblica dei Paesi dell'Asse. In più, Ribbentrop conosceva bene l'anticomunismo viscerale di Hitler e sapeva che sarebbe stato estremamente difficile (ed infatti lo fu) convincerlo ad accordarsi con i Bolscevichi. Infine, manteneva ancora la speranza di coinvolgere i Giapponesi, che invece non ne volevano sapere, nel sistema militare dell'Asse. Questi erano in forte tensione con i Russi nell'Estremo Oriente e certo non avrebbero gradito una politica tedesca filo-russa. Ancora una volta gli appunti di Ciano sono molto chiari al riguardo:

“Ribbentrop, che non ha del tutto abbandonato l'idea di acquisire il Giappone all'alleanza militare, ha molto apprezzato il suggerimento del Duce di formulare l'alleanza in modo tale da costituire un Patto aperto all'adesione di quegli Stati che intenderanno in seguito parteciparvi.”⁴⁰

D'altro canto era di pochi giorni prima la defenestrazione di Litvinov, il sostenitore della sicurezza collettiva, *l'ebreo amico degli Occidentali*, ed era chiaro a Ribbentrop che il clima a Mosca stava cambiando in senso a lui favorevole. A rafforzare questa sua sensazione venne (e non a caso) il passo di Astachov del 5 maggio .

In realtà, questo era quello che i Sovietici volevano far credere sia a lui, sia ai dirigenti dei Paesi occidentali per indurli entrambi ad affrettarsi a cercare l'intesa con l'URSS. In tal modo, i Russi avrebbero venduto al prezzo più caro la loro collaborazione o, ancora meglio, la loro benevola neutralità al migliore offerente, acquistando maggiore sicurezza e mantenendo piena libertà di azione, mentre i Paesi capitalistici si facevano la guerra fra di loro.⁴¹

Volendo riassumere il significato, ai fini del nostro discorso, dell'incontro di Milano del 6-7 maggio 1939 fra i due Ministri degli Esteri dell'Asse, sembrerebbe che Ribbentrop, ancora indeciso su quale strada prendere malgrado i segnali incoraggianti che provenivano *appositamente* da Mosca, concordasse in definitiva con la posizione di Mussolini espressa nell'appunto a Ciano del 4 maggio. Dunque, l'intesa pareva raggiunta all'interno dell'Asse per quanto riguarda la posizione da

assumere verso l'Unione Sovietica: una politica "per impedire l'adesione della Russia al blocco anti-totalitario", però condotta in modo cauto, "con molta discrezione e con un assoluto senso di misura". Ma forse un equivoco già c'era fra i due prossimi futuri alleati ed era quello sui fini che ci si proponeva di raggiungere con questa politica: per Mussolini, essa aveva dei limiti e degli scopi ben precisi: "evitare una adesione della Russia al blocco, sì; ma non oltre". Ribbentrop probabilmente era più timoroso di Mussolini di intraprendere questa strada, ma al contempo non escludeva di percorrere su di essa un tragitto assai più lungo, anche se per il momento esso gli appariva insicuro, rischioso e non ne intravedeva ancora il punto di arrivo. Nonostante ciò, come dice Ciano:

"[Ribbentrop] insiste sulla necessità di continuare e di sottolineare la distensione che si è prodotta nei rapporti tra l'Asse e l'Unione Sovietica"⁴²

L'esca gettata da Stalin ai Tedeschi stava funzionando: siamo all'inizio di quel percorso che porterà in agosto Ribbentrop a Mosca. Gli Italiani avevano mostrato per primi la strada ai Tedeschi, ma non finiranno mai di percorrerla.

(continua)

NOTE

1) Vedi: *Rosso a Ciano*, telegramma per corriere del 24 gennaio 1939, n. 318/130.

2) *Rosso a Ciano*, telegramma del 18 marzo 1939, n. 26.

3) Infatti i Russi reagirono a questa nuova aggressione di Hitler con una ferma nota diplomatica di Litvinov all'Ambasciatore tedesco a Mosca in cui si denunciava la violenza fatta alla Cecoslovacchia e si rifiutava di riconoscerla ufficialmente (Vedi: Note from Litvinov to the German Ambassador in Moscow on the incorporation of Bohemia in the German Reich, 18 March 1939, *Soviet Documents on Foreign Policy*, edited by Jane Degras, III, 1933-1941, London - New York - Toronto, 1953, pp. 322-23).

4) Ampio resoconto in: G. Bottai, *Diario*, ff. 636 sgg., riprodotto in: R. De Felice, *Mussolini il duce*, II, Lo stato totalitario 1936-1940, Appendice, doc. 6, Torino, 1981, pp. 878-79.

5) "...complotti, processi, condanne a morte di vecchi bolscevichi, collasso economico, miseria universale e nera: questo è il bilancio ventennale del regime che trova ancora, sempre più rari, ma sempre più cretini, gli osservatori indulgenti nei paesi delle 'grandi democrazie'. Il caso Jagoda, terzo della serie, è un indice certo dello stato di avanzata disgregazione interna della Russia" (B. Mussolini, *Opera Omnia*, a cura di E. e D. Susmel, XXVIII, Firenze, 1951, p. 156).

6) "In realtà fra l'ottobre del 1938 ed il marzo del 1939 la diplomazia sovietica dimostrò una freddezza ed un autocontrollo superiori a quelli mai mostrati nel periodo precedente o successivo. I Russi si erano resi conto che negli anni precedenti il loro entusiasmo per la sicurezza collettiva, insieme alle grandi purghe all'interno, avevano convinto gli altri Paesi che la Russia era debole. Ora cercarono invece di dare un'impressione di freddezza e di fiducia in se stessi" (A. Ulam, *Storia della politica estera sovietica (1917-1967)*, Milano, 1970, p. 371).

7) *Rosso a Ciano*, rapporto del 12 marzo 1939, n. 1045/412.

8) A. Rossi, *Deux ans d'alliance Germano-Soviétique*, Paris, 1949, pp.19-22; Max Beloff, *The Foreign Policy of Soviet Russia*, II (1936-1941), London, 1949, pp. 224-227; Mario Toscano, *L'Italia e gli accordi tedesco-sovietici dell'agosto 1939*, Firenze, 1952, p. 7.

9) A. Ulam, *Storia della politica estera sovietica*, op. cit., p. 377.

10) *Rosso a Ciano*, rapporto del 12 marzo 1939, n. 1045/412.

11) Vedi: *Rosso a Ciano*, telespresso del 12 gennaio 1939, n. 165/75; *Rosso a Ciano*, rapporto del 12 marzo 1939, n. 1045/412. Per la questione delle informazioni a conoscenza dei Sovietici circa i colloqui Chamberlain-Mussolini del 12 gennaio 1939 vedi: Mario Toscano, *L'Italia e gli accordi tedesco-sovietici dell'agosto 1939*, op. cit., pp. 14 sgg.

12) Vedi: G. Ciano, *Diario*, 1937-1943, Milano, 1990, pp. 264 sgg.; M. Toscano, *Le origini diplomatiche del Patto d'acciaio*, Firenze, 1956, pp. 159 sgg.

13) "Ieri sera, ad un pranzo, il Vice Commissario Potemkine, parlando accademicamente delle relazioni italo-sovietiche, mi disse che S. E. il Conte Ciano aveva giorni or sono espresso all'Ambasciatore Stein la 'speranza in un possibile miglioramento dei rapporti fra i due Paesi, per lo meno nel campo economico'." (*Rosso a Ciano*, telegramma per corriere del 24 gennaio 1939, n. 318/130).

14) *Ciano a Rosso*, telegramma del 19 marzo 1939, n. 206/22 R.

15) *Ciano a Rosso*, telegramma del 22 marzo 1939, n. 208 R.

16) G. Ciano, *Diario*, cit., p. 268.

17) G. Ciano, *Diario*, cit., p. 269.

18) *Attolico a Ciano*, telespresso del 20 marzo 1939, n. 02223/659.

19) Tass statement on the Soviet reply to British representations concerning the position of Rumania, 22 March 1939, *Soviet Documents on Foreign Policy*, op. cit., p. 324.

20) Vedi: A. Ulam, *Storia della politica estera sovietica*, op. cit., p. 380.

21) Viscount Halifax to Sir E. Phipps (Paris) and Sir M. Lampson (Cairo), March 31, 1939, *Documents on British Foreign Policy 1919-1939*, Series III, vol. IV, London, 1951, D. 582.

22) Viscount Halifax to Sir W. Seeds (Moscow), March 31, 1939, *Documents on British Foreign Policy 1919-1939*, Series III, vol. IV, London, 1951, D. 589.

23) A. Ulam, *Storia della politica estera sovietica*, op. cit., pp. 381-82.

- 24) *Rosso a Ciano*, telegramma del 3 aprile 1939, n. 37.
- 25) *Rosso a Ciano*, telegramma del 4 aprile 1939, n. 38. Vedi anche: *Rosso a Ciano*, telegramma del 5 aprile 1939, n. 39.
- 26) *Rosso a Ciano*, lettera personale del 6 aprile 1939, s. n.
- 27) Il 6 aprile, l'impegno britannico, accompagnato stavolta da un analogo impegno polacco, venne reso pubblico a Londra. Il 13 aprile, Chamberlain fornì garanzie unilaterali contro l'aggressione alla Romania ed alla Grecia. In ogni occasione i Russi cercavano di rendersi conto della natura e dell'intensità degli impegni assunti dalla Gran Bretagna.
- 28) *Nazi-Soviet Relations, 1939-41: Documents from the Archives of the German Foreign Office*, edited by R. J. Sontag and J. S. Beddie, Washington, 1948.
- 29) Counsellor of Embassy Tippelskirch to Senior Counsellor Schliep, Extract From a Letter of March 27, 1939, *Documents on German Foreign Policy 1918-1945*, Series D, vol. VI, London, 1956, D. 112.
- 30) Viscount Halifax to Sir W. Seeds (Moscow), April 14, 1939, *Documents on British Foreign Policy, 1919-1939*, Series III, vol. V, London, 1952, D. 176.
- 31) Vedi: Sir W. Seeds (Moscow) to Viscount Halifax, April 18, 1939, *Documents on British Foreign Policy, 1919-1939*, Series III, vol. V, London, 1952, D. 201.
- 32) Memorandum by the State Secretary, Berlin, April 17, 1939, *Documents on German Foreign Policy*, Series D, vol. VI, London, 1956, D. 215.
- 33) *Rosso a Ciano*, telegramma del 5 maggio 1939, n. 51.
- 34) *Koch a Ciano*, telegramma del 5 maggio 1939, n. 35.
- 35) Memorandum by an Official of the Economic Policy Departement, Berlin, May 5, 1939, *Documents on German Foreign Policy*, Series D, vol. VI, London, 1956, D. 332.
- 36) Cit. in: M. Toscano, *Le origini diplomatiche del Patto d'acciaio*, op. cit., p. 279.
- 37) *Ibidem*, pp. 237-38.
- 38) *Ibidem*, p. 238. Dall'altra parte, Göring già vagheggiava un'intesa tedesco-sovietica per isolare la Polonia. Per la redazione tedesca del colloquio Mussolini-Göring vedi: Record of the Conversation between Field Marshal Göring and the Duce, in the Presence of Count Ciano in Rome on April 16, 1939, Berlin, April 18, 1939, *Documents on German Foreign Policy 1918-1945*, Series D, vol. VI, London, 1956, D. 211.
- 39) G. Ciano, *L'Europa verso la catastrofe*, vol. II, Milano, 1964, p. 57.
- 40) *Ibidem*, pp. 57-58. Per la redazione tedesca delle conversazioni Ciano-Ribbenrop vedi: The Discussions between the Reich Foreign Minister and the Italian Foreign Minister, Count Ciano, in Milan on May 6 and 7, 1939, Berlin May 18, 1939, *Documents on German Foreign Policy 1918-1945*, Series D, vol. VI, London, 1956, D. 341.

41) La politica di Stalin fu molto coerente, determinata e assai freddamente perseguita per tutto il corso dei doppi negoziati che intratteneva contemporaneamente con gli Occidentali e con i Tedeschi: quello che veramente interessava ai Sovietici era uscire dall'isolamento internazionale, accrescere la sicurezza del loro Paese, evitare che le Democrazie Occidentali e i Paesi totalitari si accordassero a loro spese e mantenere piena libertà di azione, per approfittarne al momento opportuno, magari mentre in Europa infuriava una guerra inter-capitalistica. I Sovietici sono stati spesso accusati di aver ingannato gli Occidentali, mentre nel frattempo negoziavano con i Nazisti. In verità, come dice giustamente Ulam: "L'accusa di malafede che è stata rivolta più tardi ai Russi non è del tutto giustificata, o piuttosto, non è rilevante. Per l'URSS i negoziati con i Paesi occidentali avevano la funzione di premere sulla Germania e al tempo stesso di assicurarsi una garanzia... Il primo punto era quello per cui se ci fosse stata una guerra questa non avrebbe dovuto venir combattuta sul territorio sovietico; i Paesi occidentali non erano in grado di offrire garanzie in questo senso." Ed ancora: "Si afferma che la questione decisiva sulla quale i negoziati sono naufragati fu la richiesta sovietica che l'Armata Rossa fosse autorizzata ad operare contro la Germania nel territorio polacco. Questa era una concessione...che i Polacchi non avrebbero mai fatto; e i Sovietici lo sapevano. Se i Polacchi fossero stati disposti a cedere in seguito alla pressione franco-inglese, i Sovietici avrebbero probabilmente chiesto che le truppe russe fossero autorizzate a penetrare in Polonia anche in tempo di pace. Se per un caso eccezionale si fosse raggiunto l'accordo anche su questa proposta, i Russi avevano in riserva un'altra condizione che era assolutamente inconcepibile dal punto di vista politico e militare: la flotta francese e quella inglese dovevano entrare nel Baltico e occupare i porti finlandesi, lettoni ed estoni (Dichiarazione di Vorošilov del 15 agosto, in: Minutes of Meeting of Anglo-Franco-Soviet Military Delegations held in Moscow on August 15, 1939, Documents on British Foreign Policy, Series III, vol.VII, London, 1954, Appendix II, pp. 576-77). C'era un solo argomento che avrebbe potuto indurre Stalin ad accettare un'alleanza con l'Inghilterra e con la Francia: una dichiarazione per cui questi Paesi avrebbero difeso la Polonia *solo nel caso che anche l'U.R.S.S. avesse partecipato a questa difesa...* Bisogna ritenere allora che i negoziati con i Paesi occidentali erano stati condotti solo per ingannarli? No, perché i Russi fino al 21 agosto non erano sicuri di poter raggiungere un accordo con la Germania. Perciò desideravano informazioni precise su quello che la Francia e l'Inghilterra volevano e potevano fare per loro, nel caso che la mossa in direzione della Germania non riuscisse, ed essi si trovassero coinvolti in una guerra." (A. Ulam, *Storia della politica estera sovietica*, op. cit., pp. 386 e 392-93).

42) G. Ciano, *L'Europa verso la catastrofe*, op. cit., p. 57.

Marilena Seminara

DMITRIJ DMITRIEVIČ ŠOSTAKOVIČ E LA SUA SCUOLA*

1. Gli allievi del Conservatorio di Leningrado: dal 1937 al 1941

Dmitrij Dmitrievič Šostakovič debuttò come insegnante nel 1937 presso il Conservatorio¹ di Leningrado. Questa prima fase della sua attività pedagogica si concluderà appena quattro anni dopo con l'inizio della guerra.

Il giovane compositore sentì subito gravare su di sé l'enorme peso delle responsabilità che un tale incarico avrebbe comportato. I suoi pensieri si concentravano principalmente sulla propria temuta inattitudine nell'iniziare i futuri allievi alla composizione musicale.

Lo stato d'animo con cui dovette affrontare tale momento traspare dal racconto dell'amico Isaak Glikman:

«Nella primavera del 1937, Šostakovič mi annunciò di avere un impiego: fino ad allora libero come l'aria, sarebbe andato ad insegnare in un istituto di tutto rispetto: il Conservatorio di Leningrado. Mi disse che si sentiva responsabile per il compito che gli era stato affidato. Questa piccola, solenne dichiarazione fu tuttavia attenuata da un humour sottostante. Non avevo certo alcun dubbio sul fatto che avrebbe compiuto il proprio dovere con serietà e con coscienza professionale a tutta prova, e che il suo enorme talento avrebbe conquistato i cuori dei suoi studenti.

Questo è in effetti ciò che accadde. Tuttavia, per un certo periodo, Šostakovič si dimostrò insoddisfatto di sé. Più di una volta mi disse che il suo insegnamento soffriva di un grave difetto: la mancanza di talento pedagogico.²»

Il compositore polacco Krzysztof Meyer, nel suo libro dedicato alla figura di Dmitrij Dmitrievič Šostakovič,³ racconta che nel 1937, all'interno del Conservatorio di Leningrado, si verificava un graduale venir meno degli esponenti della vecchia generazione di insegnanti. Con l'intento di trovare nuovi giovani pedagoghi, l'allora direttore del Conservatorio, Boris Ivanovič Zagorskij, incoraggiato da Maksimilian Oseevič

Štejnberg, chiese a Šostakovič di unirsi al corpo insegnante.

La proposta fu estesa, proprio in quei giorni, a due altri giovanissimi: Ivan Ivanovič Sollertinskij e Vladimir Vladimirovič Sofronickij. Tutti e tre avrebbero accettato.

A Šostakovič furono assegnate le classi di composizione e strumentazione; per ciascuna classe era prevista la presenza di un assistente: V. Kopanskij per la composizione e I. Finkelstein per la strumentazione.

In autunno avrebbero avuto inizio le lezioni al secondo piano del Conservatorio, aula n° 36. In quella stessa aula aveva insegnato Nikolaj Rimskij-Korsakov e dopo di lui Štejnberg: tra i suoi studenti un giovanissimo Šostakovič.

Primi allievi della classe di composizione furono Georgij (Jurij) Vasil'evic Sviridov (1915-) e Orest Aleksandrovič Evlachov (1912-1973).

Quest'ultimo ricorda:

«Accadde che il professor P. B. Rjazanov, nella cui classe di composizione avevo frequentato il primo corso, aveva dovuto congedarsi dal conservatorio di Leningrado (per qualche tempo lavorò presso il conservatorio a Tbilisi). Andandosene, aveva affidato i suoi due alunni (G. Sviridov e me) a D. D. Šostakovič, che stava per iniziare l'attività pedagogica. Le presentazioni avvennero nell'appartamento della madre del compositore S. V. Šostakovič, dove fummo accompagnati da P. B. Rjazanov all'inizio della primavera del 1937.»

Nella classe di P. B. Rjazanov i due allievi avevano realizzato le loro primissime composizioni: Sviridov alcune *liriche su testi di Puškin* ed un *Primo Concerto per pianoforte*, mentre l'*op. 1 n° 1* di Evlachov consisteva in *Due Romanze su versi di Heine*.

In breve tempo la classe si popolò di nuovi studenti. Giunse tra i primi Jurij Abramovič Levitin (1912-1993).

Nel 1935 aveva conseguito il diploma di pianoforte e non senza indugio era approdato allo studio della composizione. Accadde infatti che, in occasione di un incontro tra il grande didatta Genrich Gustavovič Neuhaus e gli allievi del Conservatorio leningradese, Levitin, sollecitato dai colleghi, eseguì la *Fantasia op. 49* di Chopin. Neuhaus non mancò di criticare il giovane pianista, ma al tempo stesso lo incoraggiò dichiarando la propria disponibilità per un eventuale perfezionamento: Levitin avrebbe pertanto dovuto trasferirsi a Mosca.

In quel periodo, attratto anche dall'arte della composizione, si accingeva a scrivere il primo atto di un'opera musicale. Šostakovič, all'epoca tristemente famoso per le vicende connesse all'orrendo articolo

comparso sulla Pravda, *Caos anziché musica*, rappresentava per l'aspirante compositore la massima autorità; al giudizio di nessun altro avrebbe sottoposto la propria opera. Determinante fu la risposta di Šostakovič: "Lei deve assolutamente studiare!"

La scelta tra il perfezionamento pianistico a Mosca con Neuhaus e lo studio della composizione con Šostakovič a Leningrado, si risolse in favore di quest'ultima possibilità.

Levitin superò l'esame di ammissione presentando un *Ciclo di musiche per bambini* e il già citato primo atto della sua futura opera: si intitolava *Monna Marianna* ed era ispirata ai *Racconti Italiani* di Aleksej Maksimovič Gor'kij (il libretto fu scritto da Z. Šiliaeva, E. Kaplan e N. Tolsta). Levitin ebbe modo di completarla nella classe di Šostakovič tra il 1937 ed il 1938, avvalendosi, come di frequente accadeva, della collaborazione con la classe di regia teatrale.

La *Monna Marianna* non fu mai rappresentata ma lo stesso autore, a distanza di tempo, vi scorse un "lavoro ancora troppo scolastico e non molto caratteristico della sua futura attività".

Al genere operistico si dedicò anche Venjamin Iosifovič Flejšman (1913-1941) che, entrato nella classe di Šostakovič poco prima della Seconda Guerra Mondiale, fu consigliato dal Maestro nella scelta di un soggetto impegnativo: si trattava del racconto di Čechov *Il violino di Rotšil'd*. Parleremo in seguito delle vicende riguardanti tale opera e lo sfortunato allievo particolarmente caro a Šostakovič.

Ponendo a confronto le notizie desunte dalle cronache della vita di Šostakovič, raccolte dalla musicologa Sof'ja Michajlovna Čentova, con la diretta testimonianza dell'allievo Evlachov, suggeriamo un vero e proprio elenco relativo agli studenti che tra il 1937 ed il 1941 frequentarono le classi di composizione e strumentazione tenute dal nostro Maestro.

Per quanto concerne la classe di composizione, oltre ai già citati O. Evlachov, G. Sviridov, J. Levitin e V. Flejšman, indichiamo i nomi di I. Boldyrev, O. Dobryj, A. Lobkovskij, M. Katznel'son, V. Tolmacëv e G. Ustvol'skaja.

I musicisti che invece frequentarono la classe di strumentazione furono: B. Gol'z, B. Kljuzner, A. Leman, V. Maklakov, T. Oganessian, V. Salmanov e V. Tigranjan.

Tale elenco, che potrebbe risultare ancora incompleto, offre già un'idea dell'intenso lavoro che doveva svolgersi tra le due classi. Sistematicamente avevano luogo le discussioni dei docenti sulle composizioni intraprese in classe. Il repertorio comprendeva cicli di musica vocale (ricordiamo *Il canto di Gaiavat* di I. Boldyrev ed il *Ciclo su testi di Majakovskij* di M. Katznel'son), opere per orchestra (come i *Poemi* di A.

Lobkovskij e V. Tolmačëv) o primi semplici esercizi compositivi (ad esempio quelli della giovanissima G. Ustvol'skaja).

Col tempo, molti di questi aspiranti compositori non diedero più alcuna notizia di sé; altri invece, proprio in quegli anni, crearono le basi di una carriera che si sarebbe svolta in continuità o in completa divergenza rispetto allo stile del Maestro.

Il recente ascolto della *Quinta Sinfonia in re minore op. 47* di Šostakovič influenzò la composizione del primo dei *Cinque Preludi per pianoforte op. 4* di Evlachov: ciò appare evidente soprattutto nelle ultime battute del preludio dove i continui passaggi dalla tonalità di re maggiore a quella di re minore fanno da eco al finale della sinfonia.

Il ciclo composto entro il 1938 manifesta un tipo di scrittura che gioca spesso sul contrasto tra diatonismo e cromatismo; tale aspetto fa inevitabilmente pensare a Rachmaninov, ma al tempo stesso richiama in maniera sottile intonazioni del folclore russo.

In quello stesso anno Sviridov componeva le *Romanze su versi di Lermontov*. Glikman si riferisce proprio a queste romanze quando, ricordando l'entusiasmo dell'amico dinanzi alle migliori composizioni dei propri studenti, scrive:

«Un giorno, tornando dal Conservatorio, volle a tutti i costi farmi conoscere le romanze di Jurij Sviridov. Si mise al pianoforte e, senza spartito, le suonò più volte a memoria assicurandomi che non erano soltanto belle e piene di talento, ma geniali. Fu proprio questo l'epiteto che pronunciò.⁵»

L'interesse della musica vocale russa per questo poeta romantico, fu riconfermato nel 1940: Evlachov dedicò ai versi di Lermontov le sue *Tre Romanze op. 7* (ricordiamo che anche Šostakovič nel 1950 scriverà *Due Romanze* dedicate ai versi di questo poeta).

L'entusiasmo ed il trasporto con cui il Maestro seguiva gli allievi di talento si concretizzavano nel continuo adoperarsi affinché le opere migliori fossero eseguite con il supporto dell'orchestra. Šostakovič riteneva che questo fosse un necessario presupposto per la crescita creativa degli allievi e, accompagnandoli presso l'Unione dei Compositori, li segnalava affinché le loro composizioni potessero essere ascoltate al Plenum della musica sovietica.

Nel maggio del 1941, presso la Grande Sala del Conservatorio leningradese, furono eseguite per la prima volta opere di giovani compositori allievi di Šostakovič: la *Sinfonia per orchestra d'archi* di Sviridov, il *Concerto per pianoforte ed orchestra* di Kljuzner, le *Romanze* di Gol'z,

i *Quartetti* di Levitin e Salmanov. L'orchestra, diretta da Evgenij Aleksandrovič Mravinskij, ed il pianista M. Chal'fin eseguirono anche l'*op. 5* di Evlachov, il *Concerto per pianoforte ed orchestra*, dedicato a Šostakovič. La critica riconobbe il grado di professionalità raggiunto dal giovane compositore che alle influenze stilistiche di Šostakovič, Borodin e Rachmaninov affiancava la ricerca di un linguaggio personale.

2. L'inizio della guerra: il Maestro a Kujbyšev

Il 22 giugno del 1941 le truppe tedesche invadono l'Unione Sovietica. Nel giro di poche settimane la città di Leningrado viene cinta d'assedio. Il blocco, iniziato negli ultimi giorni dell'agosto del 1941, terminerà solo nel febbraio del 1943.

Le normali attività del Conservatorio leningradese furono dunque interrotte nel momento in cui si svolgevano gli esami conclusivi per gli studenti del quinto corso di composizione.

Si provvide a trasferire in luoghi più sicuri ogni tipo di istituzione, comprese quelle culturali. Il Conservatorio di Leningrado fu evacuato a Taškent, in Uzbekistan. Lì avrebbe dovuto recarsi anche Šostakovič che invece, per vari motivi,⁶ fu trasferito a Kujbyšev⁷ sul Volga, dove venne ricostituita l'Unione dei Compositori da lui presieduta.

Šostakovič rimase a Leningrado fino al 1° ottobre. Molti studenti ed insegnanti si proponevano volontariamente per entrare a far parte delle forze armate; tra essi anche Šostakovič che prestò il proprio ausilio al Corpo dei Vigili del Fuoco. In quella situazione, musicisti, cantanti ed attori, pur indossando abiti militari, non cessavano di mantenere viva l'arte. Si creava un repertorio particolare, di tipo propagandistico, incrementato, secondo la testimonianza di Levitin, anche dalla canzone di Šostakovič *Giuramento al Commissario del popolo*.⁸

Ma una vera e propria "musica da difesa" Šostakovič avrebbe composto con la sua *Settima Sinfonia in do maggiore op. 60*, dedicata appunto alla città di Leningrado. L'allievo Evlachov, invitato il 1° settembre del 1941 ad ascoltarne il primo movimento già orchestrato, rimase colpito dalla "potenza" di quella musica.

Il periodo trascorso a Kujbyšev fu segnato dagli stenti dovuti alla guerra ma anche dalla sofferenza e dalla angoscia con cui puntualmente Šostakovič attendeva notizie sui propri cari e sugli allievi rimasti a Leningrado.

Nel marzo del 1942, tramite lettera, venne a sapere del decesso di Gol'z, studente della classe di strumentazione, morto per fame, come

anche il critico musicale Budiakovskij ed i compositori Kalafati e Fradkin.

Allo stesso modo fu informato, con relativo ritardo, della scomparsa dell'allievo Venjamin Iosifovič Flejšman, arruolatosi nella Brigata Volontaria.

Nelle *Memorie* di Šostakovič leggiamo:

«Aveva fatto domanda di entrare nella Guardia dei Volontari del Popolo: tutti condannati alla morte. I volontari in questione erano malamente addestrati e peggio armati, e venivano gettati nei settori dove maggiore era il pericolo. Un soldato può coltivare la speranza di cavarsela, ma l'appartenente ad un corpo del genere, no. I volontari del distretto di Kujbyšev, ai quali si era unito Flejšman, sono caduti quasi tutti. Riposino in pace.⁹»

Solo a guerra conclusa si venne a sapere che Flejšman era morto nei pressi di Leningrado già nel settembre del 1941.

Abbiamo precedentemente accennato al lavoro intrapreso nel 1939 dal giovane compositore nella classe di Šostakovič, ossia l'opera in un atto, tratta dal racconto di Čechov, *Il violino di Rotšil'd*. Il soggetto era stato suggerito dal Maestro che in Flejšman aveva notato uno "spirito sensibile" ed una naturale "tendenza a scrivere musica triste anziché allegra". Questo aspetto non sfuggì alle "autorità".

Il 10 febbraio del 1940, durante un incontro tra i docenti del Conservatorio di Leningrado, si discusse anche riguardo al primo ascolto di alcuni brani della nascente opera. Si disse che il soggetto era troppo "cupo e nero".

L'ostilità con la quale sin dal principio l'opera fu accolta derivava dalla gravità del tema che Čechov aveva toccato nel proprio racconto del 1894: l'antisemitismo.

Flejšman personalmente scrisse il libretto, ricavandolo quasi letteralmente dal testo čechoviano. Nell'estate del 1941 aveva completato lo spartito per pianoforte iniziandone l'orchestrazione, e ormai alla vigilia dell'arruolamento aveva depositato il manoscritto presso la sede dell'Unione dei Compositori di Leningrado.

Nel 1942, a Kujbyšev, informato della morte dell'allievo, Šostakovič scrisse ad Evlachov, rimasto a Leningrado:

«Mi dispiace di non aver preso con me *Il violino di Rotšil'd*. Avrei potuto terminare ed orchestrare quest'opera. Caro amico, se *Il violino di Rotšil'd* si trova all'Unione dei Compositori di Leningrado, tenetelo

d'occhio, per favore, anzi fatene una copia, e se ne avrete la possibilità speditemela a Kujbyšev. Amo particolarmente quest'opera e se si dovesse perdere mi dispiacerebbe.^{10»}

Solo alla fine del 1943, Šostakovič ricevette il manoscritto ed il 3 gennaio del 1944, ormai a Mosca, poteva scrivere a Glikman: "Sto terminando l'opera *Il violino di Rotšil'd* del mio vecchio allievo del Conservatorio di Leningrado, Flejšman."¹¹

L'originale della partitura, mai pubblicata, si trova oggi a Mosca, presso l'Archivio Centrale di Stato di Arte e Letteratura.

Dalle dichiarazioni di Šostakovič apprendiamo che il compositore si limitò unicamente a "completare l'orchestrazione dell'opera, copiando quanto già era stato scritto dal suo defunto allievo".

Dall'ascolto de *Il violino di Rotšil'd*, diretto da G. Roždestvenskij, nella registrazione moscovita del 1983, cogliamo alcuni particolari e rimandiamo, per un ulteriore approfondimento dei rapporti tra il testo letterario e l'opera musicale, all'importante contributo di Francesca Della Bernardina.¹²

Sono quattro i personaggi che compaiono nell'unico atto dell'opera: il fabbricante di bare Jakov Ivanov, detto Bronza (basso), la moglie Marfa Ivanovna (mezzosoprano), il flautista ebreo Rotšil'd (tenore) e lo stagnino Mojsej Il'ič Šachkes, direttore dell'orchestra ebraica (tenore).

Anticipando l'atmosfera dei quadri di Chagall (non a caso, la copertina dell'appena citato disco di Roždestvenskij riproduce il *Violinista* del pittore di origine ebraica, una delle tante immagini destinate a rievocare i ghetti della vecchia Russia dove aveva trascorso la propria infanzia), la vicenda cechoviana si sofferma sullo squallore e sulla mancanza di ideali che caratterizzano la vita di provincia. Totalmente dedito ad un lavoro non certo edificante ed al denaro, Jakov Ivanov trascorre la propria esistenza tormentato unicamente dall'idea delle possibili perdite economiche. Il suo animo si nasconde dietro la musica del violino che alla fine darà in dono a Rotšil'd.

La resa musicale del testo cechoviano avviene con estrema fedeltà: sono riproposti ritmi di danza, effetti sonori di una piccola orchestra di paese, il violino su cui Jakov intonava canzoni russe e soprattutto il pianto del flauto suonato da Rotšil'd, il "maledetto giudeo"¹³ che "si ingegnava di suonare lamentosamente anche le cose più allegre". Su questo contrasto tra "suoni lamentevoli" ed illusoria allegria si fonda il costante richiamo alle intonazioni del folclore ebraico che ritornano nel Finale dell'opera quando sarà Rotšil'd a suonare sul violino in un ultimo assolo

“triste e straziante”.

Proponendo a Flejšman la messa in musica del racconto di Čechov, Šostakovič aveva dato un’ulteriore conferma della propria predilezione nei confronti dello scrittore:

«Non ho mai imparato a vivere facendo mio il principio fondamentale di Čechov, per il quale tutti gli uomini avevano lo stesso valore. Presentava i suoi personaggi ed era il lettore a dover decidere in merito, separando il buono dal cattivo. Quanto a lui, Čechov, non formulava giudizi. E quando leggo *Il violino di Rothschild*, mi sento rimescolare: Chi ha ragione e chi ha torto? A chi si deve attribuire la colpa del fatto che la vita non è che una serie di sconfitte? Sì, dentro di me tutto si sommuove.¹⁴»

I richiami alla musica popolare ebraica ed al tema connesso dell’antisemitismo (che con insistenza torneranno nelle opere realizzate da Šostakovič dopo la guerra) furono per anni di impedimento alla rappresentazione de *Il violino di Rotšil’d*.

Una prima esecuzione in forma di concerto si ebbe a Mosca il 20 giugno del 1960. Per la prima rappresentazione bisognerà attendere sino all’aprile del 1968. L’iniziativa fu di Solomon Volkov che, nella *Prefazione alle Memorie di D. Šostakovič* (delle quali fu criticato curatore), spiega:

«Decisi [...] di far eseguire *Il violino di Rothschild*. Com’è ovvio, sarebbe stato impossibile senza l’approvazione e la collaborazione di Šostakovič, che mi aiutò in tutti i modi possibili. Non poté tuttavia venire a Leningrado nell’aprile del 1968, per la prima; a rappresentarlo fu il figlio Maksim, che era anche il direttore d’orchestra. Fu un successo clamoroso, salutato da recensioni entusiastiche. [...] Poi, certi funzionari culturali cominciarono ad accusare tutti noi di sionismo: Čechov al pari di Flejšman. Il loro verdetto era inappellabile: “La messa in scena dell’opera porta acqua al mulino dei nostri nemici”, e questo significò la sospensione *sine die* dell’allestimento. Era una sconfitta per Šostakovič non meno che per me, e il maestro mi scrisse, sconsolato: “Non resta che sperare che *Il violino di Rothschild* di Flejšman un giorno ottenga il debito riconoscimento.”¹⁵»

L’opera è stata eseguita in forma di concerto ed in lingua tedesca al Festival di Duisburg, il 21 dicembre del 1984; mentre nell’autunno del 1995, in occasione del Festival Internazionale sulla cultura ebraica, svol-

tosì a Venezia, *Il violino di Rotšil'd* è divenuto motivo ispiratore dell'omonimo balletto con musiche di Alfred Šnitke.

Infine, sulla rivista *Kul'tura* del 22 marzo del 1997, Evgenija Tirgadova ci informa riguardo alla proiezione avvenuta a Budapest del film, di produzione franco-ungherese, intitolato *Il violino di Rotšil'd*: esso è appunto dedicato alla vicenda del completamento dell'opera di Flejšman da parte del Maestro (dall'opera di Flejšman-Šostakovič è naturalmente tratta la colonna sonora). Edgardo Kozarinskij è il regista del film mentre il ruolo di Šostakovič è stato affidato a Sergej Mokoveskij.

Il violino di Rotšil'd rappresenta pertanto l'esempio di una creazione musicale iniziata da un allievo e portata a compimento dal Maestro.

Per contrasto, consideriamo adesso il caso dell'opera che Šostakovič intendeva trarre da *I giocatori* di Gogol'.

Durante il periodo trascorso a Kujbyšev, subito dopo aver completato la *Settima Sinfonia*, Šostakovič iniziò a lavorare a quest'opera, proponendosi di utilizzare integralmente il testo di Gogol'. "Non mi occorreva un libretto: Gogol' era il migliore librettista possibile", dice Šostakovič nelle sue *Memorie*.

Si dedicò a tale progetto per circa un anno (dagli ultimi giorni del dicembre 1941 alla fine del 1942) ed il 1° marzo del 1943 scrisse a Marietta Sergeevna Šaginjan¹⁶ di aver rinunciato all'opera.

L'idea di mantenere nella sua interezza il testo di Gogol' comportava non poche difficoltà. Le dieci iniziali pagine, già musicate, corrispondevano a cinquanta minuti circa di esecuzione e mancavano ancora quasi trenta pagine.

Bisognava inoltre considerare la particolare natura del soggetto che "non era né eroico né patriottico" e che pertanto difficilmente poteva essere messo in scena.¹⁷

All'allieva Galina Ustvol'skaja il Maestro consegnò la partitura manoscritta dell'opera, rimasta incompiuta, chiedendone la restituzione nel 1974: citazioni tratte dalle prime pagine de *I giocatori* confluiranno infatti nello *Scherzo* della *Sonata per viola e pianoforte op. 147*, "canto del cigno" del nostro compositore.

L'autografo della partitura mostra come Šostakovič si sia fermato tredici battute dopo l'attacco 194. Ulteriori sette battute (destinate alla linea vocale del baritono) rimasero non orchestrate.

Il 18 settembre 1978, presso la Grande Sala della Filarmonica leningradese, Gennadij Roždestvenskij diresse l'opera di Šostakovič, in forma di concerto. In tale occasione, lo stesso direttore provvide ad orchestrare le ultime sette battute, concludendo questa ottava scena con una propria versione. Il Finale di G. Roždestvenskij proponeva un ritorno

ai ritmi ed alla melodia dell'originale episodio del basso Gavruška (servo del possidente Icharëv), accompagnato unicamente da una balalajka bassa (nella partitura di Šostakovič tale episodio ha inizio all'attacco 48). Al canto di Gavruška seguirono ultime cinque battute di commento orchestrale (integralmente riprese da Šostakovič).

Al compositore polacco Krzysztof Meyer spetta il merito di aver realizzato, in ulteriori venticinque scene, la messa in musica del restante testo di Gogol'.

L'opera in tre atti, così completata, venne rappresentata per la prima volta il 12 giugno del 1983, al Teatro dell'Opera di Wuppertal.

La prima registrazione de *I giocatori* è invece del 1995.

Possiamo ritenere il compositore polacco Meyer allievo di Šostakovič, sebbene egli non ne abbia frequentato ufficialmente le lezioni. Al loro primo incontro, che risale al 1961, fece seguito un fitto scambio epistolare. Nel libro di E. Wilson, *Shostakovich A Life Remembered* (pp. 462-468), la testimonianza dello stesso Meyer ci illustra come spesso gli incontri con il "Maestro" potevano tradursi in vere e proprie lezioni. Šostakovič parlava frequentemente di Mahler (soprattutto delle sue Sinfonie); si soffermava sui propri gusti musicali (non amava particolarmente opere come *La Mer* di Debussy), sull'importanza dello studio dei classici o ancora sul proprio atteggiamento nei confronti di Stravinskij. Facile pensare quanto preziosi fossero quei consigli per il giovane compositore polacco che nel 1971 dedicò il suo *Terzo Quartetto* a Šostakovič, in occasione del suo sessantacinquesimo compleanno.

Meyer fu inoltre autore di una biografia di Šostakovič, pubblicata a Cracovia nel 1973; sette anni dopo se ne ebbe anche la traduzione in lingua tedesca.

Portando a compimento il progetto de *I giocatori*, Meyer evidenziava quanto arduo fosse musicare l'intero testo di Gogol', senza tralasciare alcuna parola. Seguendo la lezione di Musorgskij, con i suoi recitativi Šostakovič aveva reso il linguaggio parlato con assoluta precisione, nel rispetto degli accenti tonici e della melodia suggerita dalle parole stesse. E' con estrema difficoltà che Meyer realizza tali recitativi, fallendo spesso in questa fedele resa del parlato (ad un suono corrisponde più di una sillaba oppure, ed è il caso più frequente, si verifica uno slittamento dell'accento tonico).

Evidenti sono comunque i tentativi di imitazione: puntuale il richiamo della melodia (nella partitura di Šostakovič, possiamo ritrovarla all'att. 23, terza batt.) che con enfasi annuncia l'ingresso di Adelaida Ivanovna, ossia il mazzo di carte, detto in russo *koloda* con un termine di genere femminile; il tono meditativo dell'inizio del II atto è un chiaro

ricordo dello stile di Šostakovič; ancora nel II atto, un intero episodio (quello compreso tra l'att. 105 e l'att. 133 della partitura di Šostakovič) viene rievocato con il particolare uso percussivo del pianoforte e le entrate ravvicinate dei tre personaggi (Krughel'-tenore, Utešitel'nyj-baritono e Švochnev-basso); infine gli episodi ironicamente classicheggianti (che Šostakovič introduce ad esempio tra l'att. 95 e l'att. 96) vengono riecheggianti all'inizio del III atto.

A Kujbyšev venne trasferito anche Levitin che, in quel periodo, si dedicò alla propria tesi, l'oratorio *La Guerra Sacra* completato nel 1942. Nell'autunno di quell'anno, Levitin si recò a Mosca per mostrare la propria opera al Presidente del Comitato per le Arti Michail Chrapčenko (1904-1986). Quest'ultimo aveva convocato Levitin, accettando la proposta dello stesso Šostakovič.

L'oratorio *La Guerra Sacra* rappresentò una delle prime opere dedicate al tema della Grande Guerra Patriottica.

Tra gli allievi di Šostakovič, uno in particolare dedicò gran parte delle proprie opere alla celebrazione dell'eroico tema di Leningrado e dei suoi abitanti durante i difficili anni della guerra. Quell'allievo fu Evlachov.

Da Šostakovič aveva ereditato non solo la tradizione creativa ma anche il principio etico dell'alto scopo sociale destinato all'artista.

In proposito, lo stesso Evlachov, nel 1972, al concerto organizzato in onore dei suoi sessant'anni, si esprimerà così:

«Ogni artista deve scegliere un tema attraverso il quale rappresentare il proprio atteggiamento verso il mondo. Quel tema, per me, è l'impresa di Leningrado nell'anno della Grande Guerra Patriottica.¹⁸»

Egli, inoltre, insisterà sui possibili effetti di una tale opera: sarebbe stato un modo per non dimenticare; al tempo stesso, un'autentica riflessione su quegli avvenimenti avrebbe aiutato le nuove generazioni a capire meglio il proprio presente.

Šostakovič apprezzò il talento dell'allievo. Già durante i primi anni di studio, ne osservò la capacità nel costruire melodie facendo ricorso a raffinati dettagli e ad una solida struttura. Ma ciò che più ammirava era la tensione emotiva con cui la sua musica esprimeva puntualmente un messaggio sociale.

Il 18 settembre del 1963, Šostakovič scriverà sul proprio allievo:

«[Con Evlachov] non vi erano vere e proprie lezioni, [ma piuttosto] conversazioni sull'estetica, sull'importanza della musica nella vita della

nostra società, sui contenuti musicali dell'opera, sull'autentica modernità. O. A. Evlachov ha ben compreso il grande valore etico dell'arte. Sia come compositore che come persona pubblica (ricordiamo il suo attivo impegno all'Unione dei Compositori) merita un posto tra le prime file degli artefici della cultura musicale sovietica.¹⁹»

Sotto l'immediato effetto dell'assedio, Evlachov scrisse il ciclo per pianoforte *Taccuino Leningradese op. 1120* del 1943, e la ballata drammatica per voce ed orchestra *Pattuglia Notturna op. 1221* del 1944.

3. Gli allievi di Mosca e Leningrado tra il 1943 ed il 1948. Il licenziamento del Maestro per "incompetenza professionale"

Nell'autunno del 1942 Vissarion Jakovlevič Šebalin fu chiamato presso il Conservatorio di Mosca in qualità di direttore. Tra i primi provvedimenti adottati vi fu l'invito rivolto a Šostakovič, ad insegnare nel suo Istituto. Dmitrij Dmitrievič accettò il professorato.

L'idea di un trasferimento a Mosca fu accolta non senza qualche esitazione: Šostakovič amava profondamente la città natia ed il pensiero di potervi un giorno ritornare definitivamente comparirà spesso nelle lettere scritte all'amico Glikman. Dmitrij Dmitrievič divenne un moscovita, ma fino agli ultimi suoi anni d'insegnamento si recò con regolarità, almeno una volta al mese, al Conservatorio leningradese per seguire gli allievi dei corsi di perfezionamento.

Tra questi Galina Ustvol'skaja che a Leningrado avrebbe completato la sua *aspirantura* nel 1950, sempre incoraggiata dal proprio Maestro. La giovane compositrice si dedicò in quegli anni (tra il 1943 ed il 1948) principalmente al genere cameristico²² e nel 1948 scrisse l'opera per basso ed orchestra *Son Stepana Razina (Il Sogno di Stepan Razin)*²³ su testi popolari. Le "allusioni antitiranniche" presenti in tale opera interessarono anche il Maestro che nel 1964 dedicò proprio a questo storico tema un poema sinfonico per basso, coro ed orchestra, *L'esecuzione di Stepan Razin op. 119*, su versi di Evgenij Evtušenko²⁴.

Le lezioni al Conservatorio di Mosca iniziarono il 10 aprile del 1943 e come a Leningrado Šostakovič seguì sia la classe di composizione che quella di strumentazione.

Tra i primi allievi citiamo Karen Surenovič Chačaturjan (1920-). In casa dello zio Aram Il'ič, già prima della guerra, aveva incontrato il futuro Maestro. Dal 1943 prese lezioni di composizione nel Conservatorio moscovita, studiando sia con Šostakovič che con Šebalin. Mettendo a

confronto l'attività dei due didatti, Chačaturjan noterà che, mentre Šebalin tendeva ad analizzare di volta in volta solo piccole sezioni di un componimento, Šostakovič pretendeva che gli allievi portassero in classe parti piuttosto ampie e soprattutto già curate nei dettagli (ad esempio un intero movimento).

In quegli anni (dal 1941 al 1946) Chačaturjan lavorava come pianista presso l'ensemble di Canti e Danze della polizia segreta sovietica e solo nel 1947 completò le prime significative composizioni: *Due Suites orchestrali per bambini*, un *Concerto per pianoforte ed orchestra* ed una *Sonata per violino e pianoforte*.

Dall'Azerbajdžan giunsero i compositori Achmed Džeudet Ismail Ogly Gadžiev (1917-) e Kara Abul'faz Ogly Karaev (1918-1982).

Conoscevano già le tradizioni della Scuola Russa. Al Conservatorio di Baku avevano infatti iniziato i loro studi con Rudolf, allievo di Sergej Ivanovič Taneev, ed inoltre, negli anni precedenti la guerra, avevano frequentato le lezioni di Aleksandrov (per la composizione) e Vasilenko (per la strumentazione) al Conservatorio di Mosca.

L'ingresso nella classe di Šostakovič fu per entrambi preceduto da numerose composizioni in cui folcloristici richiami alla musica azerbajdžana si combinavano con elementi stilistici della musica d'arte occidentale.²⁵

La collaborazione tra Gadžiev e Karaev portò alla realizzazione dell'opera *Veten*, ossia *La Patria*, rappresentata a Baku nel 1945. Il tono eroico di quella musica valse ai due autori l'assegnazione del Premio di Stato dell'URSS.

Nell'autunno del 1945 iniziarono a studiare con Šostakovič, ma il Maestro conosceva già il loro talento, se nel 1944 aveva scritto: "I due giovani compositori Karaev e Gadžiev rappresentano una grande forza. Possiedono un notevole talento, sono giovani, pieni di energia e desiderano servire il loro paese."²⁶

Entrambi compositori di successo: l'uno, Karaev, seppe conquistarsi il favore dell'ufficialità, anche grazie alla costante attività presso il Partito; l'altro, Gadžiev, ha dedicato molte sue opere alla figura di Lenin. Ricordiamo tra queste la *Quarta Sinfonia, Alla memoria di Lenin* del 1955, che Šostakovič ha così descritto: "L'impeto rivoluzionario delle masse, la grande impresa del popolo, la vittoria delle immortali idee di Lenin: questo è il programma della sinfonia di D. Gadžiev."²⁷

Se Chačaturjan, Gadžiev e Karaev frequentarono le lezioni di composizione, tra gli allievi dei corsi di strumentazione, tenuti da Šostakovič presso il Conservatorio di Mosca, ne ritroviamo uno d'eccezione, il violoncellista Mstislav Leopoldovič Rostropovič (1927-).

Per intercessione dello zio S. M. Kozolupov, allora suo insegnante di violoncello, si propose come aspirante allievo della classe di Šostakovič (mentre proseguì lo studio della composizione con V. Šebalin). Ottenne subito un appuntamento presso l'aula n°35 del IV piano dell'Istituto e lì si presentò molto timidamente, portando con sé la partitura del suo *Primo Concerto per pianoforte ed orchestra*, composto nel periodo dell'evacuazione ad Orenburg. Rostropovič temeva il giudizio del compositore su quel Concerto così fortemente influenzato da Rachmaninov e Skrjabin, ma riuscì a suonarlo interamente al pianoforte, mentre Šostakovič ne sfogliava la partitura. Incoraggianti furono alla fine le parole del futuro Maestro: "Sarebbe un grande onore per me averla nella mia classe!"

Rostropovič ricorda la severità dell'insegnamento di Šostakovič il quale richiedeva una costante applicazione da parte dello studente, sollecitato nell'orchestrazione di opere come il *Carnaval* di Schumann, *Preludi o Studi per pianoforte* di Chopin.

Più di una volta, giungendo a lezione con il proprio strumento, Rostropovič venne invitato a suonare per il Maestro. Ma la prima esibizione ufficiale del violoncellista dinanzi a Šostakovič fu nel 1945, al Concorso Pansovietico d'interpretazione musicale.

La presenza di Šostakovič in qualità di presidente della giuria fu forse determinante ai fini del buon esito di quella prova. Il successo del giovane violoncellista poteva infatti essere compromesso a causa della mal celata animosità imperante nei rapporti tra Rostropovič ed il proprio insegnante, S. M. Kozolupov. Quest'ultimo riteneva di dover assegnare il primo premio al violoncellista Luzanov, pure suo allievo. Grazie all'intervento di Šostakovič questo non accadde: il secondo premio rimase non assegnato, mentre a Luzanov toccò il terzo. Rostropovič si aggiudicò invece il primo premio per la sezione violoncellistica; per quella pianistica medesimo riconoscimento spettò a Svjatoslav Richter.

In seguito a tale vittoria, il violoncellista ebbe la possibilità di frequentare la Casa di Creatività e Riposo di Ivanovo nell'inverno tra il 1945 ed il 1946. Proprio in quel periodo dovette intensificarsi l'amicizia con il compositore e gli altri componenti della sua famiglia.

Nel corso degli anni, Šostakovič e Rostropovič si proposero insieme anche come interpreti. Il violoncellista ricorda alcuni concerti a Mosca e nelle Repubbliche del Baltico interamente dedicati alle opere dell'amico e Maestro. Il pianista Šostakovič eseguiva proprie composizioni come alcuni *Preludi e Fughe* o pezzi tratti dal *Ciclo Dalla Poesia ebraica*, per concludere con la *Sonata in re minore* per violoncello e pianoforte (di tale Sonata mirabilmente interpretata dall'autore e da

Rostropovič esiste una registrazione del 1957).

Nel biennio conclusivo di questo primo periodo trascorso a Mosca, Šostakovič strinse amicizia con due compositori, recentemente scomparsi che, pur non avendo ufficialmente studiato con lui, possiamo a tutti gli effetti considerare suoi allievi: Moisej Samuilovič Vajnberg (1919-1996) e Venjamin Efimovic Basner (1925-1996).

Durante la guerra, Vajnberg si era rifugiato a Taškent fuggendo dai nazisti per una seconda volta (nel 1939 abbandonò Varsavia, sua città natale, stabilendosi a Minsk) e lì aveva composto la sua *Prima Sinfonia*. Fu probabilmente Levitin a far conoscere quella musica al Maestro che, colpito dal talento dell'autore, nel 1943 intervenne personalmente per farlo trasferire da Taškent a Mosca.

Nel corso delle mie conversazioni con M. Jakubov ho avuto modo di notare come si possa, in tal caso, parlare dell'influenza esercitata sul Maestro da un allievo.

Nel 1948 Šostakovič realizzerà la composizione del ciclo vocale-strumentale *Dalla Poesia Popolare Ebraica op. 79*, ma l'idea di realizzare un'opera, basandosi su melos e testi poetici ebraici, risale a Vajnberg che già un anno prima aveva composto *Due Cicli* (il primo eseguito per la prima volta appena due anni fa, mentre il secondo risulta tutt'oggi, a distanza di cinquant'anni, inesequito). Non intendiamo certo paragonare il valore artistico di questi due cicli con l'opera geniale di Šostakovič, ma semplicemente sottolineare come lo scambio creativo con gli allievi avvenisse in maniera reciproca: non era solo il Maestro ad influenzare gli allievi, ma poteva anche verificarsi il caso inverso.

Tra l'altro, Šostakovič divenne famoso in poco tempo: a ventisei anni aveva già composto la *Lady Macbeth* e appena trentenne era insegnante al Conservatorio, pertanto mentre le sue opere venivano eseguite con relativa facilità, quelle dei suoi studenti sarebbero state divulgate solo più tardi o, come nel caso di Vajnberg, tenute nascoste per decenni. Nel 1948 non si poteva ancora pensare ad un'esecuzione del ciclo *Dalla Poesia Popolare Ebraica*,²⁸ ma presto l'opera divenne talmente nota che nel 1956 fu pubblicata da ben due editori.

Come abbiamo già avuto modo di notare, pur insegnando a Mosca, Šostakovič mantenne i rapporti con gli allievi leningradesi recandosi almeno una volta al mese nel Conservatorio della città.

Alle lezioni interveniva spesso un violinista che, a richiesta, diveniva interprete delle nuove opere proposte in classe: quel violinista era Basner.

M. Jakubov mi ha raccontato come l'ascolto della musica di Šostakovič fu determinante ai fini del primo incontro tra il Maestro e

Basner. Quest'ultimo viveva nella città di Jaroslav, dove si dedicava principalmente allo studio del violino. Un giorno, acquistò un disco con la registrazione del *Primo Quartetto op. 49* di Šostakovič; rimase letteralmente impressionato da quella musica e, deciso a decifrare e a trascriverne la partitura, lo ascoltò talmente tante volte da forare il disco con la puntina del suo grammofono.

Molti anni dopo Basner conobbe Šostakovič (il *Quartetto* era del 1938 e l'incontro avvenne nel Conservatorio di Leningrado dove il violinista portò a compimento i propri studi nel 1949); in quell'occasione gli mostrò la sua partitura del *Primo Quartetto* e con meraviglia si accorse che il Maestro non riteneva necessario apportarvi alcuna correzione.

Šostakovič cercò di aiutare Basner nella sua carriera avvicinandolo al cinema. Ma in seguito ebbe in proposito qualche ripensamento. Comporre musica per film significava, più che creare arte, garantirsi qualche facile guadagno, e col tempo Šostakovič temette che tale sistema potesse catturare l'allievo. Basner era anche agevolato dalla sua capacità di lavorare in maniera molto veloce, e in questo era certamente un continuatore di Šostakovič.

I due furono legati da stretta amicizia. Šostakovič si fidava di Basner, gli mostrava le nuove composizioni e gli raccontava alcuni momenti della propria vita personale. Erano racconti molto rari, destinati solo agli intimi. Proprio Basner ha mantenuto nella memoria il drammatico ricordo dei gravissimi pericoli cui Šostakovič andò incontro nella primavera del 1937 quando, a causa della sua amicizia con il maresciallo Tuchačevskij, rischiò di essere arrestato²⁹. Neanche al suo grande amico Isaak Davidovič Glikman, Šostakovič confidò quanto avvenne: ricevette un mandato di comparizione presso un'aula della "Casa Grande", quartier generale della NKVD. Lì era atteso dall'ispettore Zakovskij³⁰ che tentò di estorcergli la confessione di un complotto, maturato nel salotto di Tuchačevskij, per assassinare il compagno Stalin. Fu solo grazie ad un caso che Šostakovič poté salvarsi. Credendo di essere arrestato, ritornò alla Casa Grande portando con sé il necessario. Il soldato di servizio, al quale dovette annunciarsi per essere ricevuto, lo informò che durante il trascorso fine settimana lo stesso ispettore era stato arrestato ed imprigionato. Così poté ritenersi miracolosamente salvo.

"E' difficile immaginare - ricorda Basner- la paura e l'angoscia con cui abbiamo vissuto durante il regno del terrore staliniano. Dmitrij Dmitrievič ne fu, per certi aspetti, vittima. Gli eventi del 1936 ed in particolare il Decreto del 1948 gli costarono molto."³¹

La testimonianza di Basner richiama alla nostra memoria i fatti vergognosi del 1948, quando ad opera del Comitato centrale del Partito si

diede inizio ad un'ennesima persecuzione nei confronti di letterati e musicisti "ideologicamente pericolosi".

In campo musicale, Šostakovič e Prokof'ev furono certamente i più colpiti ma tra gli allievi del nostro Maestro non mancò chi fu esposto alle accuse di formalismo e conseguentemente alla censura. Nel giro di pochi giorni, tutti i compositori segnati sulla "lista nera" ricevettero un documento testualmente citato da Levitin:

«Estratto dal Decreto n° 17 della Direzione Principale per il Controllo degli Spettacoli e del Repertorio del Comitato delle Arti presso il Consiglio dei Ministri dell'URSS. Mosca, 14 febbraio 1948.

«Proibire l'esecuzione e ritirare dal repertorio le seguenti opere di compositori sovietici, che sono state iscritte nel piano delle organizzazioni concertistiche...»³²»

Nella lunga lista rientravano tra gli altri i nomi di Šostakovič, Prokof'ev, Šebalin, Mjaskovskij, Chačaturjan. Di Levitin furono proibite l'*Ouverture Festiva*, il *Concerto per pianoforte* ed il *Quintetto*.

Chi firmava il documento era il Capo della Direzione Principale del Controllo degli Spettacoli e del Repertorio, M. Dobrynin.

Consultando gli estratti del resoconto stenografico del primo congresso dei compositori sovietici, tenutosi qualche mese dopo, nell'aprile del 1948, possiamo renderci conto dell'assurdità delle ignominiose accuse. Chrennikov, segretario generale dell'Unione dei compositori, si esprime così nel suo intervento contro Šostakovič:

«La *Settima Sinfonia* di Šostakovič ha dimostrato che il pensiero musicale di Šostakovič è più efficace nell'esprimere le funeste immagini del nazi-fascismo e il mondo della riflessione soggettiva, che nel rappresentare gli eroi positivi del nostro mondo contemporaneo. Le intenzioni astratte e il cosmopolitismo del linguaggio musicale di Šostakovič, il quale anche nel tempo di guerra non si pose il problema di avvicinamento al linguaggio musicale popolare, furono di ostacolo a una duratura popolarità della *Settima Sinfonia* tra il popolo sovietico. L'*Ottava Sinfonia* fu il sintomo particolarmente forte di una crisi profonda, il suo distacco dalla realtà che lo circondava...»³³»

Il piano di irreggimentazione della musica includeva tutti i generi (musica corale, sinfonica, da camera): occorreva proporsi come unico obiettivo la comunicazione diretta con il popolo. Tale comunicazione era soggetta ad una precisa normativa e la "melodia" costituiva ancora una

volta il problema centrale. L'opera che ne fosse risultata priva avrebbe acquisito una "deformazione della decadenza borghese" e si sarebbe "distaccata dalle radici dell'arte popolare".

Dinanzi a tale accusa Šostakovič azzardò la propria difesa:

«Credo che alla base del *Secondo Studio* di Chopin ci sia una immagine melodica ben definita, anche se espressa con passaggi cromatici. Un esempio molto chiaro, anche se diverso, è racchiuso nel balletto³⁴ di Rimskij-Korsakov *Il volo del calabrone* e nella terza parte della *Sesta Sinfonia* di Čajkovskij.³⁵»

Ogni tentativo di difesa era ormai vano. Il Maestro fu "invitato" a comporre "musica melodica" (canzoni, musica per film) e in quanto "professionalmente incompetente", nel settembre di quell'anno, fu licenziato dai Conservatori di Mosca e Leningrado.

La musicologa Marina Dmitrievna Sabinina ha descritto i provvedimenti disciplinari adottati nel Conservatorio di Mosca.³⁶

Al direttore Šebalin subentrò Aleksandr V. Svešnikov. La perseguita "rivalorizzazione dei valori" richiedeva una seria "rieducazione" degli allievi. Gli esami di laurea furono pertanto posticipati di qualche mese, concedendo il tempo per correggere gli errori ed adeguare le tesi di laurea alle teorie postulate dal Decreto.

Senza alcun dubbio i più bersagliati furono gli allievi di Šostakovič che, in vista dell'esame finale, dovettero preparare nuove "opere realistiche" (cantate ed opere sinfoniche celebrative dedicate a temi civili e patriottici).

Oltre al già citato Levitin, del quale venne proibita l'esecuzione di alcune opere, ricordiamo i nomi di due studenti iscritti, nel periodo da noi preso in esame, ai corsi di composizione di Šostakovič: Boris Aleksandrovič Čajkovskij (1925-1996) e German Germanovič Galynin (1922-1966).

Čajkovskij era ritenuto dal Maestro un compositore molto dotato, nella sua musica talento e professionalità si combinavano perfettamente. Ciononostante, la sua opera in un atto *Zvezda (La Stella)* incorse nei rigori della censura e fu sottoposta a correzioni tali da renderla praticamente irriconoscibile.

Primo errore da rettificare era l'indubbia influenza del Maestro subita dall'allievo; il libretto inoltre era stato tratto da un racconto dello scrittore Emanuel Kazakevič, caduto in disgrazia, ed infine dal tragico finale dell'opera doveva scaturire l'accusa di "pessimismo".

"Al tempo -ricorda S. Gubajdulina- la nostra vita era un incubo..."

La Russia subì una sorta di catastrofe psicologica che colpì particolarmente i giovani.³⁷

Vi fu anche chi impazzì clinicamente come Galynin il quale poté riabilitarsi agli occhi delle autorità nel 1950 con il suo *Poema Epico*, basato su temi popolari russi. Ma la traumatica esperienza del 1948 accelerò i suoi disturbi mentali: affetto da schizofrenia (pur malato continuò a comporre opere come il *Concerto per pianoforte ed orchestra* del 1965) morì nel 1966.

La rieducazione degli studenti, ormai privati del loro Maestro, fu affidata a nuovi insegnanti ritenuti meno pericolosi per la nuova generazione. Čajkovskij e Chačaturjan completarono nel 1949 il corso di composizione con Mjaskovskij. Rostropovič fu invece trasferito nella classe di strumentazione di Nikolaj Petrovič Rakov: "Era una persona estremamente corretta e competente, -ha affermato Rostropovič- mi piaceva molto, ma non era Šostakovič."³⁸

Dopo aver frequentato per un po' le sue lezioni, Rostropovič non riuscì più a tollerare quella situazione e rinunciò definitivamente alla sua laurea in composizione.

Il Decreto del 1948 è stato definito dal violoncellista russo un vero e proprio "esperimento biologico" dai devastanti effetti. Il più immediato fu la spaccatura, all'interno del Conservatorio, tra allievi ed insegnanti, gli uni chiamati a testimoniare contro gli altri. Ma, ancor peggio, tale "esperimento biologico" determinò la formazione di due gruppi: da una parte il folto gruppo di coloro che seppero approfittare del momento per far carriera, assicurandosi le simpatie delle autorità; dall'altra quello meno nutrito di persone dotate di coscienza morale, destinate a lottare per la sopravvivenza.

Furono in pochi a rimanere fedeli a Šostakovič. Oltre a Rostropovič, gli allievi Levitin, Ustvol'skaja, Basner, Vajnberg e naturalmente l'amico Glikman al quale Šostakovič confessò:

«Dodici anni fa (all'epoca in cui fu pubblicato l'articolo "Caos anziché musica") ero più giovane, sopportavo meglio scossoni di ogni sorta. Adesso sono invecchiato, sono diventato debole.³⁹»

Pochi giorni dopo le faticose riunioni del 1948 presso il Comitato Centrale, un compositore d'eccezione, Boris Pasternak (allievo di Rejngol'd Moricevič Glier), invidiò a Šostakovič un libro con la seguente dedica:

«Si faccia coraggio, Dmitrij Dmitrievič. Conservi, tra tutto questo,

la chiarezza dello spirito e la salute. E ricordi che, anche se dietro tutto ciò vi fosse un'ombra di verità, non è nostro compito alterare, rompere o distruggere dentro di noi quella qualità che la natura dà a ciascun essere nel momento della nascita: l'integrità. Con serenità e gioia accetti tutto ciò che incontrerà sul suo cammino e possa esserle di lontano aiuto, in questi giorni, il suo grande futuro.⁴⁰»

4. Allievi o non allievi?

Alcuni compositori, pur non avendo mai seguito in un aula di Conservatorio le lezioni del Maestro, inevitabilmente ne hanno subito l'influenza, almeno nella fase iniziale della propria attività compositiva. Mi riferisco in particolare ad Edison Vasil'evič Denisov (1929-1997), Sof'ja Asgatovna Gubajdulina (1931-) ed Alfred Garrevič Šnitke (1934-).

Nel 1948, il diciannovenne Denisov studiava matematica all'Università di Tomsk, e nella stessa città frequentava il Liceo musicale cimentandosi con le sue primissime composizioni.

L'aspirante compositore, dubbioso riguardo alle proprie capacità, si rivolse a Šostakovič indirizzandogli una prima lettera presto seguita da molte altre. La domanda che Denisov implicitamente rivolgeva al Maestro era "diventare, o no un compositore?"

Ho ricostruito i momenti più importanti dei primi quattro anni di questo rapporto epistolare, servendomi unicamente delle risposte di Šostakovič. Esse mi sono giunte in forma di dattiloscritto, gentilmente concesse dallo stesso destinatario al mio Maestro Valerij Voskobojnikov.

L'epistolario comprende poco più di cinquanta lettere scritte da Šostakovič tra il 1948 ed il 1971. Le ultime otto sono molto brevi, e contengono auguri per l'anno che inizia o inviti in occasione di concerti. Più importanti sono invece le lettere scritte tra il 1948 ed il 1951, con le quali Šostakovič guida ed incoraggia gli studi del giovane Denisov.

Il 22 marzo del 1950 da Mosca, Šostakovič scrisse al "Caro Edik":⁴¹

«Mi sembra che Lei possieda il grande dono della composizione, e se lo dovesse seppellire, sarebbe un gran peccato. Certo, per diventare compositore, deve studiare molto. E non solo la tecnica, ma molte altre cose ancora. Compositore non è soltanto colui che è in grado di tirar su una melodia ed un accompagnamento, o di orchestrare alla bell'e meglio. Questo potrà magari farlo chiunque abbia una certa istruzione musicale. Essere compositore significa qualcosa di più, come potrà scoprire solo

dopo aver studiato a fondo la ricchissima eredità musicale tramandata dai grandi maestri.»

Qualora Denisov avesse voluto superare la fase del “compositore principiante”, avrebbe dovuto anzitutto prendere coscienza dei numerosi “difetti professionali”, presenti nelle prime opere. Tra esse il Maestro ebbe modo di commentare una *Gavotta* “molto graziosa ed orchestrata piuttosto bene, con certo gusto ed eleganza”, una *Suite per coro ed orchestra* e numerose *Romanze* come *Verso il lontano orizzonte* in cui, per la parte vocale, si era fatto ricorso a note troppo alte, *Ti amo*, scritta nel tipico genere da salotto, e *Fallimento*, apprezzabile per lo spiccato senso dell’umorismo.

Lo studio approfondito della “tradizione musicale” avrebbe garantito l’acquisizione di una certa “originalità compositiva” ancora assente. Il linguaggio individuale, insegnava Šostakovič, non è garantito dal ricorso a “note false”, ma piuttosto da un atto di onesta e cavalleresca sottomissione alla propria attività creativa.

Denisov avrebbe inoltre dovuto dedicarsi allo studio del pianoforte e in previsione di un suo ingresso in Conservatorio Šostakovič si esprime così:

«Sono profondamente convinto del fatto che ogni compositore debba essere in grado di suonare, peraltro bene, il pianoforte. Proprio così, il pianoforte. Le consiglio pertanto di iscriversi a due facoltà: composizione e pianoforte. Potrà suonare i miei Preludi, se le piacciono. Vi ho messo il mio pedale, ma se non dovesse soddisfarla, potrà cambiarlo come crede.⁴²»

Denisov aveva sperato di poter entrare in Conservatorio, nella classe di Šostakovič, ma gli eventi del ‘48 allontanarono il Maestro dall’insegnamento per molto tempo, pertanto alla domanda di Denisov “Con chi studiare?” Šostakovič risponderà suggerendo i nomi di Semën Semënovič Bogatyrev, Anatolij Nikolaevič Aleksandrov ma soprattutto di Vissarion Jakovlevič Šebalin del quale già allora si vociferava il rientro in Conservatorio.

Ad essi Šostakovič decise di mostrare le opere di Edik, quasi come si trattasse di una prova preliminare: nel caso in cui avesse deciso di sostenere l’esame di ammissione al Conservatorio di Mosca, lo studente avrebbe avuto la possibilità di conoscere in anticipo l’opinione degli insegnanti.

Šostakovič non aveva alcun dubbio circa la possibile ammissione

di Edik, ma bisognava pur tener conto della commissione esaminatrice. In precedenza, con altri allievi, aveva avuto modo di constatare frequenti errori di valutazione:

«Ricordo casi in cui gli esaminatori hanno commesso degli errori. Così, a suo tempo, non fu ammesso al conservatorio di Mosca, J. V. Sviridov, compositore di eccezionale talento. Dal conservatorio di Leningrado volevano espellere due compositori di talento, Ustvol'skaja e Levitin. Per questi ultimi due dovetti letteralmente lottare con i miei rispettabili colleghi.⁴³»

In effetti Bogatyřev e Šebalin riposero minor fiducia nelle capacità di Denisov. Nelle sue opere riscontrarono musicalità ed un "sufficiente livello professionale", ma poco rassicurati erano dall'assenza del "talento del vero compositore". Criticavano la "povertà della melodia e l'armonia poco interessante", mentre riconoscevano l'abilità nel comporre, derivante unicamente dalle "doti intellettuali e dall'ingegno versatile" dell'aspirante compositore. Si espressero solo vagamente sulla possibilità di ammetterlo in Conservatorio: la distanza (Denisov viveva a Tomsk) costituiva un primo considerevole impedimento ed unica soluzione proponibile era quella di un trasferimento a Mosca.

Šostakovič comunque non mutò idea ed aiutò ulteriormente il giovane con propri suggerimenti ed osservazioni, come risulta dalla lettera del 15 giugno 1950:

«Sotto l'influenza di Bogatyřev e Šebalin la mia opinione nei suoi confronti, in quanto persona dotata di grande talento, non è cambiata. La Suite Classica⁴⁴ ne è ulteriore conferma [...] Deve seriamente prestare attenzione alla Sue carenze (la melodia!). Il tema, ossia la melodia, è l'anima della musica. Ma se quest'anima viene meno l'opera d'arte può ritenersi inesistente [...] Pensi di più alla melodia [...] Deve lavorare di più ad essa come pure alla polifonia, alla strumentazione, all'armonia, ecc.».

Nella stessa lettera il Maestro tentò di placare l'astio del giovane nei confronti di alcuni colleghi:

«Le consiglio di invidiare Mozart, Beethoven, Čajkovskij. Invidiare invece Koval' e simili, quant'è vero Iddio, non serve. L'invidia verso Mozart La porterà avanti. L'invidia verso falliti privi di talento potrà solo farla indietreggiare.».

Nell'epistolario viene affrontata un'altra questione: si poteva conciliare lo studio della musica con quello della matematica? Šostakovič rispose al difficile quesito suggerendo di non abbandonare gli studi scientifici, ma piuttosto di completarli, prima di entrare in Conservatorio:

«Pensando a Lei, mi ricordo della biografia di alcuni compositori. Borodin fu per tutta la vita un chimico. Si dedicò alla musica nel tempo libero, e ne aveva davvero poco. Rimskij-Korsakov era un ufficiale di marina e solo in età matura intraprese la strada della musica. Il modesto compositore Cui fu per tutta la vita uno scienziato (mi pare si sia occupato di opere di fortificazione). Liszt, Chopin, Paganini erano interpreti eccezionali. Glinka un ricco latifondista, ecc. ecc. Rifletta su questo. [...] Potrà forse seguire la strada di Borodin [cioè fare l'una e l'altra cosa].⁴⁵»

Nel 1951, al suo secondo tentativo, Denisov superò l'esame di ammissione al Conservatorio di Mosca. Šebalin, suo nuovo insegnante, lo incoraggiò nel percepire le migliori qualità della musica di Šostakovič, spesso analizzata in classe, prestando particolare attenzione all'abilità dell'autore nel costruire ed orchestrare forme grandi.

Trasferitosi ormai a Mosca, Denisov poté frequentare assiduamente la casa di Šostakovič. Degli incontri con il Maestro, tenne (tra il 1952 ed il 1958) un diario, pubblicato dalla rivista *Muzykal'naja Akademija* nel 1994.⁴⁶

Vi compaiono brevi annotazioni che insieme all'epistolario completano la figura di un Maestro attento e prodigo di consigli nei confronti di un musicista appena agli inizi.

Nella pagina dedicata al 23 gennaio 1953, Denisov descrive la serata in onore di Boleslav Leopol'dovič Javorskij, presso la Piccola Sala del Conservatorio moscovita. In quell'occasione Šostakovič si fece interprete di proprie opere, eseguendo al pianoforte la *Fuga in re minore* e gli ultimi due movimenti (Intermezzo e Finale) del *Quintetto in sol minore*. Prima del concerto, Šostakovič invitò Denisov nel proprio camerino, facendogli dono dei due volumi appena stampati dei *Preludi e Fughe* (nei negozi apparvero solo un giorno dopo il concerto); naturalmente il gesto suscitò nel giovane grande commozione.

Nel 1956 Denisov iniziò a lavorare all'opera in stile popolare *Il soldato Ivan*, realizzando personalmente il libretto dalle fiabe russe di Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev e lasciandosi chiaramente influenzare da *L'histoire du soldat* di Stravinskij. Al termine di un primo ascolto Šostakovič affermò soddisfatto: "Ecco, Lei si è esercitato, si è esercitato ed è diventato un compositore!"

Al Maestro piacque particolarmente l'idea di musicare le fiabe russe, anzi egli stesso avrebbe voluto scrivere un'opera su soggetto simile e con tale intenzione telefonò a Šebalin chiedendo in prestito il libro di Afanas'ev. Di lì a poco, a Vajnberg, incontrato ad un concerto, confermò di esser stato favorevolmente impressionato da *Il Soldato Ivan*.

Furono poche le osservazioni di Šostakovič su quell'opera: consigliò di utilizzare toni più cupi per l'episodio *All'osteria* e di vivacizzare il *Finale* introducendovi il personaggio del boia, che avrebbe osteggiato il protagonista.

Con un quadro tratto da quest'opera Denisov superò l'esame del quinto anno di composizione nel maggio del 1956 (anche se il compositore completerà *Il soldato Ivan* solo tre anni dopo) e ancor prima di iniziare il corso di perfezionamento manifestò l'intenzione di iscriversi all'Unione dei compositori dell'URSS. Ancora una volta il Maestro lo sostenne, come risulta dal seguente documento del 6 giugno di quello stesso anno:

«Raccomando caldamente ai membri dell'Unione Sovietica dei Compositori, Denisov Edison Vasil'evič.

E. V. Denisov possiede come compositore un grande talento. Le sue opere si distinguono per il buon gusto, l'espressività della melodia, il sincero lirismo ed il senso della drammaturgia musicale. Denisov possiede inoltre il senso dell'umorismo, prezioso per ogni compositore. Malgrado la sua giovane età, E. Denisov ha raggiunto un'alta professionalità. In quanto compositore molto dotato, mente versatile e persona di buon livello culturale, E. V. Denisov deve senz'altro trovarsi tra le file dei membri dell'Unione dei Compositori.⁴⁷»

Le opere scritte da Denisov nella classe di Šebalin, alcuni cicli di musica vocale, ma soprattutto il *Primo Trio per violino, violoncello e pianoforte* (1954), manifestavano l'indiscutibile influenza di Šostakovič. Ma quel linguaggio musicale divenne presto estraneo al giovane compositore. Certo, né il rispetto né la gratitudine verso il Maestro vennero meno, eppure maturò in lui una sorta di "antagonismo creativo".

Negli anni cinquanta, molti altri come lui, pur avendo iniziato a comporre secondo la "tradizione di Šostakovič", si diedero alla sperimentazione di quelle tecniche occidentali di composizione che il Maestro aveva rigettato.

Menziono tra questi la compositrice tatara S. Gubajdulina che, diplomatasi in pianoforte e composizione al Conservatorio di Kazan', si trasferì a Mosca nel 1953, iniziando l'*aspirantura* con Nikolaj Ivanovič Pejko. Ed ecco come la figura di Šostakovič appare nei ricordi di quei

primi anni trascorsi a Mosca:

«Šostakovič ha avuto un'importanza grandissima nella mia vita [...] Per tutti i giovani di Mosca, Šostakovič era una figura capace di orientare le coscienze. Per noi musicisti rappresentava non solo un appoggio morale, ci sentivamo partecipi dello stesso destino. I miei rapporti con lui passavano soprattutto attraverso il mio maestro, Nikolaj Pejko, che da giovane era stato suo assistente e poi suo amico. A quell'epoca, quando io ero studentessa, Šostakovič non era professore al Conservatorio. Ne era stato allontanato nel 1948 per ordine del nostro governo e da allora viveva a Mosca facendo il compositore. Fu Pejko a introdurmi presso di lui e il contatto avvenne nel momento in cui stavo terminando i miei studi. Šostakovič era stato invitato a presiedere la commissione che vagliava i risultati degli esami dei giovani compositori. Ero spesso stata criticata già durante il corso dei miei studi da alcuni professori, ma in quell'occasione Šostakovič prese le mie difese sfidando l'opinione degli altri insegnanti. Così dopo l'esame più importante Pejko mi condusse a casa di Šostakovič perché gli mostrassi la mia Sinfonia. Si mostrò soddisfatto, mi fece tanti auguri ma non mancò di criticare alcuni dettagli. Lei può capire che importanza tutto questo ebbe per me; talvolta una persona può dire una parola che risulta determinante, che come una stella illumina la strada di tutta la tua vita. Non dimenticherò mai il momento in cui mi disse che mi augurava di seguire sempre la mia strada "non giusta". Da allora provo per lui una riconoscenza infinita.⁴⁸»

Bisogna essere sempre e comunque sé stessi, questo era l'insegnamento che la Gubajdulina seppe trarre dalle parole di Šostakovič, parole che la sostennero nella scelta della propria strada, quella "non giusta", verso una musica profondamente legata al mondo letterario e filosofico: dai *Four Quartets* utilizzati nell'*Omaggio a T. S. Eliot*, alla poesia di Marina Cvetaeva, al testo taoista del *Libro dei Mutamenti*.

Attenta alla "vita spirituale di ogni tempo e popolo", la Gubajdulina ha assegnato alle proprie opere una precisa finalità: "la ricomposizione dell'integrità spirituale di ciascun individuo".⁴⁹

Alla volta di un "formalismo aspro e dissacratorio" si è invece mossa l'arte di Alfred Šnitke, considerato massimo erede spirituale di Šostakovič.

Nato ad Engels, allora centro della Repubblica tedesca del Volga, Šnitke iniziò i suoi studi musicali a Vienna. Nel 1947 fece ritorno con la famiglia in Unione Sovietica, iscrivendosi due anni dopo all'Istituto Superiore di musica di Mosca.

Anch'egli ebbe modo di capire il "terribile errore" della Risoluzione del 1948, "insieme alle fantastiche e incredibili circostanze in cui musicisti illustri come Šostakovič e Prokof'ev avevano subito quella critica umiliante."⁵⁰ In tal contesto Šnitke si accostò all'arte del nostro Maestro:

«Sono convinto che la mia formazione di compositore deve moltissimo a Šostakovič; l'influenza che esercitava era enorme, perché in lui vedevamo una figura viva che non si adeguava a norme e modelli. Poteva essere molto attraente o anche molto sgradevole, ma in ogni caso restava, come la sua musica, totalmente imprevedibile. In fondo lui continuava a vivere fra di noi come compositore, faceva parte dell'Unione dei Compositori ma non si adeguava agli standard formali. Proprio per questa sua capacità interiore di essere libero e imprevedibile pur vivendo all'interno del sistema, lo consideravamo un modello.⁵¹»

I ricordi degli incontri con Šostakovič, coinvolgono alcune opere realizzate negli anni di studio, prima fra tutte *Nagasaki*, una cantata-oratorio scritta tra il 1957 ed il 1958. Dopo alcuni commenti positivi, quali quelli di Sviridov che scriveva sulla *Sovetskaja Muzyka*, apparve la critica distruttiva. L'opera fu accusata di "espressionismo, imitazione, oblio del realismo".

Nonostante tali accuse, la redazione musicale della Radio moscovita si occupò della registrazione di *Nagasaki* per il Giappone (in Russia accadeva di frequente che opere non eseguite nel Paese, in quanto ritenute troppo progressiste, fossero poi trasmesse per l'estero). Ai curatori della registrazione occorreva la referenza di Šostakovič.

L'opera, già criticata dal Plenum dei Compositori, aveva subito un'importante modifica: il finale, originariamente troppo "lugubre", era stato sostituito con una versione dai toni più ottimistici. Il suggerimento era venuto dallo stesso insegnante di Šnitke, Golubëv.

«Mostrai *Nagasaki* a Šostakovič -ricorda Šnitke- e fu uno dei rari incontri avuti con lui. La reazione di Šostakovič fu breve e chiara, come tutto ciò che egli faceva. Il lavoro in sé gli era piaciuto, ma aveva compreso che la versione originaria terminava in modo diverso e la nuova chiusa non lo soddisfaceva affatto: disse che bisognava lasciarlo così com'era prima.⁵²»

Šnitke mantenne in realtà il nuovo finale e nella referenza presentata da Šostakovič si lesse semplicemente che *Nagasaki* era un'opera

“curiosa”. Registrata e trasmessa un’unica volta per il Giappone, la cantata-oratorio ebbe un seguito in *Undicesimo Comandamento*, opera teatrale del 1962, basata sulla drammatica esperienza del pilota cui fu ordinato di sganciare la bomba atomica sulla città giapponese. Aleksandr Ivaškin fa notare che “il libretto fu proposto a Šnitke su suggerimento di Šostakovič”.⁵³

Altra opera che coinvolse il nostro Maestro fu la cantata in quattro parti *Canti di guerra e di pace*, commissionata dal ministero della cultura, ponendo «come condizione l’impiego di materiale tratto dal patrimonio folcloristico, pensando forse in tal modo di dirottare un compositore “di sinistra” nel tradizionale alveo delle rielaborazioni di tipo pseudo-popolare». ⁵⁴

Šostakovič si congratulò con l’autore, ma l’opera che più gli era piaciuta rimase *Nagasaki*.

Šnitke ha subito l’influenza di Šostakovič non solo per gli insegnamenti tratti (tramite lui arrivò a Mahler), ma in maniera anche concreta. Basti pensare al *Primo Concerto per violino ed orchestra*, composto nel 1957. All’epoca aveva appena ventitré anni e alcune opere di Šostakovič, rimaste a lungo nascoste, cominciavano lentamente ad essere ascoltate (dopo la morte di Stalin, il 5 marzo 1953, si iniziò a discutere circa i pericoli della “standardizzazione” dell’arte e l’ipotesi di “casi da rettificare”); rientrava tra queste opere il *Primo Concerto per violino ed orchestra*; Šostakovič ne aveva terminato la composizione nel marzo del 1948 ma per sette anni l’opera non poté essere eseguita a causa del suo “formalismo”. Il violinista David Oistrach, che in segreto lo aveva studiato, apprezzandone la genialità, poté interpretarlo ufficialmente per la prima volta solo il 29 ottobre 1955 a Leningrado e poco dopo a Mosca.

La dichiarata influenza di questo Concerto sull’opera del giovane Šnitke ne investe persino l’articolazione: entrambi i cicli contengono quattro movimenti, anziché tre.

Potremmo ancora a lungo citare esempi di opere di Šnitke influenzate da Šostakovič (non ultimo il caso di *La vita con un idiota*, opera lirica per molti aspetti riconducibile a *Il naso* di Šostakovič), ma un atteggiamento in particolare accomuna i due compositori: con la loro musica, entrambi hanno raccontato il XX secolo, calandosi nel ruolo del *letopiseč*, ossia del cronista del proprio tempo. Šnitke, avendo assunto questo impegno, può più di ogni altro considerarsi continuatore di Šostakovič.

Compositori come Sof’ja Gubajdulina, Edison Denisov ed Alfred Šnitke sono stati attratti dal complesso universo musicale di Šostakovič, non tanto per la “costruzione”, quanto per il “messaggio” delle sue composizioni, in tal senso la sua opera non poteva certo lasciare indifferenti.

Ma sotto il profilo della tecnica compositiva, la sua musica rappresentava ormai la "tradizione".

Nel 1989 una rivista francese ha pubblicato alcune importanti dichiarazioni di Edison Denisov sull'opera del Maestro:

«La musica di Šostakovič può essere qualificata come "tradizionale". In effetti, il compositore ha essenzialmente praticato forme elaborate nel XIX secolo, senza rompere la logica stabilita dalla forma sonata-sinfonia e rimanendo fedele ad ogni dettaglio della costruzione tradizionale: nelle sue opere, la ritmica è molto più conservatrice di quella di Debussy, Bartók o Stravinskij. Nella sua musica non vi è la preponderanza del linguaggio melodico, e la maggior parte delle sue melodie è modellata con lo stesso criterio di quelle di Prokof'ev o Hindemith. L'invenzione di Šostakovič è dispersa. I dettagli non hanno spesso alcuna importanza. Non vi è concentrazione in micro-elementi (come in Webern), ma dispersione. Šostakovič pensa alla spazio.⁵⁵»

Estraniandosi da questa tradizione, Denisov si è rivolto all'Occidente e come lui presto anche la Gubajdulina e Šnitke che in quegli anni ebbero i primi contatti con la Scuola di Vienna. Significativa fu nel 1956 la fondazione del Festival dell'Autunno Musicale di Varsavia: molti ebbero la possibilità di parteciparvi e facendo ritorno in Unione Sovietica portarono registrazioni e partiture di opere occidentali.

Rispetto agli altri paesi, tutto accadeva con relativo ritardo: "Abbiamo dovuto limitarci -afferma S. Gubajdulina- a reagire davanti a cose già fatte".⁵⁶ Inoltre questi primi passi venivano mossi in una condizione di semi-clandestinità.

Le basi della dodecafonia mancavano radicalmente senonché molti musicisti ebbero l'opportunità di apprendere i principi della musica seriale grazie a Filipp Herschkowitz.⁵⁷

Rifugiatisi in Russia in quanto ebreo durante la seconda guerra mondiale, visse inizialmente in Uzbekistan. A Vienna aveva studiato con Alban Berg (per qualche anno anche con Anton Webern) ed era questo un particolare che non sarebbe certo passato inosservato: la possibilità di un benché minimo riconoscimento ufficiale, nella nuova patria, gli fu negata. Le sue composizioni ricordavano molto i *Klavierstücke* di Arnold Schönberg e questo mal si combinava con le teorie dell'imperante Realismo Socialista.

Ciononostante, dedicandosi principalmente all'attività didattica, egli rappresentò una vera e propria fonte di studio per la nuova generazione che con relativo ritardo scopriva Schönberg.

Di lui Alfred Šnitke ha detto: “la sua importanza viene oggi un poco esagerata. A tutti quelli che lo frequentavano, me compreso, sembrava di conoscerlo bene mentre è sempre rimasto un mistero.”⁵⁸

Tuttavia non se ne può negare l'influenza su musicologi, interpreti e compositori (come Denisov, Šnitke, Kagan, Gutman e molti altri) che lo frequentarono assiduamente.

Segue l'interessante testimonianza di Valerij Voskobochnikov:

«Fui presentato a Filipp Herschkowitz nel 1964 da Edison Denisov. Iniziai, come pianista, a studiare i suoi pezzi per presentarli alla sezione dell'Unione dei Compositori. Allora la dodecaфония non si insegnava, pertanto in maniera ufficiale o meno, molti prendevano lezioni private da lui.

Personalmente fui testimone, insieme a Denisov, di un tentativo di iscriverlo all'Unione dei Compositori. Presentammo un suo *Ciclo di Lieder*, io suonai *Quattro pezzi per pianoforte*, seguirono pezzi per violoncello e pianoforte (suonò anche Denisov).

La risposta fu molto brutale. Ad Herschkowitz fu detto che, per poter essere considerato un “collega”, avrebbe dovuto presentare una sinfonia, un'opera, insomma qualcosa di più impegnativo: una tale “rosetta da camera” non dimostrava assolutamente nulla. Con grande dignità Herschkowitz rispose di non aver tempo per scrivere grandi forme, benché ciò avrebbe fatto piacere all'Unione dei Compositori. Egli doveva ancora risolvere questioni di fondamentale importanza come “la funzione della triade di do maggiore nelle opere di Beethoven”.⁵⁹»

5. *Gli allievi degli ultimi anni*

Il terzo ed ultimo rientro di Šostakovič come insegnante nei Conservatori di Mosca e Leningrado si ebbe nel 1961. In realtà nel corso degli ultimi tredici anni non aveva smesso di seguire i propri allievi. Qualche volta lo si poté incontrare anche tra le aule del Conservatorio moscovita. Valerij Voskobochnikov ricorda ad esempio il suo primo incontro con il Maestro, dinanzi al quale eseguì al pianoforte alcuni pezzi di un autore coreano. Accadeva nel 1958 e Šostakovič era pur sempre un'autorità.

Nel 1961 dunque il compositore riprese la sua attività pedagogica. Dal 1962 al 1965 Boris Ivanovič Tiščenko (1939-) ne frequentò i corsi di *aspirantura* presso il Conservatorio di Leningrado (pur vivendo a Mosca il compositore continuò ad insegnare anche nella città d'origine). Il gio-

vane allievo non era del tutto nuovo agli insegnamenti del Maestro che, filtrati dall'esperienza di G. Ustvol'skaja e O. Evlachov, aveva tratto nei primi anni di studio. Per tre anni aveva infatti studiato con G. Ustvol'skaja (la compositrice ha svolto attività didattica in ambito leningradese dal 1947; a lei Tiščenko dedicherà nel 1970 il suo *Terzo Quartetto op. 47*). In seguito, frequentò le lezioni di Viktor Vladimirovič Vološinov che nel 1960, prima di morire, lo affidò ad O. Evlachov.

I rapporti con questo ex-allievo di Šostakovič, almeno sul piano delle scelte tecniche o stilistiche, non furono sempre facili. "Violenza ed anti-umanità" Evlachov percepì nel primo movimento della *Seconda Sonata per pianoforte* di Tiščenko, ed alle discussioni presso l'Unione dei Compositori non mancò di criticare anche la *Terza*. Infine non apprezzò la scelta dei versi di Marina Cvetaeva, sui quali l'allievo iniziò la composizione della sua *Seconda Sinfonia*.

Tuttavia le lezioni di Evlachov introdussero il giovane nella cultura leningradese, da sempre avversa alla complessità, all'appariscenza, tendente piuttosto all'onestà e ad un'espressività raggiunta con il minimo dei mezzi.

In classe non mancavano esempi concretamente tratti da opere di Šostakovič, come la *Settima Sinfonia* della quale un giorno Evlachov portò la partitura con dedica dell'autore, suscitando "l'invidia e l'entusiasmo" degli studenti.

Pure Evlachov, come Šostakovič, si occupò dei suoi allievi anche oltre le consuete ore di lezione. S'interessò dell'organizzazione di concerti che prevedessero l'esecuzione di loro opere, e li sostenne agli inizi delle loro carriere. Quando nel 1961 curò per la casa editrice "Sovetskij Kompozitor" una *Raccolta di Romanze di Compositori Sovietici*, non mancò di inserirvi anche una romanza di Tiščenko. Faceva parte del ciclo *La bianca cicogna*: "La mia prima pubblicazione, -ricorda Tiščenko- il mio primo onorario da compositore".⁶⁰

La formazione musicale di Tiščenko avvenne negli anni del "disgelo". Egli faceva dunque parte di quella generazione di compositori che ha gradualmente scoperto la musica della Scuola di Vienna.

Di grande importanza fu per lui, come per gran parte degli studenti di composizione, l'arrivo di Glenn Gould a Mosca nel 1957.⁶¹ Il pianista canadese interpretò e commentò alcune opere del "lontano Occidente": la *Prima Sonata* di Berg, le *Variazioni op. 27* di Webern e la *Terza Sonata* di Krenek.

L'episodio ebbe diretta ripercussione sulla composizione dei primi due quartetti di Tiščenko (il *Primo Quartetto* fu scritto appunto nel 1957, il *Secondo* nel 1959), come ebbe modo di affermare lo stesso composito-

re. Ma in essi, secondo Luigi Pestalozza, continuava anche la lezione di Šostakovič, “nucleo delle musiche sovietiche, per opposte che siano [...] tratto comune, di fondo, delle loro aperture formali che scompongono la sintassi degli accordi riconoscibili ma liberati dalle consuete funzioni.”⁶²

Quando nel 1961 Šostakovič ritornò ad insegnare, l'ex-allievo Evlachov, senza alcuna “gelosia o egoismo pedagogico”, si accordò personalmente con il Maestro affinché Tiščenko potesse perfezionarsi con lui.

Tra le composizioni realizzate dallo studente all'inizio del perfezionamento, ricordiamo i concerti per strumento solista ed orchestra: il *Concerto per pianoforte* del 1962 ed il *Primo Concerto per violoncello*, composto l'anno seguente.

Quest'ultima opera in particolare rivelò a Šostakovič il talento dell'allievo. Nel 1969 il Maestro riorchestrò il Concerto e nelle proprie *Memorie* lo ricordò così:

«Bisogna tenersi in continuo esercizio, e non c'è nulla di male, in sé e per sé, nel tradurre e nel rielaborare, solo che bisogna farlo con materiali che siano a noi necessari o congeniali. Mi rendo conto che non si può dire a priori: “Di questo ho bisogno, quest'altro mi è congeniale”; ma lo si avverte visceralmente. [...] mi sono salvato più volte lavorando “con” o “su” Musorgskij, e potrei citare qualche altra occasione in cui il lavoro fatto sulle composizioni di altri mi ha rinfrancato e rilassato. Così, ad esempio, ho elaborato una nuova orchestrazione del *Primo concerto* per violoncello del giovane, e straordinariamente dotato, Boris Tiščenko, e gli ho fatto dono della partitura per un suo compleanno. Non credo che se ne sia molto compiaciuto, certo è però che quel lavoro per me è stato fonte di piacere e beneficio.⁶³»

L'ammirazione del Maestro nei confronti dell'allievo nasceva anzitutto dal tipo di scrittura che ne contrassegnava le opere. Šostakovič la definì una scrittura “non dogmatica, grazie all'uso di qualsiasi mezzo utile allo scopo”.⁶⁴ Fra modernità e tradizione, Tiščenko raggiunse infatti un sapiente equilibrio.

Alle origini della storia russa si ricollegano i soggetti di due sue opere: *Suzdal'*, ciclo vocale-strumentale composto nel 1964, dedicato ad una delle città dell'Anello d'oro, ed il balletto *Jaroslavna*, completato nel 1974. Il soggetto di quest'ultima opera era tratto da *Il canto della schiera di Igor'*, il racconto di un ignoto poeta sull'impresa del principe che nel lontano 1185 lottò contro invasori provenienti dall'Asia. Jaroslavna, moglie di Igor', piangerà la morte del principe intonando il celebre

lamento.

Ricordano la vecchia Russia non solo i soggetti di tali opere ma anche le melodie arcaizzanti che Tiščenko ricrea, appoggiandosi per contrasto ad una strumentazione di indubbia modernità.

Pure accostandosi alla letteratura contemporanea, Tiščenko ricorre a siffatta varietà stilistica. In *Requiem* del 1966, la sperimentazione della tecnica dodecafonica non impedisce riferimenti ritmico-melodici alla musica popolare o liturgica.

Il ciclo per voci soliste ed orchestra, fu composto su versi di Anna Achmatova, la poetessa vittima, come tante altre donne, delle sofferenze degli anni del terrore staliniano.

Una voce su nastro magnetico rievoca quella della poetessa nel recitare la Prefazione al *Requiem*:

«Negli anni terribili della *ežovščina* ho passato diciassette mesi in fila davanti alle carceri di Leningrado. Una volta qualcuno mi “riconobbe” [...] e mi domandò in un orecchio (lì tutti parlavano sussurrando):

- Ma questo lei può descriverlo?

E io dissi:

- Posso.

Allora una sorta di sorriso scivolò lungo quello che un tempo era stato il suo volto.⁶⁵»

Ogni mattina, dinanzi al carcere leningradese delle Croci, Anna Achmatova aveva atteso a lungo nella speranza di poter consegnare un pacco per il figlio recluso.⁶⁶ Dalla sua tragica esperienza di madre nascevano, tra il 1939 ed il 1940, i versi del *Requiem* che la poetessa ha dedicato alle “amiche involontarie” dei suoi “due anni infernali”.

Per molto tempo quei versi circolarono segretamente e lo stesso Tiščenko, decidendo di musicarli, dovette rischiare non poco.

“A quell’epoca -ricorda S. Gubajdulina- una cosa del genere era assolutamente proibita. Bastava che la polizia trovasse in un appartamento un libro della Achmatova perché chi ci abitava finisse in prigione.”⁶⁷

Solo molti anni dopo, Tiščenko potrà ricordare sulla *Pravda* il momento in cui aveva deciso di comporre il *Requiem*:

«All’inizio degli anni Sessanta conobbi Cirel Spincson, un geologo molto colto che in seguito ad accuse assurde aveva trascorso 18 anni in campo di concentramento. Fin dal 1926 era stato in buoni rapporti con Anna Achmatova. Fu lui a pretendere che musicassi il *Requiem* ed io cominciai a scrivere la musica. Josif Brodskij mi fece conoscere la

Achmatova e quando le domandai il permesso di musicare il suo *Requiem* rispose "Scriva quello che vuole". Attentamente esaminò il testo che avevo con me e vi fece qualche annotazione.⁶⁸»

Il 5 marzo 1966 la poetessa morì. Tiščenko completò la sua partitura sei mesi dopo.

Anche Šostakovič sentì vicino il tragico destino della Achmatova: "avevamo la stessa visione del mondo", ricorda nelle sue *Memorie* e di certo reciproca dovette essere la stima, la poetessa partecipò infatti alle prime delle sue composizioni e non mancò di celebrarne la musica attraverso la poesia.⁶⁹

Parlando della poetessa leningradese, Šostakovič confermerà il proprio apprezzamento nei confronti dell'allievo:

«Stimavo moltissimo la sua opera, sia le poesie prima maniera che quelle successive, per non parlare di *Requiem*, che considero un vero e proprio monumento a tutte le vittime degli anni del terrore. E' scritto con tanta semplicità, senza nessun tocco melodrammatico, che l'avrebbe inquinato.

Mi piacerebbe moltissimo metterla in musica, ma una sua versione musicale già esiste. La si deve alla penna di Boris Tiščenko, e la considero un'opera semplicemente meravigliosa. Tiščenko ha inserito, nel *Requiem*, quello che a mio parere all'inizio gli mancava: la protesta. In Anna Achmatova, si avverte una sorta di sottomissione al destino. Forse è una questione generazionale.⁷⁰»

In Unione Sovietica il poemetto della Achmatova venne stampato per la prima volta nel 1987, nel terzo numero della rivista *Oktjabr'*. Due anni dopo, a Leningrado, si celebrarono i cento anni trascorsi dalla nascita della poetessa, solo allora il ciclo per voci soliste ed orchestra poté essere eseguito.

Nel Conservatorio leningradese anche Nikolaj Martynov conobbe i principi pedagogici di Šostakovič frequentandone, in quest'ultimo periodo, le lezioni di composizione. Aveva conseguito il diploma in musicologia al termine dei suoi studi con Michail Semënovič Druskin (autore di numerosi saggi tra i quali quello su *Petruška di Stravinskij* scritto nel 1935) e nel 1963, pensando all'*aspirantura*, aveva mostrato alcune sue composizioni al Maestro. All'aspirante compositore Šostakovič rispose con un inaspettato ed incoraggiante invito a studiare con lui.

A distanza di anni, l'allievo ricorderà del Maestro il profondo senso di umanità ed il costante impegno nel servire insieme etica ed este-

tica, aspetti questi che risalivano alla tradizione della Scuola Russa di Rimskij-Korsakov, della quale Šostakovič diveniva degno erede.

In particolare, un insegnamento Martynov aveva tratto dal Maestro, ossia il giusto atteggiamento da assumere nei confronti della critica. Sul finire degli anni sessanta, Martynov lavorava ad una composizione che a parer suo rievocava alcune immagini della *Quattordicesima Sinfonia* di Šostakovič; nacque così l'idea di dedicare la nascente opera al Maestro. I colleghi ai quali l'opera fu mostrata, si espressero in maniera contrastante, tra essi, uno si disse meravigliato del fatto che, dopo alcune partiture realizzate in maniera seriale, Martynov si fosse rivolto alla musica vocale, alla poesia di Puškin e persino al tradizionale maggiore e minore.

Colpito da tale critica, l'allievo temette che a Šostakovič l'opera potesse non piacere. Gli scrisse pertanto una lettera confessandogli l'intenzione di dedicargli l'opera, aggiungendo: "Tutti conoscono la sua bontà, ma in tal caso preferirei contare sulla sua assoluta sincerità."

Con parole incisive Šostakovič rispose all'allievo:

«La ringrazio per la Sua lettera anche se il passo sulla bontà mi ha offeso. Credo che tra noi ci siano ottimi rapporti e mi sembra che, per mia bontà, non possa tergiversare con Lei. Che Dio le perdoni questo concetto! Per me è un onore che la Sua *Sinfonia Puškiniana* sia stata dedicata a me. L'ho ascoltata una sola volta e per questo motivo non sono in grado di analizzarla o criticarla. E' scritta in modo ispirato e passionale, mi congratulo con Lei. Bisogna comunque ascoltare la critica, pertanto quando conoscerò meglio l'opera la criticherò, ma non per questo il mio atteggiamento peggiorerà.⁷¹»

Chiara la lezione che bisognava trarre: occorre sempre ascoltare la critica, ma ad essa si risponde con il lavoro, non con le parole.

Solo dopo la morte del Maestro, Martynov venne a conoscenza di altri fatti. Il compagno, che all'epoca lo aveva criticato, era stato convocato da Šostakovič che gli rimproverò non certo la critica ma la superficialità con cui era stata mossa. Prima di criticare, sarebbe stato più corretto tentare di approfondire i motivi che avevano spinto l'autore verso un linguaggio "troppo tradizionale".

Osservazioni conclusive

Alcuni compositori incontrati in questa ricerca, insieme ad altri

rimasti purtroppo esclusi, non hanno tutt'oggi in Russia ricevuto giusto riconoscimento. Non sono mancate le occasioni per ascoltare la musica di Sviridov: nel 1996 si è festeggiato l'ottantesimo compleanno del compositore, in onore del quale è stato organizzato a Kursk, sua città d'origine, un festival di dodici serate interamente dedicate alla esecuzione di sue opere. Ma al tempo stesso compositori come Čajkovskij, Vajnbërg e Basner, scomparsi nel 1996, non sono ancora stati del tutto scoperti.

Alcune loro opere in patria risultano finora ineseguite. Mi riferisco ad esempio all'opera *Le acque primaverili* e al balletto *I tre Moschettieri* di Basner, così come a *La viaggiatrice*, opera che Vajnbërg definì "la più importante" della sua vita. Eppure Šostakovič non ha mai nascosto di aver subito l'influenza di un "allievo" come Vajnbërg, che può senza dubbio essere definito uno dei maggiori sinfonisti del nostro tempo, recentemente scoperto dal pubblico americano (per opere come la *Sesta*, la *Decima Sinfonia* o i *Ventiquattro Preludi per violoncello*).

In Russia pure il nome di Galina Ustvol'skaja compare raramente nella programmazione concertistica. Determinante in questo caso è anche la personalità della compositrice (lo stesso Šostakovič non mancò di notare l'aspetto dostoevskijano del suo carattere) la quale ha scelto di vivere in maniera isolata, respingendo qualunque forma di dibattito intorno alla sua musica: "Prego tutti coloro che amano veramente la mia musica -ha più volte detto la compositrice- di rinunciare ad una analisi teorica." Solo da pochi anni le sue opere vengono ascoltate in Europa. Le prime registrazioni risalgono infatti al 1992 e sono state realizzate da Reinbert de Leeuw alla direzione dello Schönberg Ensemble.

L'Occidente ha conosciuto figure come quelle di Denisov (scomparso il 24 novembre 1997 nella sua casa parigina), Šnitke o della Gubajdulina, ma ignora tanti altri discepoli di Šostakovič. Ciascuno ha recepito a proprio modo gli insegnamenti artistici del Maestro e, se qualcuno è rimasto entro i limiti della tradizione classico-romantica, altri, uscendo dalla sua sfera d'influenza, hanno scelto di esplorare il campo della musica moderna occidentale o di seguire percorsi del tutto personali.

Ma ognuno di essi ha riconosciuto nel Maestro un'insostituibile guida morale.

NOTE

* Questo saggio è un estratto da un più ampio lavoro discusso in sede di laurea per il corso di Musicologia della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona

(Università degli Studi di Pavia).

1) Valerij Voskobožnikov mi informa riguardo alle tappe principali dell'educazione musicale in Russia: esistono scuole specifiche per i ragazzi che intendono affrontare lo studio della musica. Si tratta di scuole che prevedono un corso di dieci anni finalizzato all'apprendimento di materie prettamente musicali (studio di uno strumento e discipline complementari) unitamente a materie letterarie e scientifiche. In seguito potranno accedere al Conservatorio (impostato a livello universitario) o altrimenti scegliere l'indirizzo pedagogico presso appositi istituti. In entrambi i casi l'ammissione avviene solo tramite concorso. Al Conservatorio, che prevede cinque anni di studio, può seguire un ulteriore perfezionamento di tre anni, detto *aspirantura* (anche in quest'ultimo caso è previsto un concorso di ammissione).

2) Šostakovič Dmitrij, *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič Isaku Glikmanu*, Moskva, DSCH, 1993 (Dmitrij Chostakovič, *Lettres à un ami. Correspondance avec Isaak Glikman 1941-1975*, trad. fr. a cura di Luba Jurgenson, Paris, Albin Michel S. A., 1994, p. 21).

3) Meyer Krzysztow, *Szostakowicz*, Krakòv, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986, pp. 115-116.

4) Evlachov Orest Aleksandrovič, "Klass kompozicii D. D. Šostakoviča", in AAVV, *Orest Evlachov kompozitor i pedagog. Stat'i, Materialy, Vospominanija*, a cura di A. P. Petrov, Leningrad, ed. Sovetskij Kompozitor, 1981, p. 66.

5) Dalla *Prefazione* di Isaak Glikman alle lettere di D. Šostakovič, *op. cit.*, p. 21.

6) Nella lettera del 30 novembre 1941 Šostakovič spiega a Glikman: "Per il momento non mi si permette di lasciare Kujbyšev. Mi pregano di restare qui. Dal punto di vista materiale (mi riferisco al denaro), non mi manca nulla. Temo di essere meno ben pagato rispetto a Taškent dove, malgrado tutto, conto di recarmi dopo alcune sedute d'ipnosi che dovranno far passare la mia fobia per i grandi viaggi. Inoltre, mi trattengono qui a causa della mia eventuale tournée negli USA. Personalmente, mi rifiuto di andarci, giacché non ne ho affatto voglia. Desidero terminare la mia Sinfonia al più presto e preferisco rimanere in patria piuttosto che partire per l'estero." (*Lettres à un ami cit.*, p. 36).

D'altra parte, spostarsi in treno era rischioso a causa delle epidemie di tifo.

7) Il nome originario della città di Kujbyšev, grande centro economico, era Samara. Dopo la morte del vicepresidente del Consiglio dei Commissari del popolo Valerian Vladimirovič Kujbyšev (1888-1935), la città ne assunse il nome, per ritornare Samara nel 1991.

8) Con la sua testimonianza, Levitin cita l'unico caso di una canzone dedicata dal nostro compositore a Stalin. Ma nelle lettere indirizzate da Šostakovič a Glikman, troviamo riferimenti anche ad un pezzo che il compositore fu costretto a scrivere per la NKVD, ossia il Commissariato per gli Affari Interni. Il pezzo, intitolato *La Patria*, occupò Šostakovič a Mosca e fu scritto per l'ensemble diretto da Zinovij Dunaevskij, di canti e danze della polizia segreta sovietica. Šostakovič ne parla nella lettera scritta

da Mosca il 17 settembre 1942: "Al momento, devo realizzare un lavoro per la NKVD, non appena l'avrò consegnato, rientrerò a Kujbyšev." Ed ancora, il 14 ottobre 1942: "Qui [a Mosca] sto finendo il mio pezzo per l'ensemble di canti e danze della NKVD." (*Lettres à un ami* cit., pp. 49-50).

9) Solomon Volkov, *Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich*, London, Hamilton, 1979 (*Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Bergamo, Ed. Bompiani, 1997, p. 332).

10) Documento tratto dalle note di copertina del disco: V. Flejšman-D. Šostakovič, *Skripka Rotšil'da*, Melodija, A 10 00019 004, Moskva, 1983.

11) D. Šostakovič, *Lettres à un ami* cit., p.64.

12) *Letteratura e musica in A. P. Čechov: il testo letterario e l'opera musicale*, Tesi discussa alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Bergamo, a. a. 1994-1995.

13) Come ha notato anche F. Della Bernardina, nell'opera musicale la parola russa *žid*, cioè giudeo, non viene mai pronunciata. Il problema dell'antisemitismo, così attuale, non poteva essere affrontato esplicitamente. Pertanto il termine viene puntualmente sostituito con il nome di Rotsil'd.

14) Šostakovic Dmitrij, in *Testimonianza* cit., p. 333.

15) *Ibid.*, pp. 8-9.

16) M. S. Šaginjan (1888-1982), scrittrice. Si è dedicata sin dal 1918 alla storia della Rivoluzione Russa. Ha scritto anche articoli dedicati a musicisti tra i quali Rachmaninov e Šostakovič.

17) Nelle *Memorie* di Šostakovič (*op. cit.*, pp. 329-330) leggiamo: "Era concepibile un'opera sul tema del gioco d'azzardo? E poi, *I giocatori* non ha alcuna morale, se non forse quella che consiste nel mostrare come vivessero persone nient'affatto illuminate: non facevano che giocare a carte e tentare di ingannarsi a vicenda! I responsabili mai avrebbero capito che lo humour è valido in sé e per sé e che non ha bisogno di morali aggiuntive. Lo humour è come una scintilla divina: ma a chi avrei potuto spiegarlo? Nei teatri lirici, idee del genere non vengono afferrate, e tanto meno lo sono negli uffici dai quali si dirigono le attività culturali. Ragion per cui ho abbandonato *I giocatori*."

18) *Orest Evlachov kompozitor i pedagog* cit., p.45.

19) *Ibid.*, p. 3.

20) Il ciclo si compone di quattro parti: *La città, Primavera* (ritenuta una delle migliori pagine della sua musica da camera), *Racconto e Marcia*.

21) *Pattuglia Notturna* fa parte di un ciclo per solisti, coro ed orchestra sinfonica, intitolato *Leningrado*, composto tra il 1942 ed il 1944. Il ciclo è così composto: *La Città è una fortezza* (testo di A. Solov'ev), *Pattuglia Notturna* (testo di G. Trifonov), *Il Giuramento Leningradese* (su testo di A. Resitov) e *Gloria alla Città di Lenin!* (testo di V. Inber).

22) Nel 1945 scrisse un *Quartetto d'archi*; nel 1946 una *Sonata per violoncello e pianoforte*, un *Concerto per pianoforte ed orchestra* e la *Prima* di un ciclo di *Sei*

Sonate per pianoforte; nel 1947 una *Sonatina per violino e pianoforte*.

23) Stepan Timofeevič Razin (1630-1671), incitò alla rivolta i Cosacchi, da lui capeggiati, e i servi della gleba contro l'aristocrazia fondiaria. Questi moti di ribellione furono considerati vera e propria "battaglia tra classi". Dalla costa persiana del Caspio, attraverso il territorio del Don, giunse alla zona del medio e basso Volga. La rivolta durò quattro anni (dal 1666 al 1670). Le truppe dello zar Aleksej Michailovič guidate dal generale Baratynskij fermarono Stepan Razin che fu arrestato e giustiziato a Mosca insieme al fratello. Divenuto personaggio leggendario ha spesso ispirato canti popolari russi. Anche Glazunov nel 1885 gli dedicò un *Poema Sinfonico*.

24) Šostakovič non apprezzò pienamente i versi dello scrittore con il quale aveva già collaborato per *Babij Jar*. Durante uno "scambio creativo" suggerì alcune modifiche che tuttavia dovettero risultare poco convincenti per il poeta. Il 15 settembre 1964 il compositore descrisse a Glikman la propria opera appena terminata. Si trattava di un poema nello "stile russo", contrassegnato da un "grossolano naturalismo". L'opera fu eseguita per la prima volta il 27 dicembre 1964 a Mosca, diretta da Kirill Kondrašin. Come purtroppo spesso accadeva, anche quella volta i giornali moscoviti non accennarono minimamente al "colossale successo" riscosso dal poema che fu comunque eseguito una seconda volta il 5 gennaio 1965.

25) Gadžiev e Karaev studiarono anche con il compositore Uzeir Abdul Hussein Ogly Gadžibekov (1885-1948) che con i propri insegnamenti li avviò a tale sintesi tra musica popolare azerbajdžana e musica d'arte occidentale. Nel 1908 con *Lejli e Medžnun*, aveva infatti creato l'opera nazionale azerbajdžana che ad un forma tipicamente europea univa i rapsodici *mugami* popolari (contrassegnati dall'unione di recitativi, canti e danze, elaborati su particolari serie di tetracordi).

26) Šostakovič Dmitrij, dalle note di copertina del CD: Gadžiev, *Sinfonia N°4 dedicata a Lenin*, Melodija, MCD 205, Moskva, 1987.

27) *Ibid.*

28) Isaak Glikman ci informa che l'opera fu eseguita per molti anni solo nel corso di serate private, durante le quali il compositore stesso si metteva al pianoforte accompagnando i cantanti.

29) Il maresciallo Michail Nikolaevič Tuchačevskij fu amico del compositore sin dal 1925. La NKVD produsse una falsa documentazione relativa a suoi accordi con lo stato maggiore tedesco. Con l'accusa di alto tradimento, Tuchačevskij venne fucilato nel giugno del 1937, nella grande purga che decimò l'esercito sovietico. La perdita dell'amico sarà ricordata, a distanza di anni, con lo stesso dolore di allora: "Per la lontananza ebbi dolori quasi fisici -scriverà Šostakovič nel 1965-. Era come se la pallottola che lo aveva ucciso fosse penetrata nel mio cuore" (Come mi manca-Ricordo del maresciallo Tuchačevskij, in *Šostakovič*, a cura di F. Pulcini, EDT., 1988, pp. 230-231). Di lì a poco, un altro amico, il compositore Nikolaj Sergeevič Žiljaev, fu arrestato proprio a causa della sua amicizia con Tuchačevskij.

30) Nel corso delle mie conversazioni con Manašir Jakubov, tenutesi in Roma il

29 settembre 1996, si è avuto modo di ricordare anche questa importante testimonianza di Venjamin Basner. Manašir Jakubov mi ha pertanto fatto notare la necessità di correggere il cognome del giudice istruttore, incaricato delle indagini su Šostakovič, riportato sul testo di Elizabeth Wilson: in luogo di Zančevskij (cfr. Wilson Elizabeth, *Shostakovich a life remembered*, London, faber and faber, 1994, p. 124), dobbiamo leggere Zakovskij.

31) *Ibid.*, p. 123.

32) Levitin cita il documento del 1948 nel proprio diario pubblicato dalla rivista *Muzykal'naja Akademija*, n° 3, 1994, Moskva.

33) Dalla Relazione di Tichon Chrennikov al primo congresso dei compositori sovietici, "Trent'anni di musica sovietica e gli obiettivi dei compositori sovietici", trad. it. a cura di M. Molla e A. Guarnati, in AAVV, *Musica e Politica*, a cura del settore musica della Biennale di Venezia, 1977, pp. 385-386.

34) Occorre rettificare il testo tradotto dal russo da M. Molla e A. Guarnati: *Il volo del calabrone* non è un balletto ma un episodio orchestrale tratto dalla *Fiaba dello Zar Saltan op. 57* di Rimskij-Korsakov.

35) *Ibid.*, p. 407.

36) Cfr. Sabinina M., "How We Here Re-educated: The End of February 1948", in Wilson E., *Shostakovich* cit., pp. 222-225.

37) *Ibid.*, p. 306.

38) *Ibid.*, p. 216.

39) Le tristi parole di Šostakovič sono ricordate da Glikman nelle note alla lettera del 12 dicembre 1948, in *Lettres à un ami* cit., p. 82.

40) Non conosciamo il titolo del libro che lo scrittore ha dedicato a Šostakovič il 22 aprile del 1948. Le parole di Pasternak sono state tratte da *Raskat Improvisacij, Muzyka v tvorčestve, sud'be i v dome Borisa Pasternaka*, a cura di Boris Aronovič Katz, Leningrad, Sovetskij Kompozitor, 1991, p. 265.

41) Edik, diminutivo di Edison. Così Šostakovič si rivolge all'allievo dandogli sempre del Lei.

42) Dalla lettera del 22 aprile 1950.

43) Dalla lettera del 6 maggio 1950.

44) Šostakovič si riferisce alla *Suite Classica per due pianoforti*.

45) Dalla lettera scritta a Komarovo il 26 luglio 1951.

46) Denisov Edison, "Vstreči s Šostakovičem", in *Muzykal'naja Akademija*, n° 3, Moskva, 1994, pp. 90-92.

47) In *Muzykal'noe Obozrenie*, n° 150, Moskva, dicembre 1996, p. 4.

48) La testimonianza è tratta da un'intervista rilasciata dalla compositrice ad Enzo Restagno, in AAVV, *Gubajdulina*, EDT, 1991, pp. 11-12.

49) *Ibid.*, p. 264.

50) Con queste parole Šnitke ricorda ad Elizabeth Wilson i fatti del 1948, in AAVV, a cura di Enzo Restagno, *Schnittke*, EDT, 1993, p. 53.

51) *Ibid.*, p. 55.

52) *Ibid.*, p. 88.

53) *Ibid.*, p. 89.

54) *Ibid.*, p. 90.

55) Dalle note di Edison Denisov sulla musica del Maestro in *L'homme blessé*, trad. fr. a cura di Andrej Liške, Paris, Radio France, Le chant du monde, 2 maggio-29 luglio 1989.

56) In *Gubajdulina* cit., p. 15.

57) Filipp Herschkowitz, compositore e teorico rumeno, in un articolo del 1973, dichiarandosi apertamente seguace di Schönberg e dei suoi allievi Berg e Webern, esprime alcuni concetti basilari del suo insegnamento: egli pone su uno stesso livello “il sistema sonoro tonale, offerto dalla natura, e quello artificiale, la dodecafonìa”, dimostrando come, non potendo esistere un “sistema sonoro eterno”, si debba piuttosto individuare il “legame organico” esistente tra la dodecafonìa ed il passato (cfr. Herschkowitz Filipp, “Le fonti tonali della dodecafonìa di Schönberg”, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, ERI, ott-dic 1974, pp. 540-578).

58) Dichiarazione tratta dall'intervista realizzata da Enzo Restagno, in *Schnittke* cit., p. 96.

59) Dalle mie conversazioni con Valerij Voskoboïnikov, Roma, 17 febbraio 1997.

60) I ricordi di Tiščenko sono stati pubblicati in *Orest Evlachov Kompozitor i pedagog* cit., pp. 111-114.

61) Nel 1964, nel corso di una conferenza presso l'Università di Toronto, Glenn Gould si espresse sul tema “La musica nell'Unione Sovietica”. L'idea che trasmise su quel panorama musicale non fu certo delle migliori: “piuttosto squallido” giunse a definirlo, e di Šostakovič parlò come di una “vittima dell'avvilente conformismo imposto dal regime”, un compositore che nella sua *Prima Sinfonia* aveva riversato “tutto il suo amore e la sua passione per la cultura occidentale, consumando le sue facoltà di sintesi in un'unica grande fiammata”. Ricordando infine la visita alla Casa dei compositori di Leningrado nel 1957, Glenn Gould si disse impressionato dalle limitazioni imposte al linguaggio dei musicisti della nuova generazione i quali, “nella migliore delle ipotesi”, avrebbero potuto permettersi “poco più che una parafrasi dei linguaggi e dei materiali diffusi nei primi anni del secolo”. Cfr. Glenn Gould, “Music in the Soviet Union”, Toronto, 1964 (“La Musica nell'Unione Sovietica”, in *L'ala del turbine intelligente*, trad. it. di Anna Bassan Levi, Milano, Adelphi, 1993, pp. 298-300).

62) Pestalozza Luigi, *La musica in URSS: Cronaca di un viaggio*, Milano, Ricordi, 1987, p. 54.

63) D. Šostakovič, in *Memorie* cit., p. 324.

64) La citazione è tratta dal testo di Rubens Tedeschi, *Ždanov l'immortale*, Fiesole, Discanto edizioni, 1980, p. 128.

65) I versi del *Requiem* sono tratti dalla raccolta di liriche e poemi di A. Achmatova *La corsa del Tempo*, a cura di Michele Colucci, Torino, Einaudi, 1992, pp. 138-139.

66) Si tratta di Lev, nato dal primo matrimonio di A. Achmatova con il poeta Nikolaj Stepanovič Gumilëv, arrestato nel 1921 e poi fucilato sotto la falsa imputazione di aver cospirato contro il governo sovietico. Il figlio Lev, colpevole unicamente del proprio cognome, fu arrestato ed in seguito condannato alla deportazione.

67) Le parole di S. Gubajdulina sono tratte dall'intervista rilasciata dalla compositrice ad E. Restagno, in *Gubajdulina* cit., p. 22.

68) E. Restagno riporta l'articolo della Pravda nel proprio saggio su "URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi", in *Schnittke* cit., p. 22.

69) "La Achmatova dedicò a Šostakovič molte strofe delle sue poesie, in particolare *La musica* che le parla "da sola, quando gli altri hanno paura di avvicinarsi, quando l'ultimo amico ha distolto gli occhi". E ancora nel *Poema senza eroe* immortalò la *Settima Sinfonia* come il simbolo di quell'epoca eroica e tragica (Voskobochnikov Valerij, "I Requiem e l'immortalità. Il tema della morte nelle opere di Dmitrij Šostakovič, in *Laboratorio degli studi linguistici*, Università degli studi di Camerino, 1992, p. 62)."

70) D. Šostakovič, in *Memorie* cit., p. 399.

71) La lettera di risposta del Maestro è tratta da "Uroki Šostakoviča" di N. Martynov, in *Meždunarodnyj simpozium, posvjaščennyj Dmitriju Šostakoviču*, Köln, 1985, pp. 33-43.

BIBLIOGRAFIA

SULLA CULTURA MUSICALE RUSSA E SOVIETICA

AAVV, *Musica e Politica*, a cura di Messinis M. e Scornecchia P., settore musica della Biennale di Venezia, Marsilio Editori, 1977.

GOULD GLENN, "Music in the Soviet Union", Toronto, 1964 ("La Musica nell'Unione Sovietica", in *L'ala del turbine intelligente*, trad. it. di Anna Bassan Levi, Milano, Adelphi, 1993, pp. 298-300).

IVAŠKIN ALEKSANDR, "Dall'immagine e dalla forma al simbolo e alla metafora. L'arte sovietica degli anni '20 - '30 e la musica d'oggi", in *Musica/Realtà*, dicembre 1984, pp. 85 - 105.

PESTALOZZA LUIGI, "Dodecafonica e seriale in URSS", in *Rinascita*, n° 50 - 51, 19 dicembre 1975, p. 44.

PESTALOZZA LUIGI, "Idee vecchie e musiche nuove", in *Rinascita*, n° 17, 26 aprile 1974, p. 24.

PESTALOZZA LUIGI, "Nuove ricerche linguistiche nell'URSS", in *Rinascita*, n° 2, 8 gennaio 1971, p. 23.

PESTALOZZA LUIGI, "Riflessione sulla musica sovietica. Un concerto da Mosca", in *l'Unità*, 15 settembre 1978, p. 3.

PESTALOZZA LUIGI, *La musica in URSS: Cronaca di un viaggio*, Ricordi

Unicopli, Milano, 1987.

SEVERZEVA OL'GA - STUKALOV POGODIN FĚDOR, "Breve profilo di un intellettuale negli anni di Stalin: Aleksandr Georgevič Gabričevskij", in *URSS anni '30 - '50. Paesaggi dell'Utopia Staliniana*, Torino, Ed. Mazzotta, 1997, pp. 117 - 122.

TEDESCHI RUBENS, "La tradizione e la ricerca del nuovo in URSS. Quante note ha la musica sovietica?", in *l'Unità*, 26 maggio 1979.

TEDESCHI RUBENS, *I figli di Boris. L'opera russa da Glinka a Stravinskij*, Feltrinelli, Milano 1980.

TEDESCHI RUBENS, *Ždanov l'immortale*, Fiesole, Discanto edizioni, 1980.

VOSKOBOJNIKOV VALERIJ, "Dalla Russia con dolore", in *Musica e Dossier* n° 48, marzo, aprile 1991, pp. 11 - 16.

SULLE OPERE DI ŠOSTAKOVIČ

BLOKKER ROY - ROBERT DEARLING, *The music of Dmitri Shostakovich. The Symphonies*, London, The Tantivy Press.

DANUSER HERMANN, "Realismo obiettivo, critico e socialista. Sul progetto, la drammaturgia e la ricezione dell'opera *La Lady Macbeth del distretto di Mzensk* di Dmitrij Šostakovič", trad. it. di Roberto Tonetti, in *Musica/Realtà*, dicembre 1989, pp. 49 - 69.

FISCHER ERIK, "Destino e struttura di una composizione difficile", in *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala, 1992, pp. 39 - 51

GENTILUCCI ARMANDO, "Šostakovič anno 1925", in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n° 4, Torino, ERI, 1970, pp. 445 - 462.

JAKUBOV MANAŠIR, *Le opere da camera per complessi strumentali di D. D. Šostakovič*, a cura di Valerij Voskobojnikov, Mosca, 1990.

JAKUBOV MANAŠIR, *Le opere di Dmitrij Sostakovic per quartetto d'archi*, a cura di Valerij Voskobojnikov, Mosca, 1989.

JAKUBOV MANAŠIR, "Ode e requiem a un amore irrealizzabile", in *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala, 1992, pp. 54 - 67.

KELDYŠ JURIJ, Šostakovič i russkaja chudožestvennaja tradicija, in *Meždunarodnyj simpozium, posvjaščennyj Dmitriju Šostakoviču*, ("Schostakowitsch und die russische künstlerische tradition", in Internationales Dmitri Schostakowitsch Symposium, Köln, 1985, pp. 44 - 56), a cura di Klaus Wofang Niemöller, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1986, pp. 33 - 43.

KOPP KAREN, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, Bonn, Verlag für systematische Musik wissenschaft Gmb H, 1990.

MALCOVATI FAUSTO, "Davvero una nuova Lady?", in *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala, 1992, pp. 83 - 89.

MARTYNOV IVAN, *Dmitri Shostakovich. The man and his work*, trad. dal russo di T. Guralsky, Greenwood Press, New York, 1977.

NAZAJKINSKIJ EVGENIJ, "Šostakovič i chudožestvennyje tendencii v muzyke XX veka", in *Meždunarodnyj simpozium, posvjaščennyj Dmitriju Šostakoviču*, (Schostakowitsch und künstlerische tendenzen in der musik des 20. jahrhunderts, in Internationales Dmitri Schostakowitsch Symposion, Köln, 1985, pp. 454 - 470), a cura di Klaus Wofang Niemöller, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1986, pp. 439 - 453.

PESTALOZZA LUIGI, "La morte di Dmitrij Šostakovič. Avanguardia e realismo", in *Rinascita*, n° 33, 22 agosto 1975, p. 28.

PULCINI FRANCO, *Šostakovič*, Torino, EDT, 1988.

TAMMARO FERRUCCIO, "I Quartetti di Šostakovič", in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, gennaio - marzo 1991, pp. 31 - 53.

TAMMARO FERRUCCIO, *Le sinfonie di Šostakovič*, G. Giappichelli Editore, Torino, 1988.

VINAY GIANFRANCO, "Šostakovič, la morte e il monaco nero", in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n° 1 gennaio - marzo 1988, pp. 57 - 69.

VOLKOV SOLOMON, "O neizbežnoj vstreče: Šostakovič i Dostoevskij", in *Rossija - Russia*, Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1980, pp. 199 - 222.

VOSKOBOJNIKOV VALERIJ, "I Requiem e l'immortalità. Il tema della morte nelle opere di Dmitrij Šostakovič", in *Laboratorio degli studi linguistici*, Università degli studi di Camerino, 1992, pp. 41 - 66.

VOSKOBOJNIKOV VALERIJ, "Slovo v tvorčestve Dmitrija Šostakoviča", in *Laboratorio degli studi linguistici*, Università di Camerino, n° 1, Camerino 1984, pp. 43 - 91.

SU ŠOSTAKOVIČ E SUGLI ALLIEVI

AAVV, *D. Šostakovič: stat'i i materialy*, a cura di G. M. Šneerson, Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1976.

AAVV, *Gubajdulina*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1991.

AAVV, *Orest Evlachov kompozitor i pedagog. Stat'i, Materialy, Vospomnanija*, a cura di A. P. Petrov, Leningrad, ed. Sovetskij Kompozitor, 1981.

AAVV, *Schnittke*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1993.

BELLINGARDI LUIGI, "Il violoncellista con la valigia. Mstislav Rostropovič, un canto a voce piena", in *Piano Time*, Anno XV, n°154, febbraio 1996, pp. 10 - 13.

CHENTOVA SOF'JA, *Šostakovič v Moskve*, Moskva, Moskovskij Rabočij, 1986.

CHENTOVA SOF'JA, *Šostakovič, žizn' i tvorčestvo*, 2 voll., Sovetskij Kompozitor, Leningrad, 1985 - 1986.

DELLA BERNARDINA FRANCESCA, *Letteratura e musica in A. P. Čechov:*

il testo letterario e l'opera musicale, Tesi discussa alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Bergamo, a.a. 1994-1995.

DENISOV EDISON, "Vstreči s Šostakovičem", in *Muzykal'naja Akademija*, n° 3, Moskva, 1994, pp. 90 - 92.

DENISOV EDISON, *L'homme blessé*, trad. fr. a cura di Andrej Liske, Paris, Radio France - *Le chant du monde*, 2 maggio / 29 luglio 1989.

HERSCKOWITZ FILIPP, "Le fonti tonali della dodecafonìa di Schönberg", trad. dal russo di J. Maltsev, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n° 4, ottobre - dicembre 1974, ERI, pp. 540-578.

IVASKIN ALEKSANDR, *Besedy s Al'fredom Snitke*, Moskva, Kul'tura, 1994.

MARTYNOV NIKOLAJ, "Uroki Šostakoviča", in *Meždunarodnyj simpozium, posvjaščennyj Dmitriju Šostakoviču*, ("Stunden von Schostakowitsch", in *Internationales Dmitri Schostakowitsch Symposium*, Köln, 1985, pp. 96 - 106), a cura di Klaus Wofang Niemöller, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1986, pp. 86 - 95.

MEYER KRZYSZTOF, *Szostakowicz*, Krakòv, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.

PORZIO MICHELE, "Pärt, Schnittke, Gubaidulina. Renaissance", in *Amadeus*, Anno V, n° 10, ottobre 1993, pp. 54 - 57.

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ, "Rasskaz ob Edimburgskom muzykal'nom festiva-le", *Govorit Dmitrij Šostakovič*, Disco n°4, Moskva, Melodija 33 M 40-41705-12, 15 ottobre 1962, dichiarazioni registrate.

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ, "Vystuplenie na sobranii molodežnoj sekcii Sojuza kompozitorov", *Govorit Dmitrij Šostakovič*, Disco n°1, Moskva, Melodija 33 M 40-41705-12, maggio 1955, dichiarazioni registrate.

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ, *O vremeni i o sebe*, a cura di M. Jakovlev, Moskva, Sovetskij Kompozitor, Moskva, 1980.

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ, *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič Isaaku Glikmanu*, Moskva, DSCH, 1993 (Dmitrij Chostakovitch, *Lettres à un ami. Correspondance avec Isaak Glikman 1941 - 1975*, trad. fr. a cura di Luba Jurgenson, Paris, Albin Michel S. A., 1994).

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ, *Pis'ma k Edisonu Denisovu (1948 - 1971)*, dattiloscritto, per gentile concessione del destinatario.

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ, *Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich*, a cura di Solomon Volkov, London, Hamilton, 1979 (*Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Bergamo, Ed. Bompiani, 1997).

TIŠČENKO BORIS, "Pedagogika - to že tvorčestvo", in *Muzykal'naja Akademija*, n° 3, Moskva, 1994, pp. 55 - 60.

TRADARDI MATTEO, "Sofija Gubajdulina - la Signora della musica", in *Piano Time*, Roma, Anno IX, n° 102, 1991.

WILSON ELIZABETH, *Shostakovich a life remembered*.

Renato Risaliti

L'UTOPIA COMUNITARIA DI N. P. OGARËV

La figura di Nikolaj Platonovič Ogarev non è mai riuscita a diventare nota ed emblematica come quella del suo grande amico e compagno di lotta A.I.Gercen. Non si può dire che sia sconosciuta, anzi, a lui sono stati dedicati studi e pubblicazioni in Russia e all'estero (Italia compresa).

In genere di Ogarev forse è più conosciuta la sua attività poetica di quella di agitatore sociale.¹

Come agitatore sociale rivoluzionario ci sono alcune importanti annotazioni nel libro di Franco Venturi "Il populismo russo", qualche accenno soltanto nelle note di P.P. Poggio, "Comune contadina e rivoluzione in Russia"². Un libro, questo, che è dedicato alla Obščina agricola russa, un libro in cui si ricorda appena questo russo che invece ha dedicato alcuni dei suoi scritti più significativi allo studio della comunità agricola russa.

E invece è proprio partendo da uno scritto di Ogarev, *Russkie voprosy*, pubblicato sul "Kolokol" n. 8 del 1 febbraio 1858, che si ha una definizione di obščina molto chiara che ci aiuta ad impostare il problema dell'utopia di Ogarev, anche se le sue sono considerazioni teoriche che non includono esperimenti di tipo americano.

L'agitatore russo scrive: "La comunità contadina in Russia è un fatto, e qui la forza dell'abitudine è così grande che è impossibile cambiarla. La comunità possiede la terra e dà ai suoi membri appezzamenti in uso; questi appezzamenti per la falciatura del grano si distribuiscono in conseguenza della rotazione a tre campi per tre anni. Gli orti compongono i possessi dell'azienda come i granai. Nel possesso comune dei prati ognuno ha la sua quota. I pascoli sono comuni"³. In una nota Ogarev soggiunge che "ognuno dovrebbe avere la sua quota di bosco in uso", ma "secondo le leggi il bosco appartiene al proprietario o al governo e l'uso del bosco è ammesso per i contadini da parte del proprietario o dall'amministrazione in diverse condizioni." E Ogarev prosegue: "l'izba, il bestiame, gli attrezzi dei campi ognuno li ha per proprio conto. La terra è suddivisa per le imposte; conseguentemente con la riduzione delle imposte gli appezzamenti sono di più, con l'accrescimento delle imposte

gli appezzamenti sono meno" (1,58-60).

Successivamente N.P.Ogarëv sostiene che la sola proprietà terriera era comunitaria, la restante proprietà contadina era personale (ci sarebbe da obiettare che confondeva la proprietà comunitaria della terra con quello che in termini giuridici era solo possesso comunitario, anche se è vero che psicologicamente per il contadino russo la terra era sua proprietà. Infatti, esisteva il detto "zemlja naša, duša vaša" (la terra è nostra, l'anima è vostra). Per anima i contadini intendevano la loro libertà personale). La sua è sempre l'elaborazione di un singolo, non di un gruppo collettivo.

In uno scritto successivo apparso sul "Kolokol" n. 38 del 15 marzo 1859, intitolato "Lettera all'autore. Repliche ad un articolo del Kolokol", N.P.Ogarëv precisa: «Tutta la terra per la comunità è ereditaria, ma per il singolo non è ereditaria poiché con la diminuzione dei membri gli appezzamenti aumentano, con l'aumento dei membri gli appezzamenti diventano inferiori. L'obščina riconosce la proprietà personale per la proprietà usabile dei propri membri. A ogni membro la comunità riconosce il "tjaglo" ("persona soggetta a imposta" cioè sposato, in altre parole l'unità familiare), e divide gli appezzamenti familiari in uso per i tjaglo (imposte).

Poiché il numero di tjaglo (persone soggette a imposta) si modifica e la terra non è di qualità diversa, l'uso introdusse la diffusione, cioè la divisione annuale dei campi secondo le persone soggette ad imposta (...). L'ampiezza degli appezzamenti in uso e la suddivisione delle corvées si attua nel "mir" (assemblea della comunità) cioè nella riunione generale di tutti i membri della comunità col loro consenso comune» (II,310).

Su questa base economica Ogarëv voleva costruire la "società socialista". Evita di parlare di una serie di aspetti negativi che cercheremo di esaminare successivamente; anzi, su questa base, sostiene, il "socialismo sta in piedi" (II, 312).

Ogarëv nella sua costruzione utopistica del "socialismo russo", di cui è il vero padre fondatore più che l'amico Gercen, parte dalla considerazione assai semplice ed accessibile che il contadino russo vive male in senso materiale e spirituale, per questo motivo si chiede: "è questa una conseguenza del fondamento comunitario, di altre ragioni, oppure conseguenza del fondamento comunitario e di altre ragioni?". L'agitatore russo dimostra che il feudalesimo nei vari paesi aveva tolto la terra ai popoli e la rivoluzione francese con la suddivisione della proprietà fondiaria aveva migliorato la condizione delle masse contadine per due terzi della popolazione, però un terzo rimaneva nell'indigenza. Con la crescita della popolazione Ogarëv prevedeva che le condizioni sarebbero gradualmente peg-

giorate per la grande maggioranza della popolazione, creando una situazione senza via d'uscita. Ogarev polemizza con Sismondi per l'idealizzazione delle condizioni in cui si trovavano i contadini mezzadri della Valdinievole in Toscana ⁴ e mette in luce il fatto che una parte dei giovani per mantenere l'equilibrio agrario e sociale erano costretti a rinunciare alla famiglia (1, 61).

Ogarev conclude che, ove esiste un limite alla frammentazione della proprietà terriera, si spinge una parte della popolazione a non avere una famiglia ed alla miseria.

N.P. Ogarev conclude così i suoi ragionamenti: "E così le due forme di proprietà terriera che ha sviluppato la cultura europea - concentrazione in alcune mani e suddivisione senza limiti - hanno posto l'Europa nella più pesante, calamitosa condizione che fino ad ora è senza via d'uscita" (I, 61).

Fatte queste considerazioni, N.P. Ogarev passa a dimostrare la superiorità intrinseca della costruzione comunitaria russa perché il contadino, anche se se ne va a fare altri lavori, ha sempre il diritto ad avere la sua quota parte di terra comunitaria ed è escluso che possa o meglio debba rimanere senza famiglia. Giunge infatti alla conclusione che "la proprietà comunitaria dà maggiori vantaggi per il popolo e più solidità allo stato più che la forma di proprietà concentrata o parcellizzata" (I, 62).

E tuttavia Ogarev non si rendeva conto che l'obščina era basata sul dvor (corte contadina), dominato dal capo famiglia, solo costui aveva il diritto di rappresentare tutti i componenti alla assemblea del mir. Il villaggio russo non conosceva "i principi democratici moderni quali il voto o i diritti civili" ⁵. Infatti le comunità rurali saranno liquidate con decreto del 30 luglio 1930, cioè da Stalin.

Il rivoluzionario russo si rende conto, però, che l'obščina così come era non poteva, malgrado aspetti evidenti di idealizzazione, servire per costruire una società utopica, socialista, ma era solo "un germe..., un chicco di questa costruzione, un chicco che è capace di sviluppo se non lo danneggerà la violenza esterna" (I, 71). Quindi attribuiva agli agenti esterni una funzione negativa.

Come a suo tempo ha scritto E.L. Rudnickaja nel suo saggio *Socialističeskie idealy N.P. Ogareva* ⁶, «riconoscendo che nell'obščina (comunità agricola) il "mir" (il mondo, l'assemblea della società) talvolta opprime la singola personalità, il diritto all'indipendenza, che rimane anche indefinito, come non è definito il limite del potere dell'obščina sui suoi membri, Ogarev valuta questo solo come conseguenza dello stato infantile della obščina». Se ne deduce logicamente che la personalità e la comunità non hanno ancora avuto la possibilità di mettersi d'accordo sui

loro rispettivi diritti. Ogarev non si avvedeva che così facendo andava contro il fondamento dei fondamenti della sopravvivenza della obščina: il diritto consuetudinario, violando il quale doveva crollare tutta la costruzione. L'obščina era di per sé basata sul potere dei "pater familias", i giovani e le donne (escluse le donne capo famiglia) erano automaticamente esclusi (e, se si vuole, gelosamente) dalle decisioni, da tutte le decisioni, anzi non partecipavano neanche alle *schodki* (assemblee).

Ma Ogarev eleva a mito il diritto dell'assemblea, del mir ad eleggere lo starosta (il capo) oppure a rimuoverlo assieme ad altri incarichi comunitari (I, 65). Ogarev non vede che solo una minoranza di persone anziane, conservatrici, ha il diritto di disporre di tutti e per tutti.

Il fondatore del "socialismo russo" mette l'accento soprattutto sulle limitazioni esterne più che su quelle interne alla comunità per il libero sviluppo delle singole persone. Infatti, Ogarev annota:

"La personalità è repressa oltre che dall'obščina, dal proprietario, dall'amministrazione, dalla mancanza di tribunali; essa non dichiara i suoi diritti davanti alla obščina perché la massiccia costruzione comunitaria la salva dalle violenze superiori. Fate che la obščina si sviluppi liberamente, affinché giunga alla definizione dei rapporti delle persone con la obščina (comunità) (I, 71).

Ogarev non si spinge tanto avanti dal fantasticare sui futuri rapporti fra persona e comunità (I, 312). Egli si limita a fare alcune considerazioni generali come il diritto della obščina (comunità) di escludere qualcuno dei suoi membri, come di ognuno di loro ad uscire pur mantenendo il diritto di riprendersi la propria quota parte.

Ogarev quando scriveva queste note era in Occidente, anzi vi era ritornato dopo un altro periodo di permanenza all'estero (e quindi conosce bene lo sviluppo del capitalismo e le sue conseguenze sul piano tecnico finanziario). La sua idealizzazione della vita comunitaria russa non gli impedisce di vedere che la popolazione è in perpetuo movimento e che lo sviluppo tecnologico porterà l'obščina liberata dall'amministrazione zarista a contatto con i più moderni ritrovati della tecnica come la ferrovia, la costruzione di strade, lo sviluppo industriale (II, p. 312).

Egli non vede nella diffusione di questi nuovi strumenti tecnici un pericolo per la conservazione della costituzione comunitaria. Egli vedeva nel feudalesimo l'unica ragione delle condizioni di estrema arretratezza delle campagne e di tutta la società russa. Non si rendeva conto che la costruzione comunitaria è parte integrante del feudalesimo russo. L'arretratezza era causa ed effetto della esistenza delle comunità contadine. Era più lungimirante Bakunin quando vedeva nel patriarcato uno dei tre aspetti negativi del mondo contadino russo ⁸.

Tuttavia si rendeva conto che anche in Russia esistevano regioni come l'Ucraina in cui non era presente l'obščina, per cui si poneva il problema di che strada avrebbero preso: privata o comunitaria. Ogarev rispondeva: «Sono convinto, afferma, che la comunità non distruggerà "la proprietà comunitaria della terra"» (II, 310).

Ogarev, tuttavia, sostiene almeno due o tre cose importanti riguardo l'obščina. Egli la definisce così: "l'obščina di per se stessa è uno stato, la terra appartiene a questo stato" (II, 310). Coerentemente con questa sua definizione sostiene che bisogna riconoscere "la necessità di distruggere ogni potere poliziesco del proprietario nella obščina" perché in primo luogo avrebbe bisogno di basarsi sulla violenza e in secondo luogo non è necessario anzi è nocivo. Gli stessi membri della comunità sarebbero stati in grado di mantenere l'ordine!

L'altro punto su cui insiste Ogarev per quanto riguarda l'obščina liberata è quello dei tribunali. Egli sostiene che nell'obščina esistono due tipi di tribunali: dell'arbitrato e del mir (assemblea dell'obščina). Egli propone di affidare a queste due forme di giudizio già esistenti la possibilità di autoamministrarsi senza imposizione esterna (II, 312-313). Infine Ogarev, negli anni in cui lo zar coi suoi consiglieri preparava la riforma contadina con la emancipazione dei contadini dalla servitù della gleba⁹, sostiene la necessità di liberarli con la terra e la diffusione del credito sociale. A questo proposito elabora un piano per la creazione di banche agricole¹⁰.

La nuova Russia che Ogarev voleva costruire era quindi basata su due principi basilari: 1. la proprietà comunitaria della terra; 2. l'autogoverno. Tutti gli organi di governo dalla base fino ai vertici governativi dovevano basarsi su questo principio. Lo stato russo doveva quindi trasformarsi in una federazione di comunità autoamministrate al posto dello stato zarista autocratico.

In sostanza Ogarev è il vero elaboratore delle idee anarchiche di Bakunin. Fra i due vi era una differenza di fondo sui metodi per conseguire questo fine. Comunque, la costruzione utopica di Ogarev rimane la risposta più avanzata che la democrazia russa abbia saputo opporre all'utopia conservatrice degli slavofili.

NOTE

1. V.A. PUTINCEV, "N.P. Ogarev", Izd. Akademii Nauk SSSR, Moskva 1963; WALICKI, Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili, Einaudi, Torino, 1973.

2. E. LO GATTO, Storia della letteratura russa, Sansoni, Firenze, 1943; ID.ID.,

Profilo della letteratura russa dalle origini a Solženicyn, Mondadori Milano, 1975; F. VENTURI, Il populismo russo, vol. 1, PBE, Torino, 1952; P.P. POGGIO, Comune contadina e rivoluzione in Russia. L'obščina, Jaca Book, Milano, 1978.

3. Kolokol, 1857-1867, Faksimil'noe izdanie, Izd. Ak. Nauk SSSR, M. 1962 (da ora in poi "numeri romani e arabi").

4. R. RISALITI, Contributo allo studio della fortuna del Sismondi in Russia in Atti del colloquio internazionale sul Sismondi, Acc. Naz. dei Lincei, Roma, 1973, pp. 268-269.

5. M. LEWIN, Contadini e potere sovietico dal 1928 al 1930, F. Angeli, Milano, 1972, p. 29.

6. Istorija socialističeskich učenij, Nauka, Moskva, 1964, p. 391.

7. M.P.PUTINCEV, Op.cit., p. 40 segg.

8. M. BAKUNIN, Stato e anarchia e altri scritti, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 219.

9. H.SETON-WATSON, Storia dell'impero russo 1801-1817, Einaudi, Torino, 1971.

10. E.L.RUDNICKAJA, Op.cit., in Istorija socialističeskich učenij cit., p. 392

Kostjantyn Batsak

LA PARTECIPAZIONE DEGLI ITALIANI ALLA COLONIZZAZIONE DELL'UCRAINA MERIDIONALE

(Anni '80 del XVIII secolo - anni '30 del XIX secolo).

La storia degli Italiani in Ucraina e delle relazioni fra Italia e Ucraina, partendo dall'origine, è vecchia di diciannove secoli. L'inizio di tali relazioni risale al primo secolo d. C., quando la maggior parte delle Città Stato situate sulle rive del Mar Nero vennero a trovarsi sotto il dominio politico di Roma, che in quelle terre aveva dislocato le sue legioni.

Più tardi, nel Medioevo, l'Ucraina è rimasta nell'ambito degli interessi degli Stati italiani. Mercanti veneziani, dediti ad attività commerciali a Kiev, sono menzionati nel più antico monumento letterario del popolo slavo-orientale, *Il canto della schiera di Igor*. Negozianti provenienti da Genova, Venezia e Pisa ebbero le loro rappresentanze commerciali nell'antica capitale della Rus' nella prima metà del XIII secolo. Plurisecolare è la storia delle famiglie genovesi in Crimea che mantenevano costanti e attivi rapporti commerciali con l'Europa meridionale, fino alla conquista della penisola da parte dei Turchi Ottomani nella seconda metà del XV secolo. Dopo quell'evento una parte di esse rientrò in patria, mentre altre si assimilarono con la popolazione locale di parlata turca.

Una nuova pagina nella storia degli Italiani in Ucraina è rappresentata dal movimento d'immigrazione cominciato negli anni '80 del Settecento. La politica estera della Russia in quegli anni era favorevole a un'estensione verso la costa settentrionale del Mar Nero del suo territorio, comprendente le regioni ucraine. Per il trattato di pace di Küçük-Kainarge del 1774, che concluse, vittoriosamente per la Russia, la guerra con l'Impero ottomano, in corso dal 1768, questa ottenne il diritto di acquisire enormi proprietà lungo la linea di confine con l'Ucraina, nonché il protettorato sulla Crimea. Nello stesso anno la Russia cateriniana, dopo aver annientato la *Zaporožskaja Seč*, diede il colpo di grazia alle ultime forze politiche che impedivano l'effettuazione di una politica offensiva verso il Sud. Le terre annesse divennero un campo d'azione per realizzare quella,

singolare politica demografica che fu denominata “chiamata dei coloni”. I suoi esecutori per lo più erano originari dai Paesi dell’Europa meridionale e occidentale. Tra quanti stipularono allora col governo russo dei contratti per ingaggiare dei coloni non mancarono gli italiani, come risulta dai documenti conservati nella Cancelleria per la tutela degli stranieri, ove, già negli anni ‘60, risultano invitati un Giovanni Battista Vandini e “l’italiano Biliotti”.¹ Nel campo d’attività della Cancelleria erano compresi sia i Paesi europei che gli Stati Italiani, dove negli ultimi decenni del XVIII secolo si erano sviluppate le condizioni per l’immigrazione, a causa della decadenza dei metodi feudali di produzione, con la conseguente concentrazione nelle città di nuclei di popolazione privi di mezzi di sussistenza, per cui non rimaneva che di abbandonare il proprio paese in cerca di sorte migliore in quelle lontane terre.

Una delle direzioni dell’emigrazione fu appunto verso l’Ucraina meridionale. Valendosi di intermediari, membri delle missioni diplomatiche, le autorità russe garantivano agli emigrati dall’Italia gli stessi privilegi che concedevano agli altri coloni europei: l’esenzione dalle tasse per dieci anni, il possesso di appezzamenti di terreno e un prestito per avviare l’economia domestica e metter su casa (che poteva anche essere costruita a spese dello Stato). Il 26 maggio 1783 il governatore della “Nuova Russia”, principe Grigorij Potëmkin, diede istruzioni particolari al comandante della fortezza di Cherson, colonnello Gaks, riguardanti le condizioni per un’opportuna sistemazione degli italiani in quella città.

Gli immigrati vennero divisi in tre gruppi: militari, artigiani e lavoratori agricoli. I primi dovevano venir assunti in servizio nell’esercito con il soldo di un rublo al mese, oltre la fornitura dell’equipaggiamento dello Stato e la razione alimentare per militari. Secondo il programma, gli artigiani dovevano invece rimanere in città, mentre coi lavoratori agricoli le autorità volevano creare una colonia nel governatorato di Ekaterinoslav. Agli artigiani e ai lavoratori agricoli vennero pagati, durante il periodo di sistemazione, cinque rubli al mese², anche se in tale periodo non furono sempre seguite le istruzioni date dal Potëmkin. Dei 1056 originari dai Paesi del Mediterraneo la maggior parte erano italiani sbarcati a Cherson da cinque navi provenienti da Livorno negli anni 1782-83. Una parte di essi, in numero di 206, venne provvisoriamente trasferita a Stanislav, presso Cherson, mentre i rimanenti 235 furono sistemati nella colonia Svedendorf, sul Dnepr, e altri 127 assunti in servizio militare, costituendo una compagnia di cacciatori³.

Però né prima né durante tali trasferimenti si mise in chiaro il mestiere dei futuri coloni, ciò che provocò una serie di errori da parte delle autorità preposte alla campagna di colonizzazione. Solo in seguito si

accertò che nella maggioranza gli italiani partiti da Livorno facevano parte del proletariato urbano, non abituato al lavoro dei campi; per cui, scontenti dei nuovi alloggiamenti, dopo poco più di un mese li abbandonarono, dirigendosi lungo il Dnepr verso i porti del Mar Nero. Era loro intenzione ritornare in patria o sistemarsi nelle città portuali, ma urtarono contro le disposizioni del Governo, deciso a far rientrare i fuggiaschi nei loro alloggiamenti. L'ordine in tal senso perché i "corsi" - com'erano chiamati nei documenti del tempo, -rientrassero nelle colonie fu dato al comando della polizia di Cherson e alla cancelleria del governatorato della "Nuova Russia". Eseguito che esso fu, il governatore Tutolmin, in obbedienza a Potëmkin, comandò alle autorità locali di chiarire la posizione dei coloni. Ne risultò che fra gli italiani alloggiati a Stanislav soltanto 40 erano disposti ad occuparsi di agricoltura, mentre i rimanenti 166, privi di un qualsiasi mestiere, intendevano avere libertà di spostamento. Interrogati gli altri 486, soltanto 210 risultarono lavoratori agricoli, 94 si dichiararono artigiani e 181 senza professione ⁴.

Quelli dichiaratisi artigiani vennero trasferiti a Kremenčuk, dove presero ad esercitare un'attività produttiva, mentre per i lavoratori agricoli fu fondato il villaggio di Pavlograd, sul fiume Vovča, sgombrato dagli ex-cosacchi della *Zaporožskaja Seč* ⁵. Con un ordine del 19 aprile 1784 la cancelleria provinciale di Azov assegnò Pavlograd ai "corsi", che tosto occuparono gli edifici statali e gli altri immobili, mentre convertirono in cattedrale cattolica la locale chiesa ortodossa dedicati ai Santi Pietro e Paolo, ancora in costruzione.

A capo della colonia venne nominato un ufficiale italiano, insieme a un sacerdote, a un medico e a un suo allievo, per i servizi religiosi e sanitari; tutti pagati con stipendi dello Stato.

Peraltro non durò a lungo l'esistenza sia della colonia agricola che di quella artigiana di Kremenčuk, come risulta da una lettera del 21 agosto 1784 del governatore di Ekaterinoslav, I. M. Sinel'nikov, al capo della cancelleria, V.S.Popov, in cui dà conto dei provvedimenti presi in città per fronteggiare la peste e aggiunge: "...i corsi portati da Cherson che vagabondavano per la città li ho trasferiti su un'isola del Dnepr..." ⁶

Analoghi insuccessi attendevano anche il gruppo di emigranti partiti da Genova nel 1783 in numero di 195, di cui 164 di origine italiana. Per la maggior parte si trattava di contadini, artigiani ed ex militari e marinai ⁷. Il Governo russo li aggregò a quelli partiti da Livorno, lasciandoli a Cherson, senza poi più occuparsene, e costoro, abbandonati alla loro sorte, soffrivano la fame ed erano vittime di epidemie.

Così riferiva al suo governo il rappresentante di uno dei consolati italiani in Russia: "Ho visto la difficile situazione in cui versano i coloni

italiani portati a Cherson, abbandonati dal Governo e morenti di fame” 8. In una lettera di *staroobradcy* (vecchi-ritualisti, seguaci di una setta religiosa risalente al XVIII secolo) di Elizavetgrad del 4 maggio 1784 a un loro rappresentante a Pietroburgo gli italiani di Cherson sono menzionati tra le vittime di un’epidemia di peste 9.

Si può dunque affermare che il movimento d’immigrazione dall’Italia organizzato dal Governo russo per creare delle colonie agricole sulla costa settentrionale del Mar Nero non ebbe buon esito, troppo modesta essendo la percentuale di contadini fra quanti arrivarono nelle steppe dell’Ucraina meridionale. Mentre tra gli artigiani, i marinai, ecc., quelli che sopravvissero alla fame e alle epidemie poterono sistemarsi e trovar lavoro nei porti appena fondati in quei paesi rivieraschi.

Ciò non significa però che gli italiani non prendessero parte ai lavori agricoli, come fecero stabilendosi nelle terre dell’Ucraina meridionale e nella penisola di Crimea. Una parte di essi stipulò col Governo dei contratti per colonizzare territori desertici e ottenne, come si è detto, esenzioni di lunga durata dalle imposte e prestiti a lungo termine e a basso tasso d’interesse. Si sa di un certo Amate che nei distretti di Novomoskovsk e Cherson (governatorato di Elizavetgrad) diventò, a metà degli anni ‘80 del XVIII secolo, proprietario di 16.850 *desjatine* (antica misura agraria russa, pari a ha.1,09) di terre vergini 10, mentre il suo compaesano, l’italiano Vildin, ricevette nel distretto di Cherson 6000 *desjatine* 11. Si debbono agli italiani i primi tentativi di sviluppare la sericoltura nelle nuove terre. Il 6 aprile 1786 il conte Parma, giunto da Milano, ricevette in Crimea, per un impianto di gelsi, 1850 *desjatine* di terre tra le migliori e provvide alla piantagione di alcune migliaia di tali alberi 12. Nello stesso tempo tre famiglie originarie di Lucca presero a coltivare il cotone nei pressi di Cherson 13. Tali settori della produzione agricola erano del tutto nuovi nell’economia dell’Ucraina meridionale, che deve perciò agli italiani un ruolo di pionieri.

Una nuova fase nell’immigrazione in tale regione dalla penisola italiana s’inizia a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo e a differenza della precedente ha carattere spontaneo, potendola collegare con la fondazione dei nuovi porti sul Mar Nero, che hanno permesso all’Impero russo il commercio coi Paesi del Mediterraneo. Cherson, fondata nel 1778, divenne presto il primo porto ucraino, dove cominciarono ad arrivare navi mercantili da tutti i Paesi d’Europa. La maggioranza dei prodotti d’esportazione italiana a Cherson consisteva in partite di tabacco e di vino rosso e bianco; il costo del nolo di una nave con quella merce equivaleva a 7200 rubli 14. L’aumentato volume del commercio marittimo con gli Stati italiani ad esso interessati 15 e l’arrivo in città di mercanti italiani portarono

alla creazione a Cherson, il 1° luglio 1787, di un Consolato generale del Regno delle Due Sicilie nei porti del Mar Nero ¹⁶, a capo del quale fu nominato Don Vincenzo Musenga.

Con la fondazione di Odessa e la sua graduale trasformazione in uno dei centri principali del commercio europeo, vennero là concentrandosi molti mercanti stranieri, per la maggior parte greci, francesi e italiani. Il console generale Musenga si trovava in città già nei primi anni della sua esistenza, come possiamo constatare dai documenti a sua firma, che provocavano le proteste degli altri stranieri alla Giunta municipale ¹⁷. Nel maggio 1799 il Musenga fu sostituito nella carica da Gaetano Guglielmucci, già cancelliere del consolato ¹⁸.

Dagli elenchi dei mercanti che vivevano ad Odessa negli anni 1794-1803 risulta che la maggioranza assoluta era rappresentata dai greci, anche se alcuni di essi - come Andrea e Christofor Vandaris, Lambro Stamati, Ivan Destunis, Dmitrij Carav'ja, Jurij Fedoropulo e Anastasij Mirči - avevano la cittadinanza veneziana. Degli italiani venivano allora menzionati soltanto Niccolò e Giuseppe Trano (elenchi del 1799) ¹⁹, da annoverarsi fra i primi residenti ad Odessa. Ad essi seguirono, nel 1802, Cirillo Rossini e Vincenzo Premuda, pure commercianti in città. I loro capitali erano però all'estero, a Odessa essi venivano soltanto quando si presentava l'occasione di singole operazioni commerciali. Anche i rappresentanti diplomatici e consolari s'interessavano di commercio come il vice-console napoletano ad Odessa, Pietro Scanzio, che nel 1798 stipulò un contratto con l'amministrazione cittadina per la fornitura dall'Italia del materiale necessario alla costruzione del porto ²⁰. In seguito il capitale italiano venne impiegato nell'esportazione di grano a basso prezzo dai governatorati dell'Ucraina meridionale ai porti della Penisola, di dove veniva spedito ai mercati dell'Europa occidentale. Nel periodo 1827-1834 l'esportazione del grano in Italia dai porti dell'Impero russo - il 90% dei quali era rappresentato da quelli meridionali, con Odessa fra i più importanti, - raggiunse i 2.591.320 quartini, cifra che superava largamente le altre esportazioni in Occidente (in Inghilterra, nello stesso periodo, ammontava a quartini 1.900.762 di grano, in Francia a quartini 615.543, in Austria-Ungheria a quartini 477.756) ²¹. Il movimento delle navi cariche del frumento ucraino verso i porti italiani si distingueva per la sua intensità, rispetto a quello degli altri Paesi europei. Così, delle 815 navi mercantili che nel 1803 erano arrivate nei porti settentrionali del Mar Nero, 283 ripartirono per Messina, Genova, Livorno e Napoli, 186 per Trieste ²². La maggior parte aveva fatto scalo ad Odessa, come risulta dall'"Odesskij Vestnik"; nel 1822 dall'Italia erano giunte 23 navi mercantili, nel 1826 già 116, nel 1833 ben 175 ²³. I mercanti di Odessa noleggiava-

vano a tale scopo non solo navi italiane, ma anche altre di diversi Paesi europei, soprattutto austriache e russe. Nel 1833, ad esempio, delle 175 navi giunte ad Odessa soltanto 95 erano italiane (84 sarde e 11 napoletane) ²⁴; molte di esse, di proprietà di stranieri, compresi gli italiani, battevano bandiera russa.

Con l'arrivo ad Odessa dei mercanti italiani si sviluppa il piano di costruzione della città. Nel 1797 ricevettero delle licenze i Grafeni e i Dul'či ²⁵, la Borsa cittadina divenne il centro della loro attività. Gli italiani aprirono uffici di commercio o vennero ammessi come soci in detti uffici. Nel 1802 il mercante Fournier e il banchiere Jom fondarono ad Odessa una banca commerciale ²⁶, nel 1807 iniziò la sua attività in città l'ufficio commerciale di Gattorno e Marco Andricci ²⁷; vent'anni dopo, nel 1827 i mercanti Riznič, Papudov e l'italiano Bartolomeo Pontio furono autorizzati a fondare una società assicuratrice per i rischi marittimi ²⁸. Dai dati del 1809 risulta che ad Odessa dieci ditte italiane si occupavano allora di esportazione del grano ²⁹. Nel 1832 avevano sede in città 50 ditte straniere, tra i fondatori delle quali si contavano genovesi e triestini. In quegli anni i più ricchi mercanti di Odessa erano italiani; il maggior capitale, nel 1833, apparteneva ai mercanti Bartolomeo Pontio (1.692.000 rubli), Pietro Sartorio (1.518.285 rubli), Giacomo Porro (1.446.518 rubli), mentre i fratelli Moberli, Ilia Trabotti, Viviani, Ilia Galani possedevano merce del valore da 500.000 a 1.000.000 di rubli; Agostino Gattorno e Giorgio Avverino svolgevano operazioni commerciali con merci del valore da 250.000 a 500.000 rubli e G.Sarro, A.Bellino e A.Muzzo erano impegnati in commerci, rispettivamente, da 100.000 a 250.000 rubli ³⁰.

Oltre ad Odessa, mercanti e uffici commerciali italiani cominciarono a fare la loro comparsa anche in altri porti della Crimea e del Mare d'Azov. All'inizio degli anni '90 del XVIII secolo il genovese Bartolomeo Galera si trasferì a Feodosija, l'antica Caffa. Egli fu il primo degli stranieri che presentasse al Governo russo un progetto d'insediamento e delle garanzie per la crescita economica della penisola di Crimea, fondata sullo sviluppo del commercio della regione con i porti italiani, in particolare con Genova ³¹. A Mariupol', a partire dagli anni '20 del XIX secolo, il commercio di frumento con l'estero veniva effettuato dalle ditte commerciali Gerbulini, Pignoni, Galleano, Pelagatti, Sanguineti, Merello e De Martino ³². Per il continuo crescere ed ampliarsi dell'attività commerciale estera nel Mar Nero e dei trasporti marittimi le città portuali erano piene di marinai, soprattutto italiani. Il "Corriere mercantile" di Genova riportava il 3 novembre 1829 che "tutti i porti russi del Mar Nero debbono la loro prosperità agli italiani", considerato che di mille navi mercantili circa ottocento erano sotto la guida di capitani italiani. Molti

marinai provenienti dalla Penisola, al loro arrivo ad Odessa, vi si trattenevano quando la stagione navigatoria era finita, salvo in primavera tornare ad ingaggiarsi sulle navi che portavano il grano a Napoli, Genova, Trieste e ad altri porti europei, o su quelle che facevano il cabotaggio in Crimea, a Mariupol' o a Taganrog. Così, sulla nave russa "Voznesenie Gospodne", partita da Odessa per Taganrog il 3 luglio 1808, al comando dello *skipper* Francesco Ardito, tutti i nove membri dell'equipaggio erano italiani³³; sulla nave italiana "Il Salento", partita da Odessa il 14 luglio dello stesso anno, la metà dell'equipaggio era formata da italiani³⁴; sulla "Teresia", partita lo stesso giorno per Kozlov (Evpatorija), su 17 membri dell'equipaggio otto erano italiani³⁵. Costoro, durante le permanenze nei porti della costa settentrionale del Mar Nero, non cercavano di associarsi ad istituzioni locali, ma rimanevano legati alle associazioni professionali marittime del loro paese d'origine. Così, a una "libera corporazione dei marinai", fondata ad Odessa nel 1830, nei due anni successivi s'iscrissero soltanto cinque marinai e uno *skipper* italiano³⁶.

Un nucleo notevole di essi, nell'ambito del commercio, era formato dagli impiegati delle Borse. Secondo i dati del 1834, a Odessa esercitavano funzioni di agenti di borsa Paolo Perosio, Giovanni Rafaeli, Giuseppe Totti, Mariano Pasto, Pietro Lode, Cozzi-Dalla; tra i mediatori marittimi si contavano i nomi di Giuseppe Dordelli e Giovanni Galuffi³⁷.

Oltre agli italiani impiegati nel commercio, si trovavano nei porti del Mar Nero di recente fondazione non pochi rappresentanti dei vari mestieri artigianali. Così, in una causa penale sottoposta al magistrato d'Odessa nel 1798, si menzionavano il fornaio Giovanni Gioannini, il barista Francesco Virano e il parrucchiere Luigi Murati³⁸. All'indomani della fondazione della città erano sorte officine di artigianato, grazie alle quali il magistrato era in grado di controllare l'economia locale; ma gli artigiani italiani preferivano lavorare in proprio, senza tener conto delle ordinanze comunali. Il 15 maggio 1800 il capo degli artigiani di Odessa, Christofor Gunaris, informava il tribunale delle officine che molti greci e gli italiani non intendevano iscriversi alle stesse, sottolineando che costoro consumavano più pane dei lavoratori delle officine e lo vendevano poi oltremare e chiedeva che il tribunale imponesse loro di obbedire alle generali disposizioni ed obblighi, comuni alle officine³⁹.

Tra gli italiani c'erano anche proprietari di alberghi, di bar, di negozi (primo terzo del XIX secolo), una parte del *business* alberghiero e del servizio di ristorazione ad Odessa era nelle loro mani. Negli anni '20 uno dei migliori alberghi, l'*Hotel du Nord*, era stato fondato dal magnate genovese Venzano e anche un altro esercizio, l'*Hotel du Club*, apparteneva a un

italiano ⁴⁰; così pure il ristorante *Mateo*, sito presso l'*Hotel Richelieu*, era, all'inizio degli anni '30, del suddito sardo Mateo Cavassa. ⁴¹

A Odessa, quando ancora la città era in costruzione, giunsero parecchi stranieri, di professione militare. Di questi il capitano Michelangelo Corsato e il sottotenente Silvestro Delsasso ⁴² ottennero dal magistrato della città la licenza di costruzione per le loro case d'abitazione e gli edifici di servizio (gennaio-marzo 1803), mediante lettere aperte. Quanto agli edifici pubblici, il maggiore Vittorio Amedeo Poggio nel 1804 ottenne un mutuo di 25.000 rubli per costruire il teatro cittadino, che venne edificato in tre anni. ⁴³

E' interessante notare che alcuni di questi italiani ebbero anche posti nell'amministrazione statale e municipale. Lo stesso Vittorio Poggio negli anni 1796-97 rivestì la carica di Sindaco di Odessa, mentre il medico Francesco Sarti, dal 1798 in avanti, fu dapprima assistente e poi sanitario-capo, addetto alla quarantena nel porto.⁴⁴ Un suo collega, Giovanni Francesco Copelli, esercitava la professione in città all'inizio del XIX secolo ⁴⁵, mentre un altro medico, Spiridon Caruso, era in pianta organica presso il liceo Richelieu, aperto nel 1818 ⁴⁶. Un altro italiano, Raffaello Scassi, commerciante e diplomatico, curava gli interessi personali del duca di Richelieu nel Caucaso ed era riuscito a stabilire rapporti di amicizia con le autorità circasse e a stipulare un accordo commerciale per lo scambio di merci, vantaggioso per il Governo russo; a riconoscimento dei suoi meriti l'8 settembre 1816 allo Scassi veniva conferito il grado di consigliere di Corte ed era assunto in servizio nel Dipartimento asiatico presso il Ministero degli Esteri russo. ⁴⁷

Subito dopo i mercanti, gli artigiani, i militari, i marinai, vennero dall'Italia uomini di cultura. Una pleiade di architetti di talento lavorarono alla creazione dell'immagine architettonica di Odessa. Francesco Frapolli fu uno dei primi, essendovi giunto già nel 1798, i suoi progetti costituirono la base del primo regolamento edilizio della città. Nel primo terzo del XIX secolo si contavano in Odessa i seguenti costruttori: Giovanni Frapolli (1817-1827), Francesco Boffo (1818-1844), Giorgio Torricelli (1818-1843), ecc.; con le loro opere essi diedero ad Odessa l'aspetto di una città portuale, sul modello di quelle dell'Europa meridionale.

Dal 1811 cominciò a funzionare regolarmente il Teatro dell'Opera, che diventò il centro principale della vita culturale cittadina. Nel marzo 1828 si contavano, provenienti da teatri italiani, 36 cantanti, musicisti e altri legati al mondo teatrale ⁴⁸. Secondo i contratti, gli artisti venivano ingaggiati per un anno, ma l'amministrazione del teatro aveva cura di rinnovarli.

Si contavano pure italiani fra gli insegnanti e i direttori di scuole; a Odessa, negli anni 1800-1803, già esisteva un istituto scolastico, il cui fondatore era l'italiano Giorgio Vreto, assessore collegiale, dove si insegnavano le lingue greca, russa e italiana⁴⁹. Nel 1804 un certo Pozzi fondò un collegio privato per fanciulle che ebbe breve vita (funzionò un anno solo)⁵⁰ e si fuse poi col collegio di de Valsey; oltre ad altre materie, vi si insegnava l'italiano. Primo insegnante di filologia e lettere italiane fu il napoletano Martino Gheorghi, poi sostituito da Gerolamo Pezzola⁵¹. Nel 1814 insegnava l'italiano nelle scuole medie di Odessa un tal Ferrari⁵², mentre al Liceo Richelieu il maestro di ballo era uno Storari⁵³. Con l'apertura della Biblioteca pubblica ad Odessa, conservatore dei suoi fondi, a partire dal 1829, fu il letterato-scrittore Anatolio Francesco Spada, in seguito nominato direttore e amministratore del Museo di antichità⁵⁴.

La presenza italiana nelle città dell'Ucraina meridionale durante il cinquantennio esaminato ha avuto un'eco nella storiografia in materia e negli studi di statistica, relativi alla popolazione della costa settentrionale del Mar Nero. Per quanto riguarda la proporzione quantitativa soprattutto ad Odessa, dov'erano maggiormente concentrati gli italiani, Piero Cazzola ritiene che all'inizio del XIX secolo essi fossero 1/10 della popolazione cittadina⁵⁵. Questo dato coincide con i calcoli di V. Šišmarëv, secondo i quali Odessa contava allora 800 italiani, su una popolazione di 7-8000 abitanti⁵⁶. Al contrario Orlov propone una diversa statistica sulla base dei documenti esaminati; nel gennaio 1800 dalla parrocchia cattolica di Odessa, dov'era parroco don Andrea Artioli, dipendevano 29 stabili con 147 inquilini⁵⁷. Per cui, anche tenendo conto che la maggior parte dei cattolici in città era allora costituita da italiani (tralasciando i tedeschi, i francesi e i polacchi), la differenza nei calcoli statistici appare notevole. Peraltro la si può spiegare facilmente considerando che Orlov prese in esame soltanto i cattolici residenti in permanenza in città, dove avevano casa propria, mentre omise d'includere quei nuclei di popolazione (comandanti di navi e marinai, una parte dei negozianti), che pur facendone parte erano rimasti sudditi italiani, e pertanto esclusi dalle statistiche dell'Orlov. Comunque i documenti dell'epoca (anni '20 del XIX secolo) li danno in aumento. Così, nel 1826, su una popolazione di 32.995 abitanti, a Odessa 3508 erano di nazionalità straniera e gli originari dai diversi Stati italiani ne costituivano il 10%, essendo in numero di 337⁵⁸. Secondo i dati di M. Murzakevič, la popolazione di Odessa e dintorni della prima metà del 1834 era aumentata sino al doppio (61.899 abitanti), così come era cresciuto il numero degli stranieri residenti in città, ammontanti a 5174, dei quali quasi un terzo era di italiani, per l'esattezza il 28%, pari a 1016⁵⁹. Qualche anno dopo, nel 1837, A. Skal'kovskij ne contava già

1600⁶⁰, ma pur tenendo conto di un tale aumento e della sua incidenza sugli stranieri della città, una siffatta statistica ha carattere approssimativo. Lo stesso Skal'kovskij, descrivendo in termini statistici la regione della "Nuova Russia" nel 1844, calcolò che gli italiani erano in numero di 750, di cui 444 sardi, 151 napoletani, 60 toscani e 56 di altri Stati italiani⁶¹, ciò che costituiva il 12% rispetto a tutti gli stranieri residenti in quella regione, in numero di 5935⁶². A paragone della sovracitata statistica di Murzakevič, per il 1834, si può notare una diminuzione del numero degli italiani ad Odessa, mentre altri studiosi attribuiscono una tale diminuzione, rilevabile nelle città portuali del Mar Nero, del Mar d'Azov e in Crimea, agli anni '70 del XIX secolo⁶³. Siffatte discrepanze sono spiegabili tenendo conto degli approcci diversi ai parametri statistici della popolazione, giacché A. Skal'kovskij per i suoi calcoli usò il criterio della stabilità di residenza e del possesso di beni immobili da parte degli stranieri abitanti nelle città di recente fondazione.

Poiché, al contrario, una parte degli italiani (negozianti, marinai, lavoratori stagionali del porto, artigiani) non aveva residenza fissa - nella costante ricerca di lavoro o di condizioni favorevoli al commercio e all'investimento di capitali, - si deve credere che quell'aliquota di popolazione sia rimasta fuori dai calcoli statistici. Del resto l'"Odesskij Vestnik", nel n. 77 del 1827, dava notizia che nel periodo da aprile ad ottobre di ogni anno la popolazione di Odessa aumentava di 7-8.000 abitanti, in conseguenza dell'arrivo di stranieri dediti al affari commerciali.

Pertanto uno dei temi più attuali per la ricerca è ancor oggi rappresentato dall'accertamento del numero totale degli italiani in Ucraina, sulla costa settentrionale del Mar Nero. Tenendo però presente che essi erano per gran parte operatori commerciali nel servizio con l'estero, si può affermare che nel primo terzo del XIX secolo assumessero un ruolo economico preminente nella colonizzazione della regione. Le loro caratteristiche professionali poi spiegano perché essi si concentrassero nelle città portuali, aperte al capitale estero, della costa settentrionale del Mar Nero. Comunità italiane, oltre a quella di Odessa, la più numerosa, furono allora fondate a Mariupol', a Nikolaev, a Feodosija, più tardi a Berdjansk e Kerč', dove la loro presenza costante nella vita municipale favoriva la rapida europeizzazione delle città dell'Ucraina meridionale, che si andavano vieppiù trasformando in centri di cultura e di commercio internazionale.

Appendice di documenti conservati nell'archivio di stato della regione d Odessa

N. 1

Polučeno 18 maja 1799 goda

Prestantissimi Sig.ri

Pietro Reguzzi Negoziante Austriaco Stabilito in questa Piazza, ricorre a questo Prestantissimo Magistrato acciò le sia resa Coppia della Dichiarazione addimandata a quest'Ufficio di Quarantina negli affari fra Esso, ed il Cap.o Gius.e Bregante Austriaco, acciò possa Valersi di d.a Dichiarazione, ove le sarà Neccessaria.

E Nella speranza di esser Esaudito Proffondamente S'inchina.

f.to: Pietro Reguzzi

Al Prestantiss.mo Magistrato
De Stranieri di Odessa

Prasimuju označennym Prasitelem svyšepisannogo soobščeniya kopiju vidat'.

f.to Ivan Destunis

N. 2

mio proprio pugno in Odessa il 12 Gennaio 1799. V.S.

Gaetano Guglielmucci
Cancell.e del Reg.o Cons.to
Gen.le delle Due Sicilie

Noi Don Vincenzo Musenga

Per Sua M.tà il Re delle Due Sicilie, Cons.le Gen.le in tutti li Stati della Russia adjacenti ai Mari Nero, e di Azzoff residente in Odessa

Certifichiamo, ed attestiamo a chiunque spetta, qual.te il S.r Gaetano Guglielmucci, che ha sotto il qui sopra certificato è veramente

attuale Cancell.e di q.to Reg.o Cons.to Gen.le delle Due Sicilie, alla di cui Scrittura, e firma piena fede prestar si deve, tanto in Giudizio che fuori ed in fede abbiamo sotto il p.n.te di n.ro proprio pugno e convalidatolo col solito Real Sigillo di qsto med.o Reg.o Consolato Gen.le. Dato in Odessa li 12 Gennaio 1799. V.o S.e

f.to: Vincenzo Musenga

NOTE

1) P.A. Šafronov, *Otzyv ob issledovanii Grigorija Pisarevskogo "Iz istorii inostrannoj kolonizacii v Rossii v XVIII veke (po neizdannym archivnym dokumentam)*, in "Čtenija v Imperatorskom Obščestve Istorii i Drevnostej Rossijskich", parte 4, 1909, p. 37.

2) Istituto di Scritti della Biblioteca Nazionale dell'Ucraina "V.I.Vernadskij", fondo 42, affare 29, fogli 1-2.

3) G.G. Pisarevskij, *Vyzov kolonistov iz Južnoj Evropy i bunt korsikancev*, in "Russkij Vestnik" 1901, n. 273, pp. 174-175.

4) G.G. Pisarevskij, *Iz istorii inostrannoj kolonizacii v Rossii v XVIII v. (po neizdannym archivnym dokumentam)*, Moskva 1909, p.260.

5) E. A. Zagorovskij, *Inostrannaja kolonizacija Novorossii v XVIII veke*, Odessa 1913, p. 10.

6) *Pis'ma pravitelja Ekaterinoslavskogo namestničestva Ivana Maksimoviča Sinel'nikova pravitelju kanceljarii (V.S. Popovu) dlja doklada svetlejšemu knjazju G.A. Potëmkinu-Tavričeskomu*, in "Zapiski Odesskogo Obščestva Istorii i Drevnostej" (ZOOID), 1875, n. 9, p.263.

7) Patrizia Herlihy, *Odessa. A history, 1794-1914*, Harvard University Press 1986, p.17.

8) *Ibidem*.

9) A. Skal'kovskij, *Chronologičeskoe obozrenie istorii Novorossijskogo kraja 1730-1823*, parte I, Odessa 1836, pp.161-162.

10) E.I.Družinina, *Severnoe Pričernomor'e 1775-1800 gg.*, Moskva 1959, p.162.

11) *Ibidem*, p.163.

12) *Pis'ma pravitelja Tavričeskoj oblasti Vasilija Vasil'eviča Kochovskogo pravitelju kanceljarii V.S.Popovu dlja doklada ego svetlosti knjazju Grigoriju Aleksandroviču Potëmkinu-Tavričeskomu*, in "ZOOID" 1877, n. 10, p. 251.

13) Skal'kovskij, op. cit., p.181. Su un progetto, rimasto tale, di un trattato di commercio tra il re di Sardegna e l'imperatrice di tutte le Russie e sulle merci esportate dall'Italia (olio d'oliva, riso, specialmente dal Piemonte, vini, liquori, sale, pane, frutta

secca, limoni, formaggi, oltre a merci di lusso, a pitture, stampe, mosaici) vedi Franco Venturi, *I rapporti italo-russi dalla seconda metà del '700 al 1825*, in "Atti del II Convegno degli storici italiani e sovietici, Roma, maggio 1966", I Quaderni di Rassegna Sovietica, Quaderno Secondo, Roma 1968, pp.7-9.

14) Archivio Centrale Storico di Stato dell'Ucraina (ACSSU) f. 533, inv.1 A, aff.124, foglio 1.

15) G. Sikar, *Pis'm ob Odesse*, in "Duch žurnalov" 1818,n. 30, p.315.

16) ACSSU, f.193, inv.1, aff. 998, foglio 1.

17) Archivio di Stato della regione di Odessa (ASRO), f.17,inv.1, aff.62, foglio 9.

18) ASRO, f.17,inv.1, aff.85, foglio 1.

19) A.A.Orlov, *Istoričeskij očerk Odessy s 1794 po 1803 god*, Odessa 1885, pp.110-129,132-141.

20) ASRO, f.17, inv.1, aff.57, fogli 27, 31.

21) V.A.Zolotov, *Vnešnjaja torgovlja Južnoj Rossii v pervoj polovine XIX veka*, Rostov-na-Donu 1963, pp.65,68,69,70.

22) I.S. Šarkova, *Russkie i ital'janskije zapiski ob ustanovlenii prjamyh torgovyh svjazej meždu Rossiej i Italiej v poslednej treti XVIII v.*, in "Vspomogatel'nye istoričeskie discipliny", VII, 1976, p.316.

23) "Odesskij Vestnik", 1827,n.11, p.41; 1834, n. 14, p. 53.

24) "Odesskij Vestnik", 1834, n. 14, p.53.

25) *Odessa. Istoričeskij i torgovo-ekonomičeskij očerk Odessy v svjazi s Novorossijskim kraem*, Odessa 1881, p.25.

26) *Odessa - 1794-1894*, Odessa 1895, p.172.

27) A.A. Skal'kovskij, *Pervoe tridcatiletie istorii g. Odessy. 1795-1825*, Odessa 1837, p.155.

28) A. Šmakov, *Istoričeskij očerk osnovanija i razvitija goroda Odessy*, in "Trudy Odesskogo statističeskogo komiteta", 1870, 3, p.67.

29) Patrizia Herlihy, *op. cit.*, pp. 38-39

30) "Odesskij Vestnik", 1834, n. 16, p.61.

31) I.S. Šarkova, *op. cit.*, pp. 305-306.

32) *Mariupol' i ego okrestnosti*, Mariupol' 1892, pp.141-142.

33) ASRO, f.2, inv.6, aff.5, foglio 11.

34) ASRO, f.2,inv.6, aff.5, foglio 78.

35) *Ibidem*, foglio 91.

36) *Ibidem*, f.2,inv.1, aff.97, fogli 57,62,92,98

37) *Novorossijskij kalendar' na 1835 god*, Odessa 1834,p.176.

38) ASRO, f.17,inv 1, aff.57,foglio 35.

39) A.A.Orlov, *op. cit.*, pp.69-70

40) Patrizia Herlihy, *op. cit.*, p.138.

41) ACSSU, f.442, inv.789 A, aff.427, foglio 181.

42) ASRO, f.17,inv. 3, aff. 214, fogli 44-46,49,94

- 43) "Teatral'naja biblioteka", 1879, n. 4, pp. 122-123.
44) A.A.Orlov, *op. cit.*, pp.67, 74.
45) ASRO, f.17, inv.3, aff. 214, foglio 112.
46) N.I.Lanc, *Učebno-vospitatel'nye zavedenija, iz kotorych obrazovsja Rišel'evskij licej*, in "ZOOID" 1902, n.26, p.151.
47) ASRO, f.1, inv.218 (anno 1815), aff.16, foglio 13.
48) ASRO, f.1, inv.190 (anno 1826), aff.38, fogli 47-48.
49) K. Smol'janinov, *Istorija Odessy*, in "ZOOID" 1853, n.3, p.584.
50) M.M. Varvarcev, *Italijci v Ukrajini (XIX st.). Biografičnyj slovník dijačiv kul'tury*, Kiev 1994, p.135.
51) N.I.Lenc, *op.cit.* pp. 55,57.
52) A. Skal'kovskij, *Materialy po istorii obščestvennogo obrazovanija v Odesse*, in "Trudy Odesskogo statističeskogo komiteta", 1865, n. 2, p. 112.
53) N.I. Lenc, *op. cit.*, p. 151.
54) A. V. Šidlovskij, *Iz bumag V.G. Tepljakova*, in "Russkaja starina" 1896, n. 3, p. 670
55) Piero Cazzola, *Viaggiatori russi a Genova e in Riviera*, in "Genova dei grandi viaggiatori", Roma 1990, p.129; G.Bautdinov, *Gli italiani in Russia*, Milano 1986, pp.66-69.
56) V.F.Šišmarëv, *Romanskije poselenija na juže Rossii*, Moskva. 1975, p.161.
57) A.A.Orlov, *op.,cit.* pp.84-85.
58) "Odesskij Vestnik", 1828, n. 77, p.333.
59) ASRO, f.148, inv.1, aff.4, fogli 96 giro-97.
60) A.A.Skal'kovskij, *Pervoe tridcatiletie*, cit. p. 155.
61) A.A.Skal'kovskij, *Opyt statističeskogo opisanija Novorossijskogo kraja*, parte 1, Odessa 1850, p.333.
62) *Ibidem*.
63) V.F. Šišmarëv, *op. cit.*, p. 162.

Roberto Raieli

L'OPERA D'ARTE TRA "NATURA" E "CULTURA". INTORNO AL MOVIMENTO ESPRESSIVO DI S. M. EJZENŠTEJN.

Sergej Michajlovič Ejzenštejn è senza dubbio il massimo teorico del cinema; egli ha lottato più e meglio di altri, con le opere scritte e con quelle cinematografiche, per riuscire a dare al cinema una dignità pari, ed addirittura superiore, a quella delle altre arti, a cui è sempre raffrontato. Ma, ancora, egli è più che un teorico del cinema, Ejzenštejn è, ben "oltre il cinema", un vero e proprio filosofo" dell'estetica dell'opera d'arte in generale.

Molteplici e notevoli sono i risultati della ricerca estetica ejzenštejniana, ma in questa sede si vuole fare il punto su uno di essi, quello che per primo è venuto alla luce e che è stato variamente e riccamente elaborato nel corso di tutta l'opera del maestro, proponendosi però sempre come punto nodale del problema della rappresentazione artistica: il confronto di Cultura e Natura. Ed oggi, nell'epoca dell'artificialità dilagante - dai cibi ai paesaggi e agli esseri viventi - e della realtà virtuale soprattutto, proprio tale confronto è un argomento fondamentale nei dibattiti culturali, in primo luogo in quello sulla *rappresentazione* nell'opera d'arte.

Già nella *prima estetica* di Sergej Ejzenštejn si intuisce la possibilità di costruire un "ponte" tra Arte e Natura, ponte che poggia i suoi pilastri nello spazio di quel certo possibile "accordo" tra il "progetto" dell'uomo e la "non indifferenza" della materia nei confronti di questo progetto. E solo la spiccata sensibilità dell'artista può *sentire* la presenza di tale "accordo" profondo, l'effetto anche della sola *virtualità* del progetto dell'uomo nel mondo, ed approssimarsi, con *naturalità*, ad una sua *comunicazione* ad altri uomini, al loro *sentimento*, tramite l'*opera*.

Tutto questo, naturalmente, non vuol dire che Ejzenštejn arrivi alla fine ad un recupero della mimesi. Infatti, un' "opera" degna di tal nome sarà organizzata secondo l'*ispirazione* propria del suo *artefice*, tale che con l'"oggetto naturale" condivida solo un' "interna legalità"; non sarà costruita a somiglianza degli oggetti della natura quindi, ma nemmeno con la pretesa di dotarla di una struttura artificiale esatta, pienamente rappresentativa di un senso e prodotta autonomamente dall'uomo senza

interferenze del mondo che lo circonda.

Proprio il primo articolo teorico di un certo rilievo di Ejzenštejn, *Il movimento espressivo (Vrazitel'noe dviženie)*¹, scritto nel 1922 in collaborazione con Sergej Tret'jakov, si propone come luogo di concentrazione e di ampia esposizione del vasto problema del rapporto tra *artificialità e naturalità* nell'opera d'arte, destinato a diventare sempre più complesso².

Nel 1922 Ejzenštejn fu nominato direttore dell'atelier degli allenamenti fisici della scuola di recitazione del Proletkul't³, responsabile della preparazione ginnica degli attori, ed è a questa attività che si collega la stesura dell'importante articolo che si vuol prendere in esame.

In quel periodo, insieme a Tret'jakov, Ejzenštejn si stava occupando della rielaborazione della commedia di Ostrovskij *Anche il più saggio si sbaglia*, rispetto a cui questo breve scritto si può considerare una nota intorno all'idea di messa a punto "espressiva" del gesto, secondo la prospettiva registica che doveva improntare l'allestimento. Per altri versi l'articolo è un'anticipazione del saggio del 1923 *Il montaggio delle attrazioni*⁴, scritto proprio come presentazione di quello spettacolo, con cui Ejzenštejn dà inizio a una riflessione, che sarà sempre più approfondita, sul valore comunicativo dello spazio spettacolare, inteso in quel caso come luogo di una specifica esperienza ideale e politica.

Lo studio intorno all'espressività del movimento scenico Ejzenštejn lo inizia alla scuola di Mejerchol'd, seguendo la teoria della "biomeccanica". Tale tecnica psico-fisica, insegnando a controllare con esattezza meccanica il corpo umano, si proponeva di istruire l'attore a sfruttare al meglio le possibilità *espressive* dei propri gesti e della propria mimica, allo scopo di "attrarre" l'interesse e le emozioni del pubblico all'interno della messa in scena, per il fine di *comunicare* in maniera chiara le idee fondamentali dello spettacolo.

E' ancora l'idea di "attrazione" a proporsi come oggetto principale in *Il movimento espressivo*. L'attrazione" è qui intesa e analizzata come una qualità precisa dei movimenti autenticamente "espressivi", che l'attore può rendere tali solo attraverso la coscienza e l'elaborazione del processo motorio "organico" naturale. L'interesse principale sta nel dimostrare che se la tecnica *artistica* può consentire di ricostruire i movimenti spontanei del corpo, è vero che essa dovrà sempre tenere in conto la loro *naturalità*, confrontarsi continuamente con questa e non ostacolarla mai, ma soltanto *indirizzarla* verso il fine scenico che il testo impone.

L'indagine di Ejzenštejn e Tret'jakov comincia con il commento della teoria sul movimento umano esposta da Rudolf Bode in un'opera del 1921, *Ausdrucksgymnastik*.

Innanzitutto viene chiarita la differenza che esiste tra i movimenti detti "riflessi", dettati dall'istintività e dal subconscio, che ineriscono alla sfera biologica, e i movimenti che ad essi si oppongono, conflittualmente, detti "finalizzati", coordinati dalla coscienza. Quindi si afferma che i movimenti "riflessi", nel loro stato istintivo puro, sono possibili solo in piccolissima parte nel comportamento dell'uomo, ma d'altronde la maggior parte dei gesti umani è costituita proprio sulla base dei movimenti istintivi, guidati poi dalla coscienza che inibisce e "finalizza" l'impulso incoscio. Si conclude, allora, che la coscienza non può mai produrre un movimento in maniera totalmente autonoma od opposta rispetto ai movimenti biologici primari: ogni movimento *coscientemente finalizzato* origina sempre da un movimento *naturale riflesso*, che solo può avere lo status dell'"organicità" e dell'armonicità espressiva.

Allora, se secondo la "fisiologia classica" la volontà può pretendere di guidare, da sola, i movimenti verso un'armonia gestuale pienamente espressiva, a parere di Ejzenštejn, invece, la coerenza e l'"organicità" del gesto si possono originare soltanto nel campo dei movimenti "riflessi", nell'ambito del processo naturale di adattamento dell'uomo al mondo circostante, e la volontà risulta impotente nelle sue pretese di controllo e coordinamento senza appoggiarsi su questa base biologica. *L'"espressività" di un movimento*, quindi, la si può ritenere piena solo se esso è *naturalmente organico*, sviluppato in rapporto con tutto il movimento corporeo, e risulta disperdersi quasi del tutto se la volontà pretende di imporre per ogni singolo gesto una contrazione muscolare *parziale, innaturale*, a cui, anzi, l'intero organismo si oppone biologicamente⁵.

Per Ejzenštejn, dunque, l'educazione del corpo in funzione di una recitazione "espressiva" dovrà basarsi sullo svolgersi dei movimenti naturali, i soli che possono essere sostanzialmente corretti, e un gesto sarà naturale e corretto solo se rispetterà il principio dell'"organicità", cioè quello dell'essere *contemporaneo ed unifinalizzato* movimento di tutto il corpo.

A conferma di ciò il regista cita ancora Bode. Bode costruisce la sua teoria dell'educazione dei movimenti sulla base del "principio di totalità". In tal senso un movimento correttamente organico, anche di un solo arto, deve sempre partire da uno stimolo unitario per tutto l'apparato muscolare; cioè, la determinazione all'azione deve essere tale che tutto il corpo collabori per il raggiungimento del fine, e non che si opponga, come è nel caso di un movimento sforzato, frammentato, a quello che una sola mano, ad esempio, è *interessata* a fare.

Tale principio di "totalità" risulta poi riposare sul "principio del centro di gravità". Ovvero, lo stimolo volitivo unitario deve essere indi-

rizzato verso il centro di appoggio del corpo nel suo insieme e non, ad esempio, solo verso la base di una mano, nel polso; l'intero corpo deve bilanciarsi nella stessa direzione, verso l'identico sforzo, dell'arto esecutore del gesto deciso, e tale estremità deve divenire semplicemente il punto periferico di *trasmissione* dell'impulso centrale.

Solo se educato nella considerazione dell'*istintività*, nel rispetto dei principii di "totalità" e del "centro di gravità", il corpo potrà muoversi organicamente", senza che stimoli aggiuntivi applicati in punti individuali frammentino la sua armonicità ⁶.

Un gesto che venga imposto solo dalla *volontà*, dunque, che non tenga conto della naturalità armonica del corpo, produce per Ejzenštejn un movimento artificioso e senza coerenza, totalmente scorretto e privo di efficacia espressiva.

Infatti, l'atto volitivo, "finalizzato", è considerato possibile solo come *deviazione* dalla direzione spontanea del movimento naturale, "riflesso", in quanto in natura ogni parte del corpo è posta in una condizione di quiete soltanto relativa, quindi sempre già indirizzata verso un movimento. Ma se l'atto volitivo è sempre una deviazione di un movimento *istintivamente già intrapreso*, allora quest'ultimo mantiene la tendenza a tornare nella sua forma naturale, reagendo di riflesso con quella che è chiamata "distensione" alla *contrazione finalizzata* imposta dalla volontà.

Tale movimento di "distensione", continua Ejzenštejn, ha per natura un preciso carattere "ritmico". Quindi non gli *atti voluti* e coscienti, ma solo il *movimento istintivo* e spontaneo del corpo è portatore della *ritmicità* dei gesti. Il ritmo, allora, è presente nello spazio distensivo tra le due contrazioni decise dalla volontà, che del gesto sono solo gli "accenti", le guide consapevoli, le *platealizzazioni*, ma non le forme espressive primarie. E' questo che Ejzenštejn scrive con chiarezza: "Il grado di ritmicità non dipende dall'esattezza temporale degli impulsi volitivi, ma dalla qualità delle premesse motorie cui si applica l'impulso" ⁷.

Data l'essenza naturale della struttura ritmica del movimento espressivo, sarà dunque vano e pericoloso tentare di cambiarla. Le grandi possibilità che i due registi riconoscono nella tecnica razionale consistiranno allora nel fare da *guida* a questo ritmo istintivo, nell'influenzare progettualmente i ritmi "armonici" dei gesti, per concentrare l'"espressività" del movimento in una direzione comunicativa precisa.

Ejzenštejn propone qui una metafora chiara per rappresentare questa funzione della tecnica: quella di un "fiume che scorre". L'instradamento che la coscienza può imporre al ritmo spontaneo è analogo a quello che al fiume impone un canale. In nome di una finalizzazione precisa del

processo motorio ci si deve scontrare con il movimento primario al fine di convertirlo in movimento organizzato, così come si raddrizzano le rive di un fiume - che continuerà comunque a scorrere con la sua imponenza - per servire le necessità di una comunità umana.

Il raggiungimento da imporsi nei movimenti consiste, dunque, non solo nella realizzazione di un progetto predefinito, ma soprattutto nell'ottenimento di una espressività *libera e spontanea* e nondimeno *controllata dalla coscienza* e da uno specifico *addestramento*. Un rapporto senz'altro dinamico e di *mutuo equilibrarsi* di forze opposte, senza che la vittoria di una determini la catastrofe dell'altra ⁸.

Guidare, in conclusione, il fiume in piena del movimento ritmico naturale senza contrastarlo e sacrificarlo inutilmente alla prepotenza della volontà, raggiungere la "padronanza" della *naturalità* dei movimenti, è possibile solo se si riesce a dare a questo "ritmo istintivo" una grande capacità di resistenza alla "forza organizzata" della volontà. Ed Ejzenštejn trova nella "musica" il mezzo migliore per ottenere questo rafforzamento. La musica che agisce direttamente nel "profondo", esercitando una funzione esaltatrice della spontaneità dei gesti, tanto che essi possano andare appresso alle contrazioni finalizzate mantenendo tuttavia la propria capacità distensiva.

In tal modo Ejzenštejn può stabilire una "teoria della ginnastica espressiva che si pone tra la danza (estatico-emozionale) da un lato, e lo sport (padronanza e finalizzazione del movimento) dall'altro" ⁹. "Ginnastica espressiva" che, nel conflitto tra il *riflesso* ed il *finalizzato*, potrà riuscire veramente a sviluppare le due forze in maniera tale che si *fronteggino equilibrandosi*, senza che alcuna prenda il sopravvento ¹⁰.

Dopo aver discusso la teoria di Bode, gli autori dell'articolo ricordano che nelle intenzioni di quest'ultimo vi è soltanto la prospettiva di costruire una teoria dell'educazione del movimento in generale, non finalizzato all'espressività scenica.

L'espressività dei movimenti di cui parla Bode, infatti, è una espressività generica, che non ha il compito di comunicare in maniera specifica un *senso testuale*, estratto da un'opera *scritta* e riferito a un pubblico in *attesa*, ma che può tutt'al più collegarsi a un qualche sentimento generalmente umano. L'espressività scenica deve invece perseguire compiti comunicativi molto più precisi, saper manifestare emozioni e pensieri definiti verbalmente da un autore, quindi deve mettere in grado di elaborare un modello di movimento adatto per ogni dato sentimento.

Ejzenštejn propone però comunque di utilizzare i risultati di queste ricerche in vista del lavoro sull'attore, come base per una vera teorizzazione del movimento teatrale. Secondo la prospettiva così tracciata, dun-

que, il movimento scenico potrà raggiungere la massima espressività soltanto se l'attore non tenterà più di imitare i *risultati* dei processi motori che osserva nella vita quotidiana, ma tenterà invece di cogliere il processo nella sua *essenza iniziale*, eseguendo un movimento organicamente corretto. Il risultato non potrà che essere un disegno gestuale pienamente espressivo, che avrà caratteristiche di coerenza e di spontaneità, e soprattutto di *significatività* e di *comunicabilità*, garantite dalla padronanza cosciente del movimento”¹¹.

Ora, secondo Ejzenštejn, se ogni movimento finalizzato può essere espressivo, per i movimenti specifici della scena l'”espressività” deve essere intesa come la proprietà di suscitare *nello spettatore* una precisa e voluta *sensazione*, una predefinita “impressione” e “reazione”, insomma come la “qualità di attrazione” del movimento. Il “movimento espressivo” sarà quindi un movimento che riesce ad “attrarre”, a coinvolgere nella rappresentazione il pubblico, determinando quell'esperienza *sensuale* che l'autore vuole comunicare. E ciò è ottenibile non semplicemente *canalizzando* il fiume del movimento naturale, come nel caso dell'agire quotidiano, ma “accentuandolo” o “frenandolo”.

Scriva Ejzenštejn: “Ogni movimento scenico, per possedere la qualità di attrazione, oltre ad una perfetta precisione dello schema meccanico, deve contenere in sé anche un certo “accento”¹². Cioè, l'”espressività”, e l'”attrattività” del gesto scenico si possono ottenere “accentuando” mediante il controllo della volontà il movimento spontaneo naturale; e gli “accenti”, è stato detto, sono i movimenti finalizzati coscienti, che canalizzano il movimento ritmico naturale, trasformando e *platealizzando* la sua *intima espressività*, rendendola più chiara, evidente, e soprattutto “impressionante” e indimenticabile per lo spettatore. Insomma, facendo del gesto il portatore del messaggio voluto, il movimento scenico “accentuato” potrà, tra l'altro, essere “venduto” - nel gergo del teatro, presentato in forma interessante e divertente¹³ -, non annoierà il pubblico; non mancherà, cioè, di avvicinare nella sua *naturalità* organica e nella sua *artificialità* attrattiva.

“L'inibizione e lo scontro di due momenti motori” - scrive ancora Ejzenštejn - «crea quell'alterazione muscolare con la quale si caratterizza la “espressione”»¹⁴. Ovvero, “espressività” e “attrazione” si possono anche ottenere “frenando” con il controllo volitivo il movimento naturale; tale *conflitto espressivo* si manifesta nei gesti dove si rende palese lo scontro tra il movimento riflesso libero e la volontà, che inibisce la spinta motoria globale del centro di gravità del primo tramite l'azione delle estremità, ove essa principalmente si manifesta, lasciandola sfogare in altri luoghi del corpo. Quindi l'inerzia degli arti, proprio lasciando agire

altrove lo stimolo istintivo, può liberare la più grande espressività, come Ejzenštejn chiarisce con l'esempio del "digrignamento": se gli arti frenano, volitivamente, il moto globale del corpo ad attaccare, le mandibole mantengono il loro movimento in avanti, seguendo la spinta riflessa, e il risultato sarà una chiara espressione di rabbia, spontanea e al tempo stesso ricca di senso ¹⁵.

Se ne può quindi concludere che, non solo l'"accentuazione", ma anche, allo stesso modo, il "freno", sono due momenti *artistici* che riescono a rendere un movimento, per altri versi il più possibile *naturale*, veramente comunicativo e "attraente" per il pubblico, senza che esso debba essere né eccessivamente e noiosamente *costruito*, né, tantomeno, superficialmente e banalmente *imitato* ¹⁶.

L'"espressione" per Ejzenštejn è dunque sempre un "processo", un continuo *confronto* tra *artificialità* e *naturalità*, nel quale la prima o *canalizza* la spinta istintiva organica, o la *rafforza* o la *frena*. E' proprio questo momento di *tensione* ad attirare l'attenzione dello spettatore, e a garantire la qualità di "attrazione", l'effetto psico-somatico del "movimento espressivo" sul pubblico.

Ma solo il "movimento espressivo" costruito correttamente, tenendo nel dovuto conto la sua *base* organica naturale, è capace di suscitare tali emozioni nello spettatore, tale "pathos", che gli fa *ripetere*, in modo ovviamente attenuato, tutto il sistema di movimenti dell'attore, istintivamente, per partecipazione sin-patetica. I procedimenti tecnici hanno senz'altro una grande importanza, ma è un errore basarsi solo sui *meccanicismi* in un teatro che deve invece svolgere azione di agitazione e di propaganda, che deve quindi interessare *veramente* il pubblico.

La reale "padronanza" della forma del disegno scenico si acquista allora nel rispetto dell'organicità naturale dell'azione. I termini di questo confronto espressivo sembrano essere - e lo sono - veramente paradossali: essenza della recitazione deve essere l'espressività *libera*, spontanea, dinamica, ma al tempo stesso *rigidamente controllata* dal disegno razionale, finalizzato. Una naturalezza che deve anzi venire rafforzata per non scomparire sotto la pressione dell'artificio, ma al tempo stesso una *artificialità* irrinunciabile se si vuole che la scena concentri il senso delle azioni quotidiane che nella *realtà* non appare ¹⁷.

Qual è allora il vero valore della tecnica artistica? I procedimenti tecnici sono proposti come essenziali per raggiungere una *matura espressività*, ma con l'obiettivo di migliorare l'*espressività naturale*, non di costituirne una *ex novo*, con l'obiettivo di far tesoro dell'*organicità* che la natura elargisce, ma di finalizzare la sua *impulsività*.

Per evidenziare l'importante compito "espressivo" cui deve mirare

il movimento artistico diversamente da quello quotidiano, Ejzenštejn scrive testualmente: "Il movimento utilitario quotidiano non è capace per la sua stessa impostazione, per il suo aspetto (non per la meccanica che è, come si è detto, uguale per ogni tipo di movimento) di costituire un'attrazione, cioè di possedere efficacia emotiva" ¹⁸. E più avanti conclude che, se "segare la legna" in maniera "espressiva" non è utile all'attore quando si confronta con la vita di tutti i giorni, "il migliore dei segatori di legna susciterà pochissima impressione sulla scena" ¹⁹.

Se non si deve, pertanto, esagerare con i tecnicismi è però assolutamente vano perseguire il naturalismo ultrarealistico dei gesti. E con ciò Ejzenštejn esprime con chiarezza, in una nota all'articolo, la sua protesta contro la tecnica stanislavskijana della "rivivescenza", per la quale l'arte non serve a controllare consciamente il processo organico del movimento ma serve solo a creare le condizioni per sviluppare un gesto automatico, il quale, dipendendo esclusivamente dal piano emotivo, avrà sì il carattere dei movimenti della vita reale, ma sarà sprovvisto di quella vera *potenza espressiva* che influenza lo spettatore ²⁰.

La scena, insomma, non è la vita di tutti i giorni che viviamo per la maggior parte del tempo indifferentemente, ma è piuttosto un suo concentrato espressivo. L'impostazione e l'aspetto del gesto spontaneo e quotidiano non hanno di per sé quasi alcuna attrattiva, essi vanno "accentuati" ovvero "frenati" dall'arte. E ancora, quelli della natura e dell'arte sono due domini differenti e paralleli, di cui l'uno ha come compito la risoluzione di problemi contingenti, l'altro la risoluzione di problemi comunicativi.

In conclusione, la *natura* del corpo, nella sua struttura coerente e organica, fornisce le primarie basi "ritmiche" del movimento, ma l'*arte* ha il compito di svilupparne il "senso" intimo e di portare il gesto al raggiungimento del fine "espressivo" voluto dall'uomo e progettato dall'opera.

Dalle conclusioni di questo articolo giovanile si può dunque evincere quale sarà la direzione secondo cui si evolverà la matura teoria estetica ejzenštejniana, la quale, partendo da una prospettiva di *estrema artificialità*, tipica del pensiero delle prime avanguardie russe, giunge al ripensamento dell'idea di una *essenziale naturalità* dell'opera d'arte. Opera che risponde a un ordine interno motivato piuttosto da condizioni naturali che non da una struttura artificiosa e intellettualistica. Infatti le convinzioni del regista passano da una posizione di iniziale incitamento all'*esibizione forzata dell'artificio* a un finale profondo ripensamento della *naturalità dell'atto creativo*, nella creazione di un *oggetto estetico* che si presenti però sempre come una produzione culturale, risultato di una *elabo-*

razione artistica.

Proprio il senso di questo “accordo” tra *Artificialità e Naturalità*, di questa reciproca “non indifferenza” tra l’arte e la natura, chiarisce una parte essenziale del più importante scritto filosofico di Ejzenštejn, *La natura non indifferente* ²¹, dove, discutendo della “musica del paesaggio”, l’autore si chiede:

“Ma chi insegnò a questi maestri del passato l’eleganza degli artificiali paesaggi dei giardini e dei parchi?

Chi è mai il sempre presente, immutabile grande maestro anche dei più complicati e perfino stilizzati svolgimenti compositivi?”

E risponde con chiarezza:

“Certamente, sempre e soprattutto - la natura” ²².

NOTE

1) Il movimento espressivo”, in *Stilb*, 1981, n.2, pp. 25-34.

2) Di tale articolo, tra l’altro, è stata da poco approntata una nuova traduzione, che, nell’ambito del vasto progetto di Pietro Montani di proporre a tutto tondo la figura del grande maestro tramite l’integrale pubblicazione delle sue opere scritte, ne rilancia la fondamentale importanza nei dibattiti odierni sul cinema e l’estetica (v. S. M. Ejzenštejn, *Opere Scelte*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1981-93).

3) Abbreviazione di Proletarskaja Kul’turno-prosvetitel’skaja organizacija, cioè Organizzazione culturale proletaria, centro di svago popolare e di attività artistica creativa e divulgativa, fondato intorno al 1917 e presente in molte città dell’URSS, di cui Ejzenštejn fu membro attivissimo ed esponente di punta.

4) *Il montaggio delle attrazioni (Montaž attrakcionov)*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 219-25.

5) Cfr. “Il movimento espressivo”, op. cit., pp. 27-28.

6) Cfr. op. cit., pp. 28-29.

7) Op. cit., p. 29.

8) Cfr. op. cit., p. 29.

9) Op. cit., p. 29.

10) Cfr. op. cit., pp. 29-30.

11) Cfr. op. cit., p. 31.

12) Op. cit., p. 31.

13) Op. cit., p. 33, nota 7.

14) Op. cit., p. 32.

15) Cfr. op. cit., pp. 31-32.

16) In futuro ciò su cui Ejzenštejn insisterà di più saranno le tecniche dell’accentuazione, e soprattutto la tecnica di matrice mejercol’diana del “rifiuto”

(otkaz); una tecnica tramite la quale anziché “accentuare” *direttamente il movimento* stesso si accentua il *momento della sua preparazione*, mettendo in risalto il primo tramite lo stacco tra atto preparatorio ed atto finale. Della tecnica del “rifiuto” il teorico disquisirà in un testo di circa dieci anni posteriore a questo primo articolo, *La Regia*. In esso il “rifiuto” sarà definito come il movimento che, “volendo dirigersi in una certa direzione”, sarà eseguito, preventivamente, nella “direzione opposta”, in parte o per intero. Tale comportamento viene considerato una delle leggi essenziali del movimento, una legge naturale, “organica”, secondo la quale qualunque sforzo prevede sempre un *momento preparatorio in direzione opposta*, come un salto in avanti che prima di eseguire si è costretti, istintivamente, a preparare spostandosi all’indietro. Quindi, il “rifiuto” è considerato un fondamento tecnico ed una condizione essenziale dell’ “espressività”, e può, nella sua *naturalità*, essere integrato nel gioco scenico anche senza forzare un’eventuale “verosimiglianza” (v. *La Regia - L’arte della messa in scena*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1989; cfr. op. cit., pp. 84-95).

17) Cfr. “Il movimento espressivo”, op. cit., pp. 32-33.

18) Op. cit., p. 33.

19) Op. cit., p. 33.

20) Op. cit., p. 33, nota 2.

21) *La natura non indifferente (Neravnodušnaja priroda)*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1981.

22) Op. cit., p. 318.

Bibliografia.

S.M. Ejzenštejn

1922 “Il movimento espressivo”, in *Stilb*, 1981, n.2, pp.25-34.
Nuova edizione it. in Id., *Il movimento espressivo*, Venezia, Marsilio, 1998

1923 *Il montaggio delle attrazioni*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 219-25.

1924 *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in *Il montaggio*, cit., pp. 227-50.

1929 *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, cit., pp. 19-52.

1933-34 *La regia - L’arte della messa in scena*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1989.

1934 *Organicità e Immaginità*, in *Stili di regia*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 285-308.

1945-47 *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1981.

P. Montani

1991 *Il pensiero denso e il principio dionisiaco del montaggio*, in *Fuori campo*, Urbino, Quattroventi, pp. 61-79.

1993 "Pathos": *l'estetica dell'ultimo Ejzenštejn*, in *Fuori campo*, cit., pp. 9-44.

SCHEDE

Archivio italo-russo. Russko-Ital'janskij archiv, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1997, pp.626.

Come osservano i curatori di questo corposo *sbornik*, "la maggior parte dei contributi riguarda momenti diversi della ricezione della cultura italiana in Russia", anzi "vari aspetti del 'mito italiano' nella cultura russa". E invero la presenza di contatti col mondo russo, rilevanti per l'Italia, si evince soprattutto dai saggi di Maria Di Salvo (*La missione di I. Ćemodanov a Venezia, 1656-57: osservazioni e nuovi materiali*) e di Daniela Rizzi (*Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa, 1921-41*). Mentre gli altri contributi riguardano o la fase russa antica (col saggio di Vladimir Toporov, *Iz rannich russko-ital'janskich vstreĉ*), o quella dell'"italianismo" imperante in epoca romantica (Tat'jana Civ'jan, *"Obraz Italii" i "obraz Rossii" v poslednem stichotvorenii Baratynskogo*).

Schiacciante è invece la presenza del materiale del nostro secolo, in cui si possono apprezzare numerosi documenti inediti, provenienti da archivi russi e italiani: dalle lettere dall'Italia di Nina Petrovskaja (N.Bogomolov), a un poemetto 'italiano' di Sergej Solov'ev (I.Višneveckij); dalla corrispondenza di Vjaĉeslav Ivanov col suo traduttore italiano, R.Küfferle (D.Ruffolo), ai fondi di archivio del poeta Vasilij Sumbatov, vissuto lungamente in Italia (S.Garzonio); dall'epistolario di alcuni filosofi russi del *serebrjanyj vek*, in cui ha un ruolo centrale l'immagine dell'Italia (V. Kejdan), alle implicazioni culturologiche connesse al tema dei rapporti tra V.Ivanov e l'Italia, con un'appendice di documenti inediti (A. Šiškin), alla "fortuna" della letteratura italiana in Russia dal 1890 alla rivoluzione (G.Tolstych), mentre I.Panfido segnala "le tracce del luogotenente Šmidt a Trento". Il volume si raccomanda per la ricchezza dell'informazione su autori e argomenti a tutt'oggi da approfondire per una visione globale dei rapporti russo-italiani.

Piero Cazzola

Problemy bachtinologii/Bachtinologija. Issledovanija, perevody, publikacii [Problemi di bachtinologia. Bachtinologia. Ricerche, traduzioni, pubblicazioni], Sankt-Peterburg, "Aletejja" 1995, pp.375, rubli 12,5 (L.38.000).

Il volume è il secondo della serie (il primo, del 1991, aveva come titolo specifico *M.M.Bachtin e la cultura filosofica del XX secolo*), e viene a coincidere con il centenario della nascita di Bachtin (1895-1995). E' curato da un collegio redazionale, formato da A.P. Valickaja, K.G. Isupov (redattore-capo, entrambi di San Pietroburgo), D.P.Bak e V.L. Machlin (di Mosca) e O. E. Osovskij (di Saransk). Ed è testimonianza della crescita degli studi sul grande critico e metodologo, storico e filosofo, negli ultimi tempi, sia in Russia che all'estero. Di più, l'ambizione del libro è quella di presentare l'Autore ad una cerchia sempre più larga di lettori. Può quindi servire riassumerne i contenuti: I. *Eredità* (il "tempo grande", Dostoevskij, Rabelais, Bachtin in Polonia); II. *L'immagine di Bachtin* ("Due pagine di diario"); III. *Rinascimento e Avanguardia* (B., Joyce, Lucifero; Problemi teoretici della cultura della festa nell'opera di B.); IV. *Nuova ermeneutica* (B. e l'idea di ermeneutica; Riflessioni e metodo nell'estetica di B.; l'estetica di B. come logica della forma; L'"alterità" in B., Blanchot e Levinas; B. e Ja. Mukaržovskij, "segni di un viaggio intorno all'uomo"; la "morte dell'Altro"); V. *Nel contesto nazionale* (Contro la "regolarità" della legge: Solov'ev, Šestov, l'ultimo Tolstoj, il primo B.; il "terzo" Rinascimento; Dialogo sul "dialogo": B.-Vinogradov/1924-1965; B. e Rozanov); VI. *Poetica storica e linguistica* (L'estetica di B. nel contesto della genesi dell'idea di poetica storica; Classificazione metalinguistica dei tipi di linguaggio prosastico di B. e composizione dell'opera artistico-letteraria); VII. *Variazioni* (Architettonica del discorso estetico; La "Filosofia dell'atto" di B. e il problema dell'"Assoluto"; Su l'"autore", l'"eroe", il "dialogo" ecc.; l'"anacrisi"); VIII. *Commentari* (Ancora su l'Autore e l'eroe); IX. *Presentazione* (L'opera del narratore; intorno all'"istorismo" del prosatore); X. *Pubblicazioni* (Eredità filosofiche); XI. *L'angolo dei libri* (Pensatori "all'aria aperta"; Recensioni)

Nicola Siciliani de Cumis

Sergej. M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo*. Scritti sul teatro a cura di Pietro Montani. Introduzione di Alberto Cioni, postfazione di Ornella Calvarese. Traduzioni dal russo di Fiorina Antonini, Ornella

Calvarese, Flora Di Cesare. Marsilio Editori, Venezia 1998, pp. 274, lire 60.000.

I testi qui raccolti - tra i quali si segnala un cospicuo numero di inediti dei primi anni venti - consentono di seguire Eizenštejn lungo l'intero percorso, creativo e teorico, che l'avrebbe portato, nel 1924, a riconvertire nel cinema la sua già complessa idea di drammaturgia. Ma consentono anche di accertare fino a che punto quell'idea avrebbe continuato a produrre effetti, come attestano non solo i numerosi progetti di ritorno alla regia teatrale - e, da ultimo, l'allestimento della *Valchiria* di Wagner, nel 1940, al teatro Bol'shoj - ma anche l'interlocuzione, davvero illuminante, che il cinema di Ejzenštejn aprì assai presto, e mantenne nel tempo, con l'orizzonte simbolico del teatro cinese e giapponese.

Tra il 1920 e il 1924 Ejzenštejn prese parte, dapprima come scenografo e poi come regista, ad alcune tra le più radicali esperienze di ricerca teatrale dell'avanguardia sovietica. In particolare, nel corso della sua breve militanza nelle file del Proletkul't, gli accadde di mettere in scena, nel 1923, uno spettacolo memorabile: quel *Saggio* che, frutto di una sistematica e plurima decostruzione di una commedia di Ostrovskij (*Anche il più saggio si sbaglia*), si sarebbe in seguito rivelato come una formidabile officina di procedimenti costruttivi (non a caso vi compariva anche un breve pezzo filmato) e di intuizioni estetiche.

Esperienza intensa quanto bruciante - è fin da subito evidente che il palcoscenico è per il giovane regista rivoluzionario nient'altro che uno spazio da far esplodere - l'avventura teatrale di Ejzenštejn è il luogo di incontri decisivi e di scelte determinanti: Mejerchol'd e il costruttivismo, innanzitutto, ma anche il futurismo (con la sua caratteristica tendenza a ibridare generi e forme) e l'estetica sperimentale (da cui proviene, ma solo per farsi spingere ben oltre i limiti del concetto di *Einfühlung*, l'idea di un'"azione efficace" da esercitare sullo spettatore). Su questo sfondo si delinea una concezione del tutto originale dell'espressività umana intesa come espansione e ricomposizione di un originario e corporale "essere al mondo" già sempre orientato verso una coesenziale apertura alla rappresentazione e al senso.

m.b.

Bianca Marabini Zoeggeler, Michail Talalay, *La colonia russa a Merano. Per i cent'anni della Casa Russa "Borodine"*. Testo italiano, tedesco e russo, Associazione culturale Rus', Bolzano 1997, pp.143.

L'Associazione culturale Rus', sorta a Bolzano nel 1991 con lo scopo di diffondere la cultura slava e russa, ha voluto ricordare in una pubblicazione riccamente illustrata il centenario della Fondazione Borodine, nata a Merano nel 1897 grazie al lascito di una benefattrice russa, il cui intento fu di offrire un sostegno materiale e un luogo d'incontro ai russi che venivano a curarsi o semplicemente a trascorrere la stagione invernale nel mite clima meranese. Preceduto da vari interventi ufficiali (dall'ambasciatore Kenjajkin agli assessori provinciali Hosp e Cigolla, dalla rappresentante di Rus', M. Mascher, al vicesindaco e assessore alla scuola e cultura italiana, C.Chisté, al sovrintendente ai beni culturali, H.Stampfer), il volume si articola in 7 capitoli nei quali si dipana esaurientemente l'argomento: *Merano e i russi, La Casa Russa, La storia della chiesa, Tra le due guerre, Gli anni dell'oblio, la necropoli russa, Descrizione della chiesa.*

Della fondatrice della Casa, Nadežda Ivanovna Borodina, figlia di un alto funzionario della corte russa, si narra la breve vicenda terrena (morì di tisi a 37 anni) e come nel testamento essa disponesse per la costruzione di un pensionato con alloggi a buon prezzo per russi ammalati e non agiati, nonché di una chiesa ortodossa dedicata a San Nicola (il lascito fu di 100.000 rubli). Costituitasi un'associazione di soccorso, riconosciuta come ente giuridico, fu acquistato un terreno in Maia Bassa, nell'attuale via Schaffer, e realizzato il voto; capomastro fu il Brenner, lo stile quello viennese del tempo, le due ville vennero collegate alla cappella, una "stanza di preghiera" con la cupola a bulbo.

Per lunghi anni diretta dalla segretaria Faina von Messing, la Casa Russa ebbe i suoi giorni migliori sino alla vigilia della guerra del '14, con ospiti di grande prestigio, pur conservando la regola di accogliere i malati di tisi (studenti, insegnanti, istitutrici, ingegneri, e sin bambini e adolescenti coi loro genitori), assistiti dal dottor Michail von Messing con visite gratuite. Il bel giardino della Villa Borodine allietava gli ospiti, le funzioni del rito ortodosso si svolgevano ogni domenica, a metà maggio si celebrava una *panichida* in onore della fondatrice. Con molti particolari gli autori descrivono la vicenda della costruzione della chiesa, enumerano i benefattori, ricordano i sacerdoti che si succedettero, soprattutto lo ieromonaco Venjamin, che officiò dal 1899 al 1914; la chiesa dipendeva dall'eparchia di Pietroburgo, cui venivano spediti i registri dei battesimi, matrimoni e morti (purtroppo numerose). Dei prigionieri di guerra succedettero agli ammalati, negli anni del primo conflitto mondiale, terminato il quale la Casa, passata in territorio italiano e tagliata fuori dalla Russia con l'avvento al potere dei bolscevichi, vide riversarsi in Europa una moltitudine di profughi di svariate convinzioni politiche.

Il metropolita Evlogij operò lo stacco dal patriarcato di Mosca a quello di Parigi, nel 1924 ancora vivevano nella Casa 64 persone, poi cominciò la decadenza e sorsero interni dissidi. Nel 1926 nel cimitero di Gries fu suffragata l'anima di Ljubov' Dostoevskij, morta di leucemia. Nel 1934 fu di passaggio il commissario Litvinov, mentre un personaggio di spicco fu in quegli anni padre Ioann Kurakin e ospitale la casa della ballerina Nina Balabanova, come quella del conte A. Bobrinskij a Siusi. Alla fine degli anni '30 gli ospiti erano ridotti a tre; una di essi, Natàlia Pravossudovič, compositrice di talento, stabilitasi a Merano da Berlino, diede lustro con la sua presenza (è morta nel 1988) all'ultima stagione della Casa, che dal 1954 cominciò a venire affittata per coprire le spese della Fondazione. La tutela delle Belle Arti, nel 1973, salvò la chiesetta ortodossa, dove spesso officiava padre Jankin, oggi scomparso, così come Vera von Sture, l'ultima infaticabile direttrice; nel cimitero protestante di Merano non poche sono le tombe dei russi colà sepolti. Le riproduzioni delle belle icone della chiesa, le fotografie d'epoca che accompagnano il testo danno al volume il senso della caducità d'ogni umana cosa.

Piero Cazzola

Storia della Civiltà Letteraria Russa. Dizionario. Cronologia.
Torino, UTET, 1997, pp. VI-408, L. 130.000.

Piuttosto che un semplice "utile complemento" della *Storia della Civiltà letteraria Russa* diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio, di cui si è data notizia sulle pagine di questa stessa rivista, il volume ne è in qualche modo l'introduzione: nel senso, almeno, che le informazioni "oggettive" su singoli autori, opere, movimenti, aggregazioni di idee, circuiti formativi, scuole di pensiero, stili di scrittura, termini e concetti caratterizzanti la storia di questa "civiltà" e per l'appunto di questa "letteratura", sono da un lato un'utile propedeutica alla materia specifica nel suo insieme, da un altro lato lo stimolo efficace per una lettura 'mirata' per temi e problemi d'indagine. La soggettività dell'accostamento ai due paralleli volumi della Storia, in altri termini, per un verso può essere indirizzata fin dall'inizio dai "fatti" che variamente si addensano nel repertorio in quanto tale; per un altro verso potrà farsi guidare anche dopo, una volta che, dall'interno di una fruizione critica di questo o quell'altro capitolo della narrazione, si sia eletto un argomento ad argomento di studio. In tal senso è indicativa per il lettore non specializzato la voce su Riccardo Picchio (accanto a quelle su Arturo Cronia, Enrico Damiani,

Efim G. Etkind, Ettore Lo Gatto, Giovanni Maver, Georges Nivat, Angelo Maria Ripellino, Il'ja Z. Serman, Vittorio Strada), a mo' di lente mediante la quale guardare l'opera nella sua relativa unitarietà scientifica.

E tuttavia, proprio nella prospettiva di una dichiarazione ulteriore di intenti sul piano della ricerca, la rosa dei competenti in fatto di "civiltà letteraria, russa" avrebbe potuto notevolmente allargarsi, in linea con le finalità dell'impresa, a storici della cultura e delle idee, a taluni traduttori (non solo italiani) dal russo, a qualche pubblicista, organizzatore culturale, editore, didatta ecc.

Sono i criteri stessi dell'impostazione del volume ad incoraggiare una siffatta *avance* culturologica e pedagogica, che fa per esplicito leva sul preciso riferimento metodologico della *Premessa* redazionale (p.V) in rapporto - poniamo - con taluni apporti da Osip E. Mandel'stam (*Slovo i kul'tura*, 1921 sgg.) a Jurij M. Lotman (vedi le due voci relative a p. 176 e 185-86). E', insomma, il già ampio «panorama» di «quegli elementi che, all'interno del fatto letterario contribuiscono alla sua realizzazione (tecniche stilistiche e narrative, ma anche riviste, biblioteche, istituzioni e in genere quello che si suole definire "ambiente letterario")», è l'ampio panorama visibile fin da questo tomo. a fornire la chiave di lettura degli altri due tomi di cui sopra e dei quali si discorrerà meglio in altra occasione. Sono le numerose e varie aperture disciplinari via via riscontrabili nella scelta delle tematiche delle trattazioni, e nel corpo di ciascuna di esse, a spiegare il senso dell'operazione tecnica nella sua globalità funzionale, al limite didattica. Non è un caso, del resto, che di quasi tutti gli autori del *Dizionario* siano fornite informazioni sull'ambiente della loro formazione umana e culturale, sul tipo di istruzione familiare e scolastica ricevuta, sugli studi compiuti o incompiuti, sulle più varie esperienze educative fino all'università (eventuale) ed oltre, sulle autodidattiche (esplicite o implicite) e sulle possibili carriere di insegnamento (istituzionali o meno), ai diversi livelli professionali e di ricerca. Di più, è proprio sugli studenti che l'attenzione si appunta (cfr. per es. la voce sul Circolo di Stankévič, pp- 299-300; e da numerosissime altre si ricavano elementi sul nesso studenti-letteratura, letteratura-scuola/università ecc.). Ed è un fatto che, oltre alle espressioni di merito, le questioni di metodo, i metodi, siano presenti nelle voci più disparate: per es. in quella su Aleksandr N. Afinogenov (il metodo creativo del teatro, e la rieducazione dei vecchi scienziati e la formazione dei giovani) ed in quelle relative al Circolo linguistico di Mosca, alla Fiaba e a Vladimir J. Propp, ad Antioch D. Kantemir (al metodo per la composizione dei versi russi), ecc. ecc.

Del metodo e della "rieducazione", d'altra parte, è possibile leggere nella voce sui *Popučiki* ("Compagni di strada"); ed ha un notevole

rilievo il fatto che, nel *Dizionario*, la dimensione pedagogica degli scrittori sia sempre messa ampiamente in luce come assunto costitutivo, intrinseco, della civiltà letteraria di cui si tesse la storia. E' una sorta di maieutica che passa non solo per la presenza di voci sui letterati-educatori (Lev N. Tolstoj, Anton S. Makarenko, Nikolaj Ognëv, Lidija N. Sejfullina ecc.), ma pure attraverso una quantità di altri riferimenti: così, per es., negli autobiografi tipo Petrovič Avvakum, Ivan A. Bunin, Elena J. Dan'ko, Maksim Gor'kij, Jurij N. Libedinskij, ecc.; nelle oralità educative delle byliny e dello skaz, dei proverbi (cfr. in particolare la voce *Ostranenie/Straniamento*), dei predicatori (cfr. ciò che si dice dei fratelli Lichudes a p. 172) ecc.; nel *Razgovor o pol'ze nauk i učilišč'* Conversazione sull'utilità delle scienze e delle scuole, di Vasilij N. Tatiščev (cfr. a. p. 311); nell'incidenza delle dimensioni formative degli scrittori, delle istituzioni scolastiche e universitarie, del Ministero dell'istruzione, del Commissariato per l'edificazione ecc. e di organizzazioni come il *Proletkul't* (cfr. alle pp. 249-50: ma, in questa voce, "lo scrittore Nikolaj V. Bogdanov" è piuttosto Aleksandr A. Bogdanov, e fa tutt'altro che rifarsi "alla teoria sulla cultura formulata da Plechanov"... A proposito di Bogdanov, pseudonimo di Aleksandr A. Malinovskij, per altro citato correttamente nella voce *Kosmist*, una trattazione specifica sarebbe stata più che opportuna, necessaria).

Ancora sulla *paideia* russa, a titolo introduttivo, informano e suggeriscono indagini gli spazi riservati nel *Dizionario* a diversi altri aspetti della civiltà letteraria in oggetto. Così, per es., in tema di scrittori, artisti e illustratori per l'infanzia; in tema di insegnamento della storia (universale o meno), di cronachistica, di archivi e biblioteche, di "arte accessibile e didascalica", di "ingegneri di anime", di politica culturale ed educativa, da Pietro il Grande a Caterina II, fino a Lenin, Stalin, Bucharin (ma perché manca la Krupskaja,?), e poi a Chruščëv, Gorbačëv, El'cin... Boris N. El'cin, decisamente sopravvalutato come politico e, in via di ipotesi, garante dell'attuale civiltà letteraria russa. E qui occorrerebbe fare, sempre ad introduzione, una serie di osservazioni sugli spazi riservati alle singole voci: da quella sulla Bibbia, giustamente tra le più lunghe (forse la più lunga), a quella su Aleksandr I. Solženicyn di quasi eguale ampiezza, e comunque più estesa (quanto al testo) delle voci su Aleksandr S. Puškin, Fedor M. Dostoevskij, sul su citato Tolstoj e su Michail A. Bulgakov.

La *Cronologia comparata* (redatta da Luciana Montagnani), nella sua quadripartizione "Eventi storici russi"/"Eventi culturali russi"/"Eventi culturali esteri"/"Eventi storici esteri", occupa le pp. 349-405 del volume e risulta assai utile.

Nicola Siciliani de Cumis

AAVV., *ROMA-BELGRADO, gli anni della guerra fredda*, a cura di Marco Galeazzi, Ravenna, Longo Editore, 1995, Lire 30.000, pp. 212.

Attraverso dieci brevi saggi, questo testo mette efficacemente a fuoco i principali aspetti dei rapporti politici fra Italia e Jugoslavia negli anni compresi fra il 1948 e il 1956. I saggi si articolano in tre parti: la prima, dedicata alla posizione dell'Italia e della Jugoslavia nel contesto internazionale; la seconda, riservata alla posizione del PCI; la terza dedicata al comportamento della stampa quotidiana italiana e jugoslava.

Particolarmente dettagliata, la prima parte permette di ricostruire compiutamente il contesto politico-diplomatico all'interno del quale la contesa italo-jugoslava su Trieste e l'Istria veniva a collocarsi. E, come spesso accade alle ricerche dedicate a questi temi, anche i saggi di Bianchini o Valdevit fanno giustizia di molte falsità e luoghi comuni, riportando alla luce fatti oggi dimenticati dal grande pubblico. Il lettore, ad esempio, "scopre" che almeno fino al '56 gli USA e la Gran Bretagna pensarono seriamente di convincere Tito ad entrare a far parte della NATO. Soprattutto, "scopre" una politica balcanica estremamente dinamica che, da un lato, risente del confronto generale USA-URSS, ma dall'altro si muove secondo logiche proprie, alle quali, le due superpotenze devono comunque adattarsi. Ed è soprattutto l'ostinato indipendentismo jugoslavo a costituire il fattore mobilizzatore dell'intera area. Il rifiuto della Jugoslavia di farsi inquadrare nella logica dei blocchi farà sì che nei Balcani, comunque, la guerra fredda si combatta secondo regole diverse da quelle in vigore su altri scacchieri. Non si può fare a meno di vedere nell'atteggiamento dell'Occidente verso l'ex-Jugoslavia, durante la guerra sospesa a Dayton, una sorta di vendetta postuma verso un paese che ha avuto per tutto l'arco della sua esistenza la pretesa di esistere senza aderire incondizionatamente ai "valori" che oggi si incarnano nella NATO e alle sue appendici politiche. Di grande interesse il saggio di Privitera sulla vicenda dei cominformisti italiani che, in contatto con il PCI, costituirono a Pola e Fiume un'organizzazione che intendeva contestare il regime titino sulla base della "scomunica" staliniana. Una vicenda tragica, che si concluderà nei campi di lavoro forzato, dai quali i sopravvissuti potranno uscire solo dopo la normalizzazione dei rapporti fra Jugoslavia e URSS.

Un episodio forse minore nella storia del movimento comunista, che però ha il pregio di farci capire l'estrema durezza, la crudeltà della lotta politica di quegli anni.

I saggi dedicati al comportamento della stampa, specie italiana, mettono in luce il fatto che le falsificazioni e le manipolazioni a proposito

dei fatti istriani - dall'esodo degli italiani alle foibe - iniziarono subito, fin dalla prima fase del conflitto sulle frontiere orientali. Ciò che più colpisce, tuttavia, è il fatto che ancora oggi il dibattito "storico-giornalistico" spesso continui a riproporre quelle pseudoargomentazioni. In parte perché coloro che le crearono sono ancora attivi - basti pensare a Montanelli - in parte perché, evidentemente, il giornalismo italiano è allergico al lavoro di ricerca.

Un volume, dunque, senz'altro da leggere e da acquistare, utile sia al profano sia all'addetto ai lavori. Unico neo, l'assenza di una sezione specificatamente dedicata alla posizione politica della DC e di De Gasperi, come pure alle posizioni della Destra nazionalista italiana e triestina in particolare. Ovviamente, queste posizioni appaiono in controluce nei saggi dedicati alla posizione del PCI e di Togliatti: ma sarebbe stata opportuna una trattazione più complessiva e particolareggiata.

Dario Gasparini

Gonzague Saint-Bris, Vladimir Fédorovski, *Les égéries russes*, "Pocket", Paris, Ed. J.C.Lattès 1995, pp.331.

Quest'opera non può mancare d'incuriosire il lettore al quale gli autori, un francese già noto per un romanzo ispirato alla Russia d'altri tempi e un giovane diplomatico russo, di fresco a Parigi, narrano, nell'esordio, l'incontro fatto con Salvador Dalí e Gala, che così li incitò: "Vous, jeunes Français et Russe, Rastignac et Raskolnikov, vous devez écrire ensemble l'histoire des égéries russes". Dopo molti anni di ricerche, d'interviste, di elaborazioni del soggetto, ecco dunque il frutto di questo lavoro comune. Nelle vivaci pagine dell'opera passano così avanti ai nostri occhi le ispiratrici di grandi poeti, scrittori ed artisti: Lou-Andreas Salomé, legata a Rainer M. Rilke, Olga Chochlova a Pablo Picasso, Marina Cvetaeva in un "triangolo" di corrispondenza amorosa con Pasternak e Rilke, Anna Achmatova col suo Modigliani, Elsa Triolet con Louis Aragon e la stessa Gala Djakonova, dapprima sposa a Paul Eluard e poi compagna di Dalí sino alla fine dei suoi giorni.

Ma non finiscono qui le "egerie russe", perché Maria Kudaševa conquista Romain Rolland, Lena Zonina è una fedele amica di Jean-Paul Sartre, Lidia Delektorskaja, è la modella preferita di Matisse, Dina Vernyj dello scultore Maillol, Mura Budberg, dapprima musa di Gor'kij, sarà la fedele compagna dell'inglese Wells, Jadviga un amore di Apollinaire e Clara la moglie di Malraux. Nelle tante vicende di vita di queste donne

non comuni si trovano le tracce profonde dei tempi di ferro che ebbero ad attraversare, dalla prima giovinezza all'età matura; e se per alcune di esse la sorte fu impietosa, per altre fu benigna e quasi gloriosa, a fianco dei grandi personaggi di cui condivisero la vita. Ricchissima di notizie inedite, provvista di una bibliografia dove sono citati i testi "memorialisti" cui gli autori attinsero, dalla Berberova a Lili Brik, da Erenburg a Vološin, dalla Čukovskaja a Sadoul, nonché di un'appendice di documenti pure inediti, l'opera intende presentare, in un viaggio nel tempo e nello spazio, dalla Mosca ante-Rivoluzione alla Parigi di Montparnasse, quelle creature che hanno "signé des hommes comme elles auraient signé des oeuvres".

Piero Cazzola

Barbara Ronchetti, *Dalla tribuna del futuro. Letteratura per il popolo in Russia (1904-1913)*, Roma, La Fenice (Collana di Filologia e letterature slave, vol. I - Nuova serie), 1996, pp. 196, L.35.000.

Il rilievo pedagogico di questa utile indagine storico-letteraria non è solo riconoscibile, subito, nell'indicazione metodologica, dell'esergo da cui formativamente la ricerca prende le mosse. E cioè da una pagina di diario di Witold Gombrowicz: «La storia della letteratura [...]. D'accordo, ma perché soltanto la storia della buona letteratura? L'arte cattiva può risultare più caratteristica per una nazione. La storia della grafomania polacca ci potrebbe raccontare certamente molto di più sul nostro conto di quanto non possa dirci la storia dei vari Mickiewicz e Prus» (p.5). In effetti, l'educazione incomincia, paradossalmente, in presenza di una diseducazione in qualche modo per se stessa... educativa; e un'autentica pedagogia è sempre, in ultima analisi, un'antipedagogia. Ecco perché, ben al di là delle dirette esplicitazioni di essa nei quaranta volumi di considerevoli dimensioni degli *Sborniki Tovariščestva "Znanie"* (Raccolte della Società "La Conoscenza"), pubblicati dal 1904 al 1913 a Pietroburgo, sono proprio le memorie, i ricordi, i frammenti di esperienza mentalmente e operativamente rivisitata, a costituire i termini di una formazione; e se, fin dal principio, l'"istruzione popolare", l'"educazione al di fuori della scuola", la "diffusione culturale", la "divulgazione nei vari campi del sapere" ecc. rappresentano per esplicito i contenuti dell'impresa di "Znanie" (vedi in particolare i contributi di G.A. Fal'bork e di V.I. Čarnolusskij), sono tuttavia gli interventi indiretti, impliciti, disciplinarmente mediati, ad arricchire notevolmente il quadro pedagogico-formativo d'insieme. A più livelli: e basti riflettere sulla presenza del "nume

tutelare” Maksim Gor’kij nell’iniziativa (cfr. pp. 14 sgg. e *passim*); sui valori educativi propri e nuovi della cosiddetta “Letteratura di propaganda”, a maggior ragione quando non intende essere tale (cfr. pp. 29 sgg. e *passim*); sulla “positività” e sulla “negatività” degli “eroi” via via in azione negli almanacchi dello “Znanie” (cfr. pp. 59 sgg. e *passim*); sulla funzione del *pedagog* in relazione al “libro” e ai suoi “usi” (cfr. pp. 82 sgg. e *passim*); sul ruolo autopedagogico del “sogno”, dell’“utopia” (cfr. pp. 101 sgg., e *passim*); sul “poliglottismo” culturale, sulla multiculturalità “alfabetizzante” e sulla pluralità degli intrecci espositivi ed espressivi dei fatti di cultura “alta” e “bassa” (cfr. pp. 111 sgg. p 141 sgg., e *passim*).

Di sicura importanza la appendici al testo, con una *Breve storia della casa editrice “Znanie”*; con un *Indice cronologico dei volumi* e un *Indice alfabetico degli autori*; con *Schede sugli autori russi*, un *Indice degli autori stranieri* ed una *Tavola delle tirature degli “Sborniki”*. Anche la *Bibliografia*, effettivamente funzionale all’indagine storica, presenta una sua intrinseca pedagogicità: e stimoli, non irrilevanti, per proseguire ed approfondire la ricerca nel suo complesso.

Nicola Siciliani De Cumis

Jurij Limanov, *Svjatoslav, velikij knjaz’ Kievskij (Svjatoslav, Gran Principe di Kiev)*, Moskva, Armada, 1997, pp. 394.

Da alcuni anni si va sempre più affermando in Russia l’interesse per quegli eventi, remotissimi e dimenticati, che hanno determinato la formazione dello stato russo - la Russia di Kiev - e che, offrendosi ad una nuova ed estensiva interpretazione, permettono al lettore russo odierno di conoscere le origini della propria cultura, di porre a confronto il passato e il presente, di individuare alcuni interrogativi e, forse, di tentare alcune risposte.

Jurij Limanov, autore di numerose opere teatrali di ispirazione storica, e membro dell’Unione degli Scrittori, ricostruisce in questa sua prima opera in prosa la vita e le imprese di Svjatoslav Vsevolodovič. Figlio di Vsevolod Ol’govič, Grande Principe di Kiev, poco più che adolescente assume nel 1141 il controllo delle città di Turov e di Vladimir in Volinia. Alla morte del padre si scatena la lotta per la successione al Principato di Kiev. In essa si fronteggiano Izjaslav Mstislavič, zio materno, e gli Ol’goviči, rappresentanti della famiglia paterna. Al giovane Svjatoslav, allontanato da Vladimir, viene affidato il governo di alcune città in Volinia.

Dal 1158 al 1164 egli accresce il proprio potere annettendo al suo regno l'*udel* di Novgorod-Severskij e la città di Černigov. Continuatore della politica paterna, Svjatoslav mira ad ampliare il più possibile i propri domini, giungendo non di rado a scontrarsi con il fratello Oleg. Dal 1169 al 1177 si impegna nella conquista del Gran Principato di Kiev, retto da Andrej Bogoljubskij. Realizza il suo disegno e occupa Kiev, ottenendo il titolo di Gran Principe. Intanto cresce pericolosamente il potere del principe di Suzdal', Vsevolod, contro il quale si muoverà il Gran Principe di Kiev. A questo punto la verità storica si stempera nella leggenda e nella letteratura, e il Gran principe di Kiev, Svjatoslav Vsevolodovič, diviene uno degli eroi immortali del *Canto della schiera di Igor'*.

L'opera di Limanov può quasi essere definita un romanzo di formazione, dove i confini opposti entro i quali si compie la vita del protagonista non sono nascita e morte, bensì giovinezza e immortalità. Incontriamo Svjatoslav adolescente, sognatore, sdraiato sull'erba e intento a fantasticare guardando il cielo; accompagniamo la sua esistenza intensa e lunga, impariamo a conoscerne la personalità, che si forma a poco a poco, con le luci e le ombre proprie di ogni essere umano. L'autore intende raccontare la vita e le imprese di un eroe che è prima di tutto persona, compiendo in tal modo una sorta di traduzione naturalizzante di valori, imprese, personaggi finora avvertiti estranei dal lettore, perché stilizzati in una fisionomia confusa, indistinti in una condotta priva di individualità.

Il desiderio di avvicinare il passato al presente è già tutto nell'incipit: *Otto secoli e mezzo fa le nuvole fluttuavano nell'oceano celeste con la stessa lentezza di ora*; la Storia racconta una stessa umanità, fondamentalmente immutabile nel trascorrere dei secoli, e ancora la Storia, sotto le spoglie di una geniale casualità, sceglie talvolta fra quella umanità un individuo, per destinarlo all'immortalità.

Svjatoslav, Gran Principe della Rus' di Kiev, diviene uno dei personaggi del *Canto della schiera di Igor'*, e si eterna così la sua immagine, consegnata dalla Letteratura alla memoria degli uomini.

Giulia Baselica

Freinet in Sicilia. Aspetti della cooperazione educativa e della pedagogia popolare nel territorio siciliano, a cura di Giovanni Cacioppo, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1997. pp. 184, L. 20.000.

“Insegnare dopo Chernobyl” (vedi a p. 164 del volume)... Ma la let-

tura di questo libro mi ha fatto ritornare alla memoria quel viaggio di studio che Celestin Freinet fece nel 1925 in URSS con la prima delegazione di pedagogisti occidentali: e, con lui, c'erano alcuni francesi, un lussemburghese, un belga, un'italiana, un portoghese e taluni tedeschi. Così ne informa, per l'appunto, Elise Freinet, in *Naissance d'une pédagogie populaire*: «[...] a Leningrado, accoglienza entusiasta dei sindacati russi, visite con itinerario prefissato dalla delegazione, in modo da avere un'idea complessiva della pedagogia russa. Freinet si reca a Mosca e da Mosca a Saratov e Stalingrado [...]. E' felice di poter parlare a lungo della tecnica della "tipografia a scuola" e delle prospettive che questa gli apre di fronte. La Krupskaja, allora ministro della educazione nazionale, riceve la delegazione al Cremlino e in una intervista spontanea e cordiale, mentre mangiano frutta offerta con semplicità, i delegati ascoltano dalla bocca della Krupskaja le realizzazioni pedagogiche in corso e quelle progettate. Ciò che più colpisce nelle parole del ministro così umile di fronte all'immenso compito è quella continua attenzione nei confronti del bambino, dinanzi al quale il maestro scompare, e il desiderio di aprire delle nuove prospettive alle sue iniziative». Le prospettive, la "prospettiva": e ripensi anche al fatto che, proprio nel '25, dopo un quinquennio di esperienze pedagogiche "alternative", Anton S. Makarenko incomincia a scrivere il *Poema pedagogico* (lo concluderà nel '35)... Sarà bene datare questi avvenimenti: e, in tale ottica, potrà servire, certamente, riprendere in mano quel breve opuscolo freinetiano, *Un mese con i bambini russi*, nel quale il teorico della tipografia in classe racconta delle sue impressioni sulle scuole sovietiche visitate ed interpretate nel '25.

Freinet in Sicilia, oggi, restituisce un quadro della cooperazione educativa di grande interesse. A parte l'*Introduzione* di Cacioppo, che per altro rinvia alle "potenzialità" della Collana sciasciana da lui diretta ("Spero e credo che la pubblicazione presentata non esaurisca l'area di presenza potenziale e reale della pedagogia freinetiana nel nostro mondo educativo ma ne fornisca comunque una dimensione stimolante [...]"), vanno menzionati diversi contributi del libro: *Un rilancio della proposta Freinet* (Tullio Sirchia), *Palermo, una città dei bambini* (Francesco Tonucci), *Educazione e "devianza" in Danilo Dolci* (Antonino Mangano), *Il gruppo di educazione antimafia* (Pia Blandano), ecc. ecc. Da segnalare infine la collaborazione al volume di insegnanti elementari, direttori didattici, professori di scuola media e di università.

Nicola Siciliani de Cumis

Natalino Valentini, *Pavel A. Florenskij: La sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, EDB, Bologna 1997.

Frutto di accurati studi, ma soprattutto di appassionato amore della Sapienza, il saggio, pubblicato recentemente dalle Edizioni Dehoniane, offre al lettore il nucleo del pensiero filosofico e teologico di Pavel A. Florenskij, attraverso un'analisi della sua opera, rilevandone la complessità e la pregnanza, il rigore scientifico mai astratto dall'esperienza viva.

Alla sofferta vicenda umana e intellettuale del sacerdote ortodosso Florenskij è dedicato il primo capitolo del libro, laddove se ne ripercorre, con tratti carichi di emozione, la biografia, la formazione scientifica e filosofica, il lavoro instancabile, la testimonianza sino al sacrificio della vita, una vita vissuta nel gusto sapienziale dell'amore, che trova compimento nel dono di sé, che fa del pensatore russo uno dei grandi martiri del XX secolo.

Natalino Valentini è andato alle fonti, ha cioè raccolto e studiato quel che a tutt'oggi è noto degli scritti florenskiani e, al di là, ha voluto indagare quanto e come Florenskij abbia conosciuto, apprezzato, seguito e interpretato testi filosofici, teologici, liturgici, biblici, patristici e mistici, per cogliere attraverso i sentieri del pensiero antinomico, le profondità celate nell'antico e nel moderno, da Eraclito a Platone, ai Padri della Chiesa, ai filosofi medievali, alla tradizione teologica russa, al pensiero ermeneutico moderno e contemporaneo d'Oriente e d'Occidente.

Filosofia della religione *nuova*, quella di Florenskij - che Valentini ci fa conoscere - filosofia della religione che prende forma "dal rivivificante incontro della tradizione ermeneutica patristica e medievale con l'ermeneutica dialogica contemporanea, nella riscoperta profonda della loro comune radice rivelativa" (p. 123), una filosofia che presuppone l'assoluta e fondante priorità della Parola di Dio e che vive di fede, "fede lacerata dall'antinomia che ne mostra al contempo tutto il suo mistero, la sua forza simbolica e irriducibile differenza" (ibid.). La categoria dell'antinomia si configura come "l'unica in grado di comprendere la forza paradossale della verità dogmatica, che si compone di realtà vitali in opposizione e irriducibile tensione, fino alla sua estrema tragica e gloriosa croce" (p.314); antinomia che intesse l'intera esistenza e offre la possibilità alla ragione di oltrepassare se stessa verso il mistero di Dio, luogo in cui l'enigma del mondo si rivela pur senza comprendersi.

L'Autore mette in luce, nel corso del volume, prospettive che si propongono all'uomo contemporaneo, tormentato dall'antinomia, quali vie di speranza, leggendo, nel pensiero di Florenskij, il disegno di un compito nuovo da affidare alla filosofia, e specialmente alla filosofia

della religione, "l'arduo compito di riconoscere la verità abbandonando la pretesa di affermarla, di stabilirla, facendosi interprete della differenza, approfondendo il senso di questa alterità, disponendosi essenzialmente in una posizione di ascolto e di dialogo" (p. 124), "una filosofia nella quale confluiscono l'ardimento teoretico della ragione e la più acuta tensione spirituale, lo sguardo penetrante sulla realtà e la percezione del suo evidente mistero, il rigore dell'interpretazione e lo stupore della contemplazione" (p. 126). E' filosofia della persona ed è l'esperienza liturgica di cui si nutre la filosofia *omousianica* dell'*agape* - come magistralmente annota l'Autore - filosofia che schiude le porte alla vera sapienza, perché è "conoscenza che si fa amore".

Molto significativo è il rapporto tra antropologia etica e ontologia nell'opera florenskiana, che Valentini sottolinea; il problema dell'uomo come problema culturale, qui inteso come la capacità di dare un senso unitario alle cose, abbattendo il muro di separazione "tra sé e la Fonte della vita eterna" (p. 141).

Pagine di grande interesse sono inoltre quelle dedicate al linguaggio, luogo esistenziale del visibile che apre l'uomo al mondo invisibile, destinandolo all'esperienza inesauribile dell'interpretare oltre i limiti del soggettivismo" (p.275); pagine che invitano allo studio della parola e dell'immagine; pagine che rivelano la loro forza simbolica, che trascende l'esperienza individuale per assumere un carattere cosmico e universale, per giungere alla comprensione autentica della realtà.

Valentini si sofferma quindi sull'arditezza di Florenskij nel collocare entro il pensiero dei Novecento la riconsiderazione profonda della bellezza come esperienza globale della conoscenza, e insieme la sofferta durezza ascetica che, attraverso i frammenti dell'universo, cammina verso la Bellezza, perché il vivere nella bellezza è vivere nella fedeltà dell'uomo e del cosmo al disegno di Dio, componendo e ricomponendo l'*imago Dei*.

Infine utili indicazioni pedagogiche si desumono dal saggio di Valentini sulla scia dell'esperienza didattica di Florenskij: la lezione intesa come metodo interpretativo fondato sul dialogo, per conoscere la Verità così come essa è data nella vita, attraverso il colloquio e la cooperazione nella ricerca tra insegnanti e allievi. Il volume è corredato da una vasta bibliografia (di ben 52 pagine) che riferisce scritti di e su Florenskij, opere di filosofia russa e di teologia ortodossa, scritti specifici sull'icona, il volto, la bellezza ed altri testi vari.

Maria Giovanna Valenziano

Giano. Pace ambiente problemi globali. Rivista quadrimestrale interdisciplinare - n. 26, maggio-agosto 1997, a IX, Napoli, Cuen, in collaborazione con l'Idis - Istituto per la diffusione e la valorizzazione della cultura scientifica, (prezzo del fasc. L.20.000; abb. Annuo: per l'Italia L.54.000, per l'estero 185.000).

Il volume si presenta, in generale, specialmente ricco di contributi interessanti; su "mine antipersona" e "utopia" (Nicoletta Dentico); su dimensioni locali, statali, globali della guerra e della pace (Fabio Marcelli, Simona Battistella, Giampaolo R. Capisani); su talune attuali aree di crisi in Africa (Algeria, Congo) e in Centroamerica: in tema di "strategia della tensione" (Anna Bozzo), "transizione" (Dominique Bendo-Soupou), "impossibilità" della "pace" (Mariella Moresco Fornaiser). Ancora: su "guerra giusta" e "mali dello sviluppo" (Domenico Fiore, Michele Nobile, Vittorio Sartogo); su "guerra civile" "nemico interno" e "doppio Stato" (Luigi Cortesi); sulla parola Islàm" (Pier Giovanni Donini); sul "Lavoro" e il suo "Secolo" (Aris Accornero-Vittorio Sartogo); sul "pacifismo" ("rivoluzionario") di Amedeo Bordiga (Luigi Gerosa - L. Cortesi) ecc.

Soprattutto importante, in questo quadro, risulta quindi la sezione con una messa a punto in fatto di 1917-1997. *Rivoluzione "socialismo reale", normalizzazione*, così strutturata: una *Presentazione* (redazionale), pp. 25-26; un saggio di Andrea Panaccione, *La Russia tra la storia e il presente* (pp. 27-45), con sottotemi: "Il grande business e l'umiliazione nazionale", "Una critica del *totalitarismo redistributivo*", "Lo stalinismo e gli storici", "Nuovi approcci di ricerca", "Un ciclo di storia sociale"; segue il resoconto di un *Incontro* con Viktor P. Danilov, che ha per argomento "Crisi nazionale e storiografia", "L'apertura degli archivi e le prospettive della ricerca", "La rivoluzione del 1917", "La collettivizzazione nella storia dell'Urss", "La Russia e i processi globali in corso" (pp.47-58); conclude il servizio una nota di Antonella Cristiani, *Un seminario e un colloquio a Napoli* (pp. 59-61), con utili informazioni sull'attività di Danilov e sulle prospettive della ricerca storica nella Russia di oggi.

Nicola Siciliani de Cumis

Maria Pia TODESCHINI, *Russi in Italia dal Quattrocento al Novecento - Bibliografia descrittiva*, Moncalieri, C.I.R.V.I. 1997, prefazione e revisione di Piero Cazzola.

La biobibliografia della Biblioteca del viaggio si rivela valido strumento di consultazione per il lettore se contiene, oltre ai dati relativi alla storia esterna del testo - stampe, riedizioni, traduzioni - anche gli elementi contenutistici essenziali, quali ad esempio la biografia del viaggiatore e l'itinerario seguito. Questo il pensiero che Emanuele Kanceff esprime nella premessa: un approccio metodologico rigoroso, determinato dalla necessità di costruire le biografie direttamente sui testi. Su tale impostazione si basa il presente volume, risultato di approfondite ricerche condotte dall'Autrice in biblioteche russe, finlandesi e italiane.

Apprendiamo che i viaggi dei russi in Italia hanno inizio nel XV secolo, quando Simeone di Suzdal' nel 1437 accompagna il metropolita Isidoro in un viaggio che ha come mete Firenze e Ferrara, città in cui ha luogo un Concilio ecumenico, poi conclusosi con la firma dell'Unione delle Chiese cristiane d'Oriente e d'Occidente.

Le opere sono catalogate in ordine cronologico; di ognuna sono indicati l'anno in cui il viaggio descritto è stato compiuto e il nome dell'autore, del quale viene inoltre riportata una breve biografia. Viene anche esposto l'itinerario seguito, nonché riassunto il contenuto dell'opera. Questa biobibliografia è ricchissima fonte di informazioni e quindi di riflessioni. In essa è innanzi tutto possibile seguire l'evoluzione dell'interesse dei russi per il nostro paese, un interesse dapprima di carattere essenzialmente artistico - comunque prevalente anche in seguito - quindi culturale, nel senso più ampio del termine, infine storico, politico, economico. Mutano gli itinerari, e se inizialmente toccano in prevalenza città d'arte come Venezia, Firenze e Roma, ben presto, già a partire dalla metà del XVII secolo, essi comprendono località meno note: nel 1659 Vasilij B. Lichacëv visita Modena, Reggio, Lodi.

I testi presentati nel volume offrono al lettore l'utile opportunità di conoscere l'opinione che i russi esprimono nei confronti del nostro paese. Non di rado vi si scorge una dicotomia: se il giudizio sulle bellezze artistiche e sui valori culturali propri dell'Italia è entusiastico, quello sugli italiani è severo. Nel 1825 Andrej G. Glagolev li definisce *persone decadute che hanno perso la somiglianza con i propri avi*.

Le opere dei viaggiatori russi aprono in molti casi nuovi orizzonti conoscitivi nella vita spirituale e culturale del loro paese: negli anni '40 del XIX secolo Nikolaj V. Stankevič nella sua corrispondenza dall'Italia parla delle proprie letture, esprime opinioni personali sull'arte, dà conto delle sue riflessioni filosofiche. Pavel V. Annenkov negli stessi anni compone in Italia i suoi famosi *Vospovminanja* (Ricordi), nei quali prende forma un originale ritratto del grande scrittore ucraino Nikolaj V. Gogol'. Anastasija I. Cvetaeva, sorella della poetessa Marina I. Cvetaeva, descri-

ve la propria famiglia, narrando di un soggiorno a Nervi nel 1902, quindi racconta un incontro con Gor'kij, avvenuto a Sorrento.

L'aspetto che più di ogni altro sorprende il lettore di questa silloge è nell'intento manifestato dagli autori di tante memorie, lettere e pagine di diario: tali viaggiatori si pongono l'obiettivo di raccontare la loro Italia, ben lontana dal modello stereotipato venduto ai turisti, un'Italia rivissuta, reinterpretata, eletta a luogo dell'anima.

Giulia Baselica

Luis Sepùlveda, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, trad. di Ilide Carmignani, Salani ed., 1996, pp. 127, L. 16.000

Storia di solidarietà e generosità di Zorba, gatto nero, grande e grosso, gatto nobile, gatto di porto, e dei suoi amici Sopravvento, Diderot, Colonnello, Segretario che alleva una gabbiana dalla nascita al primo volo.

Fiaba che ricorda le delicate magie di Walt Disney anni '60; parabola di vita per gli umani sempre diffidenti nei confronti dei diversi per razza, sesso, cultura.

Luis Sepùlveda è nato in Cile nel 1949. Membro attivo dell'Unità popolare cilena, ha abbandonato il suo paese dopo il colpo di stato militare. Ha lavorato in Brasile, Uruguay, Perù. E' stato in Ecuador tra gli indios Shuar, ed anche al seguito dell'equipaggio di Greenpeace.

E' autore di commedie, racconti, romanzi di grande successo, pubblicati in Italia da Guanda.

Gabriella Menghini

Elisa Medolla

UNA RECENTE VERSIONE CINEMATOGRAFICA DI "ANNA KARENINA"

Il recente ritorno sugli schermi di *Anna Karenina*, in un film diretto da Bernard Rose e interpretato da Sophie Marceau e Sean Bean, riapre il dibattito sull'opportunità di ricostruire sulla scena la realtà complessa e in sé compiuta di un romanzo, col rischio di snaturare i personaggi smontandone la struttura psicologica e di banalizzarne vicende che nell'ambito di un determinato genere artistico hanno già acquisito una dimensione esistenziale necessaria ed universale. La trasposizione cinematografica anche in questo caso modifica notevolmente il ritmo narrativo del romanzo, contraendo episodi o cancellando atmosfere che, nell'economia del libro, sono essenziali per comprendere lo spirito dell'opera.

Il film tuttavia rende abbastanza fedelmente il senso di angosciosa predestinazione che incombe sul destino di Anna fin dal suo primo apparire, segnato dalla morte di un guardiano sotto le ruote di un treno nella stazione di Pietroburgo. I colori dell'abbigliamento di Anna, quasi sempre scuri, contrastano col pallore luminoso del volto e la isolano sullo sfondo della frivola società pietroburghese o moscovita nei cui salotti si muove. Gli ingredienti essenziali alla composizione della trama del film sono tutti presenti, ma forse questo non basta a rendere la straordinaria ricchezza di un romanzo che, snodandosi su piani diversi, restituisce al lettore una rappresentazione mai scontata di situazioni in fondo comuni ma trasfigurate e rese esemplari dalla creazione artistica.

La riduzione cinematografica di opere narrative universalmente conosciute è comunque un dato di fatto sulla cui legittimità ed efficacia artistica è lecito interrogarsi; un articolo di Viktor Borisovič Šklovskij, intitolato *La prosa di Lev Tolstoj e il cinema di domani*, puntualizza in modo efficace i termini della questione, evidenziando innanzitutto la particolarità del metodo di lavoro dello scrittore che, com'è noto, interrompeva di continuo la stesura di un'opera per poi riprenderla, magari dopo averla disfatta o ritoccata; una scrittura faticosa e sofferta, dunque, che si spiega come il riflesso di un tormento interiore che non abbandonò mai Tolstoj ma da cui forse germinarono le sue grandi intuizioni sulla vita e

sul destino umano. Secondo Šklovskij in Tolstoj l'elemento artistico, per così dire ingenuo della sua grandezza, si collega agli umori di un'epoca tutt'altro che tranquilla.

“Quello che noi chiamiamo seguendo le orme di Tolstoj energia del travaglio non è gioco del poeta né della poesia. Un'originaria insoddisfazione, un'originaria necessità di cambiare esistono da sempre in letteratura. Nelle epoche di rivolgimento, di presentimento di una rivoluzione, in epoche di scoperta di nuovi paesi, di caduta delle monarchie cresce il desiderio di cambiamenti, di sperimentazione in arte. Tolstoj cercava, cadeva in errore, faceva delle scoperte, trovava su ampia scala un'energia terrena, energia dello scatenamento delle forze naturali che non si può fingere”¹.

In effetti il genio di Tolstoj è tale che talvolta ci si dimentica del fatto che l'uomo è stato comunque legato ad un'epoca storica di cui ha subito i condizionamenti; l'altezza della sua arte si impone con tale evidenza da annullare ogni considerazione estranea all'arte stessa; ma si rischia naturalmente di compiere un'indebita astrazione, dal momento che come pochi altri Tolstoj ha vissuto con intensità il proprio tempo, riproponendo sulla pagina scritta la varietà e la complessità dell'esistenza umana. La profonda conoscenza del mezzo cinematografico consente a Šklovskij di evidenziarne i limiti di fronte ad opere difficili da “contenere”, per la rilevanza dei temi o l'intersecarsi delle situazioni; ed è indubbio che l'aver scoperto il contrappunto in prosa permetta a Tolstoj di misurare orizzonti espressivi di grande modernità.

“Egli costruisce l'azione su molti piani. La combinazione di diversi piani gli è necessaria per illustrare il valore di ciascuno di essi. Si tratta di leggi di connessione, di un montaggio. Che atteggiamento ha assunto il cinema verso il contrappunto? Riportando Tolstoj sullo schermo, il cinema il più delle volte ha distrutto la molteplicità dei piani della prosa tolstojana. Ha smarrito il segreto della sua maestria. A chi opera la riduzione cinematografica resta da scegliere. Qualcuno vorrebbe estrarre uno o due fili dal tessuto al fine di raccontare ciò che avviene. Del resto, accennare in breve o tacere. Ma non è possibile per Tolstoj, perché, estraendo singoli fili, si verrebbe a sciogliere tutto l'intreccio”².

Tutto, nelle opere di Tolstoj, concorre alla ricomposizione di uno scenario in cui, nulla essendo scontato o banale, ogni particolare è dotato di autonomia narrativa ma al tempo stesso si iscrive in un disegno esistenziale dai contorni cupi, spesso indecifrabili; unica certezza, il destino di infelicità e sconfitta che in *Anna Karenina* non risparmia nessun personaggio, anche se, naturalmente, si incarna nella figura della protagonista, tragica eroina il cui riscatto morale è la morte. La grandezza di Anna, al

centro di passioni e tensioni spesso insostenibili, consiste, secondo György Lukacs, nel percorrere con coerenza strade che per altri sono lastricate di compromessi ed ipocrisia.

“Anna Karenina non ama il marito con cui vive, che ha sposato a causa di certe pressioni sociali; essa, come tante donne della sua classe sociale, ha un amante. Ma essa percorre coerentemente il suo cammino, ne trae tutte le conseguenze e non tollera che le antinomie insolite vengano smussate dalla banalità della vita quotidiana”³.

In Anna spesso si assiste al manifestarsi di un’insofferenza sdegnata e noncurante verso tutto ciò che è convenzionale; il calcolo, le considerazioni dettate dalla prudenza sono del tutto estranee al personaggio che, nella sua “caduta”, conserva una nobile tragicità, un’aura di cupa predestinazione che le conquista il rispetto del lettore, per il quale essa non si riduce al ruolo di moglie infedele e madre indifferente⁴, ma rappresenta la donna leale e coraggiosa che affronta la morte a viso aperto e che piega la morte stessa ad essere il proprio terribile strumento di vendetta e di rivalsa. La costruzione del personaggio di Anna, che si completa solo al termine del romanzo, avviene secondo uno stile narrativo ignoto ai realisti occidentali alla Balzac, i quali presentano “dall’esterno” le caratteristiche dei personaggi, imponendo al lettore il proprio punto di vista; in Tolstoj è il personaggio che si svela, attraverso la drammatizzazione di particolari che, come osserva acutamente Lukacs, “sono drammatici nel senso più profondo della parola: sono proiezioni visibili e intensamente vissute di importanti cambiamenti psichici”⁵.

Il grande critico spiega questa fondamentale intuizione citando il passo del romanzo in cui si consuma la rottura definitiva tra Anna e Vronskij; Anna comprende che il suo gesto di portare una tazza alle labbra disgusta profondamente l’uomo⁶: nessun artificio narrativo, nessun esasperato psicologismo, ma la netta ed improvvisa percezione di un fatto, come tanto spesso avviene nella vita reale ma è difficile spiegare a parole. Tolstoj vi riesce alla perfezione, ma è evidente che nessun regista e nessun attore, per quanto geniali siano, potranno mai restituire per intero ad Anna e a Vronskij la vita che li muove e li fa soffrire così crudelmente nelle pagine del romanzo.

L’incontro tra Anna e il figlio Serëža, dopo un lungo angoscioso distacco, viene reso sulla scena con commossa intensità; l’episodio d’altro canto costituisce un punto di snodo nel romanzo, una delle crisi che, pur superate, scaveranno nell’animo di Anna ferite insanabili⁷. Eppure neanche in questo caso le immagini, pur suggestive per la frequenza dei primi piani, riescono a trasmettere allo spettatore le emozioni che invece si ricavano dalla lettura del passo. Lo sgomento di Anna nel

vedere il figlio cresciuto, diverso ed uguale al bambino da lei lasciato tempo addietro, non è riproducibile in alcun modo sulla scena ed anche le reazioni di Serëža vengono in parte falsate e piegate alle esigenze dello schermo. In ogni caso non sarebbe possibile pretendere da una riduzione cinematografica la perfetta traduzione in immagini di tutto quanto Tolstoj comunica al lettore: un mondo reso con tale palpitante verità da rendere inadeguato qualunque tentativo di imitazione. Tutto ciò è stato intuito con chiarezza da Šklovskij che, nella doppia veste di critico letterario e teorico del cinema, individua con precisione il cuore del problema.

“Ha un senso portare sullo schermo un classico solo quando siamo in grado di sentire, capire e riprodurre il suo atteggiamento verso il mondo. E questo non si esaurisce nel materiale contenuto nel romanzo o nel racconto. E' indispensabile capire *cosa sia* questa descrizione e questa narrazione nelle opere letterarie. E poi trasporre Tolstoj sullo schermo perché lo spettatore possa constatare i risultati del suo lavoro artistico e le sue scoperte”⁸.

E' dunque indispensabile cercare di comprendere lo spirito dell'opera, anche se ogni versione, fors'anche la più riuscita, avrà il limite d'essere comunque una rilettura, con apporti nuovi di quanti abbiano concorso alla realizzazione del film, attori, regista, sceneggiatori, costumisti.

Lo scarto tra il romanzo ed il film è inevitabile; sempre secondo Šklovskij “la difficoltà di creare un'opera cinematografica che riproduca un'opera letteraria consiste nel fatto che al cinema non c'è la voce dell'autore, non si manifesta cioè direttamente il rapporto dell'autore con l'oggetto”⁹. Nel film di Rose si tenta di superare l'ostacolo attraverso l'identificazione di Tolstoj in Konstantin Levin, chiarita solo al termine del film e legittimata dalle numerose analogie riscontrabili nel romanzo tra il personaggio e lo stesso Tolstoj; Levin, voce narrante del film, ma al tempo stesso protagonista di una storia parallela all'interno dell'opera, sviluppa però le proprie contraddizioni e il suo coinvolgimento alle vicende di Anna è, tutto sommato, piuttosto marginale¹⁰. D'altro canto un personaggio come Anna Karenina deve poter vivere di vita propria, un commento esterno troppo puntuale ne sminuirebbe la forza espressiva e l'impatto emotivo sul pubblico, degli spettatori così come dei lettori.

Si è già accennato ai colori scuri e alle ambientazioni cupe del film; le immagini, incapaci di rendere appieno lo spessore dei personaggi, riescono a ricostruire, grazie al gioco delle luci e dei colori, il senso di angoscia che domina il romanzo, ricollegabile, secondo Dmitrij Petrovič Mirskij, alla situazione personale di Tolstoj, alla vigilia di “quella fase critica che lo avrebbe condotto alla conversione”; osservando che sia *Guerra e pace* che *Anna Karenina* “si chiudono su una nota indefinita”,

lo studioso sottolinea come “in *Guerra e pace* questa conclusione suggerisca l’eterna continuità della vita, in cui il dato negativo rappresenta solo un frammento distaccato, mentre in *Anna Karenina* ci dà l’idea di un non luogo a procedere, di un sentiero che si perde a poco a poco davanti ai passi dei viaggiatori”¹¹.

La conclusione per così dire aperta del romanzo (solo il destino di Anna è definitivamente compiuto, quello degli altri personaggi rimane nel vago) sembra suggerire non una nota di speranza, quanto piuttosto di incertezza su un futuro denso di sofferenze ed incompiutezza. Questo clima di sospensione carico di oscuri presentimenti grava anche sul film, che dunque, anche in questo caso e con le riserve già accennate, riflette l’atmosfera del romanzo.

Rigore stilistico e approfondimento psicologico sembrano invece del tutto estranei alla prima versione cinematografica di *Anna Karenina*, firmata nel 1927 da Edmund Goulding ed interpretata da Greta Garbo e John Gilbert¹²; le vicende del romanzo, rese quasi irriconoscibili dall’ambientazione moderna e dall’elemento patetico-sentimentale, dominante finanche nel titolo del film, *Love*, subiscono un’inevitabile quanto distorsiva banalizzazione. Nessun cenno avrebbe forse meritato questa discutibile rilettura del romanzo tolstoiano, se non fosse legata, per un gioco del destino strano e crudele, ad un episodio commovente e triste, riferito da Tat’jana Suchotina Albertini, nipote di Tolstoj, nel capitolo intitolato *Penso sovente a mia madre*, che chiude il libro di Tat’jana L’vovna Tolstaja *Anni con mio padre*. Dopo aver ricordato le difficoltà economiche della loro vita a Parigi, Tat’jana precisa come la madre, considerando sacra la volontà di Tolstoj, non si fosse mai lagnata della loro povertà, dovuta alla rinuncia dello scrittore ai diritti d’autore. Una sola volta la figlia di Tolstoj era rimasta perplessa.

“Davano un film ricavato da *Anna Karenina*, con Greta Garbo, in un cinema dei Boulevards. Mia madre, una cugina ed io decidemmo di andarci ma, arrivate davanti alla cassa del Gaumont-Palace, fummo obbligate a rinunciarvi perché il prezzo d’entrata superava largamente i nostri mezzi. Tornammo a casa tristemente. E la mamma, con un sorriso gentile e deluso, disse: - Mi domando cosa avrebbe detto papà se avesse visto quanto è accaduto. E anche se mi vedesse scopare il pavimento, fare la spesa e non sapere se ci sono soldi per pagare l’affitto...-. Subito, però, aggiunse: - Ma ha avuto ragione di fare come ha fatto...”¹³.

La rinuncia ai beni materiali in nome della difesa di principi morali irrinunciabili, dinanzi ai quali non conta nulla l’interesse personale e della propria famiglia, è il grande testamento spirituale di un uomo la cui infelicità sulla terra è stata pari solo alla grandezza del suo genio.

NOTE

1) Viktor Borisovič Šklovskij, *La prosa di Lev Tolstoj e il cinema di domani*, in "Rassegna sovietica", 1979, n. 6, p. 6.

2) Ibidem

3) György Lukacs, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, p. 230

4) Anna, che ama Serëža di un amore esclusivo e disperato, è una madre fredda e distratta per la piccola Anna, avuta da Vronskij.

5) György Lukacs, op. cit., p. 232

6) *Anna Karenina*, parte settima, cap. XXV.

7) Ibidem, parte quinta, capp. XXIX-XXX.

8) Viktor Borisovič Šklovskij, art. cit., p. 9.

9) Ibidem, p. 11.

10) L'incontro tra Anna e Levin, che rimane profondamente turbato dal fascino della donna, occupa un capitolo del romanzo (parte settima, cap. X) ed ha certamente uno spazio maggiore che nel film, dove Levin ad un certo punto ricorda di aver visto fuggevolmente Anna, comprendendone l'infelicità, ma di non essere riuscito a dirle nulla.

11) Dmitrij Petrovic Mirskij, *Storia della letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1987, p. 282.

12) Una successiva trasposizione cinematografica di *Anna Karenina*, diretta nel 1935 da Clarence Brown con la partecipazione di Greta Garbo e Fredric March, pur risentendo dei condizionamenti tipici dell'ambiente hollywoodiano dell'epoca, riveste una propria dignità artistica.

13) Tatiana Tolstoj, *Anni con mio padre*, Milano, Garzanti, 1976, p. 290.

Giovanna Siedina

**IL TERZO CONGRESSO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STUDI UCRAINI (AISU)**

(Roma 12-15 dicembre 1997)

Dal 12 al 15 dicembre 1997 si è tenuto a Roma, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza", nella sede di Villa Mirafiori, il Terzo Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Ucraini (AISU). La realizzazione di questo congresso è stata resa possibile, come ha sottolineato il Presidente, prof. Gianfranco Giraudò, grazie a finanziamenti esclusivamente pubblici. Il congresso è stato infatti il frutto dell'impegno congiunto dell'Università di Venezia e delle tre Università di Roma, "La Sapienza", "Tor Vergata" e "Roma Tre", nelle persone dei professori Gianfranco Giraudò, Emanuela Sgambati, Cesare G. De Michelis, Raffaele Simone e Claudia Lasorsa.

Questo terzo congresso dell'AISU, incentrato sull'*Ucraina del XVIII secolo: crocevia di culture*, ha dimostrato che l'ucrainistica italiana non solo non è più un "fantasma", ma al contrario si sta saldamente affermando a pieno diritto come disciplina della slavistica italiana che ha da offrire validi spunti di riflessione anche nel campo della russistica e della polonistica, fornendo materiale nuovo e/o poco studiato e problematiche storico-culturali di sicuro interesse.

Il Congresso si è aperto il 12 dicembre 1997 alla presenza delle autorità accademiche, fra cui il Presidente onorario dell'AISU, Accademico dei Lincei e membro della Nacional'na Akademija Nauk Ukraïny, prof. S. Graciotti, il Presidente dell'AISU, prof. G. Giraudò, la prof. G. Brogi Bercoff, Presidente dell'Associazione Italiana degli Slavisti (AIS), il prof. E. Paratore, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza". Erano presenti anche l'addetto culturale dell'Ambasciata dell'Ucraina in Italia, l'onorevole G. Pittella, Presidente della Associazione Parlamentare di Amicizia Italia-Ucraina, il prof. V. Moskovyč, Vicepresidente della Mižnarodna Asociacija Ukraïnoznavciv, il prof. M. Mušynka, Presidente dell'Associazione Slovaca degli Ucrainisti.

Il fatto che lingue ufficiali del congresso fossero non solo l'ucraino

e l'italiano, ma anche l'inglese, il francese, il polacco e il russo, ha contribuito a rendere più stimolante e accessibile al vasto pubblico la discussione scientifica. Gli interventi della prima giornata sono stati di carattere storico e storico-culturale: G. Maniscalco Basile (Palermo) ha parlato della costituzione ucraina e della rivoluzione cosacca del 1710 confrontando questi fenomeni con la rivoluzione inglese e mostrando inaspettate affinità; M. Ciccarini (Roma "Tor Vergata") ha illustrato la specificità della *Kniga filosofskaja* di A. Ch. Belobockij, opera il cui sincretismo culturale, comune anche alla coeva produzione retorica e filosofica dell'Accademia Mohyliana di Kyjiv, è espressione di uno spirito nuovo, pienamente laico; stimolanti sono state le relazioni di G. Dell'Agata (Pisa) e di S. Garzonio (Pisa), ricche di notizie in gran parte sconosciute al pubblico italiano e internazionale. La prima ha ricostruito in dettaglio, sulla base del carteggio di Luigi Salvini conservato nella biblioteca dell'Università di Pisa, il quadro dell'emigrazione ucraina in Italia e in parte nell'Occidente europeo nel XX secolo; la seconda, sempre sulla base di detto carteggio, ha analizzato molti aspetti, finora poco noti o sottaciuti dell'attività letteraria di Luigi Salvini; infine G. Siedina (Roma "Tor Vergata"), attraverso l'analisi di un prontuario di farmacologia del XVIII secolo, il *Kovčežec medicinskij* di Ivan Maksymovyč, ha illustrato l'apporto culturale decisivo degli *knyžnyky* ruteni alla creazione del "tessuto" della cultura russa.

I temi trattati nelle sedute del secondo giorno sono stati numerosi: dal pensiero politico-religioso alla filosofia, dalla storia alla letteratura, dalla linguistica all'arte. C. G. De Michelis (Roma "Tor Vergata") ha illustrato l'opera di Ihnatij Kul'čyns'kyj, basiliano, primo storico ucraino della Chiesa uniate, che scriveva in latino e in italiano, e del quale ha presentato una rarità bibliografica, *Appendix ad specimen Ecclesiae ruthenicae*; Z. András (Budapest) ha raccontato del viaggio in Ungheria del filosofo ucraino Hryhorij Skovoroda insieme alla missione diplomatica del governo zarista; M. Mušynka (Prešov) ha fornito una descrizione particolareggiata della situazione religioso-culturale dei Rusyny nella Slovacchia del XVIII secolo. L'intervento di O. Pacht'ovs'ka (Nacional'na Akademiya Nauk Ukrajin, Roma "La Sapienza"), incentrato sulla "tradizione repubblicana" che sottende la concettualizzazione dello Stato ucraino da Chmel'nyc'kyj a Mazepa e al crollo dell'URSS, non ha mancato di suscitare vivo interesse e ampie discussioni. L. Calvi (Venezia) ha invece trattato di un aspetto immancabilmente doloroso della storia antica e recente dell'Ucraina: la russificazione del paese, in questo caso amministrativa, nel corso della colonizzazione dell'Ucraina da parte dell'Impero russo nel Settecento. Di argomento letterario la relazione di M. Moretti

(Sanremo), riguardante l'*Enejida* di I. Kotljarevs'kyj, specchio della società ucraina del XVIII secolo.

La seconda sessione di questa giornata si è aperta con la relazione di P. U. Dini (Potenza), letta però da S. Garzonio, sulla analisi linguistica dei termini "cosako" e "ukraniu" nell'opera del gesuita spagnolo Lorenzo Harvás y Panduro; a due mani, e a due voci, è stata invece la successiva relazione di G. Giraud (Venezia) e di M. M. Ferraccioli (Venezia) sugli interessanti documenti riguardanti l'Ucraina nella Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia, e in particolare gli scritti sull'Ucraina di diplomatici e viaggiatori veneziani (Alberto Vimina e altri). L'intervento di G. Bellingeri (Venezia) è stato una poetica rivisitazione della Crimea tatara nel XVIII secolo, incorporata anch'essa traumaticamente nell'Impero zarista. Una circostanziata disamina della storiografia italiana del XVIII secolo sull'Ucraina è stata fornita da S. Avanzino (Genova); feconda di spunti stimolanti la comunicazione di L. Pompeo (Roma "La Sapienza"), sul rapporto tra il *Litopys'* di Samijlo Velyčko e la *Wojna Domowa* di Samuel Twardowski, fonte principale e al tempo stesso obiettivo polemico del Velyčko. M. Garzaniti (Firenze) ha invece parlato del *Putešestvie* di Ch. Žefarovič. L'ultima relazione del giorno è stata quella di K. Kostantynenko (Università di Kyjiv), che ha brillantemente presentato l'opera di Pinzel' e della scuola leopolitana di scultura barocca, accompagnandola con una assai apprezzata proiezione di diapositive.

La giornata si è conclusa all'Ambasciata dell'Ucraina, dove l'Ambasciatore Anatolij Orel ha offerto ai congressisti un sontuoso ricevimento.

La sessione di domenica si è aperta con la relazione di V. Moskovyč (Gerusalemme) e S. Švarchband (Gerusalemme) sull'interazione culturologica (cassidico-ucraina e ucraino-russa) nell'Ucraina del XVIII secolo. Densa di informazioni di prima mano la comunicazione di V. Peri (Biblioteca Apostolica Vaticana), incentrata sulle discussioni attorno alla lingua "illirica" e al rito "ruteni" nella Curia di Benedetto XIV. Vicine per argomento, ma non per impostazione, le relazioni di G. Brogi Bercoff (Milano) e di L. Skomorochova Venturini (Genova): la prima ha trattato degli aspetti dell'agiografia settecentesca in Ucraina (Dmytro Tuptalo), sottolineando la contrapposizione latente tra Chiesa ucraina (Arsenij Macijevyč) e Chiesa russa; la seconda ha analizzato la figura di Dmytro Tuptalo tra retorica e agiografia secondo gli schemi interpretativi canonici. In questo, come in altri casi di temi comuni all'ucrainistica e alla russistica, viene alla ribalta il problema metodologico, e quello della corretta ottica in cui risolverlo. La sessione si è chiusa con la relazione di E. Sgambati (Roma "La Sapienza") sulla tragicomme-

dia *Vladimir* di Teofan Prokopovyč, un esame delle numerose novità di genere, stile, soggetto di quest'opera, e delle sue filiazioni slave.

Nel pomeriggio si è tenuta l'Assemblea Ordinaria dell' AISU con rinnovo delle cariche elettive.

Le relazioni dell'ultima giornata, che si è svolta nella sede dell'Università di Roma Tre, sono state di argomento linguistico, storico, letterario. M. C. Bragone (Viterbo) ha illustrato il contributo portato alla lessicografia ucraina in Russia nel XVIII secolo dal dizionario, redatto da P. S. Pallas, *Sravnitel'nye slovari vsech jazykov i narečij* (1787-1789); A. Ferrari (Università Cattolica di Milano, Segretario dell'Associazione Italia-Armenia "Padus-Araxes") ha illustrato il ruolo delle colonie armene in Ucraina nell'insurrezione per la liberazione nazionale in Transcaucasia (1722-1730). Un tema linguistico è stato quello proposto da Serhij Vovk (Milano), che ha parlato dell'apporto culturale e linguistico dei dotti ucraini nell'elaborazione di una lingua letteraria russa. Ancora sulla lingua è stata incentrata la comunicazione di Maria Peisert (Genova), che ha trattato degli influssi ucraini sulla lingua polacca del Settecento, sottolineando come il processo di interazione culturale, nonostante la conflittualità politica, creasse solide basi per una cultura della tolleranza e del dialogo. La seduta dell'ultima giornata è stata chiusa da V. Koptilov (Parigi), che ha parlato della traduzione ucraina della *Gerusalemme Liberata* di T. Tasso dell'inizio del XVIII secolo, trovata dall'accademico V. Peretc nella biblioteca dell'università di S. Pietroburgo nel 1928. Lo studioso, attraverso il confronto della traduzione con il testo italiano, ha riscontrato una grande fedeltà, benché la versione in ucraino sia stata effettuata non dall'originale italiano, bensì dalla traduzione polacca di P. Kochanowski.

Nonostante qualche assenza, fra cui quelle di Ja. Isajevyč (L'viv), M. Labun'ka (Ukrainische Freie Universität, Monaco), D. Zlepko (Ukrainische Freie Universität, Monaco), B. Levon Zekiyani (Venezia, Presidente dell'Associazione Italia-Armenia "Padus-Araxes"), A. Naumow (Cracovia), P. Lojaco (Washington), il congresso ha avuto un'ottima riuscita. La partecipazione di specialisti già affermati, come anche di giovani pionieri, è segno del crescente spazio che l'ucrainistica va conquistando nel panorama della slavistica italiana. Va anche segnalato particolarmente il lavoro dell' AISU, del suo Presidente, prof. G. Giraud, del suo segretario L. Calvi, che hanno reso l'Associazione una struttura efficiente, e il suo lavoro rigoroso e puntuale. Al congresso è stato inoltre presentato il libro *L'Ucraina del XX secolo*, Atti del Secondo Congresso dell' AISU, tenuto a Venezia nei giorni 4-6 dicembre 1995, presso l'Università Ca' Foscari, dove ha sede l'Associazione.

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:

Formato file	Note
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: Giugno 1998

Associazione Culturale "Slavia"
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

L. 25.000