

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XVIII

aprile
giugno 2009

Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1 comma 2 DCB - Roma
prezzo € 15,00

Slavia, Rivista trimestrale di cultura

Consiglio di redazione: Mauro Aglietto, Agostino Bagnato, Eridano Bazzarelli, Bernardino Bernardini (direttore), 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, Gabriele Mazzitelli, Gerardo Milani, Pietro Montani, Leonardo Paleari, Giancarlo Pasquali, Rossana Platone, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Renato Risaliti, Claudia Scandura, Nicola Siciliani de Cumis, Joanna Spendel, Svetlana Sytcheva.

La rivista è edita dall'Associazione culturale "Slavia", Via Corfinio 23 - 00183 Roma. C/C bancario presso Unicredit-Banca di Roma, Agenzia 70, Via del Corso 307, 00186 Roma, IBAN IT03U0300203270000002262533. Codice Fiscale e Partita IVA 04634701009.

Con la collaborazione di: Associazione Culturale Italia-Russia di Bologna, Associazione culturale "Russkij Mir" (Torino), Associazione Italia-Russia Lombardia (Milano), Associazione Italia-Russia Veneto (Venezia), Associazione per i rapporti culturali con l'estero "Massimo Gorki" (Napoli), Istituto di Cultura e Lingua Russa (Roma).

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 55 del 14 febbraio 1994.
Direttore Responsabile: Bernardino Bernardini

Redazione e Amministrazione: Via Corfinio 23 - 00183 Roma.

Tel. 0677071380. Fax 067005488

Sito Web <http://www.slavia.it>

Posta elettronica: info@slavia.it dino.bernardini@gmail.com

Nei messaggi indicare anche il proprio recapito

La rivista esce quattro volte l'anno. Ogni fascicolo si compone di 240 pagine e costa € 15,00

Abbonamento annuo

- per l'Italia: € 30,00

- sostenitore: € 60,00

- per l'estero: € 60,00. Posta aerea € 70,00

L'importo va versato sul conto corrente postale 13762000 intestato a Slavia, Via Corfinio 23, 00183 Roma. Si prega di scrivere in stampatello il proprio indirizzo sul bollettino di versamento

L'abbonamento è valido per i quattro numeri di ogni annata, 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 su richiesta in contrassegno. 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 XVIII numero 2-2009

Indice

PASSATO E PRESENTE

Roberto Messina, <i>Storia del balletto "Petruška"</i> (seconda parte)	p. 3
Aleksandr Benois [Benua], <i>Maslenica</i>	p. 3
Aleksandr Benois [Benua], <i>Primi spettacoli</i>	p. 12
Aleksandr Benois [Benua], <i>Balagany</i>	p. 18
Mstislav V. Dobužinskij, <i>La Pietroburgo della mia infanzia</i>	p. 29
Oleg G. Rumjancev, <i>Il Messaggio costituzionale di Dmitrij Medvedev</i>	p. 37
Ivan Marino, <i>L'istituto del Messaggio presidenziale in Russia</i>	p. 43
Vitalij Alad'in, <i>La Russia e la crisi finanziaria mondiale</i>	p. 55
Mario Pepe, <i>Nota sul raggismo di Michail Larionov</i>	p. 66
Renato Risaliti, <i>La guerra di Georgia</i>	p. 73
Chiara Piomboni, <i>Donne, musica e poesia nella Russia del Novecento</i>	p. 77

LETTERATURA E LINGUISTICA

Ol'ga G. Revzina, <i>La lingua russa nel XX e XXI secolo</i>	p. 104
Evelin Grassi, <i>La poesia tagico-sovietica degli anni Venti</i>	p. 114
Federica Di Iorio, <i>Pušk'in e il Caucaso: prima e dopo Arzrum</i>	p. 133

DIDATTICA

Nicola Siciliani de Cumis, <i>Il "Makarenko didattico"</i>	p. 146
--	--------

ARCHIVIO

Graziano Zappi "Mirco", <i>Ricordi di un comunista italiano</i>	p. 161
Mark Bernardini, <i>Storia di un attentato</i>	p. 192
Silvia Bascelli, <i>Lo scopone scientifico</i>	p. 198

RUBRICHE

<i>Lecture</i> (Risaliti, Bernardini, Satragni Petruzzi, Macagno, Menghini)	p. 212
<i>Mostre</i> (Satragni Petruzzi, m. b.)	p. 224
<i>Cinema</i> (Martinelli)	p. 227
<i>Cronaca</i> (Tomassetti)	p. 231
<i>Zibaldone</i> (m. b.)	p. 235
<i>Notiziario editoriale</i>	p. 240

Ai lettori

La rivista *Slavia* è nata nel 1992 ad opera di un gruppo di slavisti, docenti universitari, ricercatori e studiosi di varie discipline intenzionati a promuovere iniziative per approfondire la conoscenza del patrimonio culturale dei paesi di lingue slave e delle nuove realtà statuali nate dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica. Nel corso degli anni il panorama dei paesi di lingue slave si è ulteriormente modificato con la divisione della Cecoslovacchia in Repubblica Ceca e Slovacchia e con la graduale disgregazione della Jugoslavia, - un processo forse non ancora giunto a conclusione, - da cui sono nati finora sette nuovi Stati, sei dei quali a maggioranza slava. Tutte queste realtà nazionali, vecchie e nuove, sono al centro della nostra attenzione. Più in generale, andando oltre i confini etnici o linguistici, rientrano nel nostro campo di indagine tutti i paesi che, nel tempo, abbiano comunque fatto parte di quel variegato universo che costituiva, secondo la terminologia sovietica, il "campo socialista" o "campo del socialismo reale".

Slavia è annoverata tra le pubblicazioni periodiche che il Ministero per i Beni e le Attività Culturali considera "di elevato valore culturale".

La Redazione invita i lettori a manifestare le proprie opinioni e a commentare i contenuti della rivista inviando messaggi all'indirizzo di posta elettronica info@slavia.it oppure dino.bernardini@gmail.com

Slavia si riserva il diritto di pubblicare, abbreviare o riassumere i messaggi, che, su esplicita richiesta degli autori, possono essere pubblicati in forma anonima o con uno pseudonimo.

Le opinioni espresse dai collaboratori non riflettono necessariamente il pensiero della direzione della rivista.

RINNOVATE L'ABBONAMENTO ALLA NOSTRA RIVISTA

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

**Si prega di scrivere in stampatello
proprio indirizzo sul bollettino di versamento**

ABBONAMENTI

Ordinario	€ 30,00
Sostenitore	€ 60,00
Esterio	€ 60,00
Esterio Posta Aerea	€ 70,00

Roberto Messina

IL BALLETTTO “PETRUŠKA”. METAMORFOSI DELL’IMMORTALE BURATTINO

(I ricordi d’infanzia di due artisti)

Questa seconda puntata (vedi Slavia, 2008, n. 4) del saggio sul balletto Petruška raccoglie tre saggi dello stesso Benois sui suoi ricordi infantili sul Carnevale pietroburghese e gli spettacoli a cui ha assistito, dei quali il balletto conserva alcuni tratti. Benois, come Stravinskij, conservava nitidamente alcune immagini che il balletto rivela nel suo svolgimento. Infine è stato riportato un brano delle memorie di M. Dobužinskij sul medesimo tema che completa la documentazione su quei favolosi giorni il cui ricordo è rimasto indelebile nella memoria dei due artisti.

Aleksandr Benua

MÀSLENICA*

Ho trovato il momento poco adatto per ricordare l’allegria passata, il vecchio, splendido carnevale russo (màslenica)¹ sparito per sempre. Si poteva prevedere che tutto ciò che lo costituiva sarebbe definitivamente scomparso entro venti anni? Com’è possibile che venga la voglia di guardare indietro, quando perfino i *bliny*² in qualche casa (in moltissime case) non ci sono per la mancanza di farina! Perfino il burro non c’è in sufficiente quantità, non c’è nemmeno la *smetana*³, e nemmeno qualcosa di molto importante per il banchetto di carnevale. Solo i sonagli dei *vejki*⁴ attualmente divertono i piccoli borghesi, per giunta si permetteva loro di venire solo per la “penuria di cocchieri”. I *vejki* hanno un aspetto iridescente. Essi guadagnavano molto, in maniera incredibile. Attaccavano, oltre ai sonagli, anche penne brillanti o cencetti alle *dugà*⁵, essi trasportavano baldanzosamente e mercanteggiavano gentilmente. Ma con questo la “festa” è finita. Non è percepibile nemmeno l’urlo degli organetti e delle paroline gustose e audaci...

Nell’infanzia tutto cominciava con i *vejki*. Ti svegliavi la domenica, e sul lettino ascoltavi, come se i campanelli dal suono argentino

bucassero l'aria. La *njanja*⁶ immancabilmente annunciava: «Alzati, svelto, già arrivano i tiri dei *vejki*». E sebbene in sostanza in quell'avvenimento non ci fosse niente di straordinario e inaspettato, tuttavia, scalzo, correvo alla finestra, per accertarmene con i miei occhi. Probabilmente quell'eccitazione era dovuta interamente a quella stessa passione del bambino per la confusione, per lo scompiglio del tran-tran quotidiano. Sia il cocchiere che la guardia, lo spazzino con la scopa, il postino con la borsa o lo spazzacamino con la scala, il venditore ambulante con la bancarella, o il mendicante all'incrocio, sono creature legate alla strada. Il tiro del *vejka* è il perturbatore del tran-tran stradale. Ora, in primo luogo, è uno straniero, che non capisce la lingua russa, ma talvolta finge di non capirla: per maggiore raffinatezza. Il suo cavallo non è un semplice cavallo, ma svedese⁷. E poi è un ribelle per il quale le leggi non sono scritte. Va con un altro ritmo, volentieri si avvicina troppo alle ruote della carrozza [che fiancheggia la slitta], egli prende né più a buon mercato né più caro del normale, sulla sua slitta ci si può accomodare in due, in quattro, in sei, è piuttosto scomodo, ma proprio per questo è anche gradevole nei giorni di generale follia e nei giorni dei baccanali collettivi.

Però la vista del tiro del *vejka* non significava un invito semplicemente a una passeggiata per le vie della capitale, ma allettava ad un particolare viaggio: al Prato della Zarina⁸. E fare semplicemente una gita era molto divertente e allegro, soprattutto allegro, quando le strade erano deformate e allagate dal disgelo, quando i pattini scivolavano, lisci come l'olio, o cominciarono a dare strattoni sui ponti senza ghiaccio, e la slitta si trovava in secca. Ma questa delizia era una semplice birichinata, rispetto al rituale viaggio ai "baracconi". Là anche lo stesso *vejka* assumeva un aspetto più solenne. Egli si rendeva conto di partecipare ad un grande avvenimento, di diventare un visibile attore nella pièce. In un altro luogo egli se ne va così da sé, per cortesia, e là lo portava la sacra coscienza del proprio dovere. Tuttavia i vostri genitori gli pagavano 20 copechi in più, poiché essi capivano che le leggi generali dell'economia in tali casi non sono opportune. Bisognava dare ai bambini la possibilità di "fare baldoria", e nell'idea di baldoria immancabilmente rientrava anche la prodigalità.

Del resto non era anche stabilito di andare ai baracconi fin dal primo giorno. Io stesso, chissà perché, amavo ritardare a più tardi questa delizia, sebbene prima mi preparassi a lungo al carnevale, soprattutto mi si presentava l'acuto desiderio in quei minuti, quando passavo davanti ai grandi templi di legno di fronte al Giardino d'Estate. Tornando col buio da via Kiročnaja dagli zii, vedevo col chiarore della luna, attraverso la finestra della carrozza, il bosco a capriate, come giganteschi magazzini di

materiali, quali embrioni di cabine, di padiglioni, di montagne [russe]. Questa città di legno prometteva un miracolo dell'altro mondo. Qui arriva a dominare il *nonno*⁹, là cominciavano a rumoreggiare i caroselli indiolati, là io gelerò nell'attesa della rappresentazione del "teatro". Ma quando la settimana tanto desiderata arrivava, era necessario ancora tormentarsi. Bisognava anche andare alla scuola o al ginnasio fino a mercoledì...

La prima volta, del resto, sono andato ai baracconi nella prima infanzia, quando di qualsiasi scuola per me ancora non si pensava. Ero con i miei fratelli più grandi, e questo avveniva allora, quando i baracconi erano allestiti lungo il boulevard dell'Ammiragliato: probabilmente nel 1874¹⁰.

Attraverso queste porte anche io entravo allora nel regno di Melpomene e di Talia, e, senza dubbio, appunto, grazie ad un tale caso io subito cominciavo ad avere rapporti amichevoli con queste due dame divine. Le vedevo come personaggi in piena libertà davanti allo sguardo, stralunato per lo stupore, del popolo verace, ed allo scroscio di una risata veramente allegra. Ed apprendevo subito "l'eccitazione teatrale", uscivo dai baracconi inebriato, ubriacato, insensato... Il ragazzo di quattro anni pensava, allora, che si meritasse di partecipare a qualcosa di molto bello, molto importante. E l'impressione per questo primo spettacolo si radicò nel ricordo con un'immagine indelebile. Perfino adesso, quando sotto l'influenza di certe disgustose calunnie, personalmente provo l'odiosa e famigerata "crisi del teatro" e comincio a dubitare del "valore del teatro", mi basta suscitare nella mia memoria quel sentimento di estasi, nel quale allora venivo a trovarmi dopo l'apoteosi¹¹, per colmarmi dell'incondizionata fede nell'assoluto del teatro, nella sua grazia, nel suo profondo significato umano.

Grato per la concessa delizia, io ricordavo da quei giorni anche il nome del proprietario del "mio primo" spettacolo. Era Egarëv, noto impresario di allora, che costruì, se non erro, poco dopo, un "parco dei divertimenti" sulla via *Oficerskaja*. Forse costui era il più comune affarista, forse un grande volgarone. È possibile anche che vivendo in quel tempo esercitasse un mestiere non del tutto artistico, dimenticando anche di pensare ai suoi inizi teatrali. Ma a me Egarëv da quel giorno, e per lungo tempo, mi si presentava come un mago. Io ne inventavo perfino l'aspetto esteriore. Doveva avere gli occhi affabili, con la barba e il pizzo, con i capelli pettinati sulla fronte, ed il suo abito doveva essere verde, leggermente somigliante a quello da cacciatore, alla Egarëv.

E ricordo, come fosse ora, quella stessa rappresentazione. Era una autentica pantomima con Arlecchino, Pierrot (che il pubblico chiamava,

con mio sdegno, Mugnaio), Cassandro, fate, diavoli ecc. ecc. Il primo atto raffigurava qualcosa simile a un boschetto; a destra c'era una collina, dalla quale di tanto in tanto emergeva ogni sorta di fantasmi, a sinistra una trattoria con la tettoia. Arrivava una carrozza, che perdeva una ruota e ne cadevano molte persone vestite a festa. Sotto la tettoia si rimettevano in ordine e banchettavano.

Arlecchino serviva. Per qualche mancanza poi lo uccidevano, il che procurava grande contentezza al suo collega Pierrot. Quest'ultimo, rimanendo solo con il cadavere, lo tagliava a pezzi, e poi lo oltraggiava, rimettendo di nuovo al loro posto le parti in modo sgraziato. All'improvviso c'era una svolta. Appariva nel fuoco di bengala una fata con la bacchetta magica che restituiva la vita ad Arlecchino, che diventava a sua volta un essere magico. La sua *batte* [francese: spada di legno] (come si dice in russo?)¹² da cuoco acquistava una forza miracolosa, e tutto ciò che toccava con questa, subito diventava obbediente.

Il secondo atto era una continua confusione. La scena rappresentava la cucina della trattoria. Arlecchino rianimato cominciava a scherzare vendicandosi di Pierrot e dei suoi ex padroni. Appariva nei luoghi più inaspettati. Lo trovavano nel pentolone che bolliva sul focolare, nella cassa di un orologio, nella madia della farina. Tutti i clienti della trattoria lo inseguivano con in testa il grasso cuoco. Ma Arlecchino si rivelava imprevedibile. Spariva in mezzo al pavimento per saltare fuori dalla finestra un secondo dopo; poi salta nello specchio sopra il camino, come già era sfrecciato attraverso tutta la scena, sedendo su di un mostro magico. E, naturalmente, gli inseguitori si nascondevano per la vergogna. Correndo sulla scena da diverse parti, si scontravano, si davano a vicenda botte micidiali che erano destinate al nemico, cadevano uno addosso all'altro formando autentici mucchi, oppure tutti i loro sforzi non erano idonei a spostare il pesante comò, dietro il quale si nascondeva il perdigiorno, e subito lo stesso comò si muoveva e cominciava a correre verso di loro.

Tralascio il terzo atto, malgrado la graziosa decorazione, nella quale io riconoscevo il Canal Grande di Venezia, caro al mio cuore, sul quale crollava il balcone di Cassandro. In generale qui la pantomima cessava, e perdeva nerbo. Ma tanto più il finale si presentava stupendo. Dal bosco scuro, dal quale, ancora una volta, appariva una fata, Arlecchino e i suoi inseguitori si trovavano direttamente nell'inferno dove c'erano diavoli giganteschi, con il fragore di una musica infernale e con una nube di bengala rosso fuoco. Sembrava che la morte fosse per tutti inevitabile. E là, del tutto all'improvviso, penzolavano dal cielo ghirlande di rose, sostenute da amorini, la grotta oscura dell'inferno sprofonda per fare

posto ad uno splendente paradiso. La fata univa Arlecchino con Colombina, i disgustosi malfattori, che hanno l'audacia di attentare alla vita del beniamino delle forze supreme, si ritrovano tutti con le facce di maiali, somari, capre e altri disonorevoli animali. Questa apoteosi ora la posso almeno ricreare sulla pagina da quella immagine che si impresso nella mia memoria. Ora vedo perfettamente il fondo inondato di luce, i fiori e qualche drappeggio al posto dei velari celesti, e in primo piano una esitante pantomima di musi suini e asinini. Per lungo tempo ho ricordato anche la musica di questa apoteosi, ma con gli anni essa è scomparsa dalla memoria del mio udito.

Spesso, in seguito, ho vissuto simili pantomime. Purtroppo Egarëv scomparve poco dopo dal Campo di Marte e sul posto rimase il suo concorrente Berg. Anche lui rappresentava arlecchinate, ma io insisto molto sull'enorme diversità tra quelli e gli altri spettacoli. Sembra che Berg avesse attori russi, e in ogni caso tutta la sua comicità era più semplice e più grossolana. Infine, cosa terribile, le pantomime erano parlate e Arlecchino aveva la sfrontatezza di apparire con la barba, il che, è vero, recuperava l'immagine della sua primitiva versione, quando Arlecchino rappresentava lo scapestrato ergastolano, e che già non concordava perfettamente con la sua più tarda metamorfosi in incantevole beniamino delle fate, venerato da me, nell'infanzia, come giovane mago. Da Berg anche i trucchi erano eseguiti senza convinzione interiore, senza passione e senza senso. Pierrot era sempre sbadato e per questo la sua comicità era limitata. Le Colombine erano vecchie. Sentivano freddo, si vestivano in gonne di lana con i pantaloni, che spuntavano da sotto il vestito damascato. Da Berg erano belle solo le scintillanti ruote sulle quali, stando in piedi, sbucavano le fate, signore-marionette, che, cadendo, si rivelavano vuote all'interno; e ancora diavoli dell'inferno fino al soffitto, che con le zampe afferravano e scuotevano i nemici di Arlecchino. In tutto il resto si sentiva il declino di Berg. Era buio sulla scena, era vuota la sala. Faceva pena guardare, com'era piccolo il gruppo che si pigiava sui più alti gradini della scala dei "terzi posti", mentre da Malafeev o da Lejfert la coda non solo occupava la scala esterna, ma ancora continuava in basso, verso la cassa. Era un autentico assedio.

Dagli anni '80 finalmente furono installate anche sui baracconi le basi distruttrici del patriottismo da quattro soldi. Già allora i caratteri europei del saggio Pietro del nome della capitale cominciarono un po' a sbiadire e a smarrirsi nella scrittura slava. Da lontano si sentiva odore di "Pietrogrado". Cominciarono a costruire le case care a Stasov con i galletti, le persone intelligenti condannavano l'Ovest marcio e celebravano senza discernimento tutto il nativo, molto mal conosciuto, se non addirittura

tura putrefatto e necrotizzato. E nei teatri dei baracconi questi cambiamenti si rivelarono molto chiaramente. Scomparvero le leggere e buffe pantomime e arlecchinate, al loro posto si installarono pesanti Gromoba, Bova-Korolevič, Il'ja Muromec; urlavano, suonavano melodrammi tratti dalla storia patria, vennero di moda le messinscene di Puškin, Lermontov. I teatri cominciarono a chiamarsi "Svago e profitto" o "Istruzione e svago"¹³. E in tutto questo cominciava a spirare un'aria di pedagogia, di tutela sulla moralità, di desiderio di sostituire la primitiva, sincera allegria popolare con quella che pretendeva di essere un grande livello di "cultura" e di eleganza.

Però, bisogna rendere giustizia, perché in queste ricerche di ciò che era nobile, serio e utile per l'anima non tutto si segnalava per l'insuccesso e per il cattivo gusto. Soprattutto in Lejfert, si notava molto il grande lavoro, anche se era eseguito semplicemente con l'abnegazione dell'impresario, dei registi, dei decoratori, degli attori. A me soprattutto è restato in mente lo spettacolo *Il prigioniero del Caucaso*, del quale mi piaceva l'avvenente, giovane attrice, che recitava la circassa con inusitata sincerità e semplicità.

Nel complesso anche lo stato d'animo sui baracconi rimase quello di prima. C'era sempre il lamento degli organi meccanici, risuonava sempre e biascicava la grande piazza, così ad alta voce che gli echi di questa cacofonia favolosa giungevano fino ai magazzini *Gostinyj dvor* e perfino alla piazza del Palazzo. C'era sempre il delirio dei caroselli, delle altalene e delle montagne [russe], che inebriava la testa della gente, turbinavano sempre le nuvole di vapore dei samovar di strada e della baracca nella quale, sotto il muso del tedesco Kladeradač¹⁴, si cuocevano "i panini berlinesi". Ai bambini doleva sempre la pancia per il panpepato, le fave, le noccioline; ai vecchi, invece, dolevano i fianchi schiacciati nel pigiapigia. Intorno alla piazza, lentamente andavano sempre in giro le "prigioniere" del Monastero Smol'nyj in fila nelle carrozze e con i rossi servitori sulle serpe gallonate. Mentivano sempre i raěšniki per la Regina Vittoria, che "ecco gira oltre l'angolo, non si fa vedere", giravano sempre le altalene che mettevano paura, parlava col naso come prima Petruška nelle zampe "dell'ammaestrato-marinato Barašk"¹⁵, il "nonno" si dimenava dal parapetto e diceva sciocchezze indecenti, e, accanto, con lui ballavano belle donne con la *konfederatka*¹⁶ e una terribile "Capra" con un lungo collo...

E grazie a questo schiamazzo e a questo delirio, nei teatri si potevano bere anche le sciocchezze patriottiche. Lo stesso spettacolo cominciava a somigliare sempre più alla letteratura istruttiva e perfino ai teatri veri. Tuttavia rimaneva come prima il tormento del raffreddore per

l’attesa nella fila, rimaneva l’odore di tavole segate di fresco, rimaneva il dolore che tormentava le dita dei piedi intrizziti, restava la contentezza di sbirciare per caso nella porta appena schiusa, la contentezza del fischio che significava il cambiamento del quadro, o l’entusiasmo per il tintinnio del gong, che inevitabilmente precedeva qualsiasi apparizione tragica. E poi era molto buono il momento in cui, quando, già seduto al sicuro nei posti di riguardo, osservando, vedevo le valanghe del pubblico proletario che piombavano, che riempivano con grande afflusso le panche della terza fila, che tutti calpestavano e spintonavano nel loro cammino. Che strilli! che sospiri! che risate rimbombanti! O all’improvviso parlerà col naso la fisarmonica portata con sé, o all’improvviso gli amici si scambiano rapidamente una forte parolina perché durante l’assalto sono capitati nei capi opposti della tribuna superiore. È completamente naturale che dopo tali emozioni anche il cibo di Malafeev potesse sembrare del tutto accettabile. Già non lo guardi, ma semplicemente ti abbandoni all’ambiente del baraccone carnevalesco. È semplicemente allegro, comico, buffo, perché così inusuale, così dissimile dalla nostra abituale cupezza ...

E così questo incanto in seguito ci è stato tolto! I baracconi, grazie agli intrighi dei tutori della società, della sobrietà, furono all’inizio confinati nel Campo di Marte Semenovskij. In quel tempo vivevo a Parigi, e questo mi protesse dall’essere presente all’agonia e alla morte di ciò che era prediletto da me sinceramente. E là nella lontana piazza essi decadde- ro, deperirono e morirono, come non era giunta fino a noi la festa del 1° maggio a Ekaterinhgof, come in generale in forza di non si sa quali leggi è condannato a morire nella vita russa tutto ciò che in essa è realmente originale, vivace e gioioso. Molto più tardi, N.N. Vrangeli desiderò resuscitare i baracconi nel Campo di Marte. Ma per me, senza dubbio, già in quel tempo una tale “impresa premeditata” si sarebbe caratterizzata come uno “stile galvanizzato”, e non come un fenomeno vitale. Ora minaccia di sparire non solo il ricordo dei baracconi, ma anche la stessa memoria del grande carnevale russo. E i *vejki* che venivano dalle viscere della Finlandia sono costretti semplicemente ad accompagnare i piccoli borghesi: è per loro che sono diventati sobri e hanno dimenticato di come erano noti per la passata ingordigia, riempiendo le tasche di sporche banconote di nuovo taglio...

Ieri notte sulla slitta di un *vejka* abbastanza vecchio ho attraversato il Prato della Zarina che annegava nel buio. Guardando la sua schiena ingobbata, pensai, se non era con lui che una volta mi avvicinai a quegli stessi luoghi, se non era con lui che tornai stanco, affamato di bliny, con il dolore nella schiena, mezzo addormentato dal freddo, morto dalle

impressioni? Se ero io, l'attuale anziano e rispettabile piccolo borghese di Pietrogrado, una volta ero quel *gamin* [francese: *birboncello*] pietroborghese che applaudiva con le manopole e pestava con gli stivali di feltro per entusiasmo l'Arlecchino di Egarëv? Non vedevo forse allora con i miei occhi che la nostra strada può vivere liberamente, scherzare e rallegrarsi? O tutto questo l'ho appreso in certe memorie, esaminando attentamente le incisioni del nonno, o infine....semplicemente l'ho creato insieme a Igor⁴ Stravinskij per il divertimento dei parigini oziosi?

(Aleksandr Benua)

P.S. Quando la redazione della presente edizione mi chiese di scrivere una specie di prefazione alle memorie dettagliate di A.V. Lejfert sui baracconi, mi parve più opportuno mettere a disposizione il saggio precedente. Ma mi si richiese di aggiungere alcune righe, così al ciclo di ricordi sul Prato della Zarina è stata aggiunta ancora un'impressione da me provata nella settimana di Pasqua del 1918...

Venivo da qualche parte della Litejnaja, camminando per azzurre pozzanghere che riverberavano il cielo chiaro, lottando con il vento e riscaldato ferocemente dal sole. Avvicinandomi al Giardino d'Estate, con particolare vivacità, mi ricordai delle feste popolari pasquali del tempo passato, che si distinguevano da quelle di carnevale solo per l'assenza della neve, dei vejki, dei bliny, ma, nello spirito, "decorativo" e dedito alla "gozzoviglia", era perfettamente affine al carnevale.

All'improvviso mi sembrò che sfogliassi all'indietro di quarant'anni il libro della mia vita e che, avvicinandomi all'angolo, vedessi appunto sul "prato", vistosamente dipinte, le grossolane baracche di legno, ruote di altalene, e una folla allegra: bizzarro miscuglio di zerbiotti, di operai, contadini, ginnasiali, avvocati e il più importante ornamento della festa: gli ufficiali e i soldati nelle loro sfarzose uniformi di allora.

Ed ora una piccola parte di questa attesa visione appariva davanti a me in una forma straordinariamente fantastica. Vicino al parapetto del ponte che attraversa il Canale dei Cigni¹⁷, non lontano dal gruppetto di persone che malinconicamente aspettava il passaggio del tram pieno zeppo, qualcuno era appoggiato alla colonna, "originario da quel mondo", originario di quello stesso mondo che appariva a me poco fa. Quel qualcuno era un soldato del tempo di Alessandro II, con le basette, con i baffi, il berretto con la visiera di modello francese, in completa uniforme da parata, con lo sparato rosso, con appese le medaglie e le croci. Dove!, in

quale ospizio, in quali scantinati è conservata questa terribile mummia, questo monumento vivente di un’epoca estinta, ora, è evidente, che si trascina dall’ amara miseria della sua tana, alla viva divina luce, alla quale anche il suo abito “da museo” e anche i suoi capelli, ingialliti dalla vecchiaia ed anche dallo squallore, sembravano soprattutto sbiaditi e inverosimili.

Senza dubbio il vecchio era arrivato qui, ricordandosi del passato, e non sapendo niente di tutto quello che è accaduto in questi anni. Pensava che a Pasqua i signori pietroburghesi, come prima, passeggiassero nel Prato della Zarina e che ora gli cadessero nella mano ubriaca molte monete da venti copechi. Al suo posto c’è solo il gruppetto di persone della malinconica “coda”, alcune che si muovono davanti a quelle arrabbiate, altre sono straccioni nei sacchi grigi, nei quali il veterano non per questo riconoscerebbe i suoi commilitoni; al posto della massa dei cocchieri e degli equipaggi privati, solo leggere vetture con il loro sibilo, e gli autocarri che rumoreggiano! Infine al posto dei *tiaferi*¹⁸ e delle altalene c’è la piazza deserta con in mezzo il cimitero. Tentai di parlare con l’invalido, ma egli, raggrinzito dal sole, non accorgendosi nemmeno che qualcuno gli rivolgesse la parola, e nemmeno quando gli infilai nel pugno un po’ di spiccioli, nemmeno mi ringraziò, non riscuotendosi dal suo torpore.

Il giorno dopo andai di nuovo in quel luogo, ma il vecchio non c’era più. Per me era certamente sicuro che, trascinandosi nel buio fino alla sua tana, doveva essere caduto esausto sulla paglia e, non rendendosi conto completamente di quello che provava e vedeva, fosse morto là dall’angoscia avuta...

Del resto, non si pensi che con questo racconto volessi rappresentare una certa allegoria. Lo cito soltanto perché allora, sotto la fresca impressione, mi concedevo di aggiungerlo ai miei ricordi. E ora, ogni volta, che mi avvicino a questo luogo presso il Canale dei Cigni, ricordo la figura triste del soldato-fantasma, e poiché in quel momento mi prende il dispiacere non solo di quel vecchio, ma anche per me stesso e per la nostra vecchia, brillante, “galante” e grandiosa Pietroburgo, ricca di divertimenti, armoniosa in tutte le manifestazioni della sua vita, sostituita, nel fatale 1914, sotto il risuonare della guerra, dalla malinconica Pietrogrado¹⁹.

1917 – 1922 A.B.

PRIMI SPETTACOLI**

Sui teatri e sugli altri spettacoli, fino a cinque anni, avevo una conoscenza molto vaga, solo per sentito dire, ma questo “sentito dire” era sufficiente in casa nostra. I diversi membri della nostra famiglia amavano, tuttavia, varie cose. Alcuni erano sostenitori dell’opera italiana, altri del teatro francese, altri ancora del circo e perfino dell’operetta. Meno di tutto interessava il teatro russo. In verità, paparino una volta era un grande ammiratore di Karatygin e Ščepkin, parlava del *Revisore* con entusiasmo (a Roma conobbe Gogol’) e talora, non senza una certa tenerezza, raccontava delle sue impressioni teatrali, ma tutto questo apparteneva al lontano passato, ed egli stesso al mio tempo andava a teatro raramente, e solo quando lo “trascinavano”. Amava straordinariamente sia *Ruslan che La vita per lo zar*²⁰, le melodie da *La tomba di Askol’d*²¹, che cantava continuamente o la sceglieva piuttosto abilmente per il pianoforte a coda. Ma tra i giovani parenti non c’erano compagni per i suoi gusti, Alberto adorava il solo *Faust* di Gounot e tutto il resto, malgrado la sua eccezionale attitudine musicale, gli era indifferente, sebbene egli stesso potesse comporre splendide “fantasie” nello spirito di Liszt, di Beethoven e di Chopin. Leontij, chiamato già Lulù, era un appassionato e assiduo frequentatore dell’opera italiana. Non avevamo l’abbonamento ad un palco del teatro Bol’šoj, ma lui non lasciava passare nessuna “nostra” serata, fino all’intontimento, inebriandosi del canto dei suoi beniamini. Le sorelle dividevano i suoi gusti, ma con meno passione. Tra la vecchia generazione, “Babuška Kavos” era tuttavia un’appassionata italomane, più pacatamente, ma tutti fedeli ammiratori dell’opera italiana, lo zio Kostja e lo zio Cesare. Al contrario lo zio Miša Kavos, che aveva una sua particolare opinione su tutto, si risolveva talora ad esaltare fino alle stelle Serov ed andava alle prime dell’“Aleksandrinka”²², elogiando questo o quello degli attori russi. Totalmente zelante e appassionata del teatro russo era la zia Liza Raevskaja, ed anche la cameriera della mamma Ol’ga Ivanovna Chodeneva. Quest’ultima, come ho già raccontato, correva almeno una volta alla settimana nel vicino teatro Mariinskij (dove allora si davano spettacoli russi) o nel lontano Aleksandriinskij, e da lei ricevevo dettagliati resoconti. Nei suoi racconti ora prorompeva in risate fino alle lacrime, talora si faceva cupa e solenne.

Bisogna dire che la mia carriera teatrale iniziò con qualcosa di molto spettacolare e rispettabile. Il mio primo spettacolo fu...un teatro

canino, e assistetti ad esso, non nel circo, ma nel più comune appartamento, pressappoco sulla piazza dell’Ammiragliato, affittato per l’occasione dall’ impresario forestiero di un cane. Non avevo più di quattro anni, perciò la mamma dovette tenermi in posizione eretta sulle sue ginocchia per tutto il tempo dello spettacolo, altrimenti non avrei visto niente tra le teste degli spettatori che erano davanti a noi. Non ricordo tutto, ma mi si è impresso nitidamente nel ricordo un favoloso enorme newfaunland [cane Terranova] nero e insolitamente intelligente, che latrava la necessaria quantità di volte, quando qualcuno del pubblico estraeva dal mazzo questa o quella carta. Eseguiva con il padrone a quattro mani (due mani e due zampe) il famoso “valzer del cane” sul pianoforte a coda. Da allora imparai a suonare questo semplice pezzetto musicale.

Forse compio un’imprecisione chiamando, quello *canino*, il mio primo spettacolo. In effetti le prime rappresentazioni alle quali mi sono divertito erano gli spettacoli di Petruška. Ma ecco che non è possibile stabilire quando vidi i primi di essi, però ero da loro reso felice fin dalla primissima infanzia e nei più diversi luoghi. Ricordo, in ogni caso, Petruška nella dacia, quando ancora vivevamo nelle caserme della cavalleria. Già da lontano si sentiva l’acuto strillo, le risate e quali parole: tutto questo pronunciato dal burattinaio attraverso una macchinetta speciale che si applicava nella guancia (lo stesso suono si riesce a pronunciare se si stringono con le dita entrambi le narici). Ricevendo il permesso dei genitori, i fratelli riuscivano a invitare Petruška nel nostro cortile. Presto si sistemavano i paraventi di *indiana* variopinta, il “musicante” metteva il suo organetto sui cavalletti pieghevoli, che mandava lamentosi suoni nasali, accordati su una particolare armonia, eccitando l’interesse. Ed ecco apparire sopra il paravento un minuscolo omiciattolo molto brutto. Ha un enorme naso, e sulla testa un cappello appuntito con la parte superiore rossa. È insolitamente vivace e svelto, le sue manucce sono minuscole, ma gesticola molto espressivamente, lancia abilmente le sue gambette sottili oltre il bordo del paravento. Di colpo, Petruška comincia a litigare con il suonatore dell’organetto con stupide e insolenti domande; ad alcune quello risponde con tutta indifferenza e perfino noia. Questo è il prologo, ma dopo il prologo si svolgeva il vero dramma. Petruška corteggia Akulina, terribilmente deforme, le fa una proposta, lei è d’accordo ed entrambi compiono una specie di passeggiata nuziale, prendendosi strettamente a braccetto. Ma arriva il rivale che è una guardia comunale, gagliardo e baffuto, ed Akulina, naturalmente, gli dà la preferenza. Petruška, con rabbia, si batte con il tutore dell’ordine e i suoi soldati. La disciplina militare non è fatta per lui, continua a turbare l’ordine pubblico e, terrorizzato, uccide il sottoufficiale. A questo punto c’è un inaspettato intermezzo. Di

punto in bianco sbucano due furfanti mori agghindati in costumi vivaci. Ciascuno ha tra le mani un bastone, che abilmente lanciano in alto, lo lanciano a vicenda e infine si picchiano sonoramente sulla testa di legno. L'intermezzo finisce. Di nuovo sul paravento c'è Petruška. Diventa ancora più irrequieto, ancora più vivace, attacca con insolenti battibecchi il suonatore d'organetto, strilla, ridacchia, ma subito avanza la fatale conclusione. Improvvisamente accanto a Petruška appare una figuretta avvolta in un peloso batuffolo. Petruška si interessa molto ad essa. Con voce nasale domanda al musicante che cos'è, ed il musicante risponde: «Questo è *barašek*»²³. Petruška con entusiasmo accarezza l'agnello "ammaestrato marinato" e si siede su di lui. L'agnello docilmente compie con il suo cavaliere due o tre giri sul bordo del paravento, ma poi inaspettatamente lo butta giù, si raddrizza e, con terrore, non è più l'agnello, ma è il diavolo. Provvisto di corna, tutto coperto di peli neri, con il naso adunco e una lunga lingua rossa, che sporge tra i denti. Il diavolo incorna Petruška e spietatamente lo fa a pezzi, cosicché le manine e le gambe ballonzolano da tutte le parti, poi lo trascina all'inferno. Ancora tre volte il misero corpo di Petruška prende il volo dal sottosuolo verso l'alto e poi si sente soltanto il suo estremo lamento, poi scende un silenzio "terribile". Il musicante suona un *galop* allegro ed ha fine la rappresentazione.

Mi ritorna ancora in mente di quando in primavera il caldo luminoso già permetteva di rimuovere i doppi vetri ed aprire le finestre, noi guardavamo lo spettacolo di Petruška che si svolgeva nel nostro cortile. In questi casi lo spettacolo aveva un carattere più democratico. Noi sedevamo, come in un palchetto, sul davanzale, sotto accorrevano verso Petruška gli spazzini, i commessi dei negozi, e tutte le finestre si riempivano delle teste delle cameriere e delle cuoche. Probabilmente anche il testo qui era adatto ai gusti più volgari. Talora la folla che circondava il paravento si sbellicava dalle risate, quelle risate di natura particolare suscitate dalle "porcherie": e in tali casi i miei fratelli con aria di congiurati si scambiavano occhiate e la mamma si preoccupava che Šuren'ka²⁴ non ascoltasse «de ces choses indécentes». Ma Šuren'ka, che ascoltava, non capiva niente, quel testo lo interessava poco, ma trepidava soltanto alle azioni e alle grida di Petruška.

Accanto al democratico aspetto di Petruška mi viene in mente anche il suo aspetto aristocratico. Petruška in quegli anni era un numero obbligatorio nelle feste di Capodanno e nei balli dei bambini. Questi ultimi in particolare li odiavo e facevo i capricci se mi trascinarono ad una di tali riunioni, ma bastava promettermi che là ci sarebbe stato Petruška, con rassegnazione mi abbandonavo nelle mani della mamma o della bambinaia, permettevo che mi vestissero nel nuovo costumino e che eseguissero

certe complesse operazioni con la mia capigliatura. E all’arrivo al posto di destinazione, pazientemente mi davo a stringere e baciare persone sconosciute: tutto solo per questo, per godermi Petruška. Tuttavia, appena finiva Petruška, esigevo che mi riportassero a casa. Accadeva così che da casa del diavolo mi rimandassero a casa sotto la sorveglianza della bambinaia, mentre i rimanenti membri della famiglia restavano dagli ospiti.

Tali spettacoli mondani di Petruška avvenivano presso lo zio Cesare, presso S.N. Zarudnyj, gli Oliv, gli Žerbinyj, i genitori di Alëčka Lepenau. Vedevo tali rappresentazioni dieci volte, ma non per questo il mio interesse veniva meno. Negli appartamenti eleganti e signorili lo spettacolo di Petruška era allestito di solito sulla porta del salotto, quasi sempre erano appesi sfarzosi drappaggi e questo conferiva allo spettacolo un carattere di gran lunga più teatrale e solenne. E, per questo spettacolo, non si invitava il semplice sporco burattinaio da strada, ma quello da “salotto”, addirittura vestito col frac. Il suo paravento era di seta con il bordo di velluto e con una frangia d’oro, e il musicante che suonava l’organetto era accuratamente rasato e decentemente vestito. Il suo strumento era nuovo, con un suono più dolce e meno stridente e senza quelle spiacevoli balbuzie che il rullo produceva in seguito all’usura. Le stesse marionette erano vestite di raso con splendidi fronzoli. Un particolare effetto facevano i mori, non erano spelacchiati e nemmeno danneggiati, ma colorati di fresco, neri o quasi neri. Sulla loro testa sporgeva un ciuffetto di penne di struzzo, il bastone intrecciato di filetti d’argento. In questi spettacoli l’uditorio rideva fino alle lacrime; splendevano per l’allegro entusiasmo i visi delle graziose ragazze nei loro abitini scollati, con fiocchi colorati nei capelli sciolti.

In una casa “teatrale” come la nostra, non ce la potevamo cavare senza spettacoli domestici. Tuttavia nella mia prima infanzia non era interessante per me quello che facevano i grandi “per loro”, imparando qualsiasi pièce o in vista di sciarade improvvisate là per là, ma ricevevo un grande piacere dai diversi teatrini di marionette, nei quali soprattutto erano graziose le decorazioni e i costumi variopinti dei personaggi. Ancora trascorreva l’ultimo periodo della sua vita quel teatro per l’infanzia, fortemente migliorato da Iša, che era destinato ai miei fratelli, ma poi, dopo i sei anni, ne ricevetti in regalo uno personale e con il corso del tempo ne accumulai parecchi. I miei parenti, conoscendo la mia passioncella, uno dopo l’altro, offrivano scatole sempre più nuove, nelle quali erano sistemati: il portale, il sipario e interi allestimenti insieme ad

una troupe di attori ritagliati sulla carta.

Ora la moda dei teatrini per bambini è del tutto passata, solo presso i collezionisti di antichità si possono ancora trovare parti isolate di questi giocattoli del buon tempo antico. Ma quell'epoca di cui io racconto, ha vissuto una vera fioritura di teatrini per l'infanzia, e in qualsiasi negozio di giocattoli se ne potevano trovare a piacimento, e del più vario carattere. I personaggi erano forniti sia di piccole aste incollate alle loro gambe, che davano la necessaria stabilità (ma anche l'immobilità), sia di fili metallici per mezzo dei quali si potevano portare sulla scena. La scatola con la pièce *Il Cavallino-gobbetto* conteneva certi personaggi volanti: la favolosa Cavalla e il suo cavallino, quello stesso cavallino su cui sedeva *Ivan-lo-sciocco*, il Favoloso-mostro-pesce-balena, l'acerina e altri abitanti del mare. I teatrini erano tali che era necessario costruirseli da sé. Si compravano tutti gli elementi necessari: dal sipario all'ultima comparsa, stampati su fogli di carta e colorati; li incollavamo sul cartone e si ritagliavano accuratamente. Per tre-quattro rubli si poteva comprare un intero consistente pacchetto di quaranta fogli di fabbricazione tedesca e in quella confezione si trovava tutto il necessario per il *Guglielmo Tell*, *Don Giovanni* e la *Pulzella d'Orleans*, e anche per il *Faust*, *L'Africana*, *Il guardiano notturno* e perfino per l'allora popolare pièce *Die Hosen des Herrn von Bredow* [I calzoni del signor von Bredow]. Lo stile delle decorazioni e dei costumi era buffo, molto "pomposo", "trovadorico". Si poteva forse allora immaginare di proposito uno spettacolo senza tali costumi teatrali, del divertimento, dei quali mi resi conto solo molto più tardi, quando conobbi in generale la storia del costume?

Oltre ai burattini di carta piatti, avevamo anche le marionette (anche esse su filo metallico), che mi aveva riportato la nonna Kavos da Venezia. Queste erano *proprio vere*: ometti-cavalieri in cappelli di feltro e in caffettani con fronzoli, un gendarme in tricorno con la sciabola in mano, Arlecchino con la sua *batte* [spada di legno], Pulcinella con un piccolo fanalino, Colombina con il ventaglio. Tutte queste marionette avevano le mani e gli stivaletti di stagno, che facilmente ballonzolavano ad ogni movimento. Alcune di queste marionette "veneziane" rimasero con me dieci anni, e alcune sono servite perfino ai miei figli.

In particolare bisogna notare i "teatri dojnikovskij": così chiamati perché erano allestiti proprio per i negozi di giocattoli della società Dojnikov. Questo genere di teatro rappresentava di per sé una intera costruzione e occupava abbastanza spazio. Costava in genere poco: più o meno dieci rubli in tutto. Era di legno, davanti era colorato, con un portale variopinto dagli ornamenti d'oro e con figure allegoriche; la scena era profonda, di diversi piani, e al di sopra della scena c'era un deposito da

dove “uscivano” o venivano giù le decorazioni. Un sistema ingegnoso permetteva di effettuare in un attimo “un accurato cambiamento di scena”: bastava dare uno strappo alla funicella attaccata. Tutto questo era fatto bene, molto resistente e, se era tenuto con un certo riguardo, poteva servire per anni. Un difetto dei teatri di Dojnikov era che gli attori dovevano entrare da dietro le quinte su lunghi bastoncini orizzontali, ai quali ciascun personaggio era attaccato; e questo non era molto comodo. Del resto, le guardie, i drabanti [guardie polacche al servizio di chi comanda], gruppi di persone o cortigiani stavano lì per tutto un atto, cosicché la fantasia dello spettatore dava la possibilità di animare queste figure immobili.

Erano rinomate le ombre cinesi di Dojnikov. Per loro servivano quelle stesse decorazioni (una strada di Pietroburgo, una pasticceria, un salotto rosso), come nei teatrini, ma solo qui le decorazioni erano fatte a guisa di striscioni trasparenti e bisognava fare frequenti cambiamenti. Le figurine erano in parte russe, in parte di provenienza straniera. Accanto al generale francese e al birraio tedesco agivano anche guardie civiche russe, e i nostri cari venditori ambulanti.

Tutti questi tipi di teatrini (il più bello era un certo teatrino che, con scandalo, io *mendicai* per me sotto l’albero di Natale presso i Lepenau), erano a mia disposizione, e quando se ne guastava uno, allora me ne davano uno nuovo. Tuttavia all’incirca verso il 1878 papà ordinò al falegname Adamson, che viveva da noi nella dependance e che un tempo mi dava lezioni di falegnameria, di fare apposta per me una scena, che somigliasse a quelle “logore maquettes” che erano utilizzate dai decoratori di professione. Questo “quasi autentico” teatro gradualmente sostituì gli altri: tanto più che papà stesso, come inizio, lo munì di belle decorazioni, delle quali mi si impressero nella mente la stanza luminosa con “autentiche” tende di tulle ed il mare che dava una completa illusione dell’orizzonte e dell’estensione. In aggiunta a lui, io stesso cominciai a pasticciare decorazioni. Anche da qui iniziò la mia personale carriera di “uomo di teatro”.

A queste fortissime impressioni di carattere teatrale dell’infanzia devo aggiungere gli spettacoli di fantocci di Thomas Holden²⁵, che comparve per la prima volta a Pietroburgo nei baracconi di carnevale. Su Thomas Holden si era già diffusa la fama che il suo teatro non aveva uguali e che era francamente stupendo; quando Holden apparve davanti al pubblico, già tutta la città parlava delle sue marionette del tutto meritatamente.

Successivamente vidi molti teatri di burattini, che includevano pièces di marionette, nel veneziano *Teatro Minerva*, nel romano *dei Piccoli*,

nel monacense *Kasperle* ed anche nello stupendo teatro dei burattini del noto caricaturista Albert Guillaume, che operò a Parigi durante la mostra del 1900. Di tutto questo mi rimasero i migliori ricordi, ma tutti continuano ad essere eclissati da Thomas Holden e penso che in questo caso non agisca soltanto il roseo splendore dell'infanzia, ma anche l'eccezionalità reale di quelle rappresentazioni. Lo spettacolo cominciava con numeri da circo: con il danzatore sulla fune, con gli intrighi scherzosi dei clowns, equilibristi e acrobati. Alla fine di questi numeri appariva uno scheletro che, davanti agli occhi del pubblico, si smembrava e di nuovo si ricomponeva, per la gioia il cranio cominciava a scuotere sonoramente le mascelle. Lo spettacolo di Holden terminava con una grande pantomima: *La bella e la bestia*. Le decorazioni di questa pièce non mi piacevano, erano troppe e abbellite dai lustrini, ma la *Bestia* era talmente spaventosa che alla sua apparizione nella sala si sollevò un violento grido di panico da parte dei bambini. Da allora sono passati più di settanta anni ed io ancora vedo nella mia immaginazione questa rappresentazione perfettamente nitida, ma molto poco posso canticchiare dei due o tre temi di quella buffa musica "americana", che accompagnava diversi numeri, ivi compreso quello della "decomposizione dello scheletro".

BALAGANY***

Per la prima volta Holden apparve con le sue marionette nei baracconi durante una festa di carnevale: e questo avvenne nel 1877 o nel 1878. Tuttavia già in precedenza avevo conosciuto i baracconi molto bene e, in sostanza, di quello che io vidi nei teatri dei baracconi tenni conto nelle mie prime rappresentazioni teatrali. Si chiamavano baracconi le costruzioni temporanee, grandi e piccole, che venivano allestite per un breve periodo, nelle quali si davano diverse rappresentazioni. Questi baracconi costituivano una grande attrazione di quella festa popolare che "da sempre", e per l'esattezza dal XVIII secolo, in Russia era il più straordinario divertimento popolare, soprattutto nelle due capitali. La festa popolare corrispondeva a quella che in Europa occidentale si chiamava "fiera". Per molti aspetti questi nostri divertimenti erano delle copie di quelli elaborati in occidente, tuttavia anche a quello che era preso dall'estero veniva conferito da noi uno speciale "spirito russo". In queste feste il divertimento era di carattere più tumultuoso, più spontaneo. Oltre a ciò, qui si poteva vedere anche qualcosa di molto originale, locale, ultradivertente e pittoresco. Anche gli ubriachi qui barcollavano più che in Europa, ed erano più rumorosi, tumultuosi e talora anche terribili.

L’ubriachezza generale della gente semplice, che verso sera diventava la vera padrona di quelle piazze, conferiva loro addirittura un carattere spavalda­mente demoniaco, riprodotto molto bene nel quarto atto del *Petruška* di Stravinskij²⁶.

Che i miei primi ricordi dei burattinai si riferiscano precisamente al carnevale del 1874, quando ancora non avevo compiuto quattro anni, trova conferma nel fatto che nella compagnia dei “grandi” che trascinavano me, il marmocchio, ai baracconi, c’era anche mio fratello Iša (Julij), che morì nell’autunno di quello stesso anno. Iša, che era più grande di me di dieci anni, mi dimostrava una eccezionale dolcezza, sapeva suscitare in me i più diversi entusiasmi e lui stesso mi confidava le sue impressioni come un bambino. Perciò anche il suo ricordo si è conservato in me molto nitido. Ricordo, era precisamente un mese prima, in quel lontano giorno, per me incantevole, della mia prima uscita ai baracconi, Iša badava a me incessantemente, mi aggiustava il cappuccio, stava attento che il mio paltoncino fosse abbottonato, mi prendeva sulle sue ginocchia quando capitava che il pubblico seduto davanti a noi nel teatro di Egarëv mi impediva di vedere la scena.

Il 1874 fu l’ultimo (o il penultimo) anno dell’allestimento dei baracconi sulla piazza dell’Ammiragliato²⁷, che era adiacente alla piazza del Palazzo d’Inverno. Conviene rivolgere l’attenzione solo a questo. In quegli anni, già dal tempo di Nicola, che era considerato un tale oppressore dell’originalità popolare, la fiera di carnevale con il suo schiamazzo e frenesia di ogni sorta aveva luogo proprio sotto le finestre della residenza dello zar, che chiaramente esprimeva soprattutto il carattere patriarcale della vita di allora. Poi nel 1875 i baracconi furono trasferiti nel prato della Zarina (Campo di Marte), dove furono installati approssimativamente fino al 1896...Questo allontanamento dal Palazzo significava, forse, un certo sfavore, tuttavia anche nel Prato della Zarina i baracconi continuarono a stare al centro della capitale, presso il Giardino d’estate.

Per il Carnevale del 1874 ho voglia di raccontare tutto com’era fin dall’inizio. Mi vedo nella nostra grande stanza con tre finestre che davano sulla strada. Era illuminata dal bianco riflesso della neve caduta durante la notte, ed era inondata dai raggi laterali del sole mattutino. Allegramente scoppiettava nella stufa la legna di betulla. La njanja cammina prudentemente nelle soffici pantofole, preparando tutto per la mia alzata. Sulla strada stranamente c’è calma: né passi né calpestio di zoccoli né fragore di ruote: tutto è smorzato dallo spesso tappeto nevoso. Ma di tanto in tanto all’orecchio giunge un nuovo tintinnio argentino: arrivano i vejki²⁸, sono i čuchoncy²⁹; risuonano i sonaglietti che coprono la bardatura dei loro cavalli. «Se sarai bravo – diceva la njanja – ti porteranno sulla

slitta del vejka a gironzolare per la città ed anche ai baracconi».

Chi ricorda ora chi erano i vejki? Intanto, sebbene per un breve periodo (una settimana in tutto), diventavano un elemento molto importante per le strade di Pietroburgo. Erano chiamati vejki quei finlandesi, i “čuchoncy”, i quali, secondo un’antica tolleranza della polizia, affluivano a Pietroburgo dai villaggi suburbani nella domenica prima del Carnevale e nel corso di una settimana turbavano la pace degli abitanti della capitale. Il suono dei loro sonaglietti, la sola vista dei loro sazi e veloci cavalli giallini dalla coda e dalla criniera bianca, conferivano l’impronta di una certa vivace follia alle nostre strade severe; i sonagli destavano un desiderio di allegria e sorgeva la voglia di abbandonarsi a qualche sciocchezza o buffonata. I bambini adoravano i vejki. Nel programma della festa di carnevale rientrava l’obbligatorio godimento per loro, sebbene la passeggiata sulle loro piccole slitte rappresentasse anche un certo rischio. Con tetro umorismo il čuchonec cercava di avvicinarsi alle ruote delle grandi carrozze a quattro posti di allora e, non di rado, avveniva che lo slittino si ribaltasse rotolando ad una curva brusca. Per i bambini, per l’appunto, tali “avventure” e questo pericolo semiconsapevole diventavano soprattutto un divertimento. Lo slittino dei vejki era a tal punto piccolo che era difficile farsi male cadendo da esso, ma, sedendovi, si poteva senza fatica toccare terra con la mano. Corri tra le buche e solchi la stessa neve come se navigassi su di una barca spargendo acqua.

In contrasto con questa sequela villana, c’era la passeggiata di carnevale delle smol’nyne³⁰. E in quell’usanza di festevole uscita delle allieve dell’Istituto Smol’nyj si avvertiva anche qualcosa di patriarcale, che dava un particolare incanto ai costumi russi di quel tempo. Alle smol’nyne durante il carnevale erano concessi gli equipaggi di corte con cocchieri e lacchè con il tricorno e in rosse livree con tanto di stemma. A ciascun landeau erano attaccati quattro bei cavalli bianchi. La fila di carrozze, una ventina, che si allungava in una teoria suggestiva, girava intorno alla piazza dove si svolgeva la festa popolare, e da ogni carrozza spuntavano i giovani visi allegri delle “fanciulle nobili”, che troneggiavano sotto la sorveglianza delle severe dame di alta classe. Le aristocratiche eremite, solo da lontano potevano ammirare il divertimento popolare, guardare tutte quelle altalene che si lanciavano, le montagne “americane”³¹, i teatri vistosamente colorati: ma anche questo era già un sufficiente divertimento nella grigia, malinconica prosaicità del loro soggiorno “tra le pareti del monastero”.

Ecco, anche noi andavamo con il nostro vejka-čuchonec sulla piazza che portava alla festa popolare. Davanti a noi c’era la strada principale con i baracconi. A destra si stendeva una sequela di grosse costruzioni

che erano rivestite con assi di pino segate da poco, scintillanti al sole e piacevolmente odorose. Dall'altra parte, cassette più piccole e di diversa dimensione erano collocate come capitava, cioè in disordine. I teatri erano grandi costruzioni che appartenevano agli impresari, tutti nomi noti da lungo tempo, che erano scritti a caratteri cubitali sulle pareti di ciascun baraccone. Ecco Malafeev, ecco Egarëv, là, più lontano, Berg, Lejfert. Ma il quinto burattinaio, facendo onore ad una nuova corrente, nascose la sua persona sotto lo slogan di sapore pedagogico e chiamò il suo teatro "Svago e profitto"³². Tra le piccole cassette c'erano alcuni teatri mediocri, ma per lo più la piazza da questo lato era occupata dai caroselli, montagne russe e innumerevoli bottegucce, nelle quali si potevano comprare diversi dolci: pan pepato, nocciole, baccelli, caramelle, pastiglie alla menta, semi di girasole ed anche ciambelle, panini, pagnotte. Soprattutto salta agli occhi una grande baracca che sta in disparte, da cui spunta un sottile tubo fumante. Su di essa, sotto una larga faccia sorridente, presa a prestito dalla rivista satirica "Der Kladderadatsch"³³, l'insegna invitava il pubblico a comperare i "panini berlinesi". Là, direttamente sotto il cielo aperto, si stendevano le tavole, sistemate con centinaia di bicchieri, dai quali si poteva bere un tè caldo, infuso in grandi teiere con fiori variopinti e diluito con acqua bollente, che bolliva in grandi samovar. E si ha voglia di bere: per il pasto di mezzogiorno tutti si buttano sui bliny, e nessuno si stufa, perché, insieme all'entusiasmo per i bliny, c'è una peculiare "avidità di bliny".

Ma non tutti quelli che passeggiano bevono tè o un "caldo sbiten"³⁴ offerto dai venditori ambulanti, avvolto con cura in una spessa salvietta. Molti, veramente molti, facevano in tempo a fare un salto nelle bettole o negli spacci, così venivano alla festa in uno stato di forte ebbrezza, sbraitando canzoni violentemente. Ad un tizio sporge dalla tasca una sorokovka³⁵, ed ogni tanto, senza imbarazzo alcuno, beve a garganella, diventando ad ogni sorso sempre più violento e più chiassoso. Gli ubriachi nei giorni feriali stanno sulla Fontanka o sulla Goročovaja³⁶: il fatto è piuttosto schifoso, ma qui, nei baracconi, "lo stesso Dio ordina di sbronzarsi fortemente", e, senza dubbio, l'aspetto di queste persone barcollanti conferisce una particolare sfumatura alla folta e variegata folla festaiola.

Ed ecco anche il nonno, lo straordinario nonno dei baracconi, ornamento e orgoglio della festa carnevalesca. Di questi nonni nel Campo di Marte ce n'erano almeno cinque. Un nonno per ogni "carosello chiuso". Proprio il carosello o la giostra, oppure come lo chiamavano i francesi: "maneggio di cavalli di legno". Il nostro clima freddo costringeva a rinchiederli in una izba-scatola di legno, le cui pareti esterne erano ornate da vivaci quadri, tra i quali si vedeva la rappresentazione di diverse "bellez-

ze”, alternate a paesaggi, scene comiche e i “ritratti” di eminenti generali. Dalle viscere di queste scatole delle giostre, insieme con il vapore e l’odore di vino, arrivava l’assordante mugolio degli orchestrali ed il fragore della macchina che metteva in movimento la stessa giostra. Sul balcone che si stendeva lungo i lati di tale “scatola” stava il nonno, la cui fondamentale missione consisteva in questo: attirare le persone di passaggio e indurle ad entrare. Sempre con il nonno sul balcone si rigiravano, “la manine sui fianchi”, due ballerine con le guance vivacemente imbellettate, e sempre lì ogni tanto sbucavano dall’interno due strani brutti musi che spaventavano i bambini: la Capra e la Gru. Entrambe erano vestite con lunghe camicie bianche con i colli lunghi una sagena³⁷ che dondolavano: l’una aveva il muso barbuto con i cornetti, l’altra la testa di uccello con un becco lunghissimo.

Non bisogna pensare che il Nonno dei baracconi fosse un vero vecchio, “con gli anni di un nonno”. Il collo roseo e la nuca liscia tradivano un giovane skomoroch³⁸. Ma davanti il Nonno era simile ad un vecchio decrepito, grazie alla barba di stoppa attaccata al mento che penzolava fino al pavimento. Con questa barba il Nonno era occupato tutto il tempo. La torceva, l’accarezzava, la puliva dalla neve o la faceva scendere lungo il balcone, sforzandosi di sfiorare con essa le teste della folla di sfaccendati. Il Nonno stava in continuo movimento, si agitava, stando in alto dal parapetto del balcone, agitava le mani, alzava le gambe più in alto della testa, e talora, quando non ne poteva più dal gelo, gli prendeva un autentico attacco. Balzava sulla stretta tavoletta del parapetto e si metteva a parlare, a correre, a far capriole, rischiando ogni volta di precipitare di sotto sui suoi ascoltatori. Io desideravo molto ascoltare che cosa diceva o cantava il “nonnetto”. Senza dubbio, snocciolava qualcosa di terribilmente comico. Vivaci sorrisi non abbandonavano le labbra dell’uditorio, e talora tutti si sbellicavano dalle risate, si sedevano per le convulsioni e si detergevano le lacrime... Ma coloro ai quali io ero affidato non mi permettevano di trattenermi troppo a lungo e frettolosamente mi trascinarono via, con la scusa che mi sarei potuto raffreddare... In effetti essi non erano spinti da questo timore, piuttosto dal fatto che le chiacchiere del nonno erano cosparse delle più immonde oscenità e perfino di parole sconce. Le pronunciava con particolari smorfie, che, più eloquentemente delle parole, alludevano a qualcosa del tutto contrario al buon decoro.

Altro parolaio era il raěšnik³⁹: di lui ho già fatto cenno, parlando dei giocattoli ottici. Il raěšnik era un personaggio popolare e necessario della festa dei baracconi, come pure il “nonno”, ma la sua tecnica era più delicata e insinuante. Sempre, oltre ai due clienti che si incollavano con gli occhi alle grandi finestrelle della sua scatola vistosamente e grossola-

namente dipinta, si accalcava, aspettando il turno, mezza dozzina di bambini e adulti. La seance non durava a lungo, ma in quei pochi minuti si poteva compiere un viaggio intorno al mondo e perfino scendere all'inferno. I versetti del raěšnik erano infarciti di divertenti facezie, e queste chiacchiere aiutavano ad aggiungere fantasia a ciò che mancava ai quadri.

Nelle piccole baracchette non valeva la pena entrare soltanto per divertirsi con qualsiasi ingenua sciocchezza. Subito appresso si estendeva la lunga costruzione del "giardino zoologico", sulla cui facciata con vivaci colori erano rappresentati: la foresta vergine tropicale, con palme, liane, baobab, da dentro la quale giungevano suoni selvaggi: il ruggito dei leoni e delle tigri, i singolari barriti dell'elefante, le grida delle scimmie e dei pappagalli. Ahimè, entrando in una simile baracca si provava una delusione: nel freddo e nella fame qui trascorrevano l'ultimo periodo della loro vita diversi rifiuti di famosi giardini zoologici: un dromedario del tutto intorpidito, che non stava più in piedi, leoni sonnolenti e spelacchiati, che somigliavano più a dei barboncini, mentre le scimmie, divenute tistiche, si stringevano l'una all'altra. Solo l'elefante produceva piuttosto ancora una suggestiva impressione, ma lo vedevo anche più maestoso nel giardino zoologico del libro di "Zoologia". Del resto nella mia prima visita ai barconci più di tutto mi aveva colpito nel giardino zoologico, su una piccola ribalta, una ballerina vestita con un vivace corsetto e una corta gonna di garza con lustrini; tuttavia, oh, stupore, il suo viso era coperto da una fitta barba nera.

Al bisogno di qualcosa di meraviglioso e brillante rispondeva completamente lo spettacolo che io mi degnavo di vedere allora in uno dei più grandi teatri di legno, appunto nel teatro di Egarëv, nel quale sempre, per vecchia tradizione, si davano arlecchinate. Grande amante di tale spettacolo era Iša, che già in precedenza me ne raccontava senza fine. E ciò non di meno, quello che vidi con i miei occhi andò al di là di ogni mia attesa! Uscendo da quel "mio primo teatro", mi sentivo come se fossi intossicato, e il ricordo di questa frequentazione non ha perso la sua freschezza e la sua forza ancora oggi. Questa mia prima conoscenza del teatro in qualche maniera mi illuminò e di quell'importante personaggio, Arlecchino, semplicemente mi innamorai.

Io già conoscevo la personalità di Arlecchino e sentivo verso questo perdigiorno mascherato qualcosa come tenera ammirazione, ma là lo vedevo vivo, che agiva, vittorioso mentre sbeffeggiava tutti coloro che si mettevano di traverso sulla sua strada. Addirittura mi veniva la voglia di diventare Arlecchino e sognavo di ricevere la stessa bacchetta magica, come quella che gli regalò (a che scopo?) la cara e bella fata. Ancora,

all'insaputa di mia madre pregavo perché questa fata venisse e mi facesse un tale regalo.

Ma quando era freddo dovevo aspettare il turno nel vestibolo di legno, prima di mettere piede nella sala dello spettacolo. Ero imbacuccato da capo a piedi, il cappuccio copriva gli orecchi al di sopra del bavero dello spesso cappotto invernale, e i piedi erano calzati dai valenki⁴⁰. Ed io mi congelavo senza pietà. Del tutto insopportabile diventava il formicolio delle dita dei piedi e le punte delle orecchie, perciò mi preoccupavo che non mi si gelasse il naso; ogni tanto mi rivolgevo ad Iša domandandogli perché non diventasse bianco il mio naso, e perché non lo diventasse lo sfregavo con tutte le forze con le manopole di lana. Anche tutti quelli che stavano insieme a noi aspettavano davanti alla soglia di tavole non riscaldata, saltellavano sul posto, si soffiavano il naso continuamente, tossivano, starnutivano. Ma nessuno si stancava né abbandonava questo posto di tortura, arrivando fino alle "porte" del regno magico e aspettando che si spalancassero.

Ed ecco il felice momento è arrivato. Passano ancora tre minuti, durante i quali abbandonano la sala coloro che già si sono goduto lo spettacolo, poi mi conveniva aggrapparmi al mio "tutore", altrimenti mi calpestavano, mi schiacciavano tra le porte. Ed ecco ci sediamo ai nostri posti, davanti a noi c'è il sipario di color scarlatto vivace e con striature in oro. Iša mi prende sulle ginocchia. La sala è grande, la baracca è tappezzata di tavole, illuminata ai lati da pallide lampade al cherosene appese alle pareti, che emettevano un odore piuttosto acre. Ma anche questa semioscurità e questo odore aumentavano il misterioso incanto. Nello stesso tempo, alle nostre spalle si crea qualcosa simile ad uno spontaneo cataclisma. Irrompe con rumore sfrenato, con grida, con strilli e urla: «Mamma mia! ci schiacciano», è il pubblico della seconda e terza fila, che aspettava il turno sulle scale esterne del baraccone. La valanga si diffonde con la rapidità della truppa che va all'assalto. I drappelli di avanguardia, con sorprendente abilità, saltano attraverso le panche, che si estendono per tutta la larghezza della sala, cercando di arrivare a mettersi nelle prime file; si comincia ad aver fifa, per quanto questa massa selvaggia non sconquassasse le pareti, non arrivasse fino a noi, non ci schiacciasse. A poco a poco, tutto si calma, cessa, si smorza nell'attesa. Gli orchestrali, che fanno in tempo nell'intervallo tra le due rappresentazioni ad andare a bere qualcosa di caldo, ritornano e si sistemano ai loro posti; il direttore (lui stesso primo violino), solleva l'archetto, echeggiano le note dell'ouverture e il sipario, lentamente, si alza. Davanti a noi si presenta un paesaggio rurale, ma del tutto non russo; a sinistra, all'ombra di un albero dalla folta chioma, una casetta con belle pareti di mattoni e con

il tetto coperto di tegole; a destra una collina, in profondità orizzonti celesti e tutto «proprio come nella realtà». Subito inizia qualcosa di insolito, di emozionante, buffo e terribile. Il vecchio Cassandro va in città, ordina a due suoi domestici di eseguire il lavoro affidato. Uno dei domestici, vestito tutto di bianco ed il viso cosparso di farina, ha un aspetto stupido e confuso: senza dubbio è un fannullone ed è anche sbadato. Il popolino lo chiama semplicemente “il Mugnaio”, ma io so che è Pierrot. Avevo già ascoltato la canzonetta su di lui: «Au claire de la lune mon ami Pierrot»⁴¹, sebbene ancora capisca poco il linguaggio dei miei antenati. Ma perché Arlecchino ha un costume così misero e sporco? Con angoscia mi rivolgo a Iša per la spiegazione e lui mi calma: «Questo è il suo vestito da lavoro, aspetta, ora vedrai come sarà in seguito». In seguito avviene qualcosa di terribile. Ciascuno, iniziando il proprio lavoro, Pierrot e Arlecchino presto cominciano a litigare, a ostacolarsi a vicenda, arrivano alla zuffa e, oh! Terrore, l’insensato, goffo Pierrot uccide Arlecchino. Non basta che immediatamente spacchi il suo compagno defunto, ma, in particolare, gioca con la testa, con le gambe e le mani come fossero birilli (io sono perplesso, perché non vedo scorrere il sangue), alla fine si spaventa del suo stesso delitto e prova a resuscitare la vittima che aveva fatto morire. Mette le membra una sull’altra, appoggiandole allo stipite della porta, lui stesso preferisce scappare. A questo punto avviene un miracolo strabiliante. Dalla collina diafana arriva, tutta risplendente d’oro e di gioielli, una fata. Essa si avvicina al cadavere di Arlecchino che giace a terra, lo sfiora e, in un attimo, tutte le membra si ricongiungono. Arlecchino risuscita; non solo a contatto della bacchetta magica lo smorto vestito di Arlecchino si stacca ed appare, con mio grande entusiasmo, nell’aspetto di un giovane stupendamente bello e splendente per i lustrini. Ringrazia in ginocchio la fata benefica e dalla casa corre fuori la figlia di Cassandro, la graziosa Colombina; la fata li unisce e, come regalo di nozze, dà ad Arlecchino la sua bacchetta magica, ricevendo la quale egli diventa il più potente ed il più ricco di qualsiasi regno.

Il secondo atto è una continua confusione. La decorazione rappresenta la cucina nella casa di Cassandro. Il rianimato Arlecchino canzona Pierrot e il suo ex padrone con crudeli e vendicativi scherzi. Appare nei luoghi più inaspettati. Lo si trova ora nella caldaia che cuoce (dalla quale rovescia “autentico” vapore!), ora nella cassa di un orologio **verticale**, ora nella madia, sotto la farina. Tutti i domestici con il capocuoco in testa gli danno la caccia, ma lui rimane irreperibile. Inaspettatamente scompare in mezzo al pavimento, ora vola via dalla finestra aperta. Ora, al rumore del vetro frantumato, salta dentro lo specchio, come già era passato attraverso la scena, mettendosi a cavalcioni del drago. E, beninteso, i suoi

inseguitori si coprono di vergogna. Correndo via da diverse parti, si scontrano, cadono in un mucchio e nella stizza si percuotono a vicenda. I loro sforzi per spostare il grande comò dietro il quale si nasconde il perdigiorno sono inutili e all'improvviso il comò stesso si solleva e comincia a correre dietro a loro.

Tralascio il terzo atto, malgrado la decorazione grandiosa rappresentasse la "mia cara Venezia", ma il balcone crolla sotto i piedi di Cassandro e dei suoi amici, dal quale Arlecchino è appena saltato. Tuttavia il successivo è straordinariamente stupendo. Dal bosco fitto e scuro, nel quale, ancora una volta, appare la fata, Arlecchino con Colombina conducono i loro inseguitori più o meno all'inferno, illuminato dalla luce rossa dei fuochi dei bengala; nubi di fumo si riversano anche dalle quinte. Sembrava che la morte minacciasse tutti: i fuggiaschi e gli inseguitori, ma per i primi tutto è finito nel modo più felice, dal momento che era uno scherzo della fata. Il paesaggio infernale è cambiato in quello del Paradiso; dal cielo scendono ghirlande di rose sostenute da amorini e la fata unisce Arlecchino e Colombina. Ma finisce male per i nemici di Arlecchino. Tutti si ritrovano con il muso di un animale, e i loro gesti tradiscono un immenso imbarazzo. Questa apoteosi mi si è impressa talmente in mente, che anche ora sono in grado di descriverla. Per lungo tempo ne ricordai la musica, ma con gli anni si è smarrita nella dispensa dei miei ricordi...

Per tre o quattro volte, negli anni successivi, ho visto quella stessa pantomima, abbellita da alcuni nuovi trucchi, e poi, con mio dolore, il baraccone di Egarëv sparì dal Campo di Marte, e rimase soltanto quello del suo concorrente: Berg. Anche da lui andavano in scena arlecchinate, ma gli attori di Berg, orrore!, parlavano, e dicevano cose stupide, che dovevano passare per arguzie. Arlecchino arrivava con la barba che sporgeva da sotto la maschera: e questo non era più coerente con l'immagine precedente che mi affascinava. Pierrot sbadigliava continuamente e in questo consisteva tutta la sua comicità, mentre Colombina era vecchia e brutta; essa, visibilmente, sentiva atrocemente freddo, malgrado i pantaloni di lana che spuntavano da sotto la logora gonna damascata. Da Berg erano splendidi soltanto le ruote che giravano, sulle quali sbucavano le fate; una risata generale suscitavano le signore-marionette, che danzavano comicamente, e quando cadevano, si rivelavano vuote internamente. Ma mi piaceva ancora la decorazione dell'inferno, in cui, sulle quinte gigantesche, stavano diavoli accovacciati; le loro teste toccavano la parte alta della scena e le zampe afferravano i nemici di Arlecchino e li dondolavano al suono di una musica infernale. In genere da Berg si avvertiva un declino generale. Il teatro per metà vuoto e nei posti economici non si

verificava quella confusione di cui ho appena raccontato e che si poteva osservare in precedenza nei baracconi di Malafeev e Lejfert, dove le scale esterne quasi cedevano sotto il peso degli amatori in attesa dello spettacolo e prima della rappresentazione successiva si verificava una autentica battaglia. Dagli anni '80, cominciò anche per i baracconi l'era nazionalista. Cessarono le leggere e buffe arlecchinate e le altre pantomime di provenienza straniera. In cambio apparvero le pesanti e piuttosto goffe favole popolari *Gromoba*, *Eruslan Lazarevič*, *Bova Korolevič*, *Il'ja Muromec*. Urlavano, cominciavano a suonare sfrenati melodrammi tratti dalla storia patria (prepetrina), andavano di moda gli allestimenti di Puškin e Lermontov. Spirava uno spirito pedagogico, di tutela, di moralità e di assennatezza. Ciò non di meno, lo stato d'animo di quelli che si divertivano al Campo di Marte rimase quello di prima. Tuttora si percepiva il gemito sordo dei muggianti orchestrali, ma lontano si poteva sentire il fragore dei tamburi, tuttora risuonava e biascicava la grande piazza: rumoreggiava così forte che gli echi di questa cacofonia arrivavano fino al Gostinyj dvor⁴² e perfino alla piazza del Palazzo. Anche le carrozze con le smol'nyne continuavano a girare in fila intorno alla piazza, continuavano a mentire i račšniki e i “nonni, qua e là si poteva ascoltare lo stridulo risolino di Petruška...

Poi tutto cessò. “La società dell'assennatezza” (le finestre del palazzo di chi la capeggiava, l'augusto provveditore, il principe A.P. Ol'denburgskij, davano direttamente sul Campo di Marte) ottenne che questi saturnali fossero allontanati dal centro. Ancora per alcuni anni i baracconi trascinarono una squallida esistenza nel lontano e sporco Campo di Marte Semenovskij⁴³, poi li colpì la sorte di tutto ciò che è terrestre: questa autentica allegria popolare morì, cessò, e insieme ad essa cessò anche la sua specifica “cultura”; si dimenticarono le abitudini, le tradizioni. Soprattutto questo era offensivo per i bambini russi del tempo successivo, i quali non potevano più “partecipare a questa forma di allegria popolare”, che faceva parte della loro educazione e conoscenza della loro Patria. Già per i nostri bambini la parola “baracconi”, alla quale io trepidavo, divenne un suono morto o si tramutò in un vago racconto dei nonni.. Non mi diffondo sulle mie prime impressioni del circo. La prima volta capitai al circo (di Berg?) che si trovava sul canale di Caterina, molto vicino a casa nostra. Mi ricordavo meglio quegli spettacoli che vidi nel circo temporaneo sulla piazza Karavannaja [ora via Tolmačeva], e poi quelli che davano nel circo stabile Ciniselli⁴⁴, costruito, se non erro, nel 1875, vicino al ponte Simeonevskij. Questa costruzione, dal punto di vista architettonico era assai bruttina, ma abbellita esternamente con pitture, che rappresentavano antiche battaglie e tornei medievali; anche

all'interno mi erano imposti quei grandi ritratti di famose cavallerizze a cominciare dalla Regina Tomini, che erano collocati sul soffitto della cupola. Ma evidentemente, io ero nato veramente per questo, per diventare un appassionato del teatro, poiché lo spettacolo aveva origine dal circo, nell'arena e non sulla scena, in esso era superflua l'illusione decorativa: il che mi amareggiava e mi costringeva, malgrado i divertimenti di ogni sorta, a preferire lo spettacolo teatrale a quello del circo. Meno di tutto mi piacevano nel circo quelle complesse pantomime con le quali talora si completavano i programmi circensi, con la partecipazione dei cavalli e di altri animali.

Sembrava mi dovesse incantare la storia con le indiane pellirosse o le feeries orientali, che terminavano con la morte del *chan* crudele e violentatore, abbattuto dal suo rivale, il bellissimo principe delle Mille e una notte. Mi si imprimeva nella mente come, nella bianca luce del proiettore, risplendeva terribilmente l'occhio dello scellerato, nell'agonia che precede la morte, quando pesantemente cadeva da cavallo per terra; quale giubilo esprimevano le ragazze prigioniere, liberate dal paladino. Ma, ecco, questo accadeva troppo vicino, distintamente, per giunta intorno stavano tutte quelle file del pubblico vestito in pelliccia e paltò, del quale anche noi facevamo parte, perché là avveniva tutto "sotto il naso", sul palcoscenico vivacemente illuminato suonava l'orchestra, dove i vari rapimenti, inseguimenti e fughe avvenivano nell'arena, dove diverse "montagne" e "rocce" venivano montate nell'intervallo sotto gli occhi di tutti e non dietro il sipario, mentre nel teatro rimaneva occulta tutta la misteriosità del "retroscena": tutto questo preso insieme rovinava il piacere e mi infondeva uno strano "imbarazzo". Odiavo anche la musica del circo per la sua rozza rumorosità.

Tutto questo lo devo ricordare qui con gratitudine, ed anche alcune gioie provate nel circo. Ad esso appartengono le entrate e le uscite dei cavalli ammaestrati, nelle quali si distinguevano per lo più i membri della famiglia Ciniselli (Scipione, Gaetano e la sorella, che a me sembrava graziosa in costume da amazzone). Mi piacevano quelle ballerine che, nel fluido cavalcare quei bellissimi cavalli bianchi come la neve, danzavano sulla piattaforma piana che serviva da sella, e saltavano nel cerchio, ricoperto di carta. C'erano in realtà anche numeri straordinari, del genere dell'acrobata che volava uscendo dal cannone, afferrandosi in volo al trapezio, o del genere di quella indiana pellerossa, la quale, tenendosi con i denti ad una rotella che scorreva lungo una fune, trasvolava il circo da una parte all'altra. Queste acrobate avevano lunghi capelli neri che ondeggiavano, la bella fanciulla raggiungeva il punto estremo, saltava abilmente sul piedistallo di velluto rosso e mandava acute urla, il che con-

feriva alla sua particolare esibizione il sapore piccante della “selvaggia”. Adoravo l’uscita dei clowns musicanti, dei cani ammaestrati e delle scimmie; più di tutto una volta ho goduto dell’esibizione del ventriloquo, che, con stupenda abilità, manipolava orribilmente un intero gruppo di grandi marionette comiche, creando l’illusione che parlassero loro e non lui. Si conservano nella mia memoria altri ricordi del circo, dei quali alcuni risalgono fino ai giorni della mia prima infanzia, ma il circo non era il mio ramo, perciò preferisco ora passare al vero teatro, a quello che a me toccò l’anima ed il gusto in tutti i sensi...

*M.V. Dobužinskij*****

LA PIETROBURGO DELLA MIA INFANZIA

Nel tetro cortile sul quale davano le finestre di tutte le cucine, passavano venditori ambulanti e commercianti sin dal primo mattino e con diversi toni di voce, dando un’occhiata di tanto in tanto alle finestre, gridavano: «mirtilli – bacche – mirtilli», «fiori – fiorellini», «ecco i buoni fiammiferi – carta e buste – fiammiferi speciali», «aringhe olandesi – aringhe», «alici di Revel [Tallinn] – alici»! E tra queste voci squillanti, allegre o rauche risuonava la sorda voce da basso del tartaro: «vestaglie – caffettani» o «robivecchi – stracciarolo». Nel piacevole sonno del mattino io già ascoltavo questi suoni e tra essi si sentiva qualcosa che era particolarmente pacifico: era l’organetto di barberia che di tanto in tanto passava nel nostro cortile e sempre mi suscitava una terribile tristezza...

Il periodo più allegro a Pietroburgo era il Carnevale, e i baracconi. Capodanno e Pasqua erano piuttosto feste domestiche, questo, invece, era una vera festa di allegria generale. Pietroburgo per l’intera «settimana prima della Quaresima» cambiava radicalmente e tornava agli usi più semplici: dai vicini villaggi *čuchonskie*⁴⁵ arrivavano in gran numero i *vejki*⁴⁶ con i loro irsuti e vivaci cavallucci con i piccoli slittini e alla dugà e a tutta la bardatura erano appesi i sonaglietti e i nastri variopinti che sventolavano. Tutta la città allora si riempiva degli allegri e festosi suoni dei sonaglietti, e com’era divertente per un bambino fare una gita sulla slitta di un *vejka*! Soprattutto, se a sedere in serpa accanto al barbuto finlandese albino coesistevamo, sempre imperturbabilmente, con la sua pipa. I cocchieri disprezzavano questi loro concorrenti – il *vejka* richiedeva alla fine di «sborsare» i copechi – e gridavano loro: «Ehi, tu, occhichiari, fatti da parte!».

Avvicinandomi al Campo di Marte, dove si trovavano i baracconi,

già dal ponte delle Catene⁴⁷ e perfino prima, dalla via Pantelejmonovskaja⁴⁸, ascoltavo, nella squillante aria gelida, che sulla piazza c'era un allegro fracasso umano e un completo mare di suoni – fischi, pigolio di fischiotti, il triste e monotono organetto di barberia, la fisarmonica, il suono di qualche sonaglio e singole grida – tutto questo era così attraente e sollecitavo con tutte le mie forze la *njanja* ad andarci al più presto. I baracconi erano già visibili dai nudi alberi del Giardino d'estate. Queste gialle, alte baracche di assi si estendevano in due file lungo tutto il Campo di Marte e su tutte sventolavano bandiere tricolori, e, oltre i baracconi, erano innalzate le montagne di ghiaccio [russe], anche loro con sopra le bandierine.

Subito capitavo in mezzo ad una poltiglia umana, nella più disparata folla vagavano allegri ragazzi con la fisarmonica, andavano a zonzo alti soldati della guardia con l'elmo di rame e il mantello dalle lunghe falde con il cinturone di pelle bianco, e, immancabilmente in coppia con la piccola rosea donnina con il fazzolettino, incedevano grasse mercantesse col mantello e subito – i baracconi erano «di moda» e in società era previsto per tradizione anche il *bon ton* di visitare la festa popolare – passeggiavano ragazze eleganti con le governanti, ufficiali della guardia con le loro mogli con la sciarpa di pelliccia: in una parola c'era un “miscuglio di ceti”. Una volta si vedevano, mentre passavano lentamente lungo i baracconi, gli equipaggi di corte che si muovevano in una lunga fila di carrozze con i curiosi visetti delle allieve dell'Istituto femminile⁴⁹.

Io guardavo con entusiasmo le grandi tele – le insegne dei baracconi – veri quadri dove erano ingenuamente disegnati: l'ineluttabile “Battaglia dei russi contro i Kabardini”⁵⁰, il coraggioso “Generale Bianco”⁵¹, che salta sul cavallo bianco in mezzo al fumo della polvere; e all'interno di questi baracconi si sentiva sparare, squilli di trombe, musica e rulli di tamburi. In altri baracconi, più piccoli, erano esposti in bella mostra le immagini di leoni e tigri dalla feroce fisionomia antropomorfa, mangiatori di spade, equilibristi, ginnasti, giganti e nani, perfino gli arlecchini e i pulcinella italiani: queste persone per un qualche miracolo ancora esistevano nella Pietroburgo della mia infanzia! I più grandi baracconi, quelli di Lejfert e Malafeev, erano pieni di spettatori ed alle loro pareti di legno laterali erano attaccate delle scale di servizio che servivano per le file degli spettatori che aspettavano per entrare a vedere il *raëk*⁵². Da Malafeev io, con la *njanja*, vedevo *La battaglia di Kulikovo*, soprattutto mi incantava la battaglia, con il rumore delle spade, che accadeva oltre un velo di tulle, come in un mattino nebbioso, perfino su diversi piani, tra alcuni veli, perché l'illusione fosse completa, e bisogna riconoscere che tutto questo non era realizzato male. Dalla lettura di paparino *Da dove*

viene la terra russa e come cominciò ad esistere⁵³, seppi della battaglia di Mamaev, e, secondo me, tutto era esatto: sia chi impersonava Dmitrij Donskoj tutto ferito, mentre giaceva vicino ad un albero, sia i bogatyri russi Persvet e Osljabja, erano somiglianti. Ricordo ancora nei baracconi uno spettacolo tratto dalla fiaba russa *Sulla famiglia di Semën*, che conoscevo dalle fiabe di Afanas’ev, dove uno dei fratelli saliva sull’alta pertica per vedere qualcosa, ma questo Semën rimase sul posto, facendo vista di salire, ma la scena per tutto il tempo si abbassava, creando l’illusione più completa.

All’interno dei baracconi era freddo, erano riscaldati soltanto dal fiato del pubblico e gli sfortunati attori parlavano con la voce rauca per gli estremi sforzi, strillando tutto il giorno senza sosta nell’aria gelida.

Oltre a questi baracconi, c’erano allettamenti di ogni genere! Tra il chiasso della folla giravano e risuonavano i caroselli, e si poteva baldanzosamente fare un giro sui cavalli di legno pomellati, c’era il fracasso degli spari nei piccoli tirassegni “Tiro al bersaglio”, io ero attratto verso di essi terribilmente, ma la *njanja* non me lo permetteva, temendo i fucili e le pallottole e che qualche bricconcello mi colpisse. E girare sulle altalene circolari a me non piaceva molto. Sebbene fossi notevolmente piagnucoloso, non ero un codardo, al contrario, pensavo di essere un eroe coraggioso, ma qui sarebbe stato veramente terribile, se all’improvviso l’altalena si fosse bloccata, facendomi rimanere sospeso nell’aria; solo da lontano davo un’occhiata a come volavano su quelle altalene nelle piccole cabine aperte le coppie che si abbracciavano e sgranocchiavano semi di girasole. Ma con quale invidia guardavo quelli che scendevano dalle montagne russe, che sembravano di una altezza gigantesca! Una sola volta, con qualcuno degli adulti, con un forte batticuore, precipitai dalla montagna sullo slittino, tra la polvere di ghiaccio che si sollevava. Tra la folla c’erano anche i *raěšniki* con le loro casette allettanti; con un copeco si poteva guardare nella finestrella rotonda e vedere diverse stampe popolari e vedute “prospettiche”. I *raěšniki* con battute scherzose invitavano i passanti e, spiegando il quadretto, improvvisavano le loro buffe facezie.

Naturalmente, Petruška parlava col naso, balzando fuori dal vario-pinto paravento, ed io non potevo staccare gli occhi dai suoi movimenti convulsi ed esultavo come tutti quelli che stavano intorno, quando col suo randello picchiava il poliziotto, il diavolo, e sempre risuscitava incolume. E quante erano le tentazioni ad ogni passo! Sulle bancarelle stava in mostra il pan pepato: “stampato”, a forma di lettere, bianco alla menta con l’aspetto di diverse figure buffe: ometti, cavalieri, pesci, animali; era anche dipinto con sagome incerte di rosa e ricoperto di mandorle. Tra i mucchi c’erano anche le caramelle, avvolte a spirale o avviluppate nella

carta con la frangetta colorata alle estremità. I miei dolci preferiti erano i baccelli turchi e le rugose pere in salamoia. In altre bancarelle erano sistemati in fila appetitosi grassi *pirožki*⁵⁴ rotondi, che non mi riusciva di assaggiare (la *njanja* non me lo permetteva: «ma questi fanno venire il mal di pancia»). Di qualsiasi cibo, pur modesto, c'era una grande abbondanza: diversi salami, gelatina, pasticci di fior di farina ripieni di funghi e fegato, torte, ciambelle di pane, ciambelle dolci, e tutto questo era fatto fuori, al gelo. Si vendeva caldo lo *sbiten*⁵⁵ nei bollitori di rame, coperti con un asciugamano, una certa bevanda gialla-acre e rossa-forte in bocchette di vetro mentre grossi panciuti samovar esalavano vapore.

Da piccolo, dai baracconi riportavo sempre a casa qualche giocattolo e, senza fallo, un palloncino rosso, di quelli che a grappoli ora qui, ora là, si profilavano sulle teste. Preferibilmente la gente si accalcava davanti al baraccone del “Nonno”⁵⁶. Il “Nonno”, con una barba legata di fibra di tiglio e con un giovane viso roseo, sempre rauco dal freddo e con l'interminabile chiacchiera, sedeva sulla ringhiera del balconcino del baraccone e cominciava a dire diverse oscenità all'indirizzo dei giovinastri e delle ragazze che stavano accanto a lui con le mani sui fianchi, in calzoni strettamente aderenti alle anche, in giacca da ussaro con alamari, e indossavano con baldanza la *konfederatka*⁵⁷. E quel “Nonno” designava qualche vittima per far divertire la folla; solitamente sceglieva un buffone, la gente in cerchio rideva sgangheratamente ed ancora di più incoraggiava il “Nonno”. La *njanja* cercava sempre di portarmi via, il più lontano possibile, perché temeva che mi schiacciassero, ma soprattutto perché non ascoltassi disgustose paroline.

I baracconi dopo il Carnevale restavano chiusi per tutto il periodo della Quaresima. A Pasqua di nuovo si rianimavano, ma questa era già un'altra cosa, sotto la neve e al freddo tutto era particolarmente allegro. Si sente all'improvviso l'alito della primavera, il vento gonfiava le insegne scolorite per la pioggia. Le montagne non funzionavano più, la folla camminava sulle pozzanghere. L'umore era, come prima, festoso, ma era tutta un'altra cosa. Appunto, i baracconi di carnevale nel mio ricordo sono rimasti circondati, per me, nella poesia indimenticabile di Pietroburgo.

NOTE

* A. Benua [Benois], *Màslenica*. In *Aleksandr Benua razmyšljaet*. Moskva 1968, pp. 176-184. Questo saggio fu stampato da A. N. Benua il 10 aprile 1917 (nel giornale *Reč'*) e, con l'aggiunta del «P.S.», nel volume di A. Lejfert *Balagany*, Petrograd 1922.

1) Festa pagana di addio all’inverno (che coincide, per la chiesa cristiana, con la settimana grassa, prima “della quaresima), legata all’usanza di cuocere i *bliny* [vedi nota 2] e organizzare diversi divertimenti: la festa di carnevale che precede le ceneri.

2) Frittelle molto sottili di pasta di grano, di grano saraceno, di pasta frolla ecc.

3) Panna acida, spesso si metteva sui *bliny*.

4) Da *Vejkko*. Parola di origine finlandese: amico, fratello. Nella vecchia Pietroburgo era il cocchiere che arrivava per la passeggiata durante il carnevale.

5) Arco di legno che fa parte della bardatura del cavallo. Nella trojka la tiene il cavallo di centro (korennik).

6) «Balìa, ha in Russia il significato di balìa-governante che accompagnava i ragazzi fino all’età matura e talvolta diventava la balìa-governante dei figli dei loro “pupilli”» (Ettore Lo Gatto).

7) Cavallo di dimensioni non grandi, ma appartenente ad una razza forte.

8) Nel 1873, per ordine imperiale, l’installazione dei “baraconi”, dei caroselli, delle altalene ecc., fu trasferita dalla Piazza dell’Ammiragliato nel Prato della Zarina, cioè nel Campo di Marte, allo scopo di trasformare la Piazza dell’Ammiragliato in giardino pubblico. Il testo di Benua si riferisce al 1874, quando aveva quattro anni ed il “parco dei divertimenti” era stato già trasferito.

9) Si tratta dell’imbonitore del carosello coperto e riscaldato.

10) Vedi nota 8.

11) In alcune rappresentazioni il quadro finale aveva un carattere di grande solennità.

12) Francese: “mazzuolo, pestello”. Così A. M. Konečnyj, *Peterburgskie Balagany*, ct. p. 109, n. 11. I commentatori delle memorie di Benua, invece, traducono “spada di legno”. Cfr. A. Benua, *Moi vospominanija*. Moskva 1980, vl. I, p. 287.

13) Così si chiamava il “baraccone” di A.P. Lejfert. Anche Rousseau usa la stessa dicitura: «Qui, per esempio, ricordo con delizia tutti i tentativi compiuti per distribuire il mio tempo in modo da trovarvi insieme *svago e utilità* nella maggior misura possibile». *Confessioni*, libro VI. In *Scritti autobiografici*. Torino 1997, p. 232.

14) In senso figurato: pum-patapum, patatrac. Nome della rivista satirica berlinese *Der Kladderodatsch*, fondata nel 1848, nelle cui pagine si dava l’ostracismo ai tipici piccoli borghesi e commercianti

15) Riferimento ad alcuni testi del teatro di Petruška in cui l’agnello ammaestrato, cavalcato da Petruška, si rivela essere il diavolo. “Ammaestrato-marinato” è un’assonanza scherzosa.

16) Berretto nazionale polacco a forma quadrangolare con sopra una nappa. Era portato dai rivoluzionari polacchi al tempo della Conferenza di Bar del 1768, cui seguì la prima spartizione della Polonia.

17) Divide il Giardino d’Estate dal Campo di Marte.

18) Da *tjaterj*, corruzione di *theatre*, così dicevano le persone incolte.

19) Benua attribuiva un particolare significato alla iniziale denominazione

Sankt-Peterburg e ripetutamente si dichiarò contrario al nome «Petrograd», conferito nel 1914 dopo l'inizio della prima guerra mondiale. Il rifiuto del nome, che Pietro I dette alla nuova capitale e che consolidava l'idea del significato universale di «città di S. Pietro», fino ad allora legato soltanto alla città di Roma, era ritenuto da Benua un falso nazionalismo ed una testimonianza di pochezza dei ceti dirigenti dell' Impero Russo.

** A. Benua, *Moi vospominanija*. Moskva 1980, I vl. pp.283-288.

20) Opere liriche di Michail Ivanovič Glinka (1804-1857).

21) Opera lirica di Aleksej Nikolaevič Verstovskij (1799-1862).

22) Teatro intitolato alla zarina Alessandra.

23) Vedi nota 14.

24) Diminutivo di Aleksandr, cioè l'autore.

25) Si tratta degli spettacoli del teatro americano di marionette di Thomas Holden, che si svolsero a Pietroburgo nella stagione 1882-1883. La prima rappresentazione ebbe luogo al teatro *Renaissance* (via Oficerskaja, 35) il 5 dicembre 1882. Il giornale *Le notizie di San Pietroburgo* del 7 dicembre 1882 scriveva: «L'americano Golden ha portato il meccanismo di queste marionette al più alto livello possibile di perfezione. Esse eseguono quasi tutti i movimenti delle persone. I suoi acrobati, clowns, ballerini, eseguono cose estremamente meravigliose, scambiano inchini con il pubblico, imitano tutte le tecniche e le smorfie degli attori... Il pubblico è rimasto molto soddisfatto della rappresentazione.... dalla quale i bambini tornavano con particolare entusiasmo». Dopo un certo tempo furono inseriti nello spettacolo nuovi numeri, tra i quali «"Lo scheletro elettrico", che si scompondeva in parti e di nuovo si ricompondeva, "Un grande concerto di negri", nel quale sei sagome suonavano il piano, la chitarra, i tamburelli e le nacchere, cantavano un *galop*, una canzone in coro, un assolo di tenore e canzonette comiche» (*Sankt-peterburgskie vedomosti*, 23 gennaio 1883).

*** A. Benua, *Moi vospominanija*. Moskva 1980, vl. I, pp. 289-298.

26) Forse per modestia Benua omette il suo nome come autore del libretto, dei costumi e delle scene di questo balletto.

27) Vedi nota 8. Inoltre, tra i teatri menzionati da Benua, figura quello noto come "Svago e Profitto" di Ja. Alekseev-Jakovlev, che esisteva nel Prato della Zarina dal 1880 al 1897 e questo contraddice anche la sua frequentazione dei baracconi al 1874. È certamente probabile che nella sua immaginazione le immagini dei baracconi, visti da Benua nel 1874, si siano combinate, involontariamente con i ricordi successivi.

28) Vedi, n. 4.

29) Sprezzante appellativo degli abitanti di origine finlandese della provincia pietroburghese. Nella vecchia Pietroburgo era usato familiarmente senza la sfumatura spregiativa.

30) Erano le fanciulle di famiglia nobile ospiti dell'Istituto Smol'nyj, costruito

dall’architetto italiano Giacomo Quarenghi, tra il 1806 e il 1808, accanto al monastero omonimo, eretto dall’architetto italiano Bartolomeo Rastrelli nel secolo precedente.

31) Montagne russe, ma su binari.

32) Qui Benua allude a Alekseev-Jakovlev, che era il regista, mentre il proprietario era Lejfert.

33) Vedi nota 13.

34) Bevanda calda a base di miele

35) Bottiglia dalla capacità di 1/40 di secchio.

36) Poi via Dzeržinskaja.

37) Vecchia misura lineare russa uguale a m.2,134.

38) Buffone, saltimbanco.

39) Persona che mostra il raëk con facezie ritmate. Il raëk era «una cassetta con due o più lenti d’ingrandimento sulla parete anteriore, nel cui interno scorreva, tesa tra due rulli, una striscia di “lubočnye kartinki (stampe popolari) dai colori sfacciati» (A.M. Ribellino).

40) Stivali di feltro.

41) Famosa canzoncina popolare francese, la cui musica è attribuita a J.-B. Lulli (1633-1687). È stata ripresa da J. Laforgue come esergo del *Complainte de Lord Pierrot*.

42) Mercato coperto.

43) Le feste popolari si svolsero qui solo dal 1898. Ora questo Campo di Marte non esiste più. Fino al trasferimento dei baracconi al Campo di Marte Semenovskij, questo era il luogo delle esecuzioni capitali, così qui appunto nell’aprile del 1881 furono impiccati i membri di *Narodnaja volja* dopo l’attentato ad Alessandro II.

44) Il circo fu costruito sulla piazza Simeonevskij (ora via Belinskij) negli anni ’70 dall’architetto V:A. Kennel. Il suo direttore era C.G. Ciniselli.

**** M.V. Dobužinskij, *Peterburg moego detstva*, In *Vospominanija*. Moskva 1987, pp. 6, 17-20.

45) Vedi nota 27.

46) Vedi nota 4.

47) Il ponte Sospeso attraversava il canale Fontanka e si trovava al posto dell’attuale ponte Pestel’. Nel 1908 fu smontato per inagibilità.

48) Ora via Pestel’.

49) Vedi nota n. 28.

50) Popolazione del Caucaso settentrionale. *La battaglia dei russi contro i Kabardini* era un romanzo popolare straordinariamente noto dalla metà del XIX secolo, molte volte ristampato, ed alcuni episodi erano rappresentati negli spettacoli dei baracconi

51) Così era chiamato il generale di fanteria M.D. Skobelev, eroe della guerra russo-turca del 1877-1878.

52) Vedi p. 64, nota n. 14.

53) Opera di A. Razin e V. Lapin. Spb-M. 1878, con 50 disegni di N. Dmitriev-Orenburgskij.

54) Specie di panzarotto di pasta dolce imbottito di funghi, carne, pesce, cavoli.

55) Vedi nota 32.

56) Vedi nota 9.

57) Vedi nota 15.

Oleg Germanovič Rumjancev

IL MESSAGGIO COSTITUZIONALE DEL PRESIDENTE D. A. MEDVEDEV

(5 novembre 2008)

Non lo nascondo, il primo Messaggio del presidente Medvedev all'Assemblea Federale non mi ha lasciato indifferente. E' un fatto positivo che un simile discorso sia stato pronunciato. Spero che aiuterà l'avvicinarsi di una nuova fase nella vita della nostra società e del nostro paese, il passaggio dalla teoria alla pratica dello sviluppo del regime costituzionale.

1. Il presidente Medvedev in linea di principio ha ribadito la dedizione dei vertici del paese al costituzionalismo come, in sostanza, ad un forte valore nazionale. L'evoluzione verso un regime costituzionale rappresenta l'orientamento strategico per uno sviluppo stabile ai fini di "utilizzare fino in fondo il potenziale della Legge Fondamentale". E' importante che il costituzionalismo da teoria scientifica finalmente possa diventare realtà concreta nella nostra vita quotidiana.

2, In effetti, si può dire che il presidente Medvedev abbia dedicato il suo primo messaggio al *problema della attuazione della nostra Costituzione*.

Il messaggio contiene in sé una analisi puntuale dei fattori di attuazione della Costituzione, sia esterni (la situazione geopolitica del paese, l'applicazione del diritto internazionale, la globalizzazione), che interni (il sistema politico ed il regime politico, le tradizioni, la cultura politico-giuridica della società, il problema della inosservanza del diritto, il ruolo della corruzione, l'autogoverno ecc.). Noi per la prima volta ci troviamo di fronte ad una questione posta non in chiave scientifica, ma sul piano dei compiti di una pratica politica effettiva. Un tale approccio non si può non salutare positivamente, poiché diventa sempre più evidente il problema della frattura tra le idee, diciamo così, tra la parte dottrinale della Costituzione e la prassi della sua applicazione quale strumento di "comando a mano". Lo spirito della Costituzione può essere significativamente indebolito, a mio vedere, dallo squilibrio dei meccanismi e delle prerogative del potere. Conorderò con il collega M. A. Krasnov, membro

della Conferenza Costituzionale, che “la configurazione definitasi in Russia degli istituti di potere pubblico non spinge il potere nel suo complesso a sostenere quello spirito di cui sono permeati i capitoli 1 e 2 della Costituzione della Federazione Russa” (che sono, ricordo, le Basi del regime costituzionale e i Diritti e le libertà della persona e del cittadino).

3. Il messaggio induce ad osservare la rispondenza della riforma costituzionale alla stabilità costituzionale.

Le norme basilari devono per molti anni rimanere ferme: si tratta non di una riforma costituzionale, ma piuttosto di correttivi alla Costituzione. Una smania riformatrice in relazione alla Legge Fondamentale è assolutamente fuori luogo.

L’ultima frase, in verità, appare estranea al testo del Messaggio, poiché è in contraddizione con quanto precedentemente affermato. Non penso che sia necessario disfarsi a tutti i costi dell’espressione “riforma costituzionale”. Il terremoto delle basi dello Stato nel 1990-1993 fu generato non da una riforma costituzionale, ma dal “rivoluzionarismo” e dalla politica degli ultimatum, dalla pratica del diritto della forza e della violazione delle norme della convivenza, dall’impreparazione per il compromesso sociale.

Il potere attuale è il risultato delle riforme. Dal timore delle “riforme” si è arrivati quasi a non dover dibattere sul tema della Costituzione. Io al contrario credo che i dibattiti debbano avere luogo. Oggi ormai nessuno mette in dubbio che la attuale Costituzione sia un documento formulato per un lungo periodo di tempo. Nel dicembre del 1993 erano sorti interrogativi anche sulle storture del modello di potere, e sul modo in cui si era affermato. Ma la società si è stancata definitivamente delle lotte e la Costituzione della Federazione Russa è stata recepita come base per l’ineludibile restaurazione della stabilità e della modernizzazione. Persino l’opposizione ha ritenuto che i difetti della Costituzione fossero il male minore, rispetto all’assenza di una Legge Fondamentale.

Oggi bisogna porre ed esaminare i problemi dell’evoluzione del regime costituzionale. Ciò non significa proporre domani a un qualche nuovo potere una nuova concezione di riforma costituzionale. No. Ciò significa capire come si possano eliminare ostacoli e barriere lungo il percorso della attuazione della Costituzione vigente.

La riforma costituzionale proposta dal presidente Medvedev è funzionale alla realizzazione del potenziale della Costituzione e deve diventare oggetto di analisi. Sarebbe un errore - in relazione alla crisi finanziaria, a sollecitazioni esterne, alla necessità di una modernizzazione, alle “chiacchiere populistiche” - sospendere una discussione per la quale la parte responsabile della società è pronta.

4. In relazione a questo vogliamo esaminare gli “emendamenti correttivi” proposti, che “danno uno strumento in più per il funzionamento stabile degli istituti del potere”.

Nel messaggio si è sentita la riabilitazione della idea-chiave della riforma costituzionale degli anni 1990-1993, quella del *controllo parlamentare sull'attività del governo*.

L'attuale Costituzione non proibisce tale mezzo di controllo in termini di audizione del rendiconto annuale del Governo. Fosse soltanto per questo, difficilmente varrebbe la pena di toccare il capitolo 5. Altro è se il discorso riguarda gli altri meccanismi dell'effettivo controllo parlamentare, che sono ben noti. (Ad esempio, il consenso per la designazione non solo del Premier, ma anche dei membri del “piccolo gabinetto” quale oggi risulta essere il Prezidium del Governo, e anche il porre la questione delle loro dimissioni. O il rafforzamento delle norme costituzionali inerenti al controllo parlamentare in ordine alla spesa dei mezzi dell'erario statale). In un'epoca di crisi finanziaria assistiamo esattamente al contrario, alla delega al governo, da parte della Duma di Stato, del suo unico sostanziale potere costituzionale: il controllo sulle spese di bilancio e sulla gestione della procedura di bilancio (anche se questa, come si sostiene, è una misura di carattere temporaneo).

Tuttavia il fatto che il governo sia tenuto a rispondere alle questioni poste dal Parlamento, è un piccolo passo, ma un passo avanti nella evoluzione della forma di governo che si sta venendo a creare.

5. Adesso, sul principale emendamento: sull'idea di *innalzare la durata dei poteri costituzionali del Presidente e della Duma di Stato rispettivamente a 6 e 5 anni*.

Mi permetto di definire problematica questa questione per le seguenti ragioni.

La quindicennale prassi di attuazione della Costituzione nella Federazione Russa, nonché nella maggioranza delle ex repubbliche dell'URSS, ora stati sovrani, ha mostrato che l'esercizio dei poteri presidenziali da parte di una persona eletta non si limita ad un solo mandato. La sorte di J. Carter e G. Ford non minaccia i nostri governanti, questo non è nella nostra tradizione. Il discorso riguarda come minimo due mandati di seguito. E se non di seguito, anche di più. E' un periodo sufficiente di tempo storico, un termine per la responsabile realizzazione dei piani di sviluppo a media e a lunga scadenza.

Perciò ineludibilmente sorge il problema della responsabilità costituzionale, che è la questione più irrisolta della nostra realtà.

I meccanismi della responsabilità politica e costituzionale del Presidente sono stati una sola volta posti in essere. E' noto come tutto ciò

sia finito: le decisioni del Congresso e della Corte Costituzionale furono giudicate non basate sul diritto, in riferimento alla rispondenza tra diritto e Costituzione e così via. Nella prassi il principio della responsabilità è stato congelato. Ricordo le parole del presidente della Corte Costituzionale della Federazione Russa sul fatto che così si veniva a creare “un precedente che esonera anche tutti gli altri soggetti della vita politica dall’osservare il dettato della Costituzione, il che comporterà una pesante violazione della legalità”. Insomma il meccanismo della destituzione dalla carica è risultato nella Costituzione praticamente irrealizzabile.

Resta un solo normale meccanismo, le elezioni; meccanismo che deve essere regolare come un orologio che scatta una volta ogni 4 anni. Allungando il termine una volta e mezzo, noi riduciamo la frequenza di attivazione di questo meccanismo e di conseguenza dell’esercizio della responsabilità civile della popolazione di una volta e mezzo. Questo è molto per uno Stato democratico di diritto.

Si potrebbero richiamare alcune altre motivazioni, ma non lo farò, considerando che ci sarà almeno un dibattito su questa proposta. Sì, di esempi ce ne sono tanti. Mitterrand è stato presidente due volte per 7 anni; in Messico si può essere presidenti per 6 anni (in verità una volta sola); e così via. Ma il discorso riguarda la nuova Russia, dove 8 anni sono un’epoca storica (ricordiamo l’anno 2000), mentre 12 e addirittura 16 sono un’intera era geologica.

Tra l’altro, il popolo adesso non è affatto politicizzato. L’utilizzo massiccio degli strumenti amministrativi in qualsiasi elezione viene consacrato dai vertici come una normale parte della costruzione del sistema politico. Non ci sono effettive elezioni, ciò significa che per 8-12-16 anni non avrà nessun significato, per la maggioranza, chi ricoprirà la carica di presidente. Per ciò stesso, noi lasceremo intatta l’apatia della società e, temo, non raggiungeremo l’obbiettivo espresso dal presidente Medvedev del libero sviluppo delle persone. E questo non può non influire sulla cultura giuridica della nostra società.

Le elezioni del presidente e dell’Assemblea Federale, forse, bisognerebbe farle svolgere generalmente in uno stesso giorno, cosa che garantirebbe un enorme risparmio di mezzi, monocromatismo politico dei rami eletti del potere, il che impedirebbe situazioni come quella ucraina, che si è ripetuta, o quella russa del passato.

6. Il presidente Medvedev ha ricordato lo Stato sociale. Ai vertici dei ministeri, degli enti, dei soggetti della Federazione, degli organi di autogoverno locale è stato fatto presente che *“ledere le libertà civili e compiere atti che peggiorino la condizione materiale della gente non solo è immorale ma anche illegale”*.

I valori e i meccanismi del costituzionalismo russo contemporaneo negli ultimi 15 anni si sono venuti a formare sotto l'influenza dominante di uno specifico strato sociale. E questo non è affatto la classe media, sostegno della società civile, come si sognava all'inizio delle riforme. Un ruolo sempre maggiore nel ceto dirigente viene svolto dall'apparato statale. E' un dato. Ecco perché non devono restare solo buoni propositi i compiti diretti all'affrancamento dell'autogoverno, alla lotta contro la corruzione, alla formazione di un sentimento di solidarietà nazionale, alla formazione di una nuova generazione di quadri e al coinvolgimento degli uomini di maggior talento, che pensano in modo creativo e professionale, alla regolamentazione della migrazione esterna.

Si può soltanto plaudire alle ormai quasi dimenticate parole sulla necessità di affidare una *“sempre maggiore quantità di funzioni sociali e politiche, senza mediazioni, ai cittadini, alle loro organizzazioni e all'autogoverno”*. E dalle parole passare ai fatti.

7. Per la prima volta dopo 15 anni di esistenza della nuova Costituzione i vertici del potere hanno ringraziato coloro che hanno elaborato e concordato questo importantissimo documento nella fase costituente.

Finora questo non era stato fatto. Invece, di “colpi e pugni in bocca” ce n'erano stati più che a sufficienza. E questo non solo negli anni 1993-1994. Poco tempo fa i vertici della Duma di Stato hanno rigettato la proposta di onorare quest'anno la memoria di tutte le vittime dei tragici, senza esagerazione, eventi del 3-4 ottobre del 1993. Per fare questo occorreva non una decisione dall'alto, ma il solo sentimento civico, per porre l'inizio di una nuova fase di sviluppo solidale della società e dello Stato.

L'approvazione della Costituzione, a nostra memoria, fu preceduta da 3 anni e mezzo di riforme costituzionali su vasta scala. Per lungo tempo l'iniziativa costituzionale fu nelle mani della Commissione Costituzionale, con a capo il presidente della Federazione e il presidente del Soviet Supremo. Dopo il referendum di aprile (1993) comparve il progetto presidenziale di Costituzione. Nel giugno-luglio, grazie agli sforzi della Conferenza Costituzionale, con l'utilizzo delle norme di entrambi i progetti venne elaborato un testo più consolidato. Nell'ottobre-inizio di novembre quest'ultimo fu significativamente modificato nella forma e votato il 12 dicembre dell'anno 1993.

Fu la conclusione di un periodo difficilissimo nella vita del paese, una conclusione che fornì una prospettiva per uscire da una profondissima crisi politica e dal collasso del potere statale.

(Traduzione di Ivan Marino e Renato Panetta)

Notizie sull'Autore

Alla fine degli anni Ottanta l'Autore è stato il leader di alcuni movimenti politici: il Club "Perestrojka", "Perestrojka democratica", la "Associazione social-democratica" e il "Partito social-democratico".

Dal 1991 al 1999, presidente della "Fondazione russa per le riforme costituzionali". Dal giugno del 2007, presidente della ricostituita "Fondazione per le riforme costituzionali".

Dal 1990 al 1993, Deputato del Popolo della Federazione Russa, membro del Soviet Supremo della Federazione Russa, segretario responsabile della Commissione Costituzionale del Congresso dei Deputati del Popolo, Coordinatore del gruppo di lavoro per la preparazione del progetto di Costituzione russa.

Dal 1996 al 1998, vice segretario responsabile dell'Assemblea Parlamentare dell'Unione tra Bielorussia e Russia, coautore dell'accordo sull'Unione tra Bielorussia e Russia.

Ivan Marino

L'ISTITUTO DEL MESSAGGIO PRESIDENZIALE IN RUSSIA LEGGE FONDAMENTALE E PRASSI POLITICA

L'istituto del Messaggio presidenziale non era contemplato dal diritto statale sovietico. Infatti le enciclopedie giuridiche pubblicate precedentemente alla dissoluzione dell'URSS non prevedevano tra le loro voci tale atto politico istituzionale.¹

La “Bol’shaja Sovetskaja Enciklopedija” (Grande Enciclopedia Sovietica) chiariva come tale istituto appartenesse al diritto statale borghese. Con riferimento agli Stati con forma di governo presidenziale, l’enciclopedia sottolineava come in essi il messaggio presidenziale finisse per rappresentare in realtà una forma di intervento da parte del Capo dello Stato sulle iniziative legislative.²

Con l’approvazione della Costituzione della Federazione Russa del 1993³ viene introdotto nel sistema politico-costituzionale postsovietico della F.R. tale istituto.⁴

In conformità alla nuova Costituzione, nel 1994 il presidente della Federazione Russa si rivolse all’Assemblea Federale con il Messaggio annuale “Rafforzamento dello Stato russo. (Indirizzi principali di politica interna ed estera)”. Seguirono con cadenza annuale, come stabilito dalla Legge Fondamentale, altri messaggi presidenziali.

- Nel 1995: “Efficacia del potere statale in Russia”.

- Nel 1996: “La Russia, della quale noi siamo responsabili” (sulla situazione nel paese e sugli indirizzi principali di politica della F.R.).

- Nel 1997: “Ordine nel potere, ordine nel Paese”.

Così di seguito sino al messaggio ultimo del presidente della F.R. Dmitrij Medvedev del 5 novembre del 2008.

La nuova Costituzione postsocialista stabilisce all’articolo 84/f: “Il Presidente della Federazione Russa si rivolge all’Assemblea Federale con messaggi annuali sullo stato del Paese e sugli indirizzi fondamentali della politica interna ed estera dello Stato”.

Stabilisce infine all’articolo 100/3: “Le Camere possono riunirsi in seduta congiunta⁵ per ascoltare i messaggi del Presidente della

Federazione Russa, i messaggi della Corte Costituzionale⁶ della Federazione Russa e i discorsi degli alti esponenti di Stati esteri”.⁷

Va comunque rilevato che l’Istituto del Messaggio Presidenziale è stato poco dibattuto sia durante i lavori della Commissione Costituzionale⁸ sia durante quelli della Conferenza Costituzionale⁹.

Nella seduta del Gruppo dei partiti politici della Conferenza Costituzionale del 1993¹⁰, presieduta dal coordinatore A. A. Sobčak¹¹, fu avanzata una proposta di articolo costituzionale che prevedeva: “Il Presidente della F.R. presenta relazioni annuali al Parlamento sull’attuazione del bilancio e sull’attuazione dei programmi federali”.¹²

Si trattava quindi non di un Messaggio, ma di una relazione dal raggio d’azione più limitato e indirizzato soprattutto a questioni specifiche quali ad esempio la politica di bilancio. Ne sarebbe risultato un semplice rendiconto ai parlamentari di quanto già realizzato.¹³

Sempre il Gruppo dei partiti politici il 15 giugno del 1993 ha discusso una possibile ulteriore versione di Messaggio presidenziale: “Messaggio alla popolazione della Federazione Russa”.

Riportiamo i resoconti stenografici della discussione che maturò sull’argomento. A presiedere la seduta vi era A. A. Sobčak, che sottopose a votazione l’articolo da lui personalmente sostenuto .

A. A. Sobčak: “Questa sì che è una novità, si rivolge attraverso i Messaggi al popolo della Federazione Russa. Tra l’altro, si tratta di un potere più di una volta già esercitato dal nostro presidente. Allora, vi è l’intenzione di sostenere tale proposta? Vi sono sostenitori? Vi sono casi in cui il presidente può e deve avere il diritto di rivolgersi direttamente alla popolazione, nascono situazioni di guerra, sorgono situazioni di forte crisi politica, quando non si presenta altra via d’uscita”.

Il provvidenziale intervento di V. L. Šejnis¹⁴ riuscì a bloccare la discussione sul nascere: “Quali conseguenze giuridiche dovrebbero sorgere? A me pare del tutto chiaro che questo diritto del presidente non vada inserito nella Costituzione. Questo è ovvio”.¹⁵

Se la proposta fosse stata accolta, si sarebbero ulteriormente rafforzate a livello costituzionale le prerogative presidenziali bypassando pericolosamente le naturali, indispensabili dinamiche di confronto tra presidente e parlamento.

Nella Costituzione sono quindi entrati i due articoli già menzionati (84/F e 100/3), mentre a livello di legislazione federale russa non è stata prevista una regolamentazione precisa dell’istituto dei Messaggi. Ad oggi manca ancora una legge federale ad hoc, benché ci siano state proposte in tal senso. Nel 1995 ad esempio il costituzionalista Ju. I. Skuratov¹⁶ avanzò la tesi secondo cui si sarebbe dovuto provvedere a

definire una regolamentazione giuridica del Messaggio, preferibilmente attraverso l'approvazione di una Legge Federale, in cui definire le questioni relative ai tempi, alla struttura, alla presa d'atto da parte dell'Assemblea Federale.¹⁷ In assenza di norme giuridiche che disciplinino il modo in cui espletare la lettura del Messaggio ed altre procedure, è stata la prassi politica dei presidenti sino ad ora eletti a definire precedenti, consuetudini e regole comportamentali.¹⁸

Per caratterizzare la natura dell'atto, riportiamo innanzitutto taluni pareri di autorevoli rappresentanti della dottrina del diritto costituzionale russo sull'istituto del Messaggio presidenziale.

A. V. Mal'ko sostiene che "I Messaggi del presidente della F.R. all'Assemblea Federale rappresentano un documento ufficiale di grande significato politico, privi di contenuto normativo".¹⁹

M. V. Baglaj e V. A. Tumanov²⁰ sostengono che: "I Messaggi annuali del presidente sono importanti atti istituzionali programmatici".²¹

Il Messaggio presidenziale previsto dalla Costituzione è in sostanza un atto politico programmatico del Capo dello Stato, un atto che intende definire la strategia dello sviluppo del paese, che detta l'agenda politica delle priorità nazionali. Rappresenta per alcuni aspetti il programma politico aggiornato di anno in anno del presidente, la sua piattaforma programmatica di politica interna ed estera, che si estende ai problemi della sicurezza²², a quelli economici e sociali, senza limitazione alcuna nei contenuti.

Il Messaggio del Presidente della F.R., che rappresenta in maniera indiscussa l'organo predominante nel sistema politico-istituzionale²³, è un atto indubbiamente forte ed influente, ma resta comunque nella sua natura un atto propositivo. Prendiamo in esame, ad esempio, l'ultimo messaggio del presidente della F.R. Dmitrij Medvedev: "Innanzitutto propongo di approvare misure per ...", "è necessario approvare la legge...". Si tratta di un atto attraverso il quale il presidente della F.R. esterna la sua visione dei problemi, avanza le sue opinioni: "Ritengo che in questo un ruolo importante possa svolgerlo il Consiglio della Federazione...". Ed è anche un atto in cui preannuncia in linea generale i compiti da affidare al governo, che verranno specificati in una fase successiva: "Quindi do l'incarico al governo e all'amministrazione presidenziale di predisporre prima della fine di questo anno...". "Ho incaricato il governo di elaborare...".

Il Messaggio sostanzia in definitiva un atto non avente efficacia giuridica e quindi non vincolante.²⁴ Infatti esso non ha forza cogente per il governo²⁵ e ancor meno ovviamente per l'Assemblea Federale.

Sono state però avanzate in questi anni, da parte di costituzionalisti russi, anche tesi azzardate in virtù delle quali i messaggi annuali del pre-

sidente all'Assemblea Federale della FR sarebbero da considerarsi atti dal contenuto normativo.

Secondo il parere della costituzionalista Ol'ga Nikolaevna Kičaljuk "Il Messaggio Presidenziale all'Assemblea Federale è un documento politico-normativo che comporta l'obbligo del Parlamento di esaminare l'atto e l'obbligo del governo di eseguirlo.²⁶

Secondo altri sarebbe addirittura un atto avente superiore forza giuridica: "atti costituzionali al di sopra delle leggi in quanto a forza giuridica".²⁷

Persino tra gli autori della Costituzione, membri della Conferenza Costituzionale del 1993, c'è chi ha avallato una tale tesi, ad esempio il costituzionalista M. A. Krasnov. Ma a nostro avviso la tesi non è condivisibile, in quanto tra l'altro trattasi di un atto per il quale i costituenti russi non hanno inteso prevedere che sia soggetto a pubblicazione ufficiale, a differenza delle leggi federali (art. 15/3 Costituzione). Ed ancora, un atto cui la Costituzione, diversamente dalle leggi federali e dalle leggi costituzionali federali (art. 76/1), non attribuisce efficacia diretta su tutto il territorio della Federazione Russa. E' un atto infine su cui la Corte Costituzionale non è chiamata ad esprimere un giudizio di conformità alla Costituzione, a differenza di altri atti normativi elencati nell'art. 125/a/b/c/ della Costituzione.

E' importante a questo punto valutare la reale rispondenza ed efficacia del Messaggio annuale presidenziale.

Anche qui può essere utile ed interessante riproporre la significativa discussione avvenuta in merito tra gli autori della Costituzione russa nella Conferenza Costituzionale del 23 ottobre del 1993. S. A. Filatov pone la questione: "... Egli (Il presidente della Federazione Russa, n.d.a.) attua la sua politica ed è chiaro a tutti che ciò avviene attraverso l'emanazione di ukazy. Nei Messaggi viene solo dichiarata la sua politica? ...".

A. A. Kotenkov: "... Dicono bene i colleghi intervenuti prima di me che sostengono che nel Messaggio del presidente si corregge il suo programma preelettorale in virtù dei cambiamenti del contesto politico. Questo lo può fare appunto nei Messaggi".

S. A. Filatov: «Allora scriviamo: "nei suoi messaggi stabilisce le direttive principali della politica interna ed estera"».

A. A. Kotenkov: "A che scopo ancora limitare!".

A. S. Filatov: "E allora? Dov'è a questo punto che le definisce?".

A. A. Kotenkov: "Sì, Egli può definirle per sé ed attuarle attraverso gli ukazy".²⁸

A Kotenkov, giurista di fiducia del primo presidente della F.R.

Boris El'cin, era già perfettamente chiaro come si sarebbero evolute nella prassi le dinamiche di attuazione delle linee programmatiche presidenziali dichiarate nel Messaggio.

Difatti nella realtà avviene che a questo punto, una volta espletata la procedura formale della lettura del Messaggio, a dare forza giuridica alla dichiarazione d'intenti illustrata nello stesso interviene l'ukaz presidenziale, che deve essere obbligatoriamente eseguito su tutto il territorio della Federazione Russa (art. 90/2 Costituzione). Riportiamo uno solo dei tanti esempi possibili: l'ukaz presidenziale N. 278 "Misure prioritarie per l'attuazione del Messaggio Presidenziale della F.R. all'Assemblea Federale ...".

Di regola, successivamente alla lettura del messaggio, il presidente della F.R. formula a questo punto in maniera dettagliata i compiti da affidare al governo, esposti per somme linee in precedenza. Ad esempio, il presidente Dmitrij Medvedev il 3 dicembre del 2008 ha ufficializzato i compiti assegnati per l'attuazione del Messaggio presidenziale all'Amministrazione Presidenziale, al Governo ed al Consiglio di Sicurezza.

In effetti, solo successivamente e dopo l'emanazione da parte dello stesso presidente della F.R. dei relativi ukazy segue l'emanazione dei corrispondenti atti normativi del governo²⁹ della F.R., che possono essere in sintonia con il Messaggio,³⁰ ma che devono essere emanati sulla base ed in esecuzione degli ukazy normativi del presidente della F.R. (art. 115/1 Costituzione).

Il Messaggio può essere determinante non solo per l'approvazione degli atti normativi del governo, ma anche per l'approvazione di quelle leggi federali³¹ reputate necessarie dallo stesso presidente.

In merito alla rispondenza del Parlamento rispetto al Messaggio però va innanzitutto rimarcato come la Costituzione non preveda da parte delle Camere decisioni in merito ai contenuti del Messaggio dopo la sua lettura.

Può essere interessante rilevare che durante i lavori della Conferenza Costituzionale (seduta della Commissione di lavoro del 2 luglio 1993) la questione fu posta. Riportiamo i resoconti stenografici che possono chiarire i contenuti e l'atmosfera di tale discussione.

E. A. Danilov³² avanzò a ragione preoccupazioni argomentate sul diritto del presidente della F.R. di stabilire in modo esclusivo gli indirizzi principali di politica interna ed estera: "E' una esagerazione stabilire che il Presidente definisca le principali direttive di politica interna ed estera ... Se decidiamo questo, allora non riesco a comprendere cosa rimanga da fare al Parlamento ...".

E' abbastanza significativo che persino S. A. Filatov, politico molto vicino all'allora presidente della F.R.³³, abbia riconosciuto e posto il problema oggettivo della mancanza di equilibrio tra competenze dei due organi e quindi abbia proposto una formale approvazione da parte del Parlamento del Messaggio. A. S. Filatov: "A questo punto non è chiaro il ruolo dell'Assemblea Federale. Essa non stabilisce nulla in fin dei conti? L'Assemblea Federale non approva solo le leggi, ma anche i Messaggi del Presidente".

A. A. Kotenkov: "Il Presidente, nello stabilire le principali direttive della politica statale, si rivolge all'Assemblea Federale attraverso il messaggio presidenziale nel quale espone le stesse. L'Assemblea Federale a questo punto non reagisce in nessun modo. Non approva nessun atto sulla base di questo Messaggio".³⁴

La discussione in merito si ripropose successivamente con un altro tentativo in tal senso, volto quindi a prevedere nella Legge Fondamentale decisioni ufficiali del Parlamento relative al Messaggio Presidenziale. Questo tentativo si ebbe il 19 ottobre del 1993 quando in sede di Commissione di lavoro il presidente della seduta S. A. Filatov sottopose a discussione un emendamento all'art. 99 della Costituzione presentato dal Consiglio della Regione di Nižnij Novgorod (Nižegorodskij Oblastnoj Sovet): "L'Assemblea Federale può adottare deliberazioni sui Messaggi Presidenziali nella forma stabilita per l'approvazione delle leggi Federali che vanno sottoposte all'esame obbligatorio del Consiglio della Federazione". S. A. Filatov, rivedendo le sue precedenti posizioni, esprime a questo punto un parere contrario rispetto al diritto del Parlamento di deliberare in merito. Quindi conclude: "A me sembra che qui si metta troppa carne a cuocere". A seguire intervennero D. S. Ebzeev e V. L. Šejnis, che argomentarono la loro contrarietà ad un tale articolo il quale venne definitivamente accantonato.³⁵

I parlamentari russi al momento della lettura del Messaggio prendono solo atto dei suoi contenuti. Ciò non toglie che in una fase successiva possano prendere in esame il messaggio³⁶ e quindi possa seguire l'attuazione da parte delle due camere di autonome iniziative politiche³⁷ e l'adozione di autonome delibere.³⁸

L'Assemblea Federale, purché in sintonia con i contenuti del Messaggio del Presidente della F.R. sulla necessità di approvare determinate leggi federali, può attivarsi in tal senso e dare priorità a queste ultime.

Il Messaggio del presidente Medvedev, ad esempio, nella parte relativa all'utilità di prolungare il mandato presidenziale da 4 a 6 anni ed il mandato parlamentare per i deputati della Duma di Stato da 4 a 5, ha

avuto un immediato accoglimento. In tempi brevissimi sono stati approvati i conseguenti emendamenti alla Costituzione della Russia³⁹, malgrado la procedura di approvazione sia, come è noto, estremamente complessa (Capitolo 9 della Costituzione: Emendamenti costituzionali e revisione della Costituzione).

La prassi di questi anni naturalmente ha evidenziato che le Camere del Parlamento russo hanno risposto in maniera diversa, in forme e tempi diversi, ai contenuti dei Messaggi durante le tre diverse presidenze: El'cin, Putin, Medvedev.

L'efficacia del Messaggio presidenziale dipende da una serie di fattori tra i quali, ad esempio, il consenso, l'autorevolezza del presidente nel contesto politico specifico, la favorevole o meno composizione politica dei due rami del Parlamento, la composizione politica del governo, la sintonia politico-istituzionale tra il presidente della F.R. ed il presidente del governo, il contesto temporale del mandato del Parlamento e del Presidente.⁴⁰

Come evolverà l'istituto del Messaggio Annuale Presidenziale in Russia? Probabilmente resterà la prassi politica degli stessi presidenti in carica a farla da padrona, a dettare quindi le regole del gioco. Non sono prevedibili stravolgimenti rispetto a quanto finora avvenuto. Non è avvertita dal legislatore la necessità di approvare una apposita legge federale che vada a regolare in maniera specifica le procedure e la rilevanza del Messaggio.

In conclusione, il Messaggio Presidenziale, così come prestabilito dai costituenti, ovvero nella forma di Messaggio annuale, rappresenta un passaggio obbligato della vita politica del paese ed ha anche rappresentato, così come dimostrato dalla prassi di questi anni, un passaggio chiave della stessa. Ne è risultato essere in definitiva un atto politico che, malgrado non abbia carattere imperativo e quindi vincolante, ha avuto di volta in volta un reale impatto sulla vita politica del paese ed una concreta influenza sull'operato e sulle decisioni degli altri organi del potere statale.

BIBLIOGRAFIA

Juridičeskij Enciklopedičeskij slovar', glavnyj redaktor A. Ja Sucharev, M. Sovetskaja Enciklopedija, 1984.

Iz istorii sozdanija Konstitucii Rossijskoj Federacii. Konstitucionnaja Komissija. Stenogrammy, materialy, dokumenty (1990-1993.), 1990, pod obšč. red. O. G. Rumjanceva.

Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. Izd. "Juridičeskaja Literatura", M. 1995, sbornik "Konstitucionnyj stroj

Rossii”, vypusk vtoroj. M. IGI PRAN, 1995.

M. V. Baglaj, V. A. Tumanov. *Malaja Enciklopedija konstitucionnogo prava*, BEK. V. 1998.

Kičaljuk Ol’ga Nikolaevna, *Akty Prezidenta Rossijskoj Federacii. Konstitucionno-pravovoj aspekt*, Saratov 1999.

V. D. Zor’kin, *Rossija i Konstitucija v XXI veke*, M. Norma, 2007.

S. A. Avak’jan, *Konstitucionnoe pravo Rossii*, Volumi 1 e 2. M. Jurist, 2005.

L. A. Okun’kov, *Prezident Rossijskoj Federacii. Konstitucija i političeskaja praktika*, M. 1996.

V. O. Lucin, *Konstitucija Rossijskoj Federacii. Problemy realizacii*, Juniti, M. 2002.

O. G. Rumjancev, *Osnovy konstitucionnogo stroja Rossii*, M. 1994.

V. I. Lafitskij *Poezija prava: stranicy pravotvorčestva ot drevnosti do našich dnei*, M. 2003.

NOTE

1) Cfr.: Juridičeskij Enciklopedičeskij slovar’. Glavnyj redaktor A. Ja Sucharev. M. Sovetskaja Enciklopedija, 1984.

2) Cfr.: Bol’šaja Sovetskaja Enciklopedija, Volume 20, pag. 409.

3) Il travagliato processo costituente in Russia inizia il 16 giugno del 1990 con la Deliberazione del Congresso dei Deputati del Popolo N. 37-1 “Ob Obrazovanii Konstitucionnoj Komissii”, con la quale viene istituita la Commissione Costituzionale del Congresso dei Deputati del Popolo della Federazione Russa.

Quest’organo parlamentare operante dal 1990 al 1993 avrebbe dovuto in applicazione alla Costituzione allora vigente approvare il testo della Costituzione della F.R.. Il primo Presidente della F.R. in contrapposizione a detto organo, nel maggio del 1993 istituisce la Conferenza Costituzionale (Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii del 20 maggio del 1993, N. 718 “O sozryve Konstitucionnogo Soveščanija i Zaveršenii podgotovki proekta Konstitucii Rossijskoj Federacii), un organo presidenziale che predispone il testo definitivo della Costituzione. S’inasprisce il conflitto istituzionale tra l’allora Presidente della FR e il Parlamento che si conclude con l’uso della forza da parte del Presidente della F.R. con l’ attacco armato al Parlamento russo il 3 ed il 4 ottobre del 1993.

Il 12 dicembre del 1993, il testo di Costituzione della Conferenza Costituzionale viene sottoposto a votazione di tutto il popolo.

4) Va ricordato che una sorta di Messaggio Presidenziale “Sulla costituzionalità” (“O Konstitucionnosti”) era stato già elaborato da parte del Presidente della Russia B. N. El’cin, ed inviato il 24 marzo del 1993 all’allora Soviet Supremo della

Federazione Russa. Il testo venne pubblicato sul giornale "Izvestija" del 25 marzo del 1993.

5) In effetti la convocazione di sedute comuni delle due camere del Parlamento per l'ascolto del messaggio Presidenziale era già prevista dal progetto della Commissione Costituzionale del 12 novembre del 1990. Cfr.: *Iz istorii sozdanija Konstitucii Rossijskoj Federacii. Konstitucionnaja Komissija. Stenogrammy, materialy, dokumenty (1990-1993.)*. Volume 1 - 1990, Pod obšč. red. O. G. Rumjanceva, pag. 635.

Leonid Borisovič Volkov, membro della Conferenza Costituzionale del 1993, già Deputato del Congresso dei Deputati del Popolo della Russia e già membro precedentemente della Commissione Costituzionale dello stesso Congresso dei Deputati del Popolo, durante i successivi lavori della Conferenza Costituzionale riprende la proposta relativa alla riunione congiunta delle due Camere che viene poi approvata. Cfr.: *Discussione del 16 giugno 1993 del gruppo "Organi statali"*, Volume 10, pag.13.

6) E' interessante notare come nella fase costituente, durante i lavori della Conferenza Costituzionale (seduta del 16 giugno del 1993 del gruppo degli organi del potere statale, Aleksandr Maksimovič Jakovlev, giurista di fiducia del Presidente della F.R. El'cin, membro della Conferenza Costituzionale in quanto nominato direttamente dal Presidente della F.R. (Ordinanza del Presidente della F.R. del 3 giugno 1993, N. 408), abbia tentato di attribuire uno status superiore al Messaggio Presidenziale rispetto a quello della Corte Costituzionale: "...io sono del parere che il Messaggio Presidenziale sia un documento speciale. Ritengo che esso vada previsto in un apposito articolo della Legge Fondamentale. Invece la procedura con la quale la Corte Costituzionale si rivolge al Parlamento non va messa sullo stesso livello del Messaggio Presidenziale.. ...". Cfr.: *resoconti stenografici della Conferenza Costituzionale. Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. Izd. "Juridičeskaja Literatura"*, M. 1995, Volume 10, pag. 12.

7) Ad oggi l'uso dell'istituto del Messaggio della Corte Costituzionale è stato tatticamente evitato da parte della stessa, la quale ha forse preferito fare a meno di tale diritto-dovere, forse ai fini di evitare una interpretazione possibile dell'atto da parte degli altri organi statali come una forma di intromissione negli affari prettamente politici dai quali deve chiaramente rimanere fuori. Nel 1993 si ebbe il Messaggio della Corte Costituzionale al VIII Congresso dei Deputati del Popolo ed al Soviet Supremo della Federazione Russa sulle condizioni della legalità costituzionale nella Federazione Russa. E successivamente attraverso un ukaz presidenziale è stata bloccata per ben un anno e mezzo l'attività della Corte Costituzionale, accusata ingiustamente di voler ingerirsi nelle dinamiche prettamente politiche del paese. Attualmente la situazione reale mostra come il Messaggio della Corte Costituzionale, che i costituenti russi hanno previsto alla pari del Messaggio Annuale Presidenziale, possa avere un ruolo importante e debba costituire uno strumento in più per definire priorità sul piano esclusivo del rispetto della costituzionalità.

8) L'istituto del Messaggio Presidenziale era stato già previsto nel progetto di Costituzione della Commissione Costituzionale e di volta in volta modificato nelle nuove stesure apportate al testo. Cfr.: Iz istorii sozdanija Konstitucii Rossijskoj Federacii. Konstitucionnaja Komissija. Stenogrammy, materialy, dokumenty (1990-1993 gg.). Pod obšč. red. O. G. Rumjanceva, Volume 1 - 1990, pag. 628, Volume 2 pag. 90 e 305, Volume 3/1 - pag. 105, Volume 3/2 - 1990, pag. 582.. M. 2007.

9) Cfr. resoconti stenografici della Conferenza Costituzionale. Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. 20 Volumi. Izd. "Juridičeskaja Literatura", M. 1995.

10) La Conferenza Costituzionale del 1993 si suddivideva in cinque sottogruppi, comunque coordinati dalla Commissione di lavoro presieduta dall'allora Capo dell'Amministrazione Presidenziale S. A. Filatov.

11) Membro della Conferenza Costituzionale in quanto nominato direttamente dal Presidente della FR B. N. El'cin (Ordinanza del Presidente della F.R. del 12 maggio del 1993, N. 334.

12) Cfr. resoconti stenografici della Conferenza Costituzionale. Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. Izd. "Juridičeskaja Literatura", M. 1995, Volume 9, pag. 338.

13) Anche il Messaggio Presidenziale sul bilancio è stato più volte preso in considerazione dai costituenti ed anche questo sempre respinto. Va preso atto però che detto Messaggio nella duplice versione di Messaggio Presidenziale all'Assemblea Federale e Messaggio Presidenziale al Governo, al di là della volontà dei costituenti, è stato comunque introdotto nella prassi politica dal primo Presidente della F.R. B. N. El'cin allo scopo di assumere autonomamente la definizione delle linee della politica di bilancio. Solo successivamente è stato formalmente previsto dal Codice di Bilancio della F.R. all'art. 170.

14) Già vice segretario della Commissione Costituzionale del Congresso dei Deputati del Popolo.

15) Cfr. resoconti stenografici della Conferenza Costituzionale. Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. Izd., M. 1995, "Juridičeskaja Literatura" Volume 9, pag. 353.

16) Ex Procuratore Generale della FR..

17) Cfr.: Ju. I. Skuratov. Parlament i Prezident v Rossijskoj Federacii (V sbornike "Konstitucionnyj Stroj Rossii", vypusk vtoroj). M. IGI PRAN, 1995, pag. 76-77.

18) E' stata proprio questa prassi a creare a nostro avviso un "pericoloso" precedente, cioè quello della lettura del Messaggio Presidenziale nella sede ufficiale del Presidente della F.R. (il Cremino) e non nella sede parlamentare a camere riunite.

19) Cfr.: Konstitucionnoe pravo. Učebno-metodičeskoe posobie. Pod obšč. Red. A. V. Mal'ko. Izd. Norma. M. 2000, pag. 315.

20) Autori della Costituzione della F.R. in quanto membri della Conferenza Costituzionale del 1993, successivamente entrambi nominati Presidenti della Corte

Costituzionale della FR.

21) Cfr.: M. V. Baglaj, V. A. Tumanov. Malaja Enciklopedija konstitucionno-go prava. BEK. V. 1998, pag. 332

22) Sui temi specifici della sicurezza va constatato come la prassi del Primo Presidente della F.R. abbia introdotto di fatto un altro Messaggio parallelamente a quello annuale: il Messaggio sulla sicurezza nazionale, adottato dal Presidente della F.R. B. N. El'cin nel 1996.

23) Il Presidente della F.R. è la più alta carica dello Stato, a cui la Legge Fondamentale attribuisce in maniera esclusiva persino il diritto di determinare, in conformità alla Costituzione della Federazione Russa e alle leggi federali, gli indirizzi fondamentali della politica interna ed estera dello Stato. (art. 80/3).

24) Il Messaggio annuale Presidenziale non comporta obblighi vincolanti per lo stesso Presidente della FR, il quale successivamente potrebbe anche non attenersi alle linee programmatiche da lui stesso esposte. La Costituzione della FR prevede (art. 82/2 della Costituzione) un altro caso, quello del giuramento, in cui il Presidente della FR interviene dinanzi ai parlamentari russi di entrambe le camere: "viene prestato in forma solenne alla presenza dei membri del Consiglio della Federazione, dei deputati della Duma di Stato ...", in questo caso, si tratta del giuramento del Presidente della F.R.. Si tratta di un atto formale dalla piena valenza giuridica, che comporta per lo stesso Presidente della FR (il mandato del presidente della F.R. può cessare anticipatamente in caso di destituzione conformemente all. art. 92/2 della Costituzione) degli obblighi vincolanti quindi con forza giuridica.

25) La Costituzione ad esempio non menziona il Messaggio Annuale Presidenziale, tra gli atti, sulla base ed in esecuzione dei quali, il Governo emana decreti e ordinanze (art. 115/1) (figurano invece gli editti normativi del Presidente della F.R.).

26) Cfr.: Kičaljuk Ol'ga Nikolaevna. Akty Prezidenta Rossijskoj Federacii. Konstitucionno-pravovoj aspekt. Saratov. 1999, pag. 15.

27) Cfr.: Nezavisimaja Gazeta, 13 febbraio 1997.

28) Cfr.: resoconti stenografici della Conferenza Costituzionale. Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. Izd. "Juridičeskaja Literatura", M. 1995, volume 19, pag. 190.

29) La Costituzione (art. 115/3) prevede l'annullamento da parte del Presidente della F.R. dei decreti del Governo in contrasto con gli ukazy presidenziali.

Inoltre (Art. 83/3) stabilisce che le dimissioni del Governo sono decise dal Presidente della F.R. senza limite di alcun genere.

30) Possiamo riportare un esempio concreto: il Governo il 29 giugno del 1995 ha approvato la deliberazione N. 639 "Sul piano complessivo di azioni del Governo della Federazione Russa per l'attuazione nel 1995 del Messaggio annuale Presidenziale all'Assemblea Federale". Cfr.: SZ RF, 1995, N. 28, 2675. Ancora il Governo il 30 di aprile del 1997 ha approvato il "Piano complessivo di atti relativi all'attuazione del

Messaggio Presidenziale”. Cfr.: SZ RF, 1997, 18, 2149.

31) Ad oggi in conformità con le modifiche approvate alla legislazione elettorale, metà dei parlamentari di una Camera del Parlamento, il Consiglio della Federazione, sono di fatto nominati dai Capi dell’ organo esecutivo dei Soggetti della Federazione, a loro volta nominati dal Presidente della F.R.. L’influenza del Presidente della F.R. sulla composizione di questa camera, anche se in maniera indiretta è determinante. Cfr.: sulla legislazione elettorale in Russia: La metamorfosi del meccanismo elettorale nella Russia postsovietica. Cfr.: Slavia, Anno XVII aprile – giugno 2007, pag. 117.

32) Già membro della Commissione Costituzionale del Congresso dei Deputati del Popolo

33) Non a caso ricopriva la carica di Capo dell’Amministrazione Presidenziale. Membro della Conferenza Costituzionale in quanto nominato direttamente dallo stesso Presidente El’cin (Ordinanza del Presidente della F.R. del 3 giugno 1993, N. 408) e successivamente nominato Presidente della Commissione di lavoro della Conferenza Costituzionale.

34) ...”. Cfr.: resoconti stenografici della Conferenza Costituzionale. Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. Izd. “Juridičeskaja Literatura”, Volume 16, pag. 102.

35) Cfr.: resoconti stenografici della Conferenza Costituzionale. Konstitucionnoe Soveščanie. Stenogrammy, materialy, dokumenty. Izd. “Juridičeskaja Literatura”, Volume 18, pag. 161.

36) Il Regolamento (art. 51/1) della Duma di Stato dell’Assemblea Federale ad esempio prevede: «l’esame in seduta straordinaria della Duma di Stato di:

A) Messaggi ed appelli Presidenziali; ...». Regolamento approvato con la delibera della Duma di Stato del 22 gennaio del 1998 N. 2134 G.D. con le modifiche approvate dalla Duma di Stato del 10 dicembre del 2008 N. 1365 – 5 G.D.). Cfr.: Sobranie Zakonodatel’stva Rossijskoj Federacii. 2008, N. 50, pag. 5875.

37) Nel 2006 alla Duma di Stato dell’Assemblea Federale della FR è stata creato il gruppo di lavoro per l’attuazione delle disposizioni del Messaggio Annuale Presidenziale all’Assemblea Federale della FR, del quale hanno fatto parte i Presidenti delle Commissioni della Duma Di Stato, i rappresentanti di tutti i gruppi politici al parlamento.

38) Ad esempio: il Consiglio della Federazione ha approvato il 25 maggio del 2005 la delibera (N. 161) “Programma del Consiglio della Federazione per la attuazione del Messaggio Presidenziale della FR all’Assemblea Federale della FR per l’anno 2005”.

39) Un altro emendamento proposto nel Messaggio e successivamente approvato ha riguardato i resoconti annuali del Governo sui risultati della sua attività alla Duma di Stato dell’Assemblea Federale. Cfr.: Rossijskaja Gazeta, 21 gennaio 2009.

40) Ad esempio il Messaggio Presidenziale di fine mandato può avere un impatto più limitato rispetto ai precedenti.

Vitalij Alad'in
(dottor in scienze economiche)

LA RUSSIA E LA CRISI FINANZIARIA MONDIALE

“Senza preveggenza le nazioni muoiono”
“Ogni tempo ha i propri metodi”

Gli attuali modi sociali di produzione, distribuzione e consumo dipendono direttamente dalle finanze, alla cui base v'è il denaro, il quale in termini fisici si esprime in cifre scritte su supporti di un determinato tipo (banconote, metallo, chip elettronici, e anche su supporti che si conservano negli enti autorizzati, le banche).

Esistono, inoltre, surrogati del denaro (moneta nominale): obbligazioni, assegni, cambiali, azioni, ecc.

Per sua essenza il denaro è un prodotto dell'intelligenza, un'astrazione, una cifra. Ad esso l'umanità ha assegnato tre funzioni basilari per i rapporti economici: servire come mezzo di scambio, misura del valore e mezzo di accumulazione dei valori ottenuti dall'uomo nel processo dell'attività produttiva.

Ma attualmente il denaro non funge più come mezzo di accumulazione (di tesaurizzazione). La capacità d'acquisto del denaro emesso e ottenuto come capitale e remunerazione diminuisce rapidamente, e questo fatto si chiama inflazione.

La causa di ciò sono le attuali tecnologie finanziarie internazionali, le quali comprendono i modi di fabbricazione (emissione) della moneta e di altri strumenti finanziari, i metodi della loro accumulazione, moltiplicazione e circolazione.

Le tecnologie finanziarie in nessun luogo sono legate in modo diretto o indiretto allo scambio reale di prodotti e alla produzione di beni, nonché alle risorse che assicurano la vita. Tuttavia (!), esse gestiscono in un regime di tempo reale l'attività produttiva dell'umanità, la distribuzione e il consumo.

In tal modo, il denaro presenta ancora un'altra particolarità: quella di essere “esclusivamente potere”.

Nell'attuale stato delle relazioni umane, chi è padrone del denaro

detiene anche il potere reale.

Padrone del denaro è colui che, senza controllo, lo fabbrica, lo mette in circolazione nei sistemi di pagamento.

In forza delle suddette circostanze, le persone elette negli organi di potere anche nel modo più democratico, compresi i presidenti e i parlamenti, sono ostaggio di queste tecnologie, poiché è estremamente limitata la loro possibilità d'influire realmente sullo stato sistemico delle cose. Inoltre, queste persone sono soggette a una revocabilità obbligatoria. Da ciò consegue che sono limitati il tempo e il livello delle loro responsabilità.

In linea di principio, la popolazione dei vari Stati, la gente comune non ha la possibilità di influire sulla creazione o sul cambiamento delle esistenti tecnologie finanziarie, industriali o di altre tecnologie che assicurano e orientano la vita.

La consegna delle tecnologie nelle mani del sistema bancario internazionale e la sottrazione di questa attività al controllo dell'opinione pubblica e degli esecutivi degli Stati costituiscono un forte rischio per l'esistenza della vita stessa sulla terra.

Processi simili si registrano, anche, in altri campi di attività. Ad esempio, la consegna dei sistemi sanitari statali e, quindi, della salute e della vita delle persone, agli interessi commerciali e corporativi dei medici. Ciò rappresenta anche un pericolo mortale per la salute e la vita di ciascuno e di tutta l'umanità, in quanto non c'è una reale responsabilità per atti e decisioni sbagliati.

Le fonti principali dell'inflazione sono:

- l'emissione da parte delle banche centrali di moneta non coperta da un reale patrimonio;
- il credito bancario con alto tasso di interesse, ossia l'usura elevata a legge;
- la moneta nominale fatta girare attraverso le borse valori e l'emissione di azioni su un inesistente capitale;
- la fissazione artificiosa delle quotazioni valutarie secondo il principio del gioco.

Già Aristotele sostenne che è scandalosa e contraria alla natura una situazione in cui si produce moneta per mezzo di moneta. Occorre constatare che le tecnologie finanziarie attuali violano direttamente la regola stabilita dal padre della teoria monetarista, Friedman, sulla rispondenza della massa monetaria in circolazione alla massa del patrimonio. Nelle tecnologie contemporanee non esiste altro meccanismo per stabilire questa rispondenza, al di fuori dell'inflazione e delle crisi permanenti.

Attualmente, il denaro, il suo aspetto e la sua qualità sono stabiliti

dai governi e dai parlamenti degli Stati. Ma nella maggioranza degli Stati l'emissione, la contabilità e la circolazione della moneta sono di competenza delle Banche centrali. I cui obblighi sono separati da quelli degli Stati. Nelle loro decisioni, nella loro attività fondamentale esse non dipendono dalle scelte dei rispettivi governi. L'attività delle Banche centrali degli stati membri del Fondo Monetario Internazionale, ad eccezione della Federal Reserve degli USA, della Banca d'Inghilterra e della Banca Europea, è controllata dal Fondo Monetario Internazionale sulla base di contratti e di un sistema di conti statistici che determinano i parametri delle emissioni per ciascun singolo paese.

Le tecnologie finanziarie si sono formate nel corso di un lungo periodo. Esse sono state collaudate dalla Banca di Amsterdam, dalla Banca di Inghilterra e introdotte definitivamente negli USA nel 1913, quando un gruppo di banche private creò l'organizzazione denominata "Sistema federale di riserva degli USA" e ottenne dal Congresso il diritto esclusivo di emettere dollari e di non dipendere dalle scelte del governo americano nell'adozione delle proprie decisioni. Tuttora quest'organizzazione non è sottoposta ad alcun controllo, non rende conto a nessuno e stampa denaro in quantità illimitate.

In seguito, questo ordinamento fu introdotto praticamente in tutti gli altri Stati. Tra l'altro va detto che il presidente Lincoln, il quale molto prima della creazione della Federal Reserve degli USA aveva attivamente contrastato il passaggio dell'emissione e del controllo della circolazione monetaria dal governo alle banche private, fu ucciso mentre era in carica. La stessa sorte è toccata al presidente Kennedy.

Prima che il dollaro, l'unità monetaria americana emessa dalla Federal Reserve, diventasse valuta mondiale e i governi di altri paesi la accettassero come valuta convertibile nel pagamento di risorse reali e di prodotti finiti acquistati dagli USA, in tutto il mondo sono avvenute numerose rivoluzioni, si è passati dalle gestioni nazionali alle gestioni democratiche sostituibili, si sono avute due guerre mondiali e numerose guerre locali, è stato creato un nuovo ordine di relazioni sulla base dei contratti col Fondo Monetario Internazionale, il sistema monetario aureo è stato soppresso e sostituito col dollaro.

In pratica, tutti i più importanti avvenimenti nel mondo, le guerre, hanno luogo lungo le linee di forza di questa moneta. Si è cominciato a valutare lo stato delle economie in base alla quantità di moneta (!) e ci si è dimenticati di porre alla base della valutazione di dette economie la produzione pro-capite di beni necessari. La moneta è, infatti, più facile da produrre.

Altre componenti delle tecnologie finanziarie globali sono le borse

valutarie, dei titoli e delle merci. In grande misura l'attività delle borse merci riguardo alla determinazione dei prezzi di singoli gruppi di merci è imposta e controllata da conglomerati, da cartelli, da monopoli, da oligopoli e da altri accordi, il che permette ai produttori di prevedere e pianificare, entro certi limiti, la propria attività, mentre i prezzi vengono in maggioranza espressi in dollari e, quindi, dipendono dai padroni della moneta.

L'attività delle borse dei titoli e, in particolare, delle borse valutarie non è prevedibile per i non addetti essendo determinata dagli interessi immediati di coloro che giocano in queste borse, dagli interessi di lungo termine dei padroni delle borse e della moneta, mentre ha un rapporto mediato con lo stato reale dei sistemi produttivi, dell'attività produttiva della popolazione, con la presenza o assenza di risorse.

Occorre anche rilevare la particolare, strana regola di gioco che vige nelle borse dei titoli e che consiste nel trasferimento isomorfo del prezzo di un piccolo pacchetto di azioni, vendute o acquistate nel dato momento in borsa, all'intero pacchetto di azioni emesso, il che modifica in un baleno il prezzo in bilancio della società per azioni. Questa regola offre agli speculatori borsistici enormi e incontrollabili possibilità di speculare. Nelle borse hanno luogo in continuazione crisi che sottraggono danaro ai semplici detentori di azioni.

Il rapporto tra le quotazioni delle valute è determinato in base ai risultati degli scambi nelle borse valutarie, ossia non in base al rapporto di fatto tra la massa di moneta simbolica emessa e il patrimonio delle società-Stato. Il giorno seguente i risultati degli scambi diventano legge di Stato per tutti i detentori di valute sul territorio di quello Stato. In altri termini, alcuni speculatori di fatto giocano in borsa coi soldi della società e, chissà perchè, in pratica in tutti gli Stati giocano a favore della quotazione del dollaro.

In tutte le borse i giocatori sono del tutto controllati e guidati dai centri finanziari. Ci si chiede quale sia la motivazione alla base di un così grandioso sistema di speculazioni che porta alla sottrazione di danaro a persone che non fanno parte delle tecnologie, provocando crisi e il ricorso al modo estremo per risolverle, ossia alle guerre.

La vita umana si realizza tramite rapporti generali, i quali in parte sono economici e sorgono nel processo dell'attività produttiva nella società umana. Un aspetto fondamentale di questi rapporti è costituito dall'aspirazione delle singole persone o di gruppi di persone e, anche, di interi Stati a ottenere e consumare la massima quantità possibile di beni in tempo reale col minimo dispendio di energia possibile e di tempo personale o sociale.

Si considera ideale l'ottenimento di beni dovuto all'effetto di pre-

senza nel quadro di tecnologie di prelievo (di greppia) ben organizzate. Detta tesi va intesa come una determinata legge posta alla base delle relazioni economiche.

Per la realizzazione di queste aspirazioni sono state inventate tecnologie virtuali di computo, dette finanziarie, i cui padroni sono i primi a ricevere i beni forniti dalla natura e dall'attività produttiva degli uomini.

Vi sono solo quattro modi per soddisfare i bisogni degli uomini:

- l'autoapprovvigionamento,
- l'appropriazione,
- l'accattonaggio,
- lo scambio.

Questi modi di soddisfacimento dei bisogni da parte degli uomini sono presenti in ogni società che abbia assunto la forma di Stato. La prevalenza di uno di questi modi determina il tipo di economia nella data società.

Partendo da ciò, considereremo mercato o economia di mercato quello Stato della società in cui lo scambio di valori costituisce il modo prevalente di soddisfacimento dei bisogni.

La natura dei valori è nella natura dell'uomo, nella sua coscienza. E' valore tutto ciò che soddisfa e garantisce il soddisfacimento dei bisogni costanti e variabili delle persone. Lo scambio avviene tramite le transazioni ed è tra i modi di soddisfacimento l'unico che richiede un accompagnamento giuridico. Ciò comporta una pluralità di concetti relativamente al diritto, alla fissazione del diritto, e ha bisogno di uno stabile equivalente: il denaro! La caratteristica principale e necessaria di questo modo di soddisfacimento dei bisogni è la volontarietà. La scienza ha definito cinque principi della volontarietà, che non prenderemo ora in esame in quanto poniamo l'attenzione su momenti più sostanziali.

Per i partecipanti alle transazioni è fattore decisivo la disponibilità di denaro o la sicurezza del pagamento. E' questo fattore che è alla base delle motivazioni che spingono a ricavare denaro. La maggioranza delle persone cerca di guadagnarlo utilizzando la propria disponibilità di tempo, i propri sforzi, la propria professionalità e le possibilità offerte dalla società umana. Ma il denaro guadagnato e accumulato, ossia non utilizzato nel momento in cui è stato ottenuto (rinvio dell'acquisto), perde il proprio valore sostanziale per effetto di tecnologie finanziarie organizzate. In tal modo, di fatto, le tecnologie finanziarie contemporanee si appropriano di una parte della vita spesa per accumulare denaro. Ed è proprio questo fatto ad essere estremamente grave: la sottrazione alle persone di parte del loro fondo attivo di tempo vitale mediante tecnologie anonime.

Come diceva Seneca, persino chi conosce la riconoscenza non è in grado di restituire il tempo.

A Bisanzio, dopo che l'imperatore Costantino mise in circolazione il "bisante" d'oro o "solidus", e dopo il divieto di prestare denaro in cambio di interessi, nel corso di 600 anni per la stessa quantità di denaro fu possibile acquistare la stessa quantità di beni.

Il sistema finanziario dell'Unione Sovietica era costruito rigorosamente secondo il principio dell'investimento. In esso non esisteva la Banca centrale. Nel paese il governo era il padrone della moneta. Esso interveniva come investitore attraverso il Gosplan, il quale pianificava le azioni e il prodotto, le risorse e le finanze. In questo sistema la moneta accompagnava lo scambio di prodotti.

I pagamenti coi paesi capitalistici avvenivano in franchi svizzeri, che fanno parte del sistema del Fondo monetario internazionale.

Il finanziamento dei diversi tipi di attività avveniva tramite banche specializzate come "Strojbank", "Prombank", "Vneštorgbank", "Gosbank", ecc. Speciali singole casse di pagamento controllavano il mantenimento degli impegni relativi alle transazioni.

I pagamenti con i paesi socialisti si effettuavano in rubli trasferibili. Esistevano 21 tecnologie finanziarie nelle quali sotto la stessa denominazione funzionavano varie monete.

Nella sfera dei consumi si utilizzava il denaro della Gosbank, che costituiva l'8-13% di tutti i mezzi monetari in circolazione che assicuravano e controllavano il mantenimento e lo sviluppo della base economica, delle tecnologie di conservazioni della vita ed anche dello scambio di prodotti. Questo sistema era il più efficace e sicuro ai fini della assicurazione della vita, della riproduzione semplice e allargata nelle condizioni di una giusta pianificazione.

Un sistema finanziario del genere fu usato, ad esempio, per accelerare lo sviluppo e l'armamento della Germania prebellica. Padrone della moneta era il governo tedesco. Esso, come muovendo una bacchetta magica, nel corso di sei mesi riuscì ad eliminare la disoccupazione che coinvolgeva oltre 7,5 milioni di tedeschi, a portare il paese su posizioni d'avanguardia nell'industria e nell'agricoltura, ad elevare in modo sostanziale il tenore e la qualità della vita della popolazione. Ma, in seguito, queste possibilità furono indirizzate al riarmo, all'aggressione e alla guerra.

La politica economica del nostro governo, a iniziare in particolare dai tempi di Chruščëv, non era indirizzata al soddisfacimento pieno dei bisogni delle persone. La massa di persone che disponeva di denaro non aveva di che comprare. Ma le potenzialità della dottrina economica

dell'URSS di allora erano assai pericolose per le tecnologie finanziarie internazionali, in quanto, in presenza di una giusta gestione e pianificazione, di una giusta strutturazione delle funzioni dello Stato e della società, davano vantaggi indiscussi relativamente alla assicurazione della vita ed allo sviluppo.

Finora, contro una così risoluta dottrina economica e finanziaria non sono state espresse sostanziali tesi di carattere scientifico. Bisogna, però, rilevare anche che la eccessiva concentrazione del potere e delle tecnologie in un unico centro è soggetta alla conquista o alla distruzione da parte di forze nemiche.

La scienza militare ci dice che il decentramento è il modo migliore per salvarsi dai mezzi di distruzione di massa.

Allo scopo di distruggere l'URSS, in primo luogo sono stati smontati in un baleno i suoi sistemi finanziario e di potere.

Il risultato è stata la distruzione delle tecnologie statali di investimento, il disfacimento delle infrastrutture produttive: la deindustrializzazione, la distruzione delle capacità produttive dell'agricoltura, lo spezzettamento del paese in territori controllati dalle tecnologie finanziarie internazionali basate sul dollaro americano.

Abbiamo già esaminato abbastanza, caro lettore, le cause dello stato negativo delle finanze internazionali e della svalutazione dei risparmi individuali e sociali. Per un più approfondito studio di queste cause propongo di consultare i seguenti autori:

- Ludwig von Mises, "Teoria del denaro e del credito",
- Murray Rothbard, "Prove contro la Riserva federale",
- Bom-Bawerk, "Critica della teoria di Marx",
- Wilhelm Humboldt, "I limiti dell'attività statale".

Ed anche:

- A. K. Krylenko, "Denežnaja deržava",
- Niccolò Machiavelli, "Il principe".

Niccolò Machiavelli sosteneva che il compito fondamentale dei governi si dovesse ridurre a stabilire un ordine per le relazioni tra le persone nei territori sotto il loro dominio. A ciò occorre aggiungere la necessità di conservare e mantenere quest'ordine.

La teoria della gestione contemporanea indica che compito principale del leader di una qualsiasi organizzazione è quello di conservare la propria organizzazione.

Lo stato è la massima forma di organizzazione.

Le organizzazioni in quanto tali hanno le seguenti uniche caratteristiche:

- sono l'unico modo con cui è possibile ridurre la indeterminatezza

in uno spazio vitale (la famiglia e anche l'organizzazione) ,

- servono (in teoria) ad assicurare il soddisfacimento dei bisogni della maggioranza. I metodi più efficaci per la conservazione di uno Stato sono la riproduzione semplice e quella allargata degli uomini e delle loro qualità sostanziali: salute, grado di sviluppo, attività economica ed altre componenti che assicurano la vita nello spazio vitale, ed anche l'instaurazione, il mantenimento e la conservazione di un ordine vivificante di relazioni. Ciò crea le condizioni necessarie per una stabile esistenza e, di conseguenza, per uno sviluppo stabile.

Le risorse fondamentali dello Stato e dell'economia sono:

- 1. le forze produttive della natura: il territorio e le sue caratteristiche, il mondo vegetale e animale, l'acqua e altri componenti vitali della natura, i minerali, la fertilità del terreno, la qualità dell'aria e dell'acqua, il clima, ecc.

- 2. le forze produttive della società sono gli uomini, la loro qualità, il loro grado di sviluppo, il loro livello di attività economica, il contenuto e la qualità delle loro motivazioni. (Il numero di persone presenti in uno Stato dà luogo al fondo del tempo dello Stato, composto dai fondi personali del tempo di tutti i cittadini, che può essere convenzionalmente suddiviso in tempo socialmente necessario, utilizzato per la semplice riproduzione, e tempo socialmente libero).

- 3. le infrastrutture che assicurano la vita: alloggi, strade, comunicazioni, sistemi di raccolta e utilizzazione dei rifiuti, le strutture e i sistemi di formazione continua, la produzione dei beni vitali, i collegamenti, gli approvvigionamenti, la difesa da pericoli interni ed esterni, ecc.

- 4. la struttura e il sistema di potere.

Nel complesso, in una data società rispetto alle altre società, la presenza, la qualità e il grado di sviluppo dei suddetti fattori determina il valore di tutta la società, il valore del tempo individuale di ciascuno e delle stesse persone. Ciò influisce direttamente sul livello della remunerazione del tempo speso (sul salario), sul livello dei consumi e sulla riproduzione semplice ed allargata ad essi connesse.

Le finanze sono il mezzo con cui si fissa lo stato delle cose e delle relazioni economiche. Nel regime di tempo reale e nel regime di tempo futuro esse sono lo strumento di potere più efficace perché, essendo fondamentalmente il prodotto dell'intelligenza, creano le motivazioni.

Chiediamoci: nelle circostanze attuali, è possibile creare una tecnologia finanziaria tale, una moneta tale che, senza provocare inflazione, fungano come mezzo affidabile dei pagamenti, misura del valore e mezzo di accumulazione, assicurino stabilmente i rapporti economici e difenda-

no gli interessi dei soggetti economici?

Noi disponiamo di informazioni relativamente a:

- il sistema finanziario di Bisanzio, che questi principi ha messo in atto,

- i sistemi finanziari dell'URSS e della Germania prebellica che erano fundamentalmente identici (in questi paesi il padrone della moneta era il governo),

- l'economia sociale della Germania postbellica, il miracolo economico come conseguenza della applicazione delle idee di Erhard, Muller, Adenauer nel campo delle tecnologie finanziarie fino all'introduzione dell'euro, che ha ridotto la potenza economica della Germania (nella sola industria meccanica la produzione è calata del 30%).

Come è noto, nell'URSS si usava una moneta diversa in 21 campi.

Pericle, fondatore della democrazia, 2500 anni fa formulò otto principi della democrazia, introdusse un particolare tipo di moneta aggiuntiva chiamata "pericon" che veniva distribuita ai poveri per farli partecipare agli spettacoli.

Negli attuali sistemi finanziari degli Stati, il valore dei mezzi, delle obbligazioni e del capitale dei soggetti economici si esprime attraverso un'obbligazione tipo, chiamata valuta nazionale, che viene fabbricata e messa in circolazione in tutti i paesi da imprese commerciali che svolgono le funzioni di Banca centrale.

Tali obbligazioni tipo non possono, però, adempiere oggi le funzioni di valute nazionali in quanto non hanno una copertura diretta patrimoniale né statale né aziendale né privata. La necessità di salvare lo spazio economico nazionale e mondiale, e i rapporti economici, richiede la creazione di un sistema di valute nazionali e di tecnologie finanziarie che, per tutti i tipi di mezzi, di obbligazioni e capitali appartenenti a soggetti economici ed anche di valori, debbono, in regime di tempo reale,

- documentare oggettivamente la loro autentica origine e acquisizione;

- effettuare il computo oggettivo analitico e statistico del loro stato attuale;

- costruire e gestire in modo ottimale tutti i tipi di bilanci che soddisfino le esigenze di legittimità, misurabilità, unicità, irripetibilità e tempestività;

- calcolare oggettivamente, definire giuridicamente e realizzare in modo ottimale tutti i tipi di relazioni tra soggetti e oggetti di relazioni economiche.

Per la realizzazione di questi compiti si richiedono un modello matematico moderno di relazioni economiche e la creazione, sulla sua

base, di programmi computerizzati.

Agli inizi degli anni novanta parte di questi compiti sono stati risolti dalla società per azioni "Finansovjy koncern Levin". Nel 1996 un gruppo di studiosi russi ha elaborato il progetto "Nuove tecnologie finanziarie". Si tratta di tecnologie in grado di creare con facilità, sulla base del diritto privato internazionale, reti finanziarie statali e internazionali (I.F.N.). Il computo finanziario degli Attivi avviene grazie a impegni di copertura garantiti dai partecipanti alle relazioni economiche ed è tenuto nel quadro del "Sistema di codici e di conti del Rublo oro" (il rublo oro, una misura conservativa e analitica in senso proprio, è l'equivalente del valore di un grammo di oro di paragone del titolo 9999). In altri termini, in base a una speciale tecnologia, tutti i partecipanti alle relazioni economiche sono, nel processo di realizzazione di queste relazioni, emittenti di mezzi di pagamento.

I pagamenti e il controllo degli adempimenti relativi alle transazioni sono effettuati dalle Stanze di liquidazione (dalle banche) mediante Accreditivo che viene palesato dopo la conferma del mantenimento degli impegni relativi alla transazione. Queste tecnologie sono basate sul concetto di oggettività delle relazioni economiche, di separatezza del calcolo, dei conti e dei bilanci:

- di tutti i tipi di mezzi, impegni e capitali;
- di tutti i tipi di prezzi (di valore) dei mezzi, degli impegni e dei capitali;
- di tutti i tipi di operazioni coi mezzi, con gli impegni e i capitali;
- di tutti i tipi di operazioni col valore (coi prezzi) dei mezzi, degli impegni e dei capitali;
- di tutti i tipi di soggetti delle relazioni economiche;
- di tutti i tipi di valore dei soggetti delle relazioni economiche;
- di tutti i tipi di operazioni dei soggetti delle relazioni economiche;
- di tutti i tipi di operazioni col valore (coi prezzi) dei soggetti delle relazioni economiche.

Qui vengono riportati solo pochi dettagli di un prodotto intellettuale già esistente. Tale tecnologia permette di creare un sistema di utilizzo collettivo, un sistema di reciproca concessione di crediti della società basato sulla capitalizzazione e sulla messa in circolazione dell'intero patrimonio reale dello Stato e della società, compreso il patrimonio intellettuale, che rende possibile finanziare senza interessi qualsiasi progetto riferito alla riproduzione semplice e a quella allargata della base economica e al soddisfacimento dei bisogni.

In questo sistema si richiede che i progetti di investimento siano efficienti e rispondano ai bisogni vitali della società. In questo sistema,

padroni della moneta sono tutti i partecipanti alle relazioni economiche. (Il principio del decentramento è la difesa contro azioni disoneste e mezzi di attacco).

Questa tecnologia assicura la stabilizzazione delle relazioni economiche e previene in futuro le crisi, crea istituti finanziari di prim'ordine e una valuta nazionale non inflazionata. L'elevata velocità della circolazione della moneta elettronica non richiede ulteriori emissioni.

Naturalmente, quest'opera può essere realizzata soltanto in presenza di una coerente volontà statale. Nei primi tempi di funzionamento del sistema sarà necessario prendere decisioni di carattere operativo e gestionale, le quali in seguito non saranno più necessarie in quanto il sistema si autoregola, si autocontrolla e si autoequilibra in modo positivo.

La quotazione della valuta, i pagamenti reciproci e il loro controllo entrano a far parte dei processi puramente tecnici, assumono una funzione indipendente da azioni di natura congiunturale e politica. Grazie a ciò è anche possibile realizzare alcuni dei principi democratici di Pericle: “Lo Stato e il business sono neutrali”, “Tutto il potere appartiene al popolo”.

(Traduzione di Osvaldo Sanguigni)

Mario Pepe

NOTA SUL RAGGISMO DI MICHAÏL LARIONOV

Nell'occasione di una mostra allestita a Mosca alla Galleria *Mišen'* ("Il Bersaglio"), tra il 27 marzo e il 7 aprile 1913, il pittore Michail Fëdorovič Larionov (Tiraspol', 1881 – Fontenay-au-Roses, 1964) pubblicò un opuscolo considerato il manifesto e il testo teorico del *Lučizm*, movimento artistico russo d'avanguardia, in italiano "Raggismo". Dello scritto si conosce anche un'altra versione più ampia, stampata a Mosca nel giugno del 1913 con il titolo *Lučistaja zipovis'* ("Pittura raggista"). Il secondo testo è contenuto in una pubblicazione miscelanea nella quale compare anche lo scritto *Lučisty i buduščniki* ("Raggisti e futuristi"), firmato da Larionov, da Natalija Gončarova e da altri artisti facenti parte del gruppo *Oslinnyj chvost*, orientati verso soluzioni pittoriche di tipo "primitivista". I due testi teorici del Raggismo comunemente si attribuiscono a Larionov, ma il loro reale estensore sembra tuttavia sia stato il poeta Il'ja M. Zdanevič, fratello del pittore Kirill; cui si deve un interessante opuscolo - *Natalija Gončarova-Michail Larionov* (Mosca, 1913) - nel quale si presenta con lo pseudonimo di E. Eganbjuri, e del quale si dirà in seguito.

Alla mostra del "Bersaglio" i veri protagonisti furono Michail Larionov e sua moglie, la pittrice Natalija Sergeevna Gončarova (Nagaevo-Tula, 1881 – Parigi, 1962). In un ruolo del tutto secondario sono relegati M. Chagall, K. Malevič e altri pittori minori, quali A. Abramov, T. Bogomazov, I. Ermilov, M. Michajlov, N. Rogovin, S. Romanovič. In questo momento Larionov e la Gončarova rappresentano la più agguerrita punta contestatrice nei riguardi della tradizione e del gusto estetico dominante nell'ambiente artistico russo. A tale posizione eversiva giungono dopo un percorso sostanzialmente comune: Michail Larionov dal 1898 frequenta la Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, dove incontra la Gončarova che poi divenne sua moglie. Nelle prime prove di scuola egli si distingue per la ripresa originale di temi della tradizione popolare russa, evidente in pitture caratterizzate da forme semplificate e colori puri. Chiaro il rapporto con la pittura di ascendenza impressionista di Konstantin Korovin e con il colore a macchia del sim-

bolista Viktor Borisov-Musatov. In questi anni – siamo tra il 1906 e il 1908 – Larionov elabora una personale interpretazione del primitivismo, tendente a conciliare la tradizione russa con le suggestioni del *Fauvisme* e dell'Espressionismo; in questo senso fu determinante il suo viaggio a Parigi del 1906.

Ben presto si rivelò capace organizzatore di attività culturali nel settore delle arti figurative: nel 1907 con D.Burljuk, P. Kuznecov e la Gončarova fondò il gruppo della *Rosa azzurra* e promosse la rivista “Il Vello d’oro”; una mostra da loro promossa nel 1908 presentò al pubblico moscovita pitture dei *Fauves* francesi, accanto ad opere di Braque, Cezanne, Pissarro e Sisley. Nel 1910 con David e Vladimir Burljuk creò il gruppo *Fante di quadri*: dopo una prima mostra allestita nel 1910 ne seguì una seconda nel 1912, con la partecipazione, tra gli altri, di F.Léger, K.Malevič, I. Klium, I. Puni.

Frequentando la scuola di Mosca, Natalija Gončarova inizialmente si era dedicata alla scultura. Ma ben presto l’abbandonò per dedicarsi alla pittura. Tra il 1906 e il 1911 viaggia a lungo nella provincia russa, subendo il fascino delle immagini “primitive” di quella cultura pittorica. Partecipa nel frattempo alle diverse iniziative culturali promosse da Larionov e realizza in questo periodo una pittura di gusto neoprimitivo, caratterizzata dalla violenza del colore. Si distingue anche per i suoi atteggiamenti anticonformisti, provocatori: veste abiti maschili, presentandosi in pubblico con la faccia dipinta, e realizza illustrazioni di contenuto pornografico. Forti di queste varie esperienze, intorno al 1911–1912, Larionov e la Gončarova si impegnano nell’impresa di rinnovare radicalmente temi e modi della figuratività, saggiando in varie direzioni la possibilità di realizzare il loro intendimento. Così Larionov presenta dipinti raffiguranti soldati nei quali predomina un gusto tra l’infantilistico e il grottesco; la Gončarova, che interpreta la posizione più radicale, propone pitture di soggetto sacro, tra le quali le raffigurazioni degli *Evangelisti*, che per i loro modi aggressivi e deformanti vengono proibite dalla censura. Accanto a queste opere di gusto neoprimitivo compaiono i primi esempi del Raggismo, non ancora elevato a sistema unico.

In seguito Larionov e la Gončarova spingono i contrasti con gli artisti che nella seconda mostra del *Fante di Quadri* (Mosca, gennaio 1912) si erano presentati ancora interpreti della lezione di Cezanne e con gli aderenti all’“Unione dei giovani”, timidamente innovatori, fino a giungere alla rottura. Nella rassegna del “Bersaglio” Larionov espone solo due pitture raggiste, entrambe del 1912: *Lo specchio* e *Salame e sgombro raggista*. La Gončarova si presenta con un gruppo più consistente di opere in rapporto con tale innovatrice esperienza, tra cui le più signi-

ficative *Lo specchio* (1912) e *La sera* (1913). Le proposte raggiste dei due sono in diretto rapporto con le suggestioni del Cubismo e del Futurismo ma memori della lezione impressionista: interessante il giudizio di Majakovskij nei riguardi di Larionov, che considera “un impressionista di grande talento”. Del Cubismo si privilegia la variante dell’Orfismo, inteso a proporre una pittura costituita da elementi non desunti dalla realtà ma interamente creati dalla fantasia dell’artista. Grande interesse presso gli artisti russi avevano immediatamente suscitato i “proclami” futuristi: il primo “manifesto” del 20 febbraio 1909, ma in particolare il *Manifesto dei pittori futuristi* (11 febbraio 1910) e *La pittura futurista. Manifesto tecnico* (11 aprile 1910). In quest’ultimo si legge tra l’altro: “Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente ... Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X? ...Noi proclamiamo... che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica ... che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi... Noi siamo...i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata”. Del 1912 è il primo manifesto futurista russo, inserito nella compilazione *Schiaffo al gusto del pubblico*, curata da David Burljuk, fratello del pittore Vladimir. Le suggestioni futuriste sono ben evidenti fin dalle prime opere raggiste: si tenta infatti di realizzare una figurazione-non figurazione, inedita, priva di oggetti; nelle pitture più coerentemente raggiste di Larionov e della Gončarova le composizioni sono costruite da raggi di luce cristallina che si intersecano e si scompongono. Ogni rapporto con la realtà è ormai rifiutato; di derivazione futurista è anche la ricerca dinamica che pervade le composizioni. Si sa che Larionov conservava nella sua biblioteca una raccolta di fotografie ai raggi X, pubblicata a Milano nel 1898 da Italo Tonta: “nella formulazione della sua teoria del Raggismo nel 1912, fu certamente influenzato dalla scoperta dei raggi X e dalla suggestione che materiali inorganici, come l’uranio, emettessero dei raggi” (N. Misler, 1989). In effetti il Raggismo è in rapporto con le scoperte scientifiche dell’epoca, in particolare nel campo dell’ottica.

Larionov sostiene con foga le sue idee nei riguardi della pittura nei manifesti ricordati, che è necessario integrare tra di loro. Innanzi tutto va ricordato come, secondo il suo promotore, il Raggismo si sviluppi secondo quattro stadi: realistico, astratto, pneumoraggismo o concentrato, plastico. Il discorso è talvolta chiaro e convincente : «Il raggismo è una sintesi di cubismo, futurismo e orfismo Lo stile della pittura raggista che noi promoviamo si occupa delle forme spaziali conseguite con l’intersezione dei raggi riflessi da vari oggetti e delle forme individuate

dall'artista ... La pittura si manifesta come un'impressione fuggevole ... Si tratta di un'impressione che viene percepita al di fuori del tempo e dello spazio, suscitando quella che si potrebbe chiamare "quarta dimensione", cioè la lunghezza, l'ampiezza e lo spessore degli strati di colore. In questo modo la pittura diventa qualcosa di parallelo alla musica, conservando tuttavia la propria identità». Ma le argomentazioni divengono anche contorte e confuse : "Se ... vogliamo dipingere esattamente ciò che vediamo, dobbiamo dipingere la somma dei raggi riflessi dall'oggetto. Al fine di ottenere per intero la somma dei raggi ... dell'oggetto desiderato, dobbiamo enucleare con la volontà soltanto l'oggetto in questione, dato che insieme ai raggi dell'oggetto percepito il nostro occhio viene colpito dai raggi riflessivi rigettati da una parte degli altri oggetti vicini". Larionov ammonisce : "se desideriamo raffigurare l'oggetto perfettamente così come lo vediamo dobbiamo rappresentare anche questi raggi riflessivi delle parti degli altri oggetti; solo allora raffigureremo esattamente ciò che vediamo". Il suo tentativo di chiarimento non appare convincente : "La percezione non dell'oggetto stesso ma dei raggi derivanti da esso è, per il suo carattere, molto più vicina al piano simbolico del quadro che non l'oggetto medesimo". Subito dopo si avventura ad evocare una visionarietà improbabile ed esaltata: "E' come un miraggio che sorge nell'aria torrida del deserto e disegna nel cielo città lontane, laghi, oasi. Il Raggismo cancella quelle barriere che esistono tra il piano del quadro e la natura". Si tratta di enunciazioni teoriche, di fatto non verificabili nella concreta produzione pittorica ad esse informata. Larionov, in ogni caso, è convinto che quanto da lui proposto conduca al completo rinnovamento dell'espressione artistica: "Da qui inizia la creazione di forme nuove. Da qui iniziano l'autentica liberazione dell'arte e la sua vita soltanto secondo le proprie leggi". Larionov «con il suo "armamentario" pseudo-estetico ... è lo specchio di una situazione che attorno al 1913-1914 coinvolge molti strati della società, alla vigilia della guerra mondiale, senza più fede nel passato e senza alcuna garanzia del presente» (F. Miele, 1973). In ogni caso l'azione del Raggismo, se pur limitata nel tempo e non priva di contraddizioni, accelerò, e in buona parte determinò, il passaggio dalla *rappresentazione* di forme naturali, sia pure scomposte o deformate, alla *presentazione* di composizioni astratte, prive di qualsiasi rapporto con la realtà.

Di notevole interesse per la definizione teorica del Raggismo è anche l'opuscolo già ricordato - *Natalija Gončarova-Michail Larionov* - di Il'ja M. Zdanovič (sotto lo pseudonimo di Eli Eganbjuri), del 1913. Evidente lo spirito nazionalistico : "Solo in Russia poteva nascere questa teoria". Il discorso è inizialmente chiaro e le definizioni precise: "il rag-

gismo raccomanda di dipingere non gli stessi oggetti ma la loro irradiazione". Poiché "non vediamo mai l'oggetto in sé ma soltanto la somma dei raggi che raggiungono il nostro occhio ...non dobbiamo dipingere l'oggetto ma ciò che sta fra noi e l'oggetto stesso, vale a dire la somma dei raggi che si trovano in mezzo". Le argomentazioni poi divengono specialistiche e di più ardua comprensione. Il Raggismo – a suo avviso – facendosi forte delle esperienze impressioniste, cubiste e futuriste " integra tutto ciò con la ricreazione di quanto finora non veniva realizzato ma solo compreso attraverso la somma delle altre sensazioni, cioè con la ricreazione della percezione sintetica del riflesso dell'oggetto stesso". Il tentativo di definire come si presenti il "quadro raggista" è certamente interessante ma non del tutto convincente: esso "ha il seguente aspetto: siccome l'irradiazione è più evidente sulle intersezioni dei piani (sugli angoli) e, scorrendo [sulle intersezioni]degli angoli, costruisce i piani, mentre la superficie viene proiettata nelle diverse direzioni di movimento dei raggi mediante una serie di punti...". Il risultato è che " l'infinito incrociarsi dei raggi che si distaccano dai quadri raggisti crea nuove forme, libere ed indipendenti dalle tre dimensioni nell'ambito delle quali esisteva finora la pittura".

Scarso successo ebbe una personale della Gončarova allestita a Mosca nel 1913 con ben 768 opere. Nell'occasione la pittrice pubblicò un opuscolo, privo di titolo, nel quale si riflettono le idee sull'arte sue e del gruppo *Oslinnyj chvost*, orientato verso la ripresa di forme primitiviste. Nello scritto l'artista esalta con orgoglio nazionalistico l'importanza e il ruolo dell'arte russa: "Sono convinta che l'arte russa contemporanea ...si è elevata ad un'altezza tale da avere, in un futuro non lontano, un ruolo preminente nella vita mondiale. Le idee occidentali contemporanee ... ormai non ci possono più essere di alcuna utilità". Si dichiara grata ai maestri occidentali per tutto quello che le hanno insegnato, "ma avendo accuratamente rielaborato quanto si poteva fare nel loro genere ... preferisco studiare nell'Occidente stesso una nuova strada"; che non è dichiarata ma che implicitamente si intende essere quella del Raggismo.

Poca fortuna ebbe poi anche l'"Esposizione n. 4" o "Esposizione dell'anno 1915" (*Vystavka 1915 goda*) del 1914, sempre a Mosca: accanto a Larionov e alla Gončarova, erano presenti numerosi artisti di secondo piano, tra i quali: I. Bobkov, V. Čekrygin, V. Kamenevskij, M. Le Dantu, S. Romanovič, A. Ševčenko, K. Zdanevič. I più importanti artisti russi del momento, con Malevič e Tatlin in testa, accolgono con diffidenza le proposte del Raggismo, che considerano una variante non originale del Futurismo. Così Larionov e la Gončarova tentarono di diffondere le loro proposte fuori dalla Russia; nel giugno del 1914 organizzarono a Parigi,

nella Galleria di Paul Guillaume, un'esposizione di loro opere; nel catalogo Apollinaire definì il Raggismo "una genuina esperienza estetica".

Ma la stagione del Raggismo volgeva al termine; così nessun pittore raggista è presente alle importanti esposizioni di Pietroburgo: "Tramvaj V. Prima mostra futurista di quadri" (*Tramvaj V. Pervaja futurističeskaja vystavka kartin*), marzo 1915; "O.10. Ultima mostra futurista" (*O.10. Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin*), dicembre 1915 - gennaio 1916, nelle quali si affermano le personalità di Malevič, suprematista, e di Tatlin, costruttivista. Nel 1917 una esposizione di opere raggiste – provenienti dalla Francia – è organizzata a Roma alla "Galleria delle due isole"; nell'occasione *Lučizsm* viene tradotto con Radiantismo, denominazione che non ebbe fortuna, e viene presentata parte del manifesto del 1913. Ma ormai Larionov e la Gončarova, abbandonata l'attività pittorica, dopo fugaci ritorni in Russia, si stabilirono definitivamente a Parigi: Larionov nel 1915, la Gončarova nel 1917; e a Parigi continuarono ad esercitare con grande successo l'attività di scenografi, iniziata nel 1906 sotto la protezione di Sergej Djagilev.

Breve fu dunque la stagione del Raggismo, ma la sua azione fu determinante per l'affermazione di un'arte svincolata da ogni rapporto con la realtà, nella ricerca di una totale astrazione. Così in tempi più recenti ha compreso la critica più avvertita e hanno confermato le mostre di opere di Larionov e della Gončarova, allestite a Londra ("Arts Council", 1961) e a Parigi ("Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris", 1962).

BIBLIOGRAFIA

M.De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, 1966, p. 268, alle pp. 380-381 è il *Manifesto del raggismo*, lanciato da M. Larionov in occasione della mostra alla Galleria *Mišen'*, Mosca, 27 marzo-7 aprile 1913. G.Veronesi, *Suprematisti e costruttivisti in Russia*, in *L'Arte moderna*, VI, Milano, 1967, pp. 95-96. G.C.Argan, *L'arte moderna . 1770/1970*, Firenze, 1970, pp. 396-397. F.Miele, *L'avanguardia tradita*, Roma, 1973, pp. 285-294. M.Pepe, *Raggismo*, in L.Grassi-M.Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, II, Torino, 1978, p. 460. M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia*, Bari, 1979, pp. 32-35, alle pp. 116-120 è l'opuscolo privo di titolo pubblicato da Natalija Gončarova nell'occasione della personale allestita a Mosca nel 1913; alle pp. 123-131 è la seconda redazione del 'manifesto' del Raggismo di M.Larionov, giugno, 1913; alle pp. 132-135 è un brano tratto

dall'opuscolo *Natalija Gončarova-Michail Larionov* di I.Zdanevič con lo psudonimo di E. Eganbjuri, Mosca,1913. N. Misler, *Avanguardie russe*, "Art e Dossier" n. 41, 1989. N. Misler, *Gončarova, Natalija Sergeevna*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, 2, Torino, 1990, pp. 640-641. B. Pérouse de Montclos, *Larionov, Michail Feodorovic*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, 3, Torino, 1992, pp. 103-104. N. Misler, *Raggismo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, 4, Torino, 1993, pp. 518-519. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, 2000, p. 96. *Raggismo*, in M.Corgnati-F.Poli, *Dizionario dell'arte del Novecento*, Milano, 2001, pp. 517-518. *Raggismo*, in G.Milani-M.Pepe, *Dizionario di arte e letteratura*, Bologna, 2002, pp. 509-510. *Raggismo*, in *Enciclopedia dell'arte Zanichelli*, Bologna, 2004, p. 921. I.Nigro Covre, *Arte contemporanea : le avanguardie storiche*, Roma, 2008, pp. 100-101. W.K. Lang, *Michail Larionov e il primitivismo-ab origine*, in "Art e Dossier", n. 251, 2009, pp. 43-47.

Renato Risaliti

LA GUERRA DI GEORGIA

La guerra di Georgia è stata combattuta e vinta dai russi in appena dieci ore complessive, ma rappresenta la spia di una crescente tensione e contrapposizione fra le grandi potenze.

La cosiddetta guerra al terrorismo aveva ed ha lo scopo di nascondere agli occhi del mondo questa nuova fase della strategia economico-politica internazionale: la ripresa in grande stile del “grande gioco” di ottocentesca memoria.

A partire dall’attacco terroristico alle torri gemelle a New York l’11 settembre 2001, l’Occidente guidato dagli USA si è lanciato in due guerre (prima in Afghanistan e poi in Iraq), pensando di vincerle rapidamente e facilmente. E invece le ostilità militari proseguono logorando finanziariamente, economicamente e politicamente gli USA, tutto l’Occidente e non solo. Bin Laden e Al Qaeda sono tutt’altro che messi nell’impossibilità di nuocere. Dopo gli attentati negli USA ce ne sono stati altri in varie parti del mondo (fra cui Londra e Madrid).

Nel frattempo la Comunità Europea si è ampliata fino a 27 stati. Altri stati hanno presentato la loro candidatura ed hanno chiesto di entrarvi, come la Georgia e l’Ucraina, dopo le decantate “rivoluzioni arancioni”. A questo punto la Russia, dopo aver rinnovato e rafforzato l’alleanza politico-militare con la Cina e aver costituito, assieme ad altri stati, il cosiddetto “gruppo di Shanghai”, formato da questi due colossi e dalle cinque repubbliche di tradizione islamica dell’Asia centrale come membri permanenti e altri quattro stati (Mongolia, India, Pakistan e Iran) come osservatori, ha cominciato a rispondere pan per focaccia. E’ nota la fiera opposizione russa alla spartizione della Serbia in due stati (Serbia e Kosovo), avvenuta dopo l’ultima guerra balcanica vinta dalla NATO con 78 giorni di bombardamenti della capitale Belgrado. La Russia dapprima si è opposta pervercacemente, poi Putin ha promesso di rimettere i conti in pari ed alla prima occasione utile lo ha fatto...

Per capire bene bisogna riprendere il discorso dal momento in cui si verificò o stava per verificarsi il crollo dell’URSS. Gorbačëv per salvare il suo paese dal collasso finanziario aveva chiesto un prestito

all'Occidente, ma Bush padre glielo aveva negato. Si manifestò allora un contrasto fra il presidente USA e il Papa Giovanni Paolo II che sosteneva che la disgregazione dell'URSS avrebbe umiliato il popolo russo, anzi, lo avrebbe diviso in diversi stati e questo avrebbe creato una situazione gravida di conseguenze. Gorbačëv si fidò della parola di Bush padre che la NATO non si sarebbe estesa ad Est, senza fissarlo su un trattato, e sciolse il Patto di Varsavia. Dimostrò così di essere un idealista, ma anche un uomo politico poco lungimirante...

Nel trattato di Belavež che decise lo scioglimento dell'URSS non si dice nulla dei beni dello Stato sovietico per cui la Russia, essendosi dichiarata Stato successore dell'URSS, se ne è appropriata suscitando i mugugni di altre repubbliche (fra cui Georgia e Ucraina). Il presidente della Georgia Gamsachurdia avanzò subito una serie di rivendicazioni antirusse in connessione con le dichiarazioni di indipendenza dell'Abchazia e dell'Ossezia del Sud nel 1992. Poi Gamsachurdia fu rovesciato ed al suo posto subentrò Ševardnadze, che cercò di ricucire i rapporti con la Russia.

Come è noto, la cosiddetta “rivoluzione arancione o delle rose” rovesciò anche Ševardnadze, colpevole della dilagante corruzione. Subentrò Saakashvili, che è georgiano ma educato negli USA. Questo presidente suscitò tutta una serie di campagne antirusse per la posizione russa sulla Abchazia e Ossezia del Sud (i soldati russi formavano la forza di interposizione per conto dell'ONU). Ad un certo punto i russi chiudono le frontiere alle merci d'esportazione georgiane (vino, tè, etc.). La situazione diventa incandescente perché a partire dal 2003 l'esercito georgiano viene completamente riformato da centinaia di istruttori americani, dotato di armi di ultimo tipo provenienti dagli USA, o a volte da Israele. Anzi, ben 2000 uomini dei 35000 effettivi vengono inviati in Irak per fare pratica di guerra.

L'attacco georgiano era stato pianificato nei dettagli. Inizia il giorno dell'apertura delle Olimpiadi nel momento in cui Putin è a Pechino. L'attacco georgiano è missilistico, con missili a testate multiple. In tre ore viene distrutta la capitale dell'Ossezia del Sud Tskhinvali, poi parte la controffensiva russa giustificata dal fatto di proteggere le vite dei cittadini russi (va tenuto presente che in questi anni oltre il 90% dei cittadini delle due repubbliche aveva preso la cittadinanza russa). Saakashvili in una intervista a “Repubblica” si è vantato di aver abbattuto 14 aerei russi. Pare, invece, che ne abbia abbattuti solo quattro: tre da combattimento ed un aereo della difesa strategica russa (un aereo invisibile che può essere abbattuto solo con razzi sofisticatissimi di ultimo modello).

Questo episodio dimostra che gli USA avevano fornito alla

Georgia di Saakashvili le armi più avanzate. Questo particolare ha fatto uscire dai gangheri Putin e Medvedev che hanno ordinato la controrisposta massiccia. In sei ore l'esercito georgiano è stato disintegrato. Tredici navi lanciamissili sono ancora nel porto di Poti. L'avanzata russa è stata rapidissima. A Gori (la patria di Stalin) è stata catturata la centrale per il lancio dei missili che è stata smontata e trasferita in Russia. In dieci ore si era conclusa la prima guerra tecnologica russo-americana con la vittoria russa. Ma non è solo questo. Anzi, è molto, molto di più. E' la rappresentazione chiara di un conflitto che divide il mondo.

“Il gruppo di Shanghai” è una tale aggregazione di stati che finisce per abbracciare il “nocciolo duro e centrale dell'Asia”, un blocco di stati che ormai ha deciso di non tenere conto né degli USA né della NATO. La politica dei Bush ha finito per spingere la Russia ad abbracciare “la dottrina Primakov”, ex direttore del KGB ed ex Primo Ministro della Russia, che prevede l'alleanza della Russia con le potenze orientali per respingere quelle che la Russia considera invasioni di campo nella sua sfera di influenza tradizionale: i paesi dell'ex blocco sovietico. In particolare, dopo l'ingresso delle repubbliche baltiche nella NATO, quei paesi con forti minoranze russe, tra cui la Georgia e l'Ucraina.

L'attacco all'Ossezia del Sud è stato considerato da Mosca come un vero e proprio casus belli, l'Occidente non deve farsi troppe illusioni in proposito. La difesa delle posizioni russe in Georgia e Ucraina è una questione vitale anche per il Patriarcato di Mosca perché sono paesi a tradizione ortodossa. Persino il Patriarca della Georgia ha auspicato la fine del conflitto fra due nazioni ortodosse. Il Patriarcato di Mosca non rinuncerà mai alla sua influenza in Ucraina tanto è vero che la rinascita della Chiesa Uniate in Ucraina (Galizia) è recepita come un attentato ai suoi diritti persino da parte del Patriarca Ecumenico di Costantinopoli, Bartolomeo.

Su questo punto il fronte interno è forte ed unito e dividerlo è una impresa impossibile se non a patto di una guerra atomica in cui la Russia rimanga soccombente. Questa è una ipotesi catastrofica perché sottomettere la Russia è impossibile prima di tutto per motivi territoriali, perché in rapporto al gruppo di Shanghai l'Europa, anche di 27 membri, se la si guarda sul mappamondo, non appare altro che come una penisola, una appendice del gruppo Shanghai, cioè dell'Asia.

Dal punto di vista demografico il gruppo di Shanghai rappresenta la metà della popolazione mondiale. Ad esso vanno aggiunti altri stati: Vietnam, Corea del Nord, Nepal e altri stati asiatici, alcuni stati latino-americani a partire da Cuba e ora il Venezuela di Chavez, la Bolivia di Morales....

In Africa in tanti stati è ormai così prevalente l'influsso cinese che i lavori pubblici sono fatti quasi esclusivamente da ditte cinesi. In sostanza la politica dei presidenti Bush (padre e figlio) ha finito per isolare gli USA e i paesi della NATO.

Gli avvenimenti militari in Georgia hanno dimostrato in modo inequivocabile che fra USA e Europa esiste diversità di vedute e di interessi in rapporto alla Russia. Le nostre fabbriche non possono funzionare, né le nostre case essere riscaldate, senza il gas russo.

Sarkozy, Merkel e Berlusconi pare l'abbiano capito, hanno cercato ed ottenuto un compromesso per la fine delle ostilità in Georgia.

Personalmente ritengo che sia impossibile attuare il disegno americano di far entrare l'Ucraina nella NATO senza provocare una crisi ben più grave di quella dell'installazione dei missili sovietici a Cuba nel 1962.

Una situazione di conflittualità con la Russia sarebbe un colpo mortale alle prospettive di sviluppo economico e sociale dell'Europa stessa. Solo la Russia ha le risorse economiche per garantire un futuro all'Europa dei 27. A sua volta, la Russia è cosciente di avere nelle alleanze orientali un grave handicap: una carenza demografica assai grave rispetto alla Cina e altri paesi orientali con cui è stata obbligata ad allearsi. Basti riflettere su questi dati: Russia e Cina dalla pace di Nerčinsk ad oggi hanno in comune migliaia di chilometri di confine con questo enorme divario: la Russia con un territorio quasi doppio della Cina ha una popolazione di dieci volte inferiore. E' chiaro che questa alleanza è piena di rischi potenziali e Putin è il primo a rendersene conto. Ma la politica americana parte dal presupposto erroneo che gli USA siano l'unica superpotenza, mentre il mondo è ormai multipolare, e dal momento del crollo dell'URSS ha perseguito la miope teoria dell'arretramento della Russia, con le conseguenze che ora tutti vedono. L'Europa forse ha capito che questa politica americana è fonte di grossi problemi oltre che per la Russia anche per l'Unione Europea, forse esclusa l'Inghilterra che ha fonti energetiche nel Mare del Nord. Riuscirà l'Europa occidentale a raggiungere un accordo con la Russia senza rompere con l'America?

Chiara Piomboni

DONNE, MUSICA E POESIA NELLA RUSSIA DEL NOVECENTO

*“L’arte è la causa comune a cui lavorano individui solitari”
(Marina Cvetaeva – Il Poeta e il tempo)*

Nella storia culturale della Russia, un paese che ha visto, nel corso della propria esistenza, cambiare nome, configurazione e confini politici, attraverso mutamenti profondi e numerose contraddizioni, ci sono state, tra le molte senza dubbio sfuggite all’attenzione della storia ufficiale, alcune vicende umane ed artistiche divenute nel tempo vere e proprie testimonianze del ‘900. Un secolo sicuramente fra i più complessi ed interessanti sia per la densità degli eventi che per lo svolgimento dei mutamenti politici ed artistici che lo hanno animato.

Quel luogo che si è sempre distinto e che tutt’oggi si distingue, in virtù della sua potenza spirituale, dalla oggettiva razionalità occidentale, è lo stesso angolo di Russia che per gli europei è sempre stato *un altro mondo*. Ebbene proprio in quel paese, che R. Maria Rilke, il poeta più russo tra i non russi, amava definire come *“il regno per eccellenza della sconfinatezza”*, tra le ombre oscure e i silenzi a volte persino imbarazzanti, iniziano le storie protagoniste di questi scritti. E se a quel luogo dai confini incontenibili il poeta praghese uno soltanto ne concedeva - *“Vi è un paese – Dio / con esso la Russia confina”* - ecco che, come dopo aver viaggiato nel tempo, riemerse da un fondale marino buio e profondo, tornano alla luce dei nostri giorni le tracce di un patrimonio espressivo tanto potente da resistere sia all’inesorabile scorrere del tempo che al forzato oblio imposto dalla sfortunata combinazione degli eventi.

Se le condizioni storiche e sociali del secolo di cui si è appena accennato hanno fatto in modo che queste voci decisamente fuori dal coro, innovative quanto, per certi aspetti di autentica rottura, considerate decisamente scomode, rimanessero nascoste alla Russia e al mondo intero per un tempo esageratamente lungo, è sorprendente osservare come ad un tempo dato, una volta liberate dalle antiche catene, queste siano tornate a noi quasi con la stessa violenza con la quale, un tempo, erano state messe

a tacere. Fra quegli spazi infiniti infatti, si sono intrecciati in maniera strana e bizzarra i complessi destini di due figure dai tratti forti e decisi, provenienti da percorsi diversi, storie vissute fra lotte e amare sconfitte, giorni di tristezza e solitudine. Ma è altrettanto vero che grazie a queste vicende giungono a noi molteplici e controversi volti della Russia, che ci seguono con lo sguardo come personaggi ai lati di una galleria, struggenti e a tratti malinconici, ma forti allo stesso tempo e coraggiosi, audaci nel testimoniare la propria *missione*, nonostante un destino ampiamente generoso di ostacoli e difficoltà.

E così, tra inquietudine e mutevolezza, come una danza di scheletri ormai consunti che scrutano da un altro tempo e che non hanno più respiro, se non nella loro assenza di tempo reale, uno squarcio dal passato d'un tratto restituisce a noi perfettamente intatti i pensieri, i suoni, le parole e i sentimenti di alcune tra le voci più significative di tutto il '900: Marina Ivanovna Cvetaeva (Mosca 1892 – Elabuga 1941) e Sofija Asgatovna Gubajdulina (Čistopol', Repubblica Tatara, 1931).

Poesia e musica grazie a loro hanno rappresentato, nella cultura russa e non solo, alcune tra le esperienze artistiche di più alto valore del nostro secolo. In un universo tutto al femminile, queste realtà individuali, frammiste agli slanci visionari delle loro opere, lasciano emergere una profonda diversità: stravagante e contraddittoria la poetessa Cvetaeva, introversa, silenziosa e spirituale la compositrice Gubajdulina.

Queste due figure in maniera diversa hanno però vissuto e combattuto una battaglia a tratti assai simile, dando voce ad un *doloroso* grido di libertà. Il loro non è un incontro concreto, né reale. Non si sono, almeno fisicamente, mai incontrate. Si potrebbe parlare, usando un'espressione assai cara al nostro tempo, di un incontro per così dire *virtuale*.

Il destino le accomuna in un luogo che fu di nascita per l'una e di morte per l'altra. Le avvicina lasciando però che esse soltanto si sfiorino. Nel 1941 la storia di Sofija Gubajdulina, che in quel momento ha soltanto dieci anni, si intreccia infatti con quella di Marina Cvetaeva. Proprio il 31 Agosto a Elabuga, nelle vicinanze di Čistopol', la grande poetessa, reduce da una serie di esperienze pubbliche e private che l'hanno fortemente provata, scrive silenziosamente la parola Fine alla sua tormentata, inquieta e infelice parabola esistenziale, togliendosi la vita.

In questo sfiorarsi per caso, in tempi che non coincidono, in spazi senza incastro, come tessere provenienti da due diversi mosaici, quella creatura delle parole irrequieta e mutevole si avvicina involontariamente a colei che creatura sarà invece dei suoni, artefice di misteriose alchimie all'ombra di sentieri segreti.

Inizia qui un dialogo muto, impossibile agli occhi della realtà e

ovviamente privo di circostanze concrete, ma che si trasformerà in un'affinità comprensibile solo in tempi successivi, quando la musica di Sofija Gubajdulina sarà ascoltata tanto quanto lo sarà la voce, anch'essa fuori dal coro, di Marina Cvetaeva.

Un po' di storia

Gli eventi storici e politici hanno posto troppo spesso, come è accaduto nel caso di Cvetaeva e di Gubajdulina, numerosi ostacoli lungo la strada dell'espressione artistica. Primo fra tutti fu il decreto di Ždanov emesso nel 1948, una censura che impediva la libera espressione se non in accordo con i principi del realismo socialista, cui fecero seguito altri provvedimenti spesso taciuti e attuati in silenzio. Tutto ciò limitava fortemente la ricerca creativa di poeti, compositori, pittori e artisti in genere. Come molti altri, ai quali spesso veniva richiesta un'*arte di regime*, anche Cvetaeva e Gubajdulina dovettero far fronte a tale situazione. La Rivoluzione d'Ottobre, verso la quale la poetessa non mostrò mai alcun entusiasmo, né prese mai posizione, costituì per lei un elemento di dissenso a seguito del quale fu sempre guardata con sospetto. Del resto, come artista ella non sentiva sue le motivazioni della Rivoluzione, perché in realtà non *apparteneva* davvero al popolo. Cercò altrove il senso della sua esistenza di poetessa, e non partecipò alla vita del paese se non da lontano, in quell'Europa che sembrava offrire nuovi spazi per scrivere ed essere ascoltata. Ma se in patria c'erano grandi difficoltà legate alla pubblicazione, all'estero, dove ciò avveniva con maggiore facilità, era il pubblico che mancava. Del resto Cvetaeva non si piegò mai all'arte di regime e non scrisse mai, a differenza di molti suoi colleghi, versi per Stalin. Nel periodo del terrore, le censure di Ždanov impedivano ogni forma di libera espressione e rendevano davvero impossibili le vite degli artisti. Nemmeno Gubajdulina, anni dopo, si è mai piegata a condizioni di tal genere, ma la reazione di entrambe è stata diversa in tempi e modi. I motivi di questa differenza vanno ricercati sia nella loro personale inclinazione che nelle condizioni familiari e sociali. Se Cvetaeva è partita abbandonando la Russia, vagando per anni da un luogo all'altro, eterna ribelle in cerca di se stessa, tornando, sconfitta, ormai solo per togliersi la vita, Gubajdulina ha continuato, attendendo in silenzio, a perseguire la sua strada senza cedimenti. Quando poi, grazie all'apertura scaturita dal vento di novità della *perestrojka*, ha tentato finalmente la strada dell'estero, questo ha avuto un esito felice. La sua partenza dunque, a differenza di quella di Cvetaeva, non ha visto ritorno e non ha avuto ripensamenti. Ma è anche vero che i tempi e le situazioni erano tra loro molto

lontani e le problematiche diverse. Quello che invece risulta consonante fra le due è l'identità di donne/artiste realizzatasi, in verità, su strade quasi totalmente opposte, ma con una forza di eguale potenza, grazie alla quale esse sono rimaste, alla fine, sempre fedeli a sé stesse. La loro opera porta i segni di questa ricerca insieme con la perseveranza, nonostante gli impedimenti, nell'andare contro le censure, nel sopportare i silenzi, le mancanze, le delusioni. Nell'*amaro fato della solitudine* hanno portato avanti la loro ricerca, hanno comunque fatto sentire la loro voce. E se purtroppo Cvetaeva ci è riuscita soltanto, come profeticamente aveva predetto, con la cenere dei corpi e l'inchiostro sbiadito, Gubajdulina riesce oggi, artista apprezzatissima, a vedere i segni vitali del suo cammino artistico. Ma è bello pensare che, come vedremo in seguito, la poesia di Marina, e quindi Marina stessa, ritorni a noi, viva nelle sue parole, grazie a Sofija Gubajdulina. Si porta a compimento dunque, attraverso il tempo, quello a cui la poetessa in realtà aspirava: il fine ultimo e il significato vero dell'opera d'arte è tutto quello che resta *dopo* il corpo, quello che gli altri leggeranno tra le tracce che i poeti e gli artisti lasciano sulla terra. La strada dell'estremo ritorna dunque a ciò che di sovranaturale, di altro e di altrove ci precede e ci segue.

Della sua poesia Marina Cvetaeva parlava come di un abisso di purezza e di forza che si spalancava davanti agli occhi, ogni volta che leggeva i suoi versi.

Così Boris Pasternak, amico e amore della poetessa, pensava a Marina. Davvero tutta la sua vita e la sua poesia furono una sfida lanciata alla consuetudine, alle convenzioni, alle cose scontate. Una vita eternamente in solitudine, una *creatura delle parole*, inquieta, frenetica, contraddittoria.

La storia di Marina Cvetaeva rimane nell'ombra per moltissimo tempo. Le sue poesie iniziarono ad essere pubblicate in Russia a distanza di quasi vent'anni dalla sua morte, avvenuta nel 1941. Un inspiegabile silenzio, questo, durante il quale il suo nome non appare mai, come se lei non fosse mai esistita. Per questo immeritato oblio sia in patria che all'estero, la critica ha spesso parlato della sua *seconda morte*. Marina era nata a Mosca il 26 settembre del 1892 ed era figlia di Ivan Vladimirovič Cvetaev, storico dell'Arte e fondatore del Museo delle Belle Arti (oggi Museo Puškin), e di Marija Aleksandrovna Mein, brillante pianista allieva di Rubiņštejn. La sua infanzia fu segnata da numerosi viaggi a causa della salute cagionevole della madre, che morirà quando Marina ha solo quattordici anni. Tra i vari spostamenti da un collegio all'altro, in Svizzera e in Italia, cresce in fretta senza avere mai il tempo di affezionarsi a nessuno. Nonostante il tenore di vita della famiglia fosse piuttosto

alto, grazie alla situazione agiata del padre, Marina si sente però poco amata. E questo gran vuoto d'amore la perseguiterà come un demone per tutta la vita.

La poetessa fu inondata, nella sua giovinezza, da quella musica che la madre, nell'amezzatura della sua vocazione artistica naufragata con il matrimonio, le rovesciò addosso. Nonostante le imposizioni, Marina preferiva scrivere giocando con le parole invece che suonare. Questa musica continuò a seguirla però, come una *musica diversa*, secondo le stesse sue parole, accompagnandola per tutta la vita. Pubblica coraggiosamente il primo lavoro nel 1908, intitolato "Album serale", a sue spese e di nascosto dal padre. Continua nel 1912 con la seconda opera dal titolo "Lanterna Magica". Molti furono gli apprezzamenti, ma non mancarono certo le critiche che l'accusarono ben presto di voler essere originale a tutti i costi. La sua figura iniziava già ad affermarsi nell'ambiente letterario, anche se non ebbe mai un gruppo solidale che la appoggiasse.

Dalla Russia se ne andò nel 1922, diretta a Berlino. Nonostante le numerose nuove conoscenze e i vari contatti, pensò presto di trasferirsi a Praga, dove in quel momento si trovava il marito Sergej Efron. Lo raggiunse nel 1924, proprio mentre usciva l'opera "Il Prode". In seguito ebbe inizio la sua collaborazione con la rivista "Le libertà della Russia". Poi fu la volta della Francia. La sua vita, sempre sulla soglia di una partenza, si svolse costantemente nella rinnovata attesa di nuovi incontri, nella speranza del ricongiungimento, e anche di svolte risolutive troppo spesso negate dal destino.

Gli unici affetti profondi e duraturi, definiti da alcuni come i suoi *amori cerebrali*, furono quelli che la legarono a Boris Pasternak e Rainer Maria Rilke. Il rapporto epistolare fra i tre poeti fu intensissimo e a tratti davvero toccante. La raccolta, che prese poi il nome de "Il settimo sogno - Lettere 1926", comprende le lettere scritte nell'estate del 1926 ed è il frutto, oltre che delle loro profonde affinità, dell'immensa e totale condivisione di ideali e pensieri. Furono pubblicate soltanto nel 1977, una volta trascorsi quei cinquanta anni che la stessa Cvetaeva considerava necessari per la consegna ai posteri dei suoi preziosi frammenti di vita, e cioè:

"Quando i corpi saranno polvere e l'inchiostro sbiadito".¹

Il fatto è che Cvetaeva visse la sua intera esistenza nella realtà gelida dell'assenza delle persone che amava, e dalle quali quasi sempre, probabilmente, era riamata. Gli stessi incontri *reali* con Rilke e Pasternak furono pochissimi. Se l'Anima per Cvetaeva era il paese dell'Assenza, allora era sempre lì, in quel *luogo/ non luogo*, che abitavano i suoi amori. Un'assenza continua, una solitudine che la seguì ovunque, passando da un posto all'altro dell'Europa, disperatamente straniera ovunque. Lasciò

la Russia nostalgicamente, testardamente, ma da lontano continuò la ricerca di un volto che potesse ascoltarla, di nuovi spazi aperti, di conferme. Di verità. In realtà tutto quello che desiderava era, come ogni artista, potersi esprimere nel suo tempo e vivere l'arte liberamente. In Europa i suoi versi venivano pubblicati, ma erano i lettori che le mancavano. Forse in Russia sarebbe stata letta e persino acclamata, se qualcuno avesse concesso il permesso di pubblicare le sue opere. Ma questa sarebbe stata un'altra storia e tutto, allora, sarebbe stato diverso. Il solo destino di Marina, artista concettualmente "impossibile" nella sua patria, fu sempre quello di seguire la sua strada buia e pericolosa, quella voce che fluiva dentro di lei. La poesia era per lei un ordine al quale non poteva sottrarsi, come se obbedendo a chissà quale voce sovraumana, lei stessa fosse solo uno strumento, destinato a portare alla luce qualcosa che già era scritto in un altro luogo, da un'altra parte. Scriveva, come confessava lei stessa, perché non poteva *non* scrivere.

Nonostante tutto, la forza del suo canto era talmente dirompente che la sua poesia aveva l'effetto devastante di un tuono e scuoteva, là dove arrivava, animi e cuori. Ma Cvetaeva andò incontro, nel corso della sua breve vita, ad un isolamento letterario, nonché personale, in continua crescita, sino alla fine. A parte il suo interesse per Majakovskij, gli unici legami degni di poter essere definiti tali, sia umani che artistici, furono quelli con Pasternak e con Rilke, a proposito dei quali ella scrisse molto. Tutto questo però rimase sempre su un piano strettamente personale ed intimo da non destare alcuna eco nella società letteraria. In realtà il suo linguaggio fu in netto contrasto con le avanguardie degli anni Venti, dalle quali peraltro era sempre stata molto attratta. Le grandi lotte della sua vita, le sue fragilità, le sue paure ma anche le sue grandiose e folli certezze furono sempre teatro inesauribile dei suoi versi, anche se è innegabile il fatto che in lei vivessero forti passioni sociali e politiche. Per questo, basti pensare all'argomento de "L'accampamento dei Cigni", dedicato alle sorti dell'Armata Bianca.

La strada percorsa da Marina, tuttavia, era diversa e lo sarebbe sempre stata. Il suo destino fu assai diverso da quello di Anna Achmatova, appoggiata dagli acmeisti, guidati dal marito di lei Gumil'ëv. Cvetaeva era e rimase sola in ogni circostanza, nonostante tutto. La sua poesia, assolutamente tra le meno romantiche che ci sia stato dato di conoscere, rompe con le illusioni, con ogni possibilità di reminiscenza, di canto, di melodia. Il suo è un percorso complicato, una strada impervia e ostile. Una poesia difficile da comprendere, condividere e capire. Ma così facile, poi, da amare. Un itinerario espressivo vero, autentico, terribilmente e pericolosamente vicino alla disperazione umana. Se Achmatova si

faceva ricordare per la sinuosità e la morbidezza armonica dei suoi versi, Marina invece, richiedendo al lettore uno sforzo a volte davvero notevole, lasciava trasparire il suo carattere più spigoloso e le sue contraddizioni, frantumando gli schemi della musicalità usuale a favore di una musicalità *diversa*, a tratti persino dissonante, ma dotata di una ricchezza e potenza evocativa quasi senza precedenti. Così Marina offre di sé una realtà che, attraverso le sue orme più nitide, ritrae di lei la parte più forte ma anche, nel nervo più scoperto, quella più tragica. La sua è una scrittura che non cerca consonanze, elude l'armonia tradizionale e omette, non di rado, alcune parole o addirittura intere parti di frasi.

Il ritmo è costantemente teso, conciso e frenetico, spesso simile al modo di parlare di una persona agitata, o molto emozionata. Il tono appare declamatorio, mentre l'impulso ritmico, irregolare, è frequentemente interrotto da frasi che sembrano addirittura non concludere. In questo modo la struttura generale risulta fortemente ellittica. Questo complesso sistema acustico di ritmi e suoni, all'interno del quale sembrano essere totalmente assenti i momenti di calma, costituisce il sintomo principale della sua prorompente volontà innovativa. Procedo per contrasti e per negazioni, sia semantiche che formali. Il suo è un viaggio poetico contro la mediocrità e la convenzione. Ella amava andare contro corrente perché ormai aveva deciso di dire "no" a tutti quelli che per abitudine o stanchezza dicevano "sì". Se nella vita si considerava una perdente, sapeva in cuor suo di essere spudoratamente vittoriosa nella sua arte. Impulsiva e fatalista, sposò Sergej Efron a 18 anni, quasi per scommessa. Benché poi sia stata emotivamente legata a lui per tutta la vita, numerosi e diversi furono i suoi tradimenti. Provò tutto e il contrario di tutto, quasi come per voler abbracciare ogni tipo di passione amorosa. Ma nella solitudine dei suoi ingombranti spazi vuoti, negli anni trascorsi vagando in cerca di conferme e di animi verso cui rivolgere, una volta per sempre, il suo canto insopprimibile, ella si accorse di essere ogni volta straniera, in qualsiasi angolo del mondo. Di non poter creare legami, se non di breve durata perché improvvisamente, ogni volta giungeva troppo presto il momento del commiato, del distacco. In realtà la scrittura rimase sempre per lei la salvezza più grande, lasciando che questa *creatura delle parole* continuasse ad essere tale: viva e gioiosa soltanto nello scrivere.

Mentre con grande entusiasmo nel 1938 componeva i "*Versi per la Boemia*", la realtà aveva già in serbo per lei regole assai diverse da quelle della poesia. Inquieto e randagio nei suoi versi come nei suoi viaggi, ormai provata da condizioni psicologiche, economiche ed esistenziali sempre più disastrose, Marina rientrò in Russia nel 1939. Un ritorno amaro, e forse inevitabile. Il sapore acre della sconfitta accompagnava

quest'ultima, estenuante, presa di coscienza. Adesso era chiaro in lei il senso profondo di estraneità, la non appartenenza a quel mondo europeo nel quale, in giorni migliori, aveva cercato rifugio.

Una volta infranti i suoi sogni e le sue speranze, dopo aver cercato invano un posto che appartenesse davvero a lei, esule e straniera rientrò in patria. Ma i suoi luoghi si erano trasformati, come sbiaditi, confusi. Nulla ora era più come prima, anche se la Russia l'aveva sempre seguita, da lontano, nascosta in qualche spigolo buio della sua anima, silenziosamente. Ed è in silenzio che la storia di Marina finisce, in un giorno d'estate, a Elabuga, posto sperduto della Tataria Sovietica. Si impicca ad una trave dell'*izba* il 31 agosto 1941, in pieno giorno. Le ultime sue parole prima della tragica fine sono una richiesta al Fondo Letterario per un posto di sgattera presso la mensa di imminente apertura. La sua voce forte, scomoda, dirompente, si spegne ancora una volta nell'assenza e nella lontananza da tutti. Anche nella fine, Marina riesce a beffarsi delle convenzioni sociali. Sepolta in un angolo anonimo del cimitero di Elabuga, il rito funebre non prevede tempo né spazio per una lapide. Nessuna scritta, niente data. Assenza assoluta. L'ultima.

Cosa resta di lei? Poesie, testi, parole. Ma si sono dovuti attendere quasi venti anni e superare la sua *seconda morte*, per riuscire a ritrovarla. Da quel momento in poi, però, quella superba lezione ha iniziato ad essere ascoltata, e nulla più è riuscito a fermarla. Finalmente ha iniziato ad avere un pubblico, senza distinzioni nazionali o geografiche, tantomeno politiche. Un pubblico vero, reale, vivo. Così, dopo aver vissuto stretta nella morsa delle sue e altrui contraddizioni, generando una poesia che disperatamente aveva capito la fine del canto e delle illusioni, rompe quel silenzio sin troppo lungo e riemerge dall'oblio. Lei che aveva ammonito così spesso il lettore perché la cercasse fra i *contrast*i, poiché lì soltanto c'era l'onnipresenza di tutto, è tornata a noi da quella stessa voce, unico accesso a quel mondo dell'estremo con il cui limite invisibile si era misurata per tutta la vita.

Donna tre volte

Parlando di *gender* nel rapporto tra le varie arti, andiamo ovviamente incontro alla distinzione tra artista/uomo e artista/ donna. Se teoricamente è una distinzione che ai fini estetici ha un senso piuttosto marginale, in realtà si è verificata più spesso di quanto si pensi. In campo musicale va ricordato che tutto questo è avvenuto nella maggior parte dei casi, almeno in Occidente, dove la composizione è stata quasi sempre dominio esclusivamente maschile. Solo all'apparenza però. Negli ultimi

anni si è scoperta l'esistenza di moltissime compositrici che per lungo tempo sono rimaste nell'ombra. E questo è accaduto in Russia, così come in Francia e in Germania. Questa musica, e oggi sono in molti quelli che se ne stanno accorgendo, non ha poi molto di *diverso* da quella scritta da colleghi uomini, così come, e lo vedremo più avanti, non ha niente di *inferiore*.

Questa è stata la principale discriminazione in Occidente, mentre ben diverso è stato il caso nell'Est. Se la grande voce di Cvetaeva non tollerava, in nome dell'Arte, nemmeno l'appartenenza ad una Nazione, risulta fin troppo chiaro quanto, a maggior ragione e forse ancora di più, fosse inconcepibile persino la minima ombra di una diversità di genere. Del resto l'Arte non ha bisogno di nessuna connotazione, se non quella che proviene da se stessa. Ma se la poesia e la pittura hanno avuto, pure se con ritardo, una loro rinascita grazie anche all'apporto fondamentale degli studi sul femminismo, la musica ha vissuto questo percorso in maniera assai più lenta e faticosa. E' grazie a questi studi però che si sono potute elaborare teorie come quella di Jill Halstead, che, all'interno del suo percorso di indagine, ha cercato di capire se il *gender* influenzasse o meno l'atto creativo e, se sì, in quale modo. Avvalendosi anche delle ricerche che la musicologa Susan Mc Clary aveva intrapreso precedentemente, J. Halstead giunge alla conclusione che genere e sessualità non siano così determinanti, non tanto da dare origine ad una musica "femminile" o ad una "maschile". Ciò non toglie che il linguaggio musicale, così come qualsiasi altra forma artistica, risulti *segnato* dal genere², e cioè che siano presenti al suo interno elementi propri di un modo di vedere e sentire riconducibili di volta in volta ad un'ottica femminile o maschile. L'arte, si sa, non fa distinzioni di sesso e così anche il rapporto tra musica e genere ha bisogno di una prospettiva ampia, che consenta lo spazio necessario per una valutazione ed una comprensione profonda del linguaggio artistico. Potremmo dunque dire che ogni forma d'arte, in quanto espressa dall'essere umano, porta in sé i segni nascosti e spesso indecifrabili del *gender*, ma siamo ben lontani dal poter parlare di musica *maschile* o *femminile*.

Se in Occidente dunque la figura di *donna artista* è stata penalizzata relativamente al genere, nell'area asiatica si è verificato un tipo di discriminazione diversa, che andava ben oltre l'essere uomo o donna. Qui la limitazione del libero pensare ostacola la diversità di genere prima che essa stessa abbia origine. Tra uomo e donna non emerge una così evidente disparità artistica proprio perché il percorso viene interrotto prima che questa differenza raggiunga completamente la sua forma. Vale la pena ricordare quanto nel mondo russo la figura della donna sia importante e

ricca di molteplici significati. Recita un antico proverbio russo che “*La donna russa è donna tre volte: per la sua tenacia, per il suo coraggio e per la sua pazienza*”. Come non riconoscere in queste parole sia la figura di Cvetaeva che quella di Gubajdulina? E’ proprio qui che le due s’incontrano e virtualmente si tendono la mano, in questo loro percorso difficile e pieno di ostacoli. La storia le vede tenaci, coraggiose e soprattutto pazienti, come solo le donne sanno essere, come se nel loro destino ci fosse, da sempre e per sempre, l’attesa di qualcosa, di qualcuno, di un segno divino che le potesse guidare misteriosamente verso la meta. Pazienti nel perseguire la stessa strada, testardamente e senza cedere, senza arrendersi: Marina che seguiva il suono del vento, obbedendo ad una voce che solo lei sentiva, che perdeva sì la ragione, ma gli altri, ahimè, forse non la cercavano neppure. Sofija allo stesso modo cerca nella musica cose nuove e nuovi modi, segue la sua strada *non giusta*, si spinge oltre, cerca il respiro negli strumenti, nelle voci il simbolo, nella poesia si sofferma e sorprende, ritornando a quel *tutto spirituale* dal quale la sua musica, si dice, derivi.

La loro voce è *fuori* dal coro, ma lo è stato soprattutto il modo in cui esse hanno continuato a rimanere fuori dalle regole, per voler esprimere soltanto e nient’altro che la loro verità. Durante tutto il corso del ‘900 le ben note difficoltà incontrate dai molti artisti dell’Est erano state, guarda caso, già profeticamente espresse nell’amara e dolente riflessione di Cvetaeva, che a fatica soffocando la sua rabbia confessava a se stessa e al mondo intero:

*“In Russia – nella steppa come sul mare – c’è sempre da dove e verso dove rivolgere la propria voce. Se solo lasciassero parlare”.*³

Esistono artisti creati da una nazione e artisti che *creano* una nazione. Sofija Gubajdulina, così come lo era stata Marina Cvetaeva, appartiene senz’altro a questo secondo tipo. Chi ha il potere o la facoltà di fare tutto questo, esce da qualsiasi connotazione geografica e nazionale, portando avanti, più che la propria origine, l’essenza più pura e profonda di ogni vocazione artistica. E così riecheggiano come da uno scampanio del Cremlino le fiere e orgogliose parole di Cvetaeva: “*Si nasce o si diventa poeti proprio per non essere più né russi, né tedeschi, né altro.*”⁴

In maniera simile alla poetessa, anche Gubajdulina ha per lungo tempo vissuto nell’ombra. Della sua opera ben poco si sa fino all’inizio degli anni ‘80, quando una delle sue composizioni, “Offertorium”, diventata poi famosissima, venne eseguita in Europa per la prima volta.

Nonostante la condizione storica e politica sempre piuttosto complessa, Gubajdulina rimane in Russia fino all’inizio degli anni ‘90, per

poi decidere di varcare la soglia dell'Occidente. La ventata di novità portata dalla *perestrojka* ha permesso allora, a lei come a molti altri, una maggiore facilità di spostamento all'estero.

Attualmente considerata una delle personalità artistiche più interessanti e affascinanti del panorama musicale contemporaneo, è stata, insieme con compositori quali Edison V. Denisov (Tomsk 1929 – Parigi 1996) e Alfred G. Schnittke (Engel's, Rep. Russa 1934 - Amburgo 1998), con il quale ha collaborato anche presso lo studio di Musica Elettronica di Mosca, tra i maggiori rappresentanti della Nuova Musica nella ex Unione Sovietica.

Nata a Čistopol', nella Repubblica della Tataria sovietica, il 24 ottobre del 1931, presto si trasferisce a Kazan', grande città sulle rive del Volga. Un luogo, questo, che fu crocevia di culture diverse, meta e rifugio di molte minoranze dell'Impero russo, e per questo ricco di molteplici esperienze culturali e continue contaminazioni tra le antiche tradizioni locali e gli elementi etnici e folklorici della regione, oltre alle varie conoscenze e culture dei rifugiati. Gubajdulina ha origini russe da parte di madre e tataro da parte di padre. La madre era un'insegnante russa, il padre un ingegnere minerario tataro di fede musulmana: il nonno paterno di Sofija infatti era un sacerdote, ovvero un *mullah*, al quale era stata tra l'altro offerta la carica di *mufti*, cioè di guida spirituale per tutti i musulmani in Russia. Molteplici e diversi dunque gli influssi che hanno segnato l'inizio della sua esistenza.

A Kazan' la famiglia di Sofija vive in condizioni piuttosto difficili, nell'oscuro clima di terrore dettato dalle spietate repressioni di Stalin e in condizioni economiche ristrettissime, inevitabili conseguenze della guerra. Non fu dunque, la sua, un'infanzia serena. Ed è proprio in queste condizioni di estrema precarietà, in quest'atmosfera di instabilità, che la musica assume per lei un significato particolarmente profondo, al quale essa resterà legata per tutta la vita. Si fa strada dentro di lei la necessità, nonostante i numerosi ostacoli, di avere davanti a sé qualche cosa di *sacro*, una sorta di rifugio, nel quale il senso vero e pieno della vita riesca ad emergere, allontanando così tutto ciò che di negativo si trova al di fuori. Una sorta di spazio ideale, un *altrove* nel quale nulla di spiacevole possa accadere. Questa è la concezione della musica nell'infanzia di Gubajdulina. Tutti i ricordi legati a queste prime impressioni la seguiranno sempre nel suo iter artistico. Ben presto per la giovane compositrice il mondo dei suoni diventa incredibilmente più chiaro e ricco di entusiasmo. L'idea di un linguaggio tutto suo diventa ogni giorno sempre più determinata. Dopo aver frequentato i corsi di pianoforte all'Accademia Musicale di Kazan' e presso il Conservatorio della stessa città, si trasferisce nel

1953 a Mosca, dove rimarrà fino al 1963. Frequenta con successo i corsi al Conservatorio diplomandosi in composizione con N. I. Pejko, allievo di Šostakovič, perfezionandosi in seguito con Vissarion Ja. Šebalin. Nelle opere di questi anni, come il “*Quintetto per archi e pf.*” (’57) o il “*Concerto per pf. e orchestra*” (’59), nonostante ci troviamo immersi in un ambito sostanzialmente tonale, si avverte una spiccata inclinazione alla sperimentazione, soprattutto a carattere ritmico. Si può senza dubbio parlare di poliritmia e politonalità. L’uso prevalentemente percussivo del pianoforte, inoltre, e qui i riferimenti più vicini sono sicuramente Prokof’ev e Stravinskij, è un passaggio fondamentale nel suo percorso di ricerca, che si manifesta in composizioni dall’organico decisamente inusuale come “*In principio era il ritmo*” (’84), per sette percussionisti. Questa è una delle prime prove tangibili del suo interesse per gli strumenti a percussione. Dal punto di vista stilistico, fino alla prima metà degli anni ’60 si può parlare di una fase di *preparazione*, dato che Gubajdulina si muove su parametri precedentemente sperimentati e codificati (serialità, dodecafonìa, tonalità, poliritmia, politonalità etc.) ed è ancora prematuro parlare di un suo proprio stile, anche se già si percepiscono alcune caratteristiche compositive che lasciano intravedere oscuri e misteriosi anfratti di un iter personalissimo. Quello che il poeta Jorge Luis Borges definì un “*giardino di sentieri fuggenti*” prende forma nelle opere composte dalla metà degli anni ’60 fino alla fine dei ’70. In questi anni, indicati dalla critica come periodo della maturità, lo stile di Gubajdulina percorre una direzione diversa, del tutto nuova. Nel delinearsi del suo stile, vale la pena ricordare una frase che l’amico Schnittke espresse a proposito della loro ricerca sperimentale: “*Non è ciò che si fa che può essere nuovo, ma il modo di farlo*”⁵. In questo periodo, nel quale la compositrice lavora soprattutto come *free-lance*, la produzione è intensissima e tocca generi tra loro assai diversi. Scrive più di trenta opere che comprendono una decina di colonne sonore per film (tra cui quella per il film *Mowgli*), le due Cantate orientali (Notte a Menfi – ’68 e Rubaijat ’69) e “L’Ora dell’Anima”, dall’omonima poesia di Marina Cvetaeva (“*Čas duši*”) in due differenti versioni rispettivamente del 1974 e del 1976: l’organico della prima prevede mezzosoprano e grande orchestra di fiati, mentre nella successiva troviamo percussioni, mezzosoprano e grande orchestra (1° esecuzione Leningrado 1988). Il testo poetico dell’opera è costituito dalla parte centrale della poesia di Cvetaeva, composta nell’estate del 1923.⁶

Marina Cvetaeva:

L'ORA DELL'ANIMA

1

Nella profonda ora dell'anima e della notte,
che non esiste nell'orologio,
io ho guardato l'adolescente negli occhi,
che non esistono nelle notti
occhi che non appartengono ancora a nessuno
chiusi a doppia chiusura
senza memoria e fino al limite estremo!
Occhi che sono lì, tranquilli...

Da qui
comincia la tua vita.

Lo sguardo della lupa romana mentre invecchia
vede nel lattante Roma!
La sognata maternità
difficile come roccia da scalare...non hanno nome
le mie cose perdute... togliendo via
tutti i veli - sono cresciuta dalle cose perdute!
E' così che una volta sopra un cesto di canna
si chinò una ragazza egiziana...

14 Luglio, 1923

2

Nella profonda ora dell'anima
nella profonda ora della notte...
(un gigantesco passo dell'anima,
dell'anima nella notte)

In quell'ora, anima, decidi
le sorti del mondo, dove vuoi
regnare - il tuo luogo proibito,
anima, scegli.

Di ruggine tingi le labbra,
spruzza le ciglia di neve.
(il pesante respiro dell'anima -
dell'anima nella notte...)

In quell'ora, anima,
oscurati gli occhi,
là dove, come Vega risorgerai ...
e sarai un dolcissimo frutto
ma ora, anima, resta amara.

Amareggiati e oscurati:
Cresci: decidi.

8 Agosto, 1923

3

Esiste un'ora dell'Anima, come un'ora della Luna,
un'ora della civetta, un'ora della nebbia buia,
delle tenebre -
Esiste l'ora... l'ora dell'Anima -
come l'ora della corda di David attraverso i sogni di Saul...

In quell'ora, trema
e togliti il trucco, o vanità!
Esiste l'ora dell'Anima, come esiste l'ora della tempesta
bambino, e quest'ora - è mia.

L'ora delle recondite cose basse dell'anima.
- E' qui che si apre la diga!
Tutte le cose sono uscite dai cardini,
tutti i segreti fuggiti via dalla bocca!

Dagli occhi, via tutti i veli!
Tutte le impronte, indietro!
Sui rigli - di note - più niente!
L'ora dell'Anima, è come l'ora della sciagura
bambino, e quest'ora - suona.

Sciagura mia! - Così la chiamerai.
E così, come con il bisturi
i ragazzi in preda al tormento - rimproverano
la madre:
"Perché viviamo?"
E quella rinfrescando con le mani la febbre
"Bisogna - Sdraiati ",

Si, l'ora dell'Anima, ragazzo mio,
è come l'ora del pugnale
e questo pugnale - è benefico.

14 Agosto, 1923

La critica ha più volte sostenuto che nell'*Ora dell'Anima* si avvertisse la presenza spirituale della poetessa. Cerchiamo ora di capire il perché.

In questa suggestiva opera, considerata da molti una delle più significative e interessanti della sua produzione, alcuni elementi del linguaggio di Gubajdulina si fondono in maniera esemplare con la poesia di Cvetaeva dando origine ad un unico, grande e ampio scenario sonoro nel quale la *musica* delle parole sembra quasi derivare dagli strumenti che ne hanno, in un certo senso, preparato l'ingresso. La voce fa la sua comparsa, infatti, soltanto nella parte finale del brano, e il motivo di questa lunga attesa si nasconde in realtà all'ombra del significato filosofico che investe l'opera sin dall'inizio.

La particolare predilezione di Gubajdulina per le percussioni si incontra qui, sicuramente in maniera non casuale, con la passione che Cvetaeva aveva per il "tamburo", l'unico strumento che non possiede, innato, il dono del canto. Spesso nominato nelle sue poesie, era amato dalla poetessa per il suo indefinibile, sordo, inafferrabile rintocco che ricordava l'unica voce alla quale lei avesse mai dato ascolto, e cioè quella del cuore.

Nell'*Ora dell'Anima* l'inizio è affidato ad un assolo del timpano, ma le parti solistiche delle percussioni pervadono l'intero brano, in una sorta di continuo confronto con gli altri strumenti che, drammatizzati come in una vera e propria azione teatrale, assumono significati simbolici. Così, quasi nel ruolo di *personaggi*, questi si muovono simulando i passaggi di una trama, attraversando la sfera espressiva per mezzo di quelle che Gubajdulina chiama *opposizioni binarie*, capaci di determinare, di volta in volta, l'andamento del brano. Con questo termine ci si riferisce qui alla contrapposizione di elementi e strumenti tra loro antitetici, come ad esempio legato/staccato, ottoni/archi, concentrazione/dispersione sonora, ma anche opposizione tra interi gruppi di strumenti: i poli antitetici si rendono evidenti qui nell'accostare strumenti che assumono una valenza positiva a quelli che invece ne ricoprono una negativa. Al primo gruppo appartengono sicuramente flauti, arpe, celesta e timpano, oltre a tutta la serie di piccole percussioni orientali (timpani piccoli, campane cinesi e, nella parte finale, il *chang*, strumento a corda di origine uzbeka

dal suono delicato e leggero). Al secondo gruppo appartengono invece gli ottoni (trombe e tromboni), utilizzati in modo minaccioso e sinistro. Qui il contrasto avviene attraverso un'opposizione di tipo timbrico, ma non solo: se gli strumenti *positivi* si muovono in linea di massima per grado congiunto, quelli *negativi* acquiscono la loro diversità con disegni frammentati, ritmicamente molto elaborati e con un fraseggio staccato. Costantemente, per tutta la durata del brano, è presente questo tipo di procedimento attraverso il quale si svolge la vicenda musicale.

Dal punto di vista strutturale la composizione appartiene ad una delle forme preferite dall'autrice, si tratta cioè di una *sonata* liberamente intesa, con un finale dalle grandi dimensioni, in cui fa il suo ingresso la voce umana. Si può parlare addirittura di un dramma dall'epilogo filosofico, nel quale avviene una vera e propria sintesi tra *oriente e occidente*, tra principio *razionale* e principio *intuitivo*. Già in precedenza, durante una seduta dell'Unione dei compositori svoltasi a Mosca nel 1966, si era parlato a lungo dello stile di Gubajdulina relativamente alla ricerca timbrica in funzione espressiva. Una ricerca che già allora non dava nulla per scontato.

A proposito dei "Cinque Studi per arpa, contrabbasso e percussioni" infatti, si era detto "*Benché sia assente la melodia, l'intera opera è densa di emozionalità e non può non risvegliare i moti del nostro animo*".⁷ Ed ancora, dello stesso verbale vale la pena ricordare: "*Gubajdulina è riuscita a rendere poetico anche il tamburo...*"⁸ e probabilmente mai prima dell'*Ora dell'Anima* le percussioni erano state usate in maniera così lirica.

Ma vediamo ora in dettaglio come e perché il timpano solista riveste in quest'opera un ruolo così importante.

A lui il compito di aprire il brano con una sorta di monologo che sin dall'inizio appare estremamente inquieto: il ritmo segue uno schema basato sull'uso della serie di Fibonacci, un sistema di proporzioni derivante dalla teoria della Sezione Aurea.⁹

Invece però di iniziare con i numeri 1.1.2.3.5.8.13 etc. (tipici della traduzione numerica di Fibonacci) la sequenza prende il via dal n° 5 e procede all'inverso (5.3. 2.1.2.3.5.etc.). Da qui ha origine un effetto che potremmo definire *circolare* nel quale tuttavia è possibile comprendere, come vedremo in seguito, la logica degli opposti.

La parte solistica apre un dialogo con le altre percussioni, riaffermando la propria voce per ben nove volte, e sempre con lo stesso disegno.

Fin dall'inizio dunque, si capisce che la percussione ha un ruolo ben preciso e determinante: si tratta di una sorta di baricentro, di una *voce*

interna che, come istanza narrante della coscienza, ci riporterà al suo significato simbolico ogni volta che questo episodio cadenzale si ripresenterà. Probabilmente solo Bartòk si era spinto fino a questo punto, dando una simile importanza alle percussioni e portandole ad una tale potenza espressiva.

In un'ampia ed articolata pagina, che vede anche l'ingresso di tutte le altre sezioni d'orchestra (archi, legni) oltre ai gruppi già citati, ha inizio un dialogo sempre più serrato tra percussioni e ottoni, che sfocia, come al culmine di un grande climax, in una esplosione *fff* di tutti i legni. Qui, tutta la tensione sinora accumulata può per un momento scaricarsi. Dopo un episodio preponderante degli ottoni, l'ingresso del pianoforte e delle arpe riporta l'atmosfera verso una fase di distensione. Il successivo intervento del timpano assume, quasi come in un ossimoro, un carattere *melodico* (anche se si è detto finora della natura *non melodica* di questo strumento), oscillando sul "diabolico" intervallo di quarta aumentata (il tritono fa – si), capace qui di suggerire quasi un sotterraneo presagio di sventura. E invece, come in una scena a sorpresa, ecco di seguito frammenti di canzoni popolari e commerciali, piccoli inserti *jazz* e canzoni da *cabaret*. Si tratta di motivetti orecchiabili, accenni di *valzer* (tra le altre vi si riconoscono la canzone popolare di Odessa "Il pulcino arrostito" e la canzone sentimentale "Oh Kolja"). Qui la *melodia*, contrapponendosi alla precedente *assenza di melodia*, assume un'accezione negativa, quasi volutamente, potremmo dire, di cattivo gusto. E questo possiamo affermarlo con certezza, dal momento che la musica disimpegnata è stata sempre totalmente estranea alla poetica di Gubajdulina. Come una battaglia tra cielo e terra, tra spirito e materia, tra bene e male, ecco nello stesso duello scontrarsi Oriente e Occidente, mentre la tensione drammatica accumulata combatte contro un lirismo elegiaco che sembra a volte perdere, a volte vincere. Tutto questo decisamente si contrappone con forza all'atmosfera spirituale evocata dal timpano durante il suo assolo iniziale. Alla fine di questa lotta apparentemente senza tregua, come trascinata in un continuo tumulto, si crea un groviglio sempre più incomprensibile e a tratti simile ad un rituale canto di guerra.

Nella fase di massima intensità di questo *scherzo musicale* si giunge alla maggior peripezia drammaturgica dell'opera: in un momento sempre più vicino al punto di non ritorno ecco che un urlo, autoritario, perentorio, violento come uno schianto e profondo come uno squarcio, forte quanto sia più possibile, riafferma l'identità perduta. Questa volta però non è più il timpano, a *parlare*, bensì il tomtom, dal suono più sordo, scuro, quasi dal carattere militare. Gubajdulina indica *espressivo* anche in questo punto, con una sonorità che raggiunge *fff*, capace di annientare in

un istante tutto il frastuono dell'episodio precedente. Con questa cadenza, dal forte impatto emotivo, che si protrae e si articola ben più a lungo rispetto all'episodio di apertura, ha inizio quella che può essere indicata come la seconda parte dell'opera. È importante notare che lo schema ritmico derivante dalla serie di Fibonacci ora lascia spazio alla metrica tradizionale: si trovano inserti in 3/8, 4/8, 6/8. Le variazioni di altezza, metro ed intensità ci stanno dirigendo verso la fase distensiva del brano, e d'ora in poi i protagonisti di questo episodio saranno arpe, campane e celesta. Il suono si dilata in numerosi *clusters* che si espandono in molteplici direzioni, così che quando il timpano riappare, nel silenzio quasi assoluto del *piano*, tutto ciò sembra essere preludio alla voce di mezzosoprano che finalmente fa il suo ingresso.

In una tessitura grave e dai toni scuri, le parole di Cvetaeva prendono vita, accompagnate, come in un solenne corteo, dal timpano solo. Il testo utilizzato da Gubajdulina corrisponde al frammento centrale della poesia *Čas duši*. Tuttavia ci sono elementi tali da poter affermare che lo stretto legame esistente tra musica e testo derivi anche dalla poesia nel suo insieme. Ad esempio si può notare chiaramente come alcuni concetti *espressi* nella prima parte della poesia siano resi musicalmente durante il brano: si parla di un'ora che *non esiste*, un'ora che *non è nel quadrante dell'orologio*, un'ora *fuori dal tempo*. Questo tempo non è quantificabile perché non è un tempo umano, ma un tempo *senza giorni nel calendario*, e per questo non può appartenere a nessun parametro temporale.

E' innegabile ora che tutto ciò trovi una corrispondenza con l'iniziale assoluto del timpano e che, dal punto di vista strettamente ritmico, segua una metrica *non tradizionale*, cioè quella derivante dalla serie matematica di Fibonacci. Di conseguenza ci troviamo in un tempo che in realtà *metricamente* non esiste.

Relativamente al testo poetico, dove vengono ricordate le difficoltà ormai superate, la maternità viene paragonata ad una roccia da scalare, e sono ormai prive di nome "*le cose perdute*". La dimensione temporale ha già un prima e un dopo, e si parla di un luogo, di un preciso momento, da cui ha inizio la vita vera. Esiste un *pre – sentimento* nelle parole, concetto assai caro a Cvetaeva, che viene espresso anche attraverso i suoni: le numerose cadenze del timpano possiedono infatti, nella loro ripetizione, qualcosa che rimanda e allo stesso tempo anticipa. Sembra quasi di avvertire questo imminente sconvolgimento, di fronte agli occhi ancora increduli e tranquilli che, nel muto scorrere del tempo senza direzione, stanno già guardando avanti. E all'improvviso, è come "*se tutti i sentimenti dati in consegna agli esseri umani venissero tutti insieme restituiti alla vita, violentemente, senza preavviso...*"¹⁰

Nella seconda strofa, quella realmente presente nella partitura, l'importanza di quell'ora è dettata dal monito solenne e inevitabile con il quale l'anima è chiamata a decidere dove regnare, dove vivere, dove amare e soffrire. La voce intonata scandisce le parole *gde cho – češ' carit'* (dove vuoi regnare) discendendo verso il basso, in maniera nobile, quasi regale. Di seguito, la delicata e non poco ambigua melodia del *chang* accompagna la "leziosità" del trucco, espressione della sensualità femminile che affiora dalla descrizione di gesti quasi rituali: "di ruggine tingi le labbra/spruzza le ciglia di neve".

Quasi come un imperativo è la conclusione, un oscuro avvertimento sull'amarezza e sul dolore attraverso i quali, sempre e inevitabilmente, è necessario e doveroso passare: "Là dove, come Vega risorgerai.../ e sarai un dolcissimo frutto/ ma ora anima, resta amara./ Amareggiati e oscurati: / Cresci: decidi". In questa parte, in cui viene raggiunto senza dubbio il massimo della potenza espressiva, sia sonora che poetica, i suoni e le parole seguono un percorso simile: i contrasti *dolce/amaro* e *luce/ombra* (la futura luminosità di Vega in contrasto con il necessario oscuramento del momento) vengono resi musicalmente, quasi esasperati, per mezzo di un fraseggio del tutto frammentato, grazie a numerosi salti ascendenti e discendenti che creano un andamento fluttuante e incostante. Anche se tecnicamente nel brano è presente solo la parte centrale della poesia, in realtà lo spirito ed il significato poetico espresso da musica e parole derivano dai molti riferimenti provenienti anche dalle sezioni non utilizzate da Gubajdulina.

La terza parte, nella quale come in un epilogo si narrano gli effetti, le conclusioni, la crudele presa di coscienza della necessità del dolore, e con questo anche una sorta di accettazione che ne permette in parte il superamento, trova una forte corrispondenza nella coda del brano. La delicata melodia del *chang*, che conduce l'opera alla fine, sostenuta da quello che è ormai solo un ricordo del timpano, proietta tutto su un piano ultraterreno, lontano dalle battaglie e dai violenti contrasti della prima parte. Ed è come avvicinarsi ad una porta socchiusa, che lascia intravedere uno spiraglio di luce, una scena nuova. Guardarla è già andare oltre, in un attimo, senza preavviso. Come in una visione metafisica.

L'improvvisa quanto apparentemente incerta ed ingenua incursione nella tonalità di *re minore* permette alla melodia in questione di diventare il simbolo, il vessillo di un ipotetico superamento, di una *silenziosa* vittoria sulle pesanti e disperate sciagure della vita. La vicenda umana e poetica di Marina è celebrata, quasi consacrata in questo finale dai toni volutamente abbassati, nei quali è possibile riconoscere un significato che va ben oltre la realtà contingente delle sue vicende personali.

Gubajdulina, allora, porta in superficie il canto doloroso e sofferente di Marina, che va incontro alla vita con quel *pre-sentimento* destinato a vederla ancora una volta dolorante, sconfitta e abbandonata. Ma la poetessa sa, in cuor suo, che quella è l'unica strada possibile. Tornare indietro, lasciarsi sedurre da una soluzione più semplice sarebbe, prima di tutto, tradire se stessa. Per ciascuno arriva un momento simile, ed è forse impossibile evitarlo. Sarebbe come non vivere, sarebbe abbandonare il campo prima ancora di aver soltanto provato a combattere. L'apertura della diga che tutto riesce a travolgere è in grado di far saltare i cardini delle nostre certezze, di strappare via le note dal pentagramma, di cancellare le nostre comode e spesso false verità. Quelle verità nascoste dietro il trucco.

L'Ora dell'Anima, allora, è come una sciagura: niente dopo di lei sarà più uguale a prima. La domanda solo in apparenza retorica sul motivo reale che ci obbliga a vivere, custodisce in sé già la sua risposta. Quella risposta disperata e salvifica con la quale la poetessa prende congedo da noi, e da se stessa: "*Sì, l'ora dell'anima, ragazzo mio/è come l'ora del pugnale/ e questo pugnale - è benefico*".

Se dalla parola al suono, come si è appena visto, il passo è reso estremamente breve dalla straordinaria corrispondenza tra le due entità (poetica e musicale), ne deriva la naturale conseguenza a cercare di tratteggiare una possibile ed eventuale personificazione degli strumenti, all'interno di quello che sempre più assume le sembianze di un dramma musicale. Il timpano, ovvero voce del cuore intima e profonda, può essere ricondotto alla coscienza e all'io, senza dubbio alla forte e dominante personalità di Cvetaeva, che sfugge e si nasconde sentendosi ora uomo ora donna. La voce di mezzosoprano è la pura espressione dell'essenza femminile, e nonostante essa non sia espressa dal registro femminile per eccellenza (soprano), resta il fatto che qui Gubajdulina e Cvetaeva sono *donne*, e che il loro punto di vista stavolta è chiaramente sottolineato da un genere molto ben identificato.

Il *chang*, nella sua esile essenza sonora, è forse ciò che rimane al termine della lotta fra maschile e femminile, fra bene e male, tra luce e tenebra. Una *voce* sovranaturale, che sovrasta quelle umane. Ed è forse lecito pensare che si tratti di quella stessa voce che, probabilmente, Marina diceva di seguire ascoltando quella specie di udito interno, quella *melodia* che veniva da un luogo in cui tutto era già scritto, da sempre.

Diventa forse così più chiaro il senso finale dell'opera, e risulta più facile intravedere ciò che si cela dietro la fitta trama musicale. La poesia di Cvetaeva riesce a spiegare il nesso di certi episodi musicali in verità non sempre così evidente, come ad esempio l'enorme squilibrio esistente,

in termini di dimensioni, tra la prima parte e la seconda. Si potrebbe pensare che l'estrema lunghezza della prima sezione derivi in qualche modo dal grande spazio *emotivo* occupato dalle tempeste dell'anima, e dalla lotta estenuante per l'affermazione di una vera identità che il timpano affronta più volte, *combattendo* ripetutamente con gli altri strumenti. La seconda sezione invece, nella sua brevità assume quasi un carattere di *rivelazione*. Lo spazio che da qui si apre innanzi a noi, dispiegandosi come un sentiero dalle molte e possibili direzioni, è uno spazio necessario, ampio e libero, uno spazio che guarda l'infinito. Un sipario che si apre, e di scena è l'addio. Una parte della vita si è conclusa, adesso tutto è pronto per un nuovo capitolo: "*Da qui comincia la tua vita!...E' qui che si apre la diga!/Tutte le cose sono uscite dai cardini/tutti i segreti fuggiti via dalla bocca!/ dagli occhi, via tutti i veli!... Sui rigli - di note - più niente! ..L'ora dell'Anima, è come l'ora della sciagura/ bambino, e quest'ora - suona.*" (cfr testo).

Il finale è in realtà un momento di sospensione: adesso che tutto si raccoglie attorno all'intervallo di tritono (re – sol#) ecco che con il duplice effetto di un punto di domanda, disorientante e allo stesso tempo rasserenante, il destino rammenta a noi il dovere e la necessità di scegliere, tra le molteplici strade, quella segnata per ciascuno di noi. Quello stesso destino di cui Rilke magicamente era riuscito a cogliere l'essenza: "*Questo si chiama destino: essere di fronte: / nient'altro che questo continuo esser di fronte*".¹¹

Ebbene in questo sguardo rivolto oltre il confine del visibile, di fronte allo spazio sconfinato delle infinite possibilità, si realizza la verità della rivelazione. Varcando la soglia che fiduciosa si apre alla vita vera, che simbolicamente coincide con il finale dell'opera (e che quindi assume un doppio significato di apertura e chiusura), affiora l'essenza più intima e profonda del significato ultimo: un senso inafferrabile e indefinibile, imprevedibile come lo spirito, unico ed assoluto materiale di un'opera d'arte.¹²

In questo finale, senza soluzione ma con innumerevoli soluzioni, aperto ma allo stesso tempo capace di fermare il pensiero di fronte al destino, si incontrano gli ideali poetici di Cvetaeva e Gubajdulina. Le parole dell'una diventano i suoni dell'altra e insieme giungono a noi in un'opera che suggerisce, nel silenzio, l'essenza spirituale dell'esistenza. Forse qui giace il senso estremo della fine, l'eterna lotta tra spirito e materia vive il suo esito peggiore. Oppure, al contrario, il finale ci libera dalle oppressioni, facendoci intravedere la luce di una nuova alba. Non ci è dato avere la certezza di una risposta definitiva. L'arte, si sa, lascia spazio ad infinite risposte. E nessuna in assoluto è quella giusta. Sicuramente

vi sono tracce di un percorso attraverso il quale la vita deve necessariamente passare, superando ostacoli, lacrime e dolore. Ma in questa necessità contingente trovano spazio anche future speranze, che presto ruberanno il posto alla sofferenza. Tutto questo affiora dalla musica di Gubajdulina, attraverso le profonde affinità presenti tra testo e musica. La struttura poetica trova infatti una straordinaria corrispondenza in quella musicale.

Dopo l'inizio dal carattere misterioso, la sezione centrale dell'opera è fitta di temi e canzoni popolari, caratterizzata da ritmi vivaci di chiaro stampo jazzistico, con una scrittura frizzante e ricca di note. Al contrario il finale porta in sé un tono solenne, a tratti grave e carico di quel mistero solamente evocato all'inizio. Il tempo è decisamente lento e tutto, dalla metrica alla timbrica, fino all'agogica, concorre alla celebrazione di un momento denso e forte, un climax che dopo la sua massima esplosione rientra gradualmente verso una fase di distensione, stemperandosi sino a spegnersi, abbassandosi, in una sola nota. E' la catarsi finale, di cui il testo intonato dalla voce è il segno, il simbolo semantico e filosofico che dà senso all'intera opera.

Esiste dunque una profonda concordanza tra l'uso dei mezzi strumentali/vocali e il ruolo da loro svolto in relazione alla drammaturgia. Vale la pena osservare infine che, pur all'interno delle grandi opposizioni di cui si è già accennato (*banalità delle melodie popolari/sacralità della rivelazione, tempesta/calma serafica, tono maschile del timpano/tono femminile della voce, realtà umana/ visione metafisica*), tuttavia esiste, sotterraneo, un percorso nascosto, quasi un passaggio segreto fatto di minuscoli rimandi e di giochi tematici, che crea un reticolato nella struttura musicale all'interno del quale realmente gli opposti si ricongiungono. Basti pensare che l'intervallo di tritono viene usato sia con valenza negativa, in momenti drammatici, che in momenti di distensione, ovviamente con significato positivo. I salti e gli intervalli di settima presenti strumentalmente nella prima parte, vengono riproposti dalla voce umana nella seconda, in un *legato* che costituisce il massimo grado di espressività raggiunto nel brano. Allo stesso tempo nel finale non c'è più alcuna traccia degli ottoni, né dei motivi popolari. Le antitesi, i contrasti estremi, come disciolti nell'acqua, si sono perduti in quella trasformazione che è allo stesso tempo superamento e sublimazione dei contrari. E se Cvetaeva era e diveniva continuamente se stessa nei suoi versi, se stupiva creando sconcerto attraverso parole che spesso affermavano le sue stesse negazioni, se viveva nei contrasti perché lì c'era l'onnipresenza di tutto, e *tutto* lei voleva essere, se disperata aveva capito il senso della fine e il crollo delle illusioni, se la sua poesia non dava più spazio alla melodia ma crea-

va una musicalità diversa, dura, difficile, aspra ed esasperata, allora Gubajdulina in quest'opera è davvero vicina al suo spirito. Si avvicina a lei sfidando le convenzioni, togliendo la melodia al canto, sconvolgendo le regole, cambiando posto allo spazio e al tempo, trovando tempo là dove tempo non esiste, addentrandosi in percorsi impervi e creando grandi contrasti per poi superarli con leggerezza. Giocando, come fa un bambino con i colori. Il superamento delle difficoltà, del dolore, e contemporaneamente la necessità di questo passaggio obbligato sul quale la poetessa concentra la sua attenzione, trova una nuova energia espressiva nella ricerca spirituale che la compositrice porta avanti senza alcuna paura. Ogni strumento assume le sembianze di uno stato d'animo, di un colore, di un respiro dell'anima che vive tra le parole e i suoni della vita vera, ma anche di quella sognata e immaginata. Alla fine di tutto, dopo la guerra e le lotte, dopo le faticose battaglie dell'anima, la pace raggiunge i tormenti e li placa, la calma tutto ricopre. I sentimenti oscuri e negativi sono stati abbandonati. Lo Spirito ha finalmente vinto, nella poesia come nella musica.

Perché l'Ora dell'Anima

Se la dirompente poesia di Cvetaeva sicuramente rivive nel mondo sonoro di Gubajdulina, irregolare e spazioso, fondendosi con esso a tal punto da rendere persino difficile a volte distinguere ciò che appartiene all'una da ciò che invece deriva dall'altra, si comprende quanto significativo e significante sia il loro incontro *non reale*, forse ancor più reale di quanto non lo sarebbe stato se le due si fossero veramente conosciute. Del resto non è cosa da poco pensare che gli incontri più importanti di Cvetaeva furono sempre privi della fisicità e della presenza quotidiana, ma questo non tolse certo loro intensità e potenza. E se lo strumento a percussione era il preferito di Marina proprio perché le ricordava il battito del cuore, sordo, interno e profondo, del tutto impalpabile, ecco che l'affinità spirituale tra le due prende forma proprio in quel modo simile di esprimersi. Senza il canto, dando voce ma omettendo la melodia, cioè l'elemento che più di altri lascia una traccia nella memoria. Sconvolgere le regole è il mezzo più istantaneo per avvicinarsi improvvisamente alla dimensione spirituale. Scardinare gli anelli di un'invisibile catena, saltare un passaggio e ritrovarsi in quel luogo *altrove* che sia finalmente vicino a quella striscia di terra che non confina con nessun luogo. Là dove esiste qualcosa di sacro, Dio, o quella voce proveniente da nessun dove che Marina seguiva, come posseduta da una furia cieca.

Ciò che più di ogni altra cosa le avvicina è proprio questo: la ricer-

ca di un sentimento, inteso come *pre – sentimento*, che, come un salto nel buio conduca il lettore e l'ascoltatore in una dimensione fuori dal tempo, dal corpo, dalla materia. Solo l'arte, a volte, è in grado di compiere questo slancio infinitamente ampio. Ma per cercare tutto questo, occorre come tornare indietro nel tempo, riavvolgere il filo della coscienza per tornare a tutto quello che c'era prima, prima di noi, prima del nostro respiro. Con questo intento Gubajdulina negli anni '70, proprio quando vedeva la luce "L'Ora dell'Anima", aveva fondato insieme con V. Suslin e V. Artëmov, l'*Astreja Ansambl' [Ensemble Astrea]*, un gruppo specializzato nella libera improvvisazione su strumenti rari tipici della tradizione folkloristica russa, caucasica, dell'Asia centro-orientale e dell'estremo Oriente. Il gruppo aspirava a raggiungere una relazione spirituale attraverso il suono, cercando di realizzare un'unità assoluta tra l'idea iniziale e la sua effettiva realizzazione. Lo scopo era quello di far rivivere, all'interno di ciascun componente del gruppo, il sentimento e la curiosità del fare musica improvvisando su strumenti *non convenzionali*, ma appartenenti alla tradizione antica, come ad esempio la *domra*.¹³ Questa esperienza, nata dalla ricerca di materiali sonori *diversi*, fatti di suoni e timbri sconosciuti, nonché di modi alternativi attraverso i quali *sentire* il tempo musicale, insieme con la potenzialità espressiva propria di effetti decisamente ricercati, ha coinciso in larga parte con gli *esperimenti* dei quali si trova traccia evidente nelle sue partiture. Non di rado la ricerca espressiva si sviluppa attraverso una pluralità di modalità esecutive richieste agli strumentisti tramite dettagliatissime indicazioni presenti in partitura.

Così Gubajdulina cerca nuove strade, utilizza gli strumenti in maniera inusuale, sperimenta ogni possibile variazione al fine di sviscerare il più possibile le più diverse e lontane capacità espressive degli strumenti. Ascoltando le sue composizioni, qualcosa di spirituale fin dall'inizio aleggia nell'aria, il segno di un'essenza che sfugge a qualunque definizione. Forse il simbolo che ricorda, che significa, ma che anche prevede. Lo seguiamo, fiduciosi, curiosi di sapere dove ci porterà. Non pensiamo, però, che tutto ciò potrebbe anche sconvolgerci. Ed è così che spesso accade. Improvvisamente e senza alcun avvertimento. Un attimo prima eravamo assorti in suoni labili e lontani, in atmosfere quasi di preghiera, meditative, lontane, quando d'un tratto ci ritroviamo immersi in una tempesta furiosa di sprazzi sonori, tra lo sconcerto e la gioia del lasciarsi portare, o forse sarebbe meglio dire trasportare. E' come trovarsi improvvisamente in un'altra dimensione, senza sapere però come ci siamo arrivati. L'artista qui dà forma alla propria idea, cerca di rendere *visibile* la sua verità. Questo è la composizione per Gubajdulina: trasformare e ridurre la propria immaginazione ad un codice. Tramite questo

codice ella giunge a noi.

Sicuramente nel tempo sono stati molteplici gli elementi che hanno influito su di lei: le tante minoranze etniche che vivevano a Kazan', i molti artisti che abitavano quella regione, ma anche il suo stesso ambiente familiare, intriso senza dubbio di grande spiritualità. Il senso religioso affiora in molti dei suoi brani (De Profundis, Offertorium, Sette Parole). Le motivazioni della nascita del gruppo "Astreja" vanno cercate forse anche nella volontà di continuare un percorso iniziato già sin dalla sua infanzia. Ma non solo: l'esperienza artistica di Gubajdulina porta in sé il passato e la sua antica memoria, ma anche la volontà di andare oltre. La sua arte non rispecchia la realtà: la trascende.

Il suo linguaggio crea uno spazio nuovo, non compreso, non immaginato, ma immaginabile. Dopo che nella musica tutto è stato detto, compreso il suo esatto contrario, dopo che il materiale sonoro si è disgregato, distrutto fino ad essere rinnegato, ecco che ripartire da questi spazi ormai dissolti, far vivere pause e silenzi è per Gubajdulina fonte di nuova ispirazione. Da lì comincia la sua vita. Cercare nuove modalità espressive là dove l'espressività è paurosamente assente: questa è la vera frattura nei confronti del passato.

Il suo *giardino dei sentieri fuggenti*, così come la *voce* inseguita da Cvetaeva, non appare nelle carte geografiche, così come il loro tempo è sconosciuto ai quadranti terrestri. Il suo universo poetico, costellato di simboli ed evocazioni, cambia le regole e ne inventa continuamente di nuove: stravolge i pizzicati, rovescia i glissandi, raddoppia i suoni armonici, fa sussurrare respiri nelle pause. Ecco che effetti sonori usuali diventano inconsueti, pronti per accedere ad una nuova ed inesplorata dimensione. Sono riferimenti continui ad una realtà sempre *altra*, passando attraverso ciò che di volta in volta lei avverte.

Non importa, poi, se la sua musica viene ascoltata e compresa subito. Lento è il tempo dell'arte, come quello della vita. Il fine è di ricreare l'antico legame con il tutto, partendo dalle cose perdute, dai frammenti, dall'assenza. Scuotere chi ascolta per creare un legame spesso ispirato alla poesia, alla filosofia, alla letteratura: tutto questo perché si ritorni a quel luogo ideale del tempo e dello spazio dove esiste quello che lei chiama il "*legato*" della vita. Il materiale della sua musica non è il suono in sé (come per Marina il materiale della poesia non era la parola), bensì lo spirito: imprevedibile ed infinito. Entrambe sempre si muovono in questa direzione.

I fatti e gli eventi che fino ad oggi hanno guidato la parabola artistica di Gubajdulina sono forse la risposta a quegli inquieti interrogativi celati a lungo nei suoi pensieri, lungo la strada che Šostakovič definì *non*

giusta (ma da percorrere!) tra le ombre lasciate dalle sue bizzarre e sfuggenti intuizioni. Immersa nella capacità di *sentire* un brano d'impulso, tutto insieme, sin dall'inizio. Tutto questo, si intenda, prima ancora di scrivere una sola nota. E poi, mentre il brano prende vita, lei lo ascolta, lo segue, lo inventa e lo percorre osservandone curiosa i sentieri nascosti. Guardandosi attorno, al di fuori.

E poi dentro di sé, *in silenzio, dal profondo.*

Come accade, a volte, in un luogo immaginato, sognato.

Come si sente, a volte, la vita.

L'arte è una serie di risposte alle quali non c'è domanda (M. Cvetaeva).

NOTE

1) Cvetaeva – Pasternak - Rilke: *Il settimo Sogno. Lettere 1926* – Roma Editori Riuniti 1980, pag 45

2) Jill Halstead, “*The woman compose : Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition*”, Ashgate, Aldershot 1999 2nd edition (in F. Abbrì, “*Filosofia, Musica e Gender*” ne “*Le Ambiguità del suono*” – Studi in Filosofia della Musica, Milano Prometheus 2003)

3) M. Cvetaeva - *Il Poeta e il tempo*, Milano, Adelphi, 1984 pag. 56

4) M. Cvetaeva - *Il poeta e il tempo*, op. cit.

5) Cfr Enciclopedia della Musica, EDT Torino 1980 vedi appendice.

6) La poesia fu scritta da una trentenne Cvetaeva durante i suoi spostamenti tra Berlino e Praga. Come sovente accade alla natura inquieta della poetessa, il testo rispecchia le tormentate vicende pubbliche e private di una vita vissuta costantemente in lotta con se stessa e con il mondo. Qualunque fosse la fonte ispiratrice dei suoi versi, è sempre dal cuore che proviene la sua voce. La storia d'amore con un giovane ragazzo, situazione per lei in verità piuttosto frequente, è qui il pretesto per parlare della forza devastatrice delle passioni, e del potere che queste esercitano sull'esistenza delle persone. E l'unico modo per viverle, queste passioni, sia che fossero destinate ad un ideale, ad un uomo o ad un'opera d'arte, era quello che la conduceva all'estremo limite, al punto di non ritorno, al massimo della tensione. Non esiste altro modo di vivere, per Marina, se non quello di seguire disperatamente il suo canto insopprimibile, ovunque esso porti, nella poesia come nella vita. Quello che Marina sente nello scrivere è lo stesso fuoco che infiamma qualsiasi altra sua passione. Solo che tutto il resto in lei, poi, appare incerto. Tutto, tranne la poesia. Scrive perché non può non scrivere, così ama perché non può non amare. È l'ineluttabilità degli eventi, vissuti sovente come un'eterna e ripetuta condanna, che fa della sua vita e della sua opera un avvenimento ogni volta eccezionale. La sua poesia è frutto, come i suoi amori intensi ma spesso

destinati a sfiorire in breve tempo, di forti e dolorose contraddizioni, di incredibili e mirabili slanci emozionali, e infine, di interminabili viaggi attraverso la sua solitudine. Una solitudine inevitabile, inscindibile dai pensieri e dalla voce. Una poesia esasperata, la sua. Come la sua vita.

7) E. Restagno - *Gubajdulina*, Torino, EDT, 1991 dal Verbale della seduta di commissione per la musica sinfonica e cameristica del 30 marzo '66, p. 8

8) E. Restagno - *Gubajdulina*, op. cit (B. Kljuzner, Verbale della seduta di commissione per la musica sinfonica e cameristica del 30 marzo 1966, pag. 8)

9) La sezione aurea è il rapporto (pari a 1.618...) che intercorre tra le parti di un segmento che stanno tra loro in una relazione tale per cui il segmento maggiore sta a quello intero come il segmento minore sta a quello maggiore. La serie di Fibonacci non è altro che la traduzione numerica di questo rapporto geometrico che si esprime nei seguenti numeri 1-1-2-3-5-8-13...dei quali ognuno deriva dalla somma dei due precedenti. Dai primi rapporti della serie di Fibonacci possiamo scoprire interessanti relazioni tra la sezione aurea e l'armonia. Il rapporto tra 1/1 ci dà la corda intera, l'unisono, (Es. Do1); il rapporto tra 2/1 ci dà la sua ottava (Do2 un'ottava superiore); il rapporto tra 3/2 ci dà la quinta giusta (nella musica greca la diapente) (Do, Sol); il rapporto tra 5/3 è il valore della sesta maggiore (Do La). D'altra parte, l'intervallo di sesta minore (tra Mi e Do2) complementare all'intervallo di terza maggiore (tra Do1 e Mi) ha per misura 5/8, il termine successivo alla serie di Fibonacci. Oltre che nell'armonia il rapporto aureo è stato trovato anche nella struttura della musica. Sono stati fatti studi approfonditi su brani di Béla Bartók, dove i cambi maggiore-minore, crescendo e diminuendo sono organizzati secondo questa proporzione.

Altri studi effettuati su canti gregoriani dimostrano che sono stati trovati rapporti di questo tipo nel 70% dei casi. (in <http://www.geocities.com/SoHo/1843/sezion.html#inizio>).

10) M. Cvetaeva , *Il Poeta e il Tempo*, op. cit.

11) R. M. Rilke - *Elegie Duinesi* - Milano, BUR, 1984 - VIII Elegia, pag. 87)

12) "*Il materiale di un'opera d'arte, non il suono, non le parole, non la pietra, non la tela – ma lo spirito, è imprevedibile e infinito*"- M. Cvetaeva , *Il Poeta e il Tempo*, op. cit.

13) La domra è uno strumento folkloristico a 3 corde suonato con il plectro, appartenente alla famiglia dei liuti, molto in voga nei secoli XVI e XVII, da cui si pensa derivi la balalajka.

Ol'ga G. Revzina

LA LINGUA RUSSA NEL XX SECOLO E ALL'INIZIO DEL XXI SECOLO

La frattura dopo il 1917 e il 1985 (Lezione 4, Roma, 23 aprile 2007)

(Le precedenti lezioni sono state pubblicate in Slavia, 2008, nn. 2 e 4; 2009, n. 1)

Nella lezione di oggi intendo presentare un quadro generale dello sviluppo e del funzionamento della lingua letteraria russa nel XX secolo. Un'attenzione particolare verrà rivolta alle due grandi fratture, quella del 1917 e quella del 1985, e al periodo compreso tra queste due date.

L'evoluzione della lingua russa nel XX secolo è determinata sia da fattori esterni universali che da fattori esterni legati alla storia della Russia.

Il Ventesimo secolo è soprattutto un secolo di cataclismi sociali, basti pensare alle due guerre mondiali. In questo secolo si assiste inoltre ad un fortissimo sviluppo della civiltà tecnologica, dei mass-media e di nuovi mezzi di comunicazione. Basti pensare che il XX secolo si apre con la diffusione della radio e si chiude con la diffusione di Internet. Questo aspetto riveste una grande importanza, poiché il canale di comunicazione influisce fortemente sulla forma di comunicazione.

Lo storico francese Fernand Braudel distingue tra eventi di lunga durata, eventi di media durata (o congiunture) ed eventi momentanei, tra questi ultimi inserisce la frattura e l'esplosione. Applicando questo schema alla lingua, osserviamo come lo sviluppo del sistema fonetico rappresenti un evento di lunga durata, in quanto i cambiamenti in questo sistema avvengono nel corso dei secoli, lo sviluppo del sistema stilistico della lingua corrisponde invece ad un evento di media durata, ad una serie di congiunture, mentre quello che è avvenuto dopo il 1917, e che veniva prima definito come rivoluzione e ora come colpo di stato, rappresenta una brusca frattura, un cambiamento repentino nella storia sia della società, che della lingua. Nel periodo che segue il 1917 e arriva fino alla metà degli anni Venti la lingua letteraria russa vive una condizione di instabilità. Un

periodo analogo è quello successivo al 1985, che arriva fino al 1995.

Sebbene i periodi di instabilità presentino molti tratti in comune (basti pensare alla lingua francese dopo la rivoluzione), il periodo successivo al 1985 presenta delle sostanziali differenze rispetto al periodo successivo al 1917.

La differenza consiste nel fatto che dopo la metà degli anni Venti la lingua letteraria russa ritorna al sistema stilistico del XIX secolo, pur diventando una lingua totalitaria; dopo il 1985, invece, la lingua non ritorna al sistema linguistico precedente. Oggi questo sistema è aperto, non ha ancora pienamente sviluppato una sua forma definitiva.

La frattura del 1917-1925

Gli eventi del 1917 hanno prodotto alcune importanti conseguenze sociali, tra cui, in primo luogo, il fenomeno della lingua russa dell'emigrazione, che ha causato una frattura della lingua russa in due lingue: la lingua di coloro che stanno in Russia e la lingua degli esiliati fuori della Russia. La lingua e la letteratura dell'emigrazione russa sono assai più vicine alla lingua letteraria del XIX secolo di quanto non lo sia la lingua letteraria sviluppatasi in Russia. La seconda grande conseguenza dei rivolgimenti del 1917 consiste nel programma di alfabetizzazione generale: chiaramente questo programma non poté essere realizzato nella misura in cui era stato concepito, in quel periodo tuttavia si sviluppò il movimento *likbez*, parola composta dalle abbreviazioni delle parole *likvidacija bezgramotnosti* (liquidazione dell'analfabetismo). Questa tecnica di formazione delle parole rappresenta un sistema molto produttivo per la lingua russa del XX secolo.

Ricorderete che parlando del XVIII e del XIX secolo ho sottolineato come la lingua nazionale non fosse stata pienamente incorporata nella lingua letteraria poiché la Russia era in gran parte un Paese analfabeta. Il processo di alfabetizzazione e l'insegnamento della lingua fanno sì che persone di diversi strati sociali, soprattutto soldati, contadini, marinai, operai, apportino il loro contributo al discorso pubblico, in quanto utilizzano la loro lingua per esprimere ciò che è consuetudine esprimere nella lingua normativa.

Più volte ho utilizzato i termini 'discorso pubblicistico', 'discorso quotidiano' (*povsvednevnij*), 'discorso artistico', ma non ho spiegato come vada intesa la parola 'discorso'. Io mi rifaccio alla definizione di discorso elaborata dalla scuola culturologica francese, in particolare dal famoso studioso Michel Foucault.

Michel Foucault definisce il discorso in maniera molto semplice: il discorso è tutto ciò che viene detto e pronunciato. Il discorso quindi è un

immenso spazio informativo, lo spazio del sapere. Tuttavia discorso non significa caos, in quanto lo spazio del discorso è strutturato in base all'individuo, all'Io e alla situazione comunicativa: l'Io come individuo privato, che verbalizza nella lingua i suoi sentimenti, desideri, le sue azioni, organizza il discorso quotidiano; l'Io come individuo sociale, a seconda del ruolo che gli viene riconosciuto dalla società, organizza invece il discorso pubblico; l'Io scopritore della verità scientifica sta alla base del discorso scientifico; l'Io detentore di potere sta alla base del discorso ufficiale, statale; l'Io come figura che esprime gli interessi sociali sta alla base del discorso pubblicistico; l'Io che si mette in relazione con Dio, con un Creatore, sta alla base del discorso spirituale religioso. Infine l'Io come creatore di un mondo immaginario, che sta alla base del discorso artistico. Non a caso il poeta, l'artista viene chiamato creatore: creatore è sia il creatore dell'universo che il creatore dell'universo artistico.

Quanto più è sviluppata la lingua, tanto più sono sviluppati non solo i diversi tipi di discorso, ma anche le relazioni intertestuali tra essi.

Il discorso vive grazie all'intertesto e all'intertestualità.

Vediamo come era strutturato lo spazio informativo della lingua russa nel XIX sec. e nei primi decenni del XX sec., fino al 1917.

La parte centrale dello spazio informativo era occupata dal discorso artistico: durante tutto il XIX sec. e fino al 1917 la lingua degli scrittori russi veniva considerata come fonte di autorevolezza, indipendentemente dal fatto che osservasse le norme della lingua letteraria o delle proprie norme artistiche.

Il discorso artistico veniva alimentato dal discorso quotidiano, che occupa quindi anch'esso una posizione abbastanza rilevante nel sistema del discorso russo.

Una parte dello spazio informativo del discorso russo era occupata dal discorso spirituale-religioso: fino alla seconda metà del XIX secolo, la lingua del discorso spirituale-religioso è lo slavo-russo (*slavjano-russkij*) e lo slavo ecclesiastico.

Infine, ai margini dello spazio informativo si collocano il discorso scientifico, che possiede delle caratteristiche piuttosto rigide, si forma solo nel XX secolo e pertanto non occupa ancora un posto molto ampio, e il discorso pubblicistico, che fa uso della lingua statale, giuridica, detta anche lingua ufficiale degli affari.

A questo spazio informativo corrisponde un sistema stilistico in cui rientrano i concetti di norma, di discorso elevato, di linguaggio dotto, di linguaggio popolare (*prostorečie*), e di colloquialità.

Il discorso russo ha mutato la sua forma tra il 1917 e il 1925, per poi conservarsi in questa maniera fino al 1985. Ovviamente si tratta di

date indicative.

Il discorso religioso scompare dallo spazio informativo: la parola *pravoslavnyj* (ortodosso) nel dizionario di Ušakov del 1937 viene connotata come antiquata, obsoleta. La parola *Bog* (Dio), che comincia ad essere scritta con la minuscola, viene in primo luogo caratterizzata come parola inerente il credo religioso, e poi viene definita come *Verchovnoe suščestvo budto by stojaščim nad mirom* (Essere supremo che governerebbe il mondo). La seconda definizione di Dio è quella di “Insieme delle idee utilizzate dalla classe dominante”. La Bibbia è il libro delle “cosiddette Sacre Scritture”.

Mentre nella lingua russa della fine del XIX secolo la parola *bez-božnik* (ateo, miscredente) possedeva una connotazione negativa, e definiva una “persona cattiva” (*azartnoj, durnoj čelovek*), dopo il 1917 questa parola assume una connotazione positiva: la definizione corretta di ateo sarebbe “persona che conduce una propaganda antireligiosa”.

Bisogna dire che la scomparsa del discorso religioso-spirituale ha avuto delle conseguenze molto importanti per la lingua russa, perché gli elementi slavo-ecclesiastici permettevano di caratterizzare il testo come elevato, e la scomparsa di questi elementi ha prodotto un indebolimento del lessico elevato. Il discorso religioso-spirituale si colloca quindi ai margini dello spazio informativo e riprende forza solo durante la seconda guerra mondiale.

Al centro dello spazio informativo si trova il discorso statale e politico, cioè il discorso del potere, attorno al quale possiamo collocare tutti gli altri tipi di discorso, che vengono direttamente influenzati da questo.

Il discorso artistico è ideologicamente determinato, in quanto è stabilito quali concetti possono essere espressi e quali no, e con quali parole ed espressioni possono essere espressi. Anche il discorso scientifico è fortemente influenzato dal discorso del potere: basti pensare che la genetica e la cibernetica erano vietate negli anni '40 e '50 del XX secolo. Ad esempio, se voi aveste scritto un lavoro sulla scomparsa delle vocali ridotte nella lingua russa, avreste dovuto citare all'inizio Marx o Engels, per mostrare che erano stati loro a indicare il modo corretto di trattare questo tema. Ovviamente anche il discorso pubblicitario e il discorso quotidiano subiscono l'influenza del discorso del potere: la lingua statale è stata chiamata lingua totalitaria, oppure, secondo la tradizione francese, *langue de bois*, lingua di legno (*derevjannyj jazyk*). È una lingua fatta di *cliché*, utilizzati nei documenti, nei convegni, negli interventi.

Vediamo come era strutturato il sistema stilistico nel periodo 1917-1925: il sistema vede collocati in alto gli stili elevati, poi, a scendere, la norma, e in basso il *prostorečie*, l'argot, il gergo militare, il gergo dei

marinai ecc. .Nell'*Internazionale* si dice "My naš, my novyj mir postroim, kto byl ničëm, tot stanet vsem" ("Noi costruiremo il nostro mondo, un mondo nuovo, e chi prima era niente, diventerà tutto"). Nella lingua avviene che l'*argot*, i gerghi, il *prostorečie* tendono a penetrare nella norma, nel discorso pubblico, nel linguaggio dei giornali. Ma nella norma penetra anche il discorso elevato degli intellettuali, delle persone colte che hanno guidato la rivoluzione, i quali apportano alla norma vocaboli letterari, una gran quantità di prestiti, metafore di origine biblica: quindi la norma diventa caotica. Si tratta però di una situazione reversibile, poi l'*argot* e i gerghi tornano al loro posto: gli eroi, i personaggi della cosiddetta letteratura del realismo socialista utilizzano prevalentemente la lingua letteraria scritta e parlano in un modo in cui praticamente nessuno parla.

La frattura del 1985-1995

La seconda grande frattura corrisponde al decennio compreso tra il 1985 e il 1995: questa fase si differenzia dalla precedente non solo per il carattere del discorso, ma anche per il fatto che diventa fondamentale un nuovo canale di comunicazione: il discorso moderno è *Internet*. La parte dello spazio informativo è occupata dai mass-media, e tutti gli altri tipi di discorso arrivano al ricevente attraverso questo canale di comunicazione: il discorso ufficiale, il discorso artistico, il discorso pubblicitario e scientifico diventano equivalenti. Il discorso quotidiano mantiene la sua forma precedente.

Questi cambiamenti hanno portato dei mutamenti radicali nel modo in cui viene percepito il discorso artistico. Nel XIX sec il discorso artistico era completamente determinato dalla specificità della storia russa e dal significato che la letteratura aveva per la storia russa. La letteratura svolgeva la funzione di maestra di vita, di insegnante di morale, e si sostituiva al discorso filosofico che nel XIX sec. non era sufficientemente sviluppato. Il discorso artistico ha conservato questa funzione fino al 1985, mentre oggi l'ha persa; il discorso artistico esiste per la maggior parte nello spazio di *Internet*; in relazione a ciò la situazione linguistica russa si è molto avvicinata a quella europea. Lo scrittore non rappresenta più un'autorità, né dal punto di vista linguistico, né da nessun altro punto di vista, e questo costituisce un trauma per gli stessi scrittori.

Nei periodi di frattura lo spazio del discorso diventa caotico.

Adesso consideriamo la seconda frattura e cosa ha in comune con la prima: sotto alcuni punti di vista si tratta di fenomeni molto simili: il *prostorečie*, l'*argot*, il gergo, si spostano verso la norma, si osserva una graduale rinascita del discorso religioso e del linguaggio ad esso attinen-

te; il concetto di “elevatezza” praticamente non viene attualizzato nel discorso moderno; una volta che gli elementi del *prostorečie* passano alla norma, molti di questi vi rimangono. Prendiamo ad esempio la parola *naezd*, che deriva dal gergo criminale, e che indica quando una banda di ladri ne aggredisce un'altra. Oggi possiamo tranquillamente leggere sui giornali *Naezd Lužkova na Putina*, cioè “Attacco di Lužkov a Putin”. Quindi parlando di questioni statali utilizziamo concetti e categorie del mondo criminale. Potrei portarvi tantissimi esempi di questo tipo.

Per quando riguarda la lingua contemporanea, quindi, mi sembra corretto parlare di una norma codificata, di un polo elevato (*knižnost'*), di un polo basso (*razgovornost'*), e di *prostorečie*.

Influenza sulla lingua dell'ideologia totalitaria

Se consideriamo di nuovo i periodi 1917-1925 e 1985-1995, possiamo dire che in questi periodi la lingua comincia a mutare in maniera molto intensa. Ma che cosa muta? Tutto: la fonetica, la sintassi, la grammatica, la formazione delle parole, il lessico, ma ciascun livello del sistema muta in maniera diversa. Questi mutamenti influiscono sull'attuale quadro del mondo. Cosa intendiamo per quadro del mondo? Gli oggetti, le persone, gli eventi, e la loro denominazione: questa è la componente tematica o ideografica. La seconda componente del quadro del mondo è quella assiologica, valutativa. Come possono mutare queste due componenti? Perché parliamo di cambiamenti nel quadro del mondo?

Consideriamo prima la componente tematica, ideografica: immaginate di avere davanti un quadro in cui sono rappresentati punti, cerchi, linee e che vi piace molto, poi immaginate di svegliarvi domani e queste figure non ci sono più, ma trovate tutti puntini simili l'uno all'altro che non assomigliano assolutamente alle figure precedenti. Che figure sono quelle che erano sul primo quadro e sono poi sparite dal secondo?

Nella Russia zarista c'erano contadini, nobili, funzionari statali di primo, secondo, terzo e quarto grado (c'erano in tutto quattordici gradi), c'era lo zar, la corte, le dame di corte, i principi ereditari, poi dopo il 1917 tutte queste figure spariscono e compaiono nuove figure e nuove denominazioni, come *politrabotnik* (funzionario politico), *politinformacija* (informazione politica), *politotdel* “dipartimento politico”, *poličas* “ora di politica”, *partorg* < *partijnyj organizator* (responsabile dell'organizzazione del partito), *partaktiv* (riunione dei membri attivi del partito), *parts'ezd* (congresso del partito), *partjačejka* (cellula del partito), *partorganizacija* (organizzazione, struttura di partito) ecc. Da ciò potete vedere come il quadro del mondo sia molto cambiato. Sono tutte denominazioni attuali, che rappresentano parole chiave dell'epoca.

Questo cambiamento praticamente si è realizzato tra il 1917 e il 1925, ed è registrato nel dizionario di Ušakov del 1937, dove questi nuovi valori ricevono una valutazione positiva, mentre i valori che c'erano prima vengono valutati negativamente. C'è un'ottimo lavoro sulla lingua dell'epoca rivoluzionaria intitolato *Jazyk revoljucionnoj epochi* di Aleksej Matveevič Seliščev, in cui sono registrati e analizzati discorsi di colcosiani, soldati, marinai, oratori ecc, che rappresenta una sorta di reportage linguistico degli eventi dell'epoca.

Si tratta di un documento unico, estremamente interessante, soprattutto è molto interessante leggere i commenti linguistici.

Il discorso totalitario, con la sua componente assiologica, penetra nella terminologia filosofica, etica, estetica, religiosa, nelle definizioni fornite dai dizionari.

Torniamo un momento al periodo in cui si formano i concetti e le parole chiave.

Quali metafore, quali esempi, quali paragoni utilizzano i bravi oratori, la persone colte, gli intellettuali della rivoluzione? *Evangelie komunizma* (il Vangelo del comunismo), *apostoly kommunizma* (gli apostoli del comunismo), *Kainova pečat'* (il "marchio di Caino", a proposito dei "Bianchi"), *Golgofa revoljucii* (il Golgota della rivoluzione). Come scrive Grigorij Klimov, un famoso poeta dell'epoca, *imja moe - legion, imja moe - Komsomol* (il mio nome è legione, il mio nome è Komosomol). Penso che qui tutti capiranno il rimando intertestuale.

Nella norma penetrano anche *svoloč'* (carogna, mascalzone), *trepač* (fanfarone, pallonaro), *ob"egorit'* (prendere in giro, turlupinare), *naplevat'* (fregarsene), l'appellativo *rebjata* (ragazzi).

Riporterò solo un esempio da una conversazione tra amici tratta dalla rivista *Krasnaja mebel'* del 1926: *U nas s toboj možno skazat' potovariščeski. Ty menja matal, ja tebjja.* (Tra di noi si parla da amici. Io ti mando a quel paese, e tu ci mandi me). Nel romanzo *Il Maestro e Margherita* c'è una bellissima figura, quella del poeta Ivan Bezdomnyj. Quando il Maestro incontra Ivan Bezdomnyj nella clinica per malati mentali, ha luogo una conversazione in cui Bezdomnyj dice: *Včera v restorane ja odnomu tipu po morde zasvetil* (Ieri al ristorante ho mollato una "pizza", un cazzotto sul muso ad un tipo).

L'espressione *zasvetil' po morde* (mollare una pizza in faccia a qualcuno) è estremamente volgare.

Il romanzo prosegue con la replica del Maestro:

– *Bezobrazie, – osudil gost' Ivana i dobabil: – a krome togo, čto vy tak vyražаетes': po morde zasvetil? Ved' neizvestno, čto imenno imeet-sja u čeloveka, morda ili lico. I, požaluj, ved' tak lico. Tak čto, znaete li*

kulakami ... Net, už èto vy ostav'te i navsegda. (- Scandaloso, - disapprovò l'ospite, e soggiunse: - A parte il suo modo di esprimersi: "gliele ho suonate sul muso ...". Non si sa poi precisamente se l'uomo abbia un muso oppure un viso. Perciò, via, proprio con dei pugni ...!/? No, la smetta, e per sempre).

Parlando di questi cambiamenti, vorrei ancora soffermarmi su alcuni fenomeni, come la formazione di metafore che caratterizzano la lingua totalitaria e la visione del mondo. Si tratta di metafore collegate alla guerra, come *rešitel'nyj boj* (battaglia decisiva), usata in tempo di pace, *klassovaja bor'ba* (lotta di classe), *genštab mirovoj revoljucii* (quartiere generale della rivoluzione mondiale), *otrjady pionerov* (squadre di pionieri), *bitva za pjatiletku* (la battaglia per il piano quinquennale), *bitva za čistotu* (la battaglia per la pulizia), *bitva za urožaj* (la battaglia per il raccolto). La creazione e diffusione di queste metafore coincide con una concezione del mondo in cui la vita è una lotta, in cui ovunque ci sono nemici da combattere.

Che ruolo svolgono le metafore legate all'economia? La vita viene rapportata ad un piano (*plan*): *pod'em proizvodstva* (l'innalzamento della produzione), *bjudžet vremeni studenta* (bilancio di tempo dello studente), *bjudžet vremeni domašnej chozjaiki* (budget di tempo della casalinga).

Ora vorrei soffermarmi sulle forme di scusa che si diffondono in questo periodo, in particolare la forma *Izvinjajus'* (Mi scuso) invece di *Izvinite* (Scusate, mi scusi). In questa maniera l'atto linguistico della scusa è un atto performativo, in cui si chiede scusa. C'è un dialogo ne *Il Maestro e Margherita* in cui Voland si avvicina al buffet e il barista gli dice *Ja izvinjajus'* e Voland risponde: *Izvinit' ne mogu*.

Nel romanzo i personaggi come Voland, il Maestro, Berlioz dicono *izvinite*, mentre gli altri dicono *izvinjajus'*. Questa forma è rimasta in russo e ha perso la sua connotazione iniziale, a dimostrazione di ciò posso portare questo esempio: vent'anni fa ho dovuto fare un'operazione molto importante: cammino per il corridoio dell'ospedale e incontro a me viene una persona con un camice e una pelliccia e io ho pensato che si trattasse di un infermiere, allora gli ho detto: *Ja izvinjajus', gde professor?* (Mi scusi per favore, dov'è il professore?) e lui mi ha risposto come Voland (*Izvinit' ne mogu, a professor èto ja*).

Il periodo del disgelo: 1954-1964

Vorrei adesso osservare come questo quadro del mondo ideologizzato, formatosi come risultato della prima rottura, si sia sviluppato nel periodo del cosiddetto "disgelo", dal 1954 al 1964. In questo periodo, nel discorso artistico si assiste ad un tentativo di discreditarne alcuni aspetti

della lingua totalitaria, soprattutto quelli legati alla morale. *Cliché* ideologici come ad esempio l'espressione *sgoret' na rabote ot trudovogo entuziazma* (ardere di entusiasmo lavorativo) cominciano ad essere utilizzati nelle opere di scrittori come Granin, Aksenov, Trifonov, Tvardovskij, Dudincev assieme alla negazione: *rabočij [...] ne sgoraet ot entuziazma, ne vykričivaet lozungov, on ne sčitaet, čto ètim on soveršaet trudovoj podvig*. Si tratta di una strategia di discredito delle parole giuste.

Influenza della seconda frattura (1985-1995) sulla visione ideologizzata del mondo

Adesso vorrei dire alcune parole sul secondo momento di rottura, che è simile al primo per quanto riguarda i mutamenti nel quadro del mondo: in questo caso è più corretto parlare di un processo di deattualizzazione di alcuni significati che influenza la componente assiologica del quadro del mondo e la modifica. Il processo di deattualizzazione comporta l'uscita di scena di alcune parole, che smettono di essere utilizzate, oppure vengono utilizzate in contesti particolari. Prendiamo ad esempio la parola *trud* (lavoro), e il derivato *trudjaščiesja* (lavoratori), che è un appellativo tipicamente sovietico utilizzato per rivolgersi al popolo: *Trudjaščiesja Sovetskogo Sojuza! Krepite edinstvo i mošč' Kommunističeskoj partii* (Lavoratori dell'Unione Sovietica! Rafforzate l'unità e la potenza del Partito comunista).

Oggi la parola *trudjaščiesja* non viene più utilizzata in questa maniera ed è stata sostituita da appellativi come *Rossijane* (Russi), *graždane* (cittadini).

Anche le metafore legate al cammino, al viaggio (*Partija naš rulevoj*, il Partito è la nostra guida; *vperedsmotrjaščij sovetškogo naroda*, la vedetta del popolo sovietico, *pravoflangovyy pjatiletki*, il capofila del piano quinquennale) vengono discreditate dal punto di vista linguistico. Vengono utilizzate in contesti che contrastano nello stile o nel significato con queste parole: *Pravoflangovye bazarnogo larika*, i capifila del chiosco del mercato; *Locmany v more legal'nych procedur*, i portolani del mare delle procedure legali; *udarniki kapitalističeskogo sorevnovanija*, lavoratori d'assalto della competizione capitalista; *udarniki kapitalističeskogo truda*, lavoratori d'assalto del lavoro capitalista.

Per concludere questo breve excursus, vorrei parlare della lacuna che si è venuta a creare nella lingua letteraria russa della fine del XX secolo e che influenza oggi la componente assiologica. Mi riferisco ai concetti morali, a parole come *trud* (lavoro), *dolg* (dovere, obbligo morale), *čest'* (onore), *sovest'* (coscienza), *styd* (vergogna), *volja* (volontà, ma anche libero arbitrio, libertà), *svoboda* (libertà). Il processo di deattualiz-

zazione fa sì che queste parole vengano utilizzate molto di rado e non entrino nella coscienza dell'uomo moderno. E questo accade non solo nel discorso quotidiano, ma in tutti i tipi di discorso. La difficoltà consiste nel fatto che la comprensione di questi concetti dipende in grande misura dalla persona stessa. In uno degli ultimi numeri del giornale *Kommersant* è stato pubblicato un articolo di mio figlio, che è un critico che si occupa d'architettura, e scrive molto su questo giornale: è indicativo il titolo *Musor svobody* (La spazzatura della libertà). Osservate che viene utilizzata la parola *svoboda* e non la parola *volja*. Si tratta di un racconto molto amaro su una mostra dedicata alla guerra civile spagnola del 1937. Le parole che indicano concetti morali oggi sono molto attraenti per le persone ed è molto facile comprometterle, possono percorrere dei cammini tortuosi fino al punto in cui il concetto non coincide più con la realtà, come nel caso della mostra sulla guerra civile spagnola. Come interpretare il concetto di "libertà"? Qui la cosa più importante risulta essere la posizione della scelta personale. Nell'uomo ci sono due componenti fondamentali: *sovest'* e *volja*. Io vi auguro di fare la vostra scelta e considerare i concetti morali e politici secondo la vostra concezione intuitiva interiore della moralità.

(Traduzione a cura di Valentina Benigni)

Evelin Grassi

LA POESIA TAGICO-SOVIETICA DEGLI ANNI VENTI

(Parte quarta. Le precedenti puntate sono state pubblicate in Slavia, 2008, nn.3 e 4, 2009, n. 1)

3. 8. Muhammadğon Rah

Nato nel 1901 in un piccolo villaggio non lontano da Bukhara, Muhammadğon Rahimī¹ ereditò dalla famiglia di umili origini la passione per la musica popolare. La formazione scolastica fu tradizionale, alternata sin dall'adolescenza ai lavori di operaio e calzolaio.

Scrisse i primi versi nel 1918. Si trattava per lo più di *nazira*, risposte poetiche a liriche classiche, non aventi l'ambizione di inquadrare il reale momento storico in cui si trovava l'emirato di Bukhara (come il poeta stesso ebbe a ricordare più tardi nella sua autobiografia), ma di rappresentare semplicemente i sentimenti umani nella loro accezione più universale.

Quasi subito, tuttavia, la sua poesia diventò grande e appassionata divulgatrice di ideali rivoluzionari. In alcune delle sue prime liriche scritte dopo gli avvenimenti dell'Ottobre 1917, tra cui *Tillokamaron*, "Ricconi con le cinture d'oro" (1919), denunciò i crimini di cui si erano macchiati l'emiro di Bukhara e la sua corte, esaltando indirettamente la rivoluzione d'Ottobre.

Caratteristica dell'intera opera poetica di Rahimī (certamente ereditata dal padre musicista) è una grande musicalità del verso; molti suoi poemi, tra l'altro, furono anche musicati, finendo poi col costituire la colonna sonora di alcuni film, anch'essi realizzati sullo scenario di sue opere².

Dopo aver combattuto come volontario contro i *basmači*, Rahimī si stabilì a Dušanbe, dove lavorò per diverse istituzioni culturali e letterarie. Nel 1929, in occasione dei festeggiamenti per la promozione del Tagichistan a repubblica federata dell'U.R.S.S., dedicò alla capitale tagica la poesia *Dušanbe* (la città, in verità, era già stata ribattezzata Stalinabad).

Nel 1933 diventò membro dell'Unione degli scrittori sovietici, sta-

tus che gli permise di raccogliere tutti i suoi versi e pubblicarli nel 1940.

Della sua produzione poetica degli anni Quaranta e Cinquanta, degno di menzione è il poema *Moskvağoni aziz*, “Cara Mosca” (1941), composto in occasione di un’esposizione d’arte tagica a Mosca alla quale il poeta fu invitato. Molto più successo, però, ebbero i poemi, *Kišvari zarrin*, “Il villaggio dorato” (1948), e *Tilloi toğik*, “L’oro tagico” (1958), quest’ultimo ispirato alla raccolta del cotone nelle terre tagiche.

Mori a Dušanbe il 23 agosto 1968.

A titolo rappresentativo dell’attività poetica di Rahimī negli anni Venti, si propone qui di seguito la breve ma intensa poesia *Dar vasfī qalam*, “Elogio della penna” (1927):

Qalamam peškaši fikri nakūst,
qalami man guhari qimati dūst.
Qalamam goh čun on tir buvad,
ki šikofandai čašmoni adūst.
Qalamam hamdami teghi adl ast,
zolimonro bibarorad az pūst³.

La mia penna è il dono del lieto pensiero,
la mia penna è una perla, è amico prezioso.
È una raffica, talvolta,
che lacera l’occhio nemico.
Palpita, vedi, insieme alla lama della giustizia,
e se vuole, all’occorrenza, spella vivi gli oppressori.

Sembra qui piuttosto riuscito, nonché risolto con scioltezza e fluidità, il dialogo fra elementi classici e contenuto “progressista”. Il “lieto pensiero” cui allude Rahimī è *sincero* non solo nel suo essere in linea con la tradizione persiana classica, ma anche perché identificabile con un pensiero universalmente giusto, indipendentemente dal tempo storico nel quale lo si esprima.

La penna è in questo caso identificata con una perla (*guhar*). Il termine *guhar*, in verità, significa anche “sostanza, essenza (dell’uomo)”, e si ritrova spesso nei testi iranici preislamici accanto all’elemento vino-rubino, che ha il compito di rivelare l’entità dell’uomo (ossia la sua indole, buona o cattiva). In questa poesia di Rahimī, però, il termine *guhar* è strettamente connesso all’esercizio poetico, e pertanto meglio identificabile con il motivo della perla in quanto simbolo della parola creatrice. Tale motivo, del resto, ricorre infinite volte nella lirica persiana tradizionale, e “collana di perle infilate” è diventato persino il termine tecnico

utilizzato per indicare la poesia (*nazm*), contrapposto allo “spargere perle” della prosa (*nasr*).

In questo “Elogio della penna” di Rahimī, la perla rappresenta il valore dell’amicizia, valore che lega il poeta allo strumento (la penna, appunto) che compiutamente gli permette di esprimere la propria arte, facendo un tutt’uno con esso. Ma la penna (e in questo senso Rahimī non è più solamente poeta classico, ma anche poeta progressista) non è soltanto il nobile strumento capace di tradurre in parole umane quel che umano non è per natura. Essa è talvolta una raffica⁴ lanciata in nome della giustizia, ed è quindi anche arma con cui affrontare il nemico, laddove sia necessario. Sempre metaforicamente, s’intende, attraverso la parola scritta, magari incisa con tratti più energici sulla carta.

3. 9. *Muhiddin Aminzoda.*

Nato a Khuḡand nel 1904, padre e madre insegnanti, Muhiddin Aminzoda⁵ studiò all’Istituto pedagogico di Samarcanda, diplomandosi nel 1925. Lavorò poi come insegnante nello stesso istituto, seguendo nel frattempo i corsi della Scuola uzbeca di musica e coreografia.

I suoi primi versi apparvero nel 1924 sulla rivista *Ovozi toḡik*, “La voce tagica”, poi sul giornale satirico *Mullo Mušfiqi*, “Il mullà Mušfiqi”. Si trattava di composizioni a sfondo prevalentemente didattico, la cui musicalità e semplicità linguistica avrebbe favorito una rapida memorizzazione da parte dei bambini. Sono un esempio le poesie *Donistam*, “Ho capito”, *Besavodī baloi ḡon dorad*, “Che disgrazia l’analfabetismo”, e *Ta’limi umumii maḡburi*, “La scuola dell’obbligo”. Altri temi a cui Aminzoda fu particolarmente dedito furono, inoltre, la condizione della donna e la questione religiosa.

Nel 1936 diventò membro dell’Unione degli scrittori sovietici, si trasferì a Dušanbe, pubblicando l’anno seguente la sua prima raccolta di poesie, *Čaman*, “Il Prato”. Seguirono le raccolte *Bahori Vatan*, “La Primavera della Patria” (1940), e *Sadoi zafar*, “La voce del trionfo” (1944).

Negli anni Quaranta si dedicò soprattutto alla traduzione in tagico di opere di autori russi (Puškin, Lermontov, Gor’kij) e uzbeki (in particolare Navoī).

Dopo diversi anni trascorsi fra Dušanbe/Stalinabad (dove lavorò, tra l’altro, per il Teatro statale tagico dell’opera e del balletto) e Khuḡand, si trasferì definitivamente in quest’ultima città, dove morì nel 1966.

Sua figlia Zebo (nata nel 1948) è stata negli anni Sessanta e Settanta nota ballerina in tutti i territori dell’Unione sovietica, nonché in Europa.

Qui di seguito si propone, a titolo esemplificativo della produzione poetica a sfondo didattico di Aminzoda, la poesia *Kunun barkhez*, “Adesso svegliati” (1928). Così come nella maggior parte delle poesie destinate a bambini, anche in essa musicalità e semplicità della lingua rappresentano una solida base per supportare il contenuto didattico. Le immagini poetiche cui Aminzoda si affida poggiano su una simbologia prettamente classica (il Giardino, il Roseto), che però, nel suo accostarsi a immagini “rispecificate” (come la Scuola e la Cultura, che non sono più coraniche, ma socialiste), finisce con l’inglobare i simboli classici attribuendo loro una nuova valenza. Così, si invitano i bambini (e non solo) a raccogliere i “Frutti della Scienza” nel “Giardino della Scuola”, a “ridere come bocciolo nel Roseto della Cultura”, e a porre “l’Impacco della Scienza sulle piaghe dell’ignoranza”:

Bië, imrüz bikšo čašmi khud az khobi ghaflatho,
ba umri raftai khud gūj afsūsu nadomatho!
Zi khori ġahl pajdo kardaī dar dil ġarohatho,
bineh az ilm marham bar ġarohoti ġaholatho!
Čī khuš az boghi maktab mevahoi ilmro čidan!
Čī neku dar gulistoni adab čun ghunča khandidan!
Čī zebo hamču kabk andar rahi maktab khiromidan!
Čī lozim umrho dar khobgohi ġahl khobidan?⁶

Vieni, leva lo sguardo dall’inconsapevole sonno,
Alla vita trascorsa di: Ahimè! Che orrore!
Hai scoperto il cuore ferito dalla spina dell’arretratezza,
poni l’Impacco della Scienza sulle piaghe dell’ignoranza!
Com’è bello cogliere i Frutti della Scienza nel Giardino della Scuola!
E rider come bocciolo nel Roseto della Cultura!
Che incanto saltellar come pernici sulla via della Scuola!
Perché passar la vita a dormire nella tomba dell’ignoranza?

3. 10. *Turaqul Zehnī.*

Turaqul Zehnī⁷ nacque a Samarcanda nel 1891. Dopo gli studi all’Istituto pedagogico nella città natale, e dopo la laurea conseguita nel 1919, lavorò presso la stessa istituzione fino al 1935.

Negli anni Quaranta diventò titolare dell’insegnamento di lingua e letteratura tagica all’Università statale di Samarcanda, ma scelse di continuare la sua carriera accademica a Dušanbe (già Stalinabad). Qui lavorò, in qualità di ricercatore, presso l’Accademia delle scienze del Tagichistan,

e rimase nella capitale tagica fino al 1983, anno della sua morte.

Per quanto concerne la sua produzione poetica degli anni Venti, degna di nota è soprattutto la raccolta *Taronahoi kūdakon*, “Canzoni per bambini” (1927), che comprende, oltre alle poesie pubblicate nel corso dei primi anni Venti su diverse riviste letterarie, anche la famosa *Taronai bahorī*, “La canzone della primavera”. Con questa *qasidā* rivoluzionaria, che fu successivamente musicata, Zehnī aveva esordito come poeta sulla rivista *Šū’lai inqilob*, “La fiamma della rivoluzione”, nel 1920.

Con la pubblicazione, nel 1928, di un manuale destinato alle prime tre classi delle scuole elementari (*Omūziš*, “Impariamo”), culminò l’esperienza pedagogica di Zehnī⁸. In esso l’autore riportò molti suoi versi, tra cui quelli che si propongono qui di seguito:

Qadat baroi khiromidan ar čaman ojad,
 paji ziēratī ū sarvu ēsuman ojad.
 Marav ba sajri čaman, sūi maktabi nav oj,
 baroi didani boghi tu sad čaman ojad.
 Kunun ba khonai doniš biēr tašrife,
 paji bisoti tu khirvori nastaran ojad.
 Hazor hajfu hazoron fusūs, dukhtari naghz,
 tihī zi hullai irfoni in zaman ojad!⁹

Quando il prato ti accoglie,
 porta con sé il cipresso e il gelsomino.
 Non lasciare che ti illuda, vieni verso la nuova Scuola,
 cento prati accorreranno a vedere il tuo Giardino.
 Che il tuo essere si accosti alla Casa del Sapere,
 avrà in dote bianche rose, traboccanti dal mazzo ricolmo.
 Mille volte è disgrazia, mille volte è peccato, fanciulla in fiore,
 ricoprirsi col vuoto della mistica veste!

Si tratta della poesia *Dukhtari toğik*, “Giovinetta tagica” (1925), che arditamente gioca con alcuni simboli della lirica persiana tradizionale, colorandoli di un nuovo significato. L’immagine del prato che, nel voler interagire spiritualmente con la “giovinetta tagica”, porta con sé il cipresso (simbolo di longevità) e il gelsomino (simbolo di purezza), non ha più la stessa valenza positiva che gli avrebbe attribuito la lirica classica. Si tratta di un “capovolgimento dei valori” (procedimento che, tutto sommato, era tipico anche della lirica classica) dal quale i tre simboli non escono indenni. Il cipresso (*sarv*), simbolo che nella poesia tradizionale era spesso accompagnato da attributi che ne specificavano il carattere

nobile¹⁰, non è qui qualificato da nessun aggettivo (anche laddove lo fosse stato, la sua valenza simbolica sarebbe stata comunque negativa). La purezza del gelsomino, poi, è inebriante e ingannevole; e il prato, dati gli elementi che lo animano e ne enfatizzano la vacuità, può ben rappresentare l'illusione mistica del passato.

All'appariscente prato della conoscenza mistica si contrappone il Giardino, che ha qui valenza positiva (in linea, del resto, con quella sempre attribuitagli dalla simbologia tradizionale). Metaforicamente, le mura di cinta del Giardino trattengono le forze interne, che fioriscono così in un luogo circoscritto, allegoria del più intimo centro della personalità. Nei versi di Zehnī, esso rappresenta la ricchezza dell'anima di un individuo rinnovato dagli ideali socialisti, il quale viene invitato a non lasciarsi più illudere dalla futile vanità del passato. Il Giardino della "giovinetta tagica" vorrebbe rappresentare, così, la sua crescita interiore, che non dovrebbe in alcun modo essere insidiata dall'illusione della conoscenza mistica, ma fiorire nella Nuova Scuola, quella socialista.

3. 11. *Abdullo Ğavharizoda Suhajlī.*

Figlio del noto poeta Zufarkhon Nazmizoda Ğavharī (1860-1945), Abdullo Ğavharizoda Suhajlī¹¹ nacque a Qūrghonteppa, località a sud di Dušanbe, nel 1900. Nei primi anni Venti insegnò all'Istituto pedagogico di Dušanbe, dal 1925 al 1957 fu invece redattore di diverse riviste letterarie in lingua tagica.

La sua produzione poetica comprende varie raccolte, tra cui *Taronahoi zafar*, "Canti del trionfo" (1933), e *Fathnoma*, "Il libro della vittoria" (1936). Nel 1935 scrisse il poema *Kambaghal*, "Il povero", negli anni Quaranta e Cinquanta diversi poemetti satirici e poesie per bambini. Negli ultimi anni della sua vita tradusse in tagico "Fiaba del pop e del suo servo Baldà" di Puškin, qualche racconto di Lermontov e diverse poesie di Nekrasov. Morì a Dušanbe nel 1964.

Ecco un esempio del primo approccio di Suhajlī al nuovo panorama letterario sovietico. Si tratta di una strofa della poesia *Gulšani afrūkh-ta*, "Il roseto incendiato" (1927), pubblicata per la prima volta sulla rivista *Rahbari doniš*, "Guida per il sapere":

Bulbul, tu navoi šavq sar kun,
k-ajëmi hamu¹² ghamat sar omad!
Ma'šuqi visol dar bar omad,
Az dil ghami hağrro badar kun!¹³
Usignolo, intraprendi il lieto canto,

I giorni di amara tristezza son lontani ormai!
L'amato che attendevi è ora giunto,
Che sia oblio la sofferenza del distacco!

All'immagine del roseto distrutto dalle fiamme (che si impone nelle prime strofe della poesia), fanno seguito i versi sopra riportati, in cui a regnare è un'atmosfera decisamente "classica", ma tuttavia proiettata in una dimensione "nuova". In questo caso, Suhajlī rappresentò lo spirito del nuovo tempo sovietico senza stravolgere né le immagini né i toni della poesia tradizionale, ma attribuendo semplicemente loro (in maniera quasi indolore) una nuova valenza. Il roseto ormai bruciato (metafora del vecchio tempo andato) fa infatti da sfondo all'arrivo dell'amato (*ma'suq*), simbolo per eccellenza della lirica classica, che rappresenta qui il nuovo tempo sovietico.

E nient'altro ci sarebbe da dire sul Suhajlī degli anni Venti, se non fosse per una particolare caratteristica della sua opera poetica, piuttosto insolita nel panorama letterario tagico di questo decennio. Nei suoi versi è possibile riscontrare, talvolta, atteggiamenti divergenti e contraddittori nella scelta delle immagini poetiche che dovrebbero rappresentare il nuovo momento storico. Il canto dell'usignolo, ad esempio, che nei versi sopra riportati inaugurava il nuovo tempo sovietico, risulta essere meno degno di lode negli ultimi versi della medesima poesia. Tale canto finisce, in pratica, con l'essere anch'esso "bruciato" (così come il roseto) dall'imporsi degli elementi del progresso:

Khuštar az sad khondani bulbul rasad dar gūši man,
savti fabrik ast,
ë khud naghmai rodiost in¹⁴.

L'orecchio mio, a cento gorgheggi d'usignolo,
preferisce la sirena della fabbrica,
o le frequenze della radio.

3. 12. *Saidahmadi Siddiqī Aǧzī*.

Saidahmadi Siddiqī Aǧzī¹⁵ nacque nel 1864 a Samarcanda in una famiglia di artigiani. Studiò alla *madrasa* "Miri Arab" di Bukhara, poi in una *madrasa* di Samarcanda. Lavorò diversi anni per l'ambasciata russa di Ġeddah, impiego che lo portò a soggiornare per qualche anno a Mosca, San Pietroburgo e Tbilisi.

Rientrato in patria nel 1903, si dedicò soprattutto all'attività didat-

tica, aprendo una scuola riformata in un piccolo villaggio non lontano da Samarcanda.

Fu anche giornalista ed editore, fondatore nel 1914 della prima biblioteca pubblica di Samarcanda, poi ministro della giustizia della Repubblica autonoma del Turchestan.

Mori nel 1926, dopo una lunga malattia.

La sua produzione poetica comprende due lunghi poemi scritti in forma di *masnavī*: *Mir'oti ibrat*, “Lo specchio della maniera” (1913), e *Anğumani arvoh*, “Il circolo degli spiriti” (1913). Include, inoltre, le raccolte *Ganğinai hikmat*, “Il tesoro della saggezza” (1915), e *Ajn-ul-adab*, “L’occhio della letteratura” (1916), entrambe composte da poesie in cui Ağzī, talvolta, aveva alternato versi scritti in più lingue. Le poesie della prima raccolta menzionata, ad esempio, presentano complessivamente 365 versi scritti in tagico, 42 in turco-azeri e 3 in arabo. Nelle poesie della seconda raccolta, invece, a predominare sono i versi scritti in turco-azeri (317), contro i 48 scritti in tagico e i 23 espressi in arabo¹⁶.

Si presenta, qui di seguito, un passaggio della poesia *Ajn-ul-adab*, “L’occhio della letteratura”, che diede il titolo all’omonima raccolta pubblicata nel 1916:

Pareşon rüzgoram hamçu zulfi lolarukhsoron,
asiri tirabakhtī gaštaam, zunnorro monam.
Zi ğavri davri çarkh az peçu tobi man çī mepursī!?
Ba khud peçidaam, ě mor, ě dastorro monam.
Birezad aşkam, ej dasti takalluf, dur boş az man,
saropo mavği khunam, soghari sarşorro monam¹⁷.

La mia epoca è sconvolta come i riccioli sui volti belli,
ora son prigioniero della nera sorte, son cintura alla vita.
Perché imputi al raggio della mia forza l’inclemenza della ruota del tempo!?
Mi rigiro su me stesso, io. Come spire di serpente, come volte di turbante.
Sgorgano lacrime. Tu, braccio zelante, stai lontano da me,
il mio sangue, vedi, gronda. Sono coppa traboccante.

Ciò che palesemente traspare da questi versi è una simbologia prettamente tradizionale, cui si accompagna un atteggiamento indubbiamente “indiano” di Ağzī. In tale densità di implicazioni simboliche è possibile riscontrare un denominatore comune, identificabile nel continuo rimando all’idea di circolarità, che allude, qui, alla morte e alla successiva rinascita dell’io lirico. Quasi tutti i simboli menzionati rimandano a qualcosa di circolare: i riccioli, i volti belli, la cintura alla vita, la ruota del tempo, i

giri che l'io lirico compie su stesso (a loro volta paragonati ai movimenti del serpente e al turbante arrotolato sul capo), e, infine, la coppa traboccante di sangue.

Il tempo storico cui Aġzī si riferisce è quello che, sconvolto “come i riccioli sui volti belli”, si appresta a diventare sovietico. L'io lirico, che presumibilmente coincide con il poeta stesso, lamenta “l'inclemenza della ruota del tempo”, ruota il cui movimento inarrestabile rappresenta, certo, l'inevitabile corso degli eventi. Nelle civiltà asiatiche, solitamente, la ruota rappresentava simbolicamente il movimento ciclico della rinascita; nel Buddhismo, ad esempio, la “Ruota della Legge” era colei capace di liberare l'esistenza dalle pene terrene.

Nel caso della poesia di Aġzī, la ruota rappresenta l'avvicinarsi del nuovo tempo sovietico, e agli occhi dell'io lirico, impotente nel fermare il corso degli eventi, assume valenza negativa. Conseguenza del movimento inarrestabile della “ruota del tempo” è, infatti, un altro movimento, anch'esso circolare: quello, appunto, dell'io lirico. Si tratta, in questo caso, di un moto che è un rigirarsi su se stessi, una sorta di “vortice”, il cui significato, rimandando anch'esso all'idea di morte e successiva rinascita dell'uomo “nuovo”, risulta essere più o meno identico a quello della ruota. Tale rinascita, com'è evidente dai versi, tormenta e rende inquieto il protagonista, che infatti implora il “braccio zelante” (cioè il garante dell'acceleramento dei tempi), a non perseverare nell'edificazione della nuova epoca storica. L'incapacità dell'io lirico di sostenere il peso degli eventi è resa metaforicamente, poi, dall'immagine della coppa (simbolo piuttosto ricorrente nella poesia persiana tradizionale), che in questo caso è infatti satura, traboccante di sangue.

Degno di particolare attenzione è, infine, il motivo della cintura che cinge la vita. La cintura cui fa riferimento Aġzī è lo *zunnor* [*zonnār*], sorta di corda piuttosto grossolana di crine con cui, nell'antichità, i cristiani cingevano i fianchi dei musulmani presi prigionieri. Lo *zunnor* è diventato, in pratica, simbolo dell'eresia dei musulmani.

Uno dei modelli di eretico per eccellenza della poesia persiana è rappresentato, ad esempio, dalla figura dello sceicco San'ān, la cui storia è narrata nel poema mistico “Il linguaggio degli uccelli” di 'Attār (XII secolo). Lo sceicco, nel visitare il paese dei Rūm (Anatolia), si innamorò di una fanciulla cristiana, e su invito di questa iniziò a bere vino (l'uso del quale era legalmente proibito dall'Islam); una volta ubriaco, i cristiani gli fecero cingere lo *zunnor*, bruciare il Corano e adorare un idolo, cosa che lo sceicco, per amore della fanciulla cristiana, fece effettivamente¹⁸.

Anche nei versi di Aġzī lo *zunnor* è simbolo di un'eresia, quella dell'io lirico. Non potendo cambiare il corso degli eventi, egli è infatti

costretto a “tradire” lo spirito del passato e “sperimentare” il faticoso passaggio dal vecchio tempo al nuovo.

Nonostante Aġzī, diversamente da altri poeti tagichi e uzbeki, avesse avuto modo di conoscere realtà culturali ben diverse da quelle della propria patria (aveva soggiornato diversi anni, ad esempio, in Russia e in Georgia), non si può certo affermare che la sua poetica sia stata in qualche modo indotta, anche solo in minima parte, a distaccarsi dai canoni tradizionali. Ma non si intende certo criticare, qui, il poeta, né affermare tanto meno che il suo modo di far poesia avrebbe dovuto necessariamente lasciarsi influenzare da qualsivoglia altra cultura. È assolutamente legittimo che vi siano stati modi diversi, magari dettati dalle più svariate esperienze personali dei poeti, di esprimere in versi lo stesso momento storico. Non bisogna dimenticare, poi, che questa poesia di Aġzī risale al 1916, e fu quindi scritta prima delle rivoluzioni d'Ottobre e di Bukhara, ma soprattutto prima di qualsiasi “direttiva” promulgata dal governo sovietico in campo letterario.

Il motivo per il quale si è scelto di includere una poesia addirittura precedente alla rivoluzione d'Ottobre in uno studio che dovrebbe trattare la poesia degli anni Venti è dettato da una ragione ben precisa. I versi in questione furono pubblicati più volte in una *certa* rivista, e il “trattamento” che ricevettero, certo, è significativo, soprattutto perché indicativo di un atteggiamento evidentemente già in voga negli anni Venti: quello di concepire come dotate di “ironia” le poesie che palesemente eccedevano in classicismo, e che in maniera evidente criticavano il potere sovietico. La rivista cui si è accennato sopra è *Mullo Mušfiqi*, “Il mullà Mušfiqi”, una rivista satirica, le cui pubblicazioni ebbero inizio nel 1926. Il fatto che lo stesso anno coincida con la morte di Aġzī è, però, solo un caso.

Conclusioni.

Nel decennio successivo alle rivoluzioni d'Ottobre e di Bukhara, dato il brusco passaggio dal “feudalesimo” al “socialismo”, la poesia tagica conobbe inevitabilmente un periodo di profondi mutamenti. Sebbene la critica sovietica avesse spesso sottolineato (e ciò, chiaramente, non deve stupire) quanto fosse stato immaturo l'approccio dei poeti al nuovo panorama letterario socialista, a quegli stessi poeti, tuttavia, andrebbero almeno riconosciute alcune attenuanti del caso.

Molti di essi appartenevano alla generazione dei nati nei primissimi anni del Novecento (come Sulajmonī, Rahimī, Aminzoda e Suhajlī), ed erano perciò giovanissimi negli anni Venti. Essi si formarono artistica-

mente proprio in questo decennio, a pari passo con gli avvenimenti che seguirono alle rivoluzioni di Ottobre e di Bukhara. È giustificabile, forse, quell'immatùrità che la critica sovietica aveva attribuito loro, dato che il percorso artistico di questi poeti, pur poggiando su un'educazione "classica", dovette fare i conti nell'immediato con le necessità del nuovo momento storico.

Oltre alla generazione dei coetanei delle rivoluzioni d'Ottobre e di Bukhara c'era, poi, quella dei nati fra il 1875 e il 1890 (Ajnī, Lohutī, Fitrat, Munzim, Hamdī, Zehnī, Aǧzī), comprendente, cioè, quei poeti che nel periodo prerivoluzionario si erano già formati e come individui e come scrittori. In loro l'eredità della poesia classica, con i suoi canoni e modelli, si era già (più o meno rigorosamente) sedimentata. Essi, inoltre, avevano sperimentato in prima persona l'atmosfera feudale dell'emirato di Bukhara, e nemmeno per loro fu semplice interpretare in versi l'imposi della nuova epoca sovietica.

Ma tutto sommato, forse, ciò che più conta (almeno per quanto riguarda gli anni Venti) non è se dobbiamo o meno attribuire alla poesia immediatamente un carattere socialista. Semplicemente, si dovrebbe prendere atto del fatto che la vita letteraria di questo decennio sia stata in Tagichistan teatro di nuove sperimentazioni, non poco influenzate dalla condizione sociale dei poeti, dal loro modo di intendere la propria responsabilità (ciò vale soprattutto per Lohutī) e la propria missione.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografia, comprendente esclusivamente le opere citate nel corso dello studio, si divide in due sezioni. La prima (A) comprende le fonti di carattere storico-culturale e letterario; la seconda (B) si riferisce, specificatamente, alle opere *sui* poeti attivi negli anni Venti (le opere *dei* poeti sono contrassegnate da asterisco). Si riportano, infine, gli estremi bibliografici dei dizionari cui si è fatto riferimento per la traduzione delle poesie tagiche.

(A)

Bargigli, R., *Madā'en di Khāqāni e Madā'en di 'Eshqi*, in *Comunicazioni iranistiche e islamiche presentate al Primo Simposio Internazionale di Cultura Transcaucasica*, (Milano-Bergamo-Venezia, 12-15 giugno 1979), Quaderni del seminario di iranistica, uralo-altaistica e caucasologia (2), Università degli studi di Venezia, Roma, Arti grafiche

Scalia, 1979, pp. 39-43.

Barrett, R. J., *Convergence and the nationality literature of Central Asia*, in *The nationality question in Soviet Central Asia*, a cura di E. Allworth, New York, Praeger, 1974, pp. 19-34.

Bausani, A., *Contributo a una definizione dello «stile indiano» della poesia persiana*, “Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli”, VII, 1957, pp. 167-178.

Bausani, A., *L’odierno orientamento degli studi islamici nella «madrasa» Mīr-i ‘Arab di Bukhara*, “Oriente Moderno”, XXXIV, n. 8/9, 1954, pp. 395-404.

Bausani, A., *La letteratura neopersiana*, in Pagliaro, A., Bausani, A., *La letteratura persiana*, Nuova edizione aggiornata, Milano, Sansoni, 1968 (prima edizione 1960).

Bečka, J., *Tajik literature from the 16th century to the present*, in *History of iranian literature*, a cura di Jan Rypka, D. Reidel, Dordrecht, 1968. (Titolo originale: *Dějiny perské a tadžické literatury*, Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1956).

Braginskij, I. S., Edel’man, A. S., *Literatura perioda velikoj oktjabr’skoj revolucii i utverždenija sovetskoj vlasti v Tadžikistane*, in *Očerki istorii tadžikskoj sovetskoj literatury*, a cura di Z. G. Osmanova e M. Š. Šukurov, Moskva, Akademija Nauk SSSR, 1961.

Braginskij, I. S., *Issledovanija po tadžikskoj kul’ture (K probleme mežliteraturnych svjazej narodov Sovetskogo Vostoka)*, Moskva, Nauka, 1977.

Braginskij, I. S., *K izučeniju tadžiksko-uzbekskich literaturnych vzajmosvjazej*, [sezione in] I. S. Braginskij, *Issledovanija po tadžikskoj kul’ture (K probleme mežliteraturnych svjazej narodov Sovetskogo Vostoka)*, Moskva, Nauka, 1977.

Braginskij, I. S., *Očerki iz istorii tadžikskoj literatury*, Stalinabad, Ministerstvo kulture Tadžikskoj SSR, 1956.

Braginskij, I. S., *Ot Avesty do Ajni*, Dušanbe, Irfon, 1981.

Dictionnaire de l’Asie Centrale, a cura di Catherine Poujol, Paris, Ellipses, 2001.

Gafurov, B., *Istorija tadžikskogo naroda*, Moskva, Gospolizdat, 1955.

Hitchins, K., *Modern Tajik literature*, in *Persian Literature*, a cura di Ehsan Yarshater, New York, Bibliotheca Persica, 1988, pp. 454-475.

Kamilov, Š., *Puti razvitija tadžikskoj istoriko-revolucionnoj prozy i eë svjaz’ s russkoj sovetskoj literaturoj*, Dušanbe, Doniš, 1985.

Kazva, A. M., *Žanr gazeli v sovremennoj tadžikskoj poezii*, Avtoreferat, Dušanbe, Institut jazyka i literatury im. Rudaki, 2004.

Konrad, N. I., *Problemi di letteratura comparata contemporanea*, in *Saggi russi di teoria letteraria*, a cura di Rossana Platone, Roma, Nis, 1995, pp. 229-256.

Kraiski, G., *Le poetiche russe del Novecento. Dal simbolismo alla poesia proletaria*, Bari, Laterza, 1968.

Machmudov, G., *Literaturnye svyazi v mnogonacional'noj literaturе (Na primere uzbekskoj i tadžikskoj sovetских literatur)*, Avtoreferat, Samarkand, Gosudarstvennyj Universitet im. Ališera Navoi, 1984.

Mirzozoda, Ch. M., *Osnovnye voprosy idejno-estetičeskogo razvitiya tadžikskoj sovetской poezii dvadcatyč godov*, Avtoreferat, Dušanbe, Tadžikskij Gosudarstvennyj Universitet im. Lenina, 1968.

Mulloğonov, M., *Tanqidi adabi ba tarbijai navisandagoni ğavon*, "Šarqi surkh", n. 2/1961, p. 138-147.

Narodnaja poezija Tadžikistana, a cura di Mirra Javič, Stalinabad, Gosizdat tadžikskoj SSR, 1949.

Očerki istorii tadžikskoj sovetской literatury, a cura di Z. G. Osmanova e M. Š. Šukurov, Moskva, Akademija Nauk SSSR, 1961.

Očerki ta'rikhi adabiēti sovetii toğik, qismi II, a cura di I. S. Braginskij, M. Šukurov, A. S. Edel'man e Š. Husejnzoda, Stalinobod, Našriēti Davlatii Toğikiston, 1957.

Perry, J. R., *Tajik literature: seventy years is longer than the millennium*, "World literature today", 1996/3, pp. 571-573.

Piemontese, A. M., *Storia della letteratura persiana*, Milano, Fabbri, 1970.

Pisateli Tadžikistana, a cura di R. Karimov, Dušanbe, Irfon, 1976.

Pistoso, M., *Bertel's e la borghesia timuride*, "Studi orientali e linguistici", Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna, IV, 1987-88 (contiene la traduzione italiana del saggio di E. E. Bertel's, *K voprosu ob "indijskom stile" v persidskoj poezii*).

Pistoso, M., *Da Pietroburgo a Samarcanda. Aspetti e caratteri della penetrazione russa in Asia Centrale*, "Afriche e Orienti", ¾, 2001, pp. 126-135.

Platone, R., *Majakovskij*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.

Pourhadi, I., *Soviet tajik literature*, "Middle East Journal", 20/1, 1966, pp. 104-114.

Prominent tajik figures of the twentieth century, a cura di Iraj Bashiri, Dušanbe, 2002. (Disponibile in versione integrale su www.angelfire.com/rnb/bashiri/bashiri_biography.html).

Rakowska Harmstone, T., *Russia and nationalism in Central Asia. The case of Tadzhikistan*, Baltimore and London, Johns Hopkins, 1970.

Rzehak, L., *Vom persischen zum tadschikischen. Sprachliches han-*

deln und sprachplanung in transoxanien zwischen tradition, moderne, und sowjetmacht (1900-1956), Wiesbaden, Reichert Verlag, 2001.

Šakurī Bukhoroī, M., *Nigohe ba adabiēti toğikii sadai bist*, Dušanbe, Pajvand, 2006.

Scarcia, G., *Note su alcuni motivi della cultura tagica e su Ahmad Dāniš [Doniš]*, “Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli”, XI, 1961, pp. 63-103.

Scarcia, G., *Sguardo alla lirica tagica*, “Oriente Moderno”, LXV, n. 3, 1965, pp. 244-272.

Še’rdust ‘A. A., *Čašmandāz-e še’r-e emruz-e Tağikistān*, Tehrān, 1376/1997.

Serman, I., *Il 1930*, in *Storia della letteratura russa*, III, Il Novecento, tomo 2, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, pp. 981-993.

Strada, V., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Venezia, Marsilio, 1988.

Ta’rikhi adabiēti sovetii toğik. Nazmu nasri solhoi 20, ġildi I, a cura di Kh. M. Mirzozoda, A. Sajfulloev e A. Abdumannonov, Dušanbe, Doniš, 1984.

Ta’rikhi adabiēti sovetii toğik, (6 volumi), a cura di M. Tursunzoda e N. Ma’sumī, Dušanbe, Doniš, 1978-1984.

Van der Berg, G., *Perceptions of poetry. Some examples of late 20th century tajik poetry*, “Oriente Moderno”, LXXXIII, n. 1, 2003, pp. 37-56.

Zipoli, R., *Il Libro di Lenin/Leninoma*, Venezia, Il Cardo, 1992.

Zipoli, R., *Perché lo stile indiano viene detto barocco nel mondo occidentale?*, “Quaderni della sezione archeologica dell’Istituto italiano di cultura di Teheran”, 2, 1984, pp. 11-49.

(B) – Poeti

Ağzī S.

Nazirov, A., *Adjzii [Ağzī]*, [voce in] *Dictionnaire de l’Asie Centrale*, a cura di Catherine Poujol, Paris, Ellipses, 2001, p. 12.

Šakurī Bukhoroī, M., *Zindaginomai Ağzī*, [sezione in] M. Šakurī Bukhoroī, *Nigohe ba adabiēti toğikii sadai bist*, Dušanbe, Pajvand, 2006, pp. 66-105.

Ajnī S.

*Aini, S., *Boukhara*, Paris, EFR, 1956.

*Aini, S., *Buchara. Erinnerungen*, Leipzig, List, 1953.

Ajni, Ch., *Žizn' Sadriddina Ajni. Kratkij chronologičeskij očerk*, Dušanbe, Doniš, 1982.

*Ajnī, S., *Namunai adabiēti toġik*, Moskva, 1926.

Asimov, M. S., *A word about Sadriddin Aini*, in *Kniga žizni Sadriddina Ajni*, a cura di Kamol S. Ajni e M. S. Asimov, Dušanbe, Irfon, 1978.

*Ayni, S., *Buhara cellâtları. Roman*, Istanbul, Varlık Yayınevi, 1970.

Bausani, A., [recensione a] S. Ajni, *Vospominanija*, trad. dal tagico di A. Rozenfel'd, Moskva-Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1960, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli", XI, 1961, p. 148-149.

Bečka, J., [recensione a] Ch. N. Nijazov, *Put' Sadriddina Ajni-poeta*, Moskva, Nauka, 1965, in "Archív Orientální", 35/3, 1967, pp. 504-506.

Bečka, J., *Sadriddin Ayni, father of modern tajik culture*, Naples, Istituto Universitario Orientale, Seminario di Studi Asiatici, Series Minor, V, 1980.

Bečka, J., *Traditional schools in the works of Sadriddin Aynī and other writers of Central Asia*, "Archív Orientální", 39/3, 1971, pp. 284-321 [Part I]; 40/2, 1972, pp. 130-163 [Part II].

Belan, V. G., *Sadriddin Ayni's works in the socialist countries*, "Orientalistische Literaturzeitung", 67: 9/10, 1972, pp. 439-442.

Braginskij, I. S., *Žizn' i tvorčestvo Sadriddina Ajni*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1959.

Kniga žizni Sadriddina Ajni, a cura di Kamol Ajni e M. S. Asimov, Dušanbe, Irfon, 1978.

Nijazov, Ch. N., *Poetičeskoe tvorčestvo Sadriddina Ajni. Iz istorii razvitija poezii socialističeskogo realizma v tadžikskoj i uzbekskoj literaturach*, Avtoreferat, Leningrad, Gosudarstvennyj Universitet im. A. A. Ždanova, 1958.

Nijazov, Ch. N., *Put' Sadriddina Ajni-poeta*, Moskva, Nauka, 1965.

Nijazov, Ch. N., *Rannjaja poezija S. Ajni*, "Guliston", Stalinabad, 1959/4, pp. 118-123.

Perry, J. R., *Introduction*, in *The sands of Oxus. Boyhood reminiscences of Sadriddin Aini*, translated from the tajik-persian by John Perry

and Rachel Lehr, *Bibliotheca Iranica, Literature Series n. 6*, Costa Mesa, Mazda Publishers, 1998, pp. 1-23.

**The sands of Oxus. Boyhood reminiscences of Sadriiddin Aini*, translated from the tajik-persian by John Perry and Rachel Lehr, *Bibliotheca Iranica, Literature Series n. 6*, Costa Mesa, Mazda Publishers, 1998.

Tursun-zade, M., *Naš Ajni*, [introduzione a] S. AJNI, *Povesti*, Moskva, Detskaja literatura, 1978, pp. 5-12.

Aminzoda M.

Levin, M., *Muchiddin Amin-zade [Aminzoda]*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, a cura di R. Karimov, Dušanbe, Irfon, 1976, pp. 55-57.

Fitrat A.

Carrère D'Encausse, H., *Fitrat*, [voce in] *The Encyclopaedia of Islam*, New edition, a cura di B. Lewis, Ch. Pellat e J. Schacht, vol. II (C-G), Leiden, Brill, 1991 (prima edizione 1965), pp. 932-933.

Poujol, C., *Fitrat*, [voce in] *Dictionnaire de l'Asie Centrale*, a cura di Catherine Poujol, Paris, Ellipses, 2001, pp. 105-106.

Šakurī Bukhoroī, M., *Fitrat: az maorifparvarī to čingizparastī*, [sezione in] M. Šakurī Bukhoroī, *Nigohe ba adabiēti toğikii sadai bist*, Dušanbe, Pajvand, 2006, pp. 167-210.

Hamdī A.

Levin, M., *Achmadžan Chamdi [Hamdī]*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, a cura di R. Karimov, Dušanbe, Irfon, 1976, pp. 396-398.

Lohutī A.

Bečka, J., *Two iranians in modern tajik poetry*, "Oriente Moderno", LXXXIII, n. 1, 2003, pp. 29-35.

Davronov, S., *Metrika poezii Abul'kasima Lachuti [Lohutī]. K probleme tradicii i novatorstva v tadžikskoj sovetskoj poezii*, Avtoreferat, Dušanbe, Tadžikskij Gosudarstvennyj Universitet im. Lenina, 1966.

*Lohutī, A., *Kulliēt*, ğildi VI, Dušanbe, Doniš, 1960-63.

Nūšervonzoda, Z., *Ejvani Kesra ve Kreml*, [introduzione a] A. Lohutī, *Kreml'*, Moskva, Markazī Šarq Našriēti, 1923.

Osmanova, Z. G., *Abul'kasim Lachuti [Lohutī] (100 let so dnja*

roždenija), Moskva, Znanie, 1987.

Zand, M., *Abulkosim Lachuti [Lohutī] (1887-1957)*, Institut Jazyka i Literatury Akademii Nauk Tadžikskoj SSR, Stalinabad, Tadžikgosizdat, 1957.

Munzim M. A.

Levin, M., *Abduvochid Munzim*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, a cura di R. Karimov, Dušanbe, Irfon, 1976, pp. 220-222.

Rahimī M.

Levin, M., *Muchammedžan Rachimi [Rahimī]*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, a cura di R. Karimov, Dušanbe, Irfon, 1976, pp. 298-301.

Ma'sumī, N., *Muhammadğon Rahimī*, in *Očerki ta'rikhi adabiēti sovetii toğik*, qismi II, a cura di I. S. Braginskij, M. Šukurov, A. S. Edel'man e Š. Husejnzoda, Stalinobod, Našriēti Davlatii Toğikiston, 1957, pp. 210-237.

Suhajlī A.

Levin, M., *Džavhari-zade Suchajli [Suhajlī]*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, a cura di R. Karimov, Dušanbe, Irfon, 1976, pp. 343-345.

Sulajmonī P.

Javič, M., *Pajrav Sulajmonī (1899-1933)*, in *Očerki ta'rikhi adabiēti sovetii toğik*, qismi II, a cura di I. S. Braginskij, M. Šukurov, A. S. Edel'man e Š. Husejnzoda, Stalinobod, Našriēti Davlatii Toğikiston, 1957, pp. 165-209.

Javič, M., *Put' poeta*, [introduzione a] P. Sulajmoni, *Izbrannoe*, Stalinabad, Tadžikgosizdat, 1957, pp. 5-24.

Otakhonova, Kh., *Osori Pajrav Sulajmonī va našri ilmi kulliēti ū*, [introduzione a] P. Sulajmonī, *Kulliēt*, a cura di Kh. Otakhonova, Akademijai Ilmhoi Ğumhurii Toğikiston, Instituti Zabon va Adabiēti ba nomi Rūdakī, Dušanbe, Adib, 2006, pp. 3-22.

*Sulajmonī, P., *Kulliēt*, a cura di Kh. Otakhonova, Akademijai Ilmhoi Ğumhurii Toğikiston, Instituti Zabon va Adabiēti ba nomi Rūdakī, Dušanbe, Adib, 2006.

Zehnī T.

Bashiri, I., *Zihni [Zehnī]*, [voce in] *Prominent tajik figures of the twentieth century*, a cura di Iraj Bashiri, Dušanbe, 2002, pp. 352-353. (L'opera è disponibile in versione integrale su www.angelfire.com/rnb/bashiri/bashiri_biography.html).

Dizionari

Ġamšedov, P., Rozī, T., *English-Tajik Dictionary (with tajik terms indexes)*, Dušanbe, Pajvand, 2005 (26.000 lemmi circa).

Moukhtor, Ch., Ibraguimov, Kh., Mansourov, O. S., *Dictionnaire Tadjik-Français*, Paris, Langues & Mondes, L'Asiathèque, 2003 (18.000 lemmi circa).

Rahimī, M., Uspenskaja, L. V., *Tadžiksko-Russkij Slovar'*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh nacional'nych slovarej, 1954 (40.000 lemmi circa).

Sajmiddinov, D., Kholmatova, S. D., Karimov, S., *Farhangi Toġikī ba Rusī*, Dušanbe, Akademijai ilmhoi Ġumhurii Toġikiston, Instituti zaboron va adabiēti Rūdakī, 2006 (70.000 lemmi circa).

Šukurov, M. Š., Kapranov, V. A., Hošim, R., Ma'sumī, N. A., *Farhangi zaboni toġikī*, (2 vol.), Moskva, Našriēti "Sovetskaja enciklopedija", 1969 (45.000 lemmi circa).

NOTE

1) Sulla vita e l'opera di Rahimī si è fatto riferimento a: M. Levin, *Muchammedžan Rachimi [Rahimī]*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, cit., pp. 298-301; N. Ma'sumī, *Muhammadġon Rahimī*, in *Očerki ta'rikhi adabiēti sovetii toġik*, qismi II, cit., pp. 210-237.

2) Un esempio, a questo proposito, è il suo poema "Figlio del Tagichistan" (1942), sullo scenario del quale il regista V. Pronin realizzò l'omonimo film.

3) M. Rahimī, *Dar vasfi qalam*, "Elogio della penna" (1927), in *Očerki ta'rikhi adabiēti sovetii toġik*, qismi II, cit., p. 211.

4) Dato il momento storico nel quale la poesia in questione fu composta, ho preferito tradurre il termine *tir* come "raffica", e non come "freccia" (traduzione più consona a un contesto classico). Sul motivo della penna intesa come arma poetica si veda, anche, la poesia *Qalam*, "La penna" (1928) di Pajrav Sulajmonī (paragrafo 3.4.).

5) Sulla vita e l'opera di Aminzoda si è fatto riferimento a M. Levin, *Muchiddin Amin-zade [Aminzoda]*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, cit., pp. 55-57.

6) M. Aminzoda, *Kunun barkhez*, “Adesso svegliati” (1928), in *Ta’rikhi adabiēti sovetii to‘gik. Nazmu nasri solhoi 20*, cit., p. 107.

7) Sulla vita e l’opera di Zehnī si è fatto riferimento a I. Bashiri, *Zihni [Zehnī]*, [voce in] *Prominent tajik figures of the twentieth century*, a cura di Iraj Bashiri, Dušanbe, 2002, pp. 352-353. (L’opera è disponibile in versione integrale su www.angelfire.com/rnb/bashiri/bashiri_biography.html).

8) Il manuale fu scritto in collaborazione con Vadud Mahmudī (1898-1975).

9) T. Zehnī, *Dukhtari to‘gik*, “Giovinetta tagica” (1925), in *Ta’rikhi adabiēti sovetii to‘gik. Nazmu nasri solhoi 20*, cit., p. 142.

10) Le immagini più frequenti sono quelle del *sarvi ozod*, “libero, nobile cipresso”, e del *sarvi ravon*, che identifica il movimento “fluttuante” dell’amato.

11) Sulla vita e l’opera di Suhajlī si è fatto riferimento a M. Levin, *Džavhari-zade Suchajli [Suhajlī]*, [voce in] *Pisateli Tadžikistana*, cit., pp. 343-345.

12) *Ham = gham*.

13) A. Suhajlī, *Gulšani afrūkhta*, “Il roseto incendiato” (1927), in *Ta’rikhi adabiēti sovetii to‘gik. Nazmu nasri solhoi 20*, cit., p. 165.

14) A. Suhajlī, *Gulšani afrūkhta*, “Il roseto incendiato” (1927), in *Ivi*, p. 166.

15) Sulla vita e l’opera di Aġzī si è fatto riferimento a: M. Šakurī Bukhoroī, *Zindaginomai Aġzī*, [sezione in] M. Šakurī Bukhoroī, *Nigohe ba adabiēti to‘gikii sadai bist*, cit., pp. 66-105; A. Nazirov, *Adjzii [Aġzī]*, [voce in] *Dictionnaire de l’Asie Centrale*, cit., p. 12.

16) Si veda in proposito l’analisi di M. Šakurī Bukhoroī sull’intera opera poetica di Aġzī, che comprende, oltre alle due raccolte sopraccitate, tutte le poesie pubblicate su rivista. M. Šakurī Bukhoroī, *Zindaginomai Aġzī*, [sezione in] M. Šakurī Bukhoroī, *Nigohe ba adabiēti to‘gikii sadai bist*, cit., p. 97.

17) S. Aġzī, *Ajn-ul-adab*, “L’occhio della letteratura” (1916), in *Ta’rikhi adabiēti sovetii to‘gik. Nazmu nasri solhoi 20*, cit., p. 164.

18) Si veda A. Bausani, *La letteratura neopersiana*, cit., pp. 153-154.

Federica Di Iorio

PUŠKIN E IL CAUCASO: PRIMA E DOPO ARZRÚM

Nel presente articolo ho voluto prendere in considerazione quella particolare fase artistica di Aleksandr Sergeevič Puškin in cui il poeta passa gradualmente da una percezione “romantica” della realtà ad una più “realistica”, con riferimento alla sua esperienza nel Caucaso e dunque all’evoluzione della visione della natura di quei luoghi prima e dopo il suo viaggio ad Arzrúm.

1. Il primo viaggio di Puškin nel Caucaso

Come è noto, il 6 maggio del 1820, secondo un provvedimento di confino firmato da Alessandro I, con cui lo zar voleva punire il giovane per la sua evidente adesione alle idee liberali, Puškin viene inviato nelle regioni meridionali dell’Impero russo, più precisamente nella località di Ekaterinoslav. Durante tale soggiorno egli incontra la famiglia Raevskij che lo invita ad andare insieme con loro nel Caucaso. E’ proprio in tale occasione che Puškin viene a contatto per la prima volta con le popolazioni locali e con la natura selvaggia di quei luoghi, una realtà per lui diversa, nuova, restando affascinato dalle meravigliose cime innevate della catena caucasica che, come egli dice appunto in una lettera al fratello, «di lontano, in un’alba chiara, sembrano nuvole strane, multicolori e immobili»,¹ immagine questa che rimarrà sempre impressa nella mente del poeta.

I paesaggi del Caucaso scoperti in questo suo primo viaggio diedero vita e corpo alle aspettative romantiche poiché rappresentarono per il poeta i luoghi ideali della fusione tra il mondo dell’anima e quello di una natura ostile, ma nello stesso tempo in grado di comunicare, nel suo aspetto così spettacolare e selvaggio, profonde emozioni.

La natura caucasica e le popolazioni locali divengono così uno schermo allegorico dove il poeta, influenzato dalle teorie romantiche diffuse in Russia nei primi decenni del XIX secolo², in particolar modo attraverso G. G. Byron e W. Scott, proietta la propria alienazione politica ed il profondo anelito di quella libertà e felicità negate nella sua terra di origine.

Tale visione romantica di Puškin è ampiamente riflessa nel *Kavkazskij plennik* (Il prigioniero del Caucaso), il primo dei poemi meridionali da me considerato, concepito nel Caucaso e scritto tra il 1820 ed il 1821: in questo poema il protagonista, un prigioniero russo con cui il poeta si identifica, vive un rapporto di completa immedesimazione con la natura, dimora di libertà

«Libertà! te sola
Cercò ancora nel deserto mondo; (...)»³

e luogo di contemplazione,

«Meravigliose viste!
Eterne sedi delle nevi,
Apparivano agli occhi le loro vette
Quali catena immobile di nuvole,
E nel lor cerchio il colosso bicipite,
Risplendente nel sero suo di ghiaccio,
L'Elbrus immane, maestoso
Biancheggiava contro l'azzurro cielo.»⁴

provando attrazione per gli usi e costumi del “selvaggio”, anch'esso simbolo di libertà. Questo cosiddetto “selvaggio”, nella fattispecie il circasso, era definito tale per le sue abitudini guerriere, ma nello stesso tempo “nobile” rispetto al prigioniero russo, in quanto oppositore verso le norme coercitive della civilizzazione europea, dunque verso il progresso, e strenuo difensore della propria libertà.⁵

Lasciato il Caucaso, Puškin prosegue questo primo viaggio in Crimea dove, visitando a Bachčisaraj le rovine del palazzo del Khan con la famosa “fontana delle lacrime” fatta costruire proprio dal Khan in memoria della giovane prigioniera polacca nel suo *harem*, da lui tanto amata, egli trova ispirazione per il secondo dei poemi meridionali da me considerato, *Bachčisarajskij fontan* (La fontana di Bachčisaraj), strettamente collegato al *Prigioniero del Caucaso* per i temi relativi alla natura, la sua descrizione romantica e per la tematica orientale.

Riporterò qui di seguito un tipico esempio di quadro paesaggistico di assoluto lirismo contenuto nel poema:

«E' venuta la notte; si son coperti d'ombra
I campi della dolce Tauride;
Lontano, al quieto riparo dei lauri,

Odo cantare l'usignuolo;
Dietro al coro di stelle s'alza la luna;
Essa dal cielo senza nubi
Su valli, colli, bosco,
Induce languido chiarore.»⁶

2. Il secondo viaggio di Puškin nel Caucaso

A differenza del primo viaggio di Puškin nel Caucaso, le motivazioni che nel 1829 spingono il poeta a compiere il suo secondo viaggio in questo territorio sono di natura strettamente personale: un forte desiderio di evasione e libertà, di rivivere i ricordi romantici, di conoscere nuovi popoli e terre, la volontà di seguire l'esercito russo stanziato sul confine e la speranza di rivedere gli amici decabristi esiliati. Non ultima, occorre annoverare una ragione di natura sentimentale: l'amarezza derivante dalla risposta incerta alla sua richiesta di matrimonio da parte di Natalija Nikolaevna Gončarova.⁷

Nel maggio del 1829, anno della guerra russo-turca che con il trattato di Adrianopoli segnò la completa conquista russa della regione della Transcaucasia, avviata nei primi decenni del XIX secolo da Alessandro I,⁸ Puškin, senza l'autorizzazione delle autorità, parte da Mosca e penetra nel Caucaso, attraversa la Georgia, l'Armenia, fino ad arrivare ad Arzrúm.

Questo secondo viaggio di Puškin nel Caucaso, avvenuto nove anni dopo il primo, è descritto con tutte le sue tappe nell'opera *Putešestvie v Arzrúm* (Viaggio ad Arzrúm), una delle più caratteristiche tra le sue opere in prosa a carattere documentaristico, in forma di diario di viaggio, elaborata nel 1835 sulla base degli appunti raccolti dal poeta durante l'itinerario caucasico e pubblicata nel 1836 sul *Sovremennik* (Il Contemporaneo).

3. Analisi dell'opera *Viaggio ad Arzrúm*: visione della natura e personaggi incontrati

Dopo un'attenta analisi dell'opera, vorrei qui sottolineare come in questa circostanza quegli stessi luoghi da lui vissuti con coinvolgimento nove anni prima ora vengono visti e dunque descritti spogliati di tutte quelle caratteristiche tipiche della sensibilità e della scrittura romantica.

Quelle stesse cime innevate, paragonate nel suo primo viaggio con sguardo romantico a delle nuvole la cui contemplazione, come precedentemente accennato, costituiva uno dei massimi godimenti del prigioniero

che nelle ore fresche del mattino lasciava errare il suo sguardo tra le oscure rocce di quella natura selvaggia, ora a distanza di nove anni sono descritte dal poeta senza un particolare entusiasmo come un qualcosa di usuale, come risulta evidente nelle parole utilizzate nella descrizione, in riferimento al suo arrivo a Stavropol’:

«Erano sempre le stesse, sempre allo stesso posto.»⁹

Puškin qui sembra aver perso quella giovanile ed “ingenua” attrazione per quelle “nuvole”, cioè per quei picchi nevosi della catena del Caucaso che negli anni Venti avevano colpito lo sguardo di un giovane abituato sin dalla sua gioventù alle linee basse e morbide della Russia centrale e settentrionale e agli occhi del quale si mostrò per la prima volta, durante il suo primo viaggio in quei luoghi, un quadro naturalistico “vivo e luminoso”.¹⁰

Egli dunque demistifica i *clichés* romantici a cui aveva aderito in gioventù, ma nello stesso tempo esprime anche un sentimento di nostalgia per essi e per la sua prima esperienza nel Caucaso.

Ciò è particolarmente evidente nella descrizione delle Terme caucasiche visitate con i Raevskij nel primo viaggio a Gorjačie Vody, che non presentano più quell’aspetto selvaggio, caratterizzato da ripidi sentieri, cespugli e precipizi, verso il quale il poeta ha dunque nostalgia e rimpianto.

Tale sentimento di nostalgia e di rimpianto è strettamente collegato al desiderio, come già annoverato tra le motivazioni del viaggio, di “rivivere la vita passata” di nove anni prima e di “rinnovare la propria anima” provando quelle emozioni di un tempo e ponendosi dunque come obiettivo il raggiungimento di un confine non soltanto “geografico” ma anche “temporale”.¹¹

La visione della natura e gli incontri con le popolazioni locali descritti nel *Viaggio ad Arzrúm* assumono rispetto ai precedenti poemi meridionali nuove connotazioni. Essi si animano all’interno di un quadro realistico dipinto con sguardo oggettivo da parte di un uomo che osserva il tutto da una certa distanza senza particolari coinvolgimenti emotivi.

«Le impressioni presto si attutirono. Erano appena passate ventiquattro ore, e già il muggito del Terek e le sue mostruose cascate, e già le rocce e gli abissi avevano cessato di attirare la mia attenzione. L’impazienza di arrivare a Tiflis si era impadronita di me in un modo categorico.»¹²

Il poeta dimostra interesse per l'energia, l'irruenza sprigionata dai fenomeni naturali che si manifestano ai suoi occhi durante il passaggio tra le strette gole del territorio caucasico, quali l'impetuosità del fiume Terek che si dibatte con furore tra le rocce maestose che stringono il suo corso ed il fragore delle valanghe, ma senza quell'immedesimazione tra uomo e natura appartenente alla precedente fase romantica:

«Il Terek, così stretto, con fragore getta le sue onde torbide al disopra delle rocce che gli sbarrano la strada. La gola segue serpeggiando il suo corso. Le basi rocciose dei monti sono affilate dalle sue onde.»¹³

E ancora:

«In questo momento udii un sordo fragore. «E' una frana», mi disse Ogarëv. Mi volsi indietro e vidi da una parte un'enorme massa di neve che si era sparsa e scendeva lentamente dal pendio.»¹⁴

Questo atteggiamento caratteristico di una nuova fase artistica del poeta non significa una separazione netta con l'esperienza romantica della giovinezza, ma esso rappresenta un processo di inevitabile trasformazione interno alla sua personalità, durante il quale egli, ora più maturo, prende coscienza della realtà che lo circonda nei suoi diversi aspetti, e dunque anche della natura caucasica nel suo aspetto "reale", bella, ma anche minacciosa e ricca di suggestioni.

Questa nuova presa di coscienza era in realtà già iniziata durante il confino a Michajlovskoe (1824-1826): il poeta "impara a guardare il mondo con gli occhi di un'altra persona, a cambiare opinione su ciò che lo circonda e, al tempo stesso, ad inserirsi in situazioni diverse".¹⁵ E' qui che nascono quei presupposti ideologici che lo porteranno alla stesura dell'opera *Viaggio ad Arzrúm*, così come anche delle poesie ispirate dal viaggio del 1829, in cui sul piano artistico il poeta fa uso di uno stile semplice e lineare, passando dall'entusiasmo poetico romantico a quello stato dell'anima capace di ricevere impressioni e di tradurle in idee.

Se da un lato il viaggio ad Arzrúm, come in precedenza ho accennato, era stata un'esperienza importante dal punto di vista biografico, poiché diede a Puškin la possibilità di poter rivedere esattamente dopo nove anni la natura caucasica tanto cantata nella gioventù come un luogo di rifugio, di libertà e anche fonte di ispirazione, dal punto di vista letterario la rielaborazione in forma di diario di viaggio delle impressioni, delle descrizioni della natura e dei personaggi incontrati rivela una nuova tendenza del poeta, che introduce inoltre nell'opera nuovi tratti stilistici lontani da quelli tipicamente romantici, rivelando una predilezione per

“l’obiettività del racconto”, conseguenza della “neutralità” da parte dell’autore davanti agli eventi. Il poeta è come se “rifiutasse di giudicare la gerarchia degli avvenimenti da lui descritti, di esprimere il parere su ciò che è importante o meno”.¹⁶

Il *Viaggio ad Arzrúm*, dal punto di vista della struttura e dello stile, indica dunque il nuovo interesse di Puškin per la prosa a cui il poeta si volse nel 1827, quando a Michajlovskoe scrisse il suo primo romanzo storico *Arap Pietra Velikogo* (Il negro di Pietro il Grande) e nell’autunno del 1830, a Boldino, *Povesti pokojnogo Ivana Belkina* (Racconti del defunto Ivan Belkin). Tuttavia già in alcune opere come *Evgenij Onegin* nella sua ultima parte, *Graf Nulin* (Il conte Nulin) e *Domik v Kolomne* (La casetta a Kolomna), definita pietra miliare del realismo puškiniano, la scrittura di Puškin rivelava una forte inclinazione alla prosa per il risalto dell’intreccio e le cadenze discorsive.

Nel romanzo in versi *Evgenij Onegin*, una delle opere centrali dell’autore ma anche tra i più importanti romanzi russi dell’Ottocento, composto tra il 1823 ed il 1830-31, nell’estate del 1826 a Michajlovskoe poco prima di lasciare il suo confino per Mosca il poeta scrive:

«La mia stagione già alla prosa inclina,
Gli anni scaccian la rima birichina,
ed io – con un sospiro, lo confesso –
le faccio ora la corte meno spesso.»¹⁷

Il passaggio del poeta alla prosa che apre la strada verso il realismo era scaturito dall’accendersi in lui di un acuto interesse verso la storia, le cronache, i fatti e probabilmente come precedentemente accennato anche da un’evoluzione della personalità di Puškin sia come scrittore, sia come uomo: ciò è attestato proprio nel *Viaggio ad Arzrúm* (1835) in quanto la trama risulta ricca “di appunti di diario e curiosità da reportage con cui il poeta rievoca il suo itinerario caucasico del 1829 al seguito dell’esercito di Paskevič, che combatteva contro la Turchia”.¹⁸

4. Disillusione delle aspettative del poeta: evoluzione delle opere

Per comprendere sino in fondo l’evoluzione che le opere di Puškin subiscono tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, in particolare quelle più emblematiche e rappresentative relative al Caucaso e alla sua natura qui considerate, è necessario sottolineare l’impossibilità di raggiungere quei tanto agognati ideali di libertà e di felicità a contatto con la

natura e con un mondo primitivo così diverso dal proprio, quello di una società più civilizzata, in apparenza più evoluta culturalmente ma distante irreversibilmente da un possibile ritorno a quello stato di natura ormai inevitabilmente “corrotto” dalla civiltà.

Se nel *Prigioniero del Caucaso* tale aspetto è collocato in un contesto tipicamente romantico, nell’opera *Viaggio ad Arzrúm* esso è presentato nella sua realtà, di cui il poeta prende atto in prima persona durante l’esperienza di questo secondo viaggio. Vorrei qui richiamare un momento significativo di questa evoluzione: l’incontro con la giovane calmucca che ispirò a Puškin la composizione di una poesia *Kalmyčke* (A una calmucca, 1829), scritta durante il viaggio stesso, in cui la giovane ci è descritta con quei tratti asiatici, usi e costumi che la distinguono da una donna russa appartenente alla società pietroburchese. Il poeta, nonostante l’aspetto grazioso e la sua ospitalità, non si lascia coinvolgere sentimentalmente ma fugge via da lei definendola una “Circe delle steppe” per la troppa diversità culturale oltre che per il sentimento amoroso che lo lega alla donna lasciata in patria.

L’oggettiva difficoltà di stabilire un contatto con i popoli di diversa cultura, intesa generalmente come insanabile ostilità, mancanza di un rapporto pacifico, inconciliabile diversità, è sentita ancora più fortemente dal poeta nel momento in cui egli giunge in quei territori, dove per la prima volta prova l’emozione di una nuova “frontiera” che nel suo immaginario rappresentava una ben definita linea di demarcazione, un nuovo orizzonte, cioè l’effettiva “separazione culturale tra due comunità”.¹⁹ Il fiume Arpačaj che Puškin deve attraversare per arrivare sull’altra riva, così come è descritto nel *Viaggio ad Arzrúm*, oltre ad identificare un nuovo territorio, contraddistingue anche una comunità con tradizioni, usi e costumi completamente diversi da quelli russi. Pur provando quindi l’emozione di una nuova frontiera, è altrettanto vero che quel territorio era già stato conquistato dall’esercito russo e dunque ciò che Puškin percepiva come “confine”, inteso nel senso di giurisdizione politica, era stato in questo modo spostato: ogni volta che egli raggiunge un confine “scopre che esso si dissolve o addirittura recede davanti a lui”.²⁰

Puškin, oltre a questa esperienza relativa alla frontiera, vive anche quella della guerra da lui tanto desiderata fin dagli anni del liceo, a cui partecipa personalmente.²¹

Raggiunto l’esercito russo che nel frattempo si era spinto a Kars, diretto ad Arzrúm, il poeta prende parte alla guerra russo-turca che si conclude con la sconfitta dei turchi e l’occupazione della cittadina di Arzrúm il 27 giugno 1829.²²

Le scene di guerra inserite all’interno dell’opera rivelano quella

particolare capacità del poeta di esprimere attraverso le parole immagini così vive, ricche di dettagli, intrise di realismo, tali da comunicare l'impressione di essere davanti ad un quadro:

«I cosacchi indietreggiavano lentamente; i turchi avanzavano con molta audacia, miravano alla distanza di circa venti passi e, dopo aver sparato, si ritiravano di galoppo. I loro alti turbanti, i bei dolmani e le splendide bardature dei cavalli formavano un vivace contrasto con le uniformi azzurre e i semplici finimenti dei cosacchi.»²³

Nonostante la maggior parte delle aspettative poste da Puškin in questo suo viaggio siano fallite, il *Viaggio ad Arzrúm* rappresenta un percorso di crescita interiore in cui il poeta, ormai maturo, vive con sguardo obiettivo tutte le varie esperienze da lui vissute romanticamente in precedenza prendendo definitivamente coscienza della realtà dei fatti. Disilluso di poter raggiungere quei tanto agognati ideali di libertà e felicità che egli pensava di ritrovare a contatto con la natura e i popoli primitivi, continua a dimostrare tuttavia quel sentimento di nostalgia e malinconia per le ispirazioni romantiche anche se appartenenti ad una fase diversa della sua vita e non più possibile da percorrere. Ciò è evidente ad esempio nella descrizione dell'apparizione avuta dal poeta durante il suo viaggio di ritorno da Arzrúm verso la Russia in cui egli, rivolgendo lo sguardo al monte Kazbek, il monastero solitario che lì vi si trova, illuminato dai raggi del sole, pareva navigare nell'aria portato dalle nuvole:

«La mattina, passando davanti al Kazbek vidi uno spettacolo meraviglioso: nuvole bianche spezzate si stendevano attraverso la cima della montagna ed il monastero solitario che vi si trova, illuminato dai raggi di sole, pareva navigare nell'aria portato dalle nuvole.»²⁴

Tale immagine è resa ancora più evidente nella poesia ispirata da tale episodio, *Monastyr' na Kazbeke* (Monastero sul Kazbek, 1829), pubblicata nel 1832, in cui il paesaggio di isolamento ed il libero "furore" del poeta si traducono in una "romantica immagine di fuga":²⁵

«O riva lontana, bramata! Là, dato l'addio alla gola montagnosa, vorrei sollevarmi nel libero spazio, e in una cella oltre le nubi nascondermi in vicinanza di Dio!...»²⁶

Durante il viaggio ad Arzrúm numerosi sono stati gli eventi che fornirono a Puškin l'ispirazione per la composizione di alcune poesie (A

una calmuca, Il Caucaso, La valanga), composte nel 1829 ma pubblicate successivamente tra il 1831 ed il 1832.

Nella poesia *Kavkaz* (Il Caucaso), come nel *Viaggio ad Arzrúm*, volendo citare un esempio significativo relativo all'evoluzione artistica di Puškin, la descrizione della natura appare ricca di particolari, ma semplice e lineare, fatta da un uomo che da una certa distanza osserva lo spettacolo di tale natura selvaggia. Essa si presenta agli occhi del poeta in tutta la sua maestosità ed eterogeneità:

«Sotto di me c'è il Caucaso. A tale altezza solo
sto sulle nevi, al limite dell'immensa scarpata;
l'aquila che da cima lontana s'è levata,
al mio livello immota pare nell'ampio volo.
Di qui vedo la nascita dei furiosi torrenti
e delle minacciose valanghe i movimenti.»²⁷

Alle strette gole e burroni si alternano i verdi boschetti, il movimento delle valanghe è affiancato da quello delle cascate ed i fiumi scorrono sprigionando una selvaggia energia, ad esempio il Terek che è paragonato ad una giovane belva che vede del cibo e si dibatte contro la riva leccando le rocce con l'onda affamata:

«Giuoca e muggisce come una giovane fiera
Che il cibo ha intraveduto dalla sua ferrea gabbia,
e con l'onda affamata in inutile rabbia
batte e lecca le rupi della stretta riviera...
Invano ormai: per lui non c'è cibo né posa,
ché la soffoca muta la rupe minacciosa.»²⁸

Il tutto si anima all'interno di un quadro nitido e realistico dipinto con una viva immediatezza di impressioni.

Nella poesia *Obval* (La valanga) il poeta descrive infatti come nulla sia in grado di fermare l'irruenza del Terek:

«Di lì, una volta, si staccò una valanga
E con pesante fragore cadde,
E l'intero passo tra le rocce,
Ostruì,
E l'onda potente del Terek
Arrestò.
All'improvviso, consumato e calmato

O Terek, tu interrompesti il tuo ruggito;
Ma l'ira tenace delle onde rimaste indietro
Penetrò attraverso la neve...
E tu inondasti con furore,
La tua riva.»²⁹

5. Analisi comparativa delle opere prima e dopo il viaggio ad Arzrúm

L'evoluzione del poeta da una visione romantica della realtà e della natura caucasica verso una visione realistica è stata da me resa evidente attraverso un'analisi comparativa delle parti più significative delle opere composte prima del viaggio e dunque appartenenti alla fase tipicamente romantica del poeta, quali *Il prigioniero del Caucaso* e *La fontana di Bachčisaraj*, e quelle delle opere composte dopo il viaggio, e dunque il *Viaggio ad Arzrúm*, le poesie composte durante il viaggio ed un piccolo accenno ai *Frammenti del viaggio di Onegin* (1830) originariamente facenti parte dell'VIII capitolo dell'*Evgenij Onegin* ma poi pubblicati separatamente per ragioni personali dell'autore. Tra questi ultimi, due sono particolarmente significativi per i riferimenti alla natura e dunque alla visione del Caucaso.

Il primo riguarda la visita di Onegin ad Astrachan e poi nel Caucaso (strofa II). La vista del Terek è qui da Puškin descritta probabilmente in base agli stessi appunti raccolti durante il viaggio ad Arzrúm, in cui è presente un'analogha descrizione del fiume e del paesaggio circostante:

«Onegin si reca ad Astrachan', e di lì nel Caucaso:

(...)

Vede del Terek l'onda capricciosa
scavare le sue sponde dirupate,
librarsi a volo l'aquila maestosa,
il cervo fermo immobile, abbassate
le corna, ed il cammello presso un masso
cercar l'ombra; il cavallo del circasso
galoppare ed il gregge vagabondo
del calmucco vagare. Là nel fondo
i massicci del Caucaso imponenti (...))³⁰

Il secondo frammento riguarda invece la visita di Onegin nella Tauride (strofa VII):

«Onegin visita poi la Tauride:
(...)
Qualunque si celasse sentimento
allora nel mio cuore, ora ha cessato
di battere o mutato ha il proprio accento.
Sia pace a voi, angosce del passato!
Ricercai a quell'epoca i deserti,
dell'onde schiumeggianti i ricchi serti
perlarei, il rombo contro la rocciosa
costiera, d'una vergine orgogliosa
il fantasma, e inaudite sofferenze...
Altri tempi, altri sogni e fantasie!
Or vi siete calmate, o antiche mie
primaverili folli turbolenze,
ché già nel mio poetico boccale
ho da tempo annacquato l'ideale.»³¹

Come nelle opere precedentemente analizzate, anche quest'ultima strofa dei *Frammenti del viaggio di Onegin* mette ancora una volta in evidenza il mutato percorso del poeta, sia dal punto di vista creativo ed artistico, sia da quello personale, il quale, superate quelle «primaverili folli turbolenze», si era ormai avviato verso la strada della maturità.

Dopo il suo ritorno in patria, Puškin continuerà la sua riflessione su quei valori e su quegli ideali che lo accompagneranno per il resto della sua vita. La tanto desiderata felicità non avrà più il carattere romantico di una beatitudine ultraterrena o di desiderio di condurre una vita nomade, ma si concretizzerà successivamente nel matrimonio, nel focolare domestico e dunque nella sua casa, luogo in cui l'uomo può realizzare un'esistenza dignitosa ed indipendente, creando così un legame con il proprio passato e con la storia.³²

NOTE

Nella stesura del presente articolo sono state consultate le seguenti raccolte in lingua originale:

- A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, v 16-ti tt., Moskva-Leningrad, Izd. AN SSSR, 1937-1959. T. 4: *Poemy 1817-1824*, 1937.

- A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, v 10-ti tt., Nauka, Leningrad, 1977-1979. T. 6: *Chudožestvennaja proza*, 1978.

Le note seguenti si riferiscono alle traduzioni in italiano delle opere da me ana-

lizzate.

1) D. Cavaion e L. Magarotto, *Il mito del Caucaso nella letteratura russa*, Istituto di Filologia Slava Università di Padova, 1992, p. 13.

2) Cfr. M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET, 1997, vol. 1.

3) A. S. Puškin, *Il prigioniero del Caucaso*, trad. ital. in A. S. Puškin, *Poemi e liriche*, a cura di T. Landolfi, G. Einaudi editore, 1982, p. 107.

4) *Ibidem*, p. 110.

5) H. Ram, *Prisoners of the Caucasus: Literary Myths and Media Representations of the Chechen Conflict*, University of California, Berkeley, Edited by Anna Wertz, 1999.

6) A. S. Puškin, *La fontana di Bachčisaraj*, in *Poemi e liriche*, a cura di T. Landolfi, Op. cit., p. 176.

7) Cfr. E. Lo Gatto, *Puškin, Storia di un poeta e del suo eroe*, Mursia, Milano, 1959.

8) Cfr. A. Ferrari, *Il Caucaso. Popoli e conflitti di una frontiera europea*, Edizioni Lavoro, Roma, 2005.

9) A. S. Puškin, *Viaggio ad Arzrúm*, trad. ital. in: A. S. Puškin, *Tutti i romanzi e le novelle*, a cura di E. Lo Gatto, U. Mursia, Milano, 1963, p. 488.

10) E. Gasparini, *Scrittori russi*, Marsilio Editori in Padova, 1966, p. 33.

11) M. Greenleaf, *Pushkin's "Journey to Arzrum": The Poet at the Border, in Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford University press, 1994, pp. 140-143.

12) A. S. Puškin, *Viaggio ad Arzrúm*, Op. cit., p. 495.

13) *Ibidem*, p. 493.

14) *Ibidem*, p. 497.

15) J. M. Lotman, *Vita di A. S. Puškin*, a cura di F. Fici Giusti, Liviana Editrice, Padova, 1990, p. 108.

16) J. N. Tynjanov, *O Putešestvii v Arzrúm*, in *Puškin i ego sovremenniki*, Moskva, Nauka, 1969, pp. 192-208.

17) A. S. Puškin, *Eugenio Onegin*, in *Lirica*, Introduzione, versioni, commenti e note a cura di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze, 1968, p. 852.

18) Prefazione di A. M. Ripellino, in: A. S. Puškin, *Romanzi e Racconti*, traduzioni di L. Ginzburg, A. Polledro e A. Villa, G. Einaudi editore, Torino, 1959, p. VII.

19) S. Bertolissi, *Il "confine" nella storia russa tra XVIII e XIX secolo*, in *Puškin e L'Oriente*, a cura di S. Bertolissi, M. D'Auria Editore, Napoli, 2001, p. 70.

20) Cfr. M. Greenleaf, *Pushkin's "Journey to Arzrum":...*, Op. cit., p. 151.

21) E. Lo Gatto, *Puškin, Storia di un poeta e del suo eroe*, Op. cit., p. 441.

22) Cfr. H. Seton-Watson, *Storia dell'Impero Russo (1801-1917)*, Einaudi, Torino, 1971.

23) A. S. Puškin, *Viaggio ad Arzrúm*, Op. cit., p. 516.

- 24) *Ibidem*, p. 536.
- 25) M. Greenleaf, *Pushkin's "Journey to Arzrum"*:..., Op. cit., pp. 143-144.
- 26) A. S. Puškin, *Monastero sul Kazbek*, trad. ital. in *Tutte le opere poetiche*, a cura di E. Lo Gatto, U. Mursia, Milano, 1964, p. 126.
- 27) A. S. Puškin, *Il Caucaso*, trad. ital. in *Lirica*, a cura di E. Lo Gatto, Op. cit., p. 328.
- 28) *Ibidem*, p. 329.
- 29) Trad. ital. di F. Di Iorio.
- 30) A. S. Puškin, *Frammenti del viaggio di Onegin*, in Op. cit., p. 919.
- 31) *Ibidem*, p. 922.
- 32) Cfr. J. M. Lotman, *Vita di A. S. Puškin*, Op. cit.

Nicola Siciliani de Cumis

IL “MAKARENKO DIDATTICO” NELL’UNIVERSITÀ «LA SAPIENZA» DI ROMA

Nota tecnica

Capitolo primo – Individuale e collettivo

- 1.1. *Silvia Di Feo*, Il “collettivo” in Dewey e Makarenko
- 1.2. *Elisabetta Di Napoli*, Anton Semënovič Makarenko
- 1.3. *Alessandra Quattrini*, Makarenko e la scoperta del collettivo
- 1.4. *Enzo John Verna*, La creazione e le forme di azione del collettivo

Capitolo secondo – Il lavoro dell’uomo nuovo

- 2.1. *Claudio Cella*, Tematiche economico-finanziarie
- 2.2. *Alessia Panardi*, Il *Poema pedagogico* di Makarenko e l’evoluzione della tematica del lavoro
- 2.3. *Isabella Segatori*, L’educazione al lavoro

Capitolo terzo – Felicità e prospettiva

- 3.1. *Angela Lauria*, L’uomo felice

Capitolo quarto – L’eroe nell’autore

- 4.1. *Novella De Gaetano*, L’autobiografia in educazione

Capitolo quinto – Il gioco

- 5.1. *Maria Antonietta Soscia*, Makarenko, il ludiforme e il gioco
- 5.2. *Claudia Trucchia*, Makarenko, il teatro e il gioco

Capitolo sesto – La pedagogia familiare

- 6.1. *Francesca Fedele*, I principi e la funzione della famiglia in Makarenko
- 6.2. *Paola Marinangeli*, La famiglia: cellula primaria della società sovietica

Capitolo settimo – Le donne del *Poema*

- 7.1. *Angela Lauria*, Makarenko e le ragazze

Capitolo ottavo – La pedagogia dell’antipedagogia

- 8.1. *Daniela Catalano*, La riabilitazione di Anton Bratčenko
- 8.2. *Serena Gaggioli*, Un’antipedagogia del recupero sociale
- 8.3. *Silvia Napoleoni*, Cooperativismo come antipedagogia
- 8.4. *Dorian Qoli*, L’abbandono
- 8.5. *Isabella Segatori*, Il pensiero pedagogico

Capitolo nono – Sogno e meraviglia

- 9.1. *Emanuela Figlioli*, La meraviglia nel *Poema pedagogico*
- 9.2. *Simona Savo*, Il tema del sogno nel *Poema pedagogico*

Capitolo decimo – Il valore della diversità

- 10.1. *Sara Collepicollo*, L’handicap come risorsa
- 10.2. *Maria Elena Mainiero*, L’handicap nel *Poema pedagogico*

Capitolo undicesimo – Makarenko oltre Makarenko.

- 11.1. *Claudio Cella*, Esperienze “altre”
- 11.2. *Ilaria Di Giacinto*, Due modelli pedagogici a confronto: Spaziani e Makarenko, analogie e differenze
- 11.3. *Patrizia Masetti*, La pedagogia di Artek e la pedagogia di Makarenko: analogie e differenze
- 11.4. *Francesca Ottati*, La colonia “Gor’kij” creata dai sacrifici. L’amore e il sorriso di Makarenko
- 11.5. *Tatiana Pierguidi*, Il collettivo di Makarenko
- 11.6. *Claudia Pinci*, Due autori diversi: Makarenko e Yunus
- 11.7. *Roberta Rabbia*, I bambini di Makarenko
- 11.8. *Enzo John Verna*, Makarenko oggi

Capitolo dodicesimo – Suoni, movimenti e visioni...

- 12.1. *Marzia Castiglione Humani*, Il teatro e l’handicap nell’ottica di Makarenko
- 12.2. *Emanuela Figlioli*, La musicalità nel *Poema pedagogico*
- 12.3. *Emanuela Maiore*, Perché la danza a scuola (secondo Nicola Siciliani de Cumis)
- 12.4. *Daniela Pianta*, La fotografia di Makarenko
- 12.5. *Daniela Scarpetta*, Makarenko e il teatro

Appendice I

Il Makarenko transculturale. L’esperienza di Artek

Appendice II

Qualità, pubblicità, valutazione della didattica universitaria

Premessa

Perché quell'aggettivo "didattico", tra virgolette, nel titolo di questo *Makarenko "didattico" 2002-2009*? In che senso, subito appresso, quel sottotitolo *Tra pedagogia e antipedagogia*? Fino a che punto, è quindi possibile sostenere che si mescoli proficuamente, oggi, la medesima allusiva e impropria didattica makarenkiana, con l'attività di *ricerca* di chi ne ha studiato e continua a studiarne gli effetti, a tanta distanza di tempo? Quali potranno essere allora, di fronte ad un'opera letteraria ed educativa "multilaterale", "politecnica", e quasi quasi interattiva, com'è il *Poema pedagogico*, le possibili ragioni di "senso comune" e le sinergie operative della didattica e della ricerca, fino al punto, addirittura, di *faire le livre*?

Per una prima possibile risposta, ricorderei anzitutto che l'impacifico, contraddittorio "didatticismo" del *Poema pedagogico*, con la sua interna dialettica negativa e con la sua maieutica *sui generis*, non lo si coglie soltanto, retrospettivamente, nel farsi della "storia di formazione" trasmessa da Makarenko. Proceede se mai tuttora, per tentativi ed errori, diresti navigando a vista, ma giovandosi del perfettamente funzionante meccanismo della "bussola" pedagogica makarenkiana: che è anzitutto la forza della *prospettiva*. Né, d'altro canto, tralascerei di sottolineare il fatto che è lo stesso Makarenko, in un importante luogo del *Poema*, a rettificare l'aggettivo *pedagogico* che connota il "romanzo di formazione", con *antipedagogico*: di modo che proverei addirittura a concludere, che l'intero *work in progress* makarenkiano, il *Poema pedagogico* ma non solo, possa essere nondimeno considerato come lo strumento un'*antididattica*.

Ecco perché, da un siffatto punto di vista, questo *Makarenko "didattico" 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, più che un certo qual libro bell'e compiuto, è piuttosto il capitolo di un non-libro, che viene via via costruendosi, organicamente, assieme agli altri suoi non pochi capitoli. Quelli ancora da scrivere e quelli, almeno in qualche misura, già scritti.

Tra i quali ultimi, intanto, menzionerei almeno i miei precedenti contributi *Italia-Urss/Russia-Italia. Tra culturologia ed educazione 1984-2004*. Con la collaborazione di V. Cannas, E. Medolla, V. Orsomarso, D. Scalzo, T. Tomassetti, Roma, Quaderni di Slavia/1, 2001; *L'università, la didattica, la ricerca. Primi studi in onore di Maria Corda Costa*, a cura di N. Siciliani de Cumis, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2001; *Evaluation. Studi in onore di Aldo Visalberghi*, a cura di G. Cives, M. Corda Costa, M. Fattori, N. Siciliani de Cumis, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2002; *I*

bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come “romanzo d’infanzia”, Pisa, ETS, 2002; “*Ciascuno cresce solo se sognato*”. *La formazione dei valori tra pedagogia e letteratura*, a cura di E. Medolla e R. Sandrucci, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2002; *Makarenko oggi. Educazione e lavoro tra collettivo pedagogico, comunità e cooperative sociali*. Prefazione di N. Siciliani de Cumis, Postfazione di E. Mettini, Intervista a E. Calabria, Roma, «l’albatros», 2006 (seconda edizione di un precedente volume di *Lezioni su Makarenko*, svolte nell’Università di Roma «La Sapienza», nel decennio precedente, e raccolte in volume, Roma, «l’albatros», 2005); la monografia di Franca Chiara Floris, *La pedagogia familiare nell’opera di Anton Semënovič*. Presentazione di L. Pati. Postfazione di B. A. Bellerate, Roma, Aracne (Collana di tesi di laurea, *Diritto di stampa*, diretta da G. Boncori, N. Siciliani de Cumis, M. S. Veggetti), 2005; le relazioni, pubblicate in varie sedi, dei “Laboratori autogestiti”, su Makarenko e dintorni, a cura di Valentina Carissimi, Alessia Cittarelli, Chiara Coppeto, Francesca Craba, Chiara Ludovisi, Rosetta Maiuri, Emanuela Mattia, Claudia Pinci, Giordana Szpunar; le rubriche periodiche (da molti anni, tutti i numeri) *Didattica e Lettere dall’Università*, rispettivamente sulle riviste trimestrali «Slavia» e «l’albatros»; le tesi e gli elaborati di laurea di Elisabetta Mariani, Coppeto, Craba, Claudio Cella, Patrizia Mosetti e tanti altri, nei siti internet www.cultureducazione.it, www.slavia.it, www.makarenko.it, ecc. ecc.; G. Consoli, *Romanzo e rivoluzione. Il Poema pedagogico di A. S. Makarenko come nuovo paradigma del racconto*, Pisa, ETS, 2008; e l’antologia, già bell’è pronta, a cura di Elisa Condò, su *Il “Makarenko didattico” in «Slavia» 1995-2006*: che è un elaborato di laurea “triennale”, poi diventato tesi di una laurea “specialistica”, e che ora viene data alle stampe nei tipi dell’editore “l’albatros”. Un editore questo - voglio sottolinearlo -, che è strettamente coordinato con le ricerche e le didattiche makarenkiane di Agostino Bagnato e Emiliano Mettini: rispettivamente, il primo, docente di Cooperativismo e educazione alla «Sapienza» e direttore della rivista e delle edizioni “l’albatros”; il secondo, vicepresidente dell’Associazione Internazionale Makarenko, che ha sede a Mosca e una sezione in Italia (a Roma, «La Sapienza», Prima Cattedra di Pedagogia generale).

Quel che è stato fin qui pubblicato in rivista o in volume tuttavia - e giudicherà il lettore se una siffatta dimensione pubblica che il *Makarenko “didattico” 2002-2009* sottintende, sia degna o meno di considerazione -, corrisponde solo a una parte minima del *pubblicabile* sul medesimo tema. Ed è ciò che è avvenuto e continua ad avvenire perché i destinatari della didattica makarenkiana avviata e alimentata in tanti anni

di attività universitaria sul *Poema pedagogico*, hanno avuto modo di produrre adottando le tecnologie *print on demand* decine di tesi di laurea di vecchio e nuovo ordinamento; centinaia di tesine, relazioni, elaborati scritti; e migliaia di pagine per elaborati di esame (cfr. quindi il mio *Cari studenti, faccio blog... magari insegno*, Roma, Nuova Coltura, 2006).

Testi quasi sempre funzionali ad un unico disegno storiografico ed educativo, pur sempre riconducibili ad un qualche motivo didattico e/o scientifico in senso stretto e in senso lato makarenkiano; e, dunque, organicamente ricollegabili ad attività di ricerca e didattiche anche su autori altri da Makarenko. E, soprattutto, su Antonio Labriola, Maria Montessori, John Dewey, Antonio Gramsci, Don Milani, Muhammad Yunus, ecc.

Testi che per l'appunto tra pedagogia e antipedagogia, tra didattica e antididattica, pur nei loro limiti formativi, finiscono in ogni caso col confluire nel paziente, anche se non poco acciaccato, libro della ricezione di Makarenko in Italia e fuori d'Italia, dagli anni Trenta del secolo scorso e questo primo scorcio del Duemila. Per riversarsi finalmente, dal punto di vista universitario più articolato e ampio, nell'altrettanto paziente ed esuberante libro delle attività scientifiche e didattiche, individuali e collettive della «Sapienza», nei loro rispettivi apporti e rapporti universitari in rapida trasformazione: dei quali, chi ci lavora - ciascuno nel proprio ambito di competenza - viene quotidianamente facendosi responsabile corresponsabile artefice.

N. S. d. C.

Se l'elaborato di laurea non prevede una Premessa, eliminare, inclusa l'interruzione di sezione (pagina dispari) posta alla fine.

Nota tecnica

Ciò che qui di seguito viene provvisoriamente antologizzato per una nuova pubblicazione in cartaceo e *on line*, corrisponde, almeno in parte, a quanto prodotto tra ricerca e didattica su Makarenko e sul *Poema pedagogico*, da un campione di laureati e di studenti della Prima Cattedra di Pedagogia generale, nell'Università di Roma "La Sapienza", dal 2002 al 2009, mediante relazioni scritte di laurea di primo livello (triennale) e, in qualche caso, attraverso altre forme di comunicazione e divulgazione scientifica (fotografie, film, disegni, fumetti, CD, DVD, ecc.), su Makarenko e sul *Poema pedagogico*. Rientrano quindi nella selezione dei testi ora proposti, sia pagine di elaborati di laurea aventi come argomento esplicito, fin nel titolo, *Il poema pedagogico* e Makarenko (vedi l'elenco più sopra predisposto); sia pagine di elaborati di laurea su temi e problemi

di indagine i più diversi, ma pur sempre variamente riconducibili allo elemento formativo makarenkiano.

Capitoli o paragrafi di lavori iniziali di ricerca, cioè, scaturiti da differenti stimoli didattici ottenuti nel corso degli studi universitari di primo livello, alla luce da un lato della lezione “a distanza” di Makarenko e del *Poema pedagogico* e, da un altro lato, da elementi provenienti da differenti matrici culturali e da diverse esperienze universitarie. Né si tratta qui, del resto, di analisi finalizzate allo studio del solo *Poema pedagogico* o, esclusivamente, del suo autore. Si è in presenza di testi, invece, redatti a completamento di percorsi d’indagine i più vari, che traggono le loro suggestioni e ragioni soltanto d’abbrivio dalla lettura del *Poema pedagogico*. Una “narrazione bambina”, il *racconto dell’infanzia dell’uomo nuovo comunista* (com’è stato sostenuto), tra realtà e immaginazione, che viene facendosi per lo stesso laureando con cui entra in contatto un “romanzo di formazione” ulteriormente *formativo*, tanto per la peculiare materia educativa del racconto makarenkiano, quanto per le ibridazioni pedagogiche scaturienti dalla lettura del *Poema pedagogico* in sinergia con altri elementi formativi d’altro tipo. La ricerca scientifica, anzitutto.

Se pure, in altre parole, Makarenko non sta sempre e comunque “al centro” delle particolari trattazioni monografiche comprese nel volume, finisce però senz’altro per collocarsi trasversalmente nella proposta antologica d’insieme che ne risulta, quale contenuto eminente di studio e punto di riferimento metodologico in comune tra i diversi contributi prescelti. Stimolando, consolidando e alimentando studi “altri”, talvolta assai lontani dalla sua propria materia specifica, il *Poema pedagogico* arriva infatti con l’essere la ragione prioritaria delle ricerche prodotte dai giovani laureati e delle loro prospettive presenti (e, talvolta, anche future) di studio: ricerche scientifiche, nella maggior parte dei casi, appena iniziali; saggetti critici minimi, ma già ricettivi dei “termini di un problema” più grande; scritture spesso e volentieri rozze, linguisticamente povere ma migliorabili, perché genuine: e il contrasto è tanto più evidente negli studenti d’altra lingua e cultura, rispetto all’Italia (se ne dà nel libro qualche esempio). Tenui e tuttavia sicuri segnali di sviluppi possibili di un’indagine *in progress*, che sosterrà complessivamente la crescita della cultura generale e della preparazione specifica di tutti i triennialisti laureati in Scienze dell’educazione e della formazione; e che, per chi continuerà gli studi universitari, “prenderà certamente quota” durante lo svolgimento del corso della laurea specialistica in Pedagogia e scienze dell’educazione e della formazione, trovando dunque il suo “compimento oggettivo” nella preparazione della “tesi magistrale”.

Accade così senza sforzo che, nel succedersi delle diverse relazioni di laurea qui appresso selezionate e antologizzate, Makarenko assume via via il volto del *suo* e del *nostro* tempo; la fisionomia del *lavoro* e del *ludico* (meglio è dire del *ludiforme*), della *responsabilità* e della *corresponsabilità*, di un'“accumulazione originaria della pedagogia comunista” nei termini dell'*economico-finanziario* e dell'*etico-pedagogico*, del *dolore* e della *felicità*, dell'*individuale* e del *collettivo*, dell'*infanzia* e della *maturità* dell'“uomo nuovo comunista”, della *prospettiva* e della *gioia del domani*... I *ragazzi abbandonati*, non sono solo quelli di ieri, ma sono anche e soprattutto quelli di oggi; sono essi stessi, per interposto autore-eroe, il *Makarenko pedagogo* e il *Makarenko scrittore*; gli *educatori* e gli *educandi*, i *pedagoghi* e gli *antipedagoghi*; essi stessi il *mondo* e le sue *contraddizioni*, i suoi *difficili problemi* e le loro *suluzioni possibili*.

E non è tutto. Perché un po' dentro un po' fuori di queste pagine, Makarenko lo si può ritrovare in virtuale rapporto con Antonio Labriola, con John Dewey, con Maria Montessori, con Muhanned Yunus; e, soprattutto, con Antonio Gramsci. Lo si può incontrare, quasi “a sorpresa”, tra i ragazzi di Barbiana e di Casal Del Marmo, tra i beneficiati dell'Opera Don Guanella, tra gli ospiti del Centro Internazionale per l'Infanzia di Artek, in Crimea: e l'“uomo nuovo” makarenkiano, per analogia certo, ma assai più per differenza, sta lì a testimoniare la sua incidenza pedagogica e antipedagogica, la sua *routine* didattica e la sua “esplosività” antididattica, in tema di autobiografia e educazione, di educazione sessuale e educazione familiare, di tematiche economico-finanziarie e di educazione estetica, di teatro, di musica, di danza, di cinema e di fotografia, di handicap sociale e risorsa morale, di “terapia del sorriso”, *pet therapy*, verità e bugia, moda...

Proprio in virtù dell'evidente mobilità e potenzialità degli esiti didattici e antididattici di Makarenko *versus* Makarenko, l'attualità del *Poema pedagogico* trova così nuove forme di espressione e di azione, assumendo spesso e volentieri nei neo-dottori in Scienze dell'educazione e della formazione, formulazioni pedagogiche e antipedagogiche inedite e inaspettate. Formulazioni di precise possibilità, virtualità d'indagine... Di qui, i dodici capitoli del libro evocanti Makarenko e gli altrettanti pretesti extramakarenkiani; e tuttavia indicativi di altrettante (“dialettiche”) direzioni di ricerca.

Testi diversi, quasi inimmaginabili, davvero inaspettati (una sorta di “effetto *serendipity*”), spesso e volentieri controcorrente; ma pur sempre significativi di una temperie formativa “nuova” e apertamente riconducibili alla storia culturale e alla particolare sensibilità educativa del lau-

reato triennialista in Pedagogia generale. A monte, il “motore” della lettura compartecipata, appassionata e appassionante, del *Poema* makarenkiano; a valle, una sorta di “conseguenza formativa” suscitata, indotta, ben oltre la dimensione storica della peculiare pedagogia sovietica dell’educatore ucraino: e, dunque, capace di estendersi anche al di là della sua stessa trasparente, preconizzata “antipedagogia”.

Le scelte operate nella disposizione dei materiali qui antologizzati risentono evidentemente del momento in cui la selezione è avvenuta e del punto di vista di chi la ha materialmente eseguita (Chiara Coppeto). Il confronto analogico-differenziale tra Makarenko e Gramsci, già al centro della tesi di laurea di vecchio ordinamento della stessa Coppeto, *Educare l’“uomo nuovo” tra Gramsci e Makarenko* (vedila integralmente nel sito dell’Associazione Italiana Makarenko, www.makarenko.it), è ora e ancora, il motivo euristico prevalente della presente silloge.

E il piglio acerbo delle scritture scientifiche “bambine” degli elaborati di laurea selezionati per l’antologia, ripropongono finalmente, piuttosto che l’edificazione di un esperimento pedagogico “sicuramente riuscito”, i vantaggi dell’errare e i rischi dell’errore. E, dunque, le alterne vicende delle *stasi* e degli *scoppi*, l’equivalenza dei concetti di *pedagogia della lotta* e di *pedagogia come la più dialettica di tutte le scenze*, il “gioco delle parti” di *pedagogia* e *antipedagogia* e - come afferma Makarenko nel *Poema* - l’«invenzione più importante di tutta la mia pedagogia»: cioè il *reparto misto* e la pratica della *rotazione delle mansioni*.

Di qui, probabilmente, la scelta *intenzionalmente pedagogica* e *virtualmente antipedagogica* di rendere ancor più incisiva la sostanza didattica e la contropartita antididattica della presente proposta antologica. E, dunque, la scelta editoriale (più economica e redditizia) di proporre al lettore più soluzioni redazionali; e di lasciare al fruitore *on line* del libro, la libertà di ulteriori possibilità d’uso dei testi, mediante abbinamento in un unico *file* o meno del testo e delle relative note a pie’ di pagina; della deduzione dal testo e dalle note di una compiuta bibliografia; dell’eventuale composizione *ad libitum* dell’indice analitico e dell’indice dei nomi (apparati sempre presenti e quasi sempre ben realizzati nei singoli elaborati di laurea, che stanno alla base dell’antologia).

Il libro si conclude con due Appendici. La prima, che ha la funzione di integrare e di contestualizzare, nell’ottica del docente, questioni di merito e di metodo variamente presenti nella preparazione degli elaborati di laurea che “fanno” il volume. Di proposito, pertanto, il discorso viene ampiamente portato sul Centro Internazionale per l’Infanzia di Artek: straordinario luogo educativo ucraino per l’educazione alla pace, in riva

al Mar Nero (Jalta); colonia makarenkiana senza Makarenko, con tanti “campi d’avventura” e un “museo di istruzione e di educazione” egualmente ricco così memorie storiche come di “gioia del domani”; laboratorio pedagogico di sperimentazioni antipedagogiche, dalla scuola elementare all’università (mediante prolungamenti istituzionali nell’Università Dragomanov di Kiev); officina didattica di illimitata inventività pedagogica e di rigorose comparazioni tecniche di metodi di insegnamento-apprendimento, a livello locale, nazionale e internazionale; sede di accordi interuniversitari con «La Sapienza», per tirocini, visite di studio, tesi di laurea, dottorati di ricerca.

Né desti meraviglia il fatto che - ancora in questa appendice -, nel discorrere di “Artek” in rapporto al Makarenko “didattico”, all’autore di quelle pagine possa capitare di esprimersi diaristicamente e di corrispondere dialogicamente per le vie epistolari e mediante sms, di esercitarsi in notazioni teminologiche e di costruire percorsi di ricerca i più eterogenei, di prefigurare tecniche e strumenti della creatività (tra storiografia, economia e educazione), di riferire di fantasie letterarie e di conferire sui nuovi paradigmi del romanzo... Perché Makarenko e “Artek”, in didattica, hanno infatti questo in comune: il fatto, cioè, di sollecitare domande su un futuro da ricordare, piuttosto che fornire risposte su un passato da dimenticare; e di rimanere di sasso, un po’ come la celebre Montagna dell’Orso nel Mare Nero, di fronte a un presente che non vuole lasciarsi andare, ma che vuole reinventarsi come “nuovo”, in tutta la sua bellezza e forza prospettica.

La seconda Appendice propone invece, ma nello stesso ordine di idee, uno scritto recentissimo, ancora in tema di didattica universitaria. Makarenko e il *Poema pedagogico* rimangono qui, intenzionalmente, sullo sfondo. Ed è difatti del quadro istituzionale e della riforma in atto, che si vuol dire. Per sottolineare, una volta di più, le ragioni di fondo della proposta metodologica e politico-culturale, che al centro di *Il Makarenko “didattico” 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*. Allo scopo di pubblicizzare e magari di pubblicare, sempre che sia possibile (in cartaceo, nel *web* o altrimenti), gli esiti scientifici e didattici, variamente obiettabili nei diversi ambiti disciplinari, del concreto lavoro di professori e studenti nell’università del vecchio-vecchissimo (ancora oggi) e del nuovo ordinamento, del nuovo nuovo-ordinamento e del nuovo vecchio-nuovissimo ordinamento...

Se il presente capitolo non viene utilizzato, eliminarlo, inclusa l’interruzione di sezione (pagina dispari) posta alla fine.

Qualità, pubblicità, valutazione della didattica universitaria

Quanto proposto di recente da Giunio Luzzatto, pur nei limiti di un rapido promemoria, in tema di qualità della didattica e valutazione dei docenti (*Università chi giudica i professori. Qualità della didattica*, in «l'Unità» del 23 dicembre 2008), mi trova specialmente d'accordo. Per quel che ne so, l'argomento "didattica universitaria" è di solito abbastanza trascurato dai *mass media*: quando, invece, è proprio nei giornali e negli altri strumenti di comunicazione di massa, che dovrebbe manifestarsi l'esigenza di una consapevolezza, la più diffusa, dei termini dell'arduo problema.

Un problema che merita quindi una riflessione, soprattutto nella prospettiva di una qualificazione e riqualificazione della normale attività universitaria nelle sue quotidianità istituzionali e negli auspicabili rapporti con il sociale. E, dunque, con il "pubblico più ampio": sia per quanto attiene all'aspetto *scientifico*, sia per ciò che concerne l'aspetto *didattico* (Mi sia qui consentito citare almeno il mio *Cari studenti, faccio blog... magari insegno*, cit.). La *pubblicità*, sappiamo, è attività precipua della *democrazia reale*.

Ecco perché ritengo che sia bene confermare apertamente l'esigenza di "buone pratiche" per l'attribuzione dei finanziamenti pubblici alle università; e torna a proposito che, come per l'appunto fa Luzzatto, si invochi la necessità di una valutazione "multidimensionale" del lavoro dei professori e dei risultati che nell'università dovrebbero prodursi congiuntamente, organicamente, tanto nella ricerca quanto nella didattica. Non sembra infatti possibile, nella prospettiva di una riforma universitaria tendenzialmente compiuta, non tenere nel debito conto la quantità e la qualità del lavoro individuale e collettivo, che i dipartimenti e i corsi di laurea svolgono con i loro docenti, ricercatori, assegnisti e dottorandi di ricerca, dottori magistrali, laureati triennalisti, studenti.

Né si possono scindere nei professori, a scapito dell'una o dell'altra, le loro imprescindibili funzioni di studiosi, di insegnanti e - come sottolinea Luzzatto - del loro farsi precisi punti di riferimento culturali per la società e per il territorio nel quale le università si trovano ad operare. L'autonomia universitaria è in tal senso garante, per un verso, della validità del lavoro intellettuale specifico dei docenti nelle sue non esclusive estensioni tecniche e non preclusive fruizioni di senso comune; e garante, per un altro verso, del lavoro universitario e delle sue regole di trasmissione, produzione e controllo dei risultati scientifici e didattici, dell'attivazione di spazi tecnico-operativi e cooperativi, ben disposti alla sollecitazione di ulteriori esigenze critiche e autocritiche indotte dalla

continuativa regolarità ed espansività della qualificazione e riqualificazione universitaria delle competenze.

D'accordo, quindi, sull'urgenza, sulla delicatezza e sulla difficoltà del compito di una valutazione diversificata dei risultati scientifici e didattici conseguiti. E nondimeno d'accordo sull'opportunità di progressivi aggiustamenti della condotta di valutazione, nel prevedere, formulare e applicare parametri di giudizio i più idonei a definire i profili unitari del lavoro universitario nella sua interezza e funzionalità, tra crescita della materia disciplinare specifica e ricchezza dell'offerta formativa, tra qualità e quantità della ricerca dei singoli e dei gruppi ed effettiva incisività della didattica individuale e sociale prodotta, tra autonomia statutaria degli atenei e seria razionalizzazione del sistema decisionale, tra responsabilità personali dell'indagine e funzionante collegialità degli organi di gestione.

Non sembra esserci alcun dubbio, allora: sul fatto che la questione centrale da affrontare per i finanziamenti delle università dello stato, ai fini del loro mantenimento e del loro sviluppo, sia proprio questa dell'ampliamento, dell'approfondimento e del coordinamento delle dimensioni valutative del risultato universitario d'insieme, di cui tenere unitariamente e organicamente conto. E, in tale ordine di idee, è lecito e utile pretendere tutt'altro che la contrapposizione delle funzioni scientifica e didattica; e, se mai, il loro pieno, reciproco accordo.

E chiedersi, dunque: posto che la produttività della ricerca voglia e debba essere nell'università dello stato uno dei pilastri del sistema di valutazione, perché non rivolgere la giusta attenzione anche all'altro dei due pilastri, e cioè alla didattica? In altri termini: se le novità e le originalità dei risultati di ricerca rappresentano, nell'ambito della comunità scientifica, dei precisi valori di riferimento, perché non ritenere che anche la didattica, intesa come attività di insegnamento-apprendimento produttrice di ulteriori, analoghe attività di trasmissione e ricezione critica di una determinata materia specifica, non possa e non debba essere valutata alla stregua delle sue proprie originalità contenutistiche e pubblicizzabili novità procedurali?

Posto, d'altra parte, che la pubblicità e la pubblicazione dei risultati di ricerca sia la sola strada per riconoscere la quantità e valutare la qualità del lavoro dei professori singolarmente presi e in *équipe*, non dovrebbero essere anche la *pubblicità* e la *pubblicazione* dei risultati della didattica, i fattori da cui prendere anzitutto le mosse per una valutazione universitaria coerentemente unitaria? E se, per i loro diversi ambiti di competenza e con tutte le variabili che la cosa comporta, i professori incominciassero a sperimentare da sé peculiari forme di pubblicità della loro didattica, non

sarebbe questo un modo serio di contribuire alla qualificazione del proprio lavoro e, dunque, ad agevolare il compito di chi dovrà valutarne gli esiti, ai fini dell'attribuzione dei finanziamenti alle università: cioè a dire, distintamente, alle cattedre, ai dipartimenti, ai corsi di laurea, alle facoltà, agli atenei?

È lo stesso carattere interrogativo delle presenti riflessioni a non consentire tuttavia, ai fini della risoluzione dei problemi affiorati, semplificazioni di sorta. E l'ipotesica "valutazione" che, sul duplice piano della ricerca e della didattica ne risulta, da un lato, non può non fare i conti con l'infinita gamma dei saperi universitari, nelle loro specificità disciplinari e virtualità interdisciplinari; da un altro lato, dovrebbe non ignorare i progressi di ciò che in via di ipotesi è "scientifico", *storicamente scientifico* in didattica, tra massimo rispetto dei contenuti d'indagine e prudenti elaborazioni formali...

Voglio dire, in altre parole, che Maurizio Ferraris (1 *Università, l'ora di ripartire*, «Il Sole 24 Ore/Domenica», del 28 dicembre 2008) ha forse ragione nel ritenere l'attuale crisi dell'università "la cosa migliore che ci poteva capitare, considerando lo stato in cui era ridotta l'università, e non per parentopoli o altri comportamenti odiosi, ma per la pochezza culturale che ha animato la riforma permanente degli ultimi dieci anni". Ma ha certamente torto nel fare, semplicisticamente, di ogni erba un fascio: "Una riforma rigorosamente bipartisan - avviata dalla sinistra, attuata dalla destra, e poi deprecata da entrambe - che ha creato una cultura subalterna, che si pensava come portatrice di un accesso allargato, di una democratizzazione, e riteneva che questo obiettivo si potesse ragionevolmente realizzare attraverso l'abbassamento programmatico del livello degli studi. L'illusione è evidente".

Quale illusione? Chi è l'illuso? Io per esempio (diversamente da Ferraris) scommetterei positivamente sul fatto che "in una reggia" la democrazia aumenterebbe, proprio se crescesse il numero dei camerieri capaci di ragionare con la loro testa, sì da surrogarsi alle teste scarsamente autocritiche dei regnanti... Dove sta scritto, infatti, che "il nuovo laureato è pensato come un operatore subalterno in lavori per altro inesistenti, non come un intellettuale"?

Dipende da noi, dal nostro lavoro di docenti, se essere capaci o meno ad indurre didatticamente e pubblicamente gli studenti alla critica. Le tesi per la laurea magistrale, gli elaborati scritti della laurea triennale: quante e quali? Di che livello? Pubblichiamole e discutiamone, come si fa in diversi paesi fuori d'Italia. Lontana da me l'idea di presentarmi come genericamente e astrattamente "americano". Il "punto dolente", però, è proprio questo della *sproporzionata disattenzione* che gli intellettuali, i

professori universitari nell'esercizio della loro inscindibile funzione scientifica e didattica, riservano a quegli altri intellettuali in formazione che sono i loro studenti.

Voglio dire, cioè, che lo "I care" di Don Milani (e, prima di lui, di Martin Luther King), su cui Ferraris riversa il proprio sarcasmo, è... poligenetico. È una "pratica" e uno "stile di pensiero", che ha radici profonde e ramificazioni ampie; e che - anche senza volere scomodare Antonio Labriola, John Dewey, Antonio Gramsci, Celestin Freinet, Anton Semënovič Makarenko, Paulo Freire e Muhammad Yunus - risulta difficile mortificare tanto in uno slogan televisivo quanto nelle altrettanto superficiali *boutade* degli intrattenitori della domenica.

Proprio di un Don Milani "universitario" e del suo "I care", avremmo invece più che mai bisogno oggi. Della sua idea che "Insegnando imparavo tante cose. Ho imparato che il problema degli altri è uguale al mio. Sortirne tutti insieme è la politica. Sortirne da soli è l'avarizia"... Perché non proviamo a tradurre, facendo salve tutte le differenze, la sostanza polemica di *Lettera a una professoressa* nella vita universitaria di oggi? Come professori, sarebbe forse un modo sicuro di guadagnarsi l'intero stipendio.

Può essere condivisibile il fatto che - come precisa Ferraris - "la crisi dell'università è la crisi di una politica e di una società che hanno perduto qualsiasi desiderio o gusto per la cultura, che ci vedono anzi un nemico"; e si può convenire "sull'autonomia della scienza rispetto ai condizionamenti politici". Si deve tuttavia ammettere che "una rinnovata fiducia nei confronti della cultura umanistica" e "le nostre più alte esigenze spirituali", intanto riescono a trovare risposte sapienti e colte, in quanto si lavora alla crescita delle competenze intellettuali e alla formazione della capacità critica nel maggior numero possibile di persone.

Che cosa è, infatti, la didattica universitaria se non la *traduzione* di ricerche al singolare in ulteriori ricerche al plurale? Se la trasparenza dei contenuti e la pubblicità delle forme di comunicazione sembrano rivelare la temperatura di una democrazia compiuta, perché escludere dalla serietà dei pubblici propositi la didattica universitaria? Se come studiosi ci impegniamo a scrivere e a pubblicare testi in cui consegnare il meglio della nostra produttività intellettuale, perché non adoperarci con analogo zelo per far sì che anche i nostri studenti - il maggior numero possibile di studenti - arrivino a produrre in proprio risultati idonei ad esprimere motivazioni e interessi, percorsi d'indagine, procedure di analisi, ragionamenti critici?

E ancora: se con riferimento alle dimensioni istituzionali e monografiche della materia insegnata, noi tiriamo in ballo con gli studenti i ter-

mini di un determinato problema di ricerca, di un qualche “stato dell’arte”, di un certo apparato bibliografico, perché non seguire poi gli sviluppi di ciò che abbiamo seminato? Fino a che punto può essere messo alla prova il principio che la nostra cultura e intelligenza critica risultano tanto più “alte”, quanto più riusciamo a metterle didatticamente in relazione con le potenzialità intellettuali “altre” dei nostri studenti?

Impossibile rispondere a queste domande, se partiamo dal proposito di una collocazione gerarchicamente subalterna dell’attività didattica (il sottoprodotto), rispetto all’attività di ricerca (il prodotto). Ritenendo, invece, entrambe le suddette funzioni, per quanto diverse, inseparabili come le due facce, non spendibili separatamente, di una stessa moneta, dovremmo probabilmente dare un’aggiustatina, sia alle nostre persuasioni teoriche, sia ai nostri comportamenti professorali.

Il problema della valutazione della ricerca e della didattica universitaria, *tutt’altro che facile da risolvere*, è certo un problema di *cultura*, di *alta cultura* da difendere: però è da difendere non *contro* (la ricerca impermeabile alla didattica), ma *con* gli studenti (una didattica permeata di ricerca). Ed è anche, e forse soprattutto, un problema di *finalità scientifiche* e di *valori universitari* da costruire congiuntamente, organicamente; e da socializzare e comunicare, contestualmente. Formare e pubblicare.

L’università non è e non può essere il luogo della pura ricerca (non lo è mai stato); e non è nemmeno (guai se lo diventasse) una cattiva scuola media... La scuola media, dovrebbe se mai provare a rassomigliare all’università; e l’università, risultare aperta a fare proprie le esigenze euristiche della scuola. E l’una e l’altra, nelle loro funzioni sociali specifiche, porsi il problema dei nessi tra preparazione generale e specializzazione, tra attività culturali disinteressate e attività finalizzate alle professioni e al “mondo del lavoro”.

È invece, l’università, il luogo delle mutue ibridazioni necessarie, equilibrate, della didattica e della ricerca “al rialzo” non “al ribasso”: della didattica, sostanziata il più possibile di ricerca; e della ricerca, traddotta meglio che si può in didattica. E questo, non solo nella previsione dell’incontro tra “anime belle” (l’allievo che, se ci rassomiglia, va naturalmente assistito); ma anche e soprattutto nel contribuire alla formazione di tutti gli studenti che pagano le tasse, che vengono a lezione e che si attivano variamente a stabilire con il docente un qualche significativo rapporto didattico e di ricerca.

Ricordo un collega, illustre studioso e simpatica persona, che vantava per sé un primato universitario da cui trarre gloria: di essere cioè riuscito, in tutta la sua carriera di professore, a “non affidare nemmeno una tesi di laurea”. Non mi trovava ovviamente d’accordo: pensavo che le

strade dell'“autonomia universitaria” possono essere infinite; e mi imbarazzava non poco il concludere che una personalità di quella statura scientifica, se fosse dipeso solo da me, la avrei licenziata in tronco.

Ripenso spesso a quel collega, specie oggi che si parla di valutazione dei professori. Eppure era ed è così bravo che, se egli volesse, lo coinvolgerei volentieri nella collaborazione alle centinaia di tesi di laurea e di elaborati scritti dei miei studenti: per una didattica, in via di ipotesi, pubblicabile... Ma non ci provo nemmeno. Perché lui non vorrebbe.

Roma, gennaio 2009

Graziano Zappi “Mirco”

RICORDI DI UN COMUNISTA ITALIANO

(Parte 3^a. Le precedenti puntate sono state pubblicate in *Slavia*, 2008, nn. 2 e 4).

Da Praga: «Qui Radio “Oggi in Italia”»

Gennaio 1957

Il mio primo viaggio oltrecortina venne organizzato da Matteo Secchia, fratello del più celebre Pietro Secchia. Matteo era un collaboratore della Sezione Esteri del PCI ed era un esperto di “trasmigrazioni senza documenti.” Eravamo in piena guerra fredda e il governo italiano non concedeva i visti per i paesi socialisti, motivando tale diniego con “l’analogo atteggiamento dell’altra parte”.

Matteo venne a Bologna e mi spiegò la procedura. Non avrei dovuto passare la frontiera italo-austriaca per i valichi alpini come avevano fatto i precedenti compagni, che avevano avuto come guide dei “frontalieri” remunerati per l’occorrenza. Io mi sarei dovuto recare in Svizzera con passaporto regolare e raggiungere Zurigo in treno con il biglietto ferroviario che lui mi consegnò. Poi a Zurigo avrei dovuto raggiungere in taxi l’aeroporto, acquistare, con i franchi svizzeri che egli mi diede, un biglietto aereo per Praga e imbarcarmi sul primo aereo in partenza.

Tutto si svolse secondo il programma prestabilito. L’imprevisto ci fu solo al momento dell’imbarco. Il mio passaporto venne trattenuto per un certo tempo dalla polizia svizzera e nell’attesa io provai un certo batticuore. Che faranno? Dovranno forse telefonare!/? Ma a chi? Dovranno registrarlo o fotografarlo, il mio passaporto? Al momento della riconsegna trassi perciò un sospiro di sollievo. Non c’era dunque più alcun ostacolo al mio passaggio dall’Occidente all’Oriente, dal capitalismo al socialismo.

Un altro imprevisto si verificò all’aeroporto di Praga. Matteo Secchia m’aveva assicurato che lì avrei incontrato un compagno italiano il quale avrebbe provveduto al mio soggiorno praghese e al mio ulteriore proseguimento per Mosca. Ma non fu così. All’aeroporto di Praga non c’era nessuno che m’attendesse.

La polizia cecoslovacca ascoltò le mie spiegazioni nel mio francese di retaggio scolastico e mi rinchiuso in uno stanzino dotato di una brandina, di un tavolino con la bottiglia d'acqua ed un bicchiere, di una sedia ed un bugliolo. Vi rimasi da mezzogiorno fino a sera. Poi finalmente giunse un'anziana compagna cecoslovacca che parlava in un francese altrettanto stentato come il mio, ma comunque ci comprendemmo. Lei era del Comitato Centrale del Partito comunista cecoslovacco, e così tutto si aggiustò. Con lei salii su un'auto che mi condusse nel centro della città, presso la Torre Vecchia dov'era l'Hotel del Partito. Qui trovai il vitto e l'alloggio, e il giorno dopo fui raggiunto da un compagno del cosiddetto "Ufficio di Moretti".

Colui che a Praga si chiamava "Moretti" in Italia si chiamava Franco Moranino e durante la guerra partigiana nel Biellese s'era chiamato "Gemisto". Nella sua Brigata, sottoposta ad estenuanti rastrellamenti costati la vita a centinaia di partigiani, erano stati processati e fucilati sette "infiltrati", giudicati "spie fasciste".

Nell'era dello scelbismo, variante italiana del maccartismo Usa, si amnistiavano esponenti militari della Repubblica di Salò come il generale Rodolfo Graziani ed il principe Valerio Borghese, ma quell'atto di giustizia partigiana compiuto nel Biellese venne ritenuto un atto criminale. Il comandante della Brigata, Gemisto, fu condannato ad un lungo periodo di detenzione ed egli, per sottrarvisi, espatriò in Cecoslovacchia assumendo il nome di "Moretti". Avrebbe potuto riprendere il suo autentico nome, e cioè chiamarsi Franco Moranino, soltanto nel 1964, dopo che il PCI, con il suo voto a favore di Giuseppe Saragat come Presidente della Repubblica, ottenne da questi l'impegno di una amnistia a favore degli ex partigiani coinvolti in tali traversie nel periodo dello scelbismo.

Il suo ufficio s'occupava dei tanti problemi posti dagli oltre quattrocento "profughi politici" che avevano lasciato l'Italia per non scontare le condanne inflitte loro per gli atti di giustizia partigiana compiuti nell'immediato dopoguerra o dopo l'attentato del 14 luglio 1948 a Palmiro Togliatti.

Inoltre l'ufficio fungeva da intermediario fra la Sezione Esteri del PCI e i Dipartimenti internazionali dei Partiti comunisti ed operai delle Democrazie popolari dell'Est europeo.

In attesa che a Mosca divenisse accessibile il posto al quale ero destinato, io rimasi a Praga dal gennaio al maggio '57. Fu un soggiorno interessante ed utile.

Per due settimane dimorai all'Hotel del Partito. Ottimi pasti, ottimi servizi. Una difficoltà l'incontrai però nell'uso del lenzuolo che, a guisa di federa, conteneva un grande piumone. Non avevo mai visto un tale

aggeggio. Tolsi il piumone, mi infilai nel lenzuolo, e mi servii del piumone come coperta imbottita. Il giorno dopo la cameriera mi spiegò ridacchiando l'uso dell'aggeggio e tutto s'aggiustò.

Nell'hotel incrociavo rappresentanti di partiti comunisti e di movimenti di liberazione di ogni parte del mondo. Volti e mani di colore bianco, giallo, nero, o frammisto. Strinsi amicizia con due spagnole, la figlia e la nipote di un dirigente comunista già rientrato in patria. Provenivano da Mosca dov'erano vissute in esilio ed ora stavano per raggiungere la Spagna. Mi aiutarono nello studio della lingua russa.

Presi conoscenza della città. Mi colpì la tinta scura degli edifici, causata dalla fuliggine emessa da camini e ciminiera. Non c'erano le tonalità del rosso e del giallo a cui ero abituato quando giravo per le vie o sotto i portici della mia Bologna. Eh, sì! Non poteva certo definirsi "la città d'oro", com'era stata battezzata, ma restava pur sempre "Praga la bella", come l'aveva chiamata il poeta. Lessi dei libri: i "Racconti" di Jan Neruda, "Il buon soldato Švejk" di Hašek, "Il processo" di Kafka, "Scritto sotto la forca" di Fučík.

Attraversai più volte il Ponte Carlo, gironzolai per le romantiche stradine della Città Vecchia e di Mala Strana, passeggiài sul lungofiume della Moldava, mi attardai nelle librerie, nei caffè e nelle birrerie della lunghissima Piazza San Venceslao. Sostai ad ammirare il Teatro Nazionale, orgoglio dei praguesi, e il Monumento a Jan Huss, il "Giordano Bruno" dei boemi e dei moravi. Il girotondo dei pupi dell'Orologio del Municipio lo osservai più volte mentre l'imponente Castello che ospitava il Presidente Antonin Novotny potei vederlo solo da lontano perché inaccessibile ai visitatori.

Mi aggirai anche sul colle su cui troneggiava la gigantesca statua di Stalin. Il complesso monumentale, che dominava la città, era talmente pesante che di tanto in tanto dovevano praticare iniezioni di cemento nelle sue fondamenta per impedirne il crollo.

Soltanto una decina d'anni più tardi potei entrare nel Castello e ammirarne le vaste sale e soffermarmi davanti al leggio e allo scrittoio di Klement Gottwald, fondatore del regime di democrazia popolare instaurato nel dopoguerra. Ma ciò accadde quando a capo del Partito comunista cecoslovacco c'era Aleksandr Dubček e a Praga non c'era più la statua di Iosif Vissarionovič detto Stalin, abbattuta dopo la destalinizzazione chruščëviana.

Durante il mio soggiorno praghese non mi limitai a visitare solo i luoghi storici e ameni della città, ma feci anche due escursioni fuori città.

Una di due giorni, in auto, fino allo Spielberg, per una visita alle celle umide e buie descritte da Silvio Pellico in "Le mie prigioni", e una

seconda, di un giorno, in treno, fino a Terezin, per visitare il lager dove i nazisti sterminavano chi non era di pura razza ariana teutonica. Là potei osservare i famosi paralumi e i ventagli di pelle umana esposti nel museo, nonché i famosi bagni con le docce da cui fuoriusciva il gas invece dell'acqua.

Forse perché a Mosca c'erano problemi che non potevano essere celermente risolti, la mia sosta a Praga si protrasse nel tempo.

L'Ufficio di Moretti mi trasferì allora dall'Hotel del Partito alla villa che ospitava la Redazione di Radio "Oggi in Italia", di cui divenni un collaboratore.

Cinque volte al giorno la sigla radiofonica "Qui Oggi in Italia", cadenzata sulle note verdiane di "Va pensiero sull'ali dorate", si levava nell'etere e, oltrepassando il mare Adriatico, raggiungeva le case degli italiani. L'indice d'ascolto era elevatissimo nel popolo di sinistra dell'Italia di quegli anni. Alla sigla seguivano il Notiziario dall'interno e dall'estero, la nota politica a firma di Alberto Clerici, programmi culturali, sport, musica, varietà. Era una creatura nata da un accordo fra il PCI ed il Partito comunista cecoslovacco all'insegna della solidarietà internazionalista. La redazione era composta esclusivamente da compagni italiani e operava in totale autonomia. Il partito cecoslovacco assicurava il supporto tecnologico ed il sostentamento degli addetti.

La villa che di giorno ospitava la Redazione era ubicata nella periferia praghese. Ad abitarci in permanenza era "Ravizza", un ex partigiano bresciano con moglie locale ed alcuni bimbi, che fungeva da custode, amministratore e interprete. Alcuni anni più tardi, l'avrei ritrovato a Roma al lavoro nella Sezione Esteri del PCI. Gli altri collaboratori abitavano altrove, in un appartamento chi aveva famiglia e in albergo i singoli. A me fu data una stanza lasciata libera da Antonio Natoli, rientrato in Italia al termine di una latitanza che l'aveva salvato dalla reclusione in un carcere militare per aver incitato i giovani a respingere la cartolina-prezetto del servizio di leva nell'esercito italiano, entrato a far parte della NATO. Un peccatuccio che sarebbe stato dimenticato ai tempi del governo di centro-sinistra con una sua assunzione alla RAI-TV come "inviato speciale".

In quella stanza abitai una settimana, poi fui traslocato in un modesto albergo di periferia.

La villa, animatissima al mattino, si spopolava nel pomeriggio. Gli studi radiofonici erano situati nella sede centrale di Radio Praga, quella ufficiale di Stato situata nei pressi di Piazza San Venceslao. Anche lì c'era una Redazione italiana, che non aveva però nulla a che fare con "Radio Oggi in Italia". I suoi tre collaboratori dipendevano dall'ente radiofonico

cecoslovacco, mentre noi, almeno politicamente, dipendevamo dal PCI.

Agli studi radiofonici arrivavano verso sera i compagni di turno: un responsabile del notiziario, un notista politico, due speaker. Una cura particolare era rivolta alla trasmissione delle ore 20.30, la più ascoltata in Italia. Il caporedattore, lo ricordo bene, sembrava essere sempre di turno, perché era onnipresente. Si chiamava “Tognotti”, ma io l’avevo conosciuto a Bologna come “Ernesto”, che era il suo nome di battaglia da partigiano nella Bassa Bolognese, dov’era chiamato anche col nomignolo di “Fangein“, che in dialetto bolognese significa “Ragazzino”. La prima volta l’avevo incontrato nel ’47 alla Federazione Comunista di Bologna come Aroldo Tolomelli, responsabile della Commissione Giovanile, della quale feci parte. Poi, nel ’48, dopo l’attentato del 14 luglio a Togliatti, era scomparso. Aveva tenuto un comizio a Bentivoglio, nella notte un bracciante aveva sparato a un agrario e lui era stato incolpato come mandante “per aver rinfocolato gli animi con il suo discorso”. S’era sottratto agli arresti con la latitanza e ora lo reincontravo lì a Praga. Erano passati ormai dieci anni. Riannodammo le fila della nostra amicizia e delle nostre interminabili discussioni sull’ideologia comunista, sulla tattica e strategia del PCI.

“Tognotti” non era l’unico bolognese a Radio “Oggi in Italia”. C’era pure “Neri”, che non era altri che Corso Bacchilega, mio compagno di liceo a Imola, approdato a Praga dopo dieci anni di giornalismo al settimanale imolese “Il Momento” e a quello bolognese “La Lotta”. Dopo “Oggi in Italia”, al rientro in patria, sarebbe passato a *l’Unità* e avrebbe fondato il *Sabato Sera* a Imola.

C’era inoltre Costante Baffotti, pure lui proveniente da “La Lotta” di Bologna. A dire il vero, egli era un redattore che si vedeva raramente in redazione. Si diceva che soffrisse di un forte esaurimento e avesse bisogno di riposo. Qualche anno più tardi la stampa italiana pubblicò la notizia che al “giornalista comunista” Costante Baffotti, mentre gironzolava per le viuzze notturne di Praga, era apparsa la Madonna. Gli aveva fatto un cenno, gli aveva parlato, e lui era sprofondato in una sofferta crisi di coscienza sfociata nel ritorno alla fede dei padri. Al ritorno in patria era divenuto capo della sede bolognese dell’Agenzia di Stampa “Italia”, fiancheggiatrice del Governo democristiano.

Bolognese era pure “Martoni”, addetto ai “servizi tecnici” e cioè ai telefoni, che due volte al giorno ci collegavano con le redazioni de *l’Unità* di Milano e di Roma, e alle telescriventi collegate con la TASS, la CTK, la France Presse e la Reuter. Proveniva dalla Bassa Bolognese ed era espatriato dapprima in Jugoslavia e poi in Cecoslovacchia per sottrarsi a una condanna per fatti partigiani. Si era formato una famiglia locale, e

quando i carri armati sovietici posero fine nel 1968 alla primavera di Praga, bloccando contemporaneamente le trasmissioni di Radio Oggi in Italia gestite dal PCI, “Martoni” creò una propria Società di Import-Export che riscosse un certo successo.

Io venni dapprima impegnato da “Tognotti” come speaker assieme alla modenese Stella e al romano Marcucci, ambedue ex partigiani espatriati. E fui addestrato all’uso della telescrivente.

Mi vennero anche chiesti alcuni “pezzi” sulle questioni internazionali del momento che andarono in onda sotto il nome di “Cesare Correnti” nell’ordine seguente:

14.3.’57 – *Lo sgombero di Gaza ed Achaba*

23.3.’57 – *Mercato Comune ed Euratom*

28.3.’57 – *Le elezioni in India*

08.4.’57 – *Da Suez ad Achaba*

10.4.’57 – *Esperimenti atomici e conseguenze*

Le colonne portanti della Redazione erano due: per il Notiziario Lina Anghel e per i Commenti del giorno Enzo Roggi. Ambedue sarebbero divenuti poi giornalisti di primo piano de *l’Unità*, lei in Emilia Romagna e lui alla sede centrale.

Da Roma, tramite l’Ufficio Periodici del PCI, arrivavano servizi, note e corsivi di Massimo Ghiara, poi caporedattore di Rinascita; di Paolo Graldi, poi direttore del Mattino; di Sandro Curzi, poi direttore del TG3 e successivamente di “Liberazione”; e perfino di “Fortebraccio”, l’ex deputato democristiano Mario Melloni d’origine bolognese divenuto apprezzatissimo corsivista de *l’Unità*.

Alla stesura del notiziario collaboravano Neri, Marcucci e il sottoscritto. Alla regia c’era Bianchi, un milanese del quale si diceva avesse fatto parte nel dopoguerra della “Volante Rossa”, cioè di quel gruppo gappista che nell’aprile ’45 non aveva voluto deporre le armi e aveva continuato di testa propria a condurre la guerriglia “per la rivoluzione proletaria”.

L’ultimo che vidi giungere a “Oggi in Italia” fu Sergio Soglia detto Ciro, anche lui bolognese ed ex partigiano. Aveva appreso il mestiere di giornalista al settimanale “La voce dei lavoratori”, organo della Camera del Lavoro di Bologna. Era arrivato a Praga dopo un soggiorno di due anni in Unione Sovietica, dove aveva lavorato alla redazione italiana di Radio Mosca. Io dovevo appunto sostituirlo.

Egli diede un notevole contributo ai notiziari e ai servizi sindacali. Lavorava di lena, di pomeriggio e sera. Al mattino riposava per recuperare le ore trascorse di notte nei ristoranti praguesi dove c’era musica e c’erano belle ragazze in attesa di qualcuno, preferibilmente straniero, che

le invitasse a ballare. Ciro amava la cucina, la birra e le ragazze. Lo stipendio che percepiva s'esauriva presto e chiedeva soccorso a me, più parsimonioso di lui. In cambio mi informava sul lavoro alla Redazione di Radio Mosca, sui collaboratori italiani e sovietici, sui problemi di vita che avrei dovuto affrontare nella capitale sovietica.

Il mio soggiorno a Praga era oramai giunto a conclusione. A Mosca c'era il posto libero per me. Una sera, alla fine di maggio, mentre operavo alla telescrivente in collegamento con la TASS moscovita, lessi il seguente messaggio: "Redazione italiana Radio Mosca pronta ricevere nuovo collaboratore italiano stop Comunicate giorno et ora suo arrivo Aeroporto Vnukovo. Firmato Petrov". Consegnai il messaggio a "Tognotti" che lo passò all'Ufficio di Moretti. Una settimana dopo ricevetti il biglietto aereo e i visti e fui accompagnato in auto con la valigia all'aeroporto.

Da Mosca: Qui Radio Mosca

Maggio 1957

Il piccolo bimotore sovietico delle Linee Aree Cecoslovacche decollato da Praga nel primo pomeriggio fece una lunghissima sosta a Vilnius in Lituania e il mattino successivo atterrò all'aeroporto Vnukovo di Mosca.

La trasvolata era stata lunga ed estenuante. A bordo c'erano una ventina di passeggeri, sbalottolati in su e in giù, di qua e di là, per i numerosissimi vuoti d'aria e le virate dell'apparecchio.

Nel piccolo aeroporto di Vnukovo (non esisteva ancora l'attuale grande aeroporto di Šeremet'ëvo) fui accolto da due giovani funzionari del Comitato Centrale del PCUS. Parlavano italiano. All'aeroporto mi colpì la massa di persone modestamente vestite, sedute o sdraiate nelle sale d'attesa con accanto grossi pacchi e fagotti. Poi mi colpì che, con un cenno del capo rivolto agli addetti, i miei due accompagnatori mi facessero uscire da una porta speciale senza controllo del passaporto e senza visita doganale.

Sul piazzale ci attendeva una grossa automobile nera.

Durante il percorso i due accompagnatori scambiarono con me poche parole circoscritte agli ambiti anagrafici e meteorologici.

Tra loro parlavano russo che io capivo ancora poco. Soltanto più tardi avrei compreso che, per un comunista sovietico, un comunista straniero restava pur sempre uno straniero e che tra gli stessi comunisti sovietici esistevano differenziazioni fra un comunista sovietico russo ed un comunista sovietico di altra nazionalità.

Mi condussero all'hotel Berlin, nel centro della città. "Resterai qui provvisoriamente. Verranno poi quelli di Radio Mosca che ti trasferiranno altrove", mi dissero. E se ne andarono.

Uno si chiamava Oleg Ivanickij e l'altro Jurij Makovskij. Nei quattro anni che rimasi a Mosca non li rividi più.

Li incontrai ambedue successivamente in Italia. Oleg Ivanickij lavorava all'Ambasciata dell'URSS a Roma quando mi allungò il suo primo biglietto da visita. Eravamo in epoca chruščëviana, e lui, "segretario d'ambasciata", teneva i rapporti con la Sezione Esteri del PCI. Due anni dopo, a un ricevimento offerto dall'ambasciatore dell'URSS nella Villa Abamelek di Roma per l'anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, Oleg mi consegnò un nuovo biglietto da visita facendomi notare che da "segretario" era salito al rango di "consigliere d'ambasciata". Qualche anno dopo lo rividi a Bologna nel ruolo di accompagnatore di Boris Ponomarëv, responsabile dei rapporti internazionali del C.C. del PCUS, e mi annunciò di essere divenuto capo del *Sektor* italiano del Dipartimento Esteri del CC del PCUS, come stava scritto nel suo nuovo biglietto da visita. Passarono parecchi anni prima che lo rivedessi. Lo incontrai in epoca brežneviana all'albergo del Comitato Centrale del PCUS a Mosca. "Come mai non ti ho più incontrato?", gli chiesi. E lui mi rispose: "Eh, ora sto più in alto. Non dirigo più un "sektor", ma sono responsabile di un "otdel" (dipartimento). E mi diede il suo nuovo biglietto da visita. L'ultima volta che incontrai Ivanickij fu in epoca gorbacëviana alla Casa dell'Amicizia di Mosca. Alla domanda "E ora che fai Oleg? Non sei più al Comitato Centrale?", egli mi rispose: "Ora sono alla Società per i rapporti culturali con l'estero. Sono uno dei vice di Alla Tereškova, la cosmonauta, che è la Presidente. Sono al rango di ministro, beh, diciamo più precisamente, al rango di vice ministro", e mi consegnò il suo nuovo biglietto da visita. Avvertii nella sua voce un tono più sommesso, ma in fondo più umano. Non era più in fase ascendente nella piramide del potere nella Staraja Ploščad', dov'era l'edificio del Comitato Centrale del PCUS, vero vertice del potere.

Jurij Makovski invece ebbe un'altra storia. In epoca chruščëviana lo incontrai sia a Roma che a Bologna. Era segretario d'ambasciata e s'occupava dell'Associazione per i rapporti culturali Italia-URSS. Poi scomparve. Seppi che era rientrato a Mosca, che era divenuto un dirigente della Sovexportfil'm e che si recava spesso all'estero. Poi mi raccontarono che aveva commesso un fallo: era stato sorpreso mentre sottraeva un medaglione esposto al Museo Puškin di Leningrado e c'era stato un processo. S'era difeso affermando che voleva restituire quel medaglione ad una signora che discendeva dal casato dei Puškin, la quale signora abitava in Olanda e lo rivendicava come bene ereditario per il suo valore affettivo.

Il Tribunale aveva però ritenuto che la sottrazione non fosse stata

esente da ragioni pecuniarie e aveva condannato Jurij ad un certo periodo di detenzione. Molti anni dopo, in periodo brežneviano, il suo nome ricomparve come traduttore dal russo in italiano di una collana di opere di scienza e tecnica delle edizioni MIR. Gli inviai gli auguri di un Capodanno e lui contraccambiò.

L'ultima volta che mi hanno parlato di lui è stato in epoca gorbacëviana: collaborava con un'importante ditta italiana di import-export. Chissà che avrà fatto in epoca el'ciniana?

Al lavoro in redazione

Nel giro di pochi giorni fui accolto in redazione e presentato al collettivo di lavoro. Venni acquarterato in via Gospital'nyj Val, in una zona di periferia presso la Stazione "Stalinskaja" della Metropolitana, in coabitazione con la famiglia dell'ungherese Djula, anche lui collaboratore di Radio Mosca. Una stanza per me, con la cucina e i servizi in comune.

Djula aveva una moglie russa, Tanja. La suocera Evdokija aveva seguito da giovane come domestica un generale "bianco", che dopo la sconfitta nella guerra civile con i "rossi" aveva scelto come esilio prima Parigi, poi la Serbia e infine l'Ungheria. A Parigi Evdokija s'era sposata con un "emigrato" russo, mentre in Serbia era nata la figlia Tanja e in Ungheria era rimasta vedova.

Tanja aveva sposato l'ungherese Djula dal quale aveva avuto il figlio Andruška. Ora l'ex emigrata "bianca" Evdokija aveva rimesso piede nella sua amata "rodina", nell'amata "ruskaja zemlja". Ne era felicissima e ringraziava e benediva Nikita Sergeevič Chruščëv per il suo "disgelo" poststaliniano.

In redazione mi impiegarono inizialmente come "diktör", cioè speaker. Io non avevo un'esperienza giornalistica. Da funzionario di partito ero stato prima un organizzatore, poi un insegnante nei corsi della formazione quadri, e infine un addetto dell'Agit-prop. Mi dissero che avrei potuto fare le mie prime esperienze giornalistiche realizzando qualche "reportage" assieme a Valerij Prostavkov, un giovane redattore russo che conosceva la lingua italiana. E così fu. Come speaker avevo già appreso un poco il mestiere durante il soggiorno praghese lavorando a Radio "Oggi in Italia", ma la "capodiktör" Littli Lopatina riscontrò nella mia dizione una grossa manchevolezza: la mia cadenza emiliano-romagnola, con quella "benedetta" o "maledetta" lunga "ESSE" strascicata.

Per mia fortuna, durante un suo viaggio a Mosca capitò in redazione per un'intervista Luigi Amadesi, segretario di Palmiro Togliatti nel palazzone di Via Botteghe Oscure a Roma. Quando la Littli, uscendo dallo studio radiofonico, fece cenno alla mia "esse" emiliano-romagnola, Luigi Amadesi commentò: "Beh, ma in fondo, anche i dialetti dell'Emilia

Romagna sono parte integrante del parlare degli italiani”. Prima della guerra Luigi Amadesi aveva collaborato con Togliatti al Komintern, e durante la guerra aveva lavorato alla Sezione Italiana di Radio Mosca. Era dunque una voce autorevolissima sia politicamente che radiofonicamente, e la mia “ESSE” emiliano-romagnola venne riabilitata.

Il personale sovietico

Il capo della Redazione italiana di Radio Mosca era Il’ja Petrov. Lui non scriveva, lui dirigeva. Parlava italiano, anche se non speditamente. Era inoltre affetto da una balbuzie che s’accentuava quando parlava in italiano. Prendeva gli ordini dall’alto e li faceva eseguire. Un perfetto portaordini. Era stato nell’esercito negli ultimi mesi di guerra, impegnato in qualche servizio durante l’occupazione militare sovietica della città di Vienna e conservava certi tratti militareschi anche nell’esercizio delle funzioni di caporedattore. L’importante per lui era ottenere il beneplacito dei superiori e non avere grane per colpa dei subalterni.

Una volta, una volta sola, arrivai tardi alla trasmissione mattutina delle ore otto. Tre minuti di ritardo nell’invio in onda del Notiziario. Il giorno dopo Il’ja Petrov mi convocò in ufficio. “Se tu fossi un sovietico ti licenzierei”, disse. E io, muso contro muso, ribattei: “Dato che sono italiano me ne posso andare anche domani. Basta che me lo si dica”. Lui però non me lo disse e io rimasi. A dire il vero, però, di ritardi non ne feci più.

Parecchi anni dopo reincontrai Il’ja Petrov a Roma e a Bologna. Soggiornò in Italia dapprima come corrispondente di Radio Mosca e successivamente come addetto culturale dell’ambasciata dell’URSS. Questo in epoca chruščëviana. E poi nella successiva epoca della corruzione brežneviana sembra che abbia avuto qualche traversia. Era a capo di una importante sezione della Radiotelevisione sovietica nel quartiere Ostankino. Fu accusato d’aver firmato mandati di pagamento esagerati e per servizi non realizzati. Fu sospeso e messo sotto inchiesta. Poi sembra che tutto venisse chiarito. Il’ja Petrov fu riabilitato e venne ripreso al lavoro, anche se con una retrocessione gerarchica.

I rapporti tra me e Il’ja Petrov non furono mai segnati dalla foscoliana “corresponsione d’amorosi sensi”. Chissà perché?! Capita nella vita. Lo stesso m’era accaduto nei rapporti con il segretario della Federazione comunista di Bologna Enrico Bonazzi. Anche lui era molto ligio nell’osservare scrupolosamente la linea che discendeva dall’alto e nel farla scrupolosamente eseguire in basso dai subalterni.

Ma si sa che i capi arrivano e se ne vanno. Nei quattro anni della mia permanenza a Radio Mosca, di capiredattori ne passarono quattro. Dopo Petrov arrivò Reznikov, che si faceva vedere raramente e che in

seguito si lamentò con me d'essere stato vittima di un complotto redazionale quando venne sostituito da D'jakov, che non conosceva la lingua italiana ma quella francese. L'ultimo caporedattore che conobbi fu Kolja Gracianov, ricco d'esperienza giornalistica, conoscitore della lingua italiana, capace d'intrattenere relazioni d'amicizia e collaborazione con i redattori.

C'erano inoltre i vice. Assegnavano i testi russi ai traduttori, raccoglievano i testi italiani, li firmavano e li passavano agli speakers. Ne ricordo uno, Stavka, un gran bevitore di vodka e birra. Si raccontava che durante la guerra fosse stato nei servizi d'informazione e aveva qualcosa da dimenticare. Una volta comparve sulla *doskà* (specie di giornale murale) un "vygovor" (biasimo scritto) a suo carico perché introduceva di nascosto bottiglie di vodka nel luogo di lavoro, e ciò era proibito dal Regolamento.

I nostri programmi radiofonici andavano in "efir" (etere) di mattina, di sera e di notte e comprendevano: il notiziario, note di politica interna e internazionale, servizi sulla società sovietica con le sue conquiste politiche, sociali, economiche, tecniche e scientifiche, sulla vita culturale con notizie sul teatro, il cinema, la musica. C'era poi la rubrica riservata alle lettere dei radioascoltatori.

La maggior parte del materiale giungeva dalle redazioni centrali, le quali producevano i testi che venivano tradotti nelle tantissime lingue diffuse nell'etere dalla radio sovietica. Ogni redazione produceva in proprio qualche commento e qualche "reportage". La propaganda sovietica di quegli anni verteva fondamentalmente sul nuovo corso inaugurato dal Ventesimo Congresso del PCUS: una politica estera tendente alla coesistenza pacifica fra sistema capitalistico e sistema socialista, una politica interna fondata sull'emulazione economica e sociale tendente a dimostrare la superiorità del socialismo sul capitalismo. Era l'epoca del "disgelo" all'interno dell'URSS e della triade "Chruščëv – Kennedy – Papa Giovanni" nell'arena internazionale.

Dei redattori sovietici voglio ricordare Loli Zamojskij. Era figlio di uno scrittore abbastanza noto nei primissimi anni del potere sovietico, finito poi in uno dei lager degli anni trenta. Loli aveva una buona formazione culturale, uno scrivere sciolto e chiaro e sapeva rapportarsi affabilmente con gli altri. Lo rividi in seguito in Italia, a Roma, dov'era corrispondente di un quotidiano sovietico.

Ebbe un incidente diplomatico. Fu infatti coinvolto in un "affaire" di microfilm di un aereo militare italiano, trafugati da una fabbrica di Genova. I giornali scrissero che Zamojskij era stato sorpreso presso un paracarro di una strada dei colli Albani mentre ritirava una certa borsa.

Dovette lasciare l'Italia come "persona non grata". In quell'occasione ricordai un episodio accaduto ai tempi della mia collaborazione a Radio Mosca. M'ero seduto per una traduzione all'unica macchina per scrivere, una Lexicon, rimasta libera in redazione. Era quella di Zamojskij. Sul tavolino c'erano molte carte e le spostai. Lo sguardo cadde su un foglio di carta intestata "Radiokomitet" contenente una "zajavlenie" (dichiarazione) indirizzata al "Comitato per la Sicurezza dello Stato".

Il caporedattore attestava che Zamojskij era un compagno serio, capace e affidabile per insegnare la lingua italiana in corsi riservati dei Servizi Speciali d'Informazione. M'affrettai a rimettere le carte nell'ordine come stavano prima.

Alcuni anni dopo il suo forzato esodo da Roma trovai il nome di Loli Zamojskij in calce a servizi da Parigi su un settimanale culturale sovietico. Poi non ne seppi più nulla. Chissa dov'era finito nell'epoca gorbačëviana e in quella el'ciniana. Di recente qualcuno m'ha detto di averlo conosciuto in funzione di interprete negli incontri tra una delegazione italiana di Rifondazione Comunista e gli esponenti del Partito Comunista russo. Alle soglie del Duemila il suo nome è ricomparso fra le pagine dell'Archivio Mitrochin....

Nel primo anno di lavoro redazionale io fui utilizzato esclusivamente come "diktör", dapprima nei notiziari, poi anche in programmi culturali. La "capodiktör" Littli Lopatina programmava i turni, distribuiva le parti, dava il tono alle radiotrasmissioni. Parlava bene l'italiano senza inflessioni straniere. Non ho mai saputo esattamente quando fosse arrivata in Russia dall'Italia. Una volta ricordò d'aver avuto un nonno che era stato un rivoluzionario ancor prima di Lenin, che aveva soggiornato molti anni nelle carceri zariste, e che, liberato, era emigrato agli inizi del secolo prima in Francia poi in Italia. Un'altra volta raccontò che suo padre era un medico e che durante il fascismo aveva preferito spostarsi dalla Liguria in Francia, mentre lei, dopo il ginnasio frequentato a Genova, si era trasferita nella terra degli avi e cioè in Russia.

Littli era ebrea, ma questo l'ho appreso molto tempo dopo. Io non ho mai compreso come facessero i russi a distinguere immediatamente un "evrej" da un russo. Sembra dal naso e dai capelli. Io invece non ci sono mai riuscito. Al massimo riesco a suddividere le persone secondo il colore della pelle, e cioè se sono di pelle bianca o nera o gialla. Sarà anche perché non sono un fisionomista. Ricordo che a Radio Mosca conobbi un certo Ciu Li della Redazione cinese. E quando nei corridoi incontravo un cinese e lo salutavo con un "ciao Ciu Li" mi sentivo spesso rispondere "non sono Ciu Li, sono". Insomma era un altro. Lo dissi a Ciu Li: "Sai, voi cinesi mi sembrate tutti eguali". E lui di rimando: "Lo stesso

accade a noi cinesi con voi bianchi”.

L’esperienza mi ha comunque convinto che le persone non vanno distinte secondo la forma del naso o il colore della pelle o dei capelli, ma secondo le caratteristiche della loro condotta civile e morale. E per far questo occorre conoscersi e quindi serve parecchio tempo.

Ma torniamo a Littli. Lei era una veterana della Sezione italiana di Radio Mosca, le cui origini risalivano all’autunno 1937 con collaboratori del calibro di Ruggero Grieco, Anselmo Marabini, Luigi Amadesi, Rita Montagnana. Nel giugno 1941, dopo l’aggressione nazifascista all’URSS, la Redazione, dislocata a Rostokino nell’edificio del Comintern, fu rafforzata con altri collaboratori, tra cui Giulio Cerreti, Edoardo D’Onofrio, Vincenzo Bianco, Elena Montagnana Robotti, Luigi Polano. Lo stesso Palmiro Togliatti, sotto il nome di Mario Correnti, trasmetteva tre volte alla settimana, alle ore otto di sera, i suoi “Discorsi agli italiani”. Ed in aggiunta comparvero due nuove emissioni in italiano: “Radio Milano Libertà”, che trasmetteva a mezzanotte, e la “Voce della verità”, che si sintonizzava come “radio pirata” sulle stesse lunghezze d’onda dell’EIAR italiana polemizzando con Mario Appelius, che era “la voce” del regime fascista.

Quando le truppe naziste giunsero nei pressi della capitale sovietica, Radio Mosca proseguì le sue trasmissioni nelle varie lingue, compresa quella italiana, trasferendosi nelle città di Kujbyšev e di Ufa sul fiume Volga, e poi, con l’inizio della vittoriosa controffensiva sovietica, ritornò nuovamente nella capitale.

Littli Lopatina aveva vissuto quell’esperienza e nel dopoguerra divenne una colonna portante della Redazione italiana di Radio Mosca quando la maggior parte degli italiani se ne tornarono a casa.

Il Comintern non esisteva più e le redazioni delle varie lingue entrarono a far parte dell’Ente Radiofonico Centrale dell’URSS con sede nel centro della città, dapprima in “Putinkovskij pereulok” e infine in “Pjatnickaja ulica”.

I dirigenti del PCI erano oramai impegnati nel loro paese, e la Redazione italiana venne composta da russi che conoscevano la lingua italiana, o da italiani che si erano formati una famiglia in Russia ed avevano preso la cittadinanza sovietica. Fu soltanto negli anni cinquanta che cominciarono ad arrivare anche italiani in possesso di conoscenze fresche sia dei problemi sia della lingua del paese al quale erano dirette le radio-trasmissioni. Ma di loro parlerò in seguito.

La voce di Radio Mosca più conosciuta in Italia era sicuramente quella di Littli Lopatina. Moltissime lettere di ascoltatori erano indirizzate personalmente a lei. Attraverso l’etere era nato pure qualche affetto e

qualche amore. Littli teneva una fitta corrispondenza con un ascoltatore di Bologna, il maestro Napoleone Fanti, direttore della Biblioteca del Conservatorio Musicale Ottorino Respighi. Un antenato di costui, d'origine bolognese, aveva seguito Napoleone Bonaparte in terra di Russia. Fatto prigioniero durante la ritirata del 1812, aveva sposato una russa. I suoi discendenti avevano sempre coltivato un legame affettivo con la terra avita e dopo l'unità d'Italia avevano assunto e conservato la cittadinanza italiana. Solo quando il governo sovietico, alla vigilia del secondo conflitto mondiale, impose agli stranieri residenti in URSS per motivi non politici di prendere la cittadinanza sovietica o di trasferirsi altrove, i discendenti di quel bolognese di nome Fanti, giunto in Russia con l'Armata napoleonica, decisero di trasferirsi prima in Polonia e poi nella città originaria dell'antenato, cioè sotto le Due Torri.

Io ne avevo conosciuto alcuni: un anziano pensionato che veniva regolarmente all'Associazione Italia-URSS a leggerci i giornali e le riviste in lingua russa, un altro di nome Geraldo, matematico e docente universitario di lingua e letteratura russa, ed anche Napoleone, musicista, musicologo e bibliotecario.

Mentre le lettere di Napoleone Fanti a Littli vertevano su argomenti musicali e letterari, quelle di un altro bolognese di nome Fortazzi, grosso commerciante di pellami e calzature, erano invece ricolme di frasi dapprima di simpatia e poi di amorosa passione petroniana.

Quest'ultima corrispondenza sfociò addirittura in un viaggio del Fortazzi a Mosca. Arrivò in auto con un amico, un grosso mercante di frutta e verdura. Alloggiarono nell'enorme albergo Ukraina.

Littli mi chiese di accompagnarla nella visita. Salì nella stanza del Bolognese ed io la vidi ridiscendere nella hall dove l'attendevo, scarmigliata e rossa in viso. Era stracarica di pacchi e pacchettini.

“Oh, Mirco, è stato terribile – mi disse ansimando, – mi ha colmata di regali, poi s'è avvinghiato a me e m'ha scaraventata sul letto. A stento sono riuscita a sottrarmi alle sue furie. Sono fuggita”. Littli era sposata e aveva due figlie. La corrispondenza con Fortazzi s'interruppe e proseguì quella con Napoleone Fanti, della cui famiglia Littli poté essere ospite a Bologna qualche anno dopo grazie a un invito ufficiale che io le inviai a nome dell'Associazione Italia-URSS “allo scopo di tenere incontri con gli ascoltatori bolognesi di Radio Mosca”.

Un'altra voce femminile di Radio Mosca in lingua italiana era Rita. Una russa autentica. Pur non essendo mai stata in Italia, era riuscita ad impossessarsi perfettamente dell'italiano e a esprimersi senza la cadenza russa. Con me che studiavo il russo lei si divertiva a farmi apprendere le “častuški”, stornelli e filastrocche con vocaboli gergali in libertà, non

contenuti nelle grammatiche e nei dizionari.

Una sera si presentò tutta mesta nello Studio. La Littli non le permise di leggere dicendo che al microfono gli stati d'animo più reconditi degli speaker venivano allo scoperto. A Rita era accaduto un inconveniente. La sera precedente il marito l'aveva salutata partendo in "komandirovka" per Leningrado. Poi invece era rientrato d'improvviso a casa la notte stessa mentre lei era con l'amico. Il marito l'aveva lasciata. Avrebbe chiesto il divorzio. Avevano un figlio. "Non c'è proprio più niente da fare?", le chiesi. E lei di rimando: "Che vuoi farci. Oramai la tazza è rotta. Anche se s'incolla resta pur sempre una tazza rotta. E' un detto russo."

Evgenij Podchodnij, nostro regista e redattore musicale, la consolò: "Coraggio Rita! Morto un papa, fatto un altro! E' un detto italiano".

Di esperienze matrimoniali, a quanto si raccontava, Evgenij ne aveva avute parecchie. Era sulla quarantina. Amava la musica, il vino, le donne e le carte da gioco. Proveniva dal Caucaso. Durante la guerra aveva servito come interprete d'italiano sulle navi della marina militare sovietica. Nel '45, nel porto di Napoli, dov'era ormeggiata la nave ammiraglia sovietica, aveva avuto un infortunio. Una sera non era rientrato a bordo e per alcuni giorni non l'avevano più rivisto. Fu ritrovato dalla polizia militare alleata in un postribolo partenopeo in stato d'ubriachezza. Venne dimesso dalla marina militare e dopo un certo tempo, chissà per quali vie, giunse dal Caucaso nella capitale ed ebbe un impiego nella redazione italiana di Radio Mosca. Correva voce che avesse varie mogli e vari figli da mantenere in diversi porti dell'immenso territorio sovietico. Era un uomo simpatico, amava la compagnia e l'allegria. Anche alla Radio ebbe delle storie per via del bere. Fu sottoposto a provvedimenti disciplinari, a sanzioni amministrative, a sospensioni. Scompariva per un po', poi riappariva nuovamente dietro al bancone della regia sempre ricolmo di energia e buonumore. "Vedi, Mirco, - mi diceva, - davanti alla bottiglia di vodka mezzovuota l'ottimista esclama soddisfatto che ce n'è ancora una metà, mentre il pessimista bofonchia sconsolato che ne manca già una metà. Io appartengo alla prima categoria. Sono un ottimista. Non mi arrendo mai".

I collaboratori italiani

La voce maschile di punta delle radiotrasmissioni era senza dubbio quella di Enrico Farina.

Il padre, un comunista piemontese, aveva lasciato con la moglie l'Italia durante il fascismo. Esiliato dapprima in Francia, poi in URSS, aveva lavorato a Radio Mosca durante la guerra. Alla fine del conflitto era tornato in Italia ed era stato eletto al Senato. Anche Enrico aveva

seguito i genitori in Italia ma non c'era rimasto a lungo. Aveva nostalgia per la Russia. Era oramai talmente “obrusevšij” che se n'era ritornato a Mosca, s'era fatto una famiglia e lavorava alla Radio. Affabile e gentile nei rapporti coi compagni di lavoro, si limitava a pronunciare esclusivamente le parole strettamente indispensabili allo svolgimento dell'attività redazionale. Non parlava mai di sé, del proprio passato, di suo padre senatore, non esprimeva mai un giudizio o un commento politico sull'URSS o sull'Italia. Eppure di esperienze ne aveva accumulate un bel pò. Appresi più tardi che, giunto bambino in URSS negli anni trenta, era stato uno degli allievi della scuola istituita dal Soccorso Rosso Internazionale per i figli dei dirigenti comunisti del mondo intero, e che poi durante la guerra aveva frequentato a Ufà la Scuola di formazione ideologica del Comintern e aveva collaborato con Luigi Polano alla radio pirata “La voce della verità” destinata all'Italia. Di tutto questo Enrico non parlava mai. Figurarsi poi se accennava al Corso di addestramento alla lotta partigiana che aveva frequentato nel 1943 assieme all'imolese Teresa Mondini. Questo me l'avrebbe confidato successivamente la stessa Teresa, che dopo essere stata paracadutata in Jugoslavia presso le formazioni partigiane del maresciallo Tito aveva raggiunto con la sua ricetrasmittente la Brigata di Cino Moscatelli in Piemonte nell'Ossola, mentre Enrico Farina era stato destinato al lavoro politico nei campi di prigionia dei militari italiani dell'ARMIR.

Oltre ad essere un ottimo speaker, Enrico era la spina dorsale del reparto traduzioni. I programmi più impegnativi di scienza, tecnica, economia, li traduceva lui. Quando c'era un discorso importante di qualcuno del Politbjurò ed occorreva fare “presto e bene” si ricorreva a lui. Enrico si piazzava accanto alla dattilografa Fira Rynkovskaja e dettava, dettava, dettava, traducendo speditamente dal russo all'italiano. Perfino il Comitato Centrale del PCUS ricorreva a lui quando occorreva tradurre lestamente e fedelmente i materiali da fornire alle delegazioni del PCI presenti a un congresso o ad una conferenza internazionale dei partiti comunisti.

A tradurre il resto provvedeva in redazione il trio della “Vecchia Guardia” italiana composta da un toscano, da un emiliano e da un lombardo. Ai “vecchi” Baldi, Falchieri e Buzzi erano riservati i notiziari, le rassegne stampa, le risposte alle lettere degli ascoltatori.

Anche se l'internazionalismo era uno dei valori fondativi del marxismo-leninismo, devo ammettere che durante i miei soggiorni moscoviti non sono mai riuscito a stringere coi redattori sovietici altro che rapporti di lavoro, mentre con questi tre “vecchi compagni” italiani mi è sempre stato facile intrattenere rapporti di solidarietà e amicizia.

“Siamo pur sempre della stessa razza”. dicevano i tre della “vecchia guardia italiana”.

Erano “veterani” del PCI, iscritti dalla fondazione del 1921. Perseguitati dal fascismo, avevano lasciato l’Italia negli anni venti e si erano rifugiati in Unione Sovietica. Accomunati dalla fede negli ideali di libertà, giustizia, solidarietà internazionalista, avevano avuto itinerari di vita molto diversi.

Il fiorentino Baldi aveva combattuto nelle Brigate internazionali in terra di Spagna per difendere la repubblica contro Franco. Dopo la caduta di Madrid aveva attraversato i Pirenei e successivamente in Francia si era unito ai reparti dei “maquisards” contro l’occupazione nazista. Nel dopoguerra era ritornato a Mosca dove aveva la moglie russa e una figlia. In Italia Baldi non poteva tornare. Mi raccontò che negli anni venti aveva giustiziato una spia fascista che s’era infiltrata nell’organizzazione comunista clandestina di Firenze facendo arrestare diversi compagni. Invitò quella spia a una riunione in una vecchia cantina di via del Corno ed eseguì la sentenza emessa dall’organizzazione comunista di quartiere. L’OVRA, la polizia segreta fascista, l’aveva individuato e lui era fuggito per evitare l’arresto e il processo. L’imputazione era di omicidio volontario per motivi privati e non politici ed era stato condannato all’ergastolo. Ma quella non era l’unica volta in cui il Baldi era stato coinvolto in una vicenda di spie. Una sera, dopo una lunghissima partita a poker intervallata da copiose libagioni, Baldi mi confidò che qualcosa del genere gli era capitato anche durante il soggiorno in terra sovietica.

Negli anni trenta aveva ricevuto l’incarico, ma non mi disse da chi, di recarsi a Odessa per “liquidare” un “sedicente marinaio italiano” che cercava di contattare i connazionali antifascisti residenti in URSS esibendo una tessera comunista.. Gli dissero che quel tizio era una spia dell’OVRA e che andava eliminato. E lui andò ed eseguì la missione. Fu poco prima di partire per la guerra di Spagna.

Quando lo conobbi a Radio Mosca Baldi era sulla sessantina. Coltivava il sogno di rivedere Firenze ma a ciò s’opponeva la condanna all’ergastolo non ancora caduta in prescrizione. Soltanto alla fine degli anni sessanta, dopo che alla presidenza della Repubblica venne eletto Giuseppe Saragat, il fiorentino Baldi poté fare un viaggio nella sua agognata Firenze dove aveva ancora dei familiari. Poté così rivedere la città natia, passeggiare sul Lungarno e riattraversare l’amato Ponte Vecchio. E a Firenze ci rimase per sempre. Alla vigilia della partenza per Mosca la vita di Baldi fu stroncata da un infarto ed egli venne sepolto nel cimitero di Firenze. Dopo la sua morte appresi che si chiamava Angelo Gallori. Per me e per tutti era “Baldi il fiorentino”, un uomo che amava tutto ciò

che era fiorentino. Durante i quattro anni che trascorsi al lavoro nella redazione italiana di Radio Mosca, ebbi con lui un solo scontro. Mentre leggevo in studio il testo di una sua traduzione mi permisi di sostituire il vocabolo “susine” con quello di “prugne”, e lui s’arrabbiò. Non volle dare ascolto alla mia giustificazione: “Noi emiliani abbiamo una ESSE strascicata. L’ho fatto per la pronuncia. La parola “prugne” la pronuncio meglio di “susine”, l’ho fatto per la pronuncia”. E lui di rimando: “Non ti permettere mai più di cambiare un vocabolo fiorentino con un altro, tanto più se è bolognese o romagnolo. Perfino Manzoni venne a sciacquare in Arno le sue impurità lombarde”.

Il secondo traduttore del trio della “vecchia guardia italiana”, Antonio Falchieri, di origine bolognese, non si poneva invece problemi di purezza linguistica. Era sulla cinquantina, ma ne dimostrava di più. A lui assegnavano da tradurre le notizie brevi e meno complicate. Ed era un grosso problema rimettere in sesto i suoi periodi per rendere chiaro e scorrevole quanto si doveva leggere al microfono. I tanti idiomi delle terre dov’era passato si erano mescolati e sedimentati nel suo linguaggio. Il dialetto bolognese, l’italiano, il francese, lo spagnolo, il catalano, il serbocroato e il russo avevan dato origine a una “sintassi falchieriana” che obbligava il “redattore stilista” a sforzi inumani per ricondurla alla sintassi italiana. Nel vederlo seguire con pazienza ed estrema rassegnazione le correzioni che si apportavano alle sue traduzioni non si poteva certo immaginare che la sua vita fosse stata quella di un impavido ed instancabile combattente. Da comunista aveva lasciato Bologna per evitare il carcere fascista, da esule antifascista in Francia era poi approdato in URSS per un corso di educazione politica. Di qui nel 1936 era partito volontario per la guerra di Spagna e aveva militato nel Battaglione Garibaldi. Aveva preso parte alla difesa di Madrid e alla vittoriosa battaglia di Guadalajara. Pur essendo rimasto gravemente ferito, aveva continuato a combattere in terra spagnola fino alla fine del 1939. Poi era tornato in URSS. E nel 1941, quando Hitler iniziò l’attacco all’URSS, Antonio Falchieri si arruolò nell’Armata Rossa.

Destinato alla guerriglia, fu paracadutato in Jugoslavia dove s’aggregò alle formazioni partigiane del maresciallo Tito. Alle ferite alle gambe riportate in terra di Spagna, si aggiunse una grave ferita al petto inferta da una granata nazista in terra di Jugoslavia nell’aprile ’45 quasi allo scadere del conflitto. Si era rimesso in sesto con tre anni di ospedale a Mosca ed era stato poi assunto a Radio Mosca.

Antonio Falchieri aveva una famiglia pesante: una moglie incontentabile e bisbetica e diversi figli da mantenere. Quando io, oltre che a fare lo speaker, cominciai a fare traduzioni, scrivevo spesso sul foglio

come traduttore il suo nome invece del mio perché gli venissero conteggiate più pagine e potesse ricevere un onorario più consistente.

Eh sì, Antonio Falchieri, oriundo bolognese, aveva avuto ed aveva ancora una vita non facile. Ma la sua era stata una vita interessante, una vita di grande impegno, una vita al servizio di un ideale. Io non l'ho mai sentito emettere un lamento. Sopportava i carichi fisici e morali della vita in silenzio e con serenità. Anzi, se qualcuno si trovava per caso coinvolto in qualche spiacevole frangente nel lavoro o nella vita privata, era lui, il bolognese Falchieri, a pronunciare parole di conforto e di incoraggiamento. Una volta sola l'ho visto con l'aria sbigottita di chi non riesce a capire un improvviso accadimento. Fu una mattina del giugno 1957. Entrai in redazione e lo vidi camminare di qua e di là guardando ogni tanto verso l'alto. Era solo. "Ma che succede?", gli chiesi. "Ma non vedi?", mi rispose indicando con l'indice una parete. Eh sì, c'era "un vuoto" nella parete. Il giorno prima, proprio lì, c'era un gran ritratto di Georgij Malenkov, capo del governo. Ora non c'era più. "Chissà che è successo?", borbottava Falchieri con gli occhi tutti aperti. "Ma lo dovranno ripulire", dissi io con noncuranza. "Eh no, - ansimò Falchieri - io ricordo i giorni in cui scomparvero i quadri di Trockij, poi quelli di Bucharin, poi quelli di Stalin. Soltanto dopo, noi ne abbiamo conosciuto il motivo. Chissà che è successo?!" La risposta arrivò presto. Il giorno dopo il caporedattore ci convocò in riunione e ci comunicò che Malenkov, Molotov, Kaganovič, e "l'aggiuntosi ad essi Šepilov", erano stati espulsi dal Comitato Centrale del PCUS.

Sulla parete non comparve il ritratto di nessun altro.

Il terzo traduttore del trio della "vecchia guardia italiana" era Fulvio Buzzi, di origine varesotta. Un uomo sulla cinquantina, piccolo, magro, dagli occhi vivacissimi. Arrivava in redazione di sera. Si sedeva davanti ad una vecchissima macchina Olivetti di colore nero, di cui solo lui si serviva, e si metteva a tradurre il notiziario che sarebbe andato a leggere lui stesso al microfono nello Studio alle ore ventidue, le venti in Italia. Nessuno, naturalmente, gli contendeva quel turno di lavoro perché tutti desideravano essere preferibilmente liberi di sera. Ma a Buzzi andava bene così. Batteva sui tasti della vecchia macchina per scrivere con il solo indice della mano destra e andava a capo usando il pollice della mano sinistra. Era velocissimo e riusciva a fare sempre tutto. Gentile e affabile con tutti, non amava "far chiacchiere" o "raccontare pettegolezzi", come soleva dire lui.

Anche Buzzi, come il Baldi e il Falchieri, era fuoriuscito dall'Italia per sottrarsi al carcere fascista. Prima in Francia poi in URSS. Del suo passato si sapeva solo che durante la guerra aveva lavorato nella redazio-

ne italiana di Radio Mosca e di quell'esperienza egli mi raccontò un solo episodio. Fu il giorno in cui sulla *doska*, la bacheca appesa nell'atrio della sede di Radio Mosca, comparve un "biasimo pubblico" a carico della "capodiktor" Littli Lopatina. Leggendo il resoconto del discorso di un autorevole membro del Politbjurò, mi sembra Suslov, la Littli aveva commesso un grosso fallo pronunciando l'aggettivo "socialista" al posto dell'aggettivo "capitalistica". Ne era uscita la seguente affermazione: "La società socialista contiene in sé stessa le contraddizioni che la sospingono alla guerra". Apriti cielo! La frase, letta "in diretta", era andata in onda. Il posto di controllo in ascolto se n'era accorto e aveva segnalato l'incidente alla Direzione.

Ci fu una ristretta riunione di Partito. La Littli motivò la propria "disattenzione", il proprio "grave errore", adducendo motivi di "stanchezza" e di "preoccupazioni familiari". Accadeva spesso che lo speaker leggesse macchinalmente un dattiloscritto senza prestare attenzione al contenuto.

La Littli se l'era cavata con un "biasimo pubblico". E fu allora che Buzzi commentò: "A me andò peggio!". Fui curioso di sapere il perché e allora lui mi raccontò. Nel 1942, in una freddissima mattina d'inverno, egli, stanco, affamato, insonnolito, aveva letto al microfono di Radio Mosca, in diretta, il notiziario.

La notizia iniziava così: "Diamo lettura di un Comunicato del Comando Supremo delle Forze Armate" E qui si era sbagliato. Aveva detto "tedesche" invece di "sovietiche". Se n'era accorto subito e si era corretto, ma il tutto era andato in onda. Il posto di controllo aveva registrato l'accaduto. Buzzi venne sospeso dal lavoro e posto sotto inchiesta. Si era salvato da ulteriori più gravi conseguenze arruolandosi in un battaglione di volontari in partenza per il fronte. I tedeschi erano già nei pressi della capitale sovietica. Buzzi non era addestrato all'uso delle armi e perciò lo misero a scavare trincee in prima linea durante la battaglia della difesa di Mosca. In seguito era stato scovato da Edoardo D'Onofrio, che l'aveva aggregato al gruppo dei compagni che svolgevano attività antifascista nei campi dei prigionieri italiani dell'ARMIR.

Nel dopoguerra era stato riassunto nella redazione italiana di Radio Mosca. Quand'io lo conobbi, alla fine degli anni cinquanta, egli aveva una situazione familiare complicatissima. Incomprensioni con la moglie russa, due figlie da mantenere. La maggiore, Fulvia, sedicenne, studiava regolarmente. La minore, Bianca, quattordicenne, era mentalmente ritardata. Ospedali, visite mediche, continue preoccupazioni. Il locale dove abitava, che io vidi, era in coabitazione con diverse famiglie. Due stanzette per lui e la sua famiglia, e la cucina ed i servizi in comune con le altre

famiglie. Buzzi cercava di dimenticare il tutto nel lavoro. Ne faceva tanto, “per sbarcare il lunario”, diceva lui. Al mattino era impegnato in traduzioni presso la VOKS, la Società Pansovietica per le Relazioni Culturali con l'estero, al pomeriggio faceva un salto alla SOVEXPORTFIL'M, l'ente sovietico per l'esportazione dei film, dove si doppiavano i documentari ed i film nelle lingue straniere, e la sera veniva a Radio Mosca.

Una sera arrivò in preda alla disperazione. “Bianca è scomparsa, da ieri mattina”. E cominciò a correre in giro per gli ospedali, per gli uffici di polizia, alla ricerca della figlia. Bianca fu rintracciata due settimane dopo. Un uomo anziano, un “djadja”, uno zietto, le aveva offerto dei “konfetki”, dei cioccolatini, e l'aveva invitata a seguirlo. Aveva trascorso due settimane in una “dacia” fuori Mosca. Raccontò che “lo zietto” era stato molto buono con lei e aveva voluto fare solo dei “giochini”.

La polizia fece le indagini, riuscì ad individuarlo e ci fu il processo. Il buon “zietto” fu condannato per sequestro di persona e abuso di minorenne. Tutte quelle vicende giudiziarie si protrassero per mesi e per Buzzi non fu facile sopportarle. Provato da quella vicenda, maturò in lui la decisione di lasciare Mosca e di tornarsene nel suo paese, in Italia. Aveva ancora un fratello in provincia di Varese e contava sul suo aiuto. Cominciò il disbrigo delle pratiche, ma incontrò intralci sia da parte italiana che da parte sovietica. Anche lui, come del resto Baldi e Falchieri, aveva assunto nell'anteguerra la cittadinanza sovietica. Quante carte, quanti documenti dovette chiedere e ottenere Buzzi. Il certificato di nascita, la registrazione in Italia del matrimonio con una straniera, la cittadinanza italiana per sé e per la moglie e le due figlie. E il visto d'uscita dall'URSS? Altre complicazioni. A un certo punto Buzzi ne ebbe piene le scatole... Nel febbraio 1960 giunse per la prima volta in visita ufficiale a Mosca il presidente della Repubblica Italiana Giovanni Gronchi. Buzzi preparò una lettera, la dattiloscrisse sulla vecchia macchina Olivetti di colore nero, battendo con il solo indice della mano destra e andando a capo con il pollice della mano sinistra, la mise in una busta e si appostò in Ulica Vesninà nei pressi dell'Ambasciata d'Italia.

Quando giunse il corteo delle auto egli balzò tra i poliziotti italiani e sovietici e s'accostò al cancello dell'Ambasciata tenendo alta in mano la busta per consegnarla personalmente al presidente Gronchi. Ci riuscì. Le varie pratiche, sia italiane che sovietiche, ricevettero allora un decorso accelerato.

Un anno dopo, di passaggio per Milano, volli recarmi a Sesto San Giovanni dove sapevo che Buzzi s'era acuartierato con la famiglia. Raggiunsi la sua abitazione. S'era sistemato nel seminterrato di una casa dove c'era la Camera del Lavoro. L'avevano messo lì i compagni milane-

si per aiutarlo. Non pagava l'affitto e nemmeno l'acqua, la luce e il gas, mi informò.

Era comunque un alloggio impregnato di provvisorietà e desolazione. La moglie, che non parlava italiano, recava stampata sul viso la propria insoddisfazione, la propria rabbia. La figlia piccola, Bianca, l'avevano lasciata a Mosca in una casa di cura.

La figlia maggiore, Fulvia, stava imparando l'italiano per trovare un'occupazione in qualche azienda. Buzzi faceva saltuariamente qua e là delle traduzioni. Nel congedarsi da me, alla fermata del tram, mi sussurrò: "Caro Mirco, mi va male". Gli lasciai una modesta somma di denaro: "Compra qualcosa da mettere addosso a Fulvia".

Qualche anno più tardi, al rientro dall'estero a Bologna, ricevetti una lettera di Buzzi da Mosca. Mi raccontava che non ce l'aveva fatta a rimanere in Italia, che non aveva potuto resistere, che aveva dovuto nuovamente "emigrare". La prima volta, durante il fascismo, l'aveva dovuto fare per motivi politici, la seconda volta l'aveva dovuto fare per motivi di famiglia. La moglie era voluta tornare a Mosca dove aveva parenti, amicizie, la pensione, e dove c'era la figlia piccola. Non aveva voluto sentire ragioni. Lui del resto continuava ad avere lavori soltanto precari. Era troppo avanti negli anni per ottenere un impiego stabile. E così se n'era tornato anche lui a Mosca, di nuovo nella redazione italiana di Radio Mosca. Solo Fulvia era voluta restare in Italia presso uno zio nel Varesotto. Aveva trovato lavoro in una grossa azienda ed aveva il fidanzato...

La lettera di Buzzi concludeva così: "Caro Mirco, la vita sarebbe così bella se non ci fossero gli uomini a rovinarla...". Non molto tempo dopo, avendo accompagnato un gruppo di turisti italiani a Mosca, lo cercai. Mi dissero che era morto stroncato da infarto nella redazione italiana di Radio Mosca. S'era afflosciato sulla sua vecchia macchina Olivetti di colore nero su cui continuava a battere con il solo indice della mano destra andando a capo con il pollice della mano sinistra.

C'era anche un quarto personaggio che poteva essere annoverato tra i membri della "vecchia guardia italiana". Era Silvio Di Giovanni, meglio conosciuto col soprannome di "Foschi". In redazione era divenuto oramai un "precario" poiché veniva chiamato solo in caso di necessità, quando qualcuno del trio della "vecchia guardia" era in malattia o in vacanza.

Era il "Foschi" che avevo già incontrato alla Scuola "Anselmo Marabini" di Bologna, che poi era stato trasferito alla Scuola dei Cooperatori a Faggeto Lario sul Lago di Como, e che successivamente era finito a dirigere presso Praga la scuola per gli ex partigiani italiani

espatriati in Cecoslovacchia. Ora l'incontravo nuovamente a Mosca, dove viveva con una giovane moglie russa.

Teneva lezioni sul movimento operaio e comunista internazionale nei corsi organizzati nelle fabbriche moscovite dai "veterani della Rivoluzione". Era ancora un acerrimo nemico del fumo e dell'alcool e attendeva ancora lo scoppio della crisi generale del capitalismo. In primavera e in estate curava le piante e i fiori nel cortile del suo caseggiato, al sabato, rispettando la tradizione leninista, s'impegnava con una "squadra del lavoro comunista" nella pulitura del parco pubblico di Via Pešannaja, dove abitava la famiglia di Giovanni Germanetto e dove abitai anch'io dal '59 al '61. E dato che la rivoluzione proletaria mondiale tardava ad arrivare, egli si dedicava d'inverno al "De Rerum natura" di Lucrezio, da lui considerato come il più eccelso poema materialista di tutte le epoche. Dopo averlo tradotto dal latino in italiano lo stava ritraducendo dall'italiano in russo per pubblicarlo e farlo conoscere ai russi. Di metrica poetica, a dire il vero, "Foschi" se ne intendeva. Mi fu di grande aiuto quando Nadežda Konstantinovna, direttrice del complesso di danza e musica "Berëzka", m'incaricò di tradurre dal russo in italiano alcune canzoni popolari che voleva inserire nel repertorio di una imminente tournèe in Italia.

"Foschi" era un uomo che amava parlare, parlare e parlare, e che esigeva di essere ascoltato. Le sue traduzioni dal russo in italiano di notizie e commenti da inviare nell'etere lasciavano però alquanto a desiderare come grammatica e sintassi. E così la redattrice stilista s'arrabbiava e altrettanto faceva lo speaker... Le chiamate in redazione del "precario Foschi" perciò si diradarono fino a cessare totalmente.

Incontrai anche un quinto personaggio che poteva ritenersi della "vecchia guardia", sebbene fosse un poco complicato assegnargli una qualche cittadinanza nazionale. Si chiamava Casimiro (Kazimir) Kobeljanskij. Era di origine ebrea ed era nato a Parigi. Aveva frequentato il ginnasio-liceo "Visconti" di Roma, e dopo la Marcia su Roma del 28 ottobre 1922 era stato messo in galera dai fascisti. Espatriato poi in Russia, lo si ritrova come interprete, il 22 febbraio 1926, nell'incontro-scontro fra Stalin e Bordiga, promosso da Palmiro Togliatti quale esponente del Comintern.

Negli anni trenta il nome di Casimiro Kobelianski [Kobeljanskij] compare dapprima a Mosca come membro dell'Esecutivo dell'Internazionale Giovanile Comunista, e quindi in Spagna durante la guerra civile quale interprete di varie lingue presso i consiglieri sovietici dei servizi d'informazione. Negli anni quaranta fu un collaboratore di varie redazioni in lingue estere di Radio Mosca e negli anni cinquanta

insegnava, non so cosa, all'Accademia delle Relazioni Internazionali dove si preparavano i diplomatici sovietici.

Io lo conobbi nei primi anni sessanta. Venne in redazione e mi chiese un favore. Aveva scritto un libro su Antonio Gramsci. Dapprima in lingua russa, ma non glielo avevano pubblicato. Ora l'aveva tradotto in italiano perché – così disse – “l'amico e compagno” Giancarlo Pajetta gli aveva promesso di pubblicarlo in Italia. A me chiedeva di revisionare il testo dal punto di vista della lingua italiana e io accettai.

Siccome non voleva – non so perché – che ci incontrassimo in redazione, i nostri incontri avevano luogo su una panchina del viale di fronte al monumento di Aleksandr Puškin. Lui mi leggeva il testo in italiano e io gli suggerivo di apportare qualche modifica dove ritenevo opportuno. Feci del mio meglio per rendere limpido e scorrevole oltre che corretto il suo modo d'esprimersi per iscritto nella lingua del nostro Dante, ma non mi risulta che qualche editore abbia pubblicato in Italia un libro su Antonio Gramsci scritto da un autore di nome Casimiro Kobelianski. Ho però riconosciuto che si trattava di lui, cioè di Casimiro Kobelianski, quando nel libro “Asce di guerra” dei Wu Ming, si racconta che il romagnolo Vitaliano, nel trasferirsi in Laos per fare “il guerrigliero”, ebbe nella sosta a Mosca un interprete che nel parlare lanciava spruzzi di saliva attorno a sé. Quel “viziutto” di Casimiro l'avevo dovuto sperimentare pure io quando sulla panchina mi leggeva quanto aveva scritto su Antonio Gramsci. Di recente ho ritrovato il suo nome fra coloro che Gianni Corbi ringrazia per l'aiuto che gli hanno fornito a Mosca per scrivere il suo libro “Togliatti a Mosca”. Casimiro era prossimo ai novant'anni.

Oltre ai rappresentanti della “vecchia guardia” vi erano nella redazione italiana coloro che, come me, venivano inviati a Radio Mosca dal cosiddetto “Ufficio Periodici” del PCI per restarvi due o tre anni e poi rientrare in Italia.

Il primo ad arrivare dopo la morte di Stalin era stato Sergio Soglia da Bologna.

Dopo il XX Congresso del PCUS era giunto da Roma Sergio D'Angelo con la moglie Giulietta, sorella dell'allora compagna di Emilio Sereni, cioè della compagna che conviveva con lui dopo la morte dell'indimenticabile Marina. Oltre a scrivere commenti radiofonici, Sergio D'Angelo si dedicò privatamente ad allacciare per conto dell'editore Giangiacomo Feltrinelli buoni rapporti con lo scrittore Boris Pasternak, recandosi spesso a fargli visita nella “dacia” di Peredelkino. Fu il “vecchio” Buzzi a parlarmi della vicenda.

“Vedi Mirco – mi raccontò Buzzi – il manoscritto del *Dottor Živa-*

go che Pasternak, dopo il veto alla sua pubblicazione nella rivista *Novyj mir*, consegnò a Sergio D'Angelo, ha soggiornato dentro il cassetto della tua scrivania, occupata prima di te appunto da Sergio D'Angelo. Un mattino Sergio si recò a Peredelkino, al pomeriggio venne al lavoro in redazione recando con sé il dattiloscritto, e la sera se ne tornò a casa. Si prese poi qualche giorno di ferie e si recò a Berlino dove depose il *Dottor Živago* nelle mani di un inviato dell'editore Feltrinelli". Fu così che il famoso romanzo di Pasternak venne pubblicato in Italia e in Occidente prima che in Unione Sovietica, suscitando un gran scalpore nel mondo e le ire di Mosca.

Sergio D'Angelo dovette fare le valigie e rientrare in patria assieme alla moglie Giulietta che in redazione assolveva la funzione di "redattrice stilista" per rendere corretti e scorrevoli i testi destinati ad "andare in onda". Io assistei ai preparativi della loro partenza. Se ne tornarono a Roma dove Sergio D'Angelo si occupò di attività editoriali e di giornalismo dirigendo un giornale che parafrasando l'americano "Life" si chiamò "Vita".

Al suo posto giunse in redazione il toscano Mario Benocci con la moglie Giuliana, che sostituì Giulietta. Alla loro partenza Mario non fu sostituito da nessun altro, mentre il "ruolo" di "redattrice stilista" fu assunto da Marcella Ferrara, ex segretaria della togliattiana rivista "Rinascita", consorte di Maurizio Ferrara, corrispondente moscovita de "l'Unità".

In casa loro conobbi il vivacissimo figlioletto Giuliano, che dopo essere stato dirigente del PCI in quel di Torino, divenne in seguito famoso come sottosegretario del governo Berlusconi nel 1994 e poi come direttore del giornale berlusconiano "Il Foglio". Di lui a Mosca ricordo un episodio. Un giorno il piccolo Giuliano, rincorrendo per la casa il fratellino, s'infortunò battendo il capo allo spigolo di un tavolo. Ero presente e fui io a telefonare al pronto soccorso sanitario e a fungere da interprete durante la visita medica. Per fortuna non risultò nulla di allarmante e il tutto si concluse con un'amorevole sgridata materna a quel figlioletto tanto "scazzacollo".

Il controllo del Litotdel

Oltre a ricoprire il ruolo di speaker mi era concessa la facoltà di scrivere articoli e fare dei reportages. Diedi vita alla rubrica "La finestra sul mondo", nella quale presentavo settimanalmente un paese che per qualche motivo si trovasse al centro della politica internazionale del momento. Un'altra rubrica, "A colloquio con la gente", mi permetteva di esporre in forma di dialogo le condizioni di vita e di lavoro dei cittadini del "Paese dei Soviet". Realizzai anche dei reportages in fabbriche di

Mosca, nel corso di una visita a Leningrado e durante una crociera lungo il Volga e il Don. Naturalmente, tutto ciò che scrivevo doveva essere vistato dal caporedattore ed ottenere l'imprimatur del Litotdel, una sigla che significava "Sezione Letteraria", ma che fungeva in realtà da ufficio di censura. Oltre a verificare che non vi fossero distorsioni delle asserzioni fondamentali della propaganda sovietica, tale Sezione controllava che non venissero radiotrasmesse informazioni e cifre che non fossero quelle ufficiali. Io mi vidi bocciare due commenti, uno su una crisi di governo in Italia e uno su una crisi di governo in Francia. Il caporedattore mi spiegò: "Non si può interferire negli affari interni di altri paesi". Mi bocciarono anche alcuni "Colloqui con la gente", forse perché non troppo esaltanti il tenore di vita della popolazione sovietica, dato che si accennava alla coabitazione e al rapporto fra prezzi e salari.

Il Litotdel era davvero una potenza. Non si sapeva da chi fosse composto e il suo giudizio era insindacabile. Il suo controllo non si limitava ai testi provenienti dalle redazioni centrali e dalle redazioni delle varie lingue, ma si esplicava pure durante le registrazioni effettuate negli Studi e durante la messa in onda. All'italiano Mario Benocci, che come *obozrevatel'* scriveva commenti politici d'attualità e si spazientiva perché il suo pezzo giornaliero doveva essere tradotto in russo per essere vistato dal Litotdel prima di essere letto al microfono in italiano, il caporedattore spiegava: "Siamo la voce dello Stato Sovietico, non possiamo dire quello che ci pare".

Il solo fatto che il Litotdel esistesse influiva preventivamente su chi scriveva o su chi leggeva al microfono. L'esistenza della censura porta inevitabilmente a una forma di autocensura da parte di chi vi è sottoposto. L'alternativa è la dissidenza o la rottura del rapporto di lavoro. Noi italiani, a parte la bocciatura di qualche pezzo, non avemmo altri grattacapi nei nostri rapporti con il Litotdel. Eravamo in epoca chruščëviana e noi comunisti italiani eravamo convinti che nell'Unione Sovietica, pur con tutte le insufficienze e le problematiche sottolineate dal XX congresso del PCUS, si stesse costruendo un mondo diverso e migliore rispetto al mondo capitalista, con relazioni umane più giuste e più libere. Le illegalità e le oscurità menzionate nel rapporto segreto di Chruščëv sullo stalinismo erano da noi considerate incidenti di percorso nell'evoluzione storica dal capitalismo al socialismo. Eravamo convinti che nell'Unione Sovietica si operasse veramente per la formazione di un "uomo nuovo" e ciò che notavamo di impuro, distorto, ingiusto, illiberale, lo consideravamo un retaggio del passato che si sarebbe superato nel tempo. Così io nei miei reportages parlavo di tutto ciò che scorgevo di positivo nella società sovietica e lo contrapponevo al negativo che era

presente nella società capitalistica. Quanto alle questioni relative alle libertà, ero convinto che fosse giusto fare una differenziazione fra le libertà sostanziali e quelle formali. Nell'URSS vi erano quelle sostanziali, come il diritto al lavoro, all'istruzione, alla salute, alla cultura, al riposo, alla pensione, e non vi erano quelle formali, quali la libertà di parola e di stampa, a differenza del sistema capitalista che concedeva le seconde a scapito delle prime. Era così che allora io guardavo all'Unione Sovietica, e così la descrivevo nei miei scritti destinati alle radiotrasmissioni, senza rinunciare a condividere le posizioni d'autonomia che si stavano affermando nella strategia del PCI dopo la comparsa del "rapporto segreto" sullo stalinismo e dopo i fatti d'Ungheria.

Nel 1956 era stato sciolto il Cominform, l'Ufficio d'informazioni dei partiti comunisti, e nel novembre 1957 si tenne a Mosca una Conferenza dei partiti comunisti ed operai del mondo intero nella quale il PCI si pronunciò per l'autonomia di ogni partito e contro le proposte di riproporre nuove forme d'organizzazione e coordinamento del movimento comunista internazionale.

Ricordo che per l'occasione assistei Mario Alicata, membro della Direzione e responsabile della Sezione culturale del PCI, in una sua intervista a Radio Mosca. Nel congedarci sulla Piazza Puškin gli chiesi com'era andata per noi alla Conferenza internazionale e lui mi rispose: "Eh sì, noi italiani ci stiamo scontrando coi comunisti cinesi, jugoslavi, sovietici e anche coi francesi, su molte questioni, e sono questioni sostanziali. Ma tu, caro Mirco, a Radio Mosca, cerca di tenere alta la bandiera del PCI, mi raccomando. Ce n'è tanto bisogno". Ci stringemmo fortemente la mano, lui partì per Roma mentre io rimasi a Mosca.

Italiani a Mosca

Oltre a noi della redazione di Radio Mosca, di italiani ce n'erano altri nella capitale sovietica. A parte quelli dell'ambasciata coi quali noi, espatriati senza il visto, non coltivavamo relazioni, c'era un consistente numero di giovani e ragazze che studiavano all'università, per lo più nelle facoltà di filologia e di economia, e qualcuno di fisica. Anche tra di loro ce ne erano di quelli giunti tramite il PCI senza visto d'espatrio, ma in seguito, dopo la visita a Mosca del presidente Giovanni Gronchi, avevano regolarizzato il loro soggiorno per motivi di studio nell'ambito di un accordo culturale tra i due paesi che prevedeva lo scambio di studenti tra università italiane e sovietiche.

Non poterono invece regolarizzarsi i compagni italiani che frequentavano la Scuola Centrale Quadri del Comitato Centrale del PCUS. Erano parecchi e provenivano da tutte le regioni d'Italia. A questi corsi il PCI fornì allievi nel decennio 1955-1965, poi l'invio cessò. Ufficialmente

si disse che al loro ritorno in patria quegli allievi non riuscivano ad inserirsi nella realtà italiana avendo acquisito la conoscenza della società sovietica ma avendo perduto quella della realtà italiana. Il motivo vero era però che, dopo la morte di Togliatti nel '64 e la pubblicazione del cosiddetto "testamento di Jalta", il PCI aveva rinvigorito la propria propensione a seguire "la via italiana al socialismo" e si era avviato, con Luigi Longo, alla "autonomia" e, con Enrico Berlinguer, allo "strappo" da Mosca.

Nel periodo della mia permanenza il PCI aveva a Mosca un proprio rappresentante ufficiale al quale i compagni italiani dovevano rivolgersi in caso di necessità. Quand'io giunsi, tale mansione era svolta da Giovanni Germanetto, piemontese, nativo di Mondovì nel Cuneese, un fondatore del PCI, autore del celeberrimo libro "Memorie di un barbiere", un testo compreso nell'elenco delle letture indispensabili per ogni buon comunista italiano e tradotto nelle varie lingue dei paesi del campo socialista.

Giovanni Germanetto era riparato in Unione Sovietica durante il ventennio fascista per evitare il carcere e si era occupato del Soccorso Rosso Internazionale. Durante la guerra s'era impegnato nell'opera di proselitismo antifascista tra i prigionieri italiani dell'ARMIR. Nell'immediato dopoguerra era ritornato in Italia con la moglie russa e la figlia Giovanna, ma aveva dovuto abbandonare nuovamente la patria nel periodo dello scelbismo per sfuggire a una condanna inflittagli a causa di un suo articolo incriminato come "oltraggio al Capo dello Stato". A Mosca si occupava dei rapporti fra i compagni italiani e il Comitato Centrale del PCUS.

Lo andai a trovare alcune volte a casa sua. Alquanto anziano, sofferiva di parecchi malanni. Una mente lucida, una memoria fortissima, sapeva avvincere l'ascoltatore coi suoi ricordi conditi dall'ironia e dal sarcasmo di timbro piemontese. Aveva parecchio da fare e da parlare, specie per convincere "i compagni italiani innamorati" a non contrarre il matrimonio con le ragazze sovietiche. Ce la metteva tutta per far capire che "un comunista italiano espatriato dall'Italia senza visto d'uscita non poteva istruire una pratica matrimoniale in un paese dove non poteva assolutamente trovarsi non avendo ricevuto dallo Stato italiano il permesso d'arrivarci". Se nell'opera di dissuasione tale ragionamento non bastava, il vecchio Giovanni Germanetto, l'ex barbiere di Mondovì, aggiungeva: "E poi, sai, i sovietici non consentirebbero mai ad una loro cittadina di abbandonare, anche se lei lo volesse, la patria socialista per una patria capitalista". Gli amori erano consentiti ..., ma i matrimoni no. Dovettero passare diversi anni prima che gli amori sbocciati a Mosca negli anni cin-

quanta divenissero matrimoni in Italia negli anni sessanta.

Oltre ad occuparsi di queste cose Germanetto doveva anche dirimere e comporre le varie controversie che insorgevano fra i componenti della comunità italiana presente all'università e alla Scuola Centrale del CC del PCUS, promovendo incontri e riunioni, discutendo, discutendo e discutendo... Inoltre sbrigava le mansioni di "postino". Siccome non si poteva usufruire della posta ordinaria, egli fungeva da recapito per la posta in partenza ed in arrivo servendosi – diceva lui – delle "vie interne di partito", che, a dire il vero, usufruivano sicuramente delle valigie diplomatiche sovietiche.

Quando Giovanni Germanetto lasciò nel 1959 questo mondo, e l'urna delle sue ceneri venne tumulata nel cimitero monumentale moscovita del Novodevičij Monastyr', le sue mansioni furono assunte da Giovanni Serbandini, l'ex comandante partigiano "Bini", ex direttore de L'Unità di Genova, che soggiornò a Mosca per qualche anno per cure sanitarie.

Oltre alla famiglia Germanetto, vi erano a Mosca altre famiglie che portavano cognomi legati alla storia del movimento operaio e comunista italiano. Una di queste era la famiglia Gramsci, alla quale un giorno feci una visita su invito di Giuliano, che avevo conosciuto durante una conferenza tenuta da Mario Alicata alla Società Pansovietica di Scienze Politiche sul tema "Antonio Gramsci fondatore del PCI". La famiglia Gramsci abitava in un piccolo appartamento presso il circo equestre. Fui ricevuto da Giuliano, da sua madre Julija e dalla zia Ženja. Mi offrirono il tè coi biscottini e conversammo.

Il figlio maggiore Delio non c'era. Era un alto ufficiale della marina militare sovietica. Stava allora su una nave da guerra. In seguito sarebbe passato all'Accademia navale militare di Kaliningrad come insegnante di teoria balistica. Giuliano invece era un musicista e faceva parte come clarinettista dell'Orchestra del Teatro Mossovet.

Julija non stava bene di salute ed era taciturna. Ženja, una donna gentilissima, molto fine e molto colta, stava lavorando alla traduzione in lingua russa delle "Lettere dal carcere" di Antonio Gramsci, che erano state pubblicate in Italia ben dieci anni prima, nel 1947, dall'editore Einaudi, ottenendo il prestigioso Premio Viareggio. E un'altra decina d'anni esse avrebbero poi dovuto attendere prima di venire pubblicate in lingua russa in Unione Sovietica.

Durante la mia visita mi venne mostrata una vetrinetta-museo contenente libri e oggetti appartenuti ad Antonio. Le posate, la ciotola e il piatto da lui usati in carcere erano stati recuperati e consegnati loro dal bolognese Gustavo Trombetti. Un calessino in legno da lui costruito in

carcere come giocattolo per i figli, era stato portato a Mosca da Tanja, sorella di Julija e Ženja. Sono cimeli che ora sono esposti nella Casa Museo Antonio Gramsci a Ghilarza in Sardegna.

Accanto alla vetrinetta–museo notai una foto di Tanja, la quale, vivendo a Roma, aveva mantenuto i rapporti con Antonio Gramsci in carcere dal 1926 fino alla morte avvenuta nel 1937. Rientrata in URSS, Tanja era deceduta per malattia durante la guerra nel 1943 a Ufà nell’Asia Centrale, dov’era sfollata.

Io non potei trattenermi a lungo nella casa dei Gramsci a Mosca. Julija ebbe una crisi epilettica, Ženja la dovette assistere, e io mi affrettai a congedarmi.

Giuliano mi consegnò come ricordo un opuscolo che conteneva il testo in lingua russa della conferenza tenuta da Mario Alicata a Mosca su “Antonio Gramsci fondatore del PCI”. Lo stenogramma era stato redatto a cura di Carolina Misiano, figlia di Francesco, ed era stato tradotto da Giuseppe Longo figlio di Luigi.

Un giorno, nell’atrio dell’edificio che ospitava le redazioni delle varie lingue messe in onda da Radio Mosca, scorsi un manifesto in cui si annunciava che il cantante Valter Misiano avrebbe interpretato un programma di canzoni napoletane nella Sala delle Colonne della “Dom Sojuzov”, la Casa dei Sindacati, situata nel centro di Mosca.

Valter era figlio di Francesco Misiano, uno dei fondatori del PCI, deputato comunista napoletano, percosso ferocemente dai fascisti dopo la Marcia su Roma, espatriato prima in Germania poi in Russia, organizzatore della prima Casa di produzione e di esportazione all’estero dei film sovietici, compresi quelli di Ejzenštejn e di Pudovkin.

In redazione avevo incontrato Ornella Misiano, che lavorava al “Sovinformbjurò” e che poi sarebbe passata all’Agenzia Novosti. All’università avevo conosciuto Carolina Misiano, che insegnava storia d’Italia. Volli perciò conoscere anche Valter Misiano, il loro fratello.

Mi recai così alla Sala delle Colonne, famosa per essere stata la camera ardente per i funerali prima di Lenin e poi di Stalin, immortalata nelle foto dell’immensa folla che vi si accalcava per vedere le salme di quei due interpreti di due incroci della storia, la rivoluzione d’Ottobre e la sconfitta del nazifascismo. Anche nella serata del concerto di Valter Misiano la Sala delle Colonne era affollatissima, ma non di facce meste, bensì di persone entusiaste che riservarono fragorose ovazioni alle canzoni napoletane e di conseguenza a chi le interpretava.

Valter era nato storpio come conseguenza delle percosse inferte dai fascisti a sua madre che, pur essendo incinta, aveva tentato di difendere il marito Francesco. Ma anche se claudicante, Valter era sulla scena agilissi-

mo nel ringraziare e salutare il pubblico lanciando baci, sorrisi, strette di mano. Qualche anno più tardi egli avrebbe allietato con la canzone “Ohi Mari” il mio matrimonio a Mosca con Maria.

Negli anni della mia permanenza al lavoro nella redazione italiana di Radio Mosca c'erano naturalmente nella capitale sovietica anche i corrispondenti dei giornali italiani.

Ricordo Augusto Livi di *Paese Sera*, Libero Lizzadri dell'*Avanti*, Maurizio Ferrara de *l'Unità*. Tutti e tre godevano, chi più chi meno, di agevolazioni speciali nella concessione da parte sovietica di abitazioni, uffici, telescriventi e servizi telefonici, in modo da non appesantire soverchiamente i bilanci dei quotidiani ai quali inviavano le loro corrispondenze. In fondo *l'Unità* era del PCI, *l'Avanti* era del PSI, e *Paese Sera* era di sinistra.

Oltre a loro c'erano poi i corrispondenti e gli inviati dei giornali italiani cosiddetti “indipendenti”. Costoro soggiornavano nei migliori alberghi della capitale sovietica e da noi “compagni” venivano evitati perché considerati “avversari politici”. Era la “guerra fredda” a tenerci separati.

(*Continua*)

Mark Bernardini

STORIA DI UN ATTENTATO

Il 3 giugno 1979, alle prime elezioni politiche del dopo Moro, il PCI era arretrato, aveva perduto voti, dopo le tante vittorie degli anni precedenti. Di tutto questo, all'Esquilino, la mia sezione PCI di allora, il 16 giugno si discuteva in una pubblica assemblea, molto accesa, animata, in cui la tensione si tagliava col coltello. La sede della Sezione era in uno scantinato di fronte ad un cinema porno, attaccato alle ferrovie laziali. Una realtà fatta di ferrovieri, operai della FIAT di viale Manzoni, della Centrale del Latte, lavoratori dei corsi serali degli istituti tecnici industriali.

Premetto che sono cresciuto in una famiglia comunista, con un nonno condannato dal Tribunale Speciale fascista, confinato negli anni Venti in tutti quei luoghi - Favignana, Ustica, Ponza - che Berlusconi ha immaginato essere amene località di villeggiatura, ma che allora certamente non lo erano. Poi, quando aveva 38 anni, venne richiamato alle armi e spedito in Libia. Nel 1943 fu arrestato e torturato dai fascisti della banda Koch. Confinati furono anche vari suoi fratelli (cinque comunisti su nove fratelli): Lipari, ancora Ponza, Pisticci. Ho un padre che ha studiato letteratura russa all'università di Mosca e che fino alla pensione ha lavorato alla Sezione Esteri del PCI in via Botteghe Oscure.

All'epoca, avevo già iniziato a fare qualche prestazione di interprete, nonostante la giovane età, traducendo in alcune occasioni per personaggi importanti come Pajetta, Amendola, Berlinguer, D'Alema. In un'occasione, in una sala conferenze (non ricordo se all'hôtel «Parco dei Principi», o qualcosa del genere), avevo visto delle sedie identiche a quelle che usavamo in sezione, con un monoblocco sedile e schienale in plastica e le gambe in alluminio. Tra una sedia e l'altra, sulle gambe, erano incastrati dei portacenere. Forse, il mio interesse per quei portacenere mi salvò la vita. Durante l'intervento di Ignazio, un operaio della FIAT Manzoni con l'eskimo, mi alzai dalla mia sedia, feci un metro e mezzo a destra e mi accovacciai di fronte a Luciana, una compagna ventiseienne della segreteria di sezione e moglie del segretario Claudio, per suggerirle sottovoce che anche nella nostra sezione potevamo adottare quei portace-

nere... In quell'istante, nello scantinato mancò la luce. Gli interruttori erano sulle scale di accesso, noi eravamo tutti di spalle, mentre la presidenza dell'assemblea, pur trovandosi frontalmente rispetto agli interruttori, era impedita nella visione da un pilastro. Si sentì un rumore secco, che al momento non avrei definito boato, e da quel momento la vita scorse per interminabili secondi al rallentatore.

In certi momenti, si pensano un sacco di cose. Per esempio, io pensai che fosse caduto un armadio. Subito, si udirono delle scariche, e pensai ai botti di Capodanno. Solo che era una torrida estate, ed ebbi la sensazione che la mano di un gigante mi avesse afferrato per il collo e lentamente, molto lentamente, sempre più lentamente, ma sempre più insistentemente, mi premesse a terra, facendomi perdere l'equilibrio, e poi continuando a premermi e spremersi in terra. Cominciai a sentire dei frammenti duri, freddi e taglienti penetrare il mio petto, confusamente vidi scorrere per un'infinità di tempo misurabile in frazioni di secondo varie scene slegate della mia infanzia, dall'asilo Montessori a Roma a quello di Ul'janovsk, dalle sigarette fumate alle "Tre stazioni" di Mosca scappando da scuola, alle lezioni di francese con le canzoni di Adamo, dalla bisca delle medie inferiori vicino piazza Re di Roma, ai cortei contro i doppi turni al liceo. Confusamente, ebbi l'assoluta consapevolezza che stavo perdendo i sensi e che probabilmente non mi sarei mai più risvegliato. Nel frattempo, sentii ormai distintamente un altro boato e svariati e infiniti spari.

In realtà, mi ripresi quasi subito, perché stavo soffocando. Sentivo il gelo delle mattonelle, la mia bocca ed il naso erano immersi in un liquido dal sapore di ferro, ma non riuscivo a sollevarmi perché sulla testa sentivo la pancia di Luciana, che per sua fortuna avevo fatto in tempo a tirare giù in terra con me, per istinto. Urlava «aiuto, li mortacci vostri...», mentre gli spari continuavano. Mi stava sommergendo di sangue, sentivo che soffriva e capii che era proprio il sangue in terra che mi impediva di respirare. Ero come in apnea.

Finalmente, tirai via, liberai la mia testa, e fu anche peggio: nel buio pesto, il fumo aveva invaso tutto lo spazio ed era difficile respirare. E ancora sparavano. Stavamo facendo la fine dei topi. Carponi, tra urla assordanti di disperazione e fumo acido che bruciava in gola come quello dei lacrimogeni, guadagnai le scale. Con altri, cercammo prima di aiutare quei compagni che non riuscivano nemmeno a muoversi, probabilmente svenuti, sempre al buio, come ciechi. Dal bar di fronte e dal cinema Apollo, usciva gente incredula che ci guardava impietrita, non riuscivano nemmeno ad avvicinarsi, qualcuno vomitava alla vista della carne lacerata.

Io non sono né particolarmente coraggioso (direi tutt'altro), né esageratamente altruista. Peraltro, mi pareva ancora di essere illeso. Rendo omaggio ai servizi di Pronto Soccorso: le prime ambulanze arrivarono dopo una ventina di minuti. Ma eravamo troppi: dovette intervenire anche un'ambulanza dei pompieri. E non sapevano nemmeno dove portarci: nonostante tutto, non si era abituati a questo tipo di eventi, non era né lo scoppio di una bombola del gas, né un crollo strutturale. La strage di Bologna sarebbe avvenuta solo un anno dopo.

Io aiutavo a caricare i feriti, sentendomi perfettamente in forma, a parte l'umido nella scarpa sinistra. Fu solo quando stava per partire l'ambulanza dei pompieri che Roberto, il segretario del circolo FGCI, mi intimò di non fare il coglione e di andare anch'io; al mio rifiuto stupito, mi fece notare che ero ferito. Pensavo che il sangue sulla mia testa fosse di Luciana, ed era vero, e pensavo fosse di qualcun altro il sangue sulla camicia, sui pantaloni e nella scarpa. Mi erano entrate in corpo sette schegge, solo allora ricordai la sensazione di quei frammenti che penetravano nel corpo quando ero in terra. Due in petto, un frammento di filamento sullo stomaco, un'altra nella mano, una nella gamba destra e due in quella sinistra, e una di queste aveva leso l'osso. Il sangue aveva riempito una delle mie Clark rigorosamente false, imitazione. Una scheggia era finita sul bacino, un'altra, la più grossa, si era spiacciata sull'accendino Zippo che mi era stato regalato a Mosca dal marito di mia madre, padre di mia sorella, accendino che portavo nel taschino della camicia. E poi dicono che fumare fa male. Tutto questo lo scoprii molti giorni dopo.

Entrai nell'ambulanza, eravamo stipati in cinque. Ci portarono all'ospedale San Giovanni, lo stesso dove molti anni prima mio nonno aveva portato a piedi sulle spalle mio zio Ezio, il quale stava soffocando, come poi si capì, a causa di una fetta di prosciutto impigliata tra i denti (alla fine la fettina si staccò proprio grazie a quegli scossoni), lo stesso dove molti anni dopo andò mio padre, quando ebbe un infarto.

Quando aprirono lo sportello dell'ambulanza il sangue di tutti e cinque i feriti sgocciolò a terra in un unico rivolo. Sorreggendoci l'uno con l'altro, ci mettemmo in fila, poiché le strutture del Pronto Soccorso non erano sufficienti per tutti contemporaneamente, nonostante che parte di noi fosse stata smistata al Policlinico Gemelli. Le altre persone casualmente presenti per altri malanni continuavano a chiederci della bombola del gas. Quasi non ci credeva nessuno.

Per prima cosa, trovai un telefono pubblico e chiamai mio padre: pochi istanti dopo, fu la prima notizia del telegiornale delle 20. Cercai di essere lucido e preciso. Dissi, più o meno, di ascoltarmi attentamente e di non perdere tempo in inutili commenti, «perché tanto non ci poteva fare

nulla e tutto quel che avrebbe potuto accadere era già successo», che io comunque stavo bene, che non sapevo fra quanto tempo sarei tornato e che poi gli avrei spiegato.

Ero tra i meno gravi: Angelo, per esempio, aveva una pallottola nel gomito, sembrava dovessero amputargli il braccio, che poi per fortuna gli salvarono. La pallottola era nel gomito perché in quel momento stava sbadigliando e si stava stiracchiando, altrimenti sarebbe finita in testa. Continuavo in automatico a «dirigere il traffico», regolando l'ingresso dei feriti dal dottore. Anche lì, come in ambulanza, entrai per ultimo. Forse per il solito pressapochismo italiano, forse perché ormai i più gravi li avevano curati, mi spremettero i fori dove erano penetrate le schegge in petto e dissero che queste ultime erano uscite da se. In effetti, qualcosa era uscito, ma, come risultò dopo qualche giorno, quando il dolore continuava ad aumentare, si era trattato di brandelli di carne. Le schegge, minuscole, sono tuttora al loro posto, a distanza di quasi trent'anni.

Uscito nuovamente nella sala d'aspetto, ebbi l'unico momento di crollo psicologico: mi sedetti e singhiozzai senza lacrime. Dieci minuti dopo tornai in sezione, dove si stava già formando il corteo, un fiume di gente, nonostante l'improvvisazione e l'ora tarda, in prima fila noi feriti sporchi di sangue. Tra le prime «autorità» accorse, Maurizio Ferrara, il sindaco Giulio Carlo Argan e Pietro Ingrao. Attraverso il ponte di S. Bibiana, ci dirigemmo verso il quartiere popolare di San Lorenzo, teatro del bombardamento del 19 luglio 1943.

A notte inoltrata, tornai a casa. Mio padre e sua moglie mi aspettavano, ovviamente. Una volta terminato il mio racconto, mio padre pensò bene di sdrammatizzare facendomi notare che la camicia, irrimediabilmente lacerata e macchiata di sangue, era sua. L'aveva acquistata al mercatino di via Sannio, sotto casa, per ben 200 lire. Era una camicia con delle bruttissime pagode cinesi.

Il giorno dopo, tornammo in sezione per una diffusione straordinaria de *l'Unità* a S. Giovanni. Io, come mio solito, ci arrivai troppo presto, alle otto del mattino di domenica, col fatto che ero tra quelli che avevano le chiavi della sezione; non c'era ancora nessuno, solo Gloria, una compagna diciannovenne che il giorno prima non c'era. Per me, diciassettenne, era una «vecchia», e infatti in quel lungo abbraccio tra le lacrime, in un silenzio tombale, percepii quasi qualcosa di materno. Il pavimento era ancora intriso del sangue di 27 feriti. Una delle bombe SRCM era evidentemente difettosa: anziché disfarsi tutta in schegge, se n'era staccato un pezzo intero e si era conficcato nel muro. Per caso, lungo la sua traiettoria non era capitata nessuna delle 70 persone presenti. Per una serie fortuita di coincidenze, non morì nessuno.

La seconda granata era caduta esattamente dove ero seduto prima di alzarmi pochi istanti prima per parlare dei portacenere con Luciana. La mia sedia non fu mai più ritrovata, al suo posto nelle mattonelle campeggiava una buca di circa cinque centimetri di profondità.

Di lì a qualche giorno, sentendo che il dolore non diminuiva, andai da mio zio Enzo, che era chirurgo. Mi estrasse le due schegge della gamba sinistra e quella della gamba destra, ma disse che quelle nel petto, nella mano e il filamento sullo stomaco ormai era più pericoloso estrarli che lasciarli al loro posto, e che entro poche settimane si sarebbero formate attorno a loro delle capsule di tessuto cutaneo. E' così che ci convivo da allora, per la gioia dei metal detector aeroportuali e bancari quando sono tarati male.

A fine mese partii per Mosca, dove ogni anno andavo a passare le vacanze estive da mia madre. Con mio padre avevamo stabilito di non dirle nulla prima, meglio che glielo avessi detto di persona. Così fu. Glielo dissi nel tassì che ci portava in città dall'aeroporto. Il tassista aveva timore persino di voltarsi, tanto suonava incredibile il mio racconto per un sovietico degli anni '70. Mia madre ascoltò tutta la storia in silenzio, senza mai guardarmi, la ricordo in quell'occasione rigorosamente di profilo. Lei non aveva mai approvato il mio coinvolgimento nell'attività politica, per cui, al termine, il suo unico commento fu: ecco cosa succede, a far politica. Naturalmente, non ho mai smesso.

Il marito di mia madre era uno psichiatra. Venuto a conoscenza dell'accaduto, chiese per me un appuntamento all'ospedale militare degli invalidi di guerra. Sempre contestualizzando, questi invalidi di guerra erano all'epoca ancora moltissimi. Se ne vedevano tanti per le strade di Mosca, deambulare senza gambe, quasi tagliati a metà, su tavolette di compensato con cuscinetti a sfere e delle spazzole alle mani fissate con delle cinghie di pelle. Ecco perché la dottoressa che mi fece le lastre per stabilire una volta per tutte la quantità delle schegge rimaste e la loro dislocazione era espertissima. Tuttavia, non capiva come mai questo minorenne dal cognome italiano parlasse come un russo, e soprattutto non capiva come mai fossi finito in quel brutto pasticcio. Al termine della visita mi fece accomodare nel suo studio e mi intimò: «adesso spiegami». Le raccontai tutta la storia, mostrandole le schegge estratte avvolte nella garza col sangue rappreso. L'espressione dei suoi occhi era simile a quella del tassista, come se fossi giunto lì da un passato remoto attraverso la macchina del tempo. Confermò quanto detto da mio zio: ormai, era meglio lasciare tutto com'era. Mi mostrò le lastre di un loro paziente ambulatoriale, che veniva ogni sei mesi per delle visite di controllo. Durante un contrattacco tedesco, questi era stato ferito da una pallottola

nella schiena. In trent'anni, senza ledere alcun organo vitale, la pallottola aveva attraversato il suo stomaco, attestandosi in prossimità dell'ombelico. Sulle lastre, quel canale scavato e la pallottola stessa parevano disegnati da un fumettista. Da allora, non sopporto né bòtti né sirinche, svengo persino se si tratta di un'antitetanica.

L'ultimo strascico di questa brutta avventura risale al 1985. Avevo 23 anni, ero stato richiamato alle armi, svolgevo il servizio militare ad Ascoli Piceno in una caserma notoriamente «di destra», piena di raccomandati locali. A loro dispiacque molto dovermi concedere una licenza quando ricevetti l'ingiunzione di presentarmi come parte lesa al processo contro i NAR presso il carcere di Rebibbia a Roma, ma dovettero ubbidire.

Rividi quasi tutti i miei compagni di allora, e anche molti altri. Soprattutto, mi rimase impresso un ragazzo zoppo, ferito assieme ad Ivo Zini, ammazzato mentre, davanti alla bacheca de *l'Unità* fuori della sezione PCI Alberone, in via Appia Nuova, leggevano la pagina dei cinema per decidere dove andare quella sera del 28 settembre 1978.

Prima di entrare nel tribunale fummo tutti scrupolosamente perquisiti e poi dovemmo sfilare davanti alle gabbie dopo la deposizione in aula di fronte al giudice. I presunti autori dell'attentato erano tutti in una gabbia, tranne alcuni: Alessandro Alibrandi, perché nel frattempo morto durante un tentativo di rapina in una gioielleria; Giusva Fioravanti e Francesca Mambro, che erano in una gabbia a parte e si facevano fotografare dai paparazzi in effusioni più che esplicite; e Cristiano Fioravanti, credo uno dei primi pentiti, isolato in una gabbia tutta sua.

Mentre passavo, lo confesso, provai un sentimento di rivalsa. Quando passai davanti alla gabbia di Cristiano Fioravanti ci fu qualcosa di magnetico, o almeno io lo ricordo in questo modo. Egli è, se non sbaglio, mio coetaneo. Fu come se per qualche minuto, durato pochi secondi, ci fossimo parlati con gli occhi. In brevis, quel che percepii fu uno sguardo di angoscia e di stanchezza. Sembrava dire: «tu potevi morire, ma fatto sta che sei vivo. Io, invece, chissà quando uscirò di qui».

Valeva la pena? No, certo. Per lui non è stato possibile vivere tutte le gioie, le angosce, gli innamoramenti, le sofferenze, le sbronze, le serate con la chitarra che ho poi vissuto io. Quando uscii da Rebibbia avevo una sensazione amara. Non sono per il perdono, non sono cristiano, sono ateo convinto. Provai un sentimento che non so definire, forse non era compassione, ma sicuramente era tristezza. Una tristezza con cui continuo a convivere.

Silvia Bascelli

LO SCOPONE SCIENTIFICO

Un mio vecchio amico napoletano con il quale mi capita talvolta di giocare (ma solo da avversari, per una diversità di vedute sullo spariglio) dice sempre al suo compagno che l'unica regola da seguire in questo gioco è la seguente: fare in ogni mano un punto più degli altri. E' una buona regola, cerca di ricordarla, ma solo come criterio moderatore delle altre regole che ti dirò. Voglio dire che nello scopone è importante, sì, seguire le regole, ma non bisogna mai dimenticare il buon senso. In generale, è necessario osservare i seguenti principi:

1) valutare le potenzialità delle proprie carte rispetto alla strategia da seguire;

2) ricordare le carte che sono uscite e soprattutto fare continue deduzioni in base ad esse;

3) cercare di capire e ricordare le situazioni degli altri giocatori per impostare al meglio il proprio gioco.

Fatta questa premessa, e prima di passare alle regole vere e proprie, mi sembra necessario che tu impari alcune espressioni tipiche (nel caso particolare, espressioni del giocatore napoletano), senza le quali non saresti un giocatore completo. Le più belle le ho sentite dal mio amico Pino, per l'appunto napoletano, seguace della mia stessa corrente di pensiero scoponistico. Ti consiglio in particolare:

1) "Tieni cchiù culo ca mutande" (non mi pare necessario tradurre). E' un doveroso atto di omaggio alla fortuna dell'avversario.

2) Chi nun tene curaggio, nun se cucca cu 'e femmene belle" (Chi non ha coraggio, non si corica con le donne belle). E' espressione da usarsi prima di fare una giocata rischiosa; è molto scorretta proprio perché fa capire che è rischiosa, cosa che non dovrebbe essere assolutamente dichiarata in anticipo perché equivale a dire le proprie carte.

3) "O ricco pescatore, o povero marinaio". Ha più o meno lo stesso uso di quella di prima, ed è ugualmente scorretta.

4) "Dalle 'nfacce, comme a Trippetuose!" (o semplicemente: dalle 'nfacce! Etimologia incerta: "Dagli in faccia, come a Trippetuose"). Espressione di volgare baldanza con cui si accompagna una propria serie

di giocare particolarmente fortunate, annichilendo l'avversario con le parole oltre che con i fatti. E' sconsigliabile perché potrebbe provocare reazioni inconsulte.

5) "Meglio noi che loro". Usata dai giocatori cartari quando, non potendo evitare che l'avversario sparigli, decidono di farlo essi stessi, per guadagnare almeno le carte di una buona presa. E' espressione neutra se usata da chi fa la giocata, scorretta se suggerita dal compagno.

6) "'mmiezz'o burdelle, 'a cchiù piccerelle" (Chitarrella: in mezzo al bordello, la più piccola). Si tratta di una regola aurea secondo la quale, se sul tavolo ci sono diverse carte piccole ('o burdelle) e non è possibile prendere per paura della scopa, bisogna aggiungere un'altra carta ugualmente piccola, in modo da far trovare anche l'avversario davanti ad una situazione imbarazzante. Infatti, in questa condizione, è molto probabile che qualunque presa lasci la scopa.

Ormai, con il tuo bagaglio culturale da "giocatore guascone", puoi passare ai gradi successivi dell'apprendimento.

Schema di gioco

Ovviamente valgono le stesse regole della scopa. Nella versione che io descrivo si distribuiscono dieci carte per ciascuno; per convenzione si fa valere la scopa fatta con l'ultima carta ma si può anche non farla valere. (Esiste una versione in cui si danno nove carte per ciascuno, si mettono quattro carte a terra e non si considera valida la scopa fatta con l'ultima carta. L'ho giocata e a me non piace. Le regole e le strategie di gioco sono comunque le stesse).

X (2° di mano)

(3° di mano) X

X (1° di mano)

X (cartaro)

Il cartaro è colui che dà le carte. Il secondo di mano è il suo compagno. Gli altri sono gli avversari.

Si gioca in senso antiorario.

Lo schema fondamentale di gioco prevede che:

1) la coppia dei "non cartari" (quelli che non danno le carte), deve cercare di sparigliare;

2) la coppia dei "cartari" deve apparigliare.

Se ti capita qualcuno che, dopo qualche mano di gioco e dopo le dovute spiegazioni, ti chiede: "Scusa, non mi ricordo, noi che siamo car-

tari dobbiamo sparigliare o apparigliare?”, alzati e vattene perché vuol dire “non” che non si ricorda, ma che non ha capito il perché e non lo capirà mai.

Che vuol dire sparigliare

Vuol dire prendere le carte non a due a due, ma facendo delle somme (es. $4+2=6$). In questo modo le carte residue che restano da giocare sono appunto “sparigliate”, cioè non sono più costituite da coppie ordinate. Questa configurazione residua delle carte, specie se gli sparigli sono più di uno, fa sì che il gioco alla fine risulti disordinato, a tutto svantaggio di chi gioca per ultimo (i cartari) e quindi a tutto vantaggio dei non cartari i quali devono giocare per primi. Un andamento “pulito” del gioco consentirebbe facilmente ai cartari di appropriarsi delle carte che gli avversari sarebbero costretti appunto a mettere giù per primi. Ci sarebbe in sostanza alla fine, in assenza di sparigli, una serie di prese statisticamente favorevoli ai cartari.

La necessità dello spariglio (e viceversa) è data, oltre che da considerazioni generali sull’andamento del gioco, da considerazioni particolari riguardanti il gioco dei “sette” e la “scopa finale”. Infatti, a parità di distribuzione dei sette fra i giocatori, un gioco sparigliato più facilmente turba l’appropriazione da parte dei cartari di queste carte tanto importanti per il punteggio. Riguardo poi alla scopa finale (la cui validità è comunque decisa in base ad una convenzione tra le parti), è ovvio che sarà inevitabile se non ci saranno stati sparigli.

P.Q.M.

Chi gioca per primo deve darsi da fare per disordinare il gioco (cioè sparigliare) e chi gioca per ultimo deve cercare ad ogni costo di evitarlo (cioè apparigliare). Una volta compreso che cos’è lo spariglio e perché lo si fa, rimane da imparare come si fa.

Come si fa lo spariglio

Sono dolori. Al tavolo di scopone si gode una relativa tranquillità quando si è cartari, ma si è costretti a una vita d’inferno quando non lo si è. Lo spariglio è gioco d’attacco, l’appariglio è gioco di difesa. Per sparigliare è necessario elaborare un progetto di gioco - sulla base delle proprie carte e di quelle del compagno - che consenta come obiettivo intermedio di fissare sul tavolo alcune carte che siano intoccabili dall’avversario (perché non ne ha o non ne ha più).

Una volta raggiunto tale obiettivo intermedio, sarà facile combinare queste carte, di cui si è padroni, con altre, per fare lo spariglio o costringervi l’avversario. E’ evidente che tutto questo si può realizzare solo se si dispone di coppie o, ancora meglio, del maggior numero possi-

bile di carte uguali. Per capirlo, basta pensare a quale sarebbe lo svolgimento del gioco nella situazione limite in cui nessuno avesse in mano delle coppie: prenderebbero tutto i cartari.

E allora, il gioco dei non cartari prevede tassativamente l'utilizzo delle coppie, a partire dalla più piccola (che consente ovviamente una maggiore possibilità combinatoria con altre carte) fino ad arrivare alla più grande. Anche qui non bisogna dimenticare il buon senso: se la coppia più piccola è ad esempio quella dei sette, è meglio "togliere mano", come dicono a Napoli (cioè evitare).

Come corollario doloroso di gioco, la coppia che deve sparigliare deve porre attenzione, almeno all'inizio, a non prendere troppo senza riflettere, e soprattutto a non prendere le carte poggiate dal compagno; altrimenti non riuscirà mai a fissare sul tavolo le famose carte intoccabili, vere spine nel fianco dei cartari che dovranno per forza, prima o poi, metterci vicino qualcosa di pericoloso.

E se non si dispone di coppie? Allora è inutile mettere carte sul tavolo nella speranza che vi restino: è molto probabile che i cartari ne facciano scempio. In questo caso è meglio prendere che poggiare, ma sempre con oculatezza, magari prendere le inutili carte grandi, spiando la presenza di coppie in mano ai cartari e cercando di fare in modo che siano loro stessi a incastrarsi con le proprie mani. Se i cartari hanno già preso, ad esempio, due assi e ne buttano giù un terzo, il nostro unico asso, che giocato in attacco sarebbe andato al sacrificio, diventa il padrone del tavolo; bisogna tenerlo saldamente in mano, anche se fosse di denari, e aspettare la resa inevitabile degli avversari.

In generale, i non cartari devono cercare di poggiare carte piccole e prendere le grandi; i cartari devono togliere dal tavolo le pericolose carte piccole e poggiare le grandi. Ma non bisogna mai dimenticare il famoso buon senso: se si vede che il gioco richiede troppi sacrifici di carte, è meglio rinunciare ad elaborare uno spariglio e fidarsi nella sorte. Ma non bisogna farlo con troppa leggerezza: ci si accorge presto che un gioco spensierato e senza progetti porta quasi sempre, alla resa dei conti, a fare 19 carte e 4 denari.

Impara questa prima lezione. Quando farà parte di te come il tuo respiro, passa alle successive.

Il riappariglio

Prima di esaminare tutti gli approfondimenti relativi allo "spariglio", che sono molti e complessi, vediamo cosa devono fare i cartari, quale strategia devono seguire, nel caso che non siano riusciti ad evitare questo evento per loro tanto luttuoso (lo spariglio, appunto). Devono cer-

care, come si dice, di “riapparigliare”, cioè fare un altro spariglio uguale, identico, a quello che si è verificato in precedenza, allo scopo di ripristinare il perfetto accoppiamento delle carte. E’ ovvio infatti che, se c’è stato ad esempio uno spariglio di $4+2=6$, un altro spariglio $4+2=6$ creerà la stessa situazione che si sarebbe avuta prendendo una coppia di 4, una di 2 e una di 6, e quindi di nuovo una assenza di carte sparigliate.

Prima di procedere alla esecuzione del progetto, bisogna naturalmente valutarne la fattibilità: per costruire un’altra presa $4+2=6$, l’ideale sarebbe di disporre a piacimento di queste tre carte, senza azioni di disturbo da parte degli avversari, cosa che difficilmente si verifica.

Cosa fare per tentare

Tenere almeno in mano ben saldamente il 6, che è la carta conclusiva del riappariglio, non lasciarsi tentare a utilizzarla, ad esempio, per prendere un altro 6; non distrarsi buttandola sul tavolo prima che vi siano il 4 e il 2, perché altrimenti la possibilità di riappariglio sarebbe completamente compromessa; stare attenti a che l’avversario non combini qualche ulteriore spariglio utilizzando il 4 o il 2 insieme ad altre carte, perché sarebbe un garbuglio bestiale. E aspettare. Se si è fortunati ed accorti, dovrebbero prima o poi arrivare sul tavolo il 4 e il 2 rimasti soli e quindi si potrebbe riapparigliare. Se invece non si dispone del 6, ma solo del 4 e/o del 2, si può tentare, con molta sensibilità e cogliendo i momenti più opportuni, di costringere addirittura gli avversari a riapparigliare. Ma è quasi fantascientifico: quasi certamente, con espressione sadica, i non cartari riusciranno a buttare sul tavolo il 6 prima che ci siano il 4 e il 2, e addio riappariglio. Se non si dispone di nessuna delle tre carte, ci si mette una pietra sopra, ma senza abbandonarsi al panico o alla sorte. Infatti lo spariglio non più riparabile deve essere molto attentamente valutato dai cartari i quali, pur non potendo più aspirare al ripristino dello schema di gioco per loro ideale, dovranno cercare di averne il minimo danno possibile, soprattutto in ordine al gioco dei 7. Tornando al nostro esempio, uno spariglio di $4+2=6$ potrebbe trasformarsi in una specie di grimaldello, di punto di appoggio, per espugnare i 7, combinando appunto uno spariglio di 7; se infatti vicino al 4 sparigliato viene a trovarsi un 3, o vicino al 2 un 5 o vicino al 6 un asso, ecco che i non cartari hanno la possibilità di scardinare il gioco dei 7 prendendone uno sparigliato. E allora bisogna stare molto attenti a che questo non avvenga e, per riuscirci, si possono seguire diverse tattiche:

1) esaminare la situazione dei 3, dei 5 e degli assi perché, se fosse già finiti (o noi fossimo in grado di esaurirli senza pericolo), non ci sarebbe alcun problema;

2) nel caso che fosse molto difficile la strada del punto 1, cercare

allora di eliminare in altro modo le carte sparigliate, facendo uno spargiglio diverso ma meno pericoloso (es. $6+2=8$ lascerebbe in giro solo il 4 e l'8 sparigliati; situazione meno difficile in relazione al gioco dei 7);

3) cercare di pilotare una combinazione delle regole 1 e 2.

In ogni caso è fondamentale per il cartaro, qualora non ci fosse il riappariglio, conservare assolutamente in mano una carta non sparigliata per fare la presa finale: è la presa più importante in quanto consente in genere di raccogliere diverse carte.

Le teorie del segno nello scopone scientifico

La comprensione dei messaggi che ciascun giocatore lancia giocando le proprie carte, è fondamentale per un comportamento consapevole, perché permette di capire qual è la distribuzione delle carte in mano a ciascuno e quindi regolarsi di conseguenza; e permette di approfittare di situazioni che, in caso di ignoranza, ci vedrebbero rinunciari per paura della scopa.

Prima di passare a una analisi dei vari tipi di messaggi faccio una premessa di carattere generale: per valutare l'attendibilità del messaggio, bisogna conoscere abbastanza bene le altre persone sedute al tavolo, valutarne l'abilità al gioco, la capacità di concentrazione, la memoria e anche il carattere. Solo allora si potrà dare la giusta interpretazione ai loro messaggi. Comunque, supponendo che tutti giochino bene e siano persone serie (che non facciano quindi "estrosità" ingiustificate), si possono tranquillamente utilizzare i vari messaggi provenienti dal gioco. L'elenco che segue è solo esemplificativo.

Messaggi involontari

Non si tratta della faccia da funerale del cartaro che non ha nemmeno un 7, ma di tutti quei messaggi che si è costretti a dare in quanto le carte che si possiedono consentono solo alcuni comportamenti e non altri che sarebbero decisamente più convenienti. Es.:

1) se, avendone la teorica possibilità, non facciamo la scopa, tutti capiscono che non abbiamo quella carta;

2) se prendiamo una coppia di 7 e non usiamo il 7 bello, tutti capiscono che non abbiamo il 7 bello;

3) corollario importante del punto 2, chi ha in mano il terzo 7 non bello sa che non ne abbiamo più e può lasciarci anche la scopa di 7;

4) se vicino a un asso non siamo in grado di mettere un 10 per evitare la scopa, vuol dire che non abbiamo un 10 (questa regola può essere facilmente estrapolata per situazioni simili);

5) se, potendolo fare, non prendiamo il 7, vuol dire che non lo

abbiamo;

6) se buttiamo una carta di denari, vuol dire che avevamo solo quella e quindi non ne abbiamo più (N.B. per la carta di denari, vedi anche la sezione “Messaggi volontari”). A meno che non si tratti di mio fratello, che è uno scorretto e gioca la carta di denari anche se ne ha un'altra, ma ormai lo sanno tutti;

7) se, potendo e dovendo sparigliare, non lo facciamo, vuol dire che non abbiamo la carta che ce lo avrebbe consentito (lo stesso vale per il riappariglio). In generale, ogni volta che non teniamo il comportamento che sarebbe il più produttivo possibile, vuol dire che non ne abbiamo la possibilità, e siamo quindi costretti a farlo capire all'avversario.

I messaggi volontari e convenzionali

L'unico messaggio che si basa su una convenzione esplicita è quello che riguarda il possesso di tre carte uguali. E' una convenzione che deve essere dichiarata prima di iniziare a giocare, perché ci sono diverse scuole di pensiero. Alcuni, quando hanno tre carte uguali, giocano per prima la carta di spade (noi facciamo così), altri giocano per prima la carta di coppe. Si tratta in genere della primissima carta che si gioca, quella che il primo di mano butta sul tavolo vuoto, sperando di evitare la scopa iniziale; ma il segnale non deve essere usato solo in questa occasione (nella quale peraltro è più evidente perché percepito in un momento di grande attenzione), ma ogni volta che si giochi per la prima volta una certa carta. E' un messaggio di enorme importanza ed utilità perché, se il compagno (o anche l'avversario) possiede la quarta carta, ha una sicurezza di gioco assoluta. Purtroppo è un messaggio pieno di difetti e pertanto deve essere valutato con molta circospezione. Infatti si devono tenere presenti le seguenti circostanze:

1) chi gioca spade potrebbe avere solo spade e denari, e quindi la sua scelta sarebbe obbligata e non più indicativa del possesso di tre carte uguali;

2) chi ha tre carte uguali potrebbe non avere quella di spade ed essere quindi nell'impossibilità di lanciare il messaggio.

Al punto 2 non c'è rimedio. Invece riguardo al punto 1, è sufficiente fare attenzione e qualche ulteriore considerazione perché il messaggio si chiarisca. Innanzitutto il messaggio del nostro compagno (o avversario) che butta spade è certamente univoco se noi abbiamo in mano la carta di denari. Se non siamo in questa situazione, bisogna avere pazienza ed aspettare qualche ulteriore prova. Se ad esempio il nostro compagno, dopo aver buttato spade, butta coppe, è evidente che non si trova nella situazione del punto 1 e quindi possiamo essere certi che aveva tre carte

uguali. Oppure se gli avversari, pur avendo convenienza a togliere, o comunque a prendere quella carta, non lo fanno, vuol dire ugualmente che il nostro compagno ne ha tre.

A parte il problema delle tre carte, tutti gli altri messaggi volontari scaturiscono razionalmente da una corretta applicazione delle regole del gioco. I più importanti e frequenti riguardano il possesso di coppie, essendo il “gioco delle coppie” uno dei cardini fondamentali dello scopone scientifico. Es.:

1) se il primo di mano gioca come prima carta un 3 di coppe, questo vuol dire diverse cose e cioè che ha una coppia di 3 e che quella è la coppia più piccola che possiede (poiché la più piccola è quella che mette più in difficoltà l'avversario). Pertanto, se in seguito dovesse giocare un 2 o un asso, possiamo essere certi che non ne ha altri. Diverso sarebbe il discorso se avesse giocato un 3 di spade (corrispondente a tre carte); allora potrebbe anche avere una coppia di 2 o di assi ed avere optato per il 3 per motivi probabilistici al fine di evitare la scopa. A tale proposito (cioè a proposito della prima carta da giocare sul tavolo vuoto) ci sono due correnti di pensiero: alcuni dicono che è meglio giocare la coppia (perché in caso di scopa potrebbe dare una sicura chance al compagno qualora avesse anche lui quella carta); altri dicono che è meglio giocare sulle tre carte. Io sono di quest'ultima opinione, perché le tre carte consentono sicuramente di limitare il numero di scope ad un massimo di due, mentre con la coppia, se non ci si trova con il compagno, possono succedere macelli. Ma torniamo ai messaggi:

2) tutte le prime carte giocate dai non cartari (e soprattutto le primissime) corrispondono a coppie, anzi alle più piccole coppie che si possiedono. Questo discende da quanto si è detto a proposito dello spariglio e dal dominio del tavolo. Anche tutte le prime carte giocate dai cartari dovrebbero corrispondere a coppie (stavolta alle più grandi), ma il condizionale è d'obbligo per diversi motivi. Prima di tutto la risposta del 2° di mano o del cartaro che non facciano la scopa, è condizionata dalla carta che si ha sul tavolo, e dovendovi mettere accanto una carta che permetta di superare la somma di 10, non sempre è possibile scegliere una delle coppie che eventualmente si possiedono. In secondo luogo (e questa è pratica poco ortodossa ma ho visto che la seguono tutti i migliori giocatori che ho incontrato), *sulla prima carta è bene appoggiare sempre un 10*, perché è la soluzione che dà maggiore libertà di scelta nella presa al compagno cartaro. In terzo luogo, non sempre è bene che i cartari appoggino carte appartenenti a coppie, specie se molto piccole, perché così facendo si metterebbero con le loro mani a rischio di spariglio, per uno sciocco ossequio ad una regola di puro messaggio.

3) Se uno dei cartari butta via la carta che gli servirebbe per riapparigliare, vuol dire che ne ha un'altra. Non si priverebbe infatti senza motivo della possibilità di riapparigliare.

4) Se si gioca una carta di denari sul tavolo vuoto, vuol dire che se ne hanno quattro. Il motivo di tale comportamento è ovvio: si può rischiare l'unico colore importante solo se si è sicuri che nessuno può prendere. L'unica eccezione, non all'interpretazione del messaggio, ma alla regola di comportamento, riguarda il 7 bello: anche se si hanno quattro 7, non è il caso di poggiare come prima carta il 7 bello perché potrebbe essere preso dagli avversari con uno sparglio.

Messaggi di secondo grado

Particolare attenzione bisogna porre nell'interpretare un messaggio che scaturisca ad es. dal seguente comportamento: il nostro compagno prende, lasciando la teorica possibilità di una scopa al giocatore che lo segue. Poiché si tratta di una cosa da non fare assolutamente (salvo casi eccezionali), vuol dire che lui era sicuro che la scopa non ci sarebbe stata. Cosa possiamo arguirne:

1) lo fa perché ha lui in mano tutte le carte che potrebbero permettere di fare scopa, oppure

2) lo fa perché si è accorto, da precedenti situazioni di gioco, che il giocatore che lo segue non ha quella carta. E' importantissimo capire quale dei due motivi lo ha spinto; nel primo caso possiamo anche noi lasciare quella scopa e nel secondo no. Questo è solo un esempio, ma se ne potrebbero fare altri riguardanti i 7 eccetera.

Per concludere questa teoria del segno, rimane da dire che ci sono infine messaggi insopprimibili che derivano da comportamenti che, pur non essendo scorretti, sono comunque rivelatori. Se un giocatore si trova alle ultime due carte e riflette su quale scegliere, è ovvio che non ha due carte uguali. Sembra una banalità ma, se si pensa che le ultime carte sono quasi sempre i 7, si capisce come possa essere una notizia molto importante. Queste considerazioni valgono naturalmente in un contesto di "buoni", perché si può sempre incontrare il giocatore abbastanza smaliziato che, non dico finga di riflettere se ha due carte uguali perché sarebbe scoperto a posteriori e preso a pernacchie, ma che giochi molto velocemente anche avendo due carte diverse per far credere che sono uguali.

Ancora sullo sparglio

Uno sparglio solo non è sufficiente ai non cartari per stare tranquilli, perché potrebbe essere facilmente riapparigliato. E' necessario allora cercare di farne più di uno in modo da ingarbugliare le carte, possi-

bilmente in modo irreversibile. Osserva ad es. la seguente situazione:

$$2+1=3 \quad (1^\circ \text{ spariglio})$$

$$5+2=7 \quad (2^\circ \text{ spariglio})$$

Dopo queste due prese, restano sparigliate le carte 1,3,5,7. A meno che non si facciano di nuovo tutte e due le stesse prese che le hanno provocate (e non è per niente facile), le carte sparigliate non sono eliminabili da parte dei cartari; non possono essere combinate fra loro (al loro interno). Però, a ben guardare, un modo per eliminarle completamente c'è, ed è il seguente:

$$5+3=8$$

$$7+1=8$$

Se i cartari riuscissero a fare queste due prese, la situazione sarebbe per loro di nuovo perfetta.

Perché ho raccontato tutta questa parabola.

Per richiamare la tua attenzione su alcuni calcoli che bisogna fare riguardo agli sparigli. Il primo e più importante, *indispensabile e irrinunciabile*, è quello riguardante l'aggiornamento della situazione delle carte sparigliate dopo ogni spariglio (che è poi volgarmente detto "il quarantotto"). Se necessario ci si ferma, si prende un po' di tempo, ma si deve assolutamente calcolare quali carte sono rimaste sparigliate. E si devono ricordare. E' l'unica cosa, oltre ai 7 che sono usciti, che bisogna riuscire a ricordare, soprattutto per giocare con cognizione di causa le ultime carte, che sono solitamente le più importanti.

Seconda cosa da fare nel seguire l'andamento degli sparigli, è cercare di evitare che si autoeliminino (come ti ho mostrato nell'esempio) involontariamente. Ci si potrebbe ritrovare, dopo tanta fatica, con un pugno di mosche. In generale, seguire la situazione delle carte sparigliate è indispensabile, sia ai non cartari che ai cartari, per cercare di fare gli interventi più opportuni, ognuno con riguardo alle proprie esigenze di gioco. Es.:

$$4+1=5$$

$$5+1=6$$

Sono sparigliati il 4 e il 6. Cosa possono fare i cartari per limitare i loro problemi? Potrebbero prendere $4+6=10$. Resterebbe il solo 10 sparigliato; situazione totalmente irreversibile che rende impossibile la scopa finale. Però di nessun fastidio riguardo al gioco dei 7 e pertanto più conveniente della precedente, in cui il 4 e il 6 avrebbero potuto provocare (con un 3 o un asso) uno spariglio di 7. Non mi dilungo ancora su questi esempi: l'importante è sapere che gli sparigli vanno seguiti e pilotati nel modo più utile, da una parte e dall'altra.

Ultimo approfondimento sulla tecnica di gioco per arrivare allo sparglio. Avevo già detto che si basa, per i non cartari, sull'utilizzo delle coppie (e in particolare delle più piccole), ma devo fare qualche ulteriore precisazione. Innanzitutto, per arrivare allo sparglio, la coppia di non cartari deve disporre di almeno tre carte uguali (ad es. una coppia al 1° di mano e la terza carta al 3° di mano). Infatti, se si possiedono (in due persone) solo due carte uguali, è molto probabile che queste vengano prese dagli avversari, che ne hanno due anche loro. Quindi ci vogliono tre carte. Come giocarle:

Inizia a giocare una certa carta colui che ha la coppia (es: il 1° di mano); se il giocatore successivo (2° di mano) la prende, il terzo di mano deve ripetere la carta del compagno. A questo punto sul tavolo c'è una carta intoccabile dai cartari e l'ultima ce l'ha il primo di mano. E' la situazione buona per spargliare.

Diverso è invece il caso seguente. Stesso inizio: il primo di mano butta una carta appartenente a una coppia, ma stavolta il secondo di mano non la prende, il terzo di mano fa una qualunque altra giocata, il cartaro prende la carta di cui si parla. A questo punto è molto importante che il primo di mano non ripeta quella stessa carta, perché non ha avuto modo di capire se la quarta ce l'ha il suo compagno oppure il cartaro. Deve aspettare sempre che sia il suo compagno (3° di mano) a ripeterla, in quanto questi è l'unico che può avere la sicurezza del gioco, avendo ricevuto il messaggio "possiedo questa coppia" dal 1° di mano.

Altro problema: nel caso ci siano diverse possibilità di sparglio, in base a quali criteri operare la scelta? Es.: sul tavolo ci sono 10, 8, 3, 1. Si potrebbe fare $8+1=9$ oppure $3+1=4$. Come si sceglie? I criteri sono almeno due:

1) si sceglie lo sparglio più piccolo perché crea maggiori possibilità di ulteriori spargli;

2) si sceglie lo sparglio che possiamo dominare meglio nel prosieguo del gioco. Es., se abbiamo due 9 e un solo 4, può convenire lo sparglio di 9 in quanto siamo padroni anche della carta che potrebbe riapparire.

Questi criteri, che io ho analizzato dal punto di vista dei non cartari, valgono anche per i cartari nel caso che siano loro stessi costretti a spargliare. Il secondo criterio si applica in modo identico, il primo ovviamente al contrario.

Concludendo sullo sparglio

Ormai dovresti essere un maestro sull'argomento. Voglio solo ricordarti quello che ho già accennato all'inizio, e cioè che nessuna tecni-

ca di gioco deve essere seguita in modo assoluto e acritico. Ci possono essere casi in cui è meglio derogare e sperare in un andamento fortunato del gioco. Tieni presente che la deroga alle regole è generalmente meno dannosa per i cartari che per i non cartari (specie se si gioca con la scopa finale).

Il gioco dei sette

Mi dispiace per te, ma ti tocca bere questo calice amaro fino in fondo; non posso lasciare la mia opera incompiuta, anche se ti confesso che non so da che parte cominciare questo capitolo.

In linea di massima vale per il gioco dei 7 la stessa regola già enunciata per il gioco in generale:

i cartari non devono sparigliare i 7;

i non cartari li devono sparigliare.

Questa regola è statisticamente valida per la maggior parte delle distribuzioni possibili dei 7 tra i quattro giocatori, ma ci sono delle eccezioni in cui bisogna comportarsi diversamente. Punto fondamentale per applicare l'eccezione e/o la regola, è cercare di capire al più presto possibile come sono distribuiti i sette fra i giocatori. Non sempre è facile, non sempre ci si riesce prima di arrivare alla fine. I segni su cui basarsi possono essere costosi, nel senso che si riesce a capire se l'avversario ha dei 7 e quanti, solo rischiando di perderne qualcuno o rischiando degli sparigli. Comunque le situazioni da cui ricavare messaggi possono essere ad es. le seguenti:

1) se un non cartaro, potendo sparigliare il 7, non lo fa, vuol dire che non ne ha;

2) se qualcuno gioca un 7 con molto anticipo (o addirittura come prima carta) vuol dire che ne ha due, o tre (o quattro). Basta osservare a questo punto cosa fanno gli altri e si chiariscono anche le altre posizioni. Ma stai attento, perché a comportamento uguale non sempre corrisponde situazione uguale: dipende tutto dalla posizione di chi tiene un certo comportamento. Ti faccio qualche esempio.

Caso A.

Il primo di mano *anticipa* un sette (vuol dire che lo gioca, non alla fine perché costretto, ma in un momento molto precedente). Vuol dire che ne ha almeno due. Vediamo come si devono comportare i giocatori successivi nell'ipotesi che abbiano un 7. (Da queste regole di comportamento si evincono anche i relativi messaggi). Per capire bene le regole tieni presente che, nell'ambito di ciascuna coppia di giocatori, il 1° e il 2° di mano sono i più esposti, giocano prima rispetto agli altri (pensa all'ultima carta), e sono quindi soggetti al 3° di mano e al cartaro. Per questo moti-

vo, il 1° e il 2° di mano devono approfittare il più possibile delle occasioni per prendere eventuali 7, in modo da non doverli cedere ai giocatori successivi. Tornando all'esempio, cosa devono fare gli altri quando il 1° di mano anticipa un 7:

1) il 2° di mano lo deve prendere (se non lo prende vuol dire che non ce l'ha);

2) il 3° di mano (se il 2° non lo ha preso e se lui non ha il 7 bello) non deve prenderlo, perché deve cercare di farlo tornare al compagno che ne ha due, sperando che l'altro sia il 7 bello. Non si deve preoccupare che lo prenda il cartaro, perché in ogni caso il cartaro potrà prenderne solo uno, e l'eventuale 7 bello del 1° di mano è salvo. Come vedi, la non presa del 3° di mano non ha lo stesso significato di quella del 2° di mano;

3) il cartaro, se nessuno ha preso il 7 del 1° di mano, deve prenderlo, in quanto non può aspirare con il suo 7 a niente di più, e allora tanto vale prendere subito.

Più semplice è il comportamento nel caso che uno dei giocatori successivi al primo abbia anch'esso due 7:

1) il 2° di mano prende comunque e sa che poi prenderà anche l'altro;

2) il 3° di mano prende in quanto non ci sono pericoli per l'altro 7 del compagno;

3) il cartaro prende, perché poi prenderà anche l'altro.

Caso B.

Il 2° di mano anticipa un 7. Ne ha due, almeno. Cosa devono fare gli altri giocatori che abbiano un 7 (non bello).

1) il 3° di mano è in una posizione molto spinosa, non c'è per lui un comportamento decisamente preferibile; se prende subito rischia di compromettere l'eventuale 7 bello del suo compagno primo di mano; se non prende, e però l'altro 7 ce l'ha il cartaro, rinuncia agli unici due 7 che avrebbe potuto avere;

2) il cartaro, se il 3° di mano non ha preso, non deve prendere se ritiene che il 3° ha lasciato il 7 pur avendolo, deve prendere nel caso opposto;

3) il 1° di mano deve prendere comunque, ringraziando il cielo di questa fortuna insperata.

Caso C.

Il 3° di mano anticipa un 7. Ne ha due:

1) il cartaro non deve prendere. Potrà sempre prendere l'altro 7.

2) il 1° di mano (unica eccezione al suo comportamento generale riguardo ai 7) NON deve prenderlo, ma farlo tornare al suo compagno (sempre per la storia del 7 bello). Non deve preoccuparsi che il 7 sul tavo-

lo venga preso, perché gli altri due sono comunque salvi. Ovviamente, se si fosse accorto in precedenza per altri motivi che il cartaro non ha 7, deve prenderlo in modo da far arrivare al suo compagno il 7 del 2° di mano.

Un ultimo caso, solo per mostrarti come talvolta si deve giocare contro le regole generali.:

Caso D.

Il 1° di mano gioca come prima carta il 7 di spade (ne ha certamente tre). L'altro 7 ce l'ha il cartaro. Secondo le regole, i cartari non devono sparigliare, e in particolare non devono sparigliare i 7. In questo caso bisogna fare il contrario, perché i risultati sono più vantaggiosi. Infatti, se il cartaro prende il 7 sul 7, avrà due sette (mezza primiera) e gli avversari avranno gli altri due (il 7 bello più mezza primiera). Invece, se il cartaro riuscisse, con l'aiuto del compagno, a prendere il 7 sparigliato (es. $7+1=8$ o altro), il 1° di mano, rimasto con due 7, non potrà fare altro che cedere uno dei due al 7 del cartaro e infine probabilmente perdere il 7 bello rimasto solo. In questo modo la coppia dei cartari farà più punti che nella prima ipotesi. (Questo discorso non sarebbe più valido se l'unico 7 del cartaro fosse il 7 bello).

Qualche considerazione sullo spariglio dei sette

I non cartari devono sparigliare i 7. Nell'ambito della coppia, è molto meglio che lo faccia il 1° di mano che non il 3°. In una distribuzione normale dei 7 tra i giocatori, lo spariglio di 7 del 1° di mano pone il 2° nella condizione di essere poi il primo a giocare un eventuale 7, e quindi essere preda del 3°. Viceversa, lo spariglio di 7 fatto dal 3° di mano potrebbe non arrecare quasi nessun danno alla coppia dei cartari. Per lo stesso tipo di considerazioni, se i cartari si trovano nella necessità di fare essi stessi uno spariglio di 7, è meglio (a mio avviso) che lo faccia il cartaro e non il 2° di mano, perché in questo modo non si creano buchi nell'andamento del gioco dei 7; in altri termini il 1° di mano sarebbe sempre soggetto al 2° ed il cartaro può sempre riservarsi la presa finale (e quindi l'ultimo 7 sparigliato) conservando una carta non sparigliata.

Basta, non voglio farti più altri esempi. Spero di essere riuscita a farti capire qualcosa sulla strategia di fondo del gioco dei 7.

Ultima figura del gioco è il cosiddetto angolista: è colui che (come dice la parola stessa) si siede all'angolo e guarda gli altri che giocano. La mia passione è fare l'angolista scorretta, cioè suggerire le carte che sono uscite e bisbigliare consigli nell'orecchio del giocatore. Ma è un ruolo molto rischioso.

LETTURE

Piero Cazzola. Sessant'anni intorno al pianeta Russia. Atti dell'incontro di studi. Torino 26 maggio 2006 (a cura di Albina Malerba), Centro Studi Piemontesi, Torino 2008, pp. 5-145.

L'occasione di ricordare sessant'anni di attività di studio e di ricerca dell'uomo e dello studioso Piero Cazzola oltre ad onorare l'uomo, gratifica la russistica italiana di un bilancio di attività di cui può andare fiera a livello internazionale. Dopo i fondatori della slavistica Maver e Lo Gatto, c'è stata un'altra schiera di studiosi che portano il nome di Pacini Savoj, Picchio, Meriggi, Salvini, Damiani, Cronia, Graciotti, Ripellino, Kautschitschivili, Bazzarelli. Ora è la volta della generazione che si è formata dopo la seconda guerra mondiale. Una generazione che spesso, come nel caso di Piero Cazzola, è stata a lungo osteggiata nei riconoscimenti accademici, ma che ora grazie all'impegno serio ed appassionato di tutta una vita, prende la sua rivincita. E che rivincita!

Basta scorrere la produzione nei vari settori in cui si è cimentato Piero Cazzola per rendersene conto. Rosanna Rocca nella premessa definisce il Nostro «l'infaticabile "costruttore di ponti" protesi verso "il pianeta Russia"». Sono una serie di attributi quanto mai pertinenti ed azzeccati.

Questa attività infaticabile del Nostro viene messa in luce nei vari interventi:

- In *Piero Cazzola a Sanremo* Marina Moretti analizza il lavoro svolto da Piero per ricostruire l'attività della comunità russa del luogo quando parecchi superstiti erano ancora in vita. Il suo lavoro ha salvato una memoria storica che rischiava di essere dimenticata.

- Marcello Garzaniti, ex allievo del Maestro, ricostruisce l'attività di Cazzola all'Università di Bologna in rapporto ai suoi corsi, amicizie e allievi. Garzaniti mette giustamente in risalto che il suo ex Maestro, diventato poi suo amico e collega, non si è fatto prendere dalla "ubriacatura formalista" (p.26) che celava, aggiungiamo noi, un nuovo tipo di accademismo.

- Giulia Baselica si sofferma sull'attività di traduttore e critico, di cui elogia le traduzioni di Leskov "mediante un registro letterario sorvegliato, caratterizzato da termini ed espressioni che, un po' desueti, si offrono al lettore come narrazione" (p. 19).

- Emanuele Kanceff ricostruisce con estremo acume e precisione, da par suo, i “quarant’anni nella galassia odeporica”. Devo dire che questa ricostruzione è stata anche per me, che pure mi vanto di avere scritto un articolo su Piero Cazzola in “Problemy ital’janskoj istorii” (1993, pp. 294-295), una vera scoperta perché non poche cose stampate su varie riviste mi erano sfuggite. Comunque, la sua collaborazione al CIRVI vanta più di 120 pubblicazioni.

- Maria Luisa Dodero riferisce come venne a contatto e fece amicizia con un altro professore torinese che si interessava della lingua e della storia russa. Già, un torinese! Da questo punto di vista Piero Cazzola si inquadra perfettamente nella tradizione della città che ha visto all’opera uomini come Piero Gobetti, Leone Ginzburg e Franco Venturi nei loro complessi rapporti con la Russia. Anche da questo punto di vista Piero Cazzola rappresenta un “ponte” per lo studio della Russia fra la cultura torinese e quella italiana.

- Da questo punto di vista Albina Malerba ricuce con grande conoscenza questo rapporto con la sua città, la sua regione e la Russia. In sostanza, a partire dal 1975, in quasi tutti i numeri di “Studi piemontesi” ci sono un articolo o una o più recensioni del Nostro. Con il tempo la collaborazione di Cazzola a questa rivista aumenta a dismisura fino a giungere a decine di recensioni, così come fa con il “Bollettino del CIRVI”. Non si può non rimanere che stupiti ed ammirati da tanto impegno e dedizione.

Infine ci sono gli interventi commossi e commoventi dei colleghi russi:

- Nina R. Revjakina (*Di Piero Cazzola, collega ed amico*) richiama l’attenzione sugli scritti su Leskov e su altre decine di scrittori e poeti russi che Piero ha tradotto e commentato. E poi ricorda i suoi viaggi, oltre che a Mosca e Pietroburgo, a Ivanovo e Orël.

- Dopo un breve intervento di Leonid Taganov, molto commovente è stato l’intervento di Sergej N. Tjapkov dal titolo *Piero Cazzola e l’entelechia della cultura*. Lo studioso russo riferisce del suo primo viaggio a Torino assieme a Nina Revjakina, di come fu accolto dal Nostro e da Emanuele Kanceff. Lo studioso russo ricorda i motivi familiari e umani per i quali il Nostro si mise a studiare la lingua e la cultura russa: “incontrare l’amato fratello Emanuele, caduto prigioniero in Russia, parlandogli in un idioma a lui noto. Ahimè, quel patetico incontro non ebbe luogo, la tomba ignota del fratello è perduta chissà dove fra quelle sepolture di Suzdal” (p. 89).

Il volume è arricchito dall’“ultima lezione” tenuta dallo slavista all’Università di Bologna e dalle sue “impressioni e ricordi (1967-1998)”. Si tratta di due veri gioielli che dimostrano da un lato la profonda conoscenza acquisita dal Nostro della lingua e della storia della letteratura e

arte russa, ma anche il profondo amore per la natura e la cultura delle genti russe. Dulcis in fundo, il libro contiene una serie di foto di Piero Cazzola in Russia e una preziosa bibliografia generale selettiva. Questi atti dimostrano che la slavistica italiana continua a produrre buoni frutti grazie anche alla fiaccola portata avanti da Piero Cazzola.

Renato Risaliti

Juan Octavio Prenz, *El señor Kreck*, Editorial Losada, Madrid 2006, pp. 309.

Siamo nell'Argentina degli anni Settanta del secolo scorso, i colpi di Stato si susseguono ormai da decenni, intervallati ogni tanto da brevi periodi di fragile democrazia. La novità introdotta dalla nuova dittatura militare è costituita dai *desaparecidos*, gli oppositori arrestati senza nessuna garanzia giuridica, torturati e fatti scomparire nel nulla, alcuni dei quali, come adesso sappiamo, venivano gettati ancora vivi dagli aerei in mare. Tuttavia, come sempre avviene in qualsiasi latitudine, tra i benpensanti era ancora diffusa la convinzione che, «se qualcuno ha problemi con le autorità, “un motivo ci sarà”».

Il signor Kreck è un tranquillo impiegato delle assicurazioni dalla vita lineare, un tipo meticoloso, maniaco dell'ordine, di poche parole, rispettoso delle leggi. Le sue idee sono forse di orientamento moderatamente progressista, democratico, ma se le tiene per sé ed evita accuratamente di lasciarsi coinvolgere in discussioni di argomento politico. Il suo lavoro di assicuratore lo porta a conoscere persone d'ogni genere e, tra i tanti arrestati, capita che ci sia anche qualche suo cliente, ma il signor Kreck si mantiene in disparte, estraneo a quanto succede intorno a lui. Improvvisamente, anche il signor Kreck finisce nel tritacarne della repressione. Perché?

Quando viene arrestato, il lettore sa già tutto di Rodolfo Kreck, della sua vita, delle sue amicizie, della famiglia, delle sue origini, di suo padre onesto commerciante di bestiame nell'Istria asburgica poi divenuta italiana. Fin da bambino Rodolfo Kreck aveva sentito ripetere dal padre, nostalgico dell'*Austria felix* di Francesco Giuseppe, che “viviamo in tempi difficili”. Quindi, per prudenza, in attesa di tempi migliori, il signor Kreck padre aveva tolto dal salotto il ritratto dell'amato imperatore. Poi, quando l'Austria si lasciò anettere alla Germania di Hitler, Kreck padre fece partire il figlio per l'Argentina. Si era alla vigilia della seconda guerra mondiale e Rodolfo aveva ventuno anni e il passaporto italiano.

Pagina dopo pagina, l'Autore ci racconta - e a volte fa raccontare da altri protagonisti del romanzo - episodi e fatti salienti della vita del signor Kreck in Argentina. Il lettore se ne fa un quadro completo e sa che non v'è nulla nella sua vita che possa minimamente suscitare l'interesse delle autorità. Salvo, inspiegabilmente, l'episodio del piccolo appartamento che Kreck prende in affitto da due innocue vecchie zitelle. Di per sé, anche questo dovrebbe essere un fatto insignificante, anche se avvolto da un alone di mistero perché Kreck non ne fa parola con la propria moglie e neanche con il suo amico e collega d'ufficio. A questo punto è il lettore che comincia a interessarsene, a voler sapere che uso intenda fare Kreck di quell'appartamento. Ma anche la polizia segreta, che controlla tutto, vuole saperlo. E arresta Kreck.

La situazione diventa kafkiana. Rodolfo Kreck non ha segreti da confessare e negli interrogatori risponde sempre con chiarezza a tutte le domande. Meno che a una. Perché ha preso in affitto l'appartamento? A questa domanda Kreck non dà una risposta neppure sotto tortura e neppure al proprio avvocato. Anzi, una risposta la dà: "Il motivo è personale". Intanto, mentre egli è in prigione, vicini e conoscenti cominciano a chiedersi perché mai Kreck a suo tempo sia venuto da tanto lontano per finire in quel luogo della provincia argentina che la fantasia popolare ha ribattezzato "il culo del mondo".

In questa storia assistiamo all'assassinio brutale e misterioso del medico di famiglia dei Kreck, al rapimento di un imprenditore da parte dei *montoneros* e all'uccisione dei rapitori e del rapito da parte dei paramilitari, che quando dovevano compiere qualcuna delle loro azioni "sporche" creavano dapprima intorno all'obiettivo una "zona libera", nel senso che la polizia ufficiale, gli agenti del commissariato locale, si dovevano assentare, ritirare dal teatro dell'operazione; vediamo da una parte la Chiesa ufficiale essere complice dei massacri e delle torture, e dall'altra qualche semplice prete o frate, seguace umile e coraggioso del Vangelo, comportarsi in modo opposto.

Anche nella nuova situazione Rodolfo Kreck si adatta tranquillamente alle condizioni del carcere, dove può applicare quella che è la sua filosofia di vita: "escludere tutto ciò che impedisce un minimo di felicità". Qui può pensare, riflettere su ciò che aveva cercato di insegnare alla moglie, e cioè che la politica è uno strumento prezioso per muoversi nel mondo, per recuperare "uno spazio conveniente di libertà". Per sua fortuna, in prigione ritrova un vecchio cliente, Leshek, con il quale può finalmente fare lunghe chiacchierate nelle "ore d'aria" e stabilire un rapporto di amicizia. Scopriamo che Leshek è di idee liberali, il che, "fino a poco tempo fa, in questo paese era il massimo consentito, e forse non era

poco”. Forse è per le sue idee liberali che Leshek verrà dapprima torturato, poi rilasciato e subito ucciso fuori dal carcere da uomini in borghese.

Dopo tre mesi di prigionia, a Kreck è concesso di tornare a casa. Prima di uscire vorrebbe salutare alcuni dei detenuti, ma non gli viene consentito: “Là dentro, persino la libertà ti viene ordinata”. Trascorso qualche giorno, la moglie lo mette alle strette, vuole assolutamente sapere perché il marito avesse preso in affitto il famoso appartamento. Kreck è indeciso se “confessare la verità o inventare una menzogna verosimile” perché, pensa, “fa lo stesso”. Finalmente capisce che una spiegazione la deve pur dare. E la darà, ma soltanto alla moglie, non a noi lettori, nonostante nel libro il chiarimento tra i due coniugi venga narrato due volte, una prima volta dall’Autore-narratore e una seconda dalla moglie del signor Kreck. Questo della doppia narrazione è un artificio cui Prenz ricorre anche in altri episodi, quasi a voler dire che i fatti hanno sempre almeno due versioni, forse vere ambedue. Nell’episodio in questione, quando si arriva alla confessione, l’Autore si limita a mettere alcuni puntini tra parentesi quadre al posto di ciò che il protagonista dice alla moglie. Evidentemente, per Prenz non è importante che il lettore conosca il motivo per cui il signor Kreck aveva preso in affitto quell’appartamento. Qualsiasi supposizione facciamo noi lettori, va bene, “fa lo stesso”. Che importanza può avere il motivo per cui un privato cittadino prende in affitto un appartamento? Perché la cosa dovrebbe riguardare le autorità? Del resto, non è lo stesso Kreck a dire persino sotto tortura che il motivo è “personale”? Forse, ciò che l’Autore vuole farci capire è che sotto un regime dittatoriale non serve comportarsi come il signor Kreck per evitare guai, si può finire in prigione anche se non si è fatto nulla, non basta essere prudenti. A p. 226 viene rievocata la morte del padre di Rodolfo Kreck, che nella Jugoslavia occupata dai fascisti italiani e dai nazisti tedeschi si era tenuto anche lui in disparte dalla lotta dei partigiani e dalla repressione degli occupanti e che però, per un semplice sospetto, peraltro infondato, viene fucilato: “tanta prudenza per nulla, neppure lo salvò dalla morte; gli sarebbe convenuto di più andarsene nei boschi con i partigiani”. Quest’ultima frase, dice la moglie, “mi è rimasta impressa e mi ha fatto pensare che al suo [del padre] posto Rodolfo avrebbe potuto fare quella scelta”.

Nel finale il signor Kreck esce di casa apparentemente per fare una passeggiata e scomparire “come se la terra lo avesse inghiottito”. E inutili saranno le ricerche della moglie anche dopo che in Argentina sarà stata restaurata la democrazia. Un altro *desaparecido*.

Dino Bernardini

Elia Marcelli, *Li romani in Russia*, a cura di Marcello Teodonio. Presentazione di Tullio De Mauro, Roma, Il cubo, 2008, pp. 334, € 25.

Sembra impossibile che qualcuno sia ritornato. Sembra, ancora una volta, davvero impossibile – leggendo questo poema in ottave romanesche di Elia Marcelli – che qualcuno sia ritornato vivo da quella velleitaria campagna di Russia intrapresa dal regime fascista con criminosa superficialità, ulteriore testimonianza, fra l'altro, di quanto la storia non insegni alcunché: non erano bastate infatti le esperienze drammatiche di un Napoleone e – prima di lui – di Carlo XII di Svezia...

Elia Marcelli, fra i pochi ritornati, sente il nobile dovere di testimoniare: ufficio quanto mai opportuno perché soltanto chi ha vissuto sulla propria pelle le esperienze è davvero in grado di farlo. E qui la testimonianza è agghiacciante.

L'uso del romanesco, scelto da Marcelli per il suo racconto, conferisce all'epopea un colore particolare, un sapore domestico che la rende ancora più toccante: non partirono degli aspiranti eroi, ma pacifici ragazzi qualunque, semplici, buoni, affettuosi costretti a diventare "eroi" in un'impresa di guerra disperatamente superiore alle loro forze (al loro numero, al loro equipaggiamento...). E l'uso del dialetto gli consente anche espressioni violente e volgari, malauguri e bestemmie che nella lingua italiana sarebbero suonate più sgradevoli, pur se giustificate, comunque, dalle situazioni difficili, disperate, assurde.

Poche sono le occasioni di riso che tuttavia non mancano per quella capacità salvifica che ha l'uomo di sdrammatizzare, ma per lo più il verso è beffardo per la caustica ironia o gonfio di ribellione o prego di tragicità. Qua e là squarci di malinconia, come il ricordo dell'addio delle madri "A la stazione" o da ultimo "La rimpatriata", quando il povero Gigetto esausto si accascia sulla neve e il suo compagno – che è l'io narrante – cerca con disperato amore di tenerlo sveglio e consapevole, stimolandolo a ricordare e a parlare dei piccoli cari fatti del tempo di pace: sinché "la mano je cascò sur ghiaccio" e allora l'amico gli copri il viso "co' 'no straccio" (povero morto!) "e solo, in quell'inferno sconfinato/ pieno de morti senza sepoltura,/ seguitai a camminà pe' la pianura".

Scegliere di chiudere il poema con quest'ultimo verso che non conclude è davvero geniale: tutti noi lettori, comodi in poltrona, siamo catapultati nel disperante infinito di quella gelida, abbacinante pianura.

Tanto opportuna dunque giunge questa nuova edizione del poema (1^o edizione, Bulzoni, 1988) – presentata ad un convegno tenutosi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e a un altro nel teatro Vittoria – perché chi ebbe la ventura di non esserci non dimentichi e chi non era nato sappia.

Marcelli è morto dieci anni fa (1988) perché anche i sopravvissuti muoiono.... In occasione del 60° compleanno (era nato nel 1915), rivolgendosi ai familiari, aveva detto “siccome nun ciò sòrri da lassà,/ vorrei lassavve un po’ di verità”: di questo gli siamo tutti profondamente grati.

Simonetta Satraggi Petrucci

Giuseppe Fiori, *Chi ha rubato Pecos Bill?*, Manni Editore, San Cesario di Lecce 2008, pp. 96, € 12,00.

In questo nuovo romanzo di Giuseppe Fiori ritroviamo una vecchia conoscenza, il commissario Omar Martini, già protagonista di altre storie raccontate dall’Autore e dal suo amico coautore Luigi Calcerano. Questa volta Omar Martini, “a cinquant’anni o giù di lì”, ci dice l’Autore, si è preso una sorta di anno sabbatico mentale e vorrebbe limitarsi a far passare il tempo adempiendo tranquillamente e burocraticamente i compiti del suo incarico di commissario di polizia fluviale all’Isola Tiberina di Roma. In teoria, nella piccola Isola Tiberina un commissario di polizia dovrebbe avere ben poco da fare. Ma “i motivi dei furti sono tanti quanti i colori dell’arcobaleno” e alcuni furti inaspettati, oltre che inspiegabili, suscitano l’interesse del nostro commissario e lo coinvolgono contro la sua volontà.

Il primo furto sembra a prima vista ridicolo, giacché si tratta di un volume della raccolta di fumetti di Pecos Bill. Il secondo furto è qualcosa di più serio e viene compiuto ai danni della polizia a cavallo, alla quale viene rubato appunto un cavallo. Altri personaggi della storia sono una giovane poliziotta, un vecchio ladro d’altri tempi, sua nipote e il suo fidanzato, ladro emergente, e alcuni agenti del commissariato, uno dei quali, scopriamo, ha persino letto *Le dodici seggiole* di Il’f e Petrov. Nelle loro indagini, il commissario e i suoi uomini ci portano a visitare il famoso mercato domenicale di Porta Portese, dove tra la folla troviamo alcuni di quei venditori russi postsovietici che adesso sono ormai quasi scomparsi. Altro luogo che fa da sfondo alle indagini è una tipica osteria romana di Trastevere, dove Omar Martini fa conoscere al giovane ladro suo ospite le famose “coppie”, pezzetti di carne di cavallo affumicata e resa piccante con il peperoncino, che un tempo si vendevano in tutte le osterie romane perché facevano bere più vino. Tutte cose di un tempo che fu. La trama del romanzo è abbastanza complicata e non staremo a svelarla. L’originalità di questa *soft-crime novel*, così definita dall’Autore, consiste nel fatto che l’azione investigativa è diretta “non tanto a scoprire il colpevole quanto a fare in modo che nessuno si faccia male”. E, in effetti, il

romanzo termina proprio così: nessuno si fa male.

Giuseppe Fiori, “narratore e burocrate”, vive a Roma. Ha scritto libri per ragazzi ed è autore o coautore di numerosi gialli. La sua opera migliore rimane a nostro giudizio *L'uomo di vetro*, che è qualcosa di più di un giallo ed è stato tradotto persino in russo.

Dino Bernardini

Grafinja Darija Olsuf'eva, *Vetchij Rim, putevoditel po svjatynjam Večnogo Goroda* (Perevod i predislovie M. Talalaja), Polomnik, Moskva 2008, pp. 5-219

Si tratta di un bel volume di scritti brevi illustrato da fotografie delle chiese e luoghi sacri cristiani più antichi di Roma. Se non andiamo errati, in tutto ben 27 schizzi raccolti e introdotti dalla contessa russa Darija Vasil'evna Olsuf'eva (1909-1963), più conosciuta sotto il nome di Daria Borghese, dal cognome del marito, per aver pubblicato un libro come *Gogol' a Roma*. Scomparve tragicamente in un incidente automobilistico nel fiore degli anni.

I luoghi presi in esame in questa opera sono: Santa Prassede e Pridenziano, S. Aniceto, S. Maria Maggiore, S. Viviana, Vaticano, S. Lorenzo, S. Stefano Rotondo, etc.

L'opera è preceduta da una introduzione della stessa Darija Olsuf'eva e da una breve storia dei pellegrinaggi russi a Roma, di Michail Talalaj [Talalay], che illustra la presenza a Roma (e in Italia) di V. Grigorovič-Barskij, P. A. Tolstoj, V.P. Adlerberg, Sofronij Sokol'skij, il vescovo Porfirij Uspenskij, V.V. Mordvinov, l'arciprete Julian Ostromonov, M.V. Vološin.

In sostanza si tratta di una buona guida per i turisti russi.

Renato Risaliti

G.V. Kolosnicyna, M.N. Makova, L.N. Švedova, L.V. Šipico, *Grammatičeskie etjudy*, Moskva, Russkij jazyk. Kursy, 2006, pp. 184.

Il manuale *Grammatičeskie etjudy. Trudnye razdely grammatiki russkogo jazyka* è costituito da quattro capitoli. Il primo (pp. 5-42) è dedicato ai verbi di moto (*Glagoly dviženija*), il secondo (pp. 43-145) affronta uno dei temi più complessi della grammatica russa, ovvero l'uso degli

aspetti del verbo (*Upotreblenie vidov glagola*), il terzo (pp. 146-165) è dedicato alle forme impersonali (*Vyraženie bezličnosti*), infine, il quarto (pp. 166-183) prende in esame le forme brevi degli aggettivi e dei participi in un contesto emozionale (*Kratkie formy prilagatel'nych i pričastij v emocional'nom kontekste*).

Chiaro è l'intento degli autori: affrontare ed approfondire alcuni dei più complessi aspetti grammaticali per gli stranieri che studiano la lingua russa; preciso è il destinatario: lo studente straniero con una competenza linguistico-comunicativa di livello intermedio, pari al *Primo livello di certificazione TRKI*¹.

Tra i pregi di questo manuale va senz'altro segnalata la capacità di indicare in poche righe l'essenziale dell'argomento affrontato. Per fare un esempio concreto, citiamo come vengono presentati i verbi di moto: *“La quantità di questi verbi non è grande (12 coppie). I verbi di moto si dividono in verbi con prefisso e verbi senza prefisso. I verbi senza prefisso, a loro volta, si dividono in due gruppi: verbi unidirezionali e verbi pluridirezionali (verbi del gruppo удму e del gruppo ходумь). Entrambi i gruppi sono costituiti da verbi di aspetto imperfettivo”*.

Un'altra caratteristica importante riguarda l'organizzazione e la classificazione del materiale presentato, come possiamo vedere nel secondo capitolo in cui viene trattato l'uso degli aspetti del verbo. Questo capitolo è suddiviso in quattro sezioni: nella prima (pp. 43-122) viene esaminato l'uso dei verbi di entrambi gli aspetti (общефактическое per HCB e конкретно-фактическое per CB), nella seconda (pp. 123-127) i verbi HCB (процессность и длительность действия), nella terza (pp. 128-131) i verbi HCB (повторяемость действия), nella quarta (pp. 132-145) sono riportati i testi da analizzare. La prima e la seconda sezione, a loro volta, presentano un'ulteriore suddivisione. All'aspetto del verbo e al suo uso sono dedicate più di 100 delle 183 pagine complessive.

Per quanto riguarda la distribuzione del materiale, il problema del rapporto tra l'imperfettivo e il perfettivo è trattato solo nella prima sezione, mentre nella seconda e nella terza viene esaminato l'uso dell'imperfettivo nel significato di durata e di ripetibilità dell'azione. Come vediamo, ciò che non presenta particolari difficoltà per lo studente è trattato brevemente e solo dopo che sono state affrontate le problematiche aspettuali più complesse, collocate nella prima sezione.

Se consideriamo l'aspetto contenutistico osserviamo che vengono prese in esame alcune questioni che solitamente non trovano spazio nella manualistica come, ad esempio, l'uso del verbo “volere” e “potere” in una serie di azioni che si susseguono (p. 58) o ancora l'uso della particella “было” con determinati verbi imperfettivi (p. 60). Da aggiungere a

questi esempi l'uso dell'aspetto nella subordinata temporale (p. 62) oppure in un testo narrativo (p. 68, p. 70).

Tutto il materiale descrittivo è esposto schematicamente in forma di "elenco" numerato che rappresenta la suddivisione dello stesso in paragrafi e sottoparagrafi, suddivisione che purtroppo non ha nessun riscontro nell'indice.

Per quel che riguarda le forme impersonali va detto che è convincente e innovativo il modo in cui queste vengono presentate: dapprima viene fornita la costruzione che funge da modello, di seguito alcuni esempi della stessa, quindi un relativo esercizio e i testi su cui svolgere le attività proposte. Tra le questioni che vengono prese in esame si trovano: a) desiderio o meno di compiere una qualche azione, b) possibilità o impossibilità di compiere una determinata azione, c) necessità, d) condizione fisica o psichica del soggetto.

Per quel che riguarda la formazione e l'uso delle forme brevi degli aggettivi e dei participi, gli autori partono dalle loro rispettive forme piene, presentando dapprima gli aggettivi (le forme piene degli aggettivi, la formazione della forma breve degli aggettivi), quindi i participi (le forme piene dei participi, la formazione delle forme brevi dei participi, l'espressione di un rapporto emozionale). Vengono sinteticamente ricordate alcune particolarità, evidenziate per mezzo di un grande punto esclamativo.

In ogni capitolo la parte dedicata agli esercizi è ampia e varia. A questo proposito va notato che non vengono fornite le soluzioni degli esercizi proposti e pertanto il manuale si presta maggiormente ad un tipo di lavoro guidato dall'insegnante.

In merito all'aspetto grafico si osserva che, essendo il manuale rivolto ad un apprendente di livello intermedio, nei testi non è riportato l'accento. Il tipo e la grandezza del carattere, così come l'interlinea adottata, permettono una lettura agevole. L'utilizzo del grosso punto esclamativo all'interno di un riquadro, simbolo che ricorre in tutto il testo, serve a porre maggiormente in risalto quanto deve essere fissato o ricordato.

Per le sue caratteristiche, per la chiarezza espositiva e il modo innovativo con cui vengono affrontate le questioni, questo manuale può efficacemente essere utilizzato come valido supporto al terzo anno dei corsi universitari di primo livello di Lingua e traduzione russa e ben si presta ad un tipo di lavoro con l'insegnante o semiguadato. Si auspica pertanto che possa essere impiegato per completare il materiale didattico già esistente. Inoltre, può servire come strumento efficace per la preparazione degli studenti all'esame del *Secondo* e del *Terzo livello di certificazione* (TRKI2² e TRKI3³).

Claudio Macagno

NOTE

- 1) *Test Russkij jazyk kak inostrannyj 1 (Threshold User)*, o intermedio, B1.
- 2) *Test Russkij jazyk kak inostrannyj 2 (Independent User)*, o postintermedio, B2.
- 3) *Test Russkij jazyk kak inostrannyj 3 (Competent User)*, o avanzato, C1.

Paola Cecchini, *Terra promessa - il sogno argentino*, ed. Consiglio Regionale delle Marche, 2007, pp 1100.

“Nato in Ancona il 28 febbraio 1864... il 1° ottobre 1889 sono partito da Genova diretto a Buenos Aires col vapore Sirio...” . Così inizia il diario rinvenuto dieci anni fa a Gualeguaychú (provincia di Entre Rios) di Mariano Battistoni, scalpellino, che ricostruisce venticinque anni (1886-1911) della sua vita e dei suoi cari rimasti ad Ancona, le cui lettere trascrive integralmente.

A questo diario Paola Cecchini ne affianca un altro ritrovato ad Armstrong, nella pampa bonaerense, di Mariano Francesconi, partito da Monteporzio nei primi del Novecento, e un terzo scritto da Sergio Bartolucci di Mercatello sul Metauro.

Il lavoro di ricerca dell'autrice non si limita ai diari. In 1100 pagine, 670 note, 106 foto d'epoca, 3 diari, 68 testimonianze, 28 tabelle statistiche, 23 atti normativi, racconta la storia degli italiani, soprattutto marchigiani, emigrati in Argentina. Ma una parte del libro è dedicata anche all'immigrazione in Italia.

Numerose sono le storie di donne e uomini come quelle degli anconetani Arduino Ricci e sua moglie Stella Marconi, di Fernanda Giorgini, Dina Perelli e di quell'Enrico Tittarelli di Belvedere Ostrense che ha avuto il merito di aver impiantato l'olivicultura in Argentina.

Come dimenticare le lettere di Alfonso Recanatini, “herrero” in una impresa ferroviaria, che torna per difendere la patria durante la prima guerra mondiale? E quei marchigiani e marchigiane che nella pampa sono stati artefici di un nuovo modo di seminare, riconosciuto a livello internazionale con il nome di semina diretta, cioè la semina del campo non arato che permette la salvaguardia del terreno? Nella provincia di Mendoza sono stati i primi a praticare l'olivicultura e gli unici a ideare un museo dedicato al vino, ancor oggi unico in tutto il continente sudamericano.

Nel flusso migratorio marchigiano figurano anche intellettuali, aristocratici, politici ed alcune celebrità: tra gli altri l'architetto ascolano Francesco Tamburini, ideatore del teatro Colón e della ristrutturazione

della Casa Rosada a Buenos Aires; il pittore Giuseppe Cingolani, fondatore a Santa Fe dell'Ateneo di Arti e Scienze (1909); il giornalista-scrittore Comunardo Braccialarghe, che ha pubblicato 50 tra romanzi e saggi con il nome di Folco Testena e tradotto in italiano José Hernandez; il famoso calciatore nato a Senigallia Renato Cesarini, diventato celebre per aver segnato un goal al 90 minuto (la cosiddetta "zona Cesarini"), goal che portò alla vittoria la nazionale italiana contro l'Ungheria.

Struggenti sono i ricordi della traversata oltreoceano (lu passàghju), degli abiti della traversata (li pagni de lu passagghju): erano i più vecchi che gli emigranti avessero e che venivano gettati in mare poco prima dello sbarco per essere sostituiti con abiti nuovi (li pagni voni). Infine, l'arrivo nell'immenso porto di Buenos Aires con in mano il passaporto rosso (lu spapiè rrusciu). Giordano Buresta, espatriato con la famiglia negli anni cinquanta, ingegnere fanese di Merlo (Gran Buenos Aires), rivive nell'intervista lo stato d'animo dell'arrivo con queste parole: "un mare di gente e noi senza salvagente".

La curatrice, Paola Cecchini, è giornalista dell'Ufficio Stampa della Regione Marche, ha pubblicato *Fumo Nero* (storia di vita dei minatori italiani e marchigiani fino alla tragedia di Marcinelle), ed. Regione Marche 2008, e ha collaborato a "I segni dell'emigrazione", prima opera multimediale dedicata agli italiani all'estero.

Gabriella Menghini

MOSTRE

Kulakov

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 30 ottobre – 30 novembre 2008. Dopo la recente e suggestiva mostra retrospettiva presso la Galleria Tret'jakovskaja, l'artista italo-russo Mikhail Kulakov [Michail Kulakov] ha esposto una sua personale nell'Antico Refettorio del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Rappresentante di spicco della seconda avanguardia russa e italiano da circa trenta anni, Kulakov ha presentato in questa mostra una installazione centrale e una ventina di quadri recenti. Le opere pittoriche sono elementi dell'installazione.

“Il concetto che sta alla base dell'installazione – chiarisce lo stesso Kulakov – è la rappresentazione simbolica dell'interazione tra i due tipi fondamentali di energie: quelle celesti, che discendono sulla terra, e quelle terrestri, che salgono verso il cielo, secondo l'antica dottrina taoista del Tai Chi Chuan. L'uomo è una sorta di intermediario tra queste due energie”. I quadri disposti lungo la circonferenza delle pareti della sala – scrive ancora l'Artista, - ripetono la danza circolare dei pianeti rotanti attorno al sole.

Personalmente, siamo piuttosto scettici e prevenuti verso qualsiasi dottrina, quindi anche verso la dottrina taoista, forse perché, colpevolmente, siamo ignoranti in materia. Più convincente ci sembra invece Michail Kulakov quando conclude che “solo approssimativamente è possibile *descrivere* il concetto-idea rappresentato con i concreti mezzi visivi, come è impossibile esprimere con le parole la Nona Sinfonia di Beethoven”. Ma al di là delle riflessioni filosofiche dell'Autore, resta la sua grande capacità di esprimersi e di suscitare immagini e riflessioni attraverso le sue opere pittoriche.

m. b.

I presepi di Cracovia a Torino

Durante il periodo natalizio, fra le tante iniziative artistiche e culturali di cui è sempre fervida la città di Torino se ne è distinta una affatto particolare: una esposizione di *Presepi di Cracovia* allestita dal Museo

Nazionale della Montagna “Duca degli Abruzzi”, dal Museo storico della Città di Cracovia e dalla regione Piemonte, con la collaborazione della Città di Torino e del Club Alpino Italiano.

Possiamo affermare con assoluta certezza che san Francesco, ideatore del presepio, non avrebbe mai potuto prevedere in qual modo la sua idea si sarebbe concretata in questa città polacca. Fonte di ispirazione per l'elaborazione dei presepi di Cracovia è, infatti, l'architettura della città, quindi essi consistono in una costruzione simmetrica con tre torri principali, talvolta inframmezzate da due torri secondarie, tutte identificabili nelle chiese e nei palazzi della città; la struttura poi è organizzata su tre o anche più livelli e in uno di questi si trova inserito lo spazio entro il quale è rappresentata la scena della natività.

Detto ciò molto schematicamente, è assolutamente necessario aggiungere – per meglio renderne un'idea – che tali presepi sono coloratissimi, essendo i vari materiali usati (soprattutto legno e cartone) dipinti con colori brillanti, e che sono interamente illuminati sicché la luce filtra dalle tante finestre delle architetture. L'effetto è festoso e fastoso, talvolta anche un po' *kitsch*, certamente distante dall'idea della grotta alla quale piuttosto si ispirano i presepi polacchi contadini.

Quale elemento di richiamo nei confronti di tale mostra tanto attraente, è stato allestito nella Galleria Subalpina, in pieno centro città, un presepe di Pawel Nawala che già nella mostra si era fatto notare in quanto autore di un presepio grandioso ma assai sobrio, ispirato dalla morte di Papa Giovanni Paolo II; il presepio esposto nella Galleria vuole essere un omaggio della città di Cracovia alla città di Torino ed è perciò realizzato coniugando le tradizionali architetture cracoviane con alcune architetture torinesi (la Mole e la facciata della stazione di Porta Nuova). L'allestimento si è giovato della collaborazione della Reale Compagnia Italiana Spa e delle attività commerciali di tale Galleria. Su questa affaccia anche una nota galleria d'arte, la “Davico”, che per il secondo Natale consecutivo ha esposto “Fiabe Russe”, opere pittoriche e alcune sculture di artisti russi versati nel genere fantastico e surreale.

Simonetta Satragli Petruzzi

Visioni del Gran Tour dell'Ermitage

Le grandi città turistiche pullulano in ogni dove di cartoline illustrate di bellezza mozzafiato e trionfa il colore sicché le vecchie in bianco e nero sono ormai diventate un *optional* per palati finissimi (e stanno ritornando di moda); ma si sa che non fu sempre così. Nei secoli scorsi i

viaggiatori del bramato “Grand Tour” per fermare nel tempo le splendide immagini che l’Italia regalava loro non avevano che due possibilità: o schizzare dei disegni, nel caso fossero in grado di farlo (come, ad esempio, un Andersen o un Goethe), oppure affidarsi all’opera di pittori specializzati nel genere “turistico”, che erano validissimi pittori.

Nei mesi scorsi si è tenuta in Roma una mostra avente per soggetto “Paesaggi e gente d’Italia nelle collezioni russe”, ospitata nella sede dei Musei di San Salvatore in Lauro: un’occasione anche per ammirare i bei chiostri (bellissimo il più piccolo con al centro la vasca rotonda dove è posto un masso tutto coperto di capelvenere). Titolo della mostra era “Visioni del Grand Tour dall’Ermitage (1640 – 1880)” trattandosi dell’esposizione di sessanta quadri custoditi in quel magnifico museo. Autori di queste opere furono artisti più o meno noti di diversa nazionalità, tra i quali possiamo citare i nostri Bagetti e Panini; altri provenivano dalla Francia, dalla Germania, dai Paesi Bassi, dalla Spagna, dalla Russia. Non pochi di questi pittori rimasero in Italia e qui morirono, alcuni innamorati del mondo classico, altri della natura, altri dei vari centri cittadini di cui immortalarono le bellezze architettoniche o la semplice vita degli abitanti. Alla piacevolezza delle opere esposte – olii e acquerelli – si accompagnava il valore documentario: stimolante ricercare nella realtà di oggi quello che i loro autori vedevano un tempo.

Simonetta Satragni Petruzzi

Edoardo Martinelli

CINEMA E VIDEO D'AVANGUARDIA IN SLOVACCHIA

Quando nel 1993 quella che un tempo veniva chiamata Cecoslovacchia si divise per mezzo di una rivoluzione non violenta, l'eredità culturale dei due nuovi paesi sembrava propendere nettamente in favore della più ricca e sviluppata Repubblica Ceca. Se questo può essere vero in parte per quanto concerne vari ambiti della cultura, tuttavia nel settore della ricerca e sperimentazione nel cinema d'avanguardia è opportuno fare delle distinzioni.

Se in effetti nella sua storia complessiva la piccola Slovacchia non riuscì ad imporre all'attenzione quantomeno nazionale propri registi ed autori nel cinema narrativo – poiché molti di essi, pur partendo dalla Slovacchia, si recavano a studiare a Praga, – ben più meritevole di attenzione è il cinema d'avanguardia. In questo senso le differenze tra cinema ceco e slovacco sono ancora più marcate, tanto su basi culturali che stilistiche.

Nell'opera *Voda a Praca* (Acqua e Lavoro – 1963), diretto dallo slovacco Martin Slivka, si racconta della vita contadina in campagna. Il regista si concentra soprattutto sugli elementi legno-acqua e lana per rendere omaggio ad una tradizione popolare che nella Slovacchia incontaminata non ha perso le sue radici e vive in perfetta simbiosi con la natura. In questo senso – a dimostrazione della diversa matrice culturale e visione del mondo tra le due cinematografie in questione – il film è stato messo in contrapposizione ad un'altra opera d'avanguardia, *Praha v zari svetel* (Praga di notte – 1927) del ceco Inneman. Qui si loda l'urbanismo della classe media attraverso l'esaltazione dell'elettricità come elemento di innovazione e progresso. Il tema centrale delle due opere è il lavoro, ma mentre nel film di Slivka il lavoro è glorificato in quanto tale e “sentito” fortemente dalla popolazione contadina, nel film di Inneman quello che è glorificato non è il lavoro in quanto tale ma il risultato che ne consegue, nel caso specifico l'ottenimento del progresso. Non è difficile ravvisare anche una differenza di prospettive culturali e ambientali tra i due modi di “guardare” attraverso le immagini. Lo sguardo slovacco di Slivka nel

1963 è su una terra ancora saldamente legata all'agricoltura e dove – anche per ragioni morfologiche – l'industria pesante entra con fatica. Sul versante ceco invece vi è già la consapevolezza che Praga può essere il motore di uno sviluppo nazionale che può far entrare la Repubblica Ceca nell'ottica di un progresso industriale evoluto.

Il discorso poetico sul passato nel cinema d'avanguardia slovacco non si ferma con Slivka, ma percorre strade ancora più concettuali e filosofiche nelle opere di Dušan Hanak. Nel 1972 realizza *Den Radosti* (Il giorno della gioia) in cui il titolo già dice molto di quelle che poi saranno le intenzioni figurative del regista. La performance di Alexander Mlynarčík “Se tutti i treni del mondo” fa da sottofondo ad una giocosa descrizione di varie festività popolari. Diverse suggestioni formali vengono a convergere nell'opera di Hanak che utilizza in modo ambivalente la fotografia, l'azione ripresa dal vivo, le interviste e vecchi spezzoni d'epoca che ritraggono i viaggi di un vecchio treno. Hanak già aveva dimostrato di apprezzare questo tipo di poetica nel suo precedente lavoro *Obrazy staremo sveta* (Fotografie del Vecchio Mondo – 1971). L'accostamento di tutto questo materiale non stride nella totalità dell'opera ma, al contrario, rende partecipi l'artista ed il pubblico di un elogio alla vita ed alle tradizioni di un passato glorioso e ricco di valori. In Slivka lo si capiva attraverso il lavoro come cerniera con il passato, in Hanak il principio ludico prevale.

Den Radosti - al di là di essere una attenta riflessione filosofica e documentale sul passato - è anche uno dei primi film che mostrano un “happening”, cioè una manifestazione dal vivo. Sappiamo che in campo artistico, con l'emergere di correnti espressive come la *body art*, si è fatto sempre più uso delle riprese cinematografiche anche e soprattutto per “tramandare” opere altrimenti destinate ad esaurirsi nel momento della rappresentazione. Sulla scia di questo uso della cinepresa, con *Lift* (1974) lo scultore Vladimir Havrilla filma vari movimenti di persone nel punto più alto dei loro salti. L'idea di Havrilla è quella di creare un lavoro concettuale che esplori la lievitazione. Qui il cinema serve da supporto all'happening e la manifestazione dal vivo suggerisce il materiale alla cinepresa per la riflessione concettuale.

Si arricchisce di ulteriori tematiche il cinema d'avanguardia slovacco negli anni ottanta. Lubomir Durcek realizza *Informacia o rukach a ludoch* (Informazioni su mani e gente – 1982), opera concettuale in cui un gruppo di persone è seduto bendato intorno ad un tavolo e cerca di conoscersi reciprocamente soltanto toccandosi con le mani. Stano Filko realizza invece due opere dal titolo *Blizenec* (Gemelli – 1984) e *Minulost – Pritmnost – Buducnost* (Passato – Presente – Futuro – 1988). Attraverso

l'indagine sulla clonazione umana si ipotizza un futuro dove anche le teste potrebbero essere trapiantate. Negli anni ottanta il cinema d'avanguardia slovacco sembra concentrarsi maggiormente – in linea con la storia e la cronaca – sulle vicende umane e le ultime scoperte in campo scientifico ed informatico, mettendone in luce i caratteri alienanti, come nell'opera di Durcek.

Il passaggio al 1993 e la successiva, istituzionale, separazione con la Repubblica Ceca non ha portato nell'immediato molta fortuna al cinema sperimentale. Gli esempi felici di artisti come Slivka, Hanak e Havrilla non saranno ripetuti, tuttavia alcune opere sono degne di segnalazione, poiché realizzate in un contesto di bassissimi budget e carenza creativa. Anna Daucikova realizza *Chthonicky pozdrav pre C Paglia* (Saluto Chthoniano per C Paglia – 1996) in cui vengono mostrate esperienze erotiche con un coperchio di una pentola; Jana Bodnarova gira *Pocuvanie hlasov* (Ascoltare le voci – 1996). Queste due opere non sono state particolarmente apprezzate dalla critica che le ha viste alquanto povere di contenuti ed inventiva giacché riassumerebbero i loro intenti in pochi secondi, ma allungandosi inutilmente per più di dieci minuti. Va meglio a Eniko Szucs con *Voodoo Symbols* (1996) in cui si dimostra che a volte con piccoli budget si possono fare decorosi film indipendenti. Pur con delle eccezioni, nel complesso il cinema d'avanguardia slovacco post-rivoluzione sembra fortemente in crisi anche nella forma: queste opere infatti si accostano sempre di più a spot pubblicitari e video musicali, perdendo ogni connotazione artistica e originale.

Per ritrovare una certa connessione tra le tendenze più innovative del passato e gli slanci verso una ricerca di nuovi linguaggi bisogna ritornare al 1993, quando Samo Ivaska realizza *Beh na konci leta* (Corri alla fine dell'Estate). Ivaska dimostra di non aver smarrito completamente la lezione del primo cinema sperimentale slovacco, ne è la riprova il fatto che il film si pone a metà strada tra il simbolismo e il documentario. Il bagliore di un caldo sole di fine estate illumina una corsa in aperta campagna, mentre un percussionista suona facendo da contrappunto. Le immagini non possono non richiamare alla mente quell'attenzione quasi sacra per la natura che il cinema sperimentale slovacco dimostrò fin dagli inizi, tuttavia in questo caso la natura si connette anche ad un discorso sul misticismo ed il panteismo. Sempre di rapporto con la natura si tratta, qui vista come elemento che aiuta a trascendere il reale.

Sebbene il cinema slovacco non sia stato così ambizioso nello sperimentare nuove forme e mezzi espressivi come quello ceco, tuttavia si è ritagliato una sua piccola strada poetica, dimostrandosi più volte anticipatore di tematiche future. All'urbanismo ed alla tecnologia, il cinema slo-

vacco ha sempre contrapposto o meglio suggerito una riscoperta della natura e della spiritualità ad essa connessa. Il cinema così è un occhio sincero sulla tradizione che non invecchia, ma che si ripropone come progetto.

CRONACA*

(A cura di Tania Tomassetti)

Russia Cristiana: la passione per l'unità. 1957-2007: cinquant'anni di storia. La Fondazione Russia Cristiana nacque nel 1957 ad opera di padre Romano Scalfi, per far conoscere la tradizione spirituale, culturale e liturgica dell'ortodossia russa, ed è stata riconosciuta ufficialmente nel 1991 dal cardinale Carlo Maria Martini. Per festeggiare i cinquanta anni di attività ha organizzato un convegno dal titolo *Russia Cristiana: la passione per l'unità. 1957-2007: cinquant'anni di storia*, che si è svolto dal 20 al 21 ottobre 2007 presso la Villa Ambiveri di Seriate (BG). Il convegno è stato presentato dal giornalista Pierluigi Colognesi. Dopo i saluti delle autorità, hanno preso la parola la ricercatrice della Fondazione Russia Cristiana Giovanna Parravicini con un intervento dal titolo *Le intuizioni cardine che hanno accompagnato "Russia Cristiana"*, e monsignor Luigi Negri, vescovo di San Marino-Montefeltro, con un contributo intitolato *Il valore della testimonianza della Chiesa russa per l'Occidente*. Dopo un breve intervallo, sono proseguiti gli interventi dei vari relatori, strutturati come segue:

1) *Dissenso e resistenza morale*: padre Michail Meerson-Aksenov, *Il movimento cristiano all'interno del dissenso*; Arsenij Roginskij, *La memoria del terrore nella Russia d'oggi*;

2) *I maestri del pensiero*: Adriano Dell'Asta, *La "rivoluzione" del pensiero filosofico-religioso russo all'inizio del XX secolo*; Ljudmila Saraskina, *Solženicyn: "Vivere senza menzogna"*; Ol'ga Sedakova, *Arte, bellezza e creatività. I maestri del pensiero delle generazioni sovietiche*;

3) *Martiri nella Russia del XX secolo*: Anna Šmaina-Velikanova, *Il "martire ignoto" nella Russia del XX secolo*; Lidjia Golovkova, *Le porzioni di un massacro: campi di sterminio e fosse comuni*;

4) *L'ecumenismo e la bellezza della Chiesa*: Moderatore Ettore Ongis (direttore de "L'Eco di Bergamo"); Aleksej Judin, *Il lavoro ecumenico-missionario nato in occidente dall'Istituto Russicum*; Ol'ga Meerson-Aksenov, *La ricchezza della liturgia orientale. L'esperienza di padre Aleksandr Šmeman*; padre Egon Sendler, *L'icona, patrimonio della cristianità indivisa*; padre Romano Scalfi, *Il lavoro che ci attende*. Il convegno si è concluso con una messa presso la chiesa parrocchiale di Seriate.

“Belcanto tra Italia e Russia”. La presentazione del progetto “Belcanto tra Italia e Russia” si svolge lunedì, il 23 giugno 2008 alle ore 11.30 presso il Forum del Museo degli Strumenti dell’Accademia e vede coinvolti l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il teatro Michajlovskij di San Pietroburgo, la Fondazione Centro d’Arte Moderna di San Pietroburgo, la Fondazione Italia Russia e l’editore Sandro Teti. Lo scopo del progetto è di valorizzare la grande qualità raggiunta dall’Opera Studio, affidata al soprano Renata Scotto, con un sistema di scambi di giovani artisti tra Italia e Russia. Primo obiettivo, la realizzazione al Teatro Michajlovskij dell’opera “Cenerentola” di Rossini nel gennaio 2009. Nell’occasione viene presentato il libro “Nicola Ivanoff, un tenore italiano”, edizione Sandro Teti, che narra la storia del tenore russo dell’Ottocento divenuto celebre in Italia. Il volume rientra nella collana “Russi e l’Italia”, realizzata su materiali originali conservati negli archivi di San Pietroburgo e dedicata ai cantanti italiani e russi che diffusero in Russia il Belcanto. Nel corso della presentazione viene eseguita la versione della celebre romanza “Un furtiva lagrima”, creata da Gaetano Donizetti per Nicola Ivanoff. Inoltre, due allievi dell’Opera Studio si esibiscono con il “Notturmo a due voci”, scritto sempre da Donizetti per lo stesso Ivanoff. All’incontro partecipano Bruno Cagli, presidente-sovrintendente dell’Accademia; Vladimir Kechman, direttore generale del Teatro Michajlovskij; Elena Obrazcova, direttore artistico del Teatro; Renata Scotto; Konstantin Plužnikov, presidente del Centro di Arte Moderna di San Pietroburgo e autore del libro dedicato a Ivanoff; Alfonso Gianni, prefatore del volume; l’editore Sandro Teti. [dal sito internet Fondazione Italia-Russia]

Delegazione della città di Ekaterinburg. La Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”, in collaborazione con la Camera di Commercio Italo-Russa in data lunedì 16 giugno, ore 15.00 presso la sede di Via Silvio Pellico n° 8, accoglie la delegazione della regione russa di Sverdlovsk e del suo capoluogo Ekaterinburg. La delegazione, capeggiata dal sindaco Arkadij Černeckij e composta da rappresentanti della Duma Cittadina, illustrerà i progetti attualmente in corso e di maggior interesse per gli operatori economici italiani. L’incontro si inserisce nell’ambito dei due seminari promossi dall’ICE con la collaborazione dell’ambasciata russa in Italia (16 giugno 2008 a Milano, presso il Palazzo delle Stelline, e 18 giugno 2008 a Torino, presso la Regione Piemonte), miranti a dimostrare il potenziale e il livello di sviluppo della capitale degli Urali. [dal sito internet Fondazione Italia-Russia].

“L’Elisir d’amore” di Gaetano Donizetti. In seguito alle manifestazioni dedicate all’anniversario del gemellaggio tra Milano e San

Pietroburgo e in occasione della festa della città baltica, il 27 maggio, al Teatro Michajlovskij di San Pietroburgo, con la regia di Fabio Sparvoli e l'Orchestra e il Coro del Teatro Michajlovskij diretti dal maestro Daniele Rustioni, rappresentazione de "L'elisir d'amore" di Gaetano Donizetti. L'evento, con il patrocinio della Fondazione Italia-Russia in collaborazione con il Teatro Michajlovskij, rispecchia ancora una volta la collaborazione culturale tra l'Italia e la Russia. (Orchestra e Coro del Teatro Michajlovskij; direttore d'orchestra Daniele Rustioni; regia di Fabio Sparvoli; scene di Mauro Carosi; costumi di Odette Nicoletti). [dal sito internet Fondazione Italia-Russia]

Incontri tra la delegazione dell'Assemblea Legislativa di San Pietroburgo e Il Consiglio regionale della Lombardia. Nell'ambito delle attività di collaborazione con le regioni russe, il Consiglio Regionale della Lombardia ha organizzato dal 15 al 20 maggio 2008 una serie di incontri a Milano con una delegazione dell'Assemblea Legislativa della Città di San Pietroburgo. La delegazione ha incontrato l'Ufficio di Presidenza e i Presidenti delle Commissioni consiliari il 15 maggio presso la Sala di Presidenza nella sede principale di via Fabio Filzi. Il Vice Presidente del Consiglio regionale della Lombardia Enzo Lucchini ha accolto la delegazione, composta da undici funzionari russi della città di San Pietroburgo e capeggiata da Jagija Vatanjar, plenipotenziario per gli affari internazionali dell'Assemblea legislativa della Città di San Pietroburgo. I temi principali dell'incontro: legge elettorale regionale e nazionale, gestione e smaltimento dei rifiuti, infrastrutture e università. All'incontro erano presenti Tatiana Montenero, il segretario generale della Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia", Aleksandr Nurizade, il console generale della Federazione Russa a Milano, accompagnato dal console Vjačeslav Pankov. [dal sito internet Fondazione Italia-Russia]

IV Forum Economico Europa-Russia. L'Istituto di Studi di Politica Internazionale, in collaborazione con l'Institute for Eastern Studies di Varsavia e la Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia", ha organizzato il IV Forum economico Europa-Russia, svoltosi a Roma il 15 e 16 maggio alla presenza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano. L'evento, promosso sotto l'Alto Patronato della Presidenza della Repubblica, con il patrocinio del Ministero degli Affari Esteri e con il supporto del CERVED, ha assunto quest'anno un particolare rilievo: tenuto in Italia per la prima volta, è stato realizzato dopo le elezioni presidenziali in Russia. Inoltre, è stato un'importante occasione di incontro e di dibattito per circa 200 tra esponenti di governo, parlamentari, imprenditori e ricercatori. Tra i relatori al

Forum anche Rosario Alessandrello, presidente della Camera di Commercio Italo-Russa e della Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”, presente alla tavola rotonda conclusiva “Bilateral Business Relations and Industrial Cooperation Development” . [dal sito internet Fondazione Italia-Russia]

Concerto di Pavel Berman e dei Virtuosi di Mosca. Il concerto, con la partecipazione del violinista e direttore d’orchestra Pavel Berman e dei Virtuosi di Mosca, organizzato dalla Fondazione Pro Canale in collaborazione con la Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”, Banca Mediolanum e Serate Musicali, si svolge il 28 aprile 2008 presso la Sala Grande del Conservatorio G. Verdi (Via del Conservatorio 12, 20122 Milano). Il concerto milanese rientra nell’ambito della tournée italiana di Pavel Berman e dei Virtuosi di Mosca che, oltre a Milano, tocca Torino, Parma e Modena, dove dal 23 al 29 aprile i migliori strumentisti russi presentano due preziosi strumenti: gli Stradivari della Zarina e di Napoleone. Berman suona due tra i più importanti e celebri violini di Antonio Stradivari: il “Maréchal Berthier”, ex “Napoleone”, e l’”Elizaveta Petrovna, Imperatrice di Russia”. In particolare l’Elizaveta Petrovna, gelosamente custodito in una collezione privata, non viene abitualmente suonato in pubblico, mentre il Berthier ex Napoleone è stato suonato dai massimi violinisti del secolo passato, inclusi Szeryng e Ojstrach, ed è oggi di proprietà della Fondazione Pro Canale di Milano, istituzione che gestisce e preserva un importante insieme di strumenti ad arco italiani prestati a solisti, prime parti di grandi orchestre e giovani talenti. Il programma è pensato per mettere in evidenza tutte le possibilità dei prestigiosi strumenti e la versatilità degli esecutori: si va dalla classicità mozartiana al romanticismo di Čajkovskij e Brahms fino agli arabi trascendentali di Sarasate. [dal sito internet Fondazione Italia-Russia]

NOTA

* Avvertiamo i lettori che alcuni degli avvenimenti di cui diamo notizia, pur programmati e annunciati dagli organizzatori, possono essere stati rinviati o annullati.

ZIBALDONE

Vysockij. 13 novembre 2008. Serata in onore di Vladimir Vysockij al Teatro Olimpico di Roma con Eugenio Finardi e l'*Ensemble Sentieri Selvaggi*. All'inizio della serata, proiezione del documentario di Demetrio Volcic *Volodja: un uomo scomodo*. Da *l'Unità*, 13 novembre 2008, p. 57.

Russia-USA. Al termine della sua visita ufficiale in Turchia Silvio Berlusconi ha dichiarato: "Diciamolo chiaramente, consideriamo che ci siano state delle provocazioni nei confronti della Federazione Russa, come il progetto di collocare missili in Polonia e Repubblica Ceca [...], il riconoscimento unilaterale del Kosovo [...], l'accelerazione del processo di entrata di Ucraina e Georgia nella NATO". Da *l'Unità*, 13 novembre 2008, p. 19.

Non c'era rimasto nessuno a protestare. Secondo lo scrittore Roberto Alajmo (*l'Unità*, 13 novembre 2008, p. 5) la poesia che segue, attribuita erroneamente a Bertolt Brecht, sarebbe in realtà di Martin Niemöller. Non siamo in grado né di confermare né di smentire, ma la offriamo ugualmente ai lettori di *Slavia*:

*Prima di tutto vennero a prendere gli zingari
e fui contento, perché rubacchiavano.*

*Poi vennero a prendere gli ebrei
e stetti zitto, perché mi stavano antipatici.*

*Poi vennero a prendere gli omosessuali,
e fui sollevato, perché mi davano fastidio.*

*Poi vennero a prendere i comunisti
e io non dissi niente, perché non ero comunista.*

*Un giorno vennero a prendere me,
e non c'era rimasto nessuno a protestare.*

Associazione "Massimo Gorki". Napoli, Via Nardones 17, tel. 081413564.

20 novembre 2008. Concerto del gruppo ucraino "Krainia HHATA Chata" di Leopoli in collaborazione con l'Associazione Slaviane.

21 novembre 2008. Presentazione dei corsi di lingua russa organizzati presso il Centro di lingua russa dell'Università Statale di San Pietroburgo, con l'intervento del vicedirettore del Centro stesso Vjačeslav Kalugin.

23 novembre 2008. Concerto del gruppo artistico-musicale *Otkrovenie serdec*.

4 dicembre 2008. Conferenza di Aldo Marturano “Una storia dimenticata: le origini della Russia” e presentazione del libro dello stesso Marturano “L’oro di Novgorod”, MJM Ed. – MEDA 2008.

7 dicembre 2008. Concerto di musica popolare del gruppo folcloristico ucraino “Ukraincy”. Direttore artistico Ljubov’ Šepanjuk.

18 dicembre 2008. Incontro-Dibattito “Est verso Sud verso Est. Voci di donne migranti” in collaborazione con la ONG CISS.

21 dicembre 2008. Serata letteraria a cura della comunità russa di Napoli: “La cultura russa in Italia”, dedicata a Zinaida A. Volkonskaja e Nikolaj V. Gogol’.

12 gennaio 2009. Antonio Dentale e Luigi Marino presentano il libro di Salvatore Pica “Vissi d’arte. Quarant’anni sui marciapiedi dell’arte” (Imprint Editori).

25 gennaio 2009. Serata di cultura a cura della comunità russa di Napoli dedicata a Pëtr Il’ič Čajkovskij e Nikolaj Stepanovič Gumilëv.

29 gennaio 2009. Concerto “Romanze e canzoni popolari del mondo”, in collaborazione con il Coordinamento Nazionale della diaspora ucraina in Italia. Partecipano il baritono Mark Rofman e la pianista Olena Galuzevska.

15 febbraio 2009. Serata di cultura a cura della comunità russa di Napoli dedicata a Nikolaj Gumilëv, Anna Achmatova e Marina Cvetaeva.

1 marzo 2009. Serata di musica e poesia dedicata alla primavera, a cura del gruppo artistico-musicale ucraino “Otkrovenie serdec”.

Bulgaria. Il capo del governo bulgaro, Sergej Stanišev, ha annunciato che la Bulgaria ritirerà dall’Iraq i suoi 155 militari. Da *l’Unità*, 14 novembre 2008.

Seminario Masaryk, Università Ca’ Foscari di Venezia.

25 novembre 2008. Incontro con Antoine Sidoti (Parigi). Tema dell’incontro: “Il Montenegro tra fascismo e titoismo nella propaganda di regime”.

IX Rassegna del cinema dell’Europa centrale e orientale:

17 febbraio 2009. “Una casa a Praga” (1997), di Stan Neumann, e “Il concorso” (1963), di Miloš Forman.

3 marzo 2009. “Le ombre degli avi dimenticati” (1964), di Sergej Paradžanov, e “Sulle ali del leone” (2008), di Enrico Stocco.

10 marzo 2009. “Un giorno nella morte di Sarajevo” (1992), di Bernard-Henri Levy.

17 marzo 2009. “Destino cieco” (Il caso) (1981), di Krzysztof Kieslowski.

Italia-Polonia. Roma, Cinema Aquila, 18 novembre 2008. Rassegna delle opere del regista polacco Zbig Rybczynski con la collaborazione dell'Istituto Polacco. Da Epolis Roma, 17 novembre 2008, p. 36.

Biblioteca Giordano Bruno. Via Giordano Bruno 47, 00195 Roma.

24 novembre 2008. Paolo Grassi presenta il libro di Elia Marcelli "Li Romani in Russia", poema in ottave romanesche.

Koulakov. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 30 ottobre-30 novembre 2008. Mostra personale dell'artista italo-russo Mikhail Koulakov [Michail Kulakov]. In precedenza, dal 10 settembre al 5 ottobre 2008, una grande personale dell'artista dal titolo "Diluvio delle Vie Lattee" (opere dal 1960 al 2007) era stata allestita nella Galleria Tret'jakovskaja con la collaborazione dell'Istituto Italiano di Cultura di Mosca e l'Associazione Culturale Slavia di Roma e con il patrocinio del Ministero della Cultura della Federazione Russa, il Ministero dei Beni Culturali della Repubblica Italiana e l'Ambasciata d'Italia a Mosca. Il catalogo della mostra moscovita contiene testi critici di Enrico Crispolti, Fabrizio D'Amico, Vladimir Goriainov, Nadežda Musjankova, John Bowlt, Nicoletta Misler e altri. (www.koulakov.net).

Cinema. Festival dei popoli, Firenze. Il primo premio di 10.000 euro è andato al documentario sulla Russia *Holunderblüte* di Volker Koepp. Il premio per il migliore regista è stato assegnato a Herz Frank per *Perpetual Rehearsal* (Israele/Lettonia). Da *l'Unità*, 22 novembre 2008, p. 44.

Russia. Fiera del libro "Non/fiction". Quest'anno vi hanno presentato i loro nuovi libri Sergej Jurskij, Vladimir Vojnovič, Dina Rubina, gli scrittori insigniti dei premi "Bol'shaja kniga" e "Nacional'nyj bestseller", lo slavista svedese Benit Jangfeld, che ha pubblicato il carteggio Majakovskij-Lilja Brik. Nel corso della Fiera è stata annunciata l'istituzione del Premio "Prosvetitel", che verrà assegnato soltanto per opere "non/fiction". Da *Rossijskaja gazeta online*, 1 dicembre 2008.

Associazione culturale Rus', Merano. 16 dicembre 2008. Concerto "Come la melodia, qualcosa passa lieve per la mente", con la partecipazione di Oksana Lazareva (contralto) e Claudio Currò Dossi (piano).

Stendhal. Felicità non è avere ciò che si desidera, ma desiderare quello che si ha.

Compleanni. Jurij Temirkanov, direttore dell'Akademičeskij simfoničeskij orkestr della Filarmonica di San Pietroburgo, ha compiuto 70 anni il 10 dicembre 2008. Temirkanov è originario della Kabardino-Balkarija. Da *Rossijskaja gazeta online*, 10 dicembre 2008.

Russia-Ucraina. Il *Corriere della Sera* (10 dicembre 2008, p. 23, edizione per l'Argentina) parla di nuove tensioni tra i due paesi a causa del mancato pagamento del debito ucraino verso la Russia, debito che ammonta a circa 2,4 miliardi di dollari.

Russia-Ucraina. I due paesi si accusano reciprocamente per le interruzioni del gas, ma la UE dice che nessuno dei due permette agli osservatori europei di controllare il flusso nelle stazioni di pompaggio. Da *El Clarin*, 14 gennaio 2009, p. 19. Berlusconi: "capisco le ragioni di Gazprom", da *Il Corriere della Sera*, 14 gennaio 2009, p. 7.

Tour "Anello d'Oro". Per partecipare rivolgersi all'Associazione Italia Russia di Bergamo, Tel. 035-346409, alfionoris@libero.it.

Mostre. Torino. "Fiabe russe", Galleria Davico, tel. 011-5629152. Fino al 31 dicembre 2008. Olii di Armeen Gasparian, Leonid Sergeev, Dmitrij Jakovin, Oleg Dozorcev, Natalija Krapivina, Elena Novikova.

Mostre. Trieste. "Tempo de Grajal": la produzione recente dell'artista sloveno Cveto Marsic. Galleria Torbandena (tel. 040-630201) fino al 31 gennaio 2009.

Russkij Mir. Via Cernaia 30, Torino.

- Dicembre 2008. L'Associazione Culturale Russkij Mir di Torino annuncia l'uscita del DVD contenente la riduzione del film *Aleksandr Nevskij* di Sergej Ejzenštejn rimontato e risonorizzato da Giorgio Li Calzi. È in vendita a 10 euro (8 euro presso la Russkij Mir, esclusivamente per i soci).

- 17 gennaio 2009. "Porte aperte al russo": lezioni gratuite di introduzione e presentazione dei nuovi corsi semestrali (46h).

- 31 gennaio 2009. Proiezione del film documentario *L'Assedio di Lenngrado (Blokada Leningrada)*, in collaborazione con il Museo Diffuso della Resistenza. Presentazione di Gianguido Passoni e Anna Roberti, traduzione simultanea di Ferruccio Martinetto.

Balletto. La *Rossijskaja gazeta online* del 21 dicembre 2008 annuncia i funerali dell'ex prima ballerina del Bol'šoj Ol'ga Lepešinskaja.

Russia-Cuba. Per la prima volta dai tempi dell'URSS una squadra navale russa è arrivata in visita ufficiale nel porto dell'Avana. Da *Rossijskaja gazeta online*, 21 dicembre 2008.

Russia. Cinema. Al 7° congresso dei cineasti russi il regista Marlen Chuciev è stato eletto presidente della Sojuz kinematografistov Rossii. Sono state elevate dure critiche alla vecchia dirigenza. Il dibattito, acceso, ha visto due schieramenti contrapposti: da una parte Marlen Chuciev ed El'dar Rjazanov, dall'altra Nikita Michalkov, che è stato sconfitto. Da *Rossijskaja gazeta online*, 21 dicembre 2008.

Evelina Schatz. Serata di musica e poesia, presentazione del progetto *Il libro come teatro di carta*, Mosca, Malyj zal del Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva, Zoologičeskaja ulica 13, 19 gennaio 2009.

Victor Vasarelyi. Una settantina di opere dell'artista ungherese (1908-1997) in mostra presso la Galleria Orler di Mestre. Da *Il Corriere della Sera*, 18 gennaio 2009, p. 26.

Kostakis. L'avanguardia russa nella collezione Kostakis, Museo Maillol, 200 opere. Da *Il Corriere della Sera*, 25 gennaio 2009, p. 27.

Italia-Serbia. FIAT e governo serbo hanno firmato un accordo per la produzione di auto nell'impianto di Kragujevac. La Punto avrà motori a benzina e diesel. *Il Corriere della Sera*, 31 gennaio 2009, p. 23.

Pirati somali. Il mercantile ucraino Faina, sequestrato cinque mesi fa dai pirati somali con il suo carico di armi e 33 carri armati, è stato liberato grazie al pagamento di un riscatto di 35 milioni di dollari. Da *Il Corriere della Sera*, 6 febbraio 2006, p. 15.

Russia. La candidatura di Anatolij Ostrovskij alla carica di presidente [spiker] della Duma del territorio [Kraj] di Chabarovsk è stata approvata da Mosca. Dalla *Rossijskaja gazeta online*, 12 febbraio 2009.

Russia. Igor' Jakovenko è stato dimesso [snjat] dalla carica di segretario dell'Unione Giornalisti di Russia. Dalla *Rossijskaja gazeta online*, 12 febbraio 2009.

Biblioteca Luigi Chiarini (Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, Via Tuscolana 1520). 19 febbraio 2009. Vendita straordinaria di libri e pubblicazioni varie da 1 a 3 euro.

A cura di m.b.

NOTIZIARIO EDITORIALE

Luigi Calcerano, Giuseppe Fiori, *Un delitto elementare*, Sovera Editore, Roma 2008, pp. 192, € 14,00.

Giuseppe Fiori, *Chi ha rubato Pecos Bill?*, Manni Editore, San Cesario di Lecce 2008, pp. 96, € 12,00.

Mikhail Koulakov/Michail Kulakov, Opere dal 1958 al 2008, Catalogo edito in occasione delle due mostre personali di Mosca e di Roma (Tret'jakovskaja galereja, 10 settembre-5 ottobre 2008; Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 30 ottobre-30 novembre 2008).

Eliana Elia, *Poco più di cento rapidi racconti*, Edizioni Fahrenheit 451, Collana I Taschinabili, Roma 2002, pp. 142, € 4,50.

Eliana Elia, *Altri rapidi racconti (Libretto secondo)*, Edizioni Fahrenheit 451, Collana I Taschinabili, Roma 2008, pp. 142, € 4,50.

Piero Cazzola, Sessant'anni intorno al pianeta Russia. Atti dell'Incontro di studi, Torino, 26 maggio 2006, a cura di Albina Malerba, Centro Studi Piemontesi, Torino 2008, pp. 146.

J. Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, edizione bilingue inglese-spagnolo, Clarin/Arte Gráfico Editorial Argentino, Buenos Aires 2009, pp. 64.

Ai collaboratori

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 del materiale per la pubblicazione nella nostra rivista comporta automaticamente l'accettazione di questa norma.

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, in formato Word per Windows, all'indirizzo di posta elettronica info@slavia.it oppure dino.bernardini@gmail.com

Le schede di recensione per la rubrica *Lecture* non devono superare le cinquanta righe.

E' possibile anche inviare il materiale (testo cartaceo e *floppy disk* o *CD*, oppure il solo *floppy disk* o il solo *CD*) per posta normale o posta prioritaria (ma non per raccomandata) all'indirizzo: *Slavia* (Bernardini), Via Corfinio 23, 00183 Roma, oppure a Bernardino Bernardini (*Slavia*), Casella Postale 4049, Roma Appio, 00182 Roma.

La rivista accoglie volentieri traduzioni, memorie, resoconti e atti di convegni e dibattiti, recensioni, saggi, articoli e anche tesi di laurea. I testi inviati verranno esaminati dalla Redazione e i loro autori riceveranno una proposta editoriale per l'eventuale pubblicazione in *Slavia* o nella collana *I Quaderni di Slavia*, i cui volumi – finora ne sono usciti cinque - sono a carattere monografico o monotematico e non hanno periodicità fissa. Un ulteriore strumento a disposizione dei collaboratori di *Slavia* è il sito internet www.slavia.it . La pubblicazione sul sito è gratuita per gli abbonati. Chi desidera pubblicare i propri elaborati sul sito di *Slavia* è pregato di contattare la Redazione della rivista.

Avvertiamo i collaboratori che la rivista non riesce a pubblicare in un tempo ragionevolmente breve i numerosi testi che riceve. Per riuscirci, *Slavia* dovrebbe passare a una periodicità bimestrale, se non mensile. Questo però non è possibile perché non abbiamo le risorse finanziarie necessarie. La rivista esce da diciotto anni senza sponsor e senza pubblicità. E senza modificare il prezzo dell'abbonamento da quando esiste l'euro. Ciò è stato finora possibile grazie anche al fatto che nessuno della Redazione o dei collaboratori viene retribuito, neppure con estratti o copie della rivista. A questo proposito chiediamo ai lettori di volerci aiutare con idee o proposte. Saremo grati per qualsiasi suggerimento. Nel caso qualcuno degli autori abbia una particolare urgenza di veder pubblicata la sua opera entro una certa data, è pregato di rivolgersi per posta elettronica alla Redazione.

Fotocomposizione e stampa:

“System Graphic” s.r.l. -Via di Torre S.Anastasia 61, 00134 Roma

Tel. 06710561

Stampato: aprile 2009

Associazione Culturale “Slavia”
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00